Un drama polémico en Buenos Aires. Disputas entre clásicos y románticos en torno a la representación de *La Educanda en Londres*

(A polemical drama in Buenos Aires. Disputes between classical and romantic about the performance of *La Educanda en Londres*)

Luis Marcelo Martino
Uniersidad Nacional de Tucumán
luis.marcelo.martino@gmail.com

Enviado: 30/11/2016
Evaluado: 10/12/2016
Aceptado: 16/12/2016

Resumen:

A mediados de 1834 se estrena en Buenos Aires *La Educanda en Londres o El colegio de Tonnington*, drama de Victor Ducange y Anicet Bourgeois. En la prensa periódica de la época se entabla, con motivo de dicha representación, una disputa estética entre dos facciones: los defensores del romanticismo, por un lado, y sus detractores o partidarios del clasicismo, por el otro. El presente trabajo se propone analizar dicha polémica, desarrollada en las páginas del *Diario de la Tarde* y *La Gaceta Mercantil*, considerando las categorías y postulados estéticos a los que se hace referencia, así como también los autores citados como criterios de autoridad, y deteniéndonos particularmente en el caso de Horacio.

Palabras clave: Romanticismo. Clasicismo .Ducange. Horacio. Boileau.

Abstract:

By the middle of 1834 was premiered in Buenos Aires *La Educanda o El colegio de Tonnington*, drama of Victor Ducange and Anicet Bourgeois, about which an dispute between classical and romantic took place. The purpose of this work is to analyze the

dispute in the pages of *Diario de la Tarde* and *La Gaceta Mercantil*. We consider the aesthetic postulates and the quoted authors, particularly Horace.

Key words: Romanticism. Classicism. Ducange. Horace. Boileau.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la prensa rioplatense se hace eco de las discusiones estéticas desarrolladas en Europa. En las páginas de diarios y periódicos argentinos y uruguayos se publican crónicas teatrales de los dramas de moda, se reproducen artículos tomados de la prensa española, se acogen cartas de lectores y espectadores de las obras literarias del momento. Estos textos diversos dan origen a polémicas que involucran a varios agentes, en ocasiones no identificados, y que suelen extenderse a lo largo de varios números del periódico en cuestión. Las reflexiones y discusiones planteadas alcanzan diversos tonos y grados de profundidad, y las distintas posturas representadas pueden ser caracterizadas como categóricas y absolutas en algunos casos, como eclécticas y abiertas al diálogo en otros.

Una polémica que reviste particular interés es la que se suscita tras la puesta en escena de *La Educanda en Londres o El Colegio de Tonnington* (*Le Couvent de Tonnington ou La Pensionnaire*), de Victor Ducange y Anicet Bourgeois, estrenada en el Coliseo Provisional de Buenos Aires el martes 18 de agosto de 1834.[1] Desde su primera función, la pieza –cuyo debut parisino tiene lugar el 12 de mayo de 1830– despierta el interés del público y de la crítica. El 22 de agosto se publica en la *Gaceta Mercantil. Diario comercial, político y literario* una carta firmada por "Dos Románticos", quienes elogian el drama de Ducange. Este texto da inicio a una controversia denominada por Castagnino la primera polémica entre clásicos y románticos en la prensa local.[2] Dicha polémica se desarrolla en la sección "Correspondencia" de dos de los periódicos más importantes de la época: el *Diario de la Tarde* y la *Gaceta Mercantil*. Hasta donde pudimos constatar, intervienen en total cuatro

[1] Para un estudio de la recepción de otros dramas de Ducange en Buenos Aires, cfr. L. M. Martino, "*Trente Ans, ou la Vie d'un Joueur*, de Victor Ducange, en Buenos Aires. La suerte de un jugador y la gloria de un dramaturgo", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 31, 2 (2016), pp. 297-313.
[2] R. H. Castagnino, *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1989, p. 534 (t. II).

agentes: los llamados "Dos Románticos", quienes suscriben el texto inicial[3] y otro publicado la semana siguiente;[4] los "Dos Anti-Románticos", autores de dos epístolas;[5] el autor de dos cartas que analizan y refutan las apreciaciones de los anti-románticos;[6] y "Los Argentinos", con una sola intervención.[7]

Los dos románticos, los dos anti-románticos, los argentinos y un tercer romántico

La auto-representación de los participantes en la polémica tiene rasgos singulares que vale la pena analizar. Los "Dos Románticos" –quienes escriben, acorde a su identidad grupal, en la primera persona del plural– se declaran desde el comienzo legos en la materia y simples aficionados: "Los grandes ingenios deben ser juzgados por hombres instruidos y de talento, y nosotros carecemos de ambas cualidades".[8] Desde esa posición de humildes espectadores manifiestan su satisfacción con la representación de la pieza y desean comentar algunos pasajes, aclarando que, dada su condición, no harán "un perfecto análisis de ellos".[9] De este modo, anticipan y previenen al lector que su escrito no reunirá las cualidades de un texto compuesto por literatos conocedores y versados en materia teatral.[10] La intervención de estos sujetos, sin embargo, no carece de audacia y convicción al declarar sus afinidades estéticas: "amantes por simpatía, y convencimiento de la escuela Romántica no podemos prescindir de un impulso secreto que nos compele en esta ocasión a traspasar los límites de nuestros conocimientos".[11] Más allá de estas declaraciones, al verse atacados, adoptan una postura tolerante: "es preciso mucho tino, mucha moderación, y sea cual fuere la escuela a que pertenezcamos, admirar lo bueno de los otros".[12] Como prueba, confiesan su

[3] *La Gaceta Mercantil* N° 3367, viernes 22 de agosto de 1834, p. 2, col. 4.
[4] *La Gaceta Mercantil* N° 3373, viernes 29 de agosto de 1834, p. 2, cols. 1-2.
[5] Ambas publicadas en el *Diario de la Tarde*, la primera en el N° 968, del martes 26 de agosto de 1834, p. 1, col. 4 y p. 2, cols. 1-2, y la segunda en el N° 973, correspondiente al martes 2 de setiembre de 1834, p. 2, cols. 1-3.
[6] Publicadas en *La Gaceta Mercantil* N° 3373, del viernes 29 de agosto de 1834, p. 2, cols. 1-2, y N° 3380, del martes 9 de setiembre de 1834, p. 2, cols. 3-5.
[7] *Diario de la Tarde* N° 975, del jueves 4 de setiembre de 1834, p. 2, col. 3.
[8] *La Gaceta Mercantil* N° 3367, p. 2. Optamos por modernizar la ortografía en todas las citas de textos del siglo XIX.
[9] *La Gaceta Mercantil* N° 3367, p. 2.
[10] Somos conscientes, no obstante, de que la crítica teatral de la época no constituye una práctica encargada o asignada a periodistas u hombres de letras especializados en teatro.
[11] *La Gaceta Mercantil* N° 3367, p. 2.
[12] *La Gaceta Mercantil* N° 3373, p. 2.

admiración por las obras de Molière y Leandro Fernández de Moratín que les sugieren los anti-románticos.[13]

"Los Anti Románticos", por su parte, también se presentan como aficionados, ajenos al trabajo intelectual. La carta de los románticos los obliga a abandonar su propósito de guardar silencio, viéndose obligados entonces a manifestar "nuestro parecer sobre la tal composición, que analizaremos, según nuestras cortas luces lo permitan".[14] No obstante, en su segunda intervención, y en clara contradicción con sus "cortas luces", hacen gala de una vasta erudición, al citar a Aristóteles, a Horacio y Boileau, a estos últimos en latín y francés respectivamente, sin acompañar las citas de la traducción correspondiente. Este rasgo lleva a Castagnino a sospechar que este "quilométrico artículo" ha sido "redactado por otra pluma".[15] Dado que es un sujeto plural, podríamos conjeturar que la dupla no escribe a cuatro manos, sino que se reparte el trabajo: una carta compuesta por cada uno de los anti-románticos.

Por su parte, el autor de las observaciones al artículo de los "Los anti Románticos" –cuyo texto comparte con el segundo de los "Dos Románticos" el espacio de la sección "Correspondencias"–[16] se confiesa desde un principio "en extremo aficionado a las piezas escritas segun los preceptos de la escuela Romántica".[17] Sin embargo, en una postura semejante a la de los "Dos Románticos", en su consejo al director admite la existencia de piezas clásicas de calidad: "El Sr. González debe hacer representar las composiciones románticas buenas, y las del género clásico que igualmente lo sean".[18] A diferencia de los agentes anteriores, este autor –quien hace uso de la primera persona del singular– no se preocupa por advertir sobre su grado de instrucción ni sobre sus conocimientos en la materia. De hecho, demuestra mayor seguridad en su argumentación que los "Dos Románticos" y que los "Dos Anti Románticos" de la primera carta.

---

[13] *La Gaceta Mercantil* N° 3373, p. 2.
[14] *Diario de la Tarde* N° 968, p. 2.
[15] R. H. Castagnino, Op. cit., p. 538.
[16] Entre ambas cartas se intercala una firmada por "El que no tiene cola de paja" sobre el negocio del trigo, que no guarda relación alguna con la polémica en cuestión.
[17] *La Gaceta Mercantil* N° 3373, p. 2.
[18] *La Gaceta Mercantil* N° 3380, p. 2.

"Los Argentinos", por último, se presentan como sujetos no especializados en literatura y no capacitados para juzgar sobre las virtudes o defectos de una pieza teatral: "No nos meteremos, Señores Románticos, a averiguar si la tal pieza contiene irregularidades o no; o si está adornada de las bellezas que Uds. creen divisar en ella: abandonamos este empeño a plumas más versadas que la nuestra en la materia. (...) Repetimos que no nos consideramos con suficientes aptitudes para erigirnos en jueces del mérito de la pieza".[19]

Esta declarada carencia de "aptitudes" críticas en materia literaria y teatral no constituye, sin embargo, un obstáculo para que publiquen su opinión. Si bien esbozan una defensa de los "Dos Anti Románticos", su escrito pretende constituirse en realidad en una suerte de gesto "en reparo de la literatura Argentina".[20] Les llama la atención la sorpresa manifestada por los "Dos Románticos" en su carta de *La Gaceta Mercantil* N° 3373 ante la constatación de que en la República Argentina existan sujetos como los anti-románticos, que se atreven a calificar de "mamarracho" una pieza elogiada por la crítica europea.[21] Su intervención pasa casi desapercibida. Sólo merece una breve mención descalificatoria, a modo de *Post Data*, de parte del "autor de las observaciones": "Nada digo sobre la ocurrencia de unos *Argentinos*, que sobre este asunto han hablado en el Diario de la Tarde. Como ellos mismos se han forjado cargos que rebatir, me ha parecido que lo mejor y más conveniente es entregarlos a sí mismos".[22]

Las reglas de la razón y la razón de las reglas

En su primera intervención, los anti-románticos señalan, entre los defectos de *La Educanda*, la ausencia de una suspensión o intermedio entre los actos cuarto y quinto, que indique que ha transcurrido cierto espacio de tiempo:

> La conclusión de dicho acto y de algún otro, sin desocupar el teatro, y lo que es más, sabiendo el espectador que no puede desocuparse por Lady Worcester y por Morton, es contra todas las reglas: toda intriga debe estar dispuesta de modo que tenga naturalmente suspensiones, durante los cuales se supone pasar ciertos sucesos tiempo,

[19] *Diario de la Tarde* N° 975, p. 2.
[20] *Diario de la Tarde* N° 975, p. 2.
[21] *Diario de la Tarde* N° 975, p. 2.
[22] *La Gaceta Mercantil* N° 3380, p. 2.

> dando así lugar a los *intermedios*, introducidos solo por la costumbre: y para esto se debe desocupar el teatro, lo demás es solo urdir una intrigota tamaña, y donde se quiere dar un tajo hágote acto.[23]

Tal ausencia atentaría "contra todas las reglas", según los autores de la carta, quienes se permiten ironizar sobre el proverbial desprecio a las normas atribuido al romanticismo: "Pero..Vaya.. Se nos olvidaba que los modernos *romanticos* no conocen regla, sino que dejan campear el ingenio libremente, y sin sujecion ninguna".[24]

En una carta aparecida a los pocos días, un lector –a quien en adelante llamaremos el autor de las "observaciones", por el título con el que se publica su carta– se propone refutar las críticas de los anti-románticos, cuestionando la validez universal de las normas: "Podrían valerse de ellas [las reglas de la escuela clásica] si trataran de impugnar las doctrinas del Romanticismo; pero ocupándose de una pieza Romántica, debieron examinar su mérito con relacion a su género".[25] Es decir, en el enfrentamiento estético-ideológico entre clasicismo y romanticismo es válido apelar a los principios y postulados de cada bando para impugnar al otro, pero no resulta legítimo juzgar una obra de un sistema mediante las reglas, prescripciones o preceptos de otro, al que dicha obra no aspira a pertenecer. Las reglas acuñadas por el clasicismo sólo son válidas para evaluar y juzgar obras clásicas, sostiene aquí el autor de las observaciones, quien articula aquí una respuesta al irónico reproche por parte de los anti-románticos de desconocimiento de las normas ("los modernos románticos no conocen regla").

Pero los anti-románticos no se conforman con esa respuesta y vuelven al ataque. En su segunda intervención, señalan "defectos muy graves" en el desarrollo de la acción del drama de Ducange. En este aspecto, plantean sus críticas remitiéndose a la autoridad de Nicolas Boileau-Despréaux, a quien citan en francés, sin traducir, en notas al pie de página. A su entender, *La Educanda* no respeta la regla de la unidad de acción: "en el Colegio de Tonnington hay dos acciones".[26] Anticipándose a la crítica de sus contrincantes, los anti-románticos confiesan: "Esta es una regla de los clásicos, se nos dirá, muy bien: veamos si

[23] *Diario de la Tarde* N° 968, p. 2. La cursiva pertenece al original.
[24] *Diario de la Tarde* N° 968, p. 2.
[25] *La Gaceta Mercantil* N° 3373, p. 2.
[26] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2.

está de acuerdo con la razon".[27] En realidad, se anticipan a la reiteración de los reparos de los románticos: no se debe juzgar obras románticas con los principios clásicos. Los anti-románticos intentan demostrar que esas reglas clásicas responden a la razón, y, por lo tanto, que no son arbitrarias y tendrían validez para todas las obras, incluso las románticas. Sus palabras coinciden con la doctrina clasicista, para la cual, como sostiene Ernst Cassirer, existe una identificación entre las reglas de la creación artística, la razón y la naturaleza:

> (...) porque la ley a que está sometida la obra de arte, en cuanto tal, no procede de la fantasía, no es un producto de ella, sino una pura ley objetiva que el artista tiene no tanto que inventar como encontrar, tomarla de la naturaleza de las cosas. Para la denominación conjunta de tales leyes objetivas emplea Boileau la palabra *razón* (...).[28]

Para sustentar su argumentación, los anti-románticos citan como ejemplo *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín:

> Si Moratín en su *Sí de las Niñas*, nos hubiera contado todos los pormenores del viaje de *Da. Irene*, desde que salió del *convento* hasta que llegó a la *posada* en que pasa la escena, ¿no se fastidiaría el espectador? Seguramente que sí: y esto es lo que han querido evitar los clásicos cuando dicen que debe haber unidad en la acción: porque tomándola desde el punto más cercano a su desenlace, no hay necesidad de llenar los actos con episodios insignificantes, porque el tiempo hace falta para seguir el curso de ella".[29]

De este modo, ofrecen una justificación de la regla de unidad de acción, basada en el efecto sobre el espectador: hay que evitar fastidiarlo o aburrirlo. A continuación, argumentan sobre la validez de las unidades de lugar y de tiempo, apelando nuevamente a la razón, a lo verosímil:

> La acción debe pasar en un lugar y concluir cuando más, en 24 horas. La razón nos muestra la conveniencia de estos preceptos. Como la Comedia es una imitación de lo que pasa en la Sociedad, y en toda Sociedad suceden los acontecimientos por su orden

[27] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2.
[28] E. Cassirer, *La filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 322-323. La cursiva pertenece al original.
[29] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2.

> natural, el espectador reflexivo conoce la deformidad, siempre que se le presente un suceso que sale fuera de los límites de la razón.[30]

La apelación al receptor para justificar la validez de la reglas de las tres unidades constituye una suerte de lugar común, ya presente en Boileau (III, vv. 43-46). E. Cassirer señala una contradicción en esta operación:

> En lugar de apoyarse en la verdad [la estética clásica] apela a la verosimilitud y es concebida en un sentido estrecho, puramente fáctico; pero semejante valoración de lo meramente fáctico, en el fondo se contrapone a los principios auténticos y profundos de la teoría clásica. No resulta, a las claras, argumento suficiente de la absoluta necesidad de mantener la unidad de lugar y de tiempo el referirse al espectador, para quien sería contradictorio que en el curso de pocas horas transcurriera ante sus ojos un suceso que abarca años o décadas; porque, precisamente, la estética clásica, fiel a su tendencia fundamental, nos ha advertido constantemente de la conveniencia de no confundir lo que es realmente verdadero y válido y lo que parece tal al individuo desde su punto de vista particular.[31]

Además de apelar al receptor, los anti-románticos, en el pasaje citado, se apoyan en el concepto de mímesis de Aristóteles, a quien ya habían citado antes en el mismo artículo para definir la comedia.

> Aristóteles, uno de los filósofos de mayor nota, dijo que la comedia—es *una imitacion de lo malo, no de lo malo tomado en toda su estension, sino de aquello que causa vergüenza, y produce ridículo*.[32] Esta definicion indica claramente cuales sean los argumentos que deban tomarse para hacer una comedia. (...) Veamos si el argumento de la pieza que nos ocupa participa de las calidades que debe tener, y qué conducta se sigue en el desarrollo de su acción.[33]

En esta última cita, al caracterizar al melodrama *La Educanda* como una comedia, los anti-románticos incurren en un error, que será oportunamente señalado por el autor de las observaciones en su segunda carta.[34]

---

[30] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2.
[31] E. Cassirer, Op.cit., pp. 322-323.
[32] La cita corresponde al pasaje 1.449a de la *Poética*.
[33] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2.
[34] *La Gaceta Mercantil* N° 3380, p. 2.

Según la doctrina expuesta por los anti-románticos, los acontecimientos sociales suceden según un "orden natural", es decir, lógico y racional. La comedia –y el melodrama, la tragedia, etc.– deben imitar dicho orden a riesgo de incurrir en una deformidad, que será detectada por el espectador, si bien no cualquiera sino uno calificado (el "reflexivo"). En estas palabras resuenan los consejos de Boileau, que pedía a los autores cómicos que tomaran a la naturaleza como su único estudio (III, 360).

Con evidente finalidad didáctica, los anti-románticos recurren a un ejemplo hipotético:

> Si en una Comedia cuya escena pasa en Buenos Aires, en el primer acto, la mudamos en el segundo a Luján, por ejemplo, el espectador se ríe de esta mudanza, porque ella es contraria a la naturaleza que siempre obra por reglas ciertas y determinadas, y jamás como por encanto: pues solamente de este modo puede concluir en Luján un suceso que empieza en Buenos Aires, a menos que se invierta en él mucho tiempo.[35]

La naturaleza sigue reglas precisas, nos dicen los anti-románticos, y en esto su accionar difiere del de la magia o "encanto". De este modo, se refuerza el elemento lógico y racional que subyace a lo natural. Como afirma Cassirer, para la estética clásica, naturaleza y razón son sinónimos, y las referencias a la primera no apuntan a designar "un determinado campo de objetos", sino "el ejercicio libre y seguro de fuerzas cognoscitivas".[36]

Por otra parte, la reacción correcta o deseable del receptor siempre está presente y guía la argumentación de los autores de la carta. Los desvíos de la senda de la razón provocan la risa de los espectadores –los "reflexivos", debemos suponer–, aunque ese no sea precisamente el efecto previsto, a pesar de que la pieza del ejemplo sea una comedia. De la risa, el espectador puede pasar fácilmente al fastidio, según lo demuestran los anti-románticos al trasladarse al caso concreto de *La Educanda*:

> Lo mismo sucede cuando se ve un personaje soltero y en Londres en un acto, y en otro casado y establecido muy distante de esta ciudad. Pues aunque se supone que de un acto a otro pasa algun tiempo, y que en él se suceden los acontecimientos, el espectador que mira las cosas desde su luneta, se fastidia al ver que se emplea más tiempo del necesario para concluir la acción que lo tiene entretenido. Precisamente esto

[35] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2.
[36] E. Cassirer, *Op. cit.*, p. 310.

> es lo que sucede en el Colegio de Tonnington, pues desde el primer acto hasta el quinto pasan quince días.[37]

En función de estas críticas, los anti-románticos ratifican su juicio y el calificativo de "mamarracho" que le habían aplicado a la pieza de Ducange en su primer texto:[38]

> Por lo demás no negamos que tiene algunos rasgos interesantes, pero esta no es una razón para que no le llamemos *mamarracho*: una persona deforme, puede tener unos ojos hermosos, y nadie la llamará linda por esta sola cualidad.[39]

Visitando a Horacio. el monstruo y el mamarracho

Un "mamarracho" sería, entonces, según el juicio de los anti-románticos, una obra deforme y monstruosa que no respeta las reglas de la razón y la naturaleza. Para resaltar esta idea, y a modo de conclusión de su carta, los autores recurren a Horacio:

> Antes de concluir estas observaciones, nos permitiremos hacer notar a los que creen que el precepto de Horacio *Pictoribus atque Poetis* es aplicable a esta cosa, que el mismo Horacio restringe esa regla cuando dice: *Sed non, ut placidis coeant immitia* &.: y que ellas vienen después de aquel precepto *Humano capiti*. Es decir, que tan monstruoso es en el concepto de Horacio, como en el de todo el mundo un cuadro que represente una figura con cabeza humana, cuello de caballo, y cola de pez, como una comedia que incurre en todos los defectos que se advierten en el Colegio de Tonington.[40]

Antes de analizar este pasaje, conviene insertar aquí una breve digresión relativa a la fortuna y valor del texto horaciano citado, incluido en el volumen II de sus cartas. Como señala Esther Paglialunga, Quintiliano se refiere a la epístola como *librum de arte poetica* (*Institutio Oratoria* VIII, III, 60) y Porfirio, en el siglo III d. C., da por sentado que ese es su título.[41] Este dato deja en evidencia que ya desde el siglo I d. C. –y probablemente

---

[37] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2.
[38] "Concluiremos rogando al Sr. Director del Teatro que no nos presente tales mamarrachos" (*Diario de la Tarde* N° 968, p. 2).
[39] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2. La cursiva pertenece al original.
[40] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2.
[41] E. Paglialunga, *Manual de Teoría Literaria Clásica*, Mérida, Universidad de los Andes – CDCHT, 2001, p. 159.

antes– el texto era leído como una suerte de tratado de estética.[42] Como señala Leon Golden, el título de *Ars Poetica* ha sido exitoso en despertar expectativas que no se cumplieron, pero que tampoco figuraban entre los propósitos del texto.[43] Dicho título –que pervivió hasta el presente– resultó y resulta problemático para la crítica, ya que la carta no es un manual sistemático de teoría literaria, a diferencia de la *Poética* de Aristóteles, sino que más bien se trata de una epístola entretenida, informal, sin mayores pretensiones que establecer una comunicación relajada con miembros de su círculo íntimo de amigos.[44]

No obstante, la fortuna de la epístola está ligada a su interpretación como un compendio de teoría literaria. A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII abundan las ediciones, traducciones, adaptaciones y comentarios del *Ars Poética*. Pueden mencionarse, a modo ilustrativo, las obras de Iodocus Badius Ascensius (1503) –empleada como texto para estudiantes de literatura clásica–, Julius Caesar Scaliger (1561) –titulada *Poetica Libri Septem*– y Daniel Heinsius (1610), entre otras.[45]

El período comprendido entre los años 1650 y 1725 se considera particularmente fecundo en cuanto a la recepción del *Ars* horaciano.[46] En 1674, Boileau publica *L'Art poétique*, de clara influencia horaciana. Para Nicholas Cronk, la obra contiene más de 100 versos tomados directamente del *Ars Poetica*, además de otros cientos procedentes de otros poemas de Horacio.[47] Esta influencia sobre Boileau es también destacada por el jesuita mexicano Francisco Javier Alegre, quien en la segunda mitad del siglo XVIII traduce y adapta el *Art poétique*, versión que permanecería inédita hasta 1889. Al presentar su adaptación, Alegre sostiene que "Mi traducción no será literal ni aun casi será traducción. Hago con Boileau lo que él hizo con Horacio, esto es, tomar yo los pensamientos y los preceptos y vertirlos a mi modo".[48]

---

[42] C. Bobes, G. Baamonde, M. Cueto, E. Frechilla e I. Marful, *Historia de la teoría literaria. I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995, p. 179.
[43] L. Golden, "Reception of Horace's *Ars Poetica*", G. Davis (ed.), *A companion to Horace*. Chichester/ Malden/Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 392.
[44] L. Golden, Op. cit., p. 392.
[45] L. Golden, Op. cit., pp. 394-395.
[46] L. Golden, Op. cit., p. 396.
[47] L. Golden, Op. cit., p. 396.
[48] L. Monguió, "La poética neoclásica en la América Hispana", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 43-44 (1996), p. 106.

El siglo XIX representa, para Rosario Cortés Tovar, el rechazo de la doctrina clasicista del *Ars Poetica*, debido al predominio de la estética romántica.[49] Podemos citar un testimonio elocuente de esta actitud, registrado en una publicación rioplatense algunos años después de la polémica analizada en este trabajo. El 21 de abril de 1838 aparece en las páginas de *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres* –un efímero semanario publicado en Buenos Aires por los miembros de la llamada "generación del 37" argentina– un artículo titulado "Los escritores nuevos y los lectores viejos".[50] La firma de "Figarillo" –pseudónimo empleado por Juan Bautista Alberdi, a partir del "Fígaro" de Mariano José de Larra– ya anticipa el tono irónico y burlesco del texto. El artículo se presenta como una "carta constitucional del espíritu moderno", un "código fundamental del siglo XIX",[51] y escenifica un diálogo entre dos interlocutores: "Figarillo", a quien podríamos considerar portavoz de las ideas de la generación a la que pertenece Alberdi –y cuyas palabras, por lo tanto, deben interpretarse en sentido recto– y un adversario sin nombre, quien cuestiona o relativiza las afirmaciones del primero, en cuyas intervenciones se detecta una postura conservadora, contraria a la de los románticos del 37. Ambos interlocutores discuten en torno a los axiomas o teoremas que deben formar parte de la mencionada "carta constitucional". Uno de esos postulados, "La literatura es la expresión de la sociedad", provoca la desconfianza del adversario. Para cuestionar la legitimidad de tal afirmación, sostiene que "La sociedad no tiene boca para expresar literatura. La literatura es la Ilíada, la Odisea, la Eneida, la carta a los Pisones, etc., y Homero, Virgilio y Horacio no son la sociedad".[52]

Nótese que el interlocutor de "Figarillo" no se refiere a la obra de Horacio por el título con el que la bautiza Quintiliano, sino por su nombre original. Esta mención testimonia que en el proceso de transmisión del texto no se habría opacado completamente la denominación

[49] R. Cortés Tovar, "Horacio. «Sátiras» y «Epístolas»", C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 151.
[50] Para un análisis de este artículo en el marco del tratamiento de la tradición clásica en *La Moda*, cfr. L. M. Martino, "Incómodas investiduras de lo clásico. *La Moda* (Argentina, siglo XIX)", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 29, 2 (2009), p. 186.
[51] Figarillo, "Los escritores nuevos y los lectores viejos", *La Moda* N° 23, 21 de abril de 1838, p. 4. *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*. Edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011, p. 158.
[52] Figarillo, Op. cit., p. 4. *La Moda*, Op. cit., p. 158.

que le dio el propio autor. Por otra parte, las obras mencionadas junto a la *Epistula ad Pisones* –en una selección deliberadamente incompleta, como da a entender el "etcétera"– pertenecen al género épico. Es decir, el adversario, aparentemente, evita incluir tratados o preceptivas poéticas. De lo contrario, podría haber mencionado a la *Poética* de Aristóteles, mención que ofrecería, al lado del *Ars Poetica*, un corpus más o menos homogéneo. Podríamos pensar que aquí, tal vez, el texto horaciano fue elegido tan sólo en su carácter de representante del género epistolar, aunque, en ese caso, deberíamos preguntarnos por qué precisamente esa epístola, o bien, por qué no una carta de Plinio el Joven. A nuestro entender, la lectura de la *Epistula ad Pisones* como un tratado literario, decantada a lo largo de los siglos, está latente y se actualiza con la sola mención de la obra, sea cual sea el título elegido para denominarla.

La reivindicación de los autores grecolatinos en boca del adversario reviste, a nuestro entender, el carácter de una dramatización o escenificación ficticia de la querella que se llevó a cabo entre clasicistas y románticos rioplatenses a partir de la década de 1830, eco a su vez de las disputas europeas.[53] El mismo título del articulo se orienta en esa dirección: "escritores nuevos" frente a "lectores viejos". Esta misma querella constituye el trasfondo de la polémica en torno a la pieza de Ducange, objeto de nuestro trabajo.

En el pasaje analizado de la carta de los anti-románticos, a diferencia de la precisa referencia del artículo de "Figarillo", no se menciona concretamente la obra de Horacio a la que pertenecerían los versos citados. No obstante, el contexto en que se inserta el texto –una discusión sobre los méritos y defectos de una pieza teatral, es decir, sobre cuestiones estéticas, en la que se citan leyes, reglas y autoridades–, no permite dudar de que se trata del *Ars* horaciano. Los anti-románticos, por otra parte, tienen en mente un receptor culto que puede prescindir de la referencia concreta al poema. El hecho de que los versos sean citados sólo en latín, sin traducción al español, refuerza esta hipótesis.

La cita de Horacio en la carta analizada corresponde al pasaje inicial de la *Epistula ad Pisones*. Se reproducen literalmente sólo los versos 1, 9 y 12 y se parafrasea el resto de este pasaje introductorio, hasta el verso 14. En dicho pasaje, Horacio presenta al lector la

[53] Cfr. al respecto L. M. Martino, "Clasicismo y romanticismo. Indicios de una polémica europea en el Río de la Plata", *Estudios de Teoría Literaria* 5 (2014), pp. 201-214.

imagen de un cuadro que representa una figura monstruosa, constituida por partes de distintos seres, en una completa falta de armonía.

En esta "metáfora de gran plasticidad" –como la caracterizan Bobes *et al*.–[54] subyace el principio del *decorum*, en el sentido de equilibrio y conveniencia, que ha sido caracterizado por la crítica como "la única y verdadera constante estructural de la obra", un *leit-motiv* que reaparece una y otra vez a lo largo de la epístola.[55] Este principio se vincula de manera estrecha con la concepción mimética del arte que impregna el *Ars Poetica*, testimoniada en la comparación entre literatura y poesía,[56] a la que se hace referencia en el verso 9 (*Pictoris atque poetis*) citado en el texto de los anti-románticos. Paglialunga señala, por su parte, la relación de la imagen expresada en los versos 6 al 9 –un libro carente de organicidad, en que no existe una forma que garantice la armonía entre su cabeza y sus pies– con aquella afirmación del *Fedro* de Platón (264c) sobre la construcción de un discurso como un ser vivo orgánico.[57]

O. B. Hardison Jr. sostiene que la influencia de un texto clásico puede detectarse a partir de la existencia de glosas (notas explicativas en relación a palabras individuales) y de comentarios (interpretaciones del texto completo).[58] La referencia de los anti-románticos analizada podría caracterizarse, de manera general, como el primer tipo señalado por Hardison. Se trata, por cierto, de una glosa muy particular, alejada de la tradición filológica e inserta en artículos periodísticos sin firma, es decir, en un medio popular y más concretamente, en una sección en principio abierta al público en general. El estudio de esta clase de apropiación parcial de los textos clásicos reviste, en nuestra opinión, un gran valor para la investigación sobre la recepción local de los autores clásicos.

El texto de Horacio, dentro de la postura clasicista de los anti-románticos, constituye una autoridad irrefutable, que debería inclinar la balanza a su favor en la disputa. Para reforzar la validez universal y la naturalización de las reglas contenidas en el *Ars*, los autores hacen coincidir el juicio del poeta latino con el sentido común: "tan monstruoso es en el concepto de Horacio, como en el de todo el mundo (...)".

[54] C. Bobes, G. Baamonde, M. Cueto, E. Frechilla e I. Marful, Op. cit., p. 184.
[55] C. Bobes, G. Baamonde, M. Cueto, E. Frechilla e I. Marful, Op. cit., p. 183.
[56] C. Bobes, G. Baamonde, M. Cueto, E. Frechilla e I. Marful, Op. cit., p. 182.
[57] E. Paglialunga, Op. cit., p. 161.
[58] L. Golden, Op. cit., p. 394.

La selección de versos del *Ars*, por otra parte, no es en absoluto arbitraria, sino que está dirigida a cuestionar la posición de los románticos, es decir, de aquellos que han hecho de la libertad del artista su credo poético. El propósito de los autores de la carta parece ser, fundamentalmente, corregir una interpretación y un empleo desviados del *Ars Poetica*, una interpretación y un empleo que echarían mano de un tratado consagrado por la tradición, con sus reglas revestidas de un carácter absoluto, para justificar, paradójicamente, la libertad en la invención artística. Los anti-románticos se proponen, de este modo, un gesto de rescate y recuperación de un texto sagrado, fundamento esencial de sus posturas, que, al parecer, habría caído en manos inapropiadas. El destinatario se hace explícito en este pasaje: "nos permitiremos hacer notar a los que creen que el precepto de Horacio *Pictoribus atque Poetis* es aplicable a esta cosa (...)". Mediante la contextualización de dichos versos,[59] los anti-románticos restituyen el sentido integral del pasaje y ofrecen la lectura adecuada del *Ars*, es decir, aquella que pone límites a la imaginación del artista.

En un hábil movimiento retórico, los anti-románticos identifican a *La Educanda* con la imagen monstruosa con que Horacio inicia su poema, con la clara finalidad de descalificarla de manera contundente. Los anti-románticos insertan estratégicamente la referencia al pasaje horaciano después de reiterar su juicio sobre la pieza de Ducange: "no negamos que tiene algunos rasgos interesantes, pero esta no es una razón para que no le llamemos *mamarracho*: una persona deforme, puede tener unos ojos hermosos, y nadie la llamará linda por esta sola cualidad".

De este modo, se asocia la figura del "mamarracho" a la estirpe del monstruo horaciano, como una suerte de engendro local de aquel. Por otra parte, los anti-románticos remiten en esta afirmación, sin explicitarlo, a otro pasaje del *Ars*, donde el vate critica al artista que carece de visión de conjunto, y sólo acierta en algunos detalles, produciendo una obra poco agraciada (*Ars Poetica,* 32-37).

"Las cosas cuales son"

[59] Aníbal González Pérez señala en su edición del *Ars Poetica* que estos versos remiten a una sentencia recogida por Luciano (*Sobre los retratos* 18): "Hay un viejo dicho: pintores y poetas no tienen que dar cuentas" (Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*. Edición preparada por A. González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 123).

Apoyados en una autoridad antigua, fuente de las preceptivas neoclásicas, los anti-románticos, como vimos, refuerzan su argumentación y defienden su juicio sobre la monstruosidad de la pieza de Ducange, al tiempo que identifican lo deforme con los excesos de libertad artística. En su defensa de *La Educanda*, el autor de las observaciones destaca que el drama cumple con el requisito de la mímesis, al que habían apelado sus detractores para descalificarlo:

> En la *Educanda se ven las cosas cuales son*, y esta es la causa porque su impresión no es pasajera, sino que se extiende algo *más allá* que el de alguna de esas comedias de 24 horas en las que por la mañana cuenta una criada a un paje el origen del amor de los señoritos; al mediodía un hombre de perversas intenciones ha puesto en aprieto con sus intrigas a los enamorados, y a la noche ya está todo concluido, y casados los cuitados amantes, a presencia del malandrín, que cuando menos, va a pasar a la calle ignominiosamente, si no es a una fortaleza o a un presidio. El pueblo no se equivoca, y por eso distingue muy bien el *amor de comedias, los casamientos de comedias*, & de los que él conoce y que en nada se parecen a aquellos.[60]

La crítica del autor de la carta a las llamadas "comedias de 24 horas" puede ser leída, a nuestro juicio, a la luz de las contradicciones que señala Victor Hugo a las reglas de la unidad de tiempo y lugar, que se pretenden sustentadas por la verosimilitud:

> No hay, en efecto, nada tan inverosímil y tan absurdo como este vestíbulo, este peristilo, esta antecámara, lugar banal donde nuestras tragedias se complacen en desarrollarse, a donde llegan, no se sabe cómo, los conspiradores para declamar contra el tirano; el tirano, para declamar contra los conspiradores, por turno (...).[61]

No obstante, no es seguro que Hugo hubiera subscripto esta categórica exaltación de *La Educanda* en función de que en ella "s*e ven las cosas cuales son*". En efecto, el escritor francés supo distinguir muy bien "la realidad según el arte" de la "realidad según la Naturaleza", y probablemente habría incluido a nuestro autor en la categoría de los "partidarios poco avanzados del *romanticismo*", que confunden ambos ámbitos por atolondramiento.[62] Dado que "el arte no puede dar la cosa misma", como afirma Hugo,[63]

---

[60] *La Gaceta Mercantil* N° 3380, p. 2. Las cursivas pertenecen al original.
[61] V. Hugo, "Prólogo a *Cromwell*", V. Hugo, *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*, Barcelona, Península, 2009, p. 52.
[62] V. Hugo, *Op. cit.*, p. 63. La cursiva pertenece al original.

una pieza teatral –o la crítica sobre ella– no puede pretender representar las cosas tal cual son.

Por otra parte, el autor de las observaciones le otorga importancia en su argumentación, al igual que sus contrincantes, al efecto sobre la audiencia. La impresión duradera, no pasajera, que produce la representación de la pieza es un índice de la calidad de la misma. El autor les reconoce a los espectadores autoridad y buen juicio para discernir lo verosímil de lo que no lo es. El éxito que tuvo la representación de *La Educanda* funciona a modo de argumento legitimador: "El pueblo no se equivoca". Vale destacar que el público que tiene en mente el autor de las observaciones difiere notablemente de aquel "espectador reflexivo" de los anti-románticos, que seguramente habría salido defraudado e indignado de la función.

Al igual que el criterio de la mímesis, la conformidad de las obras de arte con respecto a la naturaleza –en íntima vinculación con aquella– es un precepto enarbolado no sólo por los cultores y simpatizantes del clasicismo. "Jamás se nos podrá negar (sin injusticia)" –afirman los dos románticos en respuesta al ataque de los anti-románticos– "que en la Educanda, reina la naturalidad, que los sucesos están perfectamente coordinados, y que interesa y conmueve al espectador".[64] En términos semejantes reacciona el autor de las observaciones:

> Los Románticos imitan a la naturaleza, siguen los pasos de la pasión, interpretan los movimientos del alma. Su mira no es que en un acto se conozca el asunto, sino que un acto preste datos para comprender al segundo, que cada acto sea un escalón para que la curiosidad trepe sin fatiga. ¿Falta esto en la *Educanda*? ¿Por falta de una exposición, cual la que echan menos los *anti-Románticos*, deja el espectador de enternecerse, de entusiasmarse, de enmendarse?[65]

El pasaje remite directamente al encumbramiento de las leyes de la Naturaleza como únicas reglas y modelos del arte, propuesto por Victor Hugo en su "Prefacio a *Cromwell*". Por lo

[63] V. Hugo, *Op. cit.*, p. 63.
[64] *La Gaceta Mercantil* N° 3373, p. 2.
[65] *La Gaceta Mercantil* N° 3373, p. 2.

tanto, la vía de la naturaleza –única legítima– se opone tajantemente al preceptismo neoclásico: las reglas, dice Hugo, "no se escriben en poéticas".[66]

Los anti-románticos no parecen estar de acuerdo con esta última afirmación. En su segunda carta, recurren, para marcar los defectos de la pieza de Ducange, a "reglas que nos han dado sobre la materia los primeros maestros del arte".[67] Reafirman, por un lado, la preeminencia y validez de esas reglas y su carácter absoluto, al sostener que son válidas para juzgar las piezas románticas:

> Se ha dicho que las composiciones de esta especie no deben juzgarse por las reglas que sigue la escuela de los clásicos, sino por las suyas propias: y que así es inútil aplicar aquellas a esta pieza. Esto no nos parece exacto: pues si se prueba que la pieza tiene defectos, y que estos defectos están en oposición con la razón y la naturaleza está claro que las reglas que sigue la escuela de los románticos, son tan defectuosas como lo son sus composiciones.[68]

Esta afirmación permite establecer, por una parte, que los anti-románticos, en clara contradicción con la descalificación irónica del primer artículo, están convencidos de que los románticos sí tienen reglas, aunque a su juicio sean "defectuosas". Por lo tanto, la asociación entre romanticismo y libertad desbordada se vería resquebrajada. Por otra parte, las reglas que defienden los anti-románticos se identificarían con la naturaleza y la razón. La invocación de la pasión como senda del romanticismo, destacada por el autor de las observaciones, entra en conflicto con la autoridad conferida a la razón por los anti-románticos. Sin embargo, tanto éstos como los románticos coinciden en otorgarle legitimidad al criterio de la naturaleza, susceptible de adquirir, como resulta evidente, sentidos divergentes y hasta contrapuestos.

Podemos afirmar, a modo de conclusión, que esta polémica registrada en la prensa periódica de la primera mitad del siglo XIX resulta un interesante testimonio del panorama estético de la época, caracterizado por el enfrentamiento entre clásicos y románticos. No obstante, hay que tener en cuenta que la discusión se realiza en la sección de los diarios reservada a las cartas de lectores, y que sus agentes –cuya identidad, tal vez, nunca

---

[66] V. Hugo, Op. cit., p. 61.
[67] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2.
[68] *Diario de la Tarde* N° 973, p. 2.

llegaremos a conocer– no revisten el carácter de letrados o expertos en la materia –o al menos, no se presentan como tales. Estos datos resultan significativos a la hora de caracterizar un debate ya de por sí difuso y complejo, al que la crítica tiende a simplificar, tal vez en un intento por aprehenderlo y delimitarlo de manera nítida. Categorías como las de reglas y normas, mímesis, verosimilitud y naturaleza son invocadas tanto por unos como por otros agentes para defender sus posturas e impugnar las de sus oponentes. En un movimiento que busca legitimar su discurso recurren a citas de autoridades en la materia: Aristóteles, Horacio, Boileau. Sus discusiones ponen en evidencia, en ocasiones, un alto grado de erudición y un conocimiento de los manifiestos y poéticas europeas. Por momentos, sin embargo, revelan un empleo más bien superficial y apresurado de categorías y citas de autoridad. Las páginas en las que se enfrentan estos clásicos y románticos rioplatenses, destinadas a lo efímero, tal vez condicionen gran parte de sus intervenciones, que, no obstante, resulta imperativo rescatar del olvido.

Bibliografía

Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*. Edición preparada por A. González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982

C. Bobes, G. Baamonde, M. Cueto, E. Frechilla e I. Marful, *Historia de la teoría literaria. I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995.

E. Cassirer, *La filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

R. H. Castagnino, *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1989 (t. II).

R. Cortés Tovar (1997). "Horacio. 2. «Sátiras» y «Epístolas»", en Codoñer, Carmen (ed.). *Historia de la literatura latina*. Madrid, Cátedra, pp. 137-151

L. Golden, "Reception of Horace's *Ars Poetica*", G. Davis (ed.), *A companion to Horace*. Chichester/ Malden/Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. pp. 391-413.

V. Hugo, "Prólogo a *Cromwell*", V. Hugo, *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*, Barcelona, Península, 2009.

L. M. Martino, "Incómodas investiduras de lo clásico. *La Moda* (Argentina, siglo XIX)", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 29, 2 (2009), pp. 179-193.

L. M. Martino, "Clasicismo y romanticismo. Indicios de una polémica europea en el Río de la Plata", *Estudios de Teoría Literaria* 5 (2014), pp. 201-214.

L. M. Martino, "*Trente Ans, ou la Vie d'un Joueur*, de Victor Ducange, en Buenos Aires. La suerte de un jugador y la gloria de un dramaturgo", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 31, 2 (2016), pp. 297-313.

La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. Edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.

L. Monguió (1996). "La poética neoclásica en la América Hispana", en *Revista de crítica literaria latinoamericana* año XXII, n° 43-44, pp. 103-117.

E. Paglialunga, *Manual de Teoría Literaria Clásica*, Mérida, Universidad de los Andes – CDCHT, 2001.