

## La Tradición Clásica y el teatro rioplatense de las primeras décadas del

### siglo XIX: la obra de Juan Cruz Varela

## The Classical Tradition and the Argentinean Theater in the First

### Decades of XIX Century: the Plays of J. Cruz Valera

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

Ángel Vilanova.

Universidad de Los Andes (Venezuela)

#### RESUMEN

Este examen de las relaciones entre la Tradición Clásica y los “ensayos” trágicos de Juan Cruz Varela intenta salvar las limitaciones de predominantes enfoques antinómicos que han impedido una más ajustada valoración de la obra del poeta y dramaturgo argentino. Obliga, por tanto, a dejar de lado los prejuicios ideológicos que han caracterizado el estudio de *Dido* y *Argia*, las tragedias escritas por Varela en la segunda década del siglo XIX, bien para incurrir en excesos encomiásticos o para condenarlas en bloque y sin atenuantes. Para ello, se impone un enfoque más amplio que no sólo tenga en cuenta las condiciones históricas, las concepciones dramáticas de esa época en el Río de La Plata, sino también las imperantes en el teatro europeo, especialmente, por lo que se refiere a Juan Cruz Varela, el teatro de Vittorio Alfieri (y aun el de Metastasio) que aquél toma como modelo (coincidiendo en esto con un considerable número de dramaturgos hispanoamericanos) y sirve además como nexo con la Tradición Clásica helénica, ya que la latina era bien conocida por Varela.

#### PALABRAS CLAVES

tradición clásica, tragedia argentina, Juan Cruz Varela.

#### ABSTRACT

This is an analysis of the relationship between Classic Tradition and the tragic “essays” of Juan Cruz Varela, with the objective of going beyond the antinomic approaches that have prevented so far a real evaluation of the work of this Argentine author. Our approach aims at leaving aside ideological prejudices around *Dido* and *Argia*, the tragedy written by Varela in the second part of the XIX century, in an effort to emphasize historical conditions and dramatic concepts prevalent at that time in Buenos Aires, plus those present in European theatre. Thus it especially explores the relationship with the theater of Vittorio Alfieri, whom Varela takes as his model, and the nexus with Classic Hellenic Tradition.

#### KEY WORDS

Classic Tradition, Argentinean tragedy, Juan Cruz Varela.

---

Juan María Gutiérrez, considerado el “padre de la crítica literaria” en Argentina, publicó en 1871 *Estudios sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino (sic) don Juan de la Cruz Varela*. En uno de sus numerosos y muy elogiosos comentarios, estampó la siguiente estimación:

La tragedia clásica nació y murió en las orillas argentinas con el señor Juan Cruz Varela (1794-1839). Sólo un gran talento y su profundo estudio de los grandes modelos pudo restituirla a la vida en un terreno preparado hasta por la naturaleza, para que sólo germinase en él la semilla de lo que es nuevo y peculiar a las sociedades modernas. Estas propensiones locales fueron tan poderosas entre nosotros, que la tragedias de que nos ocupamos [se refiere a *Dido y Argia*<sup>[1]</sup>] aparecieron entre dos ensayos del mismo género, cuyos autores habían buscado la inspiración en las entrañas de la sociedad americana, y sólo con el asunto protestaban ya contra la tradición. Cediendo a nuevas necesidades y exigencias, la musa dramática de [Manuel José de] Lavardén sacó a la escena la pasión inspirada a un salvaje de las márgenes del Paraná por los cristianos atractivos de una mujer europea [se trata de *Siripo*, tragedia de Lavardén, perdida]. Movido por iguales influencias, el joven doctor don Manuel Belgrano daba a luz en 1823 la tragedia en verso y en cinco actos titulada *Molina*, cuya escena es Quito y cuya principal heroína es *Cora*, virgen consagrada al culto del sol y amante sacrílega y clandestina del guerrero español que dá título a esta tragedia. Sin embargo, es tanto el poder del estilo en las producciones de arte que *Argia* y *Dido* erguirán siempre la cabeza sobre las dos tragedias mencionadas de Lavardén y Belgrano<sup>[2]</sup>.

En abierto contraste, setenta años más tarde, un importante crítico de la literatura y el teatro argentinos, Arturo Berenguer Carisomo, al analizar la producción dramática de Juan Cruz Varela, tan lapidario como categórico en el elogio había sido Gutiérrez, escribe:

Así, sometido a tan prietas ligaduras [del neoclasicismo “jacobino”, como lo califica], Juan Cruz Varela intenta la creación dramática: “*Dido*” y “*Argia*” son dos obras absolutamente desprovistas de calor interior, son la máxima expresión del rompimiento de una cultura con su medio vital, literatura de fantasmas, planas copiadas, hechas de reminiscencias y retazos, sin ninguna realidad íntima y ningún sentimiento propulsor: expresan, eso sí, admiramente [sic] el mal de su tiempo, y es raro que, en los escasos estudios sobre el momento rivadaviano, no se haya sacado más provecho de estos tan fieles ejemplares de un período de nuestra historia.

Más aún, agrega:

Al enfrentarnos con “*Dido*”, la primera tragedia de Varela, debemos juzgarla de acuerdo al texto, sin acordarnos para nada que el autor era argentino y era hombre de acción en los sucesos de su tiempo; juzgarla como una creación artificial “literatizada”, concediendo todo a la “forma”, sin discutir la escasa enjundia o el escaso interés de su asunto<sup>[3]</sup>.

Estas citas bastan, pienso, para ilustrar plenamente una de las tantas antinomias que parecen insuperables y han caracterizado desde los orígenes la historia argentina, pudiendo casi subsumírselas incluso todavía hoy en la dicotomía sarmientina civilización-barbarie. A lo largo de casi dos siglos, una serie de “oposiciones bajo la forma de antagonismos inconciliables” han disputado “una centralidad innegable en el campo político”, escribe Maristella Svampa: “Unitarios / Federales, Centro / Interior, Causa / Régimen, Peronismo / Antiperonismo, Pueblo / Oligarquía, Patria / Imperialismo”<sup>[4]</sup>. No son las únicas antinomias a las que la historia general, la de las artes, la literatura, el teatro, así como de la crítica de esas actividades han apelado ni, en muchos casos, las más pertinentes en el campo del conocimiento en que incursiona este trabajo. Otras ostentan ese carácter: culto / popular, letrado / iletrado, universalismo / nacionalismo o regionalismo, urbano / rural, tradición /

innovación. Sí es verdad, no obstante, que

la célebre imagen “civilización o barbarie” posee un *status* singular (...) debido tanto al rol histórico inicial que ella cumplió, como a la influencia de largo aliento que ha ejercido sobre el pensamiento y la vida política argentinos<sup>[5]</sup>.

Este rasgo de la cultura argentina, predominante ya en los primeros lustros posteriores a la Revolución de Mayo de 1810, es uno de los componentes fundamentales de un cuadro de situación extremadamente crítico, no sólo en los comienzos del proceso de constitución de una nueva nación, sino también a lo largo de los casi doscientos años siguientes, como si la ideología maniquea que lo genera no pudiera ser ni siquiera controlada, especialmente cuando se trata de acometer el estudio de cualesquiera de los hechos humanos que registra la historia del país. La obra de Juan Cruz Varela, como la de muchos otros, ha sido (y es) un objeto de estudio que activa esa propensión que impide un examen libre de prevenciones y preconcepciones en busca de una apreciación más inteligente y ecuánime. A esa problemática pretende atender esta breve introducción al análisis de las relaciones entre la Tradición Clásica y la producción dramática de Juan Cruz Varela, parte de un proceso que se inicia en 1810 y continúa dos décadas y media más, por lo menos hasta la decisiva batalla de Ayacucho en 1824.

La independencia política alcanzada entonces era sin duda una parte de ese proceso. Se requería también conquistar la independencia cultural si se pretendía concretar la creación de nuevas naciones modernas, democráticas y progresistas. A esa tarea se consagraron los intelectuales, artistas y pensadores, integrantes de las elites urbanas (de la ciudad “escrituraria”, según Ángel Rama<sup>[6]</sup>), concientes de que para lograr la autonomía cultural era imprescindible, entre otros requisitos, constituir una literatura, porque “la nación no deriva en una literatura nacional, sino que, al contrario, la literatura construye la nación como espacio utópico de conciliación y homogeneización<sup>[7]</sup>. La profundización de esa consciencia es lo que impulsa a todos los que comparten el proyecto independentista a poner, cualquiera sea su arte o su actividad intelectual, integre o no la élite antes mencionada (Juan Cruz Varela es uno de los artistas y pensadores orgánicos del sector liberal, mientras Bartolomé Hidalgo, fundador de la poesía gauchesca, sería el emblemático representante de la poesía “popular”) al servicio del proyecto el mayor aporte del que eran capaces. Esto determinará que uno de los rasgos más notables de la literatura (y el teatro) en todos los dominios españoles embarcados en el proceso independentista, entre 1810 y 1830 sobre todo, sea su carácter instrumental, tanto se trate de la literatura y el teatro “cultos”, como de sus formulaciones “populares”: en 1817 se crea en Buenos Aires la sociedad del Buen Gusto en el Teatro (lo mismo ocurre en la mayoría de las capitales del continente) con el propósito de “fomentar la creación dramática bajo el lema: ‘el teatro es instrumento del gobierno’”<sup>[8]</sup>. Juan Bautista Alberdi, citado por Javier Sasso, declara: “(...) escribimos siempre para las ideas, no para el arte”, “la palabra no es para nosotros más que un medio de acción”, “el arte (...) trabaja principalmente para la política, para la libertad, para la patria”, de modo que “el juicio que nos formamos de un arte debe depender absolutamente de la idea que nos

hagamos del fin de la sociedad (...). Este fin es el progreso, el desarrollo, la emancipación continua de la sociedad y de la humanidad”<sup>[9]</sup>. Bartolomé Hidalgo, por su parte, así como escribe tanto un cielito como sus *Diálogos Patrióticos* dedica un poema de neto corte neoclásico para cantar *El triunfo* obtenido por el general San Martín en Maipú en 1817<sup>[10]</sup>. Finalmente, para concluir estas reflexiones en torno al carácter funcional o instrumental de la literatura y el teatro americanos, vale la pena recordar lo que Antonio Cornejo Polar escribió sobre el tema:

[...] la agenda de problemas abiertos por la independencia era lo suficientemente vaga y urgente, hasta angustiosa a veces, por lo que no es difícil imaginar la fuerza de su apelación frente a la élite letrada que, por lo demás, estaba muy lejos de imaginar su práctica escritural en términos de autonomía estética<sup>[11]</sup>

Con el tiempo, en 1828, Juan Cruz Varela cobrará conciencia de la falta de una literatura nacional. En una serie de artículos sobre el tema titulada, precisamente, “Literatura nacional”, sostenía entonces que “no puede decirse que tenemos una *literatura nacional*”; aunque pueden computarse algunos apreciables avances “mucho tiempo pasará antes que hayamos formado nuestra literatura.”

[Esa] época [agregaba optimista] ha de llegar y, para acercarla, es menester empezar indicando los caminos que deban conducirnos al término que deseamos, los escollos en que han tropezado los que han emprendido esta carrera y finalmente, las mejoras a que debemos aspirar<sup>[12]</sup>.

Cornejo Polar sostenía también que las literaturas de las “repúblicas recién fundadas” debatían esta cuestión sintiendo el “imperio de las urgencias modernizadoras ‘instaladas’ en la áspera problemática de la definición nacional”. Ello implicó la búsqueda de solución para el problema de la elección de “los géneros o espacios discursivos modernos” que, a su vez, suponía “un proceso de aprendizaje de sus convenciones, usos y prácticas textuales”<sup>[13]</sup>.

Por supuesto, hay opiniones muy distintas. Berenguer Carisomo coincide en que el teatro argentino entre 1800 y 1835, aproximadamente, se puso “al servicio de la idea revolucionaria” y

sólo se alimenta de temas políticos: las invasiones inglesas, las tiradas contra la “tiranía” y el “fanatismo” español, las batallas de Chacabuco y Maipú, los denuestos de la culta Atenas [Buenos Aires] contra los ‘persas’ de [los caudillos] López o Ramírez. Es un teatro de “pie forzado”. Las dos carátulas no ríen ni gimen sino batiendo el parche jacobino<sup>[14]</sup>

No podía ser de otra manera en la perspectiva de Berenguer Carisomo: si la

emancipación no es obra compacta de un pueblo a quien le llega inexorablemente su hora histórica –eso fue la anarquía- la revolución fue una obra jurídica de ciudadanos empapados de contrabando y a escondidas de filosofía materialista y de máximas de Juan Jacobo<sup>[15]</sup>,

obnubilados por la Ilustración que tardíamente había llegado al Río de la Plata y por ello negados a reconocer “la realidad viva”<sup>[16]</sup>, es decir, para Berenguer Carisomo (incurriendo

en su apasionado alegato en un anacronismo increíble) “la indiada, la montonera, Rosas y Quiroga [que] rugían épicamente en torno a esta Atenas espectral que era la inocente Buenos Aires”<sup>[17]</sup>. Tal “rugido” sería cosa posterior a los tiempos de Juan Cruz Varela y el neoclasicismo “jacobino”. En esos momentos se están produciendo otros acontecimientos, entre los cuales deben mencionarse la reorganización de la Logia Lautaro y la creación de la Sociedad del Buen Gusto en el Teatro, fundamental en el desarrollo de la lucha independentista la primera, y para “aumentar y perfeccionar el teatro [...] escuela de costumbres y el mejor maestro de la Ilustración”, la segunda. La Sociedad se propone aportar “producciones nuevas”, traducir para ello obras “extranjeras”, revisar las que “hayan de representarse o cantarse”<sup>[18]</sup>. Es decir, no parece haber dudas acerca de la necesidad y conveniencia de apelar a la producción dramática europea, española, francesa, italiana, no sólo para estar al día con respecto a la situación del teatro en esas latitudes, sino para contar con orientaciones que permitieran asumir positivamente las aspiraciones de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro. Para Teodoro Klein, simultáneamente con “el acceso a lo más avanzado del repertorio [dramático] universal” puede vislumbrarse

la aparición orgánica de una dramaturgia local, estimulada por la política cultural de la sociedad del Buen Gusto y de sus continuadores: entre 1817 y 1821 –agrega- llegan a la escena del Coliseo un conjunto de piezas que supera en cantidad y calidad a lo conocido hasta entonces desde la Revolución de Mayo<sup>[19]</sup>.

Aunque se ocupa en otra parte de su obra de dos figuras relevantes en la historia del teatro argentino, Luis Ambrosio Morante y Bartolomé Hidalgo, destacándolos como autores que representarían la contracara de Juan Cruz Varela, Berenguer Carisomo no repara en un aspecto sumamente llamativo, sobre todo para quien como él se aferra casi fanáticamente a la dicotomía culto/popular (o universalidad/autoctonía o regionalismo) para rechazar por “exótico” toda manifestación dramática de corte neoclásico: Tanto Bartolomé Hidalgo como Morante revelan que su exclusiva ubicación en el segundo término de la antinomia es más que discutible. Morante, a quien Berenguer Carisomo considera “dramaturgo nato” “a mil leguas de Juan Cruz Varela”, además de ser actor, director, traductor y autor dramático de diversas obras como *La revolución de Tupac Amaru* y *El hijo del Sud* entre otras, estuvo estrechamente ligado tanto a la Logia Lautaro como a la sociedad del Buen Gusto y reivindicó al teatro “como una ‘cátedra erigida tan sólo para *instruir deleitando* [...] para ensalzar la virtud y deprimir el vicio [...] postulados de la Ilustración [...] que lo impulsaron] a valorizar el teatro como ‘el arte más noble’”<sup>[20]</sup>. Por su parte, Bartolomé Hidalgo, cuya producción teatral ha sido descuidada por la crítica, radicado en Buenos Aires a mediados de febrero de 1818,

se suma al movimiento teatral porteño conmocionado por la victoria de Maipú [el 5 de abril de ese mismo año]. El 20 de mayo, *La Gaceta de Buenos Aires* avisa que se ha impreso y vende en esa imprenta el *unipersonal representado en el teatro* titulado “El triunfo”. Mas Hidalgo -sigue Klein- no sólo festeja con *melólogos neoclásicos*. Una semana antes, el mismo periódico anunciaba un *cielito compuesto por un gaucho* para cantar la misma acción a ½ real, que conjeturamos no es otro que el conocido “Cielito al triunfo de Maipú”, [del mismo Hidalgo]<sup>[21]</sup>.

En su extensa impugnación contra el teatro neoclásico reioplataense, Berenguer Carisomo insiste en achacarle su naturaleza exótica y lamenta que “sólo en contadas ocasiones” el peso de la dramaturgia europea dejara paso a “una pluma erudita” que supiera interpretar la realidad, a “movimientos” que tendían

[...] hacia la constitución sólida de una literatura verdadera; esa razón me ha movido a colocar en este capítulo [“Formación del teatro popular”] los *Diálogos [patrióticos]* de Hidalgo que, *aunque no representados*, tienen más derecho que tanta pieza puramente lírica o épica [...] a figurar en el repertorio de nuestro teatro... [22].

Vale la pena apuntar, por fin, que al inaugurarse oficialmente la sociedad del Buen Gusto en el Teatro, Morante participa en dicho acto

con una vehemente alocución en verso heroico al magnánimo pueblo de Buenos Aires [...] Junto a Vicente López [autor de la letra del Himno Nacional] y Esteban de Luca, entre otros, multiplica su actividad en apoyo a la gesta sanmartiniana.

Al conocerse el triunfo de Maipú, [Morante] *pone en escena “El triunfo”, de Bartolomé Hidalgo*. Frente al retrato del Libertador, declama con su poderosa voz de barítono:

Héroe de Chacabuco, tú presides  
La independencia del indiano suelo... [23].

Si se repara en la hipótesis del Aníbal Sánchez Reulet acerca de la derivación de los *Diálogos patrióticos* de Hidalgo “de los sainetes de Ramón de la Cruz” y el acento puesto por Ángel Rama en “la concepción dramática de la poesía que Hidalgo incorpora a la gauchesca”, ¿sería muy aventurado suponer que también pudieron ser escenificados? [24].

Al enviarle el texto de *Dido* a Bernardino Rivadavia, Juan Cruz Varela escribe:

En una época en que todo marcha en nuestro país rápidamente hacia la perfección, cada individuo particular se siente arrebatado del movimiento común, y sus ideas insensiblemente se elevan. Mi pobre musa también ha sido envuelta en esta evolución general; y olvidándose que, cuando más, sólo puede serle permitido el tocar la lira, ha tenido la audacia de aspirar a mayor sublimidad, y se atreve a ofrecer a U.S. *su primer ensayo en la tragedia*. “*He meditado tanto sobre este género de composiciones –agrega-, y estoy tan penetrado de las dificultades que ellas presentan aún a los mejores poetas, que conozco que hay algo de temeridad en haber emprendido esta obra...*” Piensa, sin embargo, que esta “temeridad” podría servir de “estímulo de nuestros jóvenes privilegiados por la naturaleza” “para que ejercitaran sus talentos en el drama” de modo que “algún día *una musa argentina* llegue a merecer que se diga de ella:

Sola sophocléo tua carmina  
digna cothurno” [25].

Juan Cruz Varela parece estar claro de que lo suyo es un “ensayo”, un intento “temerario”. Pero, ¿no es de eso de lo que se trataba? ¿No era necesaria una búsqueda de los necesarios “géneros o espacios discursivos modernos”, de realizar entonces “un proceso de aprendizaje de sus convenciones, usos y prácticas textuales”? Es verdad, el asunto de *Dido* es “excéntrico”, “exótico” (como también ocurre con *Argia*, con la inconclusa *Idomeneo* y, como veremos, lo son las tragedias de Vittorio Alfieri) como a numerosos historiadores les resulta igualmente “excéntrico” el proyecto rivadaviano. Pero, ¿era un “error” la elección del

género trágico para participar desde el teatro en la construcción de una nueva nación? En esa decisión coincidió con un considerable número de quienes intentaban desempeñar un rol semejante al suyo en las distintas nuevas naciones independientes. A la mención de *Siripo*, la tragedia perdida de Manuel José de Lavarden en páginas precedentes, de *Molina*, de Manuel Belgrano, *La revolución de Tupac Amaru* de Luis Ambrosio Morante, podríamos agregar algunas otras como *Mixcoac o los efectos del amor a la libertad* (1823), en verso y tres actos, y *Xicotencatl* (1828), en cinco actos, del mexicano José María Moreno; las tragedias del colombiano José Fernández de Madrid *Atala* (1822) y *Guatimoc* (1825), que adicionalmente muestran la misma oscilación temática dentro del género trágico neoclásico; dos tragedias inconclusas del cubano José María de Heredia, *Moctezuma o los mexicanos* (1819) y *Xicontencatl o los Tlascaltecas* (1823) quien, según Juan María Gutiérrez, “en el mismo año de 1824 en que se daba a luz el ‘Argia’, firmaba en Nueva York[...] la traducción en verso de una tragedia titulada ‘Sila’, llevado de propósitos sociales”, como Juan Cruz Varela.<sup>[26]</sup> Igualmente podríamos agregar *Virginia* (1824), tragedia de asunto romano del venezolano Domingo Navas Espínola y *Cora o los hijos del Sol* (1837) del poeta y dramaturgo también venezolano R. Agostini (que trae el recuerdo de *Molina*, la tragedia de Manuel Belgrano).

En esta etapa inicial de la literatura y el teatro de los nuevos países independientes, Varela y los otros autores parecen pensar que la tragedia podía ser uno de los más apropiados modos de revelar las nuevas realidades. ¿No podría homologarse su situación a la de los autores italianos de los siglos xvii y xviii que consideraban a la tragedia como el “coronamiento ideal y sublime del edificio literario” (la “mayor sublimidad” la consideraba Varela ) y por ello percibían su ausencia, sobre todo con relación a Francia, como “prueba de una inconfesable impotencia”?<sup>[27]</sup>

Camilo Henríquez, un controversial militante de la independencia, dramaturgo chileno exiliado en Buenos Aires y autor de un drama titulado *Camila, o la patriota de Sudamérica* (1817) había escrito en el periódico *Aurora chilena* el 10 de septiembre de 1812, una defensa del teatro desde su concepción neoclasicista como instrumento educativo:

...el teatro [es] una escuela pública [...] la musa dramática es un gran instrumento en las manos de la política [...]. *Entre las producciones dramáticas, la tragedia es la más propia de un pueblo libre, y la más sutil en las circunstancias actuales.* Ahora es cuando debe llenar la escena la sublime majestad de Melpómene, respirar nobles sentimientos, *inspirar odio a la tiranía* y desplazar toda la dignidad republicana...<sup>[28]</sup>.

La relación de la literatura y el teatro de las nuevas naciones surgidas a partir de la primera década del siglo xix con la Tradición Clásica Grecolatina continuó siendo como la establecida en los siglos precedentes, indirecta o mediatizada con la cultura griega, más directa, sin dominantes mediaciones, con la cultura latina (no parece haberse repetido muchas veces el notable caso de Francisco de Miranda, lector de los clásicos griegos en su propia lengua, poseedor de una rica biblioteca de la cual se habría aprovechado el mismo Andrés Bello durante su estadía en Londres)<sup>[29]</sup>. Una muestra elocuente a mi juicio es la

fácil comprobación de que si en el campo de la poesía los autores clásicos antiguos que gozan de la preferencia de sus émulos americanos son sin duda Virgilio (sobre todo) y Horacio, en lo que se refiere al teatro son europeos modernos, franceses, españoles, italianos: Corneille, Racine, Molière, Leandro Fernández de Moratín, Manuel José Quintana, Vittorio Alfieri. Este último es entre los dramaturgos hispanoamericanos quien goza del mayor predicamento, atribuible sin duda a la sintonía ideológica que aquéllos sienten con el autor italiano: Varela es, como la mayoría de sus colegas, un consecuente discípulo de Alfieri, a quien De Sanctus consideraba (tal como pudo haberlo hecho con Varela) “un hombre nuevo con vestimenta clásica”. Por su parte, Croce pensaba que era un “protorromántico”, contemporáneo del *Sturm und Drang*, anunciador del mundo moderno, que si no creó la tragedia nacional “volvió a crear la poesía [...] y la revolución italiana”, según Carducci. A ese espíritu “protorromántico” (más evidente en la obra propiamente poética de Varela) podría atribuirse la común decisión de poner su obra al servicio de su patria (como veremos otra vez más adelante).[30]

En opinión del P. Guillermo Furlong, según consigna Gerardo H. Pagés, Virgilio circuló en tierras australes desde el momento mismo de la primera fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza (en 1536) quien llevaba entonces “consigo ‘un librete chico dorado que dicen en él Virgilio’”[31], y fue entre “todos los poetas latinos cuyos versos resonaron en San Carlos [en Buenos Aires], Monserrat [Córdoba, donde estudió Varela] o Chuquisaca [...] quien más directa y persistentemente influyó en el espíritu de la juventud que poblaba esos claustros”.[32]

*Dido*, “la primera tragedia argentina digna del tal nombre” a juicio de María Rosa Lida y de Ramón Menéndez Pidal, como consigna Marta Garelli[33], fue fruto de esa influencia. La tragedia se compone de 1733 versos endecasílabos (el metro canónico de la tragedia neoclásica, “necesidad genérica”, la considera Genette , que es consecuencia de una transmetrización ya que el verso del hipotexto, como es sabido, es el hexámetro); está dividida en tres actos (lo que no es común; la mayoría de las tragedias neoclásicas constan de cinco actos), de los cuales los dos primeros abarcan cinco escenas, mientras el tercero se prolonga durante siete. Es, como sostiene Marta Garelli de acuerdo con la teoría de la transtextualidad formulada por Gerard Genette en sus *Palimpsestes*,[34] un hipertexto, es decir, un texto resultante de un proceso de transformación de otro precedente, el hipotexto: en otras palabras, *Dido*, la tragedia de Juan Cruz Varela, es un hipertexto del Canto o Libro iv de la *Eneida* , en el que como es sabido Virgilio narra el final de la relación entre Eneas y Dido, como consecuencia de la advertencia de Júpiter transmitida a Eneas por Mercurio, su partida y la muerte de Dido.

El hipotexto del que se sirve Varela no abarca la totalidad del Libro iv ya que comenzando *in media res* la trama se desenvuelve a partir aproximadamente de la mitad de ese Libro, verso 296, de los 705 que lo forman. Tras el diálogo entre Nesteo y Sergesto en el que expresan su preocupación por ciertas vacilaciones de Eneas ante la partida (Escena 1), de otro más extenso entre Dido y Ana, quien reprocha a aquélla no revelarle la razón de su

inquietud (Escena II), de un monólogo de Dido (Escena III) en el que ya apunta a la explicación (“horrible espanto” de un sueño) que dará a Ana sobre sus tormentos amorosos (Escena IV), Dido confiesa a Ana que en el “sopor” del primer sueño:

...templo  
Donde reposan en la yerta tumba  
Las frías cenizas de Siquéu  
De repente las bóvedas temblaron;  
Y arrojando con furia el pavimento  
Las lozas sepulcrales, fue mi esposo  
Entre los descarnados esqueletos  
El que primero conmoviéndose miro,  
Y acercarse hacia mí con paso lento...

para recriminarle su deslealtad:

¡Perjura! (dijo), y al decir lo airado  
Me arrancó con violencia de mi lecho  
.....  
“Ven a sufrir tormentos espantosos  
En la mansión callada de los muertos”.  
.....

Dido clama –siempre en el sueño-:

“¡Eneas! (exclamó), ven a librarme  
De los horrores que por ti padezco.”

Pero

“A mi voz los espectros, silenciosos,  
*El mar me señalaron, y cubierto  
De bajel el mar, el mismo Enéas  
Iba huyendo de Dido en uno de ellos.*  
Entonces desperté, y, abandonada  
Al furor de las sombras, *aquel sueño  
Hubiera puesto término a mi vida,  
Si en fuerza de pavor no me desperté.*”

El acto culmina con la Escena V en la que Dido aparentemente esperanzada pero consciente en el fondo de su suerte adversa pregunta a su criada:

“¿Qué me dices Barcénia?- *¿Son fundados  
O no debo dar crédito a mis sueños?*”[35].

De modo que el hipotexto ha experimentado una notoria expansión, un aumento muy considerable que no es sólo cuantitativo y en la nomenclatura de Genette es una *amplificación*:

uno de los recursos fundamentales del teatro clásico, y particularmente de la tragedia, desde Esquilo hasta (por lo menos) fines del siglo XVIII. *La tragedia*, tal como la conocemos, *nace esencialmente de la amplificación escénica de algunos episodios míticos y/o épicos*[36].

Sófocles y Eurípides hacen otro tanto, amplifican esos mismos materiales (sin perder de vista lo que sus antecesores han hecho). Este rasgo genérico distintivo parte de la normativa

de la tragedia clásica (francesa):

Corneille y Racine se preocupan siempre de producir sus fuentes como justificaciones necesarias. La invención del asunto no es de ningún modo ignorada por la poética clásica, pero ella es más bien concedida a ese género inferior que es la comedia –que por otra parte no abusa de ella<sup>[37]</sup>.

No creo exagerar si, apoyándome en otras observaciones de Genette, aventuro la posibilidad de que Varela intuyera que debía ampliar como lo hizo la materia que trataba. Genette estima al respecto que la puesta en práctica de la

extensión se encuentra sin duda en el teatro, y particularmente en el teatro clásico francés, cuando los autores de los siglos xvii y xviii quisieron adaptar a la escena “moderna” las tragedias griegas cuyo asunto les parecía ciertamente admirable, pero insuficientemente cargado de materia para ocupar la escena durante los cinco actos de rigor<sup>[38]</sup>.

Con el mismo criterio, Varela amplifica el asunto elegido incorporando (de un modo semejante al de otros dramaturgos, Sófocles, por ejemplo, que en su *Edipo rey* suma a lo largo de la “investigación” de la muerte de Layo, informaciones puntuales sobre hechos anteriores de la historia no representados) una especie de resumen de los acontecimientos ya ocurridos (el himeneo en la gruta); incluye, además, para expandir el texto, el sueño recién comentado para que Dido presienta la partida de Eneas, mientras Virgilio había preferido que eso ocurriera por la imposibilidad de engañar a quien ama: “*At regina dolos (quis fallere possit amantem) praesentit...*”<sup>[39]</sup> y suma, finalmente, un segundo encuentro entre los amantes que culmina con la muerte de Dido frente a Eneas, quien en la *Eneida* ya está navegando rumbo a Italia cuando ella se da muerte con la espada del héroe. Son discutibles, por ende, opiniones como la que expuso Roberto J. Giusti, para quien Varela, “esclavo de las unidades, hurta a la rígida acción dramática el nacimiento del infausto amor e himeneo en la ruta cómplice, que solo conocemos por confesión de Dido a su hermana”. De ese modo, sigue Giusti, la tragedia se reduce “al desenlace de los amores del troyano y la reina africana, sin que exista un verdadero conflicto dramático”, porque el destino de Eneas había sido ya fijado por Júpiter, de lo cual se derivaría que el héroe mereciera de la crítica coetánea juicios muy negativos, como el que emitiera el anónimo crítico de *El Centinela* [uno de los numerosos periódicos de ese momento]: “héroe más insulso y menos susceptible de excitar ni corresponder a un amor violento, más impasible y menos *dramático* no lo hay en toda la antigüedad”. Consideraba a Eneas, además, provocando la indignación de Varela, como un “beato” y a la obra como “una bellísima elegía antes que una tragedia”<sup>[40]</sup>.

Siempre se acuerdo con la teoría de Genette, la tragedia de Juan Cruz Varela es también un hipertexto que podría considerarse una traducción (“la forma de transposición más llamativa, y seguramente la más difundida...”) <sup>[41]</sup> ya que, como lo comprobó Gerardo Pagés y recuerda Marta Garelli, en muchos pasajes del texto de Dido es posible reconocer “‘identidades’ entre los versos virgilianos y los de Varela”, a los que también -consigna Garelli- elogió Ramón Menéndez Pidal por ser “los [...] más virgilianos” de Juan Cruz

Si bien será en los últimos años de su vida, en el destierro, cuando Varela se lanzará a traducir la *Eneida*, es indudable su amplio conocimiento del texto virgiliano cuando decide escribir su tragedia. Gerardo Pagés, quien en su notable investigación sobre la “presencia de Virgilio en las letras argentinas” encuentra numerosas “reminiscencias” de la obra del poeta latino en la del rioplatense, supone que la decisión de traducirla *Eneida* al castellano, “deseoso [...] de trasladar las bellezas recónditas de Virgilio al más frecuentado ambiente de la lengua vernácula”, “es prueba irrefragable de que sus aficiones clásicas tenían hondas raíces”. Si a ello agregamos las “identidades” entre los versos del poema épico y los de *Dido* que Pagés comprobó –como recuerda Marta Garelli- no resultaría exagerado reconocer a la pieza de Varela carácter de traducción aunque formalmente no lo sea. (Sobre la efectiva traducción de la *Eneida* que Varela emprendió en su exilio montevideano parece haber acuerdo en que no habría superado los dos primeros libros del poema, y que mereció variadas opiniones.). *Dido* es resultado también de otra operación transformacional que Genette denomina *transmodalización intermodal* (entendiendo *modo* en el sentido aristotélico de “modo de representación”, narrativo o dramático), es decir una dramatización de un texto narrativo. En este respecto se diferencia de *Argia*, la segunda tragedia escrita por Varela que, al ser resultado de la transformación de otras dos tragedias de Alfieri (*Polinice y Antígona*), es una transformación *intramodal* (paso de un texto dramático a un hipertexto también dramático). En el proceso de transformación que supone el ensayo dramático de Juan Cruz Varela he intentado distinguir, de acuerdo con las proposiciones de Genette (y cuidando, por supuesto, de no caer en absurdos anacronismos), lo que puede considerarse apropiado en el intento de constituir un teatro nacional. Hay otros procedimientos que hasta aquí no he mencionado y cuya implementación hubiera quizás acercado un poco más a Varela a cristalizar sus propósitos. Razones diversas (ideológicas, especialmente, tal vez excesivo sometimiento a la preceptiva neoclásica), le impidieron, por ejemplo, tomar en cuenta la conveniencia de encarnar las ideas que quería transmitir en caracteres o personajes más próximos en el espacio y el tiempo a la realidad americana como ya lo habían en parte intentado Lavardén con *Siripo*, Luis Ambrosio Morante con *La revolución de Tupac Amaru* y hasta Bernardo Monteagudo quien, puesto “también al servicio del teatro como tribuna de las ideas revolucionarias” en Chuquisaca, Buenos Aires y Lima (donde fue secretario de San Martín) habría compuesto un *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos* en 1808 y al parecer había traducido y publicado, según Juan María Gutiérrez, la tragedia escrita en verso y en portugués por Vicente Pedro Velasco da Cunha, titulada *El triunfo de la naturaleza* [publicada en Buenos Aires en 1814] cuyos personajes son Atahualpa, Cora, virgen del sol, Palmor, padre de Cora, Alonso de Molina, conquistador español, fray Bartolomé de Las Casas y el Sumo Sacerdote del Sol<sup>[43]</sup>. No hubo entonces posibilidad de operar cambios en la *diégesis* (espacio y tiempo de la historia a representar) y por ello tampoco podía alcanzarse lo que Genette denomina *proximización*: “el hipertexto transpone la diégesis de su hipotexto para aproximarle y actualizarlo a los ojos de su público”<sup>[44]</sup>. Los dos últimos aspectos que estimo conveniente comentar son los que se refieren a las operaciones transformacionales que culminan (o inician) el proceso que conduce del

hipotexto al hipertexto. Me refiero a la *transmotivación* y a la *transvalorización*, es decir a los cambios tanto en la o las motivaciones de la acción de los hechos que conforman la tragedia de Dido y a la valorización de esos hechos. En el caso de *Dido*, me parece que ambas son las mismas del hipotexto, lo que obstaculiza el logro de una auténtica transformación. Las dos dimensiones están íntimamente ligadas: la motivación de la muerte de Dido es el abandono de Eneas y la motivación de la partida de este último es el acatamiento a sus deberes de héroe comprometido con su destino (aunque Virgilio se cuida de humanizar, “proximizar” a Eneas, quien debe recibir sin quejas los severos avisos de Mercurio). Después de reiterar su gratitud a Dido y de insistir en que los hados marcan el camino que debe recorrer, Eneas le dice a Dido:

Me patris Anchisae, quotiens umentibus umbris  
nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt,  
admonet in somnis et turbida ferret imago;  
me puer Ascanius capittisque imuria casi,  
que in regno Hesperize fraudo et fatalibus aruis.  
Nunc etiam interpres divom iove missus ab ipso  
(testor utrumque caput) celeris mandata per auras  
detulit; ipse deum manifesto in lumine vidi  
intratem muros nocemque his auribus hausit.  
desine meque tuis incendere teque querebis;  
*Italiam non sponte sequor*<sup>[45]</sup>.

Varela, en cambio, pone a dialogar a Nестeo y Sergesto en el Acto I, Escena I, para exaltar el espíritu heroico y piadoso de Eneas. Sergesto le dice a Nестeo, quien teme por la indecisión del héroe

“¿No miras tus sospechas disiparse  
Bien como el humo se disipa al viento?  
*El amor a la gloria y a la fama  
Es superior a todo...*  
.....  
La flecha del amor hirió su pecho.  
Todo es verdad; pero jamás podría  
Nuestro rey humillarse hasta el extremo  
De olvidarse á sí mismo, porque Dido  
No se acuerde de sí...”

Interpretando con inteligencia a Virgilio, Varela le hace decir a Sergesto que en Cartago

“[...] se respira un aire ponzoñoso  
Destructor de la gloria, y en que el tiempo  
En ócio muelle y femenino halago  
Se pierde sin honor y sin provecho”.

Eneas, por su parte, exhibiendo un aire de héroe romántico se pregunta

“¿Quién creería que un pecho acostumbrado  
A los horrores de la cruda guerra,  
Fuese pecho amador, blando, sensible,  
Que á los encantos del amor cediera?  
Ello es así. –De mi valor, Nestéo,  
El esfuerzo mayor es esta ausencia.  
Dido se quejará de su destino,  
Pero nunca de mí...”

Siempre la recordará agradecido:

“Que el amor no degrada, y nunca puede ser generoso quien ingrato sea”[46].

Pero

“¿Qué puedo hacer por mitigar su pena?”,

se pregunta; además, como si se dirigiera al público argentino, declara:

“Que á una pasión tan dulce, nada, nada,  
Que no fueran los Dioses prefiriera”,

Porque

“.....*toda la tierra*  
*Está pendiente de un destino nuevo*” [47].

Antes del infausto desenlace Dido dialoga larga y penosamente con Ana, llega a acusarla de haber avivado el fuego de su pasión (aunque poco más tarde volverá a pedirle perdón), piensa que lo que

“[...] en vez de sangre por mis venas corre,  
No es amor, no es pasión; es la venganza  
De algún ser superior; es el enojo  
De todas las deidades conjuradas  
En contra de esta triste; así llegaron,  
Ya llegaron al colmo mis desgracias,  
Y mi sufrir escede la medida  
Que á un mortal la natura le señala”[48].

A estas alturas Dido está segura de que

“Eneas partirá; que nada basta  
A poder detenerlo...”.

Ha enviado a Barcénia, su ama de crianza, a preparar

“.....el sacrificio  
Que aplaque a Venus, y en la tumba helada  
La sombra aplaque del esposo mio.  
¡Ultimo efugio que me resta, hermana!”[49].

No obstante, está convencida de que todo es inútil y por eso cuando Ana le ofrece su ayuda

“.....Háblame, Dido;  
Háblame por piedad. ¿Qué quieres que haga  
Para verte tranquila? Yo ¿qué cosa  
Te podré denegar?”

Dido

“¡Querida! Nada”.

Ana

“Nada, querida; nada: si mi muerte

Dido

“Bien; pues arma,  
Arma tu mano de un puñal, y luego  
Aquí, donde está el fuego, aquí, mi amada,  
Húndelo todo...”.

El sacrificio que debía realizar Barcénia, quien se refiere horrorizada a los pavorosos acontecimientos que se habían producido en el ara del templo y en el sepulcro de Siqueo impidiendo el cumplimiento del mandato, llevan a Dido a declarar a Barcénia y Ana que

“..... los Dioses  
A la muerte, no al templo, á Dido llaman.  
Ninguna de las dos mis pasos siga”[50].

Antes de que eso ocurra, sin embargo, habrá un segundo encuentro con Eneas que abarca las dos Escenas finales (VI y VII), en la última de las cuales intervienen todos los personajes. Este segundo encuentro es otra diferencia importante con el final del Libro IV de la *Eneida*. Dido muere frente a Eneas, lo que no sucede en el poema, lo amplifica además, incorporando una llamativa variante *pragmática* en la culminación de la tragedia. Sergesto le dice a Eneas en la última Escena del Acto III que sólo faltan por embarcar Eneas y Nестeo, el viento es favorable

“Y el sacerdote dice que los Dioses  
Ya os acusan, señor”;

Eneas confiesa su preocupación por encontrarse nuevamente con Dido:

“..... Nестeo, ¿falta  
Aun algo para añadir a mis dolores?  
¿Por qué no me ausenté sin que llegara  
A este sitio la reina? - ¿Cómo puedo  
En medio del furor abandonarla?”

Casi sorpresivamente aparece Dido quien con una mezcla de aparente desvarío y de ironía le dice a Eneas:

“Ya voy, ya voy Siqueo....- ¡Sombra airada,  
No me persigas más!..... -¡Qué sudor frío  
Discurre por mis miembros!;Dios! el hada  
Una mitad de mí ya no la siento.-  
¡Ana!;Barcenia! – Pero ¡qué! ¿No basta  
Mi mano a libertarme a mí misma?  
Mira, traidor, y aprende”,

le dice a Eneas mientras se hiere mortalmente con el puñal que traía oculto. Contra lo esperable no es Eneas quien toma la palabra. Es Nестeo que exclama:

“¡Que horror!”,

A lo que sigue Sergesto dirigiéndose a Eneas:

“¡Señor! ¿qué haceis?¿qué haceis?- Huyamos  
De este sitio espantoso”.

Dido moribunda exclama:

“..... ¡Sombra amada!...  
Perdóname...-te sigo...-Hermana...¡Eneas!  
Yo te amaba...¡cruel!...y tú me matas”.

Eneas llamativamente sólo atina a preguntar:

“Nesteo ¿qué hago yo?”,

A lo que Nesteo responde

“..... Partir al punto”,

Y el héroe, cerrando la tragedia, se lamenta

“¡Qué funesto presagio llevo a Italia!”<sup>[51]</sup>.

La relación de *Dido* con la Tradición Clásica es a mi juicio prácticamente directa, sin mediaciones de importancia. En el estudio ya citado, Gerardo Pagés estima, como Berenguer Carisomo entre otros, que Varela “no comprendió que su misión como dramaturgo era muy otra” que la de mantener incólume la personalidad heroica de Eneas (“es el mismo Eneas de la estatuaría heroica”) sin reparar en que el personaje trágico es Dido. Además, el ejemplo que propone apuntaría a lo contrario: cuando en la instancia final Dido moribunda lo increpa, escribe Varela, preso “de una perplejidad que es como síntesis y epifonema de su obra”, Eneas le pregunta a Nesteo:

“¿qué hago yo?  
Nesteo – “Partir al punto”.  
Eneas –“¡Qué funesto presagio llevo a Italia!”

Esa perplejidad, la oscilación permanente del ánimo de Eneas entre el amor y el deber, más marcada en Varela que en Virgilio, es un rasgo para mí muy claro de un intentode “proximización” que, es verdad, no alcanza a concretarse plenamente por la actitud excesivamente respetuosa frente al texto virgiliano y su inveterado apego a la economía alfieriana. Es posible que las cosas hubieran podido ser diferentes si Varela hubiera conocido antecedentes de su *Dido* como los que menciona Pagés: *Didon la chaste ou Les amours de Iarbas* (1642) de Loic Boissrobert; *Didone abbandonata* (1724) de Pietro Metastasio, que inspirarían al “desaprensivo Le Franc de Pompignan, cuya *Didon* publicada en 1734 modificó sustancialmente el carácter de Eneas para hacerlo concordar con el movimiento del drama”. Pompignan parece haberse ido al otro extremo: reconoce “el abuso de los oráculos”, escribe Pagés, y convierte a Eneas en un hombre deponiéndolo de su estatuto semidivino y heroico: “[...] *Enée figure peu avantageusement dans cette tragédie; il ne dit que des choses ordinaires et ses actions son celles d'un homme et non d'un héros [...]*”. Otros autores precedentes ya habían intentado alcanzar un punto equidistante entre esos extremos: Cristóbal de Virués (*Dido*, s. XVI) y Etienne Jodelle (*Didou se sacrifiant*, 1552), por ejemplo, sin contar con los numerosos compositores que musicalizaron la historia de Dido y Eneas, como Domenico Scarlatti y Henry Purcell, entre ellos. Pagés supone que la *Didone abbandonata* de Metastasio pudo ser conocida por Varela<sup>[52]</sup>, pero es evidente que si así fue, no podía ser la obra que lo orientaría en la composición de su tragedia, especialmente porque el dramaturgo italiano ya había llevado a cabo una tarea semejante a la de Varela sin obtener los resultados esperados: Metastasio, como más tarde será Alfieri, fue uno de los dramaturgos peninsulares que aspiraba a “‘crear’ un teatro trágico italiano”, compartía con

ellos la consideración de ese género como el de más alto valor artístico y sufría “la vergüenza” de no contar en ese ámbito con posibilidad de competir con Francia<sup>[53]</sup>. Pero *Didone abbandonata*, que respondía al propósito de Metastasio de “construir el melodrama como tragedia”, sin música, para “dejar las bajas regiones del idilio y el bufo y tentar los más grandes argumentos del ‘género trágico’”, resultó un drama muy diferente al modelo francés: “[...] aquí no están Virgilio ni Sófocles: todo es vivo, todo es contemporáneo”<sup>[54]</sup>. Tampoco pudo él revertir el estado de cosas imperante que afligía al teatro italiano en el siglo XVIII: “Según la opinión general de aquel entonces, Italia era la primera en todos los géneros literarios, pero carecía de tragedia”<sup>[55]</sup>.

Vittorio Alfieri (1749-1803), que había leído a Metastasio, coincidía con esa opinión: “*Ma tra le tante miserie della nostra Italia che ella sí bene annovera, abbiamo anche questa di non aver teatro*” (trágico). Esta afirmación es parte de la respuesta a una carta que Ranieri de ‘Carsabigi dirigiera a Alfieri el 20 de agosto de 1783 en la que analizaba sus tragedias (*Filippo, Polinice, Antigone, Virginia, Agamennone, Oreste*) y afirmaba al comienzo de dicha carta: “*Cosí l’Italia non avendo mai posseduto teatro tragico permanente né attori di professione, questi tali specttacoli non si poterono propriamente chiamare che tentativi passeggeri, e di poco o nissun profitto per l’artè*”<sup>[56]</sup>. Consciente de la imprescindible necesidad de contar con una tradición similar a la de los trágicos griegos o a la de los franceses (“*Corneille, cui servirono di scorta Mairet, Rotrou, ed altri imperfetti tragici, formo Racine: questi due formarono Voltaire e Crebillon*”) estima que son raros “*quegl’ingegni che quasi ispirati, da per se stessi si formano, e si sollevano...*”<sup>[57]</sup>. No resulta aventurado afirmar, en tren de explicar el porqué de la adhesión de Varela al modelo alfierinano (adhesión que compartió con otros dramaturgos hispanoamericanos de la época) que si bien no son situaciones estrictamente iguales las que vivieron, son sin duda equiparables. Tampoco en el Río de la Plata (y en las demás jóvenes naciones en formación) existía una sólida tradición trágica como la que mencionaba de’Calsabigi. Pero, es que, además, si se leen algunas apreciaciones como las que Alfieri formula en su respuesta a de’Calsabigi sobre la condición que debe cumplirse para posibilitar la existencia del teatro (especialmente el trágico) y sobre la función educativa que debe cumplir, y se las compara con las de distintos autores y críticos que se citaron antes (Juan Bautista Alberdi, Luis Ambrosio Morante, Camilo Henríquez y el propio Juan Cruz Varela, así como las de los integrantes de la sociedad del Buen Gusto en el Teatro, y las de otros autores hispanoamericanos) será más factible apreciar las razones de su “sometimiento” al modelo del tragediógrafo itálico. Así como de’Calsabigi recuerda que Italia estaba en ese tiempo “*divisa [...] in tanti piccoli statu*”, no tenía “*un punto grande e centrale, ove riunire un generale e vivo impegno per l’italica ambizione*” de un teatro equiparable a los más importantes de Europa, Alfieri, además de referirse a la necesidad de instaurar una tradición trágica, pensaba que

*L’aver teatro nelle nazioni moderne, come nell’antiche, supone da prima l’esser veramente nazione, e non dieci popoletti divisi [...] poi supone educazione [...], costumi, cultura, eserciti, commercio, armate, guerra, [...] belle arti, vita. E l’esempio per me lo dica: ebbero teatro i Greci e i Romani, lo hanno i Francesi e l’Inglese. Ma il miglior protettore del teatro, come d’ogni nobile arte e virtù, sarebbe pur sempre un popolo libero.*

Por fin, por lo que se refiere a la función del teatro en general (y del trágico, en particular), Alfieri escribe lo que cualquiera de los autores dramáticos hispanoamericanos hubiera suscrito:

*“Io credo fermamente, che gli uomini debbano imparare in teatro ad esser liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferente d’ogni violenza, amanti della patria veri conoscitori dei propri diritti, e in tutte le passioni loro ardenti, retti e magnanimi. Tale era il teatro in Atene...”[58].*

No es sorprendente, entonces, que Juan Cruz Varela tomara como modelo trágico a Alfieri para ejercitar su competencia en el género, más precisamente, que concibiera su nuevo intento a partir de dos tragedias de Alfieri, *Antigone* y *Polinice*, a las que en principio podría considerarse como hipotexto de *Argia*, la segunda tragedia escrita por Varela en 1824.

Las críticas de *Dido* publicadas en periódicos como *El Centinela* ya citado, y otros como *El Argos*, revelan en particular una notoria inconformidad sobre la temática preferida por Varela. En *El Centinela*, precisamente, el mismo crítico que había escrito que *Dido* antes que una tragedia era más bien “una bellísima elegía”, lo que motivó una réplica de Varela defendiendo su adhesión al modelo alfieriano

(“Pero creo, y no soy yo solo, que debe seguirse la estrictez de Alfieri. A este respecto: acciones trágicas, pero sencillísimas”), se afirmaba también que después de *Dido* Varela debía escoger para una siguiente obra un argumento más dramático y nacional, si se puede, o al menos alguno que aluda a nuestra situación y aspiraciones.

Como es ya sabido, ese cambio no se produjo ni en la segunda oportunidad como lo demuestra *Argia*, la siguiente tragedia escrita por Varela, ni la inconclusa tercera, *Idomeneo*, de la que me ocuparé más adelante. Más aún, según Juan María Gutiérrez, Varela defendió tanto el plan como el carácter de Eneas en *El Centinela* (III, 166 y 174), respondiendo “‘a un artículo crítico sobre aquella tragedia que apareció en *El Argos*, nº 72, tomo II (1823) ...’”[59]. En el prólogo de la edición de 1824 Varela confiesa que la “lectura del *Polinício* y la *Antigóna* del célebre Alfieri, me hizo concebir el plan de la pieza que presento al público”. Aclara también que a diferencia de la tragedia de Alfieri, *Argia* llega con su hijo ya muerta Antígona, algo

accidental en composiciones de esta naturaleza, y en sucesos tan retirados de nuestra edad. *Lo remoto de las épocas, perdidas entre los tiempos que se llaman fabulosos, dá libertad a los poetas para que, dejando en pie los hechos principales y conocidos, varíen las circunstancias del modo conforme al plan cuya ejecución se han propuesto.*

“Nada debo decir –agrega– sobre el carácter de los personajes que he introducido en mi tragedia”. En Alfieri, Creonte está “pintado” “como el más feroz que hasta ahora se ha presentado en la escena” y advierte a quienes no conocen ese texto que él no lo ha pintado con colores “[...] tan negros como los suyos”. No obstante, como su modelo, también condena “abiertamente [...] las crueldades y atentados” de Creonte, similares a los que cometen “los reyes” en función de sus intereses, deseos de venganza, o ambiciones. “*En una palabra, contra todos los monarcas absolutos, he disparado muchos tiros, y he tenido el mayor empeño en que fueran fuertes.*” En un “prólogo corto” como el que escribe, Varela no

creo oportuno “entrar en la discusión de si los autores trágicos deben o no proponerse en sus composiciones un plan político, al que deben subordinar todas sus ideas”. Por su parte, piensa que “*al poeta se debe dejar toda la libertad posible*” y que “*una idea dominante, que en ninguna de sus tragedias debiese perder de vista un autor*”, podría perjudicar “al interés del drama, y al nudo y desenlace de la acción”. De todos modos, la época en que vive y escribe es “*la época de la libertad de mi país*” en la que ha quedado demostrado “que *todo rey absoluto es un tiranó*” y que es “*la más a propósito para acabar de arraigar entre nosotros el odio a los tronos*”. La Santa Alianza ha venido a sumar su intervención para que “todo el género humano deteste más que nunca el nombre de *monarca*”. A esos propósitos responde *Argia*, donde Creonte encarna casi de manera brutal al tipo humano del déspota. Sin embargo, Varela rechaza que su obra responda a un “puro entusiasmo en que no tiene parte la razón”; a una visión maniquea, “porque en persona de Adrasto, que también es rey, me parece haber hecho justicia á los soberanos que mandan como quieren los pueblos ser mandados”<sup>[60]</sup>.

Lo primero que habrá que destacar es que a diferencia de lo que ocurría en el caso de *Dido*, en el que su relación con la Tradición Clásica es inmediata, en el de *Argia* es notoria y doblemente indirecta, mediada, ya que Alfieri no leía griego (en su respuesta a de Calsabigi confiesa haberse abstenido completamente “*Della lettura d’ogni qualunque libro francese, per non scrivere poi in lingua barbarica: un poco di latino, ed il remanente d’italiano fu dunque la mia sola lettura d’allora in poi; stante che di greco non so, né d’inglese ...*”<sup>[61]</sup>, de modo que Varela, que tampoco leía griego, habría conocido la terrible historia de los Labdácidas a través de *Antigone* y *Polinice* de Alfieri muy probablemente en traducción francesa, sin descartar la posibilidad de lecturas de algún otro texto en francés. No obstante, me parece que conciente de que las historias de Edipo, Antígona, Yocasta, Eteocles, Polinices y Creonte habían sido hasta entonces tratadas en no pocas oportunidades, podía resultar más conveniente tomarlas un tanto indirectamente para llevar a escena lo que más le interesaba: exponer la tragedia resultante de la lucha por la libertad y la justicia frente al despotismo, en consonancia con la empresa independentista todavía inconclusa y amenazada por fuerzas poderosas como la Santa Alianza y los partidarios internos del absolutismo.

En una apreciación aplicable también a Varela, De Sanctis y Flora estiman que:

Alfieri buscó la tragedia no en el mundo vivo, sino en los libros. Halló definiciones y reglas y las aceptó sin examen [...] *Conocía poco la tragedia griega, había leído a Séneca*, y las tragedias italianas y francesas le eran familiares.

Si bien no apreciaba demasiado a estas últimas “por prolijas y retóricas”. En el modelo trágico de Alfieri, el conflicto es el enfrentamiento del héroe individual con una fuerza que supera las de aquél o aquélla: “la tiranía o la opresión”, cuya “víctima es el heroísmo o la libertad”. Era “la tragedia, no académica ni literaria, sino política y social”<sup>[62]</sup>. Aunque en líneas anteriores señalé que *Polinice* y *Antigone* podían en principio considerarse el hipotexto de *Argia*, es necesario aclarar que no sería el “típico” hipotexto que sirvió a Varela para escribir *Argia*, hipertexto de aquél. Menos aún parece ser siquiera parcialmente

una “traducción” de los textos de Alfieri. Lo que *Polinice* y *Antigone* proveen a Varela (como otras tragedias neoclásicas) es el modelo estructural de los cinco actos obligatorios (el primero “brevísimo” y el quinto “extra breve”) y variado número de escenas en cada uno; el verso endecasílabo (asonantado en Varela); el respeto absoluto de las unidades de acción, lugar y tiempo de la poética neoclásica; la trama escueta; pocos personajes, sin coro; diálogo dinámico y muchas veces extremadamente parco, para marchar rápidamente hacia el desenlace y celoso control en el empleo de lo inverosímil. A pesar de que Varela reconoce que el poeta trágico debe trabajar con la mayor libertad “para que, dejando en pié los hechos principales y conforme al plan cuya ejecución se ha propuesto”, Varela no se atrevió (o no creyó conveniente hacerlo) a llevar a la práctica esa libertad (cosa que, por lo demás, tampoco hicieron en general los dramaturgos hispanoamericanos).

La historia que representa *Argia* es la de la recuperación del cadáver de Polinices que, como ya ocurría en la *Antígona* de Sófocles, había sido condenado por Creonte a permanecer insepulto. Podría decirse entonces que la motivación de la acción es similar, si bien en la tragedia de Varela hay un importante cambio diegético respecto de la tragedia griega: no es Antígona la que reclama la devolución del cadáver de su hermano para cumplir con la ley ancestral, sino su esposa, Argia. Convocada por Antígona y acompañada por su hijo Lisandro (un personaje casi ignoto de la leyenda tebana, que como aclara Varela en el Prólogo se llamaba en verdad Thessandrus en Virgilio, quien lo incluye entre los jefes aqueos que entraron a Troya en el caballo de madera [*En.*, II, 261]) llega, ya muerta también Antígona, para quedar con su hijo en manos de Creonte que pretende servirse de ambos como rehenes en beneficio de sus ambiciones. En relación con su doble hipotexto la *Argia* de Varela funciona como un hipertexto que podría ser considerado de diversas maneras. Por un lado, podría ser una *continuación*, así como *Antígona* lo es de *Siete contra Tebas* o *Edipo Rey*. Pero, por otra parte, podría ser también una *amplificación* ligada a una modesta transformación *diegética* en la medida en que incorpora un nuevo personajes (Lisandro) ajeno al (o los) hipertexto (s) y, más importante quizás, porque atribuye a Creonte una ambición de poder absoluto raramente exhibida por él en otras de las numerosas versiones de la historia de la familia de los Labdácidas, opacando sin duda la única referencia al destino como última razón de lo que debe afrontar:

“¡Triste fatalidad! ¡Dioses supremos!  
¿Qué corazón es este que ha cabido  
A Creón por desgracia? –O sois injustos,  
O debeis proteger unos designios  
Que son necesidad de mi existencia, -  
¿Por qué hé nacido así?...”,  
“.....¿Por qué no abrigo  
Un corazón más vil cuanto más tierno?  
Viviera humilde, mas quizá tranquilo.-  
¡Y que es esto! ¡Qué digo! ¿Tal deseo  
Concebir un instante habré podido,  
Sin que su sola idea me confunda,  
Sin avergonzarme de mí mismo?  
¿Soy hecho yo para vivir humilde?  
¿Soy hecho para amar? -¡Oh su destino  
Ningún mortal violenta: giman todos

Y yo perezca, pero siga el mío...” .

También Argia alude al destino (“Ya no soy más que madre, y mi destino/ Es llorar como tal”, Acto IV, Escena III), y reclama a los dioses su “tolerancia” frente al mal:

“.....¡Soberanos dioses!

¡Qué poco poderoso es el auxilio  
Que dáis a la inocencia! ¡Cómo triunfan  
Con vuestra tolerancia los delitos!-  
¿Para quién, Dioses, reserváis el rayo?  
¡Para quién! – Para mí, para mi hijo.-”

Y parece dejarlos de lado en los versos siguientes:

“¡Qué! Su vida ó su muerte está en mi mano  
Y siendo yo su madre ¿habré podido  
Vacilar un momento?-" [64]

Otra posibilidad es la de definir a *Argia* como una *reducción* del doble hipotexto, aunque también sería posible considerarla como el tipo de hipertexto que Genette denomina *conciación*:

*“qui se donne pour regle d’abreger un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, en le récrivant dans un style plus concis, et donc en produisant a nouveaux frais un nouveau texte qui peut a la limite ne plus conserver un seul mot du texte original...”[65].*

De todos modos, resulta evidente que no hay posibilidad de reconocer en *Argia* una transformación propiamente dicha en relación con las tragedias de Alfieri. Sólo es factible constatar algunos cambios de tipo cuantitativo (reducción del número de personajes, eliminación del coro) ya comentados, la introducción de Lisandro, así como la nueva *motivación* del comportamiento de Creonte.

Personaje secundario de la leyenda tebana que Alfieri pone en juego al final de *Polinice*, Argia (pese a que el título de la tragedia es un “contrato implícito” con el espectador y debería por ello ser reconocida como la protagonista) tendrá que disputar esa condición con Creonte (como ha ocurrido con frecuencia en la numerosas versiones de la historia de Antígona que se han representado a lo largo de siglos). A mi modo de ver, la elección de Argia constituye uno de los aciertos de Varela. También en *Polinice* está la figura de Creon o Creonte, el prototípico déspota (¿no ilustrado?); lo propio ocurre en *Antígone*, por supuesto. En ambos textos, Creonte es la encarnación del tirano abominable, carácter que a pesar de las advertencias del prólogo de Varela es casi constantemente subrayado, para representar con él el absoluto poder despótico y roza a veces peligrosamente la caricatura (cf. Acto I, Esc. I; Acto II, Esc. II; Acto III, Esc. IX; Acto IV, Esc. II; Acto V, Esc. II) El primer parlamento de Argia en la escena I del acto I es equiparable al *prólogo* propio de la tragedia clásica a cargo de Argia. En él se aclara al espectador los motivos del enfrentamiento que la obra desarrollará hasta su conclusión:

“.....Reciente  
De los hijos de Edipo el fin infausto,

Y aun humeando la sangre de Yocasta,  
Ocupasteis el trono. Sepultado  
El cadáver de Eteócles fue con pompa  
En magnífica tumba, y aplacaron  
Sus manes execrables los aromas  
Que sobre su sepulcro se quemaron.  
A Polinício en tanto una órden vuestra  
Le negó estos honores; y en el campo  
Arrojado insepulto su cadáver,  
De la bestias feroces fuera pasto,  
Si de Antígona la piedad no hubiese  
Vuestra inaudita ley atropellado.  
Ella erigió la pira, y con mi hijo  
Vine yo disfrazada desde Argos,  
A buscar de mi esposo las cenizas,  
Que su hermana guardaba. Llego y hallo  
Que también Antígona con la muerte  
Su oficiosa piedad había pagado.-  
¡Bárbaro! ¿Era delito haber rendido  
Honores funerales a un hermano  
Tan digno de su amor?...”

A lo que Creonte responde, plasmando el primero de varios enfrentamientos:

“Desprecio esos insultos y el motivo  
De la esperanza vuestra. ¿Mas acaso  
La muerte de Antígona es la que viene  
Vuestro padre á vengar? En mis estados  
Mi voluntad es ley, y a nadie debo  
De nada responder.- En vuestras manos  
Puse yo mismo los helados restos  
De Polinício, para vos tan caros,  
Y os ordené volver a vuestra patria  
Con los despojos del que amasteis tanto.  
¿Por qué no habeis partido?”

Pero, ¿podría haberlo hecho Argia si eso implicaba dejar a su hijo Lisandro en manos de Creonte? Como ella no termina de acatar la voluntad del rey, éste decide revelarse más nítidamente:

“Acabad de una vez de conocerme  
Que todo el corazón voy a mostraros”

No teme a Adrasto, padre de Argia, todo se subordina a sus intereses. Muertos Polinices y Eteocles, Yocasta los siguió a la tumba

“..... y no quedando  
De esa horrible familia entre los vivos  
Mas que Antígona ya, fue necesario  
Sacrificarla á mi quietud, pues siendo  
Hermana de los dos, pudiera al cabo  
Juzgarse con derecho á la corona...”

Por eso ella debió morir, cosa que Creonte logró prohibiendo la inhumación de Polinices:

“..... Por eso  
Dicté la ley que os enfurece tanto  
Y el cuerpo exangüe del esposo vuestro

De honores funerales fue privado.  
Yo bien sabía que Antígona sola  
Osaría oponerse a mi mandato,  
Y que la pena impuesta al que rindiera  
Los últimos honores á su hermano,  
No podría arredrarla; porque siempre  
Su amor á Polinício fue extremado.  
Cayó en las redes que tendió mi astucia,  
Y todos mis designios se lograron.  
Por lo demás, á mí ¿qué me importaba  
Dar ó no sepultura...

Argia

¿Oh Dios! Y tantos  
Respetos se atropellan? ¿Tanto puede  
La ambición de mandar en un tirano?

Creón

Argia, voy á concluir.- *Por mis afanes  
Acabó esa familia, que ha llenado  
De escándalos á la Grecia, y que yo ansiaba  
Por ver exterminada, y dar un paso  
Desde vasallo á rey...*[66].

Pero queda Lisandro, quien puede reclamar el trono. Por tanto, Creonte decide que Argia y su hijo serán sus prisioneros.

El enfrentamiento Argia-Creonte será de aquí en más el eje sobre el cual discurrirá el conflicto hasta el desenlace. Sólo se interrumpirá brevemente cuando Creonte dialogue con Eurimedonte sobre cómo llevar a cabo su plan, y cuando Adrasto llegue al palacio para discutir con él, encuentro que sirve a Varela para oponer los dos extremos modelos de monarcas. Para lograr sus objetivos Creonte, que confiesa sin remordimiento alguno que las muertes de Eteocles y Polinices fueron resultado de sus maquinaciones:

*“...No me alucino; El pueblo me aborrece; y si dejamos / Que, en el trastorno que la guerra causa, / Encuentre la ocasión de demostrarlo, / Puede perderse todo. El obedece, / Pero murmura en el silencio. ¡Cuánto / Me costó contenerlo, cuando puse / La red en que cayeron los hermanos/ Polinício y Eteócles[...].”*

Pretende, además, desposar a Argia tomando como rehén a Lisandro, amenazándola repetidamente con darle muerte si ella no cede a sus exigencias:

Creón

“Argia, ¿habeis elegido?”

Argia

“Sí”

Creón

“¿Mi mano?”

Argia

“Mi muerte;”

Creón

“Moriréis. Mas, precedida  
Vuestra muerte será de la del hijo  
Que no queréis salvar. No fuera digna  
De Creón su venganza, y se perdiera,  
No muriendo Lisandro á vuestra vista,

Y no apurando vos hasta las heces  
El cáliz de su bárbara agonía.  
.....»[67].

Ya derrotado según le informa su fiel servidor Eurimedon

“..... La osadía  
De Isménio y Agenor y algunos bravos  
Es lo solo que resta pero espiran  
Sin poderos valer. ¡Señor! Salváos:  
Ya se acercan: mirad por vuestra vida:  
Si es posible, salváos.

Creón

“¡Eh! ¿Qué dices?  
¿Que sirve ya el vivir? -¡Ah! ¿Mi desdicha  
Sabes cuál es, cobarde? – Es que tu mano  
No supo responderme de una vida,  
Y ha dejado incompleta mi venganza.  
¿De una vida? ¡Qué digo! Si respira  
Adrasto, a ti lo debe ¿No te acuerdas?-  
¡Con que traidores todos...”

A Argia, enterada ya de que su hijo se halla a salvo y por eso exclama

“..... Mi Lisandro vive;  
No temo á nadie ya.”

Creón responde

“¡Altiva! ¿Miras  
El triunfo de tu padre? ¿Ves mi tropa  
Que, á fuerza de perfidia, está vencida?  
Vélo, pero no esperes. ¿Por qué piensas  
Que estos breves momento [s] aun respiras?  
Es por que veas y que te atormentes  
Con la idea feroz de que mi ruina  
Y el triunfo de los tuyos no te salvan,  
Vélos antes de morir: vive afligida  
Este instante final...”[68].

Finalmente Creón da muerte a Argia frente a Adrasto que lo increpa

“¡Monstruo! Entrégame á Argia”,

a lo que Creón responde

“Recíbidla”

Al tiempo que la hiere mortalmente (según la indicación del autor). Argia muere en brazos de su padre, quien ordena

“¡Soldados! A pedazos las entrañas  
De esa fiera arrancad”.

Pero Creón se anticipa

Es quien sola penetra en mis entrañas.’

Adrasto... -muero yo...-pero mis iras  
Hasta el infierno bajaran conmigo.-

Y en el infierno triunfarán de tu hija”[69].

El cambio de temática neoclásica reclamado por los críticos no se produjo cuando se lo esperaba después de *Dido*. Por el contrario, Varela escribió *Argia*. Mas aún, si bien quedó inconclusa, a continuación de esta última Varela escribió en 1825 el primero de los cinco actos que conformarían una nueva tragedia cuyo título confirma lo antedicho:

“Con *Idomeneo* nuevamente retornaría el tema de sus predilecciones y, si bien posteriormente y como una contradicción, en artículos sobre la *Literatura Nacional*, publicados [en 1828] en el [periódico] *El Tiempo*, defiende lo típicamente argentino y americano, su obra dramática queda definitivamente enlazada por aquella cualidad común”.

R. C. de Barsotti, de cuya obra ya mencionada extraigo esta afirmación, estima casi un “misterio” la redacción de *Idomeneo*. Señala que Juan María Gutiérrez no la menciona nunca, en tanto sí se refiere a las traducciones de dramas franceses e italianos. El mismo Juan Cruz Varela al preparar la edición de su obra poética (el primero en la historia de la literatura argentina), lamentablemente “frustrada”, no la incluye entre sus obras al escribir el 15 de noviembre de 1831 el prólogo de aquélla: “*Mis dos tragedias*, publicadas en 1823 y 1824, serán colocadas por separado y fuera de ese orden”, lo que explicaría que la edición de sus textos poéticos y de sus tragedias *Dido* y *Argia* publicada en 1879 con el auspicio entre otros de Domingo Faustino Sarmiento, no incluyera a *Idomeneo*[70].

En el intento de probar la paternidad de Varela sobre *Idomeneo*, R. C. de Borsatti señala en primer lugar la existencia de un manuscrito que reposa en la Biblioteca del Congreso Nacional, “un cuadernillo perfectamente conservado”, escrito con “letra regular, prolija, sin enmienda, a simple vista idéntica a la del manuscrito de sus poesías juveniles”, que “trata de imitar la de imprenta”, y en cuya “portada se lee:

Ydomenéo  
Tragedia en cinco actos  
Por  
Juan C. Varela  
1825.”

El manuscrito “contiene exclusivamente el texto del primer acto” y “aunque acabado éste se anuncia el segundo, queda en blanco el espacio”. Dividido en seis escenas, abarca veintisiete páginas y cuatrocientos setenta y un versos. Las características más salientes remiten en general a *Dido* y *Argia* con algunas excepciones: así como el diálogo, por ejemplo, se rige por una misma austeridad y economía, “los apartes y monólogos” son “breves” en comparación con los de las otras tragedias[71]. No obstante, para aventar las dudas sobre la autoría de ese primer acto de *Idomeneo*, R. C. de Barsotti efectúa un detallado análisis comparativo del mismo en relación con *Dido* y *Argia*, distinguiendo una serie de diversos aspectos, desde la centralidad de una oposición binaria de valores (amor/deber, libertad /opresión), instalado como elemento dominante de la composición trágica por la *Poética* de Boileau (que Varela debe haber leído, como observa Roberto J. Giusti), pasando por otros

como peripecia, estructura, personajes, recursos lingüísticos, retóricos y versificación, concluye confirmando la autoría de Varela<sup>[72]</sup>.

Idomeneo, rey de Creta, uno de los héroes aqueos de cierta relevancia en varios Cantos de la *Ilíada*, especialmente, y en la *Odisea*, aparece también en la *Eneida* (Libro III, vv. 103-117) como integrante del conjunto de guerreros que penetran en Troya dentro del caballo de madera. Posteriormente, ya en el siglo XVII, Fénelon lo incluye en *Las aventuras de Telémaco*, en cuyo Libro V, especialmente, Joyot de Crébillon habría encontrado este personaje (aunque también aparece en los Libros VIII, IX, X Y XI) que sería el protagonista de la tragedia titulada, precisamente, *Idomeneo*, estrenada en 1705. Como ha sido bastante frecuente en la historia de la tragedia desde Esquilo en adelante, un héroe épico pasa a ser personaje de un texto narrativo y, más tarde, de un drama trágico. Idomeneo fue en los tiempos siguientes tema y protagonista de otras tragedias como las que menciona R. C. de Barsotti, y que con el mismo título escribieron Antoine Lemierre (1764); Danchet “que inspiró al abate Varesco, autor a su vez del libreto de *Idomeneo, rey de Creta*, ópera seria en tres actos de Mozart, estrenada en 1781”, así como en España Nicasio Álvarez de Cienfuegos y Luciano Comella escribieron cada uno de ellos una tragedia sobre Idomeneo. Si se afirma que Varela habría concebido su propia versión trágica del mismo personaje a partir de Crébillon, no es posible descartar la de los autores españoles como fuente porque sus obras formaron parte del repertorio teatral de la Buenos Aires de esos años. Tanto más interesante es comprobar que también tuvo Idomeneo la oportunidad de ser el protagonista de tragedias hispanoamericanas como la del colombiano José María Salazar, titulada *El sacrificio de Idomeneo*, “que se representó en Bogotá según Henríquez Ureña [...] y Cejador [...]”, y más interesante constatar que también “Bartolomé Hidalgo escribió un unipersonal de ese nombre, hoy perdido (según Zum Felde [...])<sup>[73]</sup>. Como en los casos de *Dido* y *Argia* y de varios poemas de carácter patriótico, también el Idomeneo de Juan Cruz Varela se inscribiría casi seguramente entre los dramas, poemas y otros textos literarios que apuntaban en esa época crítica en la que vivió Varela a la formación de una nación compuesta por verdaderos ciudadanos amantes de la libertad y la justicia. Tal como quedó expuesto, el teatro de Juan Cruz Varela ha sido permanente motivo de discusión. En lo que sí parece haber acuerdo es en que, como escribió Juan María Gutiérrez (y citamos al comienzo):

La tragedia clásica nació y murió en las orillas argentinas con el señor Juan Cruz Varela. Sólo su gran talento y su profundo estudio de los grandes modelos pudo restituirla a la vida en un terreno preparado hasta por la naturaleza, para que sólo germinase en él la semilla de lo que es nuevo y peculiar a las sociedades modernas.

Ni siquiera los esfuerzos de autores como Lavardén, Belgrano y otros lograron fortalecerla aun cuando buscaran (como otros dramaturgos hispanoamericanos...y europeos) “la inspiración en las entrañas de la sociedad americana”, lo cual, según Roberto J. Giusti no los hizo “más americanos, más independientes de influencias europeas, más innovadores”, ya que se trataba solamente de poner en escena a los americanos “originarios”. “El *Siripo* – sigue Giusti- fue cortado, como todas las tragedias dieciochescas, sobre el modelo francés o el de sus imitadores españoles”. No mayor autenticidad exhibían los indios americanos en

los dramas europeos, por lo que Giusti aprueba “el buen gusto de Varela [...que] lo apartó de esas invenciones híbridas”<sup>[74]</sup> A mi juicio, el problema no eran esas “hibrideces” (que podían ser el inicio del camino) ni la pureza opuesta. El problema era el mismo género trágico.

#### BIBLIOGRAFÍA

A. AISEMBERG, ALICIA y A. L. LUSNICH, “*Dido y Argia: las primeras tragedias sudamericanas*”, en O. PELLETIERI (Edit.), *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997.

V. ALFIERI, *Tragedia*, a cura di Nicola Bruscoli, Vol. Primo. Bari, Gius: La-terza e Figli, 1946.

*Antologia della letteratura italiana*, Directa da MAURICIO VITALE: 4. “Il settecento e l’ottocento” (1º), Milano, Rizzoli Editore, 1968.

-R. C DE BARSOTTI, *Una tragedia inédita de Juan Cruz Varela*, Buenos Aires, Librería “El Ateneo” Editorial, 1954.

A. BERENGUER CARISOMO, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.

R. CASTAGNINO, “La época de Mayo (1800-1830)”, en *Capítulo de la historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

A. CORNEJO POLAR, “La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (hipótesis a partir del caso andino)”, en GONZÁLEZ, BEATRIZ *et al.* (comp.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, Latinoamericana, Equinoccio, Edic. de la Universidad Simón Bolívar, 1994.

S. D’AMICO, *Historia del teatro universal*, Buenos Aires, Losada, 1954.

F. DE SANCTIS y F. FLORA, *Historia de la literatura italiana*, Tomo II: Desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Buenos Aires, Losada, 1953.

F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Volume III- Il Cinquecento (Parte seconda), Il Seicento – Il Settecento, 1959.

D. GARCÍA BACCA, *Los clásicos de Miranda*, Caracas, Edic. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969.

M. GARELLI, “La tragedia *Dido* de Juan Cruz Varela (su relación de hipertextualidad con el Canto IV de la *Eneida*)”, en *Praesentia, Revista Venezolana de Estudios Clásicos*, Mérida, Año I, nº1, 1996.

G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

R. J. GIUSTI, “La literatura argentina de la Independencia”, en R. A. ARRIETA, *Historia de la literatura argentina*. Tomo I, Buenos Aires, Peuser, 1956.

B. GONZÁLEZ *et al.* (comp.) *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y Sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, Latinoamericana, Equinoccio, Edic. Universidad Simón Bolívar, 1994.

J. M. GUTIÉRREZ, “Estudios sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino don Juan de la Cruz Varela”, en *Revista del Río de la Plata*, 1871.

T. KLEIN, *El actor en el Río de la Plata , de la colonia a la independencia nacional*, Buenos Aires, Edic. Asociación Argentina de Actores, 1984.

G. H. PAGÉS, “Virgilio en las letras argentinas, de Lavardén a Juan Cruz Varela”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, nº 99, enero-marzo, y nº 100, abril-junio, 1961.

A. RAMA, “La ciudad escrituraria”, en *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, biblioteca Ayacucho, nº 119, 1985.

J. SASSO, “Romanticismo y política en América Latina: una reconsideración”, en B. GONZÁLEZ et al. (comp.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas, Monte Ávila Editores, Latinoamericana, Equinoccio, Edic. de la Universidad Simón Bolívar , 1994.

B. SEIBEL, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

C. M. SUÁREZ RADILLO, *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano*, Madrid, Edic. Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984.

M. SVAMPA, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, Edic. El cielo por asalto, 1994.

M. I. TORRES, “Los otros/los mismos: periferia y construcción de identidades nacionales en el Río de la Plata ”, en B. GONZÁLEZ et al. (comp.) *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas, Monte Ávila Editores, Latinoamericana, Equinoccio, Edic. de la Universidad Simón Bolívar , 1994.

G. UGARTE CHAMORRO, *El teatro en la Independencia* (Piezas teatrales). Colección documental de la Independencia del Perú, tomo XXV, vol. 1º. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974.

J. C. VARELA, *Poesías y las tragedias Dido y Argia*. Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1879.

VIRGILE, *Enéide*. Paris, Societé d’Edition “Les Belles Lettres, 1981.

---

\* Salvo aclaración expresa, las cursivas me pertenecen, y en los casos de citas en otras lenguas uso las negritas para destacar el texto. Advierto también que he respetado la ortografía de los textos de Juan María Gutiérrez de de Juan Cruz Varela.

[1] J. M. GUTIÉRREZ, “Estudios sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino don Juan de la Cruz Varela ”, en *Revista del Río de la Plata* , 1871.

[2] *Ibid.*, p. 75.

[3] A. B. CARISOMO, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947, p. 191.

[4] M. SVAMPA, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires, Edic. El cielo por asalto, 1994, p. 12.

[5] *Ibid.*, p. 12.

[6] Cf. Á. RAMA, “La ciudad escrituraria”, en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, n° 119, 1985.

[7] M. I. TORRES, “Los otros / los mismos: periferia y construcción de identidades nacionales en el Río de la Plata”, en BEATRIZ GONZÁLEZ et al. (comp.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, p. 243.

[8] R. H. CASTAGNINO, “La época de Mayo (1800-1830)”, en *Capítulo de la Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 128.

[9] J. SASSO, “Romanticismo y política en América Latina: una reconsideración”, en *Esplendores y miserias... Op. cit.*, p. 80.

[10] T. KLEIN, *El actor en el Río de la Plata, de la colonia a la independencia nacional*, Buenos Aires, Edic. Asociación Argentina de Actores, 1984, pp. 116-117.

[11] A. CORNEJO POLAR, “La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (Hipótesis a partir del caso andino)”, en BEATRIZ GONZÁLEZ et al. (comp.) *Esplendores y miserias... Op. cit.*, p. 15.

[12] *Ibid.*, p. 17

[13] *Idem.*

[14] A. BERENGUER CARISOMO, *Las ideas estéticas... Op. cit.*, p. 157.

[15] *Ibid.*, p. 156.

[16] *Idem.*

[17] *Ibid.*, p. 196.

[18] T. KLEIN, *El actor en el Río de la Plata ... Op. cit.*, p. 114.

[19] *Ibid.*, p. 116.

[20] *Ibid.*, p. 138.

[21] *Ibid.*, p. 117.

[22] A. BERENGUER CARISOMO, *Las ideas estéticas..., Op. cit.*, p. 211.

[23] T. KLEIN, *El actor en el Río de la Plata ..., Op. cit.*, p. 140.

[24] *Ibid.*, p. 118.

[25] J. C. VARELA (1879), “Dedicatoria a Bernardino Rivadavia”, en *Poesías y las tragedias Dido y Argia*. Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1879.

[26] J. M. GUTIÉRREZ, “Estudio sobre las obras y la persona...”, *Op. cit.*, p. 75.

[27] S. D'Amico, *Historia del teatro universal*, Buenos Aires, Losada, 1954, tomo II-3, p. 432.

[28] En C. M. SUÁREZ RADILLO, *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano*,

Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, p. 360.

[29] Cf. D. GARCÍA BACCA, *Los clásicos de Miranda. Autobiografía*, Edic. de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969.

[30] S. D'AMICO, *Historia del teatro...*, *Op. cit.*, pp. 432-434.

[31] G. FURLONG, *Bibliotecas argentinas durante la dominación Hispánica*. Buenos Aires, 1944, citado por G. H. PAGÉS, "Virgilio en las letras argentinas, de Lavardén a Juan Cruz Varela", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, 1961, tomo xxvi, n° 99, enero-marzo, p. 107, y n° 100, abril-junio.

[32] G. H. PAGÉS, "Virgilio..." *Op. cit.*, pp. 106-107.

[33] M. GARELLI, "La tragedia *Dido* de Juan Cruz Varela (su relación de hipertextualidad con el Canto IV de la *Eneida*)", en *Praesentia*, Año 1, Mérida, 1996, p. 137.

[34] G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil, 1982. El texto aparece citado en castellano (traducción mía) y, a veces, en francés.

[35] J. C. VARELA, *Dido*, en *Poesías y las tragedias...*, *Op. cit.*, Acto I, Esc. IV, pp. 352-353.

[36] G. GENETTE, *Palimpsestes...*, *Op. cit.*, p. 307.

[37] *Idem.*

[38] *Ibid.*, p. 298.

[39] VIRGILE, *Enéide*, Livres I-IV. París, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1981, Livre IV, vv. 296-297.

[40] R. GIUSTI, "La literatura argentina de la Independencia", en RAFAEL A. ARRIETA (Director), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, I 1956, pp. 417-418.

[41] G. GENETTE, *Palimpsestes...*, *Op. cit.*, p. 244.

[42] M. GARELLI, "La tragedia *Dido* de..." y *Op. cit.*, p. 138.

[43] G. UGARTE CHAMORRO, *El teatro en la independencia* (Piezas teatrales). Colección documental de la Independencia del Perú, tomo xxv, vol. 1º, Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974, pp. LIV Y LV.

[44] G. GENETTE, *Palimpsestes...Op. cit.*, p. 351.

[45] VIRG., *Op.cit.*, vv. 351-361.

[46] J. C. Varela, *Dido...*, *Op. cit.*, Acto II, Esc. I, pp. 357-358.

[47] *Ibid.*, Acto II, Esc. III, p. 369.

[48] *Ibid.*, Acto III, Esc. I, pp. 378-379.

[49] *Ibid.*, Acto III, Esc. I, pp. 382-383.

[50] *Ibid.*, Acto III, Esc. II, p. 387.

- [51] *Ibid.*, Acto III, Esc. VII, pp. 397-399.
- [52] G. H. PAGÉS, “Virgilio en...”, *Op. cit.*, nº 100, pp. 263-265.
- [53] *Antología della letteratura italiana*. Directa da Mauricio Vitale: A. It settecento e l’ottocento (1º) Milano, 1986, p. 14.
- [54] F. DE SANCTIS-F. FLORA, *Historia de la literatura italiana*, tomo II: “Desde el siglo XVI hasta el siglo XIX”. Buenos Aires, 1953.
- [55] *Ibid.*, pp. 362-363.
- [56] V. ALFIERI (1946), *Tragedia*, Acura di INCOLA BUSCOLI, volumen primo, Bari, Gius, 1946, pp. 46 y 3 respectivamente.
- [57] *Ibid.*, p. 5.
- [58] *Ibid.*, pp. 46-47.
- [59] R. C. DE BARSOTTI, *Una tragedia inédita de Juan Cruz Varela*. Buenos Aires, 1954, pp. 13-14.
- [60] J. C. VARELA, *Dido... Op. cit.*, pp. 405-406.
- [61] VITTORIO ALFIERI, *Op. cit.*, p. 39.
- [62] F. DE SANCTIS-FRANCESCO FLORA, *Historia de la literatura... Op. cit.*, p. 367.
- [63] J. C. VARELA, *Dido... Op. cit.*, *Argia*, Acto IV, escena II, pp. 464-465.
- [64] *Ibid.*, Acto IV, escena V, p. 473.
- [65] G. GENETTE, *Palimpsestes...Op. cit.*, p. 271.
- [66] J. C. VARELA, *Dido..., Op. cit.*, *Argia*, Acto I, Esc. I, pp. 413-415.
- [67] *Ibid.*, *Op. cit.*, *Argia*, Acto V, Esc. II, pp. 475-476.
- [68] *Ibid.*, *Op. cit.*, *Argia*, Acto V, Esc. V, p. 484.
- [69] *Ibid.*, *Op. cit.*, *Argia*, Acto V, Esc. VI, p. 485.
- [70] R. C. DE BARSOTTI, *Una tragedia inédita..., Op. cit.*, p. 16.
- [71] *Ibid.*, pp. 19-20.
- [72] *Ibid.*, pp. 21-57. R. J. GIUSTI, (“La literatura argentina...”), además de recordar que Varela tradujo no sólo textos dramáticos, sino también otros como *La matrona de Efeso* de La Fontaine, revela que recibió como obsequio de Adrián Becar Varela, “el tomo las *Obras Completas* de Boileau (París, 1824), que llevando estampado en la portada interior el nombre del poeta, muestra que éste debía ser suscriptor de esa publicación ‘chez la veuve Dabo’ ”.
- [73] *Ibid.*, pp. 65-66. La obra de Pedro Henríquez Ureña es *Cuadernos de Cultura Teatral*, nº

3, y la de Julio Cejador y Frauca es la *Historia de la lengua y de la literatura española*, VI, pp. 307 y 321.

[74] R. J. GIUSTI, “La literatura argentina...”, *Op. cit.*, pp. 421-422.

---

## Índice

