

DEPARTAMENTO DE LETRAS
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS — VI.

SHAKESPEARE EN LA ARGENTINA

Contribución en el IV^o centenario
de su nacimiento

*Instituto de Literaturas
Extranjeras*



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LA PLATA

SHAKESPEARE EN LA ARGENTINA

II

Realidad de la hermosura⁽¹⁸⁾

No es la del sol la luz de sus mirados,
 El coral es más rojo que dos labios,
 Su cuello es más blanco que la nieve,
 Negro es su pelo, y no de oro sus cabellos;

x
x x

- Rojos y blancos rosas de Danesco
 he visto, pero nunca en sus mejillas;
 y aromas hay que más delicia ofrecen
 que el perfume que exhala de su aliento;

x
x x

Encantame de oír, y de, en todo,
 que hay cosas en la Omnia más gozadas;
 no he visto antes los piosos, pero de
 su piel en la tierra, cuando morcha, afirma.

x
x x

Y entre tanto, yo os juro, por el cielo,
 es más rara y sublime la hermosura,
 que cuantos con mentidos semejanzas
 desfiguró la falsa poesía.

(18) Título es del autor de la Traducción.

Traducción manuscrita del soneto CXXX de Shakespeare por Joaquín V. González.

“Traducir no es un oficio despreciable, cuando conduce a un objetivo superior y desinteresado. Muchas veces puede ser ocasión de difundir un gran pensamiento encerrado en la cárcel de un idioma inabarcable; y en el caso de la poesía o de la meditación de altos espíritus que quedaron relegados bajo los estratos de otras edades, esta labor puede ser una resurrección, una creación nueva, una honda comunión con ideas y emociones de belleza, tan virginales como si nunca hubiesen sido enunciadas”.

Joaquín V. González.

Muller
Zucchi
1966

DEPARTAMENTO DE LETRAS
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS — VI.

SHAKESPEARE EN LA ARGENTINA

Contribución en el IV^o centenario
de su nacimiento

*Instituto de Literaturas
Extranjeras*



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LA PLATA

ÍNDICE

<i>Palabras preliminares</i>	7
RAÚL H. CASTAGNINO: <i>La fama póstuma de Shakespeare y los primeros ecos rioplatenses</i>	9
I. Luego de la muerte de Shakespeare	11
Antecedentes . . .	11
Vicisitudes de la gloria shakespeariana	12
Crisis del teatro inglés	13
II. La intervención de Voltaire	15
La correspondencia volteriana	15
Revaloración de Shakespeare	17
¿Resentimientos de viejo?	20
III. ¿El gestor de una fama?	21
JUAN CARLOS GHIANO: <i>El descubrimiento de Shakespeare poeta</i>	25
PEDRO LUIS BARCIA: <i>Shakespeare en la Argentina (Siglo XIX)</i>	41
I. Primeras menciones y representaciones	44
II. El romanticismo	55
1. Factores de difusión	55
2. Echeverría. Gutiérrez. Alberdi.	58
3. López. Sarmiento. Mitre.	64
III. La generación del "ochenta"	68
1. Rasgos generales	68
2. Mansilla	71
3. Rossi y la generación del "ochenta" Cané. López. Estrada. García Mérou	74
4. Cané: Traducción y prólogo de <i>Enrique IV</i>	81
5. Groussac	85
6. Calixto Oyuela. Joaquín V. González.	87
IV. Resumen	95
<i>Bibliografía Shakespeariana. Publicaciones hechas en la Argentina. (A cargo de Pedro Luis Barcia)</i>	99
I. Bibliografía de Shakespeare	101
1. Teatro	101
2. Sonetos. Poemas.	104
3. Adaptaciones	106
II. Bibliografía sobre Shakespeare	107
1. Libros	107
2. Ensayos. Artículos. Prólogos. Notas. Poemas.	108

PALABRAS PRELIMINARES

Acaso puede considerarse un hecho simbólico el que la Universidad de Joaquín V. González publique este tomo sobre Shakespeare en la Argentina para ofrecer por primera vez una visión más amplia de la acogida que en nuestro país se dio al genial dramaturgo y poeta inglés. Joaquín V. González, figura señera en tantos aspectos, ha ofrecido también datos de interés para nuestro tema. Con su agudo criterio y fina percepción trató de destacar lo esencial en la obra shakespeariana cuyas características salientes lo impresionaron no tanto en su aspecto literario sino como ejemplo de lo eternamente humano, de directa aplicación a la vida argentina de su momento. Además, ocupa un honroso lugar por ser el primer traductor argentino de un soneto del "Cisne de Avón".

Estos son hechos surgidos espontáneamente de la investigación llevada a cabo en el Instituto de Literaturas Extranjeras para conmemorar a Shakespeare en el IVº centenario de su nacimiento. Fue una oportunidad propicia para convertir en realidad un proyecto durante muchos años abrigado que, sin embargo, no pudo concretizarse con anterioridad por más interesante que pareciera elaborar un tema abordado en forma valiosa aunque someramente por el profesor Rafael Alberto Arrieta en el prólogo a la versión de Enrique IV de Cané. A todas luces parece una empresa digna de esfuerzos comprobar en sus múltiples facetas la supervivencia de una obra literaria y las sugerencias emanadas de ella, especialmente en países a primera vista ajenos a su idiosincrasia. Hay una fuerza congénita, muchas veces escondida, que sólo aflora en el contacto de la creación poética con el espíritu y la fantasía de lectores y espectadores, y sobre todo, los poetas y pensadores entre ellos. La poesía es fruto de un solo espíritu, así lo han afirmado los románticos, Tieck en Alemania y Coleridge en Inglaterra, aludiendo con ello a la invisible cadena que une todas las manifestaciones literarias de efectivo valor. La forma como una determinada obra repercute en diferentes partes del mundo tiene, pues, un significado peculiar. El proceso de asimilación da vivo testimonio tanto de la potencia susceptible de desarrollo que irradia la producción original como de la disposición espiritual del pueblo que la recibe y hasta cierto punto, la hace suya.

La conmemoración de 1564 en la Argentina del año 1964 ha dado una prueba fehaciente de la trascendencia que en estas costas del Río de la Plata se ha asignado al autor de Hamlet. Mucho más allá de

PALABRAS PRELIMINARES

mera recordación obligatoria de una fecha, ha sido casi un plebiscito de aceptación incondicional y cariñosa.¹ Pero ¿ha sido siempre así, o mejor dicho, cuándo y en qué forma fue descubierto Shakespeare en la Argentina? Para contestar este interrogante la presente publicación intenta ofrecer un aporte fundado en hechos concretos. Evidentemente, la base para la comprensión y asimilación de la poesía shakespeariana debe buscarse en el siglo XIX. De ahí también, que se haya tratado de reunir, fuera de una bibliografía que va hasta nuestros días, los datos ilustrativos que luego permitirán estudiar en forma más detallada, todo el proceso en sus facetas literaria, psicológica, político-social, tal como se inició después de 1810 y tomó incremento en el romanticismo argentino para alcanzar un desarrollo significativo con la generación del 80. En este sentido, el trabajo del señor Pedro Luis Barcia constituye un primer escalón sobre el cual —así esperamos— podrán erigirse otros, acaso más ambiciosos. Ninguna persona entendida en esta clase de investigaciones desconocerá que el material ofrecido sólo pudo recogerse mediante una paciente labor en que abundaban las difíciles averiguaciones y las, a veces penosas e infructuosas, recorridas. Por otra parte, cabe destacar en especial la comprensión con que a fines de 1963 el entonces Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, profesor Dr. Enrique M. Barba acogió el proyecto y creó la base práctica para su realización. Igualmente, es para mí un deber y motivo de honda satisfacción agradecer a los colegas, profesores Raúl H. Castagnino y Juan Carlos Ghiano su colaboración directa en este tomo y reconocer la ayuda que tanto ellos como el profesor Ángel J. Battistessa con sus valiosas sugerencias prestaron al señor Barcia en el transcurso de sus investigaciones.

ILSE M. DE BRUGGER
Directora del Instituto de
Literaturas Extranjeras

La Plata, septiembre de 1965.

¹ En la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, el Instituto de Literaturas Extranjeras organizó conjuntamente con el Instituto de Lenguas Modernas, dirigido por la profesora Elsa T. de Pucciarelli, un ciclo de conferencias de acuerdo con el siguiente programa:

24 de abril: Dr. N. A. R. MacKay, representante del British Council en la Argentina: *La locura en Shakespeare y Cervantes.*

19 de mayo: Dr. Hans-Werner Wasmuth, director del Instituto Goethe de Montevideo: *El encuentro de Goethe con el genio de Shakespeare.*

17 de junio: Prof. Ángel J. Battistessa, Universidad Nacional de La Plata: *Frente a algunos textos lírico-dramáticos de Shakespeare.*

27 de agosto: Prof. Jack Rush, Universidad Nacional de Tucumán: *"Hamlet" en la tragedia shakespeariana.*

(Todas estas conferencias fueron grabadas y se hallan en el Archivo de la Facultad)

Una quinta conferencia, a cargo del señor Jefe del Departamento de Letras, Dr. Raúl H. Castagnino no pudo ser dictada por razones técnicas. Figura, empero, en este tomo.

LA FAMA PÓSTUMA
DE SHAKESPEARE
Y LOS PRIMEROS
ECOS RIOPLATENSES

POR
RAÚL H. CASTAGNINO

I. — LUEGO DE LA MUERTE DE SHAKESPEARE

Antecedentes

Individual genialidad, vasto conjunto de obras representativas que calan hondo en lo humano, amplitud de miras, don de síntesis constructiva en el orden de lo poético y lo dramático, capacidad creadora de arquetipos son, entre muchas otras, razones concurrentes al unánime reconocimiento de la personalidad de William Shakespeare en las letras y el teatro universales.

Lo son y lo fueron en vida del autor, salvo durante el transcurso de un lamentable interregno negativo, sobrevenido luego de su muerte, cuyas características cuesta comprender, puesto que la afirmación del hombre y del repertorio shakespearianos así como el ciclo de su irradiación, parecen hoy, a cuatro siglos del tránsito vital, indiscutidos y en constante vigencia. Sobre todo, si se parte del hecho incontrovertible del prestigio gozado entre los coetáneos.

Sin embargo, la fortuna literaria de Shakespeare y de su obra dramática —*post mortem*— tuvo altibajos; y si bien algunas piezas, extrañamente deformadas, alevosamente saqueadas, circularon por Europa, el reconocimiento de su paternidad frente a los frutos mutilados, la consagración del talento poético y, luego, la penetración tardía en ámbitos culturales, como los del Río de la Plata, son fenómenos de resurrección, tras casi un siglo de ignorárselo por completo.

Quien frecuente documentos y fuentes relativos al orden de la historia cultural en el Río de la Plata, advertirá fácilmente esa tardía introducción del nombre de Shakespeare en las referencias a lo literario y a lo teatral. Y es natural que inquiera si tal silencio o ignorancias acerca del autor de *El mercader de Venecia* ¿son simple pereza intelectual u obedecen a otra causa? ¿Son hechos localizados en el Río de la Plata o se manifiestan semejantes también en otros lugares?

Llama la atención, por ejemplo, que muerto Shakespeare en 1616, sólo hacia 1817 aparezcan en esta parte de América, imprecisas men-

ciones documentales, si bien podría sospecharse el conocimiento de algunos adulterados textos teatrales del dramaturgo isabelino.

La curiosidad por indagar el porqué de dicha tardanza en las menciones shakespearianas y en la familiarización con su obra; por saber cómo llegó su repertorio a conocimiento directo de los argentinos, ha motivado la concertación de los estudios aquí reunidos con el título general de *Shakespeare en la Argentina*.

El presente ensayo pretende elaborar la tesis de que la demorada aparición de Shakespeare en el Río de la Plata no es consecuencia de pereza intelectual o incultura ambiente. Tampoco obedece en grado decisivo a la traba que pudo significar la influencia local ejercida por el seudoclasicismo; ni menos aún al reflejo de conflictos existentes entre Inglaterra y España. Es, según aspira a demostrar, consecuencia natural del eclipse sufrido universalmente por la obra shakespeariana, a poco de desaparecido el creador. Es reflejo del olvido en que cayó hasta en la propia patria, por causa de vaivenes políticos y estéticos.

En el posterior renacimiento de la fama e influencias shakespearianas hay lento y demorado proceso, cuyas instancias se advierten semejantes en todas partes y, como se supondrá, el Río de la Plata no podía ser extraño a ellas.

Vicisitudes de la gloria shakespeariana

La fortuna del teatro inglés en los días isabelinos, la presencia culminante de Shakespeare y la arrolladora turbulencia de su galería dramática estaban lejos de augurar el eclipse que sobrevendría en la suerte del arte escénico británico durante los años inmediatos a la desaparición del "Cisne de Avón"; eclipse que alcanzará al propio autor de *Macbeth* como genio creador de una dramaturgia de personalidad inconfundible.

Múltiples factores concurren a ese ensombrecimiento, prolongado a lo largo de casi un siglo, con aspectos contradictorios. He de referirme aquí a sólo dos de ellos: el primero, episódico, localizado en los vaivenes políticos, en la sucesión de las dinastías reales inglesas; el segundo, más amplio y de mayores consecuencias, atañe a la influencia del gusto seudoclásico francés, expandido por toda la Europa dieciochesca y a la penetración del mismo en Inglaterra.

A través de correspondencias de la época es posible reconstruir, "en vivo", curiosas alternativas referentes a la apreciación del repertorio shakespeariano; y, entre el conglomerado epistolar del "siglo de los salones y de la razón", aportan testimonio inequívoco algunas cartas de Voltaire, cuyos juicios, si hoy pueden parecer perimidos o trasnochados, tuvieron en su momento derivaciones dignas de apuntar.

En el fluctuar de esa apreciación se registra algo en que los eruditos no han hecho demasiado hincapié, por considerarlo obvio y suficientemente explícito, pero que al transcurrir el tiempo y acrecer la necesidad de nueva difusión y conocimiento de la obra de Shakespeare en el plano popular, al seguir en la investigación la trayectoria de su fama y fortuna literarias, se debe considerar de modo más detenido.

En pocas palabras ese "algo" puede reducirse a lo siguiente: después de la muerte de Shakespeare, en 1616, su teatro deja de representarse popularmente; pocos y aislados intérpretes modifican los textos originales y sobre su don creador comienza a pesar extraña sanción de rebeldía. Sin embargo, la intelectualidad inglesa enrolada en el afrancesamiento sigue leyendo sus piezas. Mal impresas, retaceadas, de ellas se hacen reediciones deficientes y alteradas. Se lo denuesta o se lo defiende. En determinado momento, después de 1728, ante los ataques que le lleva Voltaire, parece producirse en Inglaterra una reacción, con algo de patriotismo, que mueve a críticos ingleses a defender a Shakespeare contra los reparos extranjeros. No obstante, sacar al patriarca del teatro inglés del cono de oscurecimiento y olvido popular es obra de extranjeros y contribuyen a ello, en primera instancia, los ataques de Voltaire; luego, la atención de los estudiosos alemanes, a fines del siglo XVIII y en el XIX; finalmente, la adhesión total que le prodigarán los románticos, como forma de rebeldía ante el preceptismo clasicista.

Crisis del teatro inglés

La reina Isabel, último representante de la dinastía de los Tudor, muere en 1603, y le sucede en el trono Jaime I, de la casa de los Estuardos. Comienzan, en los años de su reinado, los conflictos a través de los cuales el puritanismo copará la conducción política. Cuando muere Shakespeare, en 1616, se inicia también la desintegración de la estructura teatral inglesa de cuño nacional y popular. Luego, al triunfar la sedición de Oliverio Cromwell, el Parlamento dicta una disposición, el 11 de febrero de 1647, según la cual:

todos los actores son unos bribones que merecen ser castigados; los escenarios, lo mismo que las galerías, asientos y palcos, deben ser destruidos; los actores inculcados han de recibir azotes públicamente y los espectadores pagarán una multa de cinco chelines.

Esto significó para la escena inglesa dieciocho años de silencio. Cuando cae Cromwell, los exiliados políticos que regresan de Francia, vuelven deslumbrados por el clasicismo versallesco. Al imitarlo, la

fuerte personalidad del teatro inglés, exhibida entre 1550 y 1620, aproximadamente, se desvanece. ¿Qué queda de Shakespeare y de su repertorio? Jirones. Desgarramientos, de los cuales se indica como inicial responsable a John D'Avenant, ahijado (o tal vez hijo natural) del propio Shakespeare y también, como él, poeta, dramaturgo y director de escena.

La adaptación o refundición del original repertorio shakespeariano a los gustos de los nuevos tiempos, unos la tienen por pecado de D'Avenant; otros la perdonan, porque ven en ello la piedad filial que rescata del olvido total la tradición escénica de las representaciones shakespearianas. Charles David Ley en el ensayo *Shakespeare para españoles*, lo justifica al manifestar:

En gran parte a él se debe el que no se haya perdido totalmente la tradición escénica de las representaciones de Shakespeare, pues él era quien dirigía la escenificación de muchas obras de su padrino, o padre, luego después de la Restauración de la Monarquía, en 1660, habiendo estado cerrados los teatros muchos años durante la guerra civil y la época de Cromwell. D'Avenant, por cierto, adaptó las obras del poeta al gusto de la nueva época, pero tenemos que perdonárselo, pues lo hizo con afán de hacer aceptar nuevamente esas grandes obras de hacía más de cincuenta años.

Víctor Hugo, el líder romántico, en la tan conocida y discutible *Vida de Shakespeare* —donde razones obvias le fuerzan a reivindicar al autor de *Hamlet*— documenta el olvido en que habían caído las representaciones shakespearianas y aun la ostentación de ese olvido que hacían algunos críticos, si bien con ello dejaban entrever que habían leído a Shakespeare. Dice Hugo:

Dryden habla de Shakespeare sólo una vez para declararlo *fuera de uso*. Lord Shaftesbury lo califica de *espíritu pasado de moda*. Dryden y Shaftesbury eran dos oráculos... Después que estos dos hombres condenaron a Shakespeare todo estaba dicho, Inglaterra... olvidó a Shakespeare. A comienzos del siglo XVIII su eclipse era total.

En la nueva y lenta aproximación al repertorio shakespeariano, que se irá operando a lo largo del siglo XVIII, contarán de modo imprevisto las observaciones, ironías y ataques provenientes de Françoise-Marie-Arouet, señor de Ferney, más conocido como Voltaire.

II. — LA INTERVENCIÓN DE VOLTAIRE

La correspondencia volteriana

Voltaire tenía treinta y dos años cuando, en mayo de 1726, desterrado, se dirigió a Inglaterra. Dejaba a sus espaldas abundante producción, prestigio literario y no pocos enemigos.

Tres años pasó en Inglaterra; tres años que dejaron huellas inconfundibles en su personalidad y cultura. Él mismo ha declarado cómo allá se compenetró de la filosofía de Locke, del sistema de Newton y de las tragedias de Shakespeare.

Pero, ¿cuál de los Shakespeare conoció? ¿Al olvidado en manuscritos traspapelados o al adaptado a patrones pseudoclásicos, según el clisé de Boileau? ¿Se acercó al legítimo *Hamlet*, al auténtico *Rey Lear*, o a los arreglos de D'Avenant, James Miller, Carlos Marsh, Sheridan y otros?

La actitud de Voltaire frente al teatro de Shakespeare se recoge en sus reflexiones críticas y a través del espontáneo correr de la pluma en la nutrida correspondencia. Prefiero atisbarla en ésta, sin olvidar que aun denostándolo fue Voltaire quien llevó a Francia el nombre de Shakespeare y quien llamó la atención sobre él en el continente.

En la actualidad se llevan editadas alrededor de diez mil cartas del patriarca de Ferney, desde las escritas en la adolescencia, durante el paso por el Liceo Louis-Le-Grand, hasta la admirable esquila dictada en el lecho de muerte, horas antes de expirar, dirigida al Conde de Lally.

A partir de 1726, en las cartas de Voltaire aparece a menudo la mención de Shakespeare. En ellas se advierte que si bien adopta frente a su repertorio una actitud negativa, producto de la educación recibida y de los gustos literarios imperantes, la potencia del genio shakespeariano le alcanzó, aun a través de las adaptaciones deplorables. He aquí algunos ejemplos y testimonios.

El 16 de enero de 1760 escribe en inglés a George Keate (1729-1797), poeta a quien había tratado en Ginebra, con el que mantiene correspondencia donde a menudo se descubre la discusión sobre Shakespeare y, a través de ella, la paulatina formación de grupos de adeptos ingleses shakespearianos. Dice Voltaire:

Aunque me desagraden las monstruosas irregularidades de Shakespeare, no dejo de admirar los rasgos de genio que brillan en sus creaciones.

Como Keate se empeñó en defender al compatriota —tanto que compone en 1769 una epístola versificada, a la manera clásica, cuyo título: *Ferney*, reitera la dedicatoria a Voltaire y la defensa shakespeariana—, cuatro meses después, en otra carta del 16 de abril de 1760, insiste el consejero de Catalina la Grande:

No quiero acalorarme con usted por Shakespeare. Convengo en que la naturaleza ha hecho mucho por él; le dio todos sus diamantes, pero su siglo no permitió que éstos fueran pulimentados. ¿Qué me importa que un autor trágico posea genialidad si ninguna de sus piezas puede ser representada en ningún país del mundo?

El ya sexagenario autor de *Candide* no niega valores aislados a Shakespeare; le repelen supuestas transgresiones a la normativa racionalista, al preceptismo dramático seudoclásico en las que pudo incurrir el poeta de *Sueño de una noche de verano*. En sus entrelíneas, además, testimonia una realidad: el teatro de Shakespeare a lo largo de los sesenta años del siglo XVIII, que conoce Voltaire, se representa poco.

La carta a Keate de enero de 1760 fue escrita en inglés, de puño y letra de Voltaire; la de abril, momentáneamente postrado en *Aux Délices*, la dictó en francés. En ella, Voltaire hace gala de familiaridad con la cultura inglesa contemporánea, y al volver a admitir, como en la carta anterior, valores aislados e incongruentes en Shakespeare, expresa:

Nadie sabe mejor que yo los bellos pasajes que aquí y allá se descubren en Shakespeare, pero le diría —con Pope— que sólo una nariz o un mentón agraciados, no hacen un rostro regular. Si Addison hubiera puesto algo más de fuego en su *Catón* él hubiera sido mi ideal. Ustedes tienen, además, un Thomson que no hace malos versos, pero su genio es de hielo. Otway era más cálido, pero se nos presenta como un hombre que toma a Shakespeare por modelo y que no se le acerca en nada; yo no podría sufrir la mezcla de lo trágico y de lo bufo; me parece una monstruosidad. Desde luego, no expreso este parecer como bueno; lo expongo como mi gusto; tal cual Dios me lo ha dado. Aun cuando todos nos sentamos a la mesa para comer, cada uno come y bebe lo que le place: no me disgustaría con mi vecino porque él prefiere buey y yo cordero.

¿Voltaire, intolerante en el siglo de la tolerancia, comienza a transigir? ¿O es que la presión pro-Shakespeare y el número de defensores de éste aumenta?

Revalorización de Shakespeare

Tal vez la edad, la sabiduría acumulada y los embates de una vida no exenta de duras pruebas no son razones desatendibles para comprender esta menor agresividad en los juicios volterianos. Pero también ocurre que por aquellos días, el teatro shakespeariano —embreado en las “unidades” dramáticas por atrevidos “arregladores” y a pesar de ellos— recomienza una nueva carrera hacia su definitiva revalorización, apoyado por muchos críticos ingleses que, acertados o no, reclaman atención acerca de sus diversos aspectos.

El ya citado D’Avenant es el iniciador inglés de las adaptaciones: el irlandés Nahum Tate modifica *Rey Lear*; Polom y Kemble meten mano en *Todo es para bien cuando concluye bien*; James Miller, en 1737, arremete con *Cimbelino*; *Coriolano* es modificada por Sheridan; *Timón de Atenas* es rehecha cuatro veces: en 1678, por Shadwell; en 1768, por James Love; en 1771, por Cumberland y, en 1786, por Hull.¹

Y en el orden de los análisis y estudios shakespearianos, pueden recordarse, dentro de lo desparejo de los respectivos criterios y méritos, entre otros, a Dryden como negador; a Rhymer, como el humorista fácil, ambos anunciadores del Doctor Johnson, cuyo *Prefacio* a la pretendida edición expurgada de las obras shakespearianas, arranca en esta tesitura:

El poeta de cuyas obras he emprendido la corrección puede ya empezar a asumir la dignidad de un antiguo y reclamar para sí el privilegio de la fama establecida y de la obligada veneración.

Se explica, pues, que en 1762 Daniel Webb ya decida que Shakespeare es “el genio más extraordinario que nuestro país, o acaso cualquier otro, haya producido nunca”.

¿Cómo no habría de sentenciar Voltaire, salomónicamente: “cada cual con su gusto”? De ahí que, sin modificar el suyo, el mentor de Federico de Prusia comience a adornarse con algún mérito relativo a

¹ Fuera de las adaptaciones, existían las ediciones hechas con menor o mayor corrección. Además de la famosa edición *in-folio* de las obras shakespearianas (1623) deberían mencionarse para la primera mitad del siglo XVIII, las ediciones hechas por Pope (1725, 1729, ed. aumentada), por Theobald, con oportunas correcciones (1733). En 1765 apareció la edición realizada por el Dr. Samuel Johnson.

Shakespeare, aunque no sea más que el de haberlo descubierto para los franceses. Pero ese mérito no podrá abarcarlo Voltaire en todo su alcance, porque los efectos positivos que de él emanan sólo se percibirán un siglo más tarde y conciernen a la trayectoria europea de la fama y gloria shakespearianas.

En efecto, Víctor Hugo —quien parece haber compuesto la abigarrada y heterogénea biografía del proveedor del “Teatro del Globo” para contrarrestar los juicios negativos de Voltaire— señala cómo “las chanzas obstinadas de éste, en el siglo xviii, terminaron por producir en Inglaterra cierto despertar. Garrick, aun corrigiendo a Shakespeare, lo interpretó confesando que era a Shakespeare a quien representaba . . . [Su teatro] fue reimpresso en Glasgow. Un imbécil, Malone, comentó sus dramas y, lógicamente, enjalbegó su tumba”.

Hugo siente por Voltaire —aunque a menudo lo ataque— inconcesada admiración. Obsérvese que en todos sus escritos de rebeldía contra lo seudoclásico, personifica el siglo xviii en Voltaire y, cuando desciende de las generalizaciones fogosas a los ejemplos precisos y a las particularizaciones, el nombre de Voltaire aparece indefectiblemente. Esa secreta admiración lleva a Víctor Hugo a magnificar la importancia de las apreciaciones volterianas en el eclipse o en la gloria de Shakespeare, olvidando que, al fin de cuentas, desprestigiar a Shakespeare era “de buen tono” desde los días de Cromwell, en ciertos círculos intelectuales.

Recuérdese, al respecto, que Lord Shaftesbury lo omitía y dejaba de lado, “como espíritu pasado de moda”. Dryden lo declaraba “fuera de uso”.¹ Forbes, crítico del siglo xvii, afirmaba: “Shakespeare carece de talento trágico y de talento cómico. Su tragedia es artificial y su comedia instintiva”

El propio doctor Johnson, ya en tren reivindicatorio, le retaceaba elogios, repitiendo a Forbes al sentenciar: “su tragedia es producto del oficio y su comedia producto del instinto”. Green decidía que “Shakespeare no ha creado nada . . . es un grajo que luce plumas ajenas . . . un inflador de versos blancos, un sacude-escenas, un figurante . . .”. Thomas Rhymer, a propósito de *Otelo*, gastaba la humorada de apuntar: “El sentido moral de la fábula es, desde luego, altamente instructivo: una advertencia para las buenas amas de casa a fin de que vigilen cuidadosamente su ropa blanca”. Pope, el otro de los patriarcas de las letras inglesas del siglo xviii, justificaba con burlona compasión por qué Shakespeare no se ajustó a las reglas clásicas, con esta *boutade*: “¡Tenía que comer!”.

¹ No obstante, lo aclama alguna vez como “the divine Shakespeare” (El divino Shakespeare). El que haya hablado una sola vez del autor de *Hamlet*, es un error de Hugo.

Éstos y muchos otros antecedentes ingleses podrían restar a los conceptos de Voltaire, el valor que él mismo primero y, luego, Hugo —que tomó como oráculo muchas de las afirmaciones de la correspondencia volteriana— les asignaron.

Pero el autor de la *Henriada* fue, pese a aparentes transigencias, persistente en objeciones y ataques. Él llamó a Shakespeare “San Cristóbal de los trágicos” Él escribió, desde el retiro de Ferney, a Mme Graffigny: “Shakespeare es para la risa” Y al Cardenal de Bernis: “. escribid hermosos versos; pero libraos, monseñor, de las calamidades galenses, de la academia, del Rey de Prusia, de la bula *Unigenitus*, de los constitucionalistas y convulsionarios, y de ese pigmeo que se llama Shakespeare”.

Por otra parte, revelado el creador de *Noche de Reyes* a los franceses, la crítica de Francia, inicialmente, no fue más benigna que la inglesa ni que la de Voltaire.

La Harpe le llamó: “cortesano torpe del profano vulgo” D’Alembert reputa de “arlequinadas” algunas piezas shakespearianas. Los juicios de Diderot y Rousseau, más abiertos a una distinta estimación de la índole del talento creador del maestro del teatro isabelino, dejan escapar alguna que otra punzada semejante.

Y cuando Voltaire verifica que también en Francia aparecen tímidos defensores del genio de Stratford-on-Avon, se siente molesto. De ahí que estalle furibundo cuando Le Tourneur (1736-1788) ensaya la primera traducción francesa, en cinco volúmenes, del repertorio shakespeariano. En carta del 19 de julio de 1776, al conde D’Argental, explota:

¿Habéis leído los dos volúmenes de ese miserable, en los cuales nos quiere hacer “tragar” a Shakespeare como único modelo de la verdadera tragedia? Lo llama *dios del teatro* y le sacrifica a todos los trágicos franceses, sin excepción, a su ídolo, como antaño se sacrificaban cerdos a Ceres... Hay ya impresos dos tomos de este Shakespeare, cuyo teatro se podría confundir con piezas juglarescas, con el Teatro de la Feria, de hace doscientos años. Este embrollón ha encontrado el secreto para comprometer al rey, a la reina y a toda la familia real a subscribirse a su publicación.

¿Habéis leído su abominable e ininteligible engendro, que proyecta en cinco volúmenes? ¿Tenéis odio suficientemente poderoso contra ese impúdico imbécil? ¿Sufriréis la afrenta que hace a Francia? Vos y M. de Thibouville sois demasiado dulces. No hay en Francia suficientes motes, bastantes “bonetes de burro”, bastantes picotas para semejante bellaco. La sangre hierve en mis viejas venas hablándoos de él. Si él no os ha encolerizado aún, os tengo por un hombre impasible. Lo que tiene de espantoso el caso, radica en que el monstruo [Shakespeare] ya tiene partidarios en Francia, y que para colmo de calamidades y horrores, he sido yo quien antaño hablé por primera vez de este Shakespeare; he sido yo el primero que mostré a los franceses algunas perlas que había hallado en su enorme estercolero. Yo no esperaba que esto sirviera un día para pisotear las coronas de Racine y de Corneille; que yo contribuyese a adornar la frente de un histrión bárbaro

Algo desfoga a través de los golpes que asesta Voltaire; algo más íntimo, más personal, que el simple desacuerdo estético. Convendrá conjeturarlo.

¿Resentimientos de viejo?

Esta carta fue escrita por Voltaire dos años antes de su muerte. A mi modo de ver, en ella, más que enconamiento contra Shakespeare, se descubre el malestar del intelectual senecto, cuyos méritos son olvidados o desconocidos por los jóvenes: se siente pospuesto.

No desearía exceder límites prudenciales en la acumulación de citas, pero pruebas más explícitas de ese malestar ya se hallan en una larga y precisa correspondencia dirigida desde Ferney, el 15 de julio de 1768, a Horacio Walpole.

La significación del destinatario en las letras inglesas obliga a Voltaire. Además, pesa sobre él una anterior reconvención del autor de *El castillo de Otranto*, donde éste había señalado a sus compatriotas la malquerencia de Voltaire hacia Shakespeare.

La respuesta del patriarca de Ferney traza un paralelo entre el teatro inglés y el francés y constituye una especie de examen de conciencia, según se desprende de estos pasajes:

Habéis hecho casi creer a vuestra nación que yo desprecio a Shakespeare. Soy el primero que lo ha hecho conocer a los franceses; traduje pasajes suyos, así como de Milton, Waller, Rochester, Dryden y Pope. Puedo aseguraros que antes de mí nadie conocía en Francia la poesía inglesa; apenas se había oído hablar de Locke. Fui perseguido por una nube de fanáticos durante treinta años, por haber dicho que Locke es el Hércules de la Metafísica, quien ha establecido los límites del espíritu humano.

Mi destino ha querido aún que fuese el primero en explicar a mis conciudadanos los descubrimientos del gran Newton, que algunos entre nosotros todavía llaman *sistemas*. He sido vuestro apóstol y vuestro mártir: en verdad no es justo que los ingleses se quejen de mí.

Dije hace tiempo que si Shakespeare hubiese vivido en el siglo de Addison, hubiera unido a su genio la elegancia y la pureza que se aprecian en éste. He expresado que *su genio era suyo y que sus errores de su siglo*. En mi opinión es precisamente como el Lope de Vega y el Calderón de los españoles. Es una bella naturaleza, si bien muy salvaje: ninguna regularidad, nada de coordinación, nada de arte, la trivialidad al lado de la grandeza, la bufonada con lo terrible; es el caos de la tragedia donde hay cien rasgos luminosos...

Vosotros, libres bretones, no observáis ni la *unidad de lugar*, ni la *unidad de tiempo*, ni la *unidad de acción*. En verdad no lo hacéis mejor por eso. La verosimilitud debe ser también tenida algo en cuenta; el arte resulta así más difícil, y las dificultades vencidas reportan placer y gloria en cualquier género

El mérito de Voltaire como precursor le será reconocido póstumamente y será el propio Víctor Hugo quien lo proclame "introducción de Shakespeare en Europa".

La vindicación y recuperación de Shakespeare en el continente, sin embargo, tomarán ruta propia y cobrarán impulso incontenible desde Alemania. Allí, Lessing procura identificarlo con el espíritu teutón; Herder repara en el esquema poético de la dramaturgia shakespeariana; Goethe le profesa admiración y A. W. Schlegel le traduce diecisiete piezas; Tieck especializa su crítica en el teatro isabelino; Hegel emplaza al tenue idealista de *As you like it* en su sistema filosófico.

Sin contar que en Alemania, en 1850, se fundará la primera sociedad shakespeariana; que, anteriormente, en la decisión de rebelión de los románticos franceses, tanto como influyeron las revalorizaciones alemanas del teatro shakespeariano y del teatro español de Lope y Calderón, deberá tenerse en cuenta el impacto producido, en 1822, por la presencia en París de comediantes ingleses que representan el repertorio del autor de *La tempestad* en los auténticos textos, dejando de lado "arreglos" y adaptaciones a las "unidades" pseudo-clásicas; impacto obtenido por dichos comediantes, a pesar de haber sido recibidos, al principio, con gritos, huevos y tomates podridos, porque no recitaban en francés, según cuenta Stendhal.

III. — ¿EL GESTOR DE UNA FAMA?

La gloria de Shakespeare en el continente, y en parte en Inglaterra, fue administrada por Voltaire hasta 1760. Con anterioridad a esta fecha, él lo redescubrió; señaló diamantes y perlas en su teatro; castigó supuestos defectos, sobre todo pretendidas violaciones a las "reglas": la mezcla de lo cómico y lo serio, de lo tierno y lo trágico.

La palabra de Voltaire fue tenida por norte en la Europa afrancesada; pero cuando, a raíz de sus observaciones, nace una corriente de simpatía hacia Shakespeare, Voltaire se indigna, reclama prioridades.

No obstante, reivindicación y recuperación shakespearianas ya están en marcha: los prerrománticos alemanes las impulsan, buscan los textos originales, dejan de lado los "arreglos" de D'Avenant, Ducis, Le Tourneur y de tantos otros.

Luego, los románticos franceses levantan el nombre de Shakespeare como bandera de lucha e inauguran los panegíricos, en 1821, con la

Vie de Shakespeare, de Fr. Guizot; *Racine et Shakespeare* (1823), de Stendhal, y los *Études françaises et étrangères* (1828), de Émil Deschamps.

En ellos se registra este *crescendo*, que rematará Víctor Hugo, en 1864, al lanzar la tumultuosa biografía del autor de *Enrique IV*: Guizot decide que "el sistema de Shakespeare puede por sí proporcionar los planes sobre los cuales el genio debe trabajar. Sólo este sistema abarca la generalidad de intereses, sentimientos y condiciones que constituyen hoy para nosotros el espectáculo de las cosas humanas" Stendhal insiste: "Lo repito: la poesía romántica es la de Shakespeare, Schiller y Byron. El combate a muerte se libra entre el sistema trágico de Racine y el de Shakespeare." Y Deschamps propone:

Es tiempo ya de mostrar al público francés el gran Shakespeare tal cual es, con sus magníficos desarrollos, la variedad de sus caracteres, la independencia de sus concepciones, la mezcla tan bien dosificada de estilos cómico y trágico; en fin, con sus bellezas siempre tan nuevas y tan originales, y aun con algunos defectos que le son inseparables... Es hora de que sus principales obras sean representadas fielmente en nuestros escenarios... Toda Europa sabia y poética se halla bajo la dominación de Shakespeare...

Bajo el impulso prerromántico europeo algunas muestras deformadas del autor de *Ricardo II* asoman en la Argentina, aún atenaceada por las rigideces del arte seudoclásico. Es el engolamiento enciclopedista de Luis Ambrosio Morante, el cual, como traductor (del "arreglo" de Ducis) y actor arremete el primero contra *Hamlet*. Es el frío empaque del actor Francisco Cáceres, quien también aborda la interpretación de algunos caracteres shakespearianos, entre 1822 y 1830, particularmente de *Otelo*, aunque casi nunca mencione en programas y anuncios el nombre del autor.

A partir de 1830, se interpretan piezas fácilmente filiables, a pesar de los títulos deformados, como *El moro de Venecia*, y *Mantegón y Capuleto*, traducciones de irreconocibles "arreglos", pero muestras del arte del creador de *Las alegres comadres de Windsor*, representadas en Buenos Aires hasta 1852, las cuales alternan con las versiones directas de *Otelo* y *Romeo y Julieta*, con el consiguiente desconcierto para el público.

Con la llegada de elencos italianos, españoles y franceses, a partir de 1860, el interés por Shakespeare se confunde con el atractivo de sus libros aprovechados operísticamente. Salvini, Mac Kay, Rossi, Novelli, probaron su fuerza trágica sobre esquemas shakespearianos frente al público porteño. Y, anticipándose a Sarah Bernhardt, en 1882, Jacinta Pezzana encarna el papel protagónico en *Hamlet*.

La generación porteña del "ochenta" será la que, entre nosotros, prolongue de modo efectivo la fama shakespeariana y la que se declare su ferviente admiradora. En tal sentido, es de hacer notar, que la devoción por el ingenio de *La comedia de las equivocaciones* es, entre los hombres de dicha generación, un elemento más para verificar el trasfondo de romanticismo que nutre su conformación espiritual.

A lo largo de estas sintéticas referencias he querido perfilar la trayectoria de la fama póstuma de Shakespeare en el mundo latino y los altibajos de su fortuna literaria, como presunta explicación del retardo con que se registra su presencia en el Río de la Plata.

Y es del caso preguntar, a modo de conclusión: ¿hubieran sido los mismos el destino y la gloria del teatro de Shakespeare, fuera de Inglaterra, en el Occidente Latino, de no mediar la intervención de Voltaire?

Imposible saberlo. En cualquier forma, quien desee seguir la trayectoria de la fama shakespeariana en Europa, quien pretenda registrar las variaciones de su fortuna literaria, no podrá prescindir, —aun reflexionando sobre los curiosos efectos de la crítica negativa sobre la obra de un genio— de la ingerencia que en ella le cupo al trágico frustrado que fue el autor de *Zahire*.

Y cuando pase al orden cultural del Nuevo Mundo —en este caso particular, el del Río de la Plata— será imposible comprender ciertas características de la proyección de Shakespeare, si no se tienen en cuenta dichos antecedentes. Pero habrá que descartar —como justificadoras de la retardada aparición— razones de pereza intelectual, de incultura ambiente, de prohibiciones o interdicciones por parte de España. El retardo rioplatense en acoger el repertorio shakespeariano fue consecuencia natural del eclipse universal padecido por su obra y reflejo de la postergación que sufrió, en determinado momento, hasta en la propia patria.

EL DESCUBRIMIENTO
DE SHAKESPEARE POETA

POR
JUAN CARLOS GHIANO

El mayor testimonio de comprensión de Shakespeare que dio el siglo XIX en nuestra América corresponde al ensayo de Eugenio María de Hostos sobre *Hamlet*.¹

Publicado originariamente en *El Ferrocarril* de Santiago de Chile, en 1873, la interpretación psicológica y moral de Hostos se entera en las condiciones de su existencia: puertorriqueño, nacido en un territorio sin independencia política, llevó a distintos países americanos su activa misión de pedagogo, sin que lograra apaciguar las inquietudes de su espíritu. El ensayo fue escrito hacia los comienzos del otoño chileno de 1872, según lo señala el *Diario* del autor; el 6 de abril apunta:

He pasado todos estos días ahogando en el trabajo la tristeza que me circunda; he escrito algo de lo que pienso sobre *Hamlet*; obra fácil para mí, que me encuentro desde hace tiempo en la situación moral del héroe de Shakespeare. ¿Qué es lo que lo hace infeliz? El detenerse demasiado en el estado de transición en que se encuentra; el pensar demasiado lo que debe hacer y el hacer lo que quiere. ¿Qué es mi vida sino ese infame estado?

Acorde con esa relación, analiza el conflicto de Hamlet como “revolución” moral; confirma así una constancia del teatro shakespeariano: el atractivo de los caracteres, superior al de las fábulas. En los personajes del dramaturgo, hasta en los menos activos, Hostos reconoce “un hombre, un individuo, un carácter, ya personal, ya genérico” El creador de *Hamlet* había mirado con sabiduría “el corazón del hombre y penetrado en las sinuosidades del espíritu”. Esta sumersión impide que Shakespeare adopte la rigidez demostrativa del moralista; su conocimiento de las conductas logra que los personajes se individualicen dentro de las condiciones del arte: “había observado (y la intención psicológica de todas sus creaciones lo demuestra) que todos los conflictos de los seres racionales en la vida tienen un carácter

¹ Véase EUGENIO MARÍA DE HOSTOS, *Hamlet*. Advertencia de Gregorio Weinberg. Buenos Aires, Ediciones Inti, 1953. Este volumen recoge un breve ensayo sobre *Romeo y Julieta*, de 1867.

individual, una causa íntima, un motivo *subjetivo*, como diría un filósofo del arte o del espíritu". La certeza de los caracteres creados por Shakespeare se afirma en sus modalidades de poeta; esa relación ahonda lo perdurable de sus seres de ficción, cifras de la condición terrena del hombre.

Las páginas de Hostos dan la pauta de la comprensión de Shakespeare en la América hispánica hasta los años en que comienza a afirmarse, a través de iniciadores de talento, una nueva corriente literaria, que recibiría el nombre equívoco de modernismo.

El siglo XIX de las letras hispanoamericanas se extiende desde 1830 hasta 1890, en dos etapas de treinta años, que Pedro Henríquez Ureña ha nombrado "Romanticismo y anarquía" y "El período de organización". El signo dominante de esas décadas corresponde al romanticismo, iniciado con decisión por Esteban Echeverría. En coincidencia con ese desarrollo deben situarse los ecos shakespearianos, ligados a circunstancias que las letras argentinas presentan con la mayor nitidez.

En esos dos períodos la literatura fue ante todo un medio de defensa y de combate; primero, al servicio de compromisos nacionales; después, en justificación de conductas personales. Los iniciadores románticos analizaron los conflictos ahondados por la tiranía, y consideraron las posibilidades de recuperación del país en el avance sin cortes del universal Progreso —con destacada mayúscula. De esta manera se manifestaba la adhesión a la filosofía de Hegel, casi siempre presente en las páginas esperanzadas. Por la creencia en la literatura como medio de información social e instrumento civilizador, los románticos atenuaron las modalidades subjetivas y se afanaron en la aplicación nacional de pensadores no siempre nítidos.

La tan citada definición de Víctor Hugo —"el romanticismo no es más que el liberalismo en literatura"— fue americanizada por la prédica doctrinaria y el ejercicio creador de Echeverría. Los otros proscriptos, tanto en prosa como en verso, reforzaron las relaciones de la literatura con la política, sobre una concepción crítica del presente. Sólo después de la organización del país, aquietados parcialmente los ánimos, surgen ciertas formas de expresión intimista, alrededor del relato anecdótico de la existencia de los escritores. Entre memorias y recuerdos, viajes y cartas, se desarrolla la literatura autobiográfica del 80.

En el recuento de sus años parisienses, Echeverría señaló el descubrimiento total de la poesía, centrada por autores de genio: "Shakespeare, Schiller, Goethe, y especialmente Byron me conmovieron profundamente y me revelaron un mundo nuevo". La importancia de Byron se destaca por influencia de las aventuras heroicas que con-

virtieron al Lord andariego en modelo prolongado de los románticos civiles de esta América. La actualidad de una existencia puesta al servicio de la Libertad —otra mayúscula ineludible—, encontraría ecos constantes en las páginas de sus lectores americanos, desterrados y peregrinos en conjunción aleccionadora. Los méritos de Byron se acrecentaron y se impusieron sobre el prestigio de los otros poetas admirados; Shakespeare debió acomodarse a esa escala de preferencias.

En otra ocasión, y sin mayores precisiones, Echeverría apareó al inglés con Lope, Calderón, Goethe y Schiller, llamándolos “genios colosales” del teatro.²

El conocimiento de Shakespeare entre los proscritos, relativo y no siempre firme, impide contarlo como decisivo; tampoco es posible indicar lecturas directas y reflexivas. Gran parte de esa influencia se apoya en los ensayos críticos y programas estéticos europeos, que los hispanoamericanos hicieron suyos sin preocuparse por deslindar la paternidad de las ideas. Muchos de los pasajes citados por los americanos pueden encontrarse entre los ejemplos allegados por los tratadistas más incitadores. Adhesión al fervor con que estudiaron a Shakespeare el tan leído Hegel, el muy aprovechado August W. Schlegel, como Goethe y Herder, conocidos a través de versiones francesas.

Andando el tiempo, se sumaría el prestigio del *William Shakespeare* de Hugo. Interesó en especial su estudio de los “tipos” —*Adanes* los llamó—, que difunde una interpretación prolongada hasta fines del siglo: “Un tipo [] resume y concentra en una forma humana toda una familia de caracteres y de espíritus. Un tipo no abrevia: condensa. No es uno solo; es todos a un tiempo”. Shylock, Yago y Hamlet habían sido analizados por Hugo con este criterio, tan perdurable entre los hispanoamericanos. El mismo Hugo adelantó la fórmula rectora de los creadores universales, ligando a Homero con Shakespeare, para completar la trilogía con su propia persona.

Adelantado el siglo, y a medida que aumentaban los lectores de inglés, deben contarse los estímulos que corresponden a críticos británicos. Tal vez el Samuel Coleridge, desentrañador de *Hamlet*, y William Hazlitt, a través de *Characters of Shakespeare's Plays*, que ofrecía un material de interpretaciones muy valederas entre los argentinos del 80. A Hazlitt se puede cargar una limitación de los lectores

² Véase JORGE MAX ROHDE, *Las ideas estéticas en la literatura argentina*. Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1921-1926, 4 vols. El estudio de Rohde acumula abundante material de citas, relacionado con los cambios de las corrientes literarias. Sabias e incitantes indicaciones, en el estudio de Ángel J. Battistessa que prologa: Esteban Echeverría, *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires, Editorial Peuser, 1958.

hispanoamericanos: la escasa atención dedicada a la lírica de Shakespeare, menospreciada por el ensayista inglés.³

Existieron otras fuentes de conocimiento parcial: el repertorio de aforismos y frases célebres, que seleccionaban su material en autores de literaturas antiguas y modernas. Tales centones, de origen escolar, ofrecían su materia en generosa disposición temática, oscilante entre la retórica y la moral.

Las lecturas corrientes favorecieron la idea de Shakespeare como penetrante conocedor de la naturaleza humana, como creador de personajes que superan los textos literarios para convertirse en arquetipos de validez perdurable. Romeo y Julieta, o el amor; Otelo, o los celos; Hamlet, o la duda; Macbeth, o la ambición. Tales paradigmas, acordes con el interés ejemplarizante de los americanos, surtieron un material de alusiones directas, válidas inclusive para quienes apenas habían saludado los textos shakespearianos.

Con Homero y alguno de los trágicos griegos, Dante y Shakespeare, acaso Goethe, integraron la constelación de valores permanentes en la reverencia perdurable del siglo XIX. A Shakespeare puede extenderse la preeminencia siempre actual que Bartolomé Mitre señaló de Dante: "Su espíritu flota en el aire vital y lo respiran hasta los que no lo han leído".

Entre los admiradores de su genio, Shakespeare representó al creador de almas antes que al poeta. Adelantándose a lo analizado por el talento de Hostos, Mitre⁴ —en la "Carta-prólogo" que precede a la edición de *Rimas*, en 1854— afirmó con entusiastas interrogaciones:

¿Quién ha penetrado más hondamente que él en los arcanos del corazón humano? ¿Quién con más sabiduría y más profundidad que él ha sabido crear esos tipos inmortales, que personifican las pasiones de tal modo, que, a no haber surgido de su mente, el hombre no se conocería a sí mismo? Shakespeare, puede decirse, que, no sólo nada de lo que tenía relación con el hombre le era indiferente, sino que sabía todo cuanto al hombre concernía.

Este elogio, coincidente con el de contemporáneos argentinos, señala una condición shakespeariana que supera el nivel poético y se acerca a Dios. Las criaturas surgidas de las páginas de Shakespeare renuevan una condición de la divinidad, repetida en los libros gene-síacos de todas las religiones. Con esa visión surge el elogio de Lucio

³ Véase RENÉ WELLEK, *Historia de la crítica moderna. El romanticismo*. Versión castellana de J. C. Cayol de Bethencourt. Madrid, Editorial Gredos, 1962.

⁴ Véanse BARTOLOMÉ MITRE, *Rimas*. Introducción de José Cantarell Dart. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916; BARTOLOMÉ MITRE, *Defensa de la poesía*. Estudio preliminar y notas por Mariano de Vedia y Mitre. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1947.

V. Mansilla ⁵, de una generación posterior a la de Mitre, en líneas de su pródigo *Entre-nos*:

Yo, que he hecho de Shakespeare mi libro de cabecera, una especie de Biblia, no siento ya ni frío ni calor, cuando me asalta el recuerdo molesto de ciertas perversidades.

Olvidadas las arbitrariedades de Mansilla lector, para quien la *Biblia* era "el idilio del amor", su devoción respondía a modalidades de una generación aficionada a la caracterología y propicia a las explicaciones moralizantes de las conductas más originales. El fondo romántico de Mansilla reverenció en Shakespeare la creación de tipos complejos, de seres excepcionales en el pavor de la maldad. Con ese criterio era fácil considerar al trágico un sabio antes que un poeta o, tal vez, un poeta que hubiera sido el hombre más sabio de su época.

Por motivos propios del romanticismo argentino, esa posición favoreció la defensa de la poesía y sus cultores; esta modalidad —psicológica y social— se explica en la "Carta-prólogo" de Mitre. Dirigiéndose a Sarmiento, destinatario ideal que encarnaba muchas cualidades y no pocas limitaciones contemporáneas, Mitre concluye el panegírico de Shakespeare con una ilustración más de su defensa:

¡Lástima que fuese poeta! dirá Vd., y que en vez de escribir dramas, no haya empleado su fuerza de voluntad en buscar alguna aplicación útil de las fuerzas físicas, en vez de extasiarse en un monólogo estéril y sublime!

Se cierra así el tono que abre retóricamente el párrafo:

¿Esto es serio? ¿Ha existido con relación a su tiempo un hombre más sabio que Homero, si hemos de juzgarle por sus obras?

Los proscriptos de la tiranía, que fueron también los organizadores del país, no pudieron detenerse en el aprecio sin trasfondos de la poesía; sus autores predilectos eran forzados a ingresar en una constelación de valores aprovechables para la educación y el adoctrinamiento del país nuevo. Las explicaciones teóricas coinciden en apoyar esa proyección, explicable por las condiciones nacionales y por lo trabado de los destinos personales.

El iniciador Echeverría, adelantado de tantos temas de su generación, enseñó con su propia obra la impuesta transformación vocacional que previene su estética. A poco del regreso a la patria, el poeta vuelto a sí mismo, desasosegado por expresar emociones y sentimien-

⁵ Véase LUCIO V. MANSILLA, *Entre-nos*. Estudio preliminar por Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires, Editor' al Hachette, 1963.

tos personales, dejó paso a la voz patriótica, admonitoria en el *Dogma*, narrativa y civil en los poemas nacionales.⁶

Sarmiento había dejado morir al poeta, apenas entrevisto en las líneas de una consulta epistolar de 1838 al ya prestigiado Juan Bautista Alberdi.⁷ La publicación que Mitre hizo de sus *Rimas* fue una forma noble de venganza del hombre maduro, ligado definitivamente con la suerte política de la patria. Por los mismos motivos, el crítico literario más sabio de su generación, Juan María Gutiérrez, escribió: "La poesía, que puede considerarse como el lujo superfluo de la república de las letras..." De esta manera, el autor de tratados sesudos reducía el valor de sus propias composiciones poéticas. Después de Caseros, José Mármol olvidaba al poeta, complicándose en encontronazos legislativos y campañas periodísticas que fueron secando su vena creadora. En mayor o menor grado, los proscriptos coincidieron en la defensa distorsionada de la poesía, como si de esa forma justificaran sus "ocios" creadores, cumplidos al margen de los afanes nacionales.⁸

Shakespeare, como los otros creadores invocados por ellos, necesitó ser defendido por motivos no siempre literarios; en su caso, por la pasmosa sabiduría humana que revelaban sus tragedias.

El ensayo de Hostos, resumen de modalidades de época que se fueron encadenando en el mapa literario de nuestra América, alcanzó a vislumbrar la vitalidad peculiar del teatro shakespeariano, reconociendo la proyección de los caracteres en la acción teatral; precisamente la genial clave de su dramática según el juicio de Harley Granville-Barker.

Shakespeare, recuperado poéticamente por los precursores del romanticismo europeo y afirmado en la cumbre por los más decididos creadores, señaló una etapa en la historia universal de la cultura, la de un renacimiento libre y humanísimo. Esa reverencia, no ignorada por los argentinos del siglo XIX, se adecuó a los planteos impuestos por las urgencias inmediatas. Los escritores del "ochenta", menos apresados por los compromisos nacionales, alcanzaron a abrir el panorama, llegando a un reconocimiento del dramaturgo, sobre su preeminencia en el moldeo abismante de almas.

Miguel Cané comentó ese aprecio hasta donde se lo permitieron una confusa educación literaria y las dispersiones de su actividad.

⁶ Esa torcedura vocacional está en el desarrollo de la obra de casi todos los proscriptos; Echeverría, Gutiérrez, Alberdi y Mitre la ejemplifican con referencias decisivas. Sarmiento exasperó el conflicto, llegando a declararse enemigo de la poesía y los poetas.

⁷ Véase RAFAEL ALBERTO ARRIETA, *Estudios en tres literaturas*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1039, pp. 9-29.

⁸ Véase AMARO VILLANUEVA, *Crítica y pico*. Santa Fe, Ediciones Colmegna, 1945, pp. 105-143.

Ya en las miscelánicas *Charlas literarias*, de 1885, hay numerosas pruebas de devoción, más cernidas que las de Mansilla. Expresando el fondo romántico de su formación, en un ensayo sobre *David Copperfield*, Cané apunta varios caracteres de su visión de Shakespeare: elogia “la impersonalidad absoluta del escritor”, la implacable objetividad shakespeariana; celebra a “las vírgenes de Shakespeare”, que “viven en una región impalpable, mitad sueño, mitad nube”; apunta “la marca del genio” shakespeariano, a través de sus grandes tipos, que “atraen la suerte sobre los que los toman por modelos”; reconoce la lengua del dramaturgo como “un paroxismo continuo”.

La admiración reitera con entusiasmo la situación histórica y permanente del poeta: “Así, como Homero encarnó los tiempos primitivos, Dante la Edad Media y Shakespeare el Renacimiento, Schiller vino a la vida para personificar el espíritu moderno”. Devoto de la relación shakespeariana con la naturaleza, concluye: “Shakespeare es la humanidad en acción intelectual, el cincel con el que ésta traduce sus tipos latentes”. La versión del creador, que los románticos del destierro habían relacionado con Dios, se transfiere en Cané a intérprete de la humanidad, en traducción —perfeccionada— de sus “tipos”.⁹

Para contrastar el conocimiento de Shakespeare, los hombres del 80 contaron con un instrumento nuevo: la representación teatral. *Charlas literarias* incluye el comentario de *El “Hamlet” de Rossi*; la interpretación del actor italiano iluminó la esencia de los personajes shakespearianos, encarnados fervorosamente por generaciones y generaciones de actores; Ernesto Rossi y otros intérpretes europeos educaron la comprensión de los escritores argentinos de fines de siglo; Cané, como sus contemporáneos, agradece la lección de esos guías en simas de exploración difícil: “He pasado muchos años sin entender el *Hamlet* y hoy mismo mi inteligencia sólo comprende vagamente esa encarnación del pensamiento humano”.

Los críticos porteños de los últimos lustros del siglo XIX no se detuvieron a juzgar las versiones italianas o francesas ofrecidas en los escenarios; el problema de la traducción y adaptación shakespearianas parece haber preocupado a unos pocos, que confirmaban sin embargo las excelencias del dramaturgo, vencedoras de todos los traslados idiomáticos. En el ensayo de Cané no hay referencias a la traducción ofrecida por Rossi; se acumulan, en cambio, las definiciones del genio inglés: “el hombre que ha creado más después de Dios, según la frase audaz de Dumas”.

⁹ Véase MIGUEL CANÉ, *Charlas literarias*. Sceaux, Imprenta de Charaire e hijo, 1885.

Cané asegura la preferencia por los dramas sombríos:

El vuelo se ha hecho más lento; va cruzando una atmósfera opaca y pesada; sus pies pisan lodo al rozar la tierra y por fin se encara con el hombre. Entonces clava su tienda en lo más oscuro y profundo del antro, allí, dentro de la conciencia humana, donde jamás pisó planta de poeta y la ilumina para siempre, con coraje, con cierta desesperación enérgica.

El espectador y el lector se descubren en el espejo humanísimo de las creaciones shakespearianas, reconociendo a su vez al poeta; el hombre

glorifica al que le presenta tan sin piedad el espectáculo desolador, y levanta a Shakespeare a la cumbre. ¿Por qué ese perdón de la injuria más grande que haya azotado el rostro humano? Porque Shakespeare era hombre también y su sola gloria es una compensación a todas las miserias de la especie.

La traducción de *Enrique IV*, esfuerzo aplicado de Cané, alcanza el mejor homenaje de reverencia de su generación.

Otro testimonio reverente se lee en el volumen de *Poesías* de Martín García Mérou, de 1885; el crítico literario más matizado del 80, poeta juvenil, asentó su admiración en extenso poema, "Mis libros", que ilumina retóricamente la amplitud de sus lecturas.¹⁰

García Mérou se aproxima al entusiasmo expresado por los ensayos de Cané:

¡Oh Shakespeare!, con qué esfuerzo soberano
Desnudas la conciencia a nuestros ojos,
Alzando el alma en tu potente mano,
Y midiendo sus míseros despojos.

A continuación se diseña el panorama de los abismos penetrados por el "nuevo Esquilo":

Tú sabes que en la vida, hora por hora,
El veneno del mal corre en las venas,
Tú sabes que la luz deslumbradora
No disipa la sombra de las penas,
Y al levantar tu canto, nuevo Esquilo,
Hieres el alma con tu golpe recio,
Y sobre el hombre pasas, intranquilo,
El rayo vengador de tu desprecio!

¹⁰ Véase MARTÍN GARCÍA MÉROU, *Poesías*. Con una carta de Carlos Guido y Spano. Buenos Aires, L. Jacobsen y Cía. Editor, 1885.

EL DESCUBRIMIENTO DE SHAKESPEARE POETA

El sentido de purificación alcanzado por el creador de *Hamlet* se señala en los últimos versos del panegírico:

¡Oh Shakespeare! al volver de esas regiones,
Al tornar de las sombras del dilema
Que la esfinge curiosa nos plantea,
Al volver del turbión de las pasiones
Veo en ti mucho más que una diadema,
Acentos de dolor, revelaciones
De ese mundo interior del pensamiento
Donde brotan los rayos de la idea
De la nube tenaz del sentimiento.
Lucha oprimido por el genio, y llora;
Que al salir de la lid con la victoria
Hay en tu frente claridad de aurora,
Y en tu conciencia resplandor de gloria!...

Composiciones de *Poesías* llevan epígrafes de Shakespeare, en inglés, como "Barcarola"; o retoman temas del comediógrafo, como "La reina Titania". Tales referencias rubrican la atención a la obra dramática, señalada en el elogio de "Mis libros".

En esta coincidencia de notas se cierra el siglo XIX de las letras argentinas.

En otros países, entre tanto, avanzaba la renovación literaria por obra y gracia de los iniciadores modernistas. El primado, José Martí, en crónica escrita en México en 1876, indica ritualmente el significado universal de Shakespeare, "grandioso", "cima altísima" del ingenio humano, situándolo junto a Esquilo, Calderón, Schiller y Goethe. En el mismo año, el mejicano Manuel Gutiérrez Nájera invoca los dramas de Calderón, Moreto y Tirso, Corneille y Racine, y "las creaciones gigantescas de Shakespeare", "ese coloso inmortal del pensamiento", para oponerlos "al asqueroso realismo de la escuela francesa" del teatro moderno. El ensayo, que remarca el abismo insuperable entre "Arte y materialismo", aporta una de las primeras justificaciones de la estética modernista; Shakespeare era altísimo ejemplo de poeta espiritualista, superior a las clasificaciones de escuela. El protagonista de la novela *De sobremesa*, del colombiano José Asunción Silva, arquetipo del artista decadente, rechaza para sí el nombre excelso de "poeta", aplicable sólo a Homero, Esquilo, Dante, Shakespeare y Shelley.¹¹

¹¹ Véanse JOSÉ MARTÍ, *Obras completas*. Prólogo y síntesis biográfica por M. Isidro Méndez, Nota preliminar y epílogo por Mariano Sánchez Roca. La Habana, Editorial Lex, 1946, vol. II; MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA, *Obras. Crítica literaria*. Investigación y recopilación de E. K. Mapes, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza. México, Universidad Nacional Autónoma, 1959; José Asunción Silva, *Prosas y versos*. Introducción, selecciones y notas de Carlos García Prada. México, Editorial Cultura, 1942.

En estas series ilustres, el último término, o los últimos —elegidos en la poesía contemporánea— suelen variar; en cambio son permanentes los nombres de la antigüedad griega, y los de Dante y Shakespeare, los más grandes creadores del mundo cristiano.

Martí fue más lejos en el aprecio de Shakespeare. En una crónica de 1875, comentando una adaptación española de *Romeo y Julieta*, concluye: “Shakespeare no se arregla: se siente y se ama”. La idea del arreglo de “los gigantescos ánimos” de Shakespeare se le aparece tan absurda como empequeñecer “la cumbre de los soles”. En las notas de sus *Cuadernos de trabajo*, ricas en noticias y juicios, en ecos de lecturas y proyectos, Martí se adelanta —como siempre— a sus contemporáneos, para proponer una síntesis del estilo poético shakespeariano:

Los versos de Shakespeare parecen león que se plega, monumento que se levanta, copa de árbol añoso que se mece, y de súbito, rosas que se abren. Es como si se fuera por la Naturaleza, cambiando a cada momento de paisaje.

Compendio impresionista del milagro del “verso blanco”, que tanto interesó a los renovadores hispanoamericanos.

Martí alcanza ya el conocimiento del poeta Shakespeare; Rubén Darío lo diversificará, quizá menos seguro que el cubano aunque más rico en sugerencias para los jóvenes líricos.¹²

En los cuentos de *Azul* abundan las alusiones al encantamiento y la magia shakespearianas, descubiertas en *Sueño de una noche de verano*; “El velo de la reina Mab” recrea ese territorio feérico. En *Historia de mis libros*, Darío comentó el sentido del cuento de 1887:

En “El velo de la reina Mab” mi imaginación encontró asunto apropiado. El deslumbramiento shakespeareano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces —es un hecho reconocido— desconocida en la prosa castellana, pues las cadencias de algunos clásicos son, en sus desenvueltos períodos, otra cosa.

Estímulo para concretar una de las formas más frecuentadas por la prosa modernista, Shakespeare ganaba así una batalla poética más importante que las citas textuales y los elogios rutinarios, abundantes entre los románticos.

En los dos libros que Darío publicó en Buenos Aires —*Los raros* y *Prosas profanas*, de 1896— la reverencia se refrenda. Los ensayos

¹² Véanse RUBÉN DARÍO, *Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950; RUBÉN DARÍO, *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, M. Aguilar Editor, 1961.

y retratos del primer volumen intentaron presentar los modelos ideales de la nueva poesía, elegidos fundamentalmente en Francia y entre los contemporáneos; los poetas más citados no siempre son esos modelos. Víctor Hugo, presente en toda la obra rubendariana, encabeza numéricamente la lista (24 veces se lo recuerda); lo siguen Baudelaire y Verlaine (con 12 citas cada uno); después, Poe (con 11) y Shakespeare (con 9).

En las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* se explica el programa estético de Darío; uno de sus párrafos apunta el parnaso ideal del modernismo rubendariano:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: "Este —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana". Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...! (Y en mi interior: ¡Verlaine. .!)

En la intensidad de las referencias, Shakespeare encabeza la tríada de maestros universales, con prioridad no desmentida por el sensible Darío.

La residencia del poeta nicaragüense convirtió a Buenos Aires en Capital del modernismo; los más jóvenes se acogieron a la buena sombra de su bandera, convirtiendo a Darío en jefe de la renovación lírica. El boliviano Ricardo Jaimes Freyre, residente en Buenos Aires, y Leopoldo Lugones, recién llegado de Córdoba, encabezan el grupo, que incluye a Ángel de Estrada, Leopoldo Díaz, Eugenio Díaz Romero, Antonino Lamberti, Alberto Ghirardo, Diego Fernández Espiro, Carlos Alfredo Becú y tantos otros. Inquietados y unidos por la reconquista de la belleza, los modernistas descubrieron poéticamente a Shakespeare. Resulta significativo que, como en la orla de ese movimiento, Joaquín V. González sea el primer traductor de poemas de Shakespeare, y Paul Groussac el autor del primer trabajo crítico sobre "la cuestión Shakespeare"

En *La tempestad* encontró el uruguayo José Enrique Rodó el símbolo para *Ariel*,¹³ el ensayo de 1900, que habría de convertirse en el breviario de la juventud de América a la cual estaba destinado:

Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entu-

¹³ Véase JOSÉ ENRIQUE RODÓ, *Obras completas*. Editadas, con introducción, prólogos y notas, por Emir Rodríguez Monegal. Madrid, M. Aguilar Editor, 1957.

siasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia —el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida.

Prolongando la relación, Rodó elige para el maestro de su programa espiritual el nombre de Próspero, “alusión al sabio maestro de *La tempestad*”.

La lectura de Shakespeare fue permanente y atenta en Rodó; decisivos pasajes de su obra señalan un conocimiento no común, mostrado con referencias a situaciones, personajes y frases de obras diversas. De esta manera el maestro del 900 hispanoamericano reseñaba el estímulo espiritual del poeta inglés.

Pedro Henríquez Ureña, uno de los fieles arielistas, en ensayo de 1904 sobre el libro de Rodó, elogió los valores distintos de la última creación shakespeariana ¹⁴:

De la imaginación fecunda y espléndida de aquel genio que domina, único y sin rivales, en la cumbre del arte literario, surgió un día a vida inmortal el fulgurante cuadro simbólico de *La tempestad*, obra armoniosa, serena y animada como los frisos del Partenón. Shakespeare, después de representar en sus tragedias el desastre de las pasiones desbordadas, dio a su última obra la soberana serenidad helénica: la hizo como Sófocles si hubiera conocido esta manera de hacer. Nada de Virgilio ni de Petrarca es más tiernamente bello. En este drama late la vida con ritmo intenso y armonioso: palpitan todos los sentimientos, pero hasta los bajos se mueven con hermosos gestos.

El ensayo de Henríquez Ureña, hondo conocedor de Shakespeare y del teatro isabelino, rubrica un cambio en el paso del romanticismo al modernismo. Sin olvidar las tragedias, los modernistas prefirieron las comedias luminosas, de mágico simbolismo. Las interpretaciones europeas de la nueva crítica allanaron el camino a los lectores americanos; Renan fue uno de los afanados por dilucidar la clave de la comedia amada por Henríquez Ureña.

El modernismo se abrió así a la comprensión poética de Shakespeare. A las lecturas directas se suma la huella de estímulos shakespearianos en numerosos creadores seguidos por el modernismo; sin agotar la lista, bastan unos pocos nombres representativos: Baudelaire, Mallarmé, Wilde, D'Annunzio, Maeterlinck, Wagner.

¹⁴ Véase PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Obra crítica*. Edición, bibliografía e índice onomástico por Emma Susana Speratti Piñero, Prólogo de Jorge Luis Borges. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960.

En el siglo nuevo, muchos jóvenes fueron lectores y estudiosos de Shakespeare; Baldomero Sanín Cano, Henríquez Ureña y Alfonso Reyes han comentado cordialmente esa devoción. Entre las composiciones poéticas de la juventud de Henríquez Ureña, que él desechó como “juguetes infantiles”, se contaba un poema “Shakespeare”; Enrique González Martínez, el lírico mejicano que afirmó la renovación del modernismo con lírica esencialidad, comenzó a poetizar con traducciones de Shakespeare.

Esas formas de conocimiento superaban una modalidad recreadora, muy difundida a fines del siglo XIX: los poemas que comentaban personajes y situaciones del teatro shakespeariano. “Hamlet a Ofelia” de Gutiérrez Nájera, adelanta, en 1888, esa temática libresco. Uno de los argentinos estimulado por la presencia porteña de Darío, Leopoldo Díaz, recae en el procedimiento con su “Lady Macbeth”, de *Bajo-relieves*, poemario de 1895. En este volumen de homenajes, el soneto shakespeariano se sitúa en el mapa lírico del modernismo, sobre modelos ideales, de épocas y lugares diversos. Tampoco falta la presencia de Shakespeare, evocación o dato, en las tan librescas páginas de Ángel de Estrada.

En el coro de adhesiones está ausente Lugones, al menos en su primer libro. En *Las montañas del oro*, de 1897, la machacante “Introducción” poemática celebra a Hugo, Dante, Whitman y Homero, creadores de poesía poderosa, grande y fecunda. Lugones se alejaba del lirismo dominante en aquella fecha, hacia una intención de épico moderno; se explica así el olvido de Shakespeare entre sus guías. Cabe recordar que Lugones no sabía inglés, y que sus lecturas shakespearianas no salieron de los textos más socorridos; en *Lunario sentimental*, de 1909, la influencia se revela en el relato “Abuela Julieta” y en la pieza de *Teatro quimérico*, “Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal”

En el cuento, el texto de *Romeo y Julieta* complica emotivamente a dos ancianos, tía y sobrino, que habían callado su amor por años —“Era Shakespeare el que tenía la culpa”—, hasta un final de melancólica renuncia: “No, mi pobre tía, el rocío nocturno hace daño a los viejos. El ruiseñor ha cantado ya, y el ruiseñor es la alondra de la medianoche...” Los protagonistas del diálogo son Hamlet y Don Quijote; el príncipe de Dinamarca y el caballero manchego se enredan en un análisis de la actualidad argentina, para oponer sobre ella las discrepantes concepciones del mundo. En la obra posterior de Lugones, alguna vez aparece la alusión shakespeariana, sin llegar a afirmarse como admiración decisiva.¹⁵

¹⁵ Véase LEOPOLDO LUGONES, *Obras poéticas completas*. Prólogo de Pedro Miguel Obligado. Madrid, M. Aguilar Editor, 1948.

El ejemplo argentino, situado en la unidad literaria continental, muestra hacia 1890 la evolución en el conocimiento de Shakespeare, allegado al valor de su calidad de poeta.

Tres siglos de críticos y eruditos, de las más diversas tendencias filosóficas y literarias, han elaborado ensayos y tesis sobre la obra de Shakespeare; lo mucho que ellos han escrito, afanados por comprender aspectos fundamentales y accesorios de la obra, ha ido configurando una visión de la que resulta imposible desprenderse. La autoridad de ciertos críticos encauzó, por generaciones, la comprensión de Shakespeare; la reverencia, algunas veces mitológica, hizo que esas opiniones llegaran a imponerse sobre la realidad del poeta.

Cuando se rastrea la huella de Shakespeare en una literatura como la argentina, más nueva que la posteridad del creador isabelino, se descubre que las configuraciones y desfiguraciones críticas suelen pesar con mayor evidencia que el conocimiento textual. Pocos fueron los argentinos con un conocimiento tan firme del inglés como para permitirse leer al poeta en sus páginas; en cuanto a los conocedores más veraces, no se libraron de la influencia de críticos e intérpretes; unos pocos —Miguel Cané y Joaquín V. González, los primeros— alcanzaron a trasladar al español la originalidad de la creación shakespeariana.

El conocimiento del poeta, facilitado por el entusiasmo lírico de los modernistas, se liberó parcialmente de la presencia de los escollos; sin embargo, faltó en el modernismo el gran poeta "shakespeariano", que diera en su estilo el equivalente del mundo inagotable que brindan las obras del autor de *Sueño de una noche de verano*.

SHAKESPEARE EN LA ARGENTINA
(SIGLO XIX)

POR
PEDRO LUIS BARCIA

El objeto del presente trabajo es ofrecer una ordenación del material recogido referente a la presencia de la obra de Shakespeare en la Argentina hasta fines del siglo pasado. Se atiende particularmente a las alusiones e influencias probables, más que a relaciones difíciles de verificar y no siempre claras. Antes que extraer conclusiones —salvo las evidentes— se ha procurado componer las referencias y situarlas, a riesgo de abundar en enojosas enumeraciones; presentar hechos, al fin, aun del orden más humilde. En esto se ha atendido a una reflexión de T. S. Eliot: “Presumimos, naturalmente, que somos amos y no sirvientes de los hechos, y que sabemos que el descubrimiento de las cuentas de la lavandera de Shakespeare no nos sería muy útil; pero debemos siempre reservar el juicio final acerca de la futilidad de la investigación que las ha descubierto, en la posibilidad de que aparezca algún genio que sepa cómo utilizarlas”.*

(“La función de la crítica”, en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Buenos Aires, Emecé, 1944, tomo I, pp. 317-8.)

I. PRIMERAS MENCIONES Y REPRESENTACIONES ¹

La primera referencia a Shakespeare, de que se tiene noticia en nuestro país, es la simple mención de su apellido, desfigurado, en esa suerte de manifiesto que la *Sociedad del Buen Gusto del Teatro* publicara a principios de setiembre de 1817, y cuyo redactor —según las iniciales asentadas en el encabezamiento— sería el coronel Juan Ramón Rojas. El nombre del inglés aparece entremezclado con los de otros dramaturgos griegos, latinos, franceses y el de un solo español: Moratín. De las obras y autores incluidos en su lista, dice Rojas que circulaban “en las manos de todos”.² Sin duda esta difusión no pasó de ser una hipérbole del coronel poeta o un mero lugar común expresivo. Cuestionamos, pues, esta presunta popularidad, pero concedemos la alternativa —en esta etapa de la presencia shakespeariana se trata más de lo posible que de lo probable— de que algunos conocieran algo de Shakespeare, y esto por tres vías: inglesa, francesa y castellana. Veamos cada una.

Ya que el número de ingleses residentes en Buenos Aires hacia

¹ El primero y único aporte publicado tendiente a ordenar algunos datos sobre la presencia de lo shakespeariano en nuestra vida literaria es de RAFAEL ALBERTO ARRIETA: *Prólogo a SHAKESPEARE, WILLIAM. Enrique IV.* Traducción y prólogo de Miguel Cané. Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía., 1943, pp. VII-XV (Colección Estrada, N° XXVII).

² La *Sociedad* se creó el 28-VII-1817. Rojas redactó en agosto, entusiasmado por las perspectivas de la entidad, la introducción al reglamento provisorio de la sociedad; el documento es, a la vez, programa de actividades y una síntesis de su concepción seudoclásica del teatro. Fruto de ese entusiasmo inicial puede ser la expresión relativa a la difusión de las obras teatrales de los autores que cita, en especial las de Shakespeare, que contradecían —en su idioma original— la doctrina imperante en el arte dramático: cabe, entonces, suponer que Rojas conocía las adaptaciones francesas —o algo de ellas, o las españolas— al molde seudoclásico; o bien, que su conocimiento no iba más allá de la escueta referencia, lo que también explicaría la inclusión.

La *Introducción* fue publicada en *El Censor*, N° 103 del jueves 4 de septiembre de 1817, pp. 3-7, fechada el lunes 11 de agosto. He aquí el párrafo que nos interesa, con todas sus alteraciones ortográficas:

“...Veían que circulando en las manos de todos las obras teatrales de Volter, Boissi, Crebillon, Maffey, Moratin, Piron, Corneille, Moliere, Racine, Shakespear y Kotzbué que habían excedido las glorias de los Sófocles y Erupídes de Grecia, y de Plautos, y Terencios de Roma, no se recogían los frutos opimos de su lectura, por ir detras de los absurdos góticos de los Calderones, Montalvanes, y Lope de Vega”. p. 5.

1817 era considerable,³ puede suponerse que alguno de ellos haya poseído una edición inglesa del dramaturgo⁴ o noticia bibliográfica sobre el poeta y su obra.

En cuanto a las versiones francesas podrían haberse conocido las de Laplace, Ducis o Le Tourneur, con las desfiguraciones y retoques que la lengua del seudoclasicismo impuso al original para que no contradijera las convenciones propias de la modalidad vigente.⁵

³ Véase BATOLLA, OCTAVIO. *Los primeros ingleses en Buenos Aires, 1780-1830. Su influencia en la sociedad porteña de antaño. Su acción y su obra. Usos y costumbres. Reacción y evolución. Reminiscencias. Breves consideraciones. Anécdotas, etc. Con grabados e ilustraciones de la época.* Buenos Aires, Editorial Muso, 1928, 175 pp.

WILDE, JOSÉ A. *Buenos Aires desde setenta años atrás.* Prólogo de Alberto Palcos. Buenos Aires, Jackson, 1944, capítulos X y XI especialmente. En cuanto a bibliotecas públicas con literatura inglesa, cabe apuntar que hacia 1821 la de la *Buenos Ayres Commercial Rooms* contaba con más de 600 volúmenes (no poseemos el catálogo correspondiente) y podían frecuentarla —y lo hacían— los hijos del país. Más tarde, en 1832, se crearían la *Union Library and Reading Room Buenos Ayres* y la *Buenos Ayres British Subscription Library*, con libre acceso para los criollos.

De la Biblioteca Nacional no se tienen datos al respecto. V. GROUSSAC, PAUL. "La Biblioteca de Buenos Aires". (En: *La Biblioteca*, Buenos Aires, Año I, N° 1, 1896, p. 30).

⁴ Principales ediciones inglesas de Shakespeare: Siglo XVIII: 1709, Nicolas Rowe, 6 vols. en 8°; 1725, Alexander Pope, 6 vols. en 4°; 1733, Lewis Theobald, 7 vols. en 8°; 1744, Thomas Hanmer, 6 vols. en 4°; 1747, William Warburton, 8 vols. en 8°; 1765, Samuel Johnson, 8 vols. en 8°; 1768, Edward Capell, 10 vols. en 8°; 1773, George Steevens, 10 vols. en 8°; 1790, Edmond Malone, 10 vols. en 8°.

Siglo XIX: 1803, First Variorum, 21 vols., Johnson-Steevens, editado por Isaac Reed; 1813, Second Variorum, 21 vols., reimpresión de la anterior; 1821, Third Variorum, 21 vols., Malone, editada por James Boswell; etc. En el resto del siglo XIX las más importantes ediciones en inglés son el *Cambridge Shakespeare* de Clark, Glower y Wright (1863-6) y la *New Variorum* de H. H. Furness (1871-). Además deben tenerse en cuenta las ediciones norteamericanas, a partir de la primera: 1795-6, Samuel Johnson, 8 vols., Philadelphia.

⁵ Las versiones, adaptaciones y refundiciones de Shakespeare en Francia en el siglo XVIII se deben referir a tres nombres: Laplace, *Théâtre anglais* (1745-48); Ducis, quien no sabía inglés y realizó toda su obra basándose en Laplace: *Hamlet* (1769), *Romeo et Juliette* (1772), *Othello* (1782), *Roi Lear* (1783), *Macbeth* (1784); y Letourneur, "versión" de la obra de Shakespeare en 20 vols. (1776-1782), revisada posteriormente por F. Guizot (1821).

Siglo XIX: 1839, Michel, M. F., 3 vols.; 1839-1840, Laroche, B., 2 vols. y 7 vols. (1842-3); 1859-1866, Hugo, François V., 18 vols.; y 1867-1873, Montégut, 10 vols.

Para la influencia y difusión de Shakespeare en Francia pueden consultarse: los siguientes estudios de conjunto.

JUSSERAND, J. J. *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime.* Paris, 1898.

BALDENSPERGER, F. *Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France.* (En: *Études d'histoire littéraire.* 2ª serie, Paris, 1910).

VAN TIEGHEM, Ph. *Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880).* Paris, P.U.F., 1961. Caps. III y IV.

BOCHNER, JAY. *Shakespeare in France. A survey of dominant opinion (1733-1830)* (En: *Revue de Littérature Comparée*, janvier-mars, 1965, N° 1, 153, pp. 44-65).

Los estudios particulares son numerosos, los hay de N. L. Torrey, L. Foulet, R. Havens, E. D. Dargan, G. Pellissier, G. Larroument, T. Lounsbury, etc. En este sentido, un aporte argentino es el artículo de RAÚL H. CASTAGNINO *¿Voltaire, gestor de la fama póstuma de Shakespeare?* (En: *Argentores*, Boletín Social de la Soc. de Autores de la Argentina, Buenos Aires, Año XXIX, enero-junio de 1964, N° 119, pp. 1-7).

En cuanto a las versiones italianas, las más importantes hasta la primera mitad del siglo pasado son la de Michele Leoni (1819-1822) y la de Carlo Rusconi (1831).

Y, como tercera posibilidad, podrían haber leído la versión directa de *Hamlet* al castellano, realizada por Leandro Fernández de Moratín en 1798, con prólogo, notas y amplia consignación biográfica del autor inglés; o alguna de las refundiciones españolas de *Macbeth*, *Otelo*, *Hamlet* y *Romeo y Julieta*.⁶

Apuntamos posibilidades, no porque las creamos atinadas sino porque —*habent sua fata libelli*— al rastreo de la odisea de los libros no siempre se lo puede someter a precisión y depara más de una sorpresa. De hecho, la mención llana y sola del dramaturgo no autoriza a deducir la lectura de sus obras; se puede afirmar que —salvo excepciones muy escasas— el conocimiento que de Shakespeare se tenía por entonces, sería *de oídas, que no de vista*, según distingue el romance.

Hasta la primera puesta en escena de un drama shakespeariano, el interés debe contentarse con alguna frase periodística o brevísimas menciones circunstanciales, que no suelen ir más allá de un nombre o un título, desprovistos de toda apreciación o glosa. No hemos encontrado, en el lapso que media entre 1817 y 1821, sino anotaciones aisladas, poco significativas, referentes a la persona u obra del genio isabelino. Así, por ejemplo, ocasionalmente, alguna antitética referencia a “el monstruoso y sublime Shakespeare”⁷ emparentada con la frase de Voltaire: “Un bárbaro de genio” Aquella expresión aparece en un artículo anónimo en el que se extracta parte de un dis-

⁶ Para la presencia de Shakespeare en la literatura española véase:

PAR, ALFONSO. *Shakespeare en la literatura española*. Juicios de los literatos españoles, con noticias curiosas sobre algunos de ellos y sobre sucesos literarios famosos. Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1935. Biblioteca Histórica de la Biblioteca Balmes, serie III, vol. II. Colección de crítica shakespeariana I, Tomo I: Galoclasicismo. Romanticismo; tomo II: Realismo. Escuelas modernas.

PAR, ALFONSO. *Representaciones shakespearianas en España*. Madrid. Librería de Victoriano Suárez, 1936. Biblioteca Hist. de la Bibl. Balmes, serie III, vol. IV, dos tomos.

No deben alarmarnos las refundiciones y los abusos franceses y españoles —y, por tanto, los argentinos— que padecieron las obras shakespearianas, pues las alteraciones se originaron en la propia Inglaterra por mano de D’Avenant, Dryden, Shadwell, Tate y otros, quienes “adaptaron” los dramas según las preferencias del momento.

⁷ Suplemento al N° 3 de *La Legión de Honor o Voz del Pueblo*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1820, p. 28: ...“un discurso leído en la academia francesa que extracta un periodista español”.

En Francia, hacia 1820, aún perduraban los juicios contrapuestos en torno al drama shakespeariano, provenientes del siglo anterior, concretados en expresiones de antítesis y claroscuros sin resolución unitiva; el vuelco de la crítica francesa hacia una integración de los extremos es posterior a aquel año.

Voltaire había escrito de Shakespeare en 1734: “Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles” (*Lettres philosophiques ou Lettres anglaises*, lettre 18); y en 1768, en carta a Horace Walpole: “C’est une belle nature, mais bien sauvage: nulle régularité, nulle bienséance, nul art, de la bassesse avec la grandeur, de la bouffonnerie avec du terrible; c’est le chaos de la tragédie dans lequel il y a cent traits de lumière”.

curso leído en la Academia Francesa, sin aclaración de autor. En el texto vertido la obra de Shakespeare ejemplifica los contrastes inesperados, las transiciones bruscas, lo acumulativo frente a lo progresivo, el instinto frente al gusto; es la proyección, algo atenuada, de las opiniones francesas del siglo XVIII: *le monstre y le barbare* genial, pero desconocedor de *le goût et les règles*.

Sorpresivamente, en otro periódico, en mitad de una exposición de corte científico, se nos evoca "el espantoso aspecto de Máiquez en el *Otelo* ó en otras de sus tragedias favoritas",⁸ donde la referencia al Talma español hace pensar que el articulista anónimo fue espectador de alguna representación madrileña.

Es interesante atender a las crónicas teatrales de periódicos, como *El Argos de Buenos Aires*,⁹ que dan, espaciadamente, alguna referencia al autor de *Macbeth*. Así, a propósito de la pieza *El imperio de la verdad*, el cronista —repárese en que ya se había representado *Hamlet*— encuentra que en ella:

...todo el interés se redujo á la propiedad con que desempeñó *Morante* el papel sobresaliente del sepulturero, que no deja de tener algunos rasgos de la mano maestra de *Shakspear* (*sic*).¹⁰

En otro artículo anónimo, acerca del drama y sus características, se lee:

Esta voz *drama* es un término *genérico* que abraza toda especie de espectáculo teatral, desde el *Othelo* de *Shakspear* (*sic*) y la *Phedra* de Racine, hasta los arlequines bufones de Italia y los groseros sainetes de Madrid.¹¹

O, a propósito del carácter del teatro, se lo cita como autoridad y testimonio: "...la facilidad de *presentar* en las tablas, según se ha explicado *Shakspear* (*sic*) 'el espejo a la naturaleza' ".¹²

Se da con un par de versos de Shakespeare, aplicados con un dejo

⁸ *Semanario Político o Compendio de Documentos*, N° 2, Buenos Ayres, viernes 24 de noviembre de 1820, p. 31.

⁹ *El Argos de Buenos Aires*. Reimpresión facsímil dirigida por los señores Antonio Dellepiane, Mariano de Vedia y Mitre y Rómulo Zabala y prologada por el señor Arturo Capdevila, Biblioteca de la Junta de Historia y Numismática Americana. Buenos Aires, 1931. Tomos I a V. (1821-1825).

Respecto a la identidad del cronista teatral de *El Argos*... habría alguna duda, pues los testimonios referentes a sus redactores difieren. (Véase Juan María Gutiérrez: "La Sociedad Literaria y sus obras" y Antonio A. Zinny, en su *Efemeridografía Argirometropolitana*.)

¹⁰ Sábado 30 de junio de 1821, N° 8, p. 7. Se refiere a la función del *Coliseo* del día 29.

¹¹ Sábado 10 de noviembre de 1821, N° 31, p. 5.

¹² Sábado 24 de noviembre de 1821, N° 34, p. 7.

despectivo para España, en un artículo político referido a la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica:

Así, podría decir España con *Shakespear* (*sic*), si lo supiese leer:
thus ever-handed justice
Returns the poisoned chalice to our lips'
'Así la justicia con mano equilibrada nos devuelve
El caliz envenenado á nuestros propios labios'.¹³

Y de este modo, referencias similares.

Como remotos antecedentes de lo shakespeariano en nuestra patria son señalables, además, algunas obras dramáticas que se daban en Buenos Aires en el siglo XVIII, tal *Los bandos de Ravena y la fundación de la Camándula*, tragedia española, al parecer deudora ("imitación o plagio", dice Bosch) de *Romeo y Julieta*. Posteriormente se representó *Montegón y Capuleto*, "pésima parodia" del drama de la pareja inmortal. Con la misma base argumental, subieron a escena algunas adaptaciones, con nombres similarmente deformados, como la de Alfieri, retitulada *Montegón y Capuleto ó Los bandos de Verona*.¹⁴ Ninguna de ellas era asociada al nombre de Shakespeare ni indicaban procedencia.

En nuestro país, el año verificable como inicial de las representaciones shakespearianas es 1821, cuando Luis Ambrosio Morante—actor peruano, dramaturgo, traductor y adaptador— traduce *Hamlet* de la versión francesa de Ducis. Estrena la tragedia en Buenos Aires y asume el papel protagónico. Ignoramos qué ofreció Morante en su traducción. En Ducis, al menos, el carácter del protagonista está muy desfigurado; el célebre monólogo (acto III, 1) no aparece en la primera edición, y se halla mutilado en las posteriores: Ofelia es hija de Claudio; desaparecen personajes, y así parecidamente se descubren atrevidas variantes. Raro destino el de esta obra en nuestro teatro, pues, a pesar de abrir rumbos shakespearianos en

¹³ Miércoles 11 de setiembre, N° 68, p. 2. El artículo es traducción del inglés. Hay otras citas textuales, siempre en artículos traducidos:

"Treason has done his worst: nor steel, nor poison,
Malice domestic, foreign levy, nothing
Can touch it farther". (Jueves 5 de febrero de 1824, N° 6, p. 4.)
"Bleed, bleed, poor country!
Great Tyranny, lay thou thy basis sure.
For goodness dares not check thee"

Macduff, *El Macbeth* de Shakespeare. (Miércoles, 16 de junio de 1824, N° 46, p. 3.)

¹⁴ BOSCH, MARIANO. *Teatro antiguo de Buenos Aires*. Piezas del siglo XVIII. Su influencia en la educación popular. Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1904, p. 125.

El *Hamlet* de Ducis se publicó en 1769; el autor francés modificó en posteriores ediciones, levemente, su "versión". En España, en 1772, don Ramón de la Cruz refundió aquélla en su *Hamleto, rey de Dinamarca*.

la escena rioplatense, no volverá a representarse hasta 1871, después de una exclusión de medio siglo de los programas.

En un aviso teatral del 21 de setiembre de 1822 se anuncia la representación de *Otelo ó el Moro de Venecia* (es frecuente la deformación sufrida por los títulos de las obras shakespearianas, según se dijo antes).¹⁵ El domingo 22 de dicho mes los espectadores asisten al estreno de aquel drama, que sin duda les ofreció un pálido reflejo de la potencia creadora de Shakespeare, pues varias plumas habían intervenido en sucesivas reelaboraciones: Ducis escribe su *Otelo* sobre la base de la versión de Laplace; y un anónimo traductor rioplatense —podría ser Velarde— vierte la obra de Ducis al tiempo que adecua su versión al arreglo que del drama hiciera el español Teodoro La Calle.¹⁶ Velarde y Trinidad Guevara encarnaron los papeles centrales e inauguraron una serie nutrida de representaciones de la tragedia shakespeariana que más éxito ha tenido en el público argentino. En *El Argos* se publica, sin firma, una crónica del espectáculo, interesante para nuestra preocupación y, sin duda, la más completa de su género en la época. El anónimo periodista ironiza a quienes opinan que la naturaleza tiene poco gusto para plasmar sus obras; por eso, todo poeta que se obstine en retratarla tal cual es

...debe ser un *bárbaro*, y entre todos los bárbaros que se conocen de esta clase el mayor incontestablemente es *Shakespeare*.

El hecho de tomar a broma la calificación aplicada al dramaturgo evidencia una interesante evolución del juicio crítico, acorde con el desarrollo operado en la opinión europea. A continuación el cronista expone sus puntos de vista y enjuicia la puesta en escena; hace, además, apreciaciones acerca del texto utilizado, que por acertadas y oportunas transcribimos en lo esencial:

¹⁵ Anuncio del sábado 21 de setiembre de 1822, N° 71, p. 1.

Las modificaciones titulares, todas, son obra española y no argentina. Véase algún ejemplo: *Ofelo, prodigioso negro de Venecia*; *Montegón y Capuleto, o el odio llega a la tumba*; *Macbé, o los remordimientos*, etc.

¹⁶ La traducción de Teodoro La Calle (o T. de La Calle) data de 1802: *Otelo, ó el Moro de Venecia*. Tragedia en cinco actos, traducida del francés por L.A.C.A.L.L.E., Madrid, Sancho, 1802. Fue hecha sobre la versión ducisiana de 1782, en endecasílabos, y la sigue al pie de la letra, apartándose de ella sólo en una oportunidad, al agregar un parlamento de Pésaro (acto II) aclarativo de su amor por Edelmira, Hedelmona en Ducis. De la versión de La Calle escribió Mariano Larra: "parodia de Shakespeare traducida no se sabe a qué lengua". Máiquez utilizaba esta versión.

En 1803 La Calle traduce *Macbeth* de Ducis. En 1818 se imprimió en España la traducción de Manuel García Suelto, *Macbé, o los remordimientos*. Es curioso que esta obra no aparezca en nuestros escenarios hasta el último tercio del siglo XIX; tal vez se deba a la poca acogida que tuvo en España.

Shakespeare sale de las manos de un versista francés como Sansón de las tijeras de Dalila. Es Aquiles en basquiñas en la corte de Licomedes; Hercules, á quien un maestro de baile hace dansar un minué. Nos contentamos, por ahora, con tributar a *Trinidad y Velarde* el aplauso que ha merecido su desempeño de los dos papeles principales de esta Trajedia; pero como el arte dramático está todavía en su infancia entre nosotros, —como importa que no caigamos en la ridícula idea de que el drama no admite más que un solo modelo— y como deseamos que se anime algún poeta argentino á beber en la Hipocrene de *Shakespeare* antes que pase por el alambique francés, —nos proponemos, en tiempo y lugar más oportuno, hacer el examen crítico de la tragedia de *Otelo* con el objeto de patentizar las inverosimilitudes, los imposibles, y las absurdidades, en que ha caído *Monsieur Ducis* para evitar el inconveniente puramente imaginario de que la acción dramática exceda al preciso término de veinticuatro horas; y para dar á todos los papeles de una tragedia el mismo contenido heroico.¹⁷

El autor encuentra la sujeción seudoclásica a las reglas, y con ella la labor de Ducis, tan condenable como el lecho de Procasto o la costumbre del rey Dagoberto, quien cortaba la cabeza a aquel que excedía el largo de su espada. La indignación del cronista se justifica, pues la desfiguración de la obra shakespeariana era notable. Había una total distorsión de las psicologías originales y de la acción misma; el conflicto de los celos quedaba totalmente desvirtuado. Edelmira —Desdémona— trocaba el consabido pañuelo por un billete, en el que renunciaba al matrimonio con Otelo, y por una diadema que el Moro le obsequiara. Se reducía el número de personajes y aparecían nuevos: Loredano, hijo del Dux y pretendiente de Edelmira, y Pésaro, que hacía las veces de Yago, pero con muy diferentes características psicológicas. Otelo, “un poco morocho”, apuñalaba a su esposa y, antes de suicidarse, hallaba una curiosa razón explicativa del comportamiento de su amada:

Nunca hubiera creído en una joven
tan tierna una altivez tan descarada;
es efecto del clima...

Hay, también, en el articulista una saludable preocupación porque se realice una versión directa del texto inglés a nuestro idioma, y la sugerencia de que algún criollo la intente. Repárese en que el artículo, que data de 1823, denota en su autor— si se lo compara con los juicios de autores españoles, y aun franceses de la época— un actualizado criterio en la evaluación crítica de una obra shakespea-

¹⁷ Miércoles 2 de octubre de 1822, Nº 74, p. 4. Este dato rectifica por sí solo la afirmación de Capdevila de que “las crónicas teatrales [de *El Argos*...] faltan del todo en 1822”; véase el *Prólogo* a la edición facsímil p. XXVIII.

riana. Como se deduce del texto el cronista sabía inglés y pudo haber leído algo de la bibliografía acerca del dramaturgo publicada en esa lengua.

En cuanto al anónimo autor de la crónica precitada, opinamos, apoyados en razones atendibles, que es Santiago Spencer Wilde.¹⁸ Por su natural dominio del inglés, por el ejercicio de traducción de obras teatrales de esa lengua a la nuestra y por su personal experiencia de autor dramático, Wilde estaba en inmejorables condiciones para evaluar la versión castellana retraducida del francés, y promover un examen crítico de *Otelo* en comparación con el original. Además, se tiene noticia, por varias vías, de que tradujo la obra en cuestión y reaccionó contra los trasvases idiomáticos y traducciones de segunda mano, empobrecedores del texto. Preocupado por brindar mayor autenticidad al teatro de Buenos Aires y celoso por resguardar los maltratados valores poéticos de un autor de su Inglaterra, el cronista ha dejado un valioso documento sobre el tema de nuestro interés.

En cuanto a la traducción que hiciera Wilde de *Otelo*, no hay datos concretos que permitan precisar en qué año se realizó. No obstante, cabe conjeturar que ha debido llevarse a cabo entre 1823' y 1825, por las siguientes razones: primero, el artículo que reseña la velada del 22-IX-1822 protesta porque no se posee versión directa; segundo, la crónica de *An Englishman* —que abarca el lustro 1820-1825— precisa la escenificación de un *Otelo* retraducido del francés; y tercero, a propósito de este drama, Mariano Bosch recuerda que “Francisco Cáceres lo había hecho muchas veces desde el 25 al 35 con la traducción de Wilde”.¹⁹ Es decir que la traducción estaría lista a principios de 1825. Es destacable la labor de Wilde como intermediario literario, pues resulta el primer autor que vierte directamente una obra de Shakespeare en la Argentina.

¹⁸ Santiago Spencer Wilde, inglés de origen, padre del autor de *Buenos Aires desde setenta años atrás*, comerciante de profesión. Formó parte de la *Sociedad del Buen Gusto del Teatro* y de la *Sociedad Literaria*; fue redactor de *El Argos...*; presentó varias mociones para reforma del teatro que fueron adoptadas; arregló algunas obras teatrales: tradujo del inglés para nuestra escena *The Wheel of Fortune* y *The Jew* de Cumberland; escribió dos comedias en castellano, apartándose de los modelos españoles, contra los que reaccionó: *Las dos tocayas* y *La quincallería*.

Recordamos dos juicios respetables acerca de su persona: “Hombre notable en muchos conceptos y a quien dieron en las sociedades literarias el puesto que le correspondía”, dice Luis Varela en carta a Juan María Gutiérrez; y éste escribe: “D. Santiago Wilde [...] fue uno de los extranjeros más cultos y distinguidos entre cuantos se han acercado entre nosotros”, en *Origen y desarrollo de la Enseñanza Pública Superior de Buenos Aires*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915, p. 219.

¹⁹ BOSCH, MARIANO. *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires, El Comercio, 1910, pp. 314-5. También del francés, como la primera, y por autor anónimo, se hizo otra traducción de *Otelo* en 1824, véase BOSCH, M., *op. cit.* p. 315.

Otro testimonio —también referido a *Otelo* en nuestra escena— se debe al antes citado cronista inglés de la época. Nos referimos a *An Englishman* y su obra *A Five Years' Residence in Buenos Ayres during the Years 1820-1825*,²⁰ simpática y útil evocación de la ciudad porteña de aquellos tiempos:

De cuando en cuando se da *Otelo* —no el nuestro de Shakespeare, sino una traducción del francés. En vano trataríamos de encontrar el dramatismo que subyuga la imaginación y electriza a los espectadores. La mezquindad en el planteo del tema y los frecuentes absurdos requieren nuestra paciencia.²¹

En 1825 se pone en escena una tercera obra shakespeariana, *Julieta y Romeo*.²² Se trata de una adaptación en endecasílabos de Dionisio Solís, según la versión ducisiana, a la que quita algo de las truculencias expositivas y complicaciones argumentales. En la refundición española —como en la de Ducis— el amor de los protagonistas pasa a un diluido segundo plano, ya que ocupa el primero el odio de las familias; se disloca la acción y se desfiguran el argumento y los caracteres. Por ejemplo, Romeo es muerto por su padre al interponerse para salvar al de Julieta, y ésta se quita la vida con el puñal que mató a su amado, solución española que modifica la del francés, donde Julieta se envenena y Romeo —según fuerza de las convenciones— muere entre bastidores.

Cinco años más tarde, se presenta con popular aceptación *El Caliche*,²³ parodia del *Otelo* de La Calle, escrita por José M. Carnerero. En ella se sustituyen los personajes trágicos por matones, borrachos y pillos del bajo fondo granadino, con fresca espontaneidad y sabrosa jerga local.

No puede olvidarse, en lo concerniente a la difusión de los asuntos y conflictos de la dramática del autor inglés, el aporte apreciable

²⁰ *A Five Years' Residence in Buenos Ayres during the Years 1820 to 1825*. 'Containing Remarks on the Country and Inhabitants and a Visit to Colonia del Sacramento. By An Englishman. With an appendix containing rules and police of the port of Buenos Ayres, navigation of the River Plate, &c, &c. London. Published by G. Hebert, 88, Cheapside, 1825. Hay edición castellana de Ed. Solar, Buenos Aires, 1942, traducción y prólogo de Alejo González Garaño, reeditada por Solar-Hachette, Buenos Aires, 1962.

²¹ *An Englishman*, *op. cit.*, cap. II, p. 43.

²² Dionisio Solís —Dionisio Villanueva y Ochoa, apuntador de Máiquez— tradujo en 1817 el drama con el título *Romeo y Julieta*. La primera representación en nuestro país invirtió el nombre de la tragedia, según se había hecho en España desde su estreno. En su refundición Solís sigue durante los cuatro primeros actos el desarrollo ducisiano; las discrepancias se advierten en el desenlace. Solís depura la fraseología de Ducis y simplifica los conflictos. Esta versión perdurará en nuestros teatros casi hasta 1860.

²³ *Caliche, o El tuno de Macarena*. Valencia, Imprenta de Gimeno, 1823. Hay otra edición, *Caliche, o la parodia de Otelo*, sainete trágico. Madrid, Imprenta Calle del Amor de Dios, 1831.

del teatro lírico en Buenos Aires ²⁴ que, desde la presentación de *Giulietta e Romeo* de Zingarelli (agosto de 1826), contribuyó a la popularización de elementos shakespearianos. En junio de 1827, se estrenó *Otello* de Rossini, con Rosquellas en el papel del Moro y la Tanni como Desdémona. *La Imprenta Argentina*, publicó ese año una edición bilingüe del libreto.²⁵

En este primer tramo la fortuna de Shakespeare en nuestro país está representada, en un principio, apenas por el nombre en referencias circunstanciales o en crónicas periodísticas; posteriormente aparecen adaptaciones y refundiciones de segunda y tercera mano, basadas en desdeñables versiones francesas y españolas.

Las referencias a Shakespeare verificadas aquí antes de 1830, van asociadas a reflejos espaciados que nos llegan del conflicto planteado en Francia, en el siglo XVIII, entre las dos modalidades dramáticas que personificaban Shakespeare y Corneille.²⁶

La presencia de lo shakespeariano en la Argentina debe referirse siempre al estado —más o menos anterior, y, a las veces, contemporáneo— de la opinión crítica francesa y española, preferentemente al de aquélla. Hay una natural situación de dependencia para con

²⁴ Para la ópera de materia shakespeariana en Buenos Aires consúltese:

BOSCH, MARIANO. *Historia de la ópera en Buenos Aires*. Origen del canto i la música. Las primeras compañías y los primeros cantantes. Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1905.

FIORDA KELLY, ALFREDO. *Cronología de las óperas*. Dramas líricos - Oratorios - Himnos, etc., cantados en Buenos Aires. Buenos Aires, Impr. Riera y Cía., 1934.

Las primeras presentaciones para nuestro país son: *Julieta y Romeo*, ópera en dos actos, libreto de José Foppa y música del maestro Antonio Zingarelli, estrenada (incompleta, dice BOSCH) en el teatro Coliseo el 3 de agosto de 1826; y *Otello*, ópera en tres actos, libreto de Berio y música del maestro Joaquín Rossini, en el mismo teatro, el 22 de agosto de 1827.

²⁵ *Otelo ó el Moro de Venezia*. Tragedia lírica en 3 actos, en italiano y español. Buenos Aires, 1827, un folleto en 8º, en la Biblioteca Nacional N° 15.854 (48.585).

²⁶ En *The British Packet and Argentine News*, Saturday, June 23, 1827, Buenos Ayres, N° 47, p. 4., figura la crónica de la velada musical:

"Rossini's *Otello* was performed on Tuesday evening last. The first attempt at serious Opera in this country. [...] Desdemona, on the Italian stage, differs greatly from the exquisite picture Shakspeare has drawn, little for the actress to effect".

Del mismo diario, August 25, 1827, N° 55, p. 4.:

"We read that Rossini objected to the Italian translation, or rather caricature, of *Othello*. The author, Marquis Berio otherwise an amiable man, and moving in the best society of Naples, persisted in maintaining that Shakspeare was a barbarian, and that it was absolutely necessary to correct him. Rossini yielded, but with a groan; and has often been heard to say that the translation of Shakspeare's *Othello* by Letourneur froze up his blood («mi gelava el sangre») (*sic*)".

Lamentamos no poder incluir las crónicas teatrales de *The British...* referentes a representaciones de obras shakespearianas en Buenos Aires, que sin duda hubieran resultado interesantes como elementos de juicio, dado el particular punto de vista e información del cronista inglés; pero la dificultad de acceso a algunos repositorios y la clausura temporal, o colecciones incompletas, de otros nos han detenido en nuestra búsqueda; lo que se nos ofreció fueron solamente referencias insignificantes.

PEDRO LUIS BARCIA

Francia y España —rota rara vez, como en el caso de la versión directa de Wilde— en lo referente a las obras de Shakespeare y a los juicios sobre su dramaturgia, lo cual explica el proceso de lo shakespeariano en nuestro país hasta la mitad del siglo pasado.

²¹ "Mas que conflicto de modalidades dramáticas, dice Eliot, fue el conflicto entre el drama inglés y una teoría *no contradicha* por la práctica francesa" («La crítica de Shakespeare. De Dryden a Coleridge», en *Introducción a Shakespeare*. Compilado por Harley Granville-Barker y G. B. Harrison, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964, p. 287.

El primero en plantear el enfrentamiento en la fórmula Shakespeare-Corneille, fue Voltaire en sus *Commentaires sur Corneille*, escritos entre 1761-4.

II. — EL ROMANTICISMO

1. Factores de difusión

Una vez asentadas las primeras menciones de Shakespeare en el país, corresponde atender a los autores fundamentales de nuestras letras, en procura de adhesiones o rechazos, juicios y anotaciones delatadores del conocimiento que tuvieron de la obra del poeta inglés y señaladores de las reacciones frente a ella.

En primer lugar debe considerarse el estado de los conocimientos lingüísticos de la época y de cada autor, tarea no siempre fácil de efectuar. Disponemos, en lo referente al inglés, de algunos elementos útiles para la compulsa de su difusión,¹ y hasta alguna sistematización de material, que autorizan a concluir que, si bien la enseñanza de la lengua era bastante generalizada, alcanzó en muy pocos de nuestros románticos el nivel de dominio que exigiría normalmente la lectura de las obras de Shakespeare en su lengua original. En cuanto al francés, era corrientemente leído por la mayoría, lo que facilitó el contacto con lo shakespeariano a través de la abundante difusión francesa en versiones, ensayos, críticas, prólogos.²

¹ Entre otras obras: GUTIÉRREZ, J. M. *Origen y desarrollo... op. cit.*; WILDE, J. A. *op. cit.*, caps. 10 y 11; BATOLLA, *op. cit.*, Se atiende, además, a los datos que se ofrecen circunstancialmente, aquí y allá, en los escritos de los autores considerados.

Como estudio especializado: RAUFET, ROBERTO F. *La enseñanza del inglés en la República Argentina. Antecedentes y desarrollo del método directo*. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1963, Centro Nacional de Documentación e Información Educativa, Serie Estudios y Documentos, 10, pp. 13-97.

² Numerosísimas —desde Voltaire y el Abate Prevost— fueron las obras publicadas en Francia que contenían referencias y juicios acerca de la obra de Shakespeare, y cuyos autores fueron más o menos conocidos en nuestro país: M. de Stäel, Chateaubriand, Le Harpe, Marmontel, Geoffrey, Guizot, etc.; en la imposibilidad de mencionarlas detalladamente remitimos a la bibliografía, véase I, nota 5. Merece, sí, destacarse entre tanta publicación *Racine et Shakespeare* (1823; 2ª parte, 1825) de Stendhal, que, con los escritos de Voltaire y Víctor Hugo, representan los hitos más significativos de la evolución de la crítica shakespeariana en Francia y, con ello, de su proyección en nuestro país.

Durante el romanticismo, especialmente, en lugar de denunciar influencias (salvo las patentes) y mencionar vías como seguras, la prudencia aconseja ordenar los elementos de juicio y proponerlos en prioridad de posibilidades. Dado el carácter de *porosidad* y de cosmopolitismo en las relaciones espirituales de los románticos, conviene no arriesgarse demasiado en el señalamiento de los préstamos; las más de las veces sería propio anotar coincidencias. Es, en la mayor parte de los casos, tan impreciso como improbable hablar de 'clima' o de 'ambiente' shakespearianos en tal poema o en cual novela del romanticismo. Apuntar giros o expresiones shakespearianos en nuestros románticos puede no ser otra cosa que declarar deudas con Ducis o alguno de los refundidores o traductores. Inclusive, una cita o un epígrafe bien situados —como se verá más adelante— no siempre permiten deducir la lectura de las obras de donde se extrajeron.

Antes de individualizar a cada autor es imprescindible señalar otras vías —en la primera mitad del siglo XIX y en la Argentina— de vinculación con Shakespeare que, más allá de la lectura directa o en traducciones de los textos, o de sus presentaciones escénicas, brindan informaciones, visiones de conjunto o penetraciones parciales de lo shakespeariano. Este orden se agota, casi exclusivamente, con lo publicado en Francia. Así, se debe acordar lugar de preferencia —dada la común lectura y aceptación— al "Prefacio" de *Cromwell*, publicado en 1827, que figuró como credo estético de la generación del 37 y brindó sus esquemas a las exposiciones románticas. Los lineamientos, síntesis y planteos huguescos aparecen aludidos, o se traslucen, en las páginas teóricas de los autores criollos. Con razón recuerda Vicente Fidel López en su *Autobiografía*: "El célebre 'Prefacio' de *Cromwell*, de Víctor Hugo, llamado entonces el 'Nuevo Arte Poético', el nuevo dogma literario, regía como constitución sobre las ideas".³

No debe olvidarse, entre las obras de crítica y manuales literarios al uso, las de Schlegel y Villemain, de amplia difusión y continua referencia entre nuestros escritores. De Schlegel, su *Cours de Littérature dramatique* (1814), en cuyo segundo tomo, bajo el título "Théâtres romantiques", le dedica a la obra de Shakespeare algo más de un centenar y medio de páginas,⁴ amén de un apéndice bajo el rótulo "Sur les pièces que l'on a contestées a Shakespeare".⁵

³ LÓPEZ, VICENTE FIDEL: "Autobiografía". (En: *La Biblioteca*. Revista mensual dirigida por Paul Groussac. Año I, tomo I, 1896, p. 347.

⁴ SCHLEGEL, AUGUST-WILHELM. *Cours de Littérature dramatique*. Traduit de l'allemand par Mme. Necker de Saussure. 2 tomos. Paris. Primera edición 1814. Referente a Shakespeare tomo II, seconde Partie, treizième Leçon y quatorzième Leçon, pp. 127-281. Naturalmente, se manejaba la edición francesa.

⁵ SCHLEGEL, A. *Ibidem*. "Appendice", p. 405-414.

En cuanto a Villemain, es preciso mencionar el frecuentado *Cours de littérature française* (1828-1830)⁶ que contiene abundantes referencias a Shakespeare y a su influencia en el teatro de Francia. Aunque aparecidos más tardíamente, son mencionables, del mismo autor, los *Études de Littérature Ancienne et Étrangère* (1846), donde se trata largamente del poeta en el capítulo "Vies des principaux poètes anglais".⁷

Otra obra citable, de lectura corriente (Echeverría la llevó consigo a Europa) e, inclusive, de manejo obligatorio para el estudio en la enseñanza superior de Buenos Aires,⁸ es la del inglés Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes* (1798-1799),⁹ que ofrece considerables exposiciones acerca del arte dramático ejemplificadas con textos de Shakespeare —acompañados, en la versión española, por traducciones—, así como da una caracterización del teatro del autor isabelino.¹⁰

Se recuerdan aquí las obras de los autores precedentes —Hugo, Schlegel, Villemain, Blair— por juzgarlas de indudable y habitual frecuentación en nuestros románticos. De estas obras, sin duda, fluyó el mayor caudal de información y referencias que se encuentran, aparte los dramas mismos. No puede decirse que toda la deuda es con ellas, pues algo se debe conceder a las publicaciones periódicas difusoras de artículos sobre la obra shakespeariana —*Revue Britannique*, *Revue Encyclopédique*, *Revue des Deux Mondes*— que circularon en nuestro medio cultural en la primera mitad del siglo pasado.

Un factor fundamental para el delineamiento de la fortuna shakespeariana en nuestro país durante el romanticismo lo constituyen las representaciones dramáticas. En las dos décadas comprendidas entre 1830 y 1850 dos dramas de filiación shakespeariana perduraron en nuestra escena, difundiendo sus imágenes adulteradas: *Otelo* de Teodoro La Calle y *Romeo y Julieta* de Dionisio Solís. La primera fue —después de *El Trovador* de García Gutiérrez— la obra más

⁶ VILLEMMAIN, F. *Cours de Littérature Française*. Paris, Primera edición 1828-1830.

⁷ VILLEMMAIN, F. *Études de Littérature Ancienne et Étrangère*. Paris, Didier, 1846. Citamos por edición de 1849, pp. 197-283.

⁸ GUTIÉRREZ, J. M., *op. cit.* nos informa (en la p. 72) que hacia 1820, en el Colegio de San Carlos, se utilizaba la obra de Blair y que en el curso del Dr. Lafinur la poesía dramática era objeto de examen de acuerdo con el texto del tratadista inglés (p. 85).

El mismo Gutiérrez, en sus *Noticias biográficas sobre D. Esteban Echeverría*, dice que éste llevó en su maleta "...la Retórica de Blair, que sin duda le había recomendado como libro a la moda entonces su catedrático Agüero".

LÓPEZ, V. F.: "En el 2º año estudiábamos la Retórica de Blair, y un poco de historia literaria o crítica, tomada de los tomos subsiguientes de ese autor". *Op. cit.*, p. 333.

⁹ BLAIR, HUGO. *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes*. Traducidas del inglés por José Luis Munárriz, 4 tomos. La primera edición es de 1798-9; citamos por la 3ª edición, Madrid, Ibarra, 1816.

¹⁰ *Ibidem*, tomo I: Lec. III, p. 51; tomo II: Lec. XV, pp. 58-60; tomo III: Lec. XXIX, p. 140; tomo IV: Lec. XLIV, pp. 244-7, 260-4 y Lec. XLV, p. 334.

representada durante el período indicado.¹¹ En la personificación del Moro compitieron Francisco Cáceres y José Casacuberta; y éste rivalizó con el español Lapuerta quien ofrecía una versión enfática y declamadora, frente a la matizada y humana del argentino, aunque ambos sobre el texto de *La Calle*.¹²

Otro par de obras, de más distante vinculación con la dramática del autor de *Hamlet*, contribuyó a la divulgación de elementos shakespearianos: *Los hijos de Eduardo* de Delavigne y el sainete *Shakespeare enamorado* de Duval.¹³

El aporte del teatro lírico como elemento de difusión es nulo desde 1830 a octubre de 1850, en que se vuelve a presentar *Otelo*, después de veinte años de exclusión de los programas.

2. Echeverría. Gutiérrez. Alberdi

Según las notas autobiográficas de Echeverría, su lectura de Shakespeare data de su estada en Francia y tiene la importancia de haberlo incitado al trabajo creador:

Durante mi residencia en París, y como desahogo á estudios mas sérios, me dediqué á leer algunos libros de literatura. Shakespeare, Schiller, Goethe, y especialmente Byron me conmovieron profundamente y me revelaron un mundo nuevo. Entonces me sentí inclinado á poetizar.¹⁴

¹¹ *Otelo* u *Otelo o El Moro de Venecia* se representó 22 veces en veinte años. *Romeo y Julieta*, o *Montegón y Capuleto*, o *El odio llega a la tumba*, o *Los bandos de Verona*, o *Los bandos de Venecia*, o *Julieta y Romeo*, subió 14 veces a escena en igual tiempo. Para este período del teatro véase la obra más completa: CASTAGNINO, RAÚL. *Contribución documental a la historia de EL TEATRO EN BUENOS AIRES DURANTE LA ÉPOCA DE ROSAS* (1830-1852), Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nac. de Estudios de Teatro, 1944.

¹² Ambrosio Morante había asumido el papel protagónico de *Otelo* hasta 1828. En 1838, Casacuberta actuaba en el Teatro Argentino, y simultáneamente, Lapuerta lo hacía en el Teatro de la Victoria.

¹³ *Los hijos de Ricardo*, drama trágico en tres actos, escrito en francés por Mr. Casimir Delavigne y traducido al castellano por Manuel Bretón de los Herreros. Madrid, Imprenta de Tomás Jordán, 1835. La materia está tomada de *Richard III. Les enfants d'Edouard* (1833) tiene muchos puntos de contacto con *Jean Sans-Terre* de Ducis (1791).

Shakespeare enamorado, comedia en un acto escrita en francés por A. Duval y traducida al castellano por Ventura de la Vega, Madrid, Imprenta de Repullés, 1843. La primera edición es, probablemente, de 1828. El título original es *La pièce à l'étude, ou Shakespeare amoureux*. La acción transcurre en tanto Shakespeare compone el 4º acto de *Otelo* y los detalles indican desconocimiento de la obra y vida del dramaturgo inglés.

¹⁴ ECHEVERRÍA, E., *Obras Completas*. Escritores Argentinos, Buenos Aires, Carlos Casavalle, editor. 5 tomos, 1870-4. Las citas se hacen por esta edición. Tomo quinto y último: *Escritos en prosa*. Con notas y explicaciones por D. J. M. Gutiérrez. p. 449.

Cabe apuntar que antes de su partida en 1825 Echeverría pudo haber presenciado las primeras representaciones porteñas dudosamente shakespearianas, y que en Francia tuvo oportunidad de asistir a más de una velada de obras de Shakespeare en su lengua original o en la francesa.¹⁵

No se sabe a ciencia cierta cuál era el grado de dominio que del inglés tenía Echeverría; a guiarse por Juan María Gutiérrez poseía “un conocimiento profundo del inglés y del francés”. En sus poesías aparecen epígrafes de Wordsworth, Byron, Crabbe, Kirke, White, Young y Ossian en su idioma. El poema “La Melodía” —fechado en 1833 e incluido en *Los Consuelos*—, que pondera los efectos de una secreta música, está encabezado y sugerido por el “sweet music” de *La tempestad*.

Hallamos otra notación epigráfica shakespeariana, procedente de *The Tempest*, en el extenso poema “La Guitarra ó Primera página de un libro”;¹⁶ no indica Echeverría acto ni escena, citando los versos sin más aclaración:

A. — What harmony is this? My good friends, hark!

C. — Marvellous sweet music!

This is no mortal business, nor no sound

That the earth owes.

Estos cuatro versos están transcritos de corrido, cuando los dos primeros pertenecen al acto III, escena 3, puestos en boca de Alonso y Gonzalo, respectivamente, al escuchar extasiados una “solemn and strange music”; (la adjudicación echeverriana “A”, “C”, tal vez correspondería a Ariel y Calibán, en errónea atribución). En cuanto al par último corresponde al acto I, escena 2, vv. 406-7, lo pronuncia Ferdinando al oír la bellísima canción de Ariel: “Full fathom five . . .”. Como se advierte, a pesar de ser textos distantes ajustan bien, por su común objeto de referencia y, en el interés de Echeverría, resultan sugeridores para su misión epigráfica.

En el epistolario echeverriano se hallan un par de menciones relacionadas con *El Rey Enrique IV*, y en ambos casos enderezadas a un mismo destinatario: D. Pedro de Ángelis:

¹⁵ En setiembre de 1827 se presentó en el *Odeón* a Shakespeare en inglés. El 24 de octubre de 1829, en el *Théâtre Français*, Alfred de Vigny ofreció su versión de *Otelo*, *Le More de Venise*. Recuérdese que Echeverría visitó Inglaterra durante un mes y medio, en el verano de 1829.

¹⁶ O. C., tomo primero, *Poemas Varios*, p. 137.

PEDRO LUIS BARCIA

Con qué humor veriais á cada instante la carota amoratada de ese nuevo Bardolph, tocayo de aquel cuya faz roja como la flor del ceibo, "no podría ver Falstaff sin imaginarse un fuego infernal".¹⁷

Y una carota abigarrada hace recordar a Bardolph, aquel personaje de *Enrique IV* de Shakespeare á quien su compañero de taberna Falstaff, llamaba "El caballero de la lámpara ardiente".¹⁸

Pero, sin lugar a dudas, la más palpable influencia shakespeariana en la obra de Echeverría la ofrece la composición titulada "Imitación del inglés" —lleva por epígrafe: "Sing willow"— que es una paráfrasis de la canción de Desdémona (*Otelo*, Acto IV, escena 3). Cotéjense los textos. En Shakespeare:

Desd. The poor soul sat sighing by a sicamore tree,
Sing all a green willow;
Her hand on her bosom, her head on her knee.
Sing willow, willow, willow.
The fresh streams ran by her, and murmur'd her moans;
Sing willow, willow, willow;
Her salt tears fell from her and soft'ned the stones;
Sing willow, willow, willow;
Sing all a green willow must be my garland.
Let nobody blame him, his scorn I approve,
I call'd my love false love; but what said he then ?
Sing willow, willow, willow:
If I court moe women, you'll couch with moe men.

Y el poema echeverriano:

I

Al pie de un sauce Laura suspiraba,
acongojada y llena de dolor,
y al aire vano estos acentos daba:
cantad el sauce y su mustio verdor.
El manso arroyo, acaso enternecido,
mezclaba sordo su fugaz rumor
a los sollozos de su pecho herido:
cantad el sauce y su mustio verdor.

¹⁷ Cartas a D. Pedro de Angelis, editor del Archivo americano. Carta primera. (En: ECHEVERRÍA, E. *Dogma Socialista*. Edición crítica y documentada. Prólogo de Alberto Palcos. Universidad Nacional de La Plata. Biblioteca de Autores Nacionales y Extranjeros referentes a la República Argentina, La Plata, 1940, volumen II, p. 381).

"I never-see thy face but I think upon hell-fire".

¹⁸ *Ibidem*. Carta de 1847, p. 393:

"Thou art the knight of the burn'ng lamp".

II

Tu color mustio place a mi amargura,
 sauce querido, sauce del amor,
 serás mi adorno y sola compostura:
 cantad el sauce y su mustio verdor.
 No le increpéis su injusta alevosía:
 yo le perdono su fatal rigor;
 causa es amor de la desdicha mía:
 cantad el sauce y su mustio verdor.
 ¿Por qué me dejas en mi atroz tormento?
 dije al ingrato, y respondió traidor:
 "A otro amor abre como yo tu pecho:
 cantad el sauce y su mustio verdor".

III

Sus tristes ayes se llevará el viento,
 nunca de Laura más se oyó el clamor,
 y nadie dijo desde aquel momento,
 cantad el sauce y su mustio verdor!

Por último, hay en *El Angel Caído*, una alusión que, algo ingenuamente —tal vez necesaria para el momento—, el autor aclara en nota:

Y cual si vieres, grotesca
 representar y sublime,
 alguna obra gigantesca
 del gran dramaturgo inglés...¹⁹

Los versos resultan interesantes pues aparecen apareados en ellos los adjetivos *grotesco* y *sublime*, relativos al drama shakespeariano, idéntica calificación que la usada por Víctor Hugo en el *Préface* para caracterizar la obra del genio isabelino y, con ella, a toda la producción romántica, al romanticismo.²⁰ Además, en sus apuntes de estética literaria, Echeverría ha dejado una media docena de referen-

¹⁹ *El Angel Caído*. Primera parte.

²⁰ "Shakespeare, c'est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie de la littérature actuelle". Víctor Hugo. "Preface" de *Cromwell*.

Tal vez Echeverría conoció *Racine et Shakespeare* de Stendhal, donde el paralelo —ya desde el título— ilustra actitudes poéticas diferentes pero evaluadas con un criterio más centrado, que aún tiene vigencia en muchas de sus consideraciones.

cias²¹ que no van más allá de la desnuda apuntación nominal, pero que lo muestran enmarcado en los fáciles esquemas románticos al uso, sostenido por simplificadoras antítesis: Shakespeare representa el romanticismo frente al clasicismo, la forma moderna frente a la antigua; el genio individual, innovador e impar, frente al precepto autoritario, la costumbre y el rebaño escolar e iterativo. Para Echeverría como para Hugo *Shakespeare c'est le drame*, pero además es la *poésie*. En general, el poeta de *La Cautiva* aparece como deudor de la prédica y polémica románticas francesas.

La biblioteca de la librería de Marcos Sastre —lugar de cita de la joven intelectualidad argentina de entonces —poseía obras de Shakespeare.²² Y Juan María Gutiérrez, en su discurso de apertura del Salón Literario, mentó al autor entre las glorias de la cultura inglesa.²³

Es del caso recordar aquí lo escrito por Florencio Varela, en carta a J. M. Gutiérrez, con objeto de distinguir los conceptos de literatura nacional y temática nacional, que Juan Thompson había juzgado necesariamente inseparables en un artículo suyo sobre *Los Consuelos* de Echeverría. Varela —anticipándose a planteos de los escritores del “ochenta”— dice: “Un inglés no sentirá más en un pasaje de *Ricardo*,

²¹ “Si quiere y le conviene adopta la forma griega o francesa, se ajusta a las proporciones de Calderón o Shakespeare; pero no de propósito porque a nadie imita sino cuando el natural desarrollo de sus creaciones lo requiere; escribe, en fin, *Othello*, *Faust*, *Atalia*” (*Fondo y forma en las obras de imaginación*, O. C., t. V., p. 84).

“En Inglaterra donde el romanticismo era indígena, mal podía medrar á la sombra de Shakespeare, y el Caton de Addison fué su mejor fruto”. (*Clasicismo y Romanticismo*, *ibidem*, p. 99).

“La cuestión del Romanticismo no ya, pues, entre la excelencia de la forma griega ó de la forma moderna, entre Sófocles ó Shakespeare, entre Aristóteles que redujo á teoría el arte Griego, y el Romanticismo, sino entre los pedantes que se han arrogado el título de legisladores del Parnaso fundándose en la autoridad infalible del Estagirita y de Horacio, y el arte moderno; es decir entre Boileau, Batteux, Bossu, Dacier, La Harpe, Vida, y el Dante, Shakespeare, Calderon, Goethe, Milton, Byron...” (*Ibidem*, p. 102).

“...génios tan colosales como los de Calderon, Lope de Vega, Shakespeare, Goette y Schiller”. (*Ibidem*, p. 104).

“Así el arte moderno crea a Wallestein, Othello, Figaro”. (*Ibidem*, p. 106).

“Dante, Boccacio, Petrarca en Italia, Shakspeare en Inglaterra, no sólo fueron grandes porque crearon la poesía de sus respectivas naciones, sino tambien porque estendieron el señorío del idioma que hablaban, le dieron un empuje maravilloso”. (*Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo*, *ibidem*, p. 117).

“Las Brujas de Macbeth cantan palabras misteriosas cuyos estraños y discordes sonidos auguran maleficio”. (*Ibidem*, pp. 120-1).

(En las citas transcriptas se respeta la grafía de la edición manejada).

²² Según se advierte en el *Catálogo* y en la nómina de libros que sacó a remate Marcos Sastre al clausurarse el Salón Literario, véase el aviso del *Diario de la Tarde*, Buenos Aires, N° 1962, 15-1-1838, p. 3, col. 4.

²³ “Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros” (V. *El Salón Literario*. Estudio preliminar de Félix Weinberg. Buenos Aires, Librería Hachette, 1958, p. 141).

por ser su historia, que en otro de *Hamlet*, de los tiempos fabulosos de Dinamarca".²⁴

En la obra de Juan María Gutiérrez, las menciones shakespearianas son escasas y tardías, y menos significativas que en Echeverría. Aparte de una referencia aislada en un poema²⁵ y una brevísima, y ya muy manida para entonces, contraposición Shakespeare-Corneille,²⁶ sólo merece citarse algún párrafo de su epistolario:

Milton y Shakespeare son los Himalayas y los Andes, los océanos de la poesía, no en la forma, sino en la concepción, en el sentido de lo bello, en lo filosófico de sus caracteres. Son como aquellas porciones gigantescas de nuestro globo, eternas, inmarcesibles, y siempre beberán en ellas amor y belleza las generaciones venideras sin cuento, como se beberá de toda eternidad con deleite el agua que se desprende de las cascadas de las cadenas andinas e himaláyicas.²⁷

En cuanto a Alberdi, ofrece en sus escritos poca materia para nuestro interés; referencias circunstanciales, como los pasajes en que juzga "descuartizamiento" el análisis que de Hamlet efectuó Moratín;²⁸ o ve en la revolución americana, con sus violencias y crímenes, "todos los colores del arte de Shakespeare"²⁹ y, con ello, motivo de inspiración para nuestros poetas. Pero es en otro sitio —con destino más percedero, como que es un periódico— donde nos brinda alguna acotación destacable: en el gacetín *La Moda*, al cual —apartando otras menciones insignificantes³⁰ — pertenece este párrafo lleno de la ironía característica del periódico, de su director:

²⁴ Carta de Florencio Varela a Juan Thompson, Montevideo, 1º de enero de 1835, incluido en ECHEVERRÍA, E. . O. C., tomo V, p. XXXIV.

²⁵ "A Adelaida Ristori" [intérprete de Lady Macbeth]. (En: *Poesías*. Estudio preliminar y notas de R. A. Arr'eta. Buenos Aires, Estrada, 1945. Colección Clásicos Argentinos, XIX, p. 306).

²⁶ "La escuela de Corneille no comprende sino los semidioses; la de Shakespeare se supera como el biógrafo de una existencia entera y humaniza hasta la vulgaridad de sus héroes", en *Los poetas de la revolución*, Bs. As., Academia Argentina de Letras, MCMXLI. Serie Clásicos Argentinos, volumen 2, pp. 189-190.

²⁷ *Epistolario* de J. M. Gutiérrez, 1833-1877. Compilación, prólogo y notas por Ernesto Morales. Bs. As., Inst. Cultural Joaquín V. González, 1942, p. 125. Carta a Bartolomé Mitre, martes 28 de 1871.

²⁸ *Obras selectas*. Nueva edición, ordenada, revisada y precedida de una introducción por el Dr. Joaquín V. González, Senador nacional. Bs. As., La Facultad, 1920, tomo II, *Páginas literarias*, p. 367.

²⁹ *Escritos póstumos*, tomo XV, p. 552.

³⁰ *La Moda*. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Tomo XV. Reimpresión facsimilar, Bs. As., 1938, con introducción y notas de José Oría. Véase: N° 7, enero 3 de 1838, p. 2; N° 13, febrero 10, p. 4; N° 14, febrero 17, p. 3 y N° 22, abril 14, p. 1.

Hablando de los modos de acción y tono oratorios, dice un inglés intruso, un tal Shakespeare: "usa de todo con delicadeza, y en medio del torrente y de la tempestad de la pasión, adquiere una templanza que pueda darle blandura". Quien había de ser este, pues, sino un inglés ignorante, que nadie sabe de donde salió, ni como se formó, ni en qué universidad estudió; que, de escobero de un teatro, de la noche a la mañana le entró por hacerse cómico, y en seguida autor. Sin conocer á Aristóteles, ni á Homero, qué pudo hacer? Hizo dramas como su cara: sin unidades, sin plan, sin fin, en formas locas, de su creación: vamos, sin un átomo de lo que constituye una buena comedia, ó tragedia según las reglas incommutables y eternas del maestro Aristoteles.³¹

Como puede apreciarse por lo expuesto también en esto, como en tantos otros aspectos, Echeverría ocupa lugar de preeminencia pues, hasta su momento, es el autor que acredita en opiniones y obras vinculaciones más directas e importantes con lo shakespeariano.

3. López. Sarmiento. Mitre

Al continuar la compulsa de textos románticos argentinos, cabe recordar aquí el interesante —y casi inexplorado— *Curso de Bellas Letras* (1845) de Vicente Fidel López³² que contiene algunas acotaciones aprovechables para nuestra búsqueda. En efecto, al tratar la evolución de las formas dramáticas, en el párrafo dedicado al romanticismo, luego de esbozar perfiles y enmarcar los hechos capitales, después de rápida perspectiva, acota:

Al mismo tiempo brillaban en Inglaterra i en Alemania, Byron, Walter Scott, Goethe, Schiller, i eran resuscitadas, con poderosos prestigios, las onras que abia criado el jénio jigantezco de Shakespeare...³³

cuyas obras caracteriza, algo confusamente, como aquellas que:

abrigaban el espíritu místico, sobrio i sentimental del paganismo unidas a cierta libertad de formas, a cierta anarquía de composición, a cierto espíritu caprichoso i soberanamente independiente que recordaba al momento el jénio rebelde i feudal.³⁴

³¹ *La Moda*, N° 19, marzo 24 de 1838, p. 3.

³² *Curso de Bellas Letras*, por V. F. López, abogado argentino i Miembro de la Facultad de Filosofía i humanidades de la Universidad de Chile. Santiago, Imprenta del Siglo, 1845.

³³ *Ibidem*, Parte Segunda, Libro segundo: "De las formas dramáticas", p. 281-2.

³⁴ *Ibidem*, p. 280.

La conjunción de circunstancias favoreció “las obras de los incultos ingenios de la Edad Media” (Shakespeare y Calderón) que en lo teatral rivalizaron con Corneille y Racine y se igualaron a Sófocles; nada de esto halla López desacertado pues, si bien son de advertir las diferencias existentes entre las tres especies del drama (griega, francesa y feudal), opina que aquéllas no superan lo accidental y las obras ofrecen, en cambio, hondas analogías: “Así se verá que Shakerpeare (*sic*) es cien veces parecido a Sófocles, i otras cien, parecidos a Voltaire, Víctor Hugo i Dumas”³⁵; con esto supera López la simpleza de los esquemas y clasificaciones usuales que él mismo asentara.

Antes de la publicación de su *Curso*, López había hallado oportunidad de exponer su visión del romanticismo con motivo de la polémica chilena de 1842, junto a Sarmiento; en ella fue el único que citó a Shakespeare,³⁶ y utilizó, con personal flexibilidad, los considerandos huguescos sobre el tema, asociando lo estético y lo histórico.

Si bien en la antes citada polémica Sarmiento no recurre al dramaturgo inglés para ilustrar personales puntos de vista, en su obra no faltan datos que atestigüen que lo conocía. Como crítico teatral, en 1841, denuncia la inadmisibile permanencia, en los escenarios de la época, del *Otelo* de Ducis, a través de la versión de Teodoro de la Calle:

Cuando Voltaire y La Harpe clasificaban de “bárbaro” a Shakespeare, se hizo de su *Otelo* una parodia en Francia en que arreglándolo a las ideas que entonces se tenían de las conveniencias teatrales, al estilo clásico y las manías de las declamaciones que caracterizan al siglo XVIII, se quitó al *Otelo* mucho de la ferocidad selvática de las pasiones que su inmortal autor había atribuido a su héroe, a fin de no chocar con las delicadezas de un público acostumbrado ya por Racine y Voltaire a cierto refinamiento y decoro en el crimen mismo, que no consentía ver la realidad de la naturaleza, aún en sus deformidades. Esta traducción de *Otelo*, si tal puede llamarse, pasó al teatro español sufriendo nuevas correcciones y enmendaturas que lo desfiguraron completamente.³⁷

La crónica, censora de las desfiguraciones, es elogiosa para el actor argentino Casacuberta —expatriado en Chile— que personificaba al

³⁵ *Ibidem*, p. 282.

³⁶ V. PINILLA, NORBERTO: *La polémica del romanticismo en 1842*. Bs. As., Americalee, 1943, que compila los artículos chilenos de López: “Clasicismo y Romanticismo”, en *Revista de Valparaíso*, N° 4, mayo de 1842; “Consideraciones sobre el romanticismo”, en *La Gaceta de Comercio*, Valparaíso, julio 30; y 1, 2, 3 y 4 de agosto.

³⁷ *O. Completas*, tomo I. Artículos críticos y literarios (1841-1842). Bs. As., Editor. Luz del Día, 1948, p. 152-4. “El *Otelo* presentado por Casacuberta”, publicado en el *Mercurio* el 13-XII-41.

Otras referencias: t. I, pp. 89, 230, y 277. “Nueva representación de *Otelo*”, (*Mercurio*, 6 de marzo de 1842), t. I, pp. 175-8; t. II, pp. 184-9.

móro y era continuador de una tradición local de interpretaciones de *Otelo*.

En el resto de los libros del sanjuanino las referencias más importantes son epigráficas. (Mansilla decía que Sarmiento era "un adivino de epígrafes"). Los textos que van a continuación fueron tomados, con alteraciones, de versiones francesas de la época, y encabezan sendos capítulos de *Facundo* (1845):

¡Cuánto dilata el día!. Porque mañana quiero galopar diez cuabras sobre un campo sembrado de cadáveres.³⁸

Que cherchez-vous? Si vous êtes jaloux de voir un assemblage effrayant de maux et d'horreurs vous l'avez trouvé.³⁹

Un cheval! Vite un cheval!... Mon royaume pour un cheval! ⁴⁰

Las citas de las tragedias que presiden los capítulos dicen lo presente que estaban para Sarmiento los conflictos y caracteres de los dramas del inglés "bárbaro" en el momento de la redacción de *Facundo*; e inducen a pensar cómo puedan haber colaborado las figuras victimarias y las funestas situaciones shakespearianas, proyectándose en la formación de la imagen sangrienta y tempestuosa que del "bárbaro" Quiroga y de sus empresas nos entregó el sanjuanino.

Recuerdos de Provincia (1859) lleva epígrafe shakespeariano: "Es éste un cuento que, con aspavientos y gritos, refiere un loco, y que no significa nada",⁴¹ y lo atribuye a *Hamlet*, cuando en verdad la frase pertenece a *Macbeth*. Estas palabras, que en el drama están referidas comparativamente a la vida, en Sarmiento se hallan aplicadas a la obra que es exposición autobiográfica.

Bartolomé Mitre aporta algunas referencias atendibles; así, cuando en el análisis de *Ollantay*⁴² encuentra que el carácter del gracioso

³⁸ *Facundo*. Prólogo y notas del profesor Alberto Palcos. Reedición ampliada de la edición crítica y documentada que publicó la Universidad Nacional de La Plata. Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Direc. Gral. de Cultura, Biblioteca del Sesquicentenario, tomo I de las *Obras* de Sarmiento, 1961, cap. VIII, p. 127.

³⁹ *Ibidem*, cap. X, p. 159:

Horacio: What is it you would see?

If aught of wee or wonder, cease your search.

(*Hamlet*, acto V, esc. 2, vv. 354-5)

⁴⁰ *Ibidem*, cap. XI, p. 169:

Richard: A horse! a horse! my kingdom for a horse!

(*King Richard III*, acto V, esc. 4, v. 7)

⁴¹ "It is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury.

Signifying nothing"

(*Macbeth*, acto V, esc. 5, vv. 26-8).

⁴² *Ollantay*. Estudio sobre el drama quechua. (En: *Estudios históricos y literarios*. Prólogo de Carlos Pellegrini y Apéndice de José Ramos Mejía. Buenos Aires, Ed. Jackson, 1947. Colec. *Grandes Escritores Argentinos*, N° 18, pp. 313-4).

so del drama quechua “participa de la fisonomía de los papeles de su género en el teatro antiguo español y de los bufones característicos del de Shakespeare”, en su condición de hombre dualista, mezcla acertada de ironía, sabiduría y aparente sandez. Pero es en otro sitio donde se halla una mención más significativa. Precisamente destinadas al autor de *Facundo* —con la intención de demostrarle que la poesía es muy otra cosa que algo trivial y estéril, como era opinión de Sarmiento— escribió Mitre estas palabras en la *Carta-Prefacio*⁴³ a la edición de sus *Rimas*:

¿Y qué diremos de Shakespeare? ¿Quién ha penetrado más hondamente que él en los arcanos del corazón humano? ¿Quién con más sabiduría y más profundidad que él ha sabido crear esos tipos inmortales que personifican las pasiones de tal modo que a no haber surgido de su mente, el hombre no se conocería a sí mismo? Shakespeare, puede decirse que, no sólo nada de lo que tenía relación con el hombre le era indiferente, sino que sabía cuanto al hombre concernía. ¡Lástima que fuese poeta! dirá Usted, y que en vez de escribir dramas, no haya empleado su fuerza de voluntad en buscar alguna explicación útil de las fuerzas físicas, en vez de extasiarse en un monólogo estéril y sublime! ¿Esto es serio?

• A Domingo Faustino Sarmiento, Buenos Aires, mayo 1º de 1854.

III. — LA GENERACIÓN DEL “OCHENTA”

1. *Rasgos generales*

El mismo enfrentamiento que, con motivo de la utilidad de la poesía, se dio entre Sarmiento y Mitre —es curioso comprobarlo—, se repite con Eduardo Wilde y Pedro Goyena, hecho que indica, de alguna manera, la persistencia de rasgos y características comunes en las dos generaciones representadas. En efecto, son patentes las coincidencias. Wilde, espíritu positivista, exige en la polémica evidencias de que la poesía no sea cosa inútil, y Goyena respalda su posición defensiva con el mismo argumento presentado por el autor de *Rimas*: la obra del dramaturgo inglés es provechosa para el conocimiento del hombre por ser ella clara y honda exposición de su psicología. Interesa Shakespeare como psicólogo, como conocedor del alma humana. De ahí que Goyena concluya que la poesía —particularmente, la poesía de Shakespeare— “es hermana de la ciencia”:

Las ciencias mismas deben a la poesía preciosas informaciones [...] ¿Y quién puede mostrarnos un espíritu que haya penetrado más profundamente en las simas del alma humana, dejándonos revelaciones más sorprendentes de nuestra propia naturaleza, que el admirable autor de Hamlet y Macbeth? ¹

Palabras que revelan la intención de la época de conciliar ciencia y literatura. (Por entonces se funda la *Revista Científica y Literaria* y el *Círculo Científico y Literario*; y Andrade escribe: “La ciencia no es enemiga de la poesía”). Shakespeare es propuesto como ejemplo de posibilidad de este acercamiento que constituye una nota de preocupación generacional.

Los escritores del “ochenta” tuvieron contacto con lo shakespeariano a través de múltiples vías, por razones obvias de difusión y

¹ Carta de 18 de agosto de 1870.

afianzamiento de la obra del autor isabelino que —por esos años ya en la categoría de *genial y clásica*— había logrado versiones aceptables a todas las lenguas modernas;² la ensayística y la crítica señalaban los valores esenciales de su dramaturgia; el “enigma Shakespeare” seguía atrayendo la atención de los eruditos e investigadores.³ Especial adhesión promovía el *William Shakespeare* de Víctor Hugo.⁴ Las puestas en escena de los dramas atareaban a las más egregias compañías europeas; el teatro lírico seguía difundiendo conflictos shakespearianos.⁵ Todo esto se brindaba al ánimo abierto y al espíritu deseoso de amplitud espiritual de los hombres de esa generación, capacitados para el comercio cultural por su poliglotía.

No en todos los autores *fragmentarios* damos con menciones shakespearianas interesantes. En alguno, Avellaneda, no vemos aún superada la oposición dieciochesca, “Pope, el clásico perfecto” y “Shakespeare, el bárbaro”.⁶ En otros es una simple referencia humorística, como el recuerdo que de Falstaff hace Guido y Spano, muy acorde con el tono de su “Carta confidencial . . .”;⁷ o Lucio V. López, quien

² Las ediciones inglesas principales ya fueron apuntadas, v. 1, nota 4; igualmente, las francesas, v. I, nota 5. En cuanto a las italianas, además de las ya citadas de Michele Leoni y Carlo Rusconi, deben agregarse la de Julio Cárcano, en prosa y verso, comenzadas en 1843, a solicitud de Adelaida Ristori.

En España: Matías de Velasco y Rojas, Marqués de Dos Hermanas, publicó la versión de cuatro obras, entre 1868 y 1877; Jaime Clark, 10 obras, entre 1873 y 1874; Guillermo Macpherson, 23 obras, a partir de 1873; en cuanto a Marcelino Menéndez y Pelayo, que había comenzado sus traducciones en 1881, las interrumpió en el primer volumen de *Dramas*.

³ Los trabajos y tesis de los ensayistas ingleses se habían difundido y, manteniéndose actuales, se discutían. Merecen citarse algunos nombres y títulos: Charles Lamb, *On the Tragedies of Shakespeare...* (1811); además de los deliciosos *Tales founded on the Plays of Shakespeare* (1807), fuente de difusión popular de la materia shakespeariana; William Hazlitt, *The Characters of Shakespeare's Plays* (1817); Samuel Coleridge, *Notes and Lectures upon Shakespeare* (1849).

⁴ HUGO, VÍCTOR. *William Shakespeare*. París, Librairie Internationale, 1864.

En Francia “entre 1845 y 1885 el repertorio sinceramente shakespeariano casi permaneció excluido de la escena . . .” (Baldensperger, F. v. I, nota (5), p. 209), predominando las traducciones y los ensayos.

⁵ Cronología del teatro lírico en este período; hasta 1900: la primera fecha indica el estreno:

I Capuleti e i Montechi, de Vicente Bellini, 23-X-1852 (1854, -57, -61, -62, -74, -75 y -79).

Macbeth, de Verdi, 21-III-1854 (1855, -57, -58, -62, -64, -69, -70, -72, -73, -76 y -77).

Amleto, de Thomas, 6-IX-1876 (en francés); en italiano, 1-IX-1887 (1888, -89, -90 y -98).

Romeo e Giulietta, de Gounod, 20-VIII-1887 (1887, -93 y -94).

Otello, de Verdi, 12-VI-1888 (1890, -92, -93, -94, -95, -96, -97 y 98).

Falstaff, de Verdi, 8-VII-1893.

⁶ En *La Biblioteca*, Año I, tomo II, Buenos Aires, noviembre de 1896, p. 334.

⁷ “¡A quien no le gustan estas gollerías! Si es un crimen amar demasiado el vino de España, que me cuelguen, decía Falstaff”. (En: “Carta confidencial a un amigo que comete la indiscreción de publicarla” en *Ráfagas*. Colaboración en la Prensa. Política. Literatura. Buenos Aires, Igon Hnos., 1879, p. LXXVII).

en un pasaje de *La gran aldea* traslada las situaciones sentimentales de *Otelo* y *Romeo y Julieta* al plano de amoríos entre sirvientes.⁸ Apuntaciones similares hay en páginas de Eduardo Wilde, José Manuel Estrada, Cambaceres, etc. en muchas de las cuales —así como en las alocuciones de los mejores oradores de la época— las menciones se limitan a hablar ocasionalmente de Shakespeare como un plasmador de tipos simbólicos, de caracteres significativos y ejemplares psicológicos, universales y concretos a un tiempo, de fácil manejo y aplicación a las más diversas situaciones humanas.⁹

Son abundantes las vinculaciones que atestigua la literatura argentina de la época con lo shakespeariano; se lee, se representa, se traduce y estudia la obra de Shakespeare en nuestro país. Los diversos modos de relación que con lo shakespeariano establecen los hombres del "ochenta" ponen en evidencia características del momento cultural argentino y de sus actores, apreciables en otros aspectos. La lectura de los dramas brinda oportunidad a la libre vinculación con los intereses y sujetos más dispares del mundo de la cultura; y las plumas hallan materia en estos acercamientos; así como presta ocasión a la explicitación de lo subjetivo, a las exposiciones del yo. De esta manera se confirman dos notas generacionales: la universalidad —en su forma de apetito omnívoro, tal vez un tanto desperdigado— y el egotismo comprobable a cada vuelta de página. La crónica teatral ofrece espacio —por su misma índole de género híbrido— para asociar íntimamente el enjuiciamiento de la obra *representada* y de los intérpretes, la crítica literaria algo impresionista, un poco de erudición y de comentario personal. La crítica dramática —como en su mayoría los artículos periodísticos de entonces sobre materia shakespeariana— es otro tipo más de literatura fragmentaria, pero cuyos autores, por saberla íntimamente asociada a sus personas, la reunirían en volúmenes colectores. La crítica, el estudio de fuentes y la traducción de la obra shakespeariana hablan del poder de disciplina y aplicación paciente que aquellos hombres calificados de inconstantes sabían, a las veces, concertar. Los continuos enlaces y acercamientos entre lo shakespeariano y lo cultural, lo cívico, lo político de nuestra patria, certifican, de paso, la preocupación constante por lo argentino que alentaba en

⁸ Capítulo XVIII.

⁹ Una nota personal —no sólo por femenina— por su particular enfoque ofrece el artículo de Raquel Camaña, titulado "¿Hamlet vivirá?"; su punto de vista constituye un caso aislado en los escritos contemporáneos sobre el dramaturgo inglés: el estudio de la idea religiosa en Shakespeare como fundamento del drama del Príncipe de Dinamarca. Véase *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XIV, tomo 40, Buenos Aires, 1911; incluido en *El dilettantismo intelectual*, Estudios literarios. Crónicas de tierra adentro. Notas de viaje. Introducción de Alicia Moreau. Buenos Aires, *La Cultura Argentina*, s. a., pp. 93-101.

estos escritores censurados de extranjerizantes. Y, en fin, se aprecia una presencia cada vez más acentuada de lo shakespeariano en la literatura argentina. Verifiquemos ahora textualmente los distintos aspectos de esta presencia.

2. *Mansilla*

Mansilla es el autor de la generación del "ochenta" que ofrece mayor diversidad de referencias a obras y pasajes shakespearianos. Indistintamente cita en inglés o traduce suelta y despreocupadamente con giros acriollados. Son varios los sitios señalables donde protesta su vacilante conocimiento de la lengua de Shakespeare; no obstante, consta y se advierte que lo leía en el idioma original. Por momentos, transcribe la cita directamente del texto que suele tener frente a sí en lectura casi cotidiana; en otros, parece citar de memoria y, aunque esta facultad suya le era ponderablemente fiel, le provoca, algunas veces, alteraciones textuales que hacen penoso —si no imposible— localizar uno o un par de versos en la vastísima obra del dramaturgo. Algunos pasajes y textos shakespearianos gozan de particular preferencia para el autor argentino, según lo denota el hecho de surgir repetidas veces en sus escritos, como aquella comparación del hombre y el gato que Mansilla vierte eufemísticamente.¹⁰ Su devoción admirativa por Shakespeare no solamente es apreciable a través de las frecuentes alusiones sino por sus declaraciones explícitas:

Las tragedias de Shakespeare tienen de maravilloso que en ellas se halla de todo. Son bosques encantados. En ellas se respira, en plena naturaleza, un aire cargado de todas las magias. Shakespeare es como el cielo y la tierra. Creemos que él está triste, cuando nosotros estamos tristes, y alegre, cuando nosotros estamos alegres. Nos parece que él participa de todos nuestros sentimientos.

Esto dice un crítico de talento, y agrega que: el poeta no tiene en realidad ni odio ni amor, siendo su indiferencia divina. Yo, que he hecho de Shakespeare mi libro de cabecera, una especie de Biblia...¹¹

¹⁰ Citamos por las siguientes ediciones:

Una excursión a los indios ranqueles. Edición, prólogo y notas de Julio Caillet-Bois. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1947 (U.E.).

Entre - Nos. Causeries del Jueves. Estudio preliminar de Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires, Librería Hachette, 1963, (E.N.).

Retratos y recuerdos. Buenos Aires, El Ateneo, Colección Grandes Escritores Argentinos, 1927. (R.R.).

"Man is like a cat that always makes a dirt in the same place" p. ej. (E.N.) pp. 150 y 443.

¹¹ (E.N.), p. 391.

La ratificación y apropiamiento que Mansilla hace de las palabras del crítico, denuncian de qué manera su personalidad polifacética, flexible, aficionada a toda suerte de experiencias corporales y anímicas, apetente de las situaciones más imprevisibles, y ansiosa de las más encontradas emociones, *simpatiza* con el universo shakespeariano que le ofrece —para las “intermitencias del corazón” de este hombre inestable y cambiante— su casi infinita diversidad de tipos humanos y pasiones, conflictos y desenlaces, que ejemplifican magistralmente el verso terenciano: “Homo sum...” Por esto se le ha convertido en autor de diaria frecuentación:

... quise dormirme como de costumbre con un poco de relleno espiritual, leyendo a Shakespeare, que como ustedes saben, es una de mis “Biblias”; la noche que no lo ojeo siquiera un minuto, me quedo por decirlo así “per istam sanctam unctionem” (*sic*).¹²

Y así, puesto en instancias de escoger un reducido número de libros y autores predilectos, en dos oportunidades incluye entre ellos, gustosamente, al inglés.¹³ O, frente a su biblioteca, en busca del libro que consueña con su momento espiritual, después de atracciones y rechazos, se le brindan *The Tempest* —quizá su dilecto— y *King Richard II*, al cual alude como “mi maestro”.¹⁴

Su predilección por lo que llama significativamente “Biblia” shakespeariana se verifica en las frecuentes citas y alusiones tomadas de una docena de dramas,¹⁵ referidas a toda suerte de situaciones (“Seño-

¹² (E.N.), p. 602.

¹³ “... quedándome con sólo una docena de conocidos: Cervantes, Goethe, Shakespeare, Molière, Montaigne y Voltaire —a este pícaro todavía no lo doy de baja—, la “Imitación de Cristo” (vean ustedes qué ensalada); dos o tres tratados de Química y de Física, la Biblia, Tácito y los *Comentarios* y varios diccionarios” (E.N.), p. 295.

En otro lugar, elige, después de algunas vacilaciones: La Biblia, Homero, Esquilo, Virgilio, Tácito, la *Imitación de Cristo*, un volumen de Shakespeare, *Don Quijote*, Rabelais, Montaigne, un volumen de Molière, un volumen de Racine, los *Pensamientos* de Pascal, la *Ética* de Spinoza, los *Cuentos* de Voltaire, y sendos volúmenes con obras de Lamartine, Victor Hugo, Musset, Michelet y Renan. (E.N.), p. 529.

¹⁴ (E.N.), p. 433.

¹⁵ A continuación se consignan las referencias shakespearianas en la obra de Mansilla: *King Richard II*. “Give me my boots, I say; saddle my horse”.

(Acto V, esc. 2, v. 77), (E.N.), p. 431.

“How quickly, nature falls in to revolt,

When gold becomes her object”. (E.N.), p. 433.

The Life and Death of King Richard III.

“A horse! a horse! my kingdom for a horse!”.

(Acto V, esc. 4, v. 7), (U.E.), pp. 107-8; la misma referencia en (E.N.), p. 154.

Much ado about nothing, parlamento de Benedicto (acto V, esc. 2), (R.R.), p. 212-3.

Twelfth-night; or, What you will, parlamento de Sir Andrew (acto I, esc. 3), (E.N.), p. 385. Otra referencia: (E.N.), p. 255.

As you like it, (acto II, esc. 7, vv. 162-5), (U.E.), p. 287.

Julius Caesar, (acto IV, esc. 3, vv. 217-8), (U.E.), p. 146 y (E.N.), p. 457.

ras y señores: no quiero abusar de la atención de ustedes citando hasta versos de Shakespeare sobre la excelencia de las narices")¹⁶ independientemente del sentido en el contexto original y sólo atento a la aplicación inmediata del texto, la cual, las más de las veces, resulta —en un recodo de su estilo digresivo— sorpresiva y simpática, destacándose en el párrafo por lo imprevisible. Aquí, la consideración del cuchillo utilizado para degollar un caballo, le da pie para evocar —entre connotaciones trágicas y toques humorísticos— el monólogo de Macbeth ante el puñal ilusorio que lo obsede como símbolo del crimen con que sueña.¹⁷ Allá, la reflexión sobre el valor incomparable que el caballo tiene para el indio, le sugiere con acierto el grito agónico de Ricardo: "A horse! a horse! my kingdom for a horse!"

En una tolдерía de ranqueles, lo contemplado le memora unas líneas de *Julio César*, o, junto a un fogón, en la acechante noche paraguaya, asocia a su discurrir un par de versos de *La tempestad*. Esta aptitud es definidora del hombre más representativa del "ochenta". El "acriollamiento", por así decir, de algunos textos shakespearianos, al enderezarlos o situarlos en un contorno nacional, es rasgo —en pequeño— de una constante espiritual de Mansilla y —lo cual no es incurrir en desmedida generalización— concorde con una actitud generacional.

El autor de *Entre-Nos* es un caso típico de lector hedónico. Mansilla no deja jamás la impresión de ser espectador del teatro de Shakespeare. Se muestra, siempre, lector aprovechado de la experiencia humana que el autor le ofrece y de los resortes para la captación de las entidades morales de los hombres —persistente preocupación de Mansilla— que cada drama le proporciona. Shakespeare le brinda alimento para su espíritu y aventura para su regusto estético, pero todo parece dársele sin dimensión escénica; en ninguna de las abundantes referencias se hace la menor mención de actores o representaciones, óptica que difiere notablemente de la de los otros contemporáneos (López, Cané, Estrada) que asocian íntimamente el autor y su obra

Hamlet, Prince of Denmark, (acto I, esc. 1), (E.N.), p. 564; (acto III, esc. 1, vv. 64-5), (U.E.), p. 67.

The Tragedy of Macbeth, (acto II, esc. 1), (E.N.), p. 141; otra referencia, (R.R.), p. 51.

King Lear: (E.N.), pp. 623 y 625.

The Winter's Tale: (E.N.), p. 655.

The Tempest: (E.N.), pp. 433 y 663.

Otras referencias: (U.E.), p. 111; (E.N.), pp. 150, 271, 433, 438 y 458 y (R.R.), 18, 50, 138 y 213.

¹⁶ (E.N.) p. 141, *Macbeth*, Acto II, esc. 1, vv. 33 y ss.

¹⁷ (U.E.) pp. 107-108, *King Richard III*, acto V, esc. 4, v. 7. Al mismo texto se refiere en (E.N.), p. 154.

a lo teatral, o inclusive a actores determinados, o a tal o cual caracterización. Colaboraron varias circunstancias para que se diera esta concepción más amplia.

3. *Rossi y la generación del "ochenta". Cané. López. Estrada. García Mérou*¹⁸

Hay una vinculación directa entre las compañías de teatro —especialmente las italianas— que nos visitan a partir de 1870 y la consagración definitiva de la dramática shakespeariana en nuestro país. Es advertible cómo abundan las referencias en torno a Shakespeare en nuestros escritores a partir de ese año, y las más de ellas en forma de crónicas teatrales o consideraciones suscitadas por la representación de las obras, o con ellas relacionadas.

Se imponen aquí algunas precisiones cronológicas y nominales, guadoras en el proceso de la *reacción shakespeariana* de las tres últimas décadas del siglo pasado. En los años 1869 y 1870 actuó en el Teatro Argentino la notable actriz italiana Adelaida Ristori, quien contaba en su repertorio con *Macbeth*, drama desconocido para nuestro público.¹⁹ Al año siguiente nuestros escenarios concitan dos grandes actores: Tomasso Salvini y Ernesto Rossi. Aquél ofreció *Otelo* y *Hamlet* en el Teatro Colón; éste encarnó los protagonistas de ambas tragedias y los de *Romeo y Julieta* y *Macbeth*. Rossi presentó la primera y tercera de las mencionadas obras en el Teatro de la Alegría y las restantes en el Colón. Algunos espectadores argentinos pudieron comparar la personificación, en *Otelo*, de Casacuberta y la de los italianos. En 1873 vuelve Rossi al Teatro Colón con *Re Lear*; y en marzo del otro año, en el Teatro de la Alegría, Jacinta Pezzana Gualtieri asume, en *Amleto*, el papel del Príncipe, en una encarnación insólita para nuestro medio. En 1875 retorna Salvini, nuevamente con *Hamlet*, al tiempo que Leopoldo Burón lo ofrece en castellano. Pero el año del impacto shakespeariano es el de 1879, con la tercera visita de Rossi, quien inaugura el Politeama, el 6 de setiembre con *Re Lear*. En posteriores veladas brinda *Otelo*, *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Macbeth*, *Ricardo III* y *El Mercader de Venecia*, y resulta

¹⁸ Sobre la relación entre Rossi y la generación del 80 véase: CASTAGNINO, RAÚL H. "Ernesto Rossi. Contacto del gran trágico con una generación porteña" (En: *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires, Inst. Nac. de Estudios de Teatro, Ministerio de Educación de la Nación, s.a.).

¹⁹ La Ristori fue una de las iniciadoras del realismo en la interpretación de caracteres shakespearianos, que luego habría de afianzar y perfeccionar Rossi. Pero la versión de *Lady Macbeth* de la actriz perdía unidad psicológica en las escenas centrales del drama, pues no condecía el personaje con su talento interpretativo. Manejaba la traducción de Cárcano.

el actor que mayor número de caracteres shakespearianos había asumido hasta el momento. Mas no es un triunfo cuantitativo, sino el de su calidad interpretativa. Sus actuaciones provocan, progresivamente, la adhesión admirativa y entusiasta y, conjuntamente, la difusión de los valores del arte dramático de Shakespeare, patentizados a través del talento del trágico italiano. Podrá aducirse que aquello fue exaltación de y por Rossi más que de lo shakespeariano, pero no olvidemos que el éxito y afianzamiento de una obra del género teatral depende de los intérpretes, aun cuando Shakespeare, a veces, se imponga y triunfe pese a los actores. Lo cierto es que el gran trágico supo cumplir plausiblemente su cometido y la lengua italiana no significó obstáculo alguno —en ninguno de los casos de representaciones hechas en ese idioma— para el entusiasmo y comprensión de los espectadores argentinos.²⁰

Desde ya se debe andar con tino en las apreciaciones de estas promociones de entusiasmo, para no caer en afirmaciones arriesgadas, semejantes a la de Santiago Estrada, quien escribió que Rossi fue el introductor de Shakespeare en la Argentina (aserto contra el cual reaccionó razonadamente Mariano Bosch, esgrimiendo fechas, versiones y actores).²¹ No obstante, la aseveración de Estrada es ilus-

²⁰ Rossi surge en la articulación del romanticismo y realismo en la historia de la representación del teatro shakespeariano, equilibrando temperamento y técnica.

Un fenómeno similar al nuestro ocurrió en España, donde la enfervorización shakespeariana —y con ella una serie de versiones directas— data de la presencia de las compañías italianas en la península.

Ernesto Rossi murió el 4 de junio de 1894. Para conmemorarlo, publicó el crítico alemán Paul Schlenther una nota "Ernesto Rossi" en *Cosmopolis. Internationale Revue*, 3, (1896). Transcribimos algunos de los párrafos relativos a la forma en que Rossi representaba a Shakespeare ya que parecen de interés también para su actuación en nuestro medio.

"Uno se olvidaba... de las diferencias de figura y edad que medían entre Romeo y Rossi; uno ya no veía sino a Hamlet, Lear, Otelo, Romeo. Casi a pesar nuestro el actor se había adueñado de nuestra ilusión. Procedía en forma autocrática, casi ruda con las obras shakespearianas, cambiaba la sucesión de las escenas o las omitía sin respeto alguno, excluía o desbarataba a algunos personajes y con la misma arbitrariedad sujetaba también los protagonistas de las piezas a su naturaleza contingente. Permitía que lo rodearan actores mediocres, que Yago, Ofelia, Fray Lorenzo y Kent le hablaran en alemán mientras él contestaba en italiano. Su actuación era finalidad en sí; la obra del poeta le servía sólo de trapezio para mostrar su arte. Publicó estudios dramaturgicos sobre Shakespeare y quiso con estos escritos manifestar su respeto ante el poeta genial. Mas estos estudios carecen de valor y en todas sus partes se revela, también en ellos, el virtuoso. Sin embargo, Rossi y Shakespeare se hicieron carne y uña, pues se encontraron en lo más hondo de la verdad emotiva..." (Tomado de: Paul Schlenther, *Theater im 19. Jahrhundert*, ed. por Hans Knudsen, Berlín 1930, p. 165 s.).

²¹ BOSCH, M. *Historia del teatro en Buenos Aires*, loc. cit., pp. 314-5.

La aseveración de Estrada dice: "...Rossi [...] introdujo a Shakespeare en la América del Sur por la vía del Atlántico.

"Este solo hecho, si el artista italiano no fuera, además de importador, sublime intérprete del maestro inglés, bastaría para que los americanos del Sud grabaran su nombre en el mármol patrio". ("El rey Lear", artículo incluido en *Teatro*. Barcelona, Imprenta Henrich y Cía., 1889, pp. 22-3).

trativa del grado de admiración suscitado por quien ofrecía el *verdadero* Shakespeare, llevándoles a desconocer de un plumazo nuestro pasado teatral. Sin duda mucho tiene que ver la fidelidad del texto que el actor manejaba y su talento indiscutible en las personificaciones, y a esto apuntaría, tal vez, Estrada.

Las diferentes maneras interpretativas de excelentes actores, y el número de obras ofrecidas y su frecuencia, permitió a los contemporáneos establecer comparaciones que expresaron en artículos críticos, en crónicas o en evocaciones de las funciones presenciadas y que dan sitio a consideraciones acerca de la dramaturgia shakespeariana o a enjuiciamientos y análisis de las obras y de los caracteres. En fin, permiten asentar reacciones frente a lo shakespeariano. El mes de setiembre de 1879 —Rossi actúa en Buenos Aires— abunda en ellas. Démosle la palabra a Cané para que evoque los sucesos que motivaron, al menos, sus reacciones y las de Lucio V. López:

Una noche nos encontramos con Lucio en uno de los corredores del "Politeama", y sin decirnos una palabra nos miramos a las caras con el aspecto de una tristeza infinita.

—"Variedades" está lleno —me dijo Lucio.

—Vengo del club —contesté—, y he dejado allí no menos de cien personas, la mayor parte bostezando.

El hecho es que en todo aquel enorme teatro del "Politeama" habría sólo de dos a trescientos individuos, cuya presencia, como la de un barco sobre el mar, hacía resaltar la inmensidad del vacío que los rodeaba.

En la escena, Rossi, interpretando a Shakespeare.

Ni Lucio ni yo lo conocíamos. ¿Qué nos importaba el hombre, cuando el artista era nuestro y con su talento soberbio hacía palpitar ante nuestros ojos el mundo gigante del trágico inglés?

Un sentimiento de consideración por Rossi, y en el fondo un vivo deseo de darle mejor opinión de nuestro país, nos hizo poner de acuerdo para intentar un movimiento "de moda" en obsequio del ilustre artista italiano. Al día siguiente, rompí el fuego con un artículo sobre la interpretación del *Kean* de Dumas; López lanzó una de las mejores páginas que haya escrito sobre el *King Lear*; dos días después apareció un artículo sobre *Hamlet*, seguido en breve por otro de Lucio, encuadrando la soberbia figura de *Macbeth*.

Bastó. Cuando de nuevo nos encontramos en el "Politeama"... nos estrechamos la mano con el alma contenta y el espíritu sereno. El teatro estaba lleno y el entusiasmo crecía por momentos. La suerte de la compañía estaba asegurada.

¿Era nuestra obra? Como impulsión, sí; como causa, no. Nuestro público es intelectualmente indolente; necesita que le muestren las cosas. .²²

²² Cané escribe esto en 1884, en un artículo titulado "Falstaff", dedicado a Lucio V. López, e incluido posteriormente en *Charlas literarias*. Sceaux, Imprenta de Charraire e hijo, 1885, pp. 81-97. El autor confunde los años, ya que fecha lo recordado en 1878, cuando Rossi no se encontraba en el país. El artículo, a igual que los restantes fue publicado en *El Nacional*, en 1879.

Es interesante reparar en el origen y la realización de este "movimiento de moda" que provocan conscientemente los dos amigos. Del texto citado parece desprenderse que esta impulsión estaba motivada por consideración al actor italiano y la intención de dejar bien sentado nuestro público frente a él; pero más adelante aclara oportunamente: "Era *pro arte y pro patria* no *pro Rossi*, que habíamos escrito".²³

A la empresa de difusión se suma Santiago Estrada con dos colaboraciones periodísticas sobre Rossi en *Otelo* ("Shakespeare, autor, y Rossi, actor, son dos héroes teatrales que tienen el derecho de absorber la atención, de dominarla, de confundirla"),²⁴ y en *El Rey Lear*.²⁵ En la última, transcribe las palabras vaticinadoras^o de Villemain:

Cuando ese nuevo mundo inglés de América, que se desmonta y desarrolla con tanta actividad, esté poblado como la Europa; cuando sus vapores atraviesen el istmo de Panamá, abierto por un canal, ¡qué inmensa extensión recorrerá la palabra de Shakespeare, en qué lugares lejanos é ignorados por él no serán leídas sus obras, y en qué teatro no será escuchado é imitado su genio!²⁶

La inquietadora presencia de Rossi en los escenarios porteños dio repetidas ocasiones a Estrada para asentar amplias reflexiones acerca de la obra del dramaturgo inglés. En sus crónicas se muestra conocedor de la producción shakespeariana e informado de la bibliografía crítica en torno a ella.²⁷

Estrada opina que la universalidad de Shakespeare proviene de la hondura con que supo plantear el conflicto moral, "la eterna lucha del bien y del mal, bajo sus diversas formas".²⁸ Los personajes

²³ *Ibidem*, p. 84.

²⁴ El artículo aparece incluido en un volumen colectivo: *Teatro*. Colección de Artículos de Santiago Estrada, Miembro Correspondiente de la Real Academia Española. Precedido de un estudio crítico y biográfico de D. Antonio Peña y Goñi. Barcelona, Imprenta Henrich y Cía., 1889, pp. 5-12.

²⁵ *Ibidem*, pp. 22-29.

²⁶ *Ibidem*, p. 22.

²⁷ Entre los autores que han escrito sobre Shakespeare, Estrada cita a: Augrey, Rowe, Campbell, Dumas (padre), Emerson, Hugo, Johnson, Lessing, Malone, J. Sand, G. Schlegel, Valera, Valladares y Saavedra, Villemain, Voltaire, Wisseman, y algunos sin mayor trascendencia. Además de las ediciones italianas cita las españolas de Clark y del Marqués de Dos Hermanas, y las francesas de *Otelo*, *Hamlet* y *Macbeth* de Nisard, Lebos y Fouinet.

²⁸ "Nosotros adjudicamos la prodigiosa universalidad de Shakespeare, no tanto al medio social en que se desarrollaron sus facultades, como al hecho de haber escrito para la humanidad, presentándole en sus obras, cual en otros tantos espejos, todas las pasiones de que es susceptible la criatura, o mejor dicho, la eterna lucha del bien y del mal, bajo sus diversas formas". ("El rey Lear", en *Teatro*, p. 24).

(Habla de *Hamlet*) "Darse cuenta de sus escenas, importa a asistir á la eterna lucha del bien con el mal, representada por los caracteres de Claudio y Gertrudis, de Hamlet y de Ofelia, instrumentos de la materia y del alma." ("Hamlet", en *Teatro*, p. 39).

de su teatro son caracteres compendiaadores de los rasgos peculiares de las distintas razas y temperamentos humanos.²⁹ Con una preocupación, muy corriente en su época, por la psicología empírica y la caracterología el articulista se afana por clasificar, en las tipologías usuales, al Príncipe de Dinamarca, a quien acaba por rotular de "linfático monomaniaco".³⁰ Shakespeare —concluirá en su artículo sobre *Hamlet*—, en la caracterización de sus criaturas, es un anticipo genial de los más recientes descubrimientos de la psicología.³¹ En la misma crónica establece una comparación entre las interpretaciones críticas que del monólogo de Hamlet (acto III, esc. 1) hacen el Dr. Johnson y Rossi en sus *Estudios Dramáticos*,³² y del confrontamiento deduce que la explicación del primero es subjetiva y limitada a la situación de una conciencia individual, en tanto que el enfoque del italiano es objetivo y proyecta el conflicto al ámbito general de la humanidad. Estrada demuestra una particular preferencia por *Hamlet*, de quien establece un paralelo —basado en Guillermo Schlegel— con *La vida es sueño* en torno a los conceptos de vida, sueño y muerte.³³

En 1879 —año clave en la difusión y afianzamiento de lo shakespeariano en nuestro país— Rossi dictó una conferencia en el aula magna del Colegio Nacional de Buenos Aires, invitado por el entonces rector José Manuel Estrada. En la ocasión el trágico disertó sobre los valores de universalidad en las obras de Dante y Shakespeare, procurando establecer puntos de contacto entre ambos genios, y concluyó la velada con un recital ilustrativo con textos de los dos autores,

²⁹ "Los héroes de Shakespeare, al parecer esculpidos en mármol, son caracteres que compendian los rasgos distintivos de su raza y las peculiaridades de su temperamento, empleados unas veces como causas productoras de ciertos fenómenos morales, y otras como resortes dramáticos.

"El rasgo culminante de Oteló es, por ejemplo, la vehemencia con que ama y odia; y Oteló es fiel trasunto del apasionado africano; el Mercader de Venecia, presa de la avaricia y de la venganza, es representante fidelísimo de la familia israelita; Hamlet es un sujeto tomado de la crónica de Dinamarca, es una naturaleza inclinada á la incertidumbre, por el predominio de la linfa, es el hijo del Norte del continente europeo, y es, por fin, la verdadera imagen del hombre asaltado por la duda". ("El rey Lear", en *Teatro*, p. 25).

³⁰ Cita las tipologías de Descuret, Pinel, Esquirol, Ballaguer y Guislain. *Ibidem*, pp. 41-2.

³¹ *Ibidem*, pp. 42-3. Se basa en un artículo sobre las lesiones cerebrales de los héroes de Shakespeare, publicado por entonces en *La Revue des Deux Mondes*.

³² *Ibidem*, pp. 44-6. Los *Estudios Dramáticos* de Rossi fueron publicados en dos tomos por Le Monnier, en Florencia. El primer tomo, que es de donde alcanzó a tomar información Estrada, llevaba una introducción crítica de Gubernatis, y contenía: un estudio sobre el artista y el actor, una biografía de Shakespeare, una traducción de *Julio César* y comentarios acerca de esta tragedia, de *Romeo y Julieta* y de *Hamlet*. Sobre el primer tomo de la obra de Rossi, Estrada publicó una reseña que fue recogida en el volumen *Teatro*, pp. 509-519.

³³ *Ibidem*, pp. 44-6 y 221 y ss.

interpretados por él mismo. El acto motivó un artículo de Lucio V. López que contenía alusiones a “las trivialidades de los comentaristas católicos de Dante y Shakespeare”, al que respondió Estrada con uno suyo en el que, rebatiendo los reparos críticos de López, se ocupaba de la presencia de lo religioso en la *Divina Comedia* y en el teatro del genial dramaturgo.³⁴

Sucesivas actuaciones de otros notables intérpretes italianos de Shakespeare en los escenarios porteños continuaron provocando en el espíritu flexible y comprensivo de Estrada, juicios y reflexiones sobre la dramaturgia shakespeariana, así como atinadas y finas observaciones de las notas distintivas en las caracterizaciones, diversas y siempre logradas, de un Rossi, un Salvini, un Emanuel, apuntes asentados en sus crónicas con oportuna erudición y declarado fervor shakespearianos.³⁵

Tanto Cané como López entraron en relación personal con Rossi por intermedio de Estrada, amigo común. En la oportunidad del primer encuentro también se hallaba presente Martín García Mérou, a quien el actor obsequió su folleto sobre *Hamlet*; de este hecho nos ha dejado memoria el obsequiado en una página evocadora de sus sabrosas *Confidencias literarias*.³⁶ Varios son los textos de este autor que atestiguan el interés que la obra de Shakespeare había despertado en él y la frecuencia con que la asociaba a sus escritos. Son claros indicios un poema suyo, paráfrasis de las palabras de Hamlet: “Get thee to a nunnery”,³⁷ o cuando al cabo de uno de sus libros se despidió de reminiscencias y recuerdos con versos de *Otelo*.³⁸ Explícitamente declara su admiración por la variedad, casi incontable, de situaciones, personajes y elementos del *theatrum mundi* de Shakespeare:

³⁴ *Ibidem*, pp. 59-71.

³⁵ En efecto, el volumen colector *Teatro* incluye: “Tomas Salvini” (a propósito de su interpretación de Hamlet), pp. 73-93; dos críticas acerca de las actuaciones de Emanuel en *Otelo* (pp. 521-532) y en *Hamlet* (pp. 533-542); además, dos reseñas de funciones de teatro lírico: *Romeo y Julieta* de Gounod (pp. 450-9) y *Otello* de Verdi (pp. 555-568).

³⁶ GARCÍA MÉROU, MARTÍN. *Confidencias literarias*. Buenos Aires. Imprenta y casa editora Argos, 1893, pp. 13 y 14.

³⁷ *Hamlet*, acto III, esc. 1.

³⁸

“O! now, for ever

Farewell, the tranquil mind; farewell content!

Farewell the plumied troop, and the big wars.

That make ambition virtue! O, farewell...!”

Corresponden a *Otelo*, acto III, esc. 3, vv. 348-351.

Citado en *Confidencias literarias*, p. 228.

El mundo de Shakespeare es grande y múltiple como la vida que infunde á sus personajes, variado como la naturaleza, fecundo como el amor. Todo tiene cabida en su obra gigantesca, los mónstruos y las hadas, los dioses y los demonios, los héroes y los malvados, halcones y palomas del teatro humano que retrata con fidelidad. Pasamos en ella de lo sublime á lo trágico, de lo grande á lo humilde, de Falstaff á Ricardo III, de Calibán á Ariel, de Titania á Lady Macbeth, de Othelo á Ofelia, de Yago á Desdémona, del pensamiento supremo de Hamlet al corazón enamorado de Romeo. Shakespeare es el génio por excelencia ó, por mejor decir, es el genio.³⁹

Shakespeare es poeta, pero también es filósofo: se eleva siempre de una especialidad limitada hasta la pintura de la humanidad en su conjunto.⁴⁰

El crítico prolonga su *charla literaria* con una revisión, a grandes trazos, de los principales caracteres de los dramas; de entre ellos Hamlet es el predilecto y a él se refieren la mayoría de las menciones shakespearianas que se hallan en la obra del memorialista argentino.⁴¹

En sus evocaciones de las figuras dramáticas de Shakespeare, García Mérou tuvo siempre presentes las personificaciones de Rossi, cumpliendo así con la dedicatoria que el trágico italiano escribiera en el ejemplar que obsequió al joven admirador: "Hamlet fa sempre pensare; a lei pensando, no dimenticate l'interprete". Esa generación argentina no olvidó a los intérpretes: en gran parte, las reflexiones y páginas críticas que, acerca de las creaciones de Shakespeare, escribieron los hombres del "ochenta" se dieron íntimamente asociadas a las caracterizaciones de determinados actores y fueron suscitadas por las piezas *representadas*.

El público de Buenos Aires de fines del siglo pasado hallaba tiempo, en medio de sus urgencias utilitarias y afanes materiales, para

³⁹ GARCÍA MÉROU, MARTÍN. "Charla literaria", en *Libros y autores*. Buenos Aires, Félix Lajouane, 1886, p. 150.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 151.

⁴¹ Sobre *Romeo y Julieta*, v. *ibidem*, pp. 152-3, sobre *Otelo*, p. 154-5. Sobre Hamlet: "Pero nada hay comparable á *Hamlet*, este portentoso drama filosófico en que la idea desempeña más papel que la acción. [...] Se ha comparado á Hamlet con Werther por su misma sensibilidad esquisita, su mismo orgullo, su misma tristeza y su mismo amor á las meditaciones filosóficas. El mundo que los envuelve es despreciable para ellos. Hamlet duda y en él la meditación paraliza las decisiones. Quiere obrar y teme hacerlo. Todas las fuerzas de su espíritu, toda la sagacidad de su inteligencia se dirige á un solo objeto; la venganza del asesinato de su padre. Hamlet ha reflexionado sobre la naturaleza humana y conoce nuestra imbecilidad, nuestra maldad y nuestra miseria, lo que empapa de amargura sus observaciones...", *ibidem*, pp. 154-5. También sobre *Hamlet*, acerca de la traducción de Moratín v. *Recuerdos literarios*. Introducción de Ricardo Monner Sans. Buenos Aires, La Cultura Popular, 1937, pp. 110-1.

Además de lo citado de Cané, López, Estrada y García Mérou referido a las actuaciones de Rossi en su interpretación de obras de Shakespeare, merece recordarse un artículo de Luis Varela —tras el seudónimo de Raúl Waleis— publicado en *La Tribuna* el 2-X-1879, acerca de la actuación del actor italiano; también aportó su elogio en verso Carlos Guido y Spano, con un soneto laudatorio, al que respondió con otro, en su lengua, Rossi, v. GUIDO Y SPANO, CARLOS. *Poesías Completas*. Buenos Aires, Maucci Hnos., Editores, 1911, "A Ernesto Rossi", p. 203 y "A C. Guido y Spano", p. 205.

presenciar con real interés y generosa aceptación las representaciones shakespearianas que se le brindaban —acaso sólo necesitaba una acertada incitación, como la realizada para el caso de Rossi por Cané y López—, y así se lo deduce de las palabras del cronista teatral contemporáneo:

Cada vez que un renombrado artista italiano llega á este país del curso forzoso. el agio, el tanto por ciento y otros achaques del dominio de Mercurio, á pesar del constante afanar por los negocios que dejan la escarecela y la caja llenas de escudos, se despierta en todos los yentes y vinientes que entran al teatro á derrochar o á aprovechar las horas de una noche, la noble curiosidad de saber como traduce las luchas morales del atormentado príncipe de Dinamarca, cuya interesante y lacrimosa historia, inspiró á Shakespeare, dos siglos atrás, la más famosa de sus tragedias, que, aparte de la forma, como estudio psicológico, parece escrita en los agitados días del año corriente. América aventaja a Europa en haber dado hospitalidad á las conquistas de la inteligencia, depuradas por el tiempo y la cultura de los prejuicios de la ignorancia o de las aberraciones de las escuelas.⁴²

Esta aprobación sin rechazos del drama shakespeariano fue una constante en nuestro medio. También, de Estrada —y ajustadas perfectamente con ellas— son las líneas siguientes, que iluminan y resumen la fortuna del teatro de Shakespeare en la Argentina, en contraste con el proceso de reveses que debió padecer en Europa:

Ni Shakespeare, ni Meyerbeer, ni Wagner, han pasado aquí las tribulaciones que han tenido que soportar en otras partes. Es verdad que, como países nuevos, recibimos sus obras juzgadas, absueltas y triunfantes en los viejos. Por la circunstancia apuntada, hemos aprendido en cabeza ajena [] América acoge con entusiasmo el talento, y acepta sin reservas sus inspiraciones bellas y sanas.⁴³

4. *Cané: Traducción y prólogo de Enrique IV*

El descubrimiento de Rossi en 1879 no es, por cierto, para Cané el primer encuentro con Shakespeare, aunque tal vez sí la revelación de aspectos antes no entrevistados, o el acrecentamiento de su entusiasmo por el autor, a través de las magníficas versiones escénicas. Referencias a lo shakespeariano se hallan ya en el primer libro de Cané, *Ensayos* (1877), que reúne páginas escritas desde 1872. Allí, se encuentra una clara manifestación de preferencias: “¡Y mis dioses humanos se llaman Meyerbeer, Shakespeare, Miguel Ángel, Gounod,

⁴² ESTRADA, S., *op. cit.*, p. 533.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 519.

Byron! ¡Sólo dos latinos!".⁴⁴ En otros sitios del mismo libro elogia la atención ubicua del dramaturgo para con todos sus personajes; o juzga su teatro como el más apto, por su poesía, para despertar emociones en la sensibilidad embotada por el seco utilitarismo vigente.

Después vendrán los artículos de *El Nacional* y la acentuación del fervor por la obra del genio inglés. En su artículo "El *Hamlet* de Rossi"⁴⁵ Cané sintetiza con justeza el conflicto del protagonista entre inteligencia lúcida y conciencia que clama por la acción, de acuerdo con las teorías románticas de F. Schlegel y Coleridge. Coincide con Mansilla al señalar como distintivo de la obra de Shakespeare su carácter ecuménico (su "catholicité", diría Claudel): "Grande, altivo, enérgico, el espíritu de Shakespeare, como el océano que toca las riberas todas de la tierra, ha penetrado en todos los ámbitos de la naturaleza humana. Su universo es completo".⁴⁶

Este fervor por lo shakespeariano alentará en Cané con anotaciones serias y apuntándose aquí y allá —Venezuela, Austria, España— y resurgiendo siempre, enriquecido incesantemente por la lectura, hasta plasmarse en su traducción de *Enrique IV* y el amplio estudio prologal, que constituyen la obra más elogiada que su generación aporta a la bibliografía shakespeariana. Podemos señalar referencias que marcan la constante shakespeariana en este autor. En Caracas relee afanosamente a Shakespeare en la biblioteca de su secretario y amigo García Mérou.⁴⁷ Desde Viena le escribe a éste para agradecerle el envío de *Sotileza* de Pereda y sintetiza así su impre-

⁴⁴ En la tercera de las "Cartas a un amigo", fechada en 1873. La obra incluye abundantes menciones del teatro lírico de tema shakespeariano: *Otello* de Rossini, *Macbeth*, de Verdi, *Romeo y Julieta* de Gounod y la de Bellini. Menciona, además, a Salvini en *Otelo*.

⁴⁵ CANÉ, MIGUEL, "El Hamlet de Rossi", en *Charlas literarias*. Sceaux, Imprenta de Charaire e hijo, 1885, pp. 153-162. Allí escribe:

"Para mí Hamlet es una adivinación prodigiosa del estado del pensamiento humano bajo la dirección de ciertas corrientes morales que, en vida de Shakespeare, no se habían desatado aún sobre la sociedad humana, o refluían sólo sobre ciertos individuos, sin que su influencia fuera colectiva. He aquí el foco del escepticismo que hizo escuela en el principio de nuestro siglo; he aquí el padre de Werther, de René, de Manfred, de Fausto mismo, con más dudas en su cerebro y más angustias en su corazón que los héroes todos del byronismo". (pp. 155-156).

"Tal comprendo a Hamlet; el desequilibrio entre la inteligencia que investiga sin reposo, que aspira a la independencia absoluta, al desprendimiento de las pasiones y la conciencia que grita, que llama a la acción, que obliga al finjimiento (sic), puede producir esa desesperación intelectual. Entonces todas las ideas se modelan bajo su atmósfera, adquiriendo así la acritud triste y profunda que reviste el lenguaje de Hamlet" pp. 156-157.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 161.

⁴⁷ GARCÍA MÉROU, M., *Recuerdos literarios*, p. 340.

sión: “Es un libro shakespeariano; y Ud. que conoce mi admiración apasionada y violenta por el poeta inglés, sabrá valorar mi elogio”.⁴⁸

Durante su estada en Austria Cané, añorante, evoca las jornadas de Rossi en el Politeama y escribe aquel artículo memorativo: “Falstaff”,⁴⁹ el cual aporta algunas páginas defensivas del personaje shakespeariano (“ese tipo maravilloso, uno de los más completos de Shakespeare”) sostenidas por una descubierta simpatía que lo lleva a absolverlo: “. . . el buen humor del viejo calavera, su espíritu siempre alerta, su franco epicureísmo, han hallado gracia ante los jueces más severos”. Lo esencial de este artículo pasará a la *Introducción*.

Falstaff no es un hombre vicioso: es el vicio amable, como todos lo hemos entrevisto secretamente en algún momento. “Es necesario haberse embriagado una vez en la vida”, ha dicho Goethe. Reunid las alegrías del vino, la expansión sonora de la sobremesa, el ardor de la sangre y el estremecimiento lascivo de la carne, la atrofia de la ambición, la indiferencia del porvenir, la ausencia del resorte moral, el epicureísmo que acepta todo placer, o que en todo encuentra placer, agregad la astucia ingenua, el instinto de conservación, la conciencia de que los golpes duelen y que no hay convención ni grandes palabras que los hagan inocuos, poned, sobre dos piernas cortas y enjutas, un estómago de ídolo indio, un cuello rechoncho sosteniendo una cara rojiza, triple papada, ojos pequeños y vivaces, escasa cabellera color ceniza, un aliento cargado y jadeante, una postura petulante al fresco, agobiado bajo el sol y ahí tenéis rodando en las tabernas, rendido a los pies de muchachas “más públicas que un camino real”, al enorme Sir John. [. .]. Falstaff [] es mío, es tuyo, nos pertenece, porque todos hemos contribuido a formarlo con la explosión constante y secular de nuestros apetitos y deseos, vicios y lacras.⁵⁰

Este artículo señala el punto de partida de un itinerario que conduce a la traducción de *Enrique IV* y es el germen del estudio que le precederá. Progresivamente, Cané se va dejando ganar por la vitalidad humana y artística de Falstaff.

Dedicará su labor a Aristóbulo del Valle: “El me lo aconsejó, en días amargos y sombríos, para disciplinar mi espíritu inquieto y angustiado”. La traslación del texto —que abandona y retoma continuamente, “esa labor mecánica que el contacto con el alma del poeta soberano hacía deliciosa”— le alivió el tedio y la rutina de Viena y Madrid. Concluye su versión en octubre de 1891, en la capital española, según lo consigna la data del prólogo.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 347-8.

⁴⁹ El artículo, escrito en 1884, e incluido posteriormente en *Charlas literarias*, pp. 81-97, fue publicado en *El Nacional*, en 1879. El autor confunde los años y ubica lo narrado en 1878.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 84.

Ocho años más tarde se publicará la introducción y parte de la versión en *La Biblioteca*, de Groussac. El estudio previo apareció en la entrega de marzo de la revista, bajo el título "El Falstaff de Shakspeare".⁵¹ El número siguiente difundió la traducción de los dos primeros actos del drama.⁵²

El trabajo completo de Cané —las dos partes de *Enrique IV* y su prólogo— se publica en volumen en 1900.⁵³ El prólogo se ve enriquecido con abundantes y prolijas notas que no figuraban en la edición de *La Biblioteca*, pero el texto substancial no se ha alterado en cosa notable. Varía su título, "El Falstaff de Shakspeare", por el de "Introducción" y la grafía del apellido, "Shakespeare". Las notas prestan al trabajo un bagaje de erudición que sorprendió a los contemporáneos de Cané, ya que no eran habituales en nuestro medio fundamentaciones tan noticiosas en lo literario.⁵⁴ En cuanto al drama, ha procurado "traducir brava y secamente vocablo por vocablo" con el intento de conservar "el sabor del diálogo" y "la índole de cada personaje". Su versión directa considera ridículas las perífrasis protectoras del "buen gusto". En lo referente a su prosa, sólo ha estado atento a la fidelidad: "...la menor de mis preocupaciones ha sido mi prosa; se necesita ser un plumitivo digno de azotes para pensar en sí mismo, frente a Shakespeare". Con sólido criterio hace la defensa de sus derechos de intérprete frente a un texto shakespeariano:

Bien entendido que para no pocos ingleses también, nosotros, los que no hemos tenido el insigne honor de nacer en tierra británica, debemos renunciar a la pretensión de comprender a Shakespeare y especialmente a Falstaff. Esa división por estancos del espíritu humano, a la manera de los compartimentos de un barco, es una preocupación general. Los italianos nos sonríen cuando nos ven leer a Dante, los alemanes se encogen de hombros cuando echamos una mirada irreverente sobre el Fausto, los rusos mismos, que son de ayer, se guiñan el ojo al vernos entusiasmados por Tolstoy, y hasta nosotros necesitamos un esfuerzo para no reirnos en la cara del extranjero al habla española que opina sobre el Quijote. Es un nuevo dato concurrente para establecer la envidiable fraternidad que reina sobre nuestro globo; cada campanario, no sólo pretende que lo que nace a su sombra es lo mejor, sino que nadie más que los autóctonos pueden apreciarlo. El alemán es único

⁵¹ "El Falstaff de Shakspeare". Prólogo de una traducción. (En: *La Biblioteca*. Buenos Aires, año II, tomo VII, marzo de 1898, pp. 336-354).

⁵² "El rey Enrique IV" (Primera Parte). Versión de Miguel Cané. (En: *La Biblioteca*, Buenos Aires, año II, tomo VIII, 1898, pp. 53-124).

⁵³ *Enrique IV*, de Shakespeare (I y II). Traducción de Miguel Cané. Buenos Aires, Arnoldo Moen, editor, Florida 314, 1900.

⁵⁴ Acertadas observaciones respecto a estas notas ha hecho Rafael Alberto Arrieta (v. I, nota 1).

para apreciar a Goethe, como el valenciano irremplazable para gustar sus melones o el bordelés para catar sus vinos. ¡Pero si tengo un paladar y un entendimiento como ellos! ⁵⁵

La traducción de *Enrique IV* que efectuó Cané fue la primera que se hizo a nuestra lengua, pero no debemos restringir el mérito de su labor a una mera cuestión de precedencias. En el país y en su hora constituyó una considerable contribución a las empresas literarias de la crítica argentina y a la difusión de lo shakespeariano en nuestra patria.

Consciente de los valores de la obra, la pluma sobria y exigente de Paul Groussac escribió, en nota al pie de la versión ofrecida en la revista que dirigía:

En el número anterior publicamos el prólogo magistral de esta traducción. Creemos del mayor interés literario ofrecer ahora a nuestros lectores la presente versión de Enrique IV, única en nuestra lengua.⁵⁶

5. Groussac

El espíritu crítico, la seria y actualizada información y la sólida estructura intelectual de Paul Groussac han dejado un par de estudios muy estimables relacionados con el dramaturgo inglés. En uno de ellos, dedicado a *La tempestad*,⁵⁷ después de juzgar casi innecesaria la elaboración de escolios y precisiones filológicas respecto a la obra de Shakespeare, ya que lo esencial sobrevuela siempre y no necesita de minuciosas elucidaciones, recuerda que Hazlitt, en su recopilación de fuentes shakespearianas,⁵⁸ no menciona ninguna para *The tempest*; Groussac propone:

Voy a someter a los estudiosos, para que la examinen y discutan, la conjetura de que la idea fundamental de la *Tempestad* procede del *Cíclope*, de Eurípides.⁵⁹

⁵⁵ *Introducción*, pp. 21-2, según edición Ángel Estrada y Cía., s.f. (1943).

⁵⁶ Se sabe que los dos últimos números de la revista fueron confiados al cuidado de Enrique Larreta; por esto es importante establecer si las palabras elogiosas pertenecen a él o al reticente Groussac. La cuestión se aclara en el párrafo de una carta de Groussac a Cané, fechada en Buenos Aires, el 13 de mayo de 1898: "Siento mucho que haya la catástrofe interrumpido la publicación de su excelente y viva traducción de Shakespeare, muy digna de la introducción magistral", dato tomado de SÁENZ HAYES, RICARDO. *Miguel Cané y su tiempo* (1851-1905). Buenos Aires, Kraft, 1955, p. 460.

⁵⁷ GROUSSAC, PAUL. "La Tempestad", en *El viaje intelectual. Impresiones de la naturaleza y arte*. Madrid, Librería Imprenta de Victoriano Suárez, 1904, pp. 263-276.

⁵⁸ Se refiere a la obra *Shakespeare's Library* de William Carew Hazlitt (segunda edición, 1875, 6 volúmenes).

⁵⁹ GROUSSAC, P., *ibidem*, p. 269.

Y, las coincidencias verificadas parecerían corroborarlo: la isla es una de las Egades frente a Sicilia, el país de los cíclopes; Calibán es Polifemo; Próspero es Ulises; Miranda puede proceder de la Galatea de Teócrito; Esteban y Trínculo reemplazan a Sileno y los sátiros; en ambas obras la escena de la embriaguez es la central; el juego verbal sobre la palabra *Nobody*; y así Groussac apuntala su tesis, para concluir ponderativamente:

Shakespeare es sumamente joven como los dioses helénicos, perpetuamente actual como la naturaleza [...] todo lo presintió y lo comprendió en esencia [...] Las inducciones más atrevidas de la psicología contemporánea se hallan en germen, como caídas al ocaso de su gesto sembrador, en *Hamlet*, la *Tempestad* y otras creaciones de su edad madura. Ha entrevisto a bulto el alma antigua, con la misma realidad íntima y familiar que Niebuhr y Michelet la antigua civilización. No conociendo de los poetas latinos sino a Plauto y al frívolo Ovidio, ha vuelto espontáneamente a sentir como Virgilio y a pensar como Lucrecio. En *Romeo y Julieta* se encuentra el verso más profundo del *Natura Rerum*, que nunca había leído, y que Vigny repitió, probablemente sin recordar ni una ni otra procedencia:

“Omniparens, eadem rerum comune sepulchrum”⁶⁰

Este inglés que enseñoreó todas las formas literarias y creó nuevas y de un girón de crónica hace brotar dramáticas escenas, luce, en opinión de Groussac, como virtud más celebrable “la verdad humana y psicológica”.⁶¹

El otro estudio que dedica al dramaturgo se intitula “La cuestión *Shakspeare*”,⁶² y se integra con dos artículos. El primero, en torno a la paternidad de las obras —a propósito de la reciente tesis de M. Abel Lefranc, quien la atribuía a William Stanley, conde de Derby— pasa revista, analizándolos, a los distintos candidatos postulados: Bacon, lord Rutland, lord Southampton... Groussac se muestra muy bien informado acerca del proceso crítico en torno a Shakespeare y maneja elementos de primera mano. En el segundo artículo considera el genio creador del dramaturgo y la evolución que le permitió la plasmación de su teatro, afirmando nuevamente —y como para curarse en salud— el sobrevuelo de la obra maestra más allá de la minucia erudita.

Sin duda, estos dos estudios especializados constituyen —juntamente con la versión de *Enrique IV* por Cané y su prólogo— lo más

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 273-4. El verso de Shakespeare en cuestión es:

“The earth that's nature's mother is her tomb”.

(acto II, esc. 3, v. 9)

⁶¹ Ya lo había apuntado en un artículo anterior: “El drama *Hernani*”, en *La Biblioteca*, Buenos Aires, año II, tomo V, setiembre de 1897, p. 476.

⁶² GROUSSAC, P. *Crítica literaria*. Buenos Aires, Jesús Menéndez e Hijo, Libreros Editores, 1924, pp. 395-407.

sólido y meritorio que se escribió acerca del gran Guillermo en nuestro país hasta los primeros lustros del corriente siglo.

6. *Calixto Oyuela. Joaquín V. González*

Aunque con algunas naturales diferencias y personales notas que los distancian en algo —además de la cronología— de la llamada generación del “ochenta”, Calixto Oyuela y Joaquín V. González prolongan rasgos y peculiaridades comunes a hombres como Mansilla y Cané. Es necesario no olvidar lo forzado y engañoso de los esquemas generacionales y sus caracterizaciones.

El interés y entusiasmo por lo shakespeariano continuaban alentados en nuestro país por frecuentes funciones de teatro lírico y dramático de afamadas compañías europeas; o por veladas, como la del 23 de abril de 1884, en el teatro Colón, organizada por una comisión de notables en honor de Cervantes y Shakespeare, con lectura de textos de los autores celebrados.

La mitad de los *Estudios Literarios* de Oyuela la constituyen crónicas teatrales, y entre ellas hallan lugar las dedicadas a representaciones shakespearianas. El cronista suele ir más allá del simple enjuiciamiento de la puesta en escena y hace frecuentes consideraciones críticas sobre la dramática del autor isabelino. Al analizar *Un drama nuevo* de Manuel Tamayo y Baus, a lo largo del centenar de páginas que le dedica, asienta apreciaciones acerca de la índole del arte shakespeariano y su fundamental hondura psicológica. La exposición de las pasiones humanas de proyección universal y permanente vigencia hecha por Shakespeare en sus personajes es, para Oyuela, uno de los dos pilares que sostienen la estructura de la obra dramática del autor inglés:

...lo interesante no es el hecho histórico en sí mismo, sino la encarnación, en un personaje o sucesos conocidos, de una pasión humana, universal y constante. Así en Macbeth, lo interesante es el asombroso estudio de una ambición criminal, y si Shakespeare lo encarnó en un personaje histórico, fue porque su feliz intento le hizo comprender que ello añadía interés a la obra.⁶³

El segundo pilar es el realismo trascendente que da vigencia permanente a las creaciones shakespearianas. Shakespeare es “el escritor

⁶³ OYUELA, C. *Estudios literarios*. Prólogo de Álvaro Melián Lafinur. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, MCMXLIII, 2 tomos. (Serie Clásicos Argentinos). Lo citado corresponde al t. II, p. 443.

más grande y profundamente realista que ha pisado sobre la tierra".⁶⁴ Precisamente la preocupación por un realismo mal entendido suele desmerecer la actuación de los intérpretes shakespearianos, como es el caso del actor italiano Novelli. Este actor priva a *Hamlet* de esa nobleza, de esa nube de misterio y poesía, en la avulgarada versión que ofrece:

De este modo de entender el realismo y que lleva hasta pretender *humanizar* a Shakespeare (que es como si dijéramos salar la sal), nace principalmente la incurable deficiencia de Novelli en *Hamlet*. Su *Hamlet* no es *verdadero* en el sentido trascendental de la palabra, sino sólo de un modo superficial y vulgar.⁶⁵

Vulgarizado así, el personaje pierde el alcance trascendental de su carácter y pasan a ocupar el primer plano la acción y la circunstancia. Hamlet resulta, dice, una especie de Papá Lebonnard disfrazado de Príncipe de Dinamarca. La reacción crítica de Oyuela, ubicada en su época, es un ataque al avance progresivo de elementos realistas en el campo literario, especialmente el teatral, que ahogan la fantasía poética y rebajan a esquema la psicología de las criaturas dramáticas. Oyuela se vale de la encarnación de Hamlet por Novelli para syndicar un vicio que excede el caso de esa personificación shakespeariana, y cuenta con las comparaciones que los espectadores argentinos podían establecer, pues ya habían visto a Rossi, Salvini, Irving, animar al personaje en los escenarios porteños.

La representación en francés de *The Taming of the Shrew*⁶⁶ por Coquelin —aparte el juicio de la actuación— le proporciona elementos para establecer comparación de las versiones castellana (*La fierecilla domada*), francesa (*La mégère apprivoisée*) e italiana (*La bisbetica domata*) con la original inglesa, y acaba por hallar aquéllas cercenadas y resacas. La presentación del arreglo francés le da ocasión, además, para algún señalamiento de posibles fuentes y reelaboraciones de la materia shakespeariana: el ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor, I suppositi*, la comedia de Ariosto, *La donna stravagante* de Goldoni. El conocimiento de lenguas modernas del crítico argentino le facilitaba las verificaciones y los confrontamientos (algunos de sus estudios pueden considerarse un germen de "comparatismo" literario argentino). La erudición shakespeariana de Oyuela parece ser amplia. Cuando enjuicia *Un drama nuevo*, demuestra, con sus observaciones, conocer la época isabelina, su literatura y

⁶⁴ *Ibidem*, tomo I, p. 203.

⁶⁵ *Ibidem*, tomo II, p. 405, "El Hamlet de Novelli", fechado en mayo de 1897.

⁶⁶ *Ibidem*, tomo II, pp. 428-431.

modalidades teatrales de entonces;⁶⁷ y a veces se lo ve empeñado en alguna cuestión técnica, como la breve polémica sostenida con P. G. (¿Paul Groussac?) en torno a la rima y a la mezcla de verso y prosa en la obra de Shakespeare.⁶⁸ Oyuela se muestra siempre bien informado y buen conocedor del teatro shakespeariano que leía en su lengua original.

Lo antedicho es testimonio de la relación de Oyuela con la dramática de Shakespeare; no obstante, son menciones circunstanciales por ser parte de crónicas dramáticas. Constantes referencias a lo shakespeariano se dan en contextos de mayor aspiración y alcance. Es cuando el crítico sistematiza en una disertación —“La raza en el arte”, que se completa con otra posterior: “Del espíritu nacional en la lengua y en la literatura”⁶⁹—, sus ideas acerca de la posibilidad de un arte, de una literatura argentinos y los factores que la condicionan. Allí se ocupa de las formas en que los elementos tradicionales y los de incorporación reciente ayudan a configurar el carácter propio de una literatura. Ni patriotismo casero, ni imitación deslumbrada; el artista no debe ser tradicionalista murado, ni exótico, posiciones extremas sostenidas, en ese entonces, por Rafael Obligado y Schiaffino, quienes las expusieron en sendas reuniones del *Ateneo*; sus lecturas precedieron a la de Oyuela:

Recordaba humorísticamente el señor Schiaffino la escena de las brujas de Macbeth, al atribuir al señor Obligado el empeño de fabricar el arte nacional cociendo en una olla chimangos y vizcachas, chajás y mojarritas, gamas, ovejas criollas, patos y gallaretas. Pues lo mismo pretende hacer él con el tipo argentino, sacándole transfigurado y reluciente del caldero en que actualmente se funden italianos, españoles, franceses, ingleses, suizos .⁷⁰

Un falso sentido de lo nacional clausura las puertas del arte, y lo reduce a cuadro de costumbres y a datos típicos. Concretamente, acerca de la literatura dramática opina Oyuela: “Una manifestación seria y elevada de arte nacional en el teatro, no la creo posible por ahora entre nosotros”, por esa tendencia a frecuentar solamente lo de casa:

...pero adviértase que nosotros, como hombres y como artistas, pertenecemos a una raza ya culta, que ha hecho largo y brillante camino en la his-

⁶⁷ Parece basar su información, fundamentalmente, en la obra de PHILARÈTE-CHASLES: *La representación de una pieza de Shakespeare en 1613*, según *ibidem*, tomo II, p. 188.

⁶⁸ *Ibidem*, tomo I, pp. 457-460.

⁶⁹ “La raza en el arte”, *ibidem*, tomo II, pp. 199-222, conferencia dictada en el Ateneo el 15 de agosto de 1894; “Del espíritu nacional en la lengua y en la literatura”, *ibidem*, tomo II, pp. 223-251, exposición en el Colegio Nacional Norte el 21 de setiembre de 1903.

⁷⁰ *Ibidem*, tomo II, pp. 209-210.

toria, que ha saboreado las supremas delicias de un espléndido arte dramático universalmente admirado; cuya imaginación se ha bañado en los fulgores del magno arte antiguo y del moderno arte dramático de las naciones de Europa, con Shakespeare en la cúspide.⁷¹

El volverse al gaucho en busca de color local era actitud muy divulgada. Oyuela reclama nuevamente a Shakespeare como modelo de conciliación de términos, lo universal y lo nacional. Todo es cuestión de asimilación; el tema local no hace más o menos nacional, argentina, nuestra literatura:

Al mismo Shakespeare, ¡cómo le place calentarse al sol meridional de Italia! y no sólo suele ser latino en los asuntos y tipos que elige, sino hasta en el modo con que muchas veces desarrolla los unos y hace proceder a los otros. Baste un ejemplo: el amor fulminante de Romeo y Julieta, manifestado y llevado a término de un modo muy poco inglés, sin duda alguna.⁷²

Por lo demás, sostiene Oyuela, la expresión *arte nacional* —cuando no coinciden nación y raza— es falsa; no se puede hacer una distinción política de lo literario. Los argentinos, más allá de lo nacional, están enmarcados en el ámbito de una raza y una tradición. Oyuela prefiere hablar del *arte de la raza*, antes que del *arte de la nación*. También aquí asocia con la obra de Shakespeare:

A la hora presente, en Inglaterra y en las altas esferas intelectuales de la nación norteamericana, los grandes escritores de ambas se consideran glorias comunes de una misma lengua y de una misma literatura fundamental, y en Westminster Abbey se consagra un sitio y se levanta un monumento, al lado de Shakespeare, de Milton y de Shelley, al insigne poeta y crítico norteamericano Russell Lowell. Todo tiende, pues, allí a engrandecerse y abrir vastos horizontes, aprovechando las naturalísimas afinidades de una misma raza, de una misma lengua y de una literatura gloriosa. Si a este punto hemos de llegar nosotros también, venciendo patriotismos estrechos y humillantes abdicaciones de raza, ¡bendito sea ese mentado período de transición que dicen que atravesamos!⁷³

Los postulados de Oyuela —como su prosa— tienen, en lo general, plena vigencia contemporánea.

Coincidente con Oyuela, cuando Joaquín V. González escribe sobre las posibilidades de existencia de un arte dramático argentino, al enfrentarse con el estrecho criterio del *tema nacional* —propuesto

⁷¹ *Ibidem*, tomo II, p. 246.

⁷² *Ibidem*, tomo II, p. 206.

⁷³ *Ibidem*, tomo II, p. 211.

como única vía de plasmación de aquél— trae a cuento el teatro de Shakespeare para evidenciar la falsedad del planteo:

Shakespeare en *Romeo y Julieta*, o en *El mercader de Venecia*, en *Hamlet* y en muchas otras obras cuya escena pasa fuera de Inglaterra, ¿hizo acaso, teatro italiano o danés?⁷⁴

(Es notable que la cuestión relativa a la relación tema y esencia de la literatura argentina ya había sido planteada —según se testificó— por Florencio Varela al referirse a *Los Consuelos*, con igual mención al caso de Shakespeare como ejemplo indiscutible).

En momentos en que autores y críticos renuevan la polémica acerca de las formas de concreción de un teatro esencialmente nuestro y ensayan vías de definición —el idioma, el enfoque, el tono, el espíritu, el asunto— se ve, en varios casos (en los de Oyuela y González, sistemáticamente), que se recurre a Shakespeare para ilustrar el problema y desechar mezquinas restricciones. Así lo hace el autor de *Mis montañas*, quien al plantearse la antinomia local-universal en la literatura, apela a la dramaturgia shakespeariana para mostrar a qué proyecciones puede llevarse una obra de ámbito reducido cuando su autor es talentoso creador:

Shakespeare ha elevado hasta su genio, y ungido con su inmortalidad, personajes, ciudades y rincones de la Italia, que desde entonces quedaron consagrados a su culto universal de belleza y de amor... Y así, en sentido inverso, el genio local puede universalizarse, hasta colorear con su propia luz toda la historia, y hasta impregnar de misticismo o simbolismo genésico de su propia teogonía, toda el alma contemporánea, como Wagner.⁷⁵

Siempre vinculadas al arte escénico, todas las reflexiones contenidas en el artículo clave "Sobre el teatro nacional" parten de lo shakespeariano o arriban a ello. A propósito de la tendencia a escindir en la literatura dramática lo trágico y lo cómico como inconciliables, separación que desfigura la realidad vital, razona:

Para mí ha habido y hay aún el error de dividir "a la fuerza" lo serio de lo cómico, como si en la vida esto fuese posible por acción mecánica. El ingenio, la gracia, la delicadeza, lo bello, en fin, no están relegados en cajas de distinto color, como las arcas aquéllas en *El mercader de Venecia*, para

⁷⁴ GONZÁLEZ, JOAQUÍN V. *Obras Completas*. Edición ordenada por el Congreso de la Nación Argentina. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 1935-1937, 25 vols. "Sobre el teatro nacional", publicado en *La Nación*, Buenos Aires, el 23-V-1920, incluido en el tomo XIII; lo citado, en p. 160.

⁷⁵ "El último salón de arte argentino", 20-VI-1914, *ibidem*, tomo XVI, pp. 127-8.

el oro, la plata y el plomo. Ya estará Ud. cansado de oír a todos los chicos que comienzan con el inglés: "human life in (*sic*) stage". Pues bien, todo el teatro de Shakespeare y otro de su modalidad y empuje es una realización de esta sentencia.⁷⁶

González asocia frecuentemente a su discurso referencias shakespearianas, que surgen en medio de una alocución parlamentaria, un estudio jurídico o una página evocativa. Un yermo paisaje de su provincia natal le recuerda el páramo de *Macbeth*;⁷⁷ la insensatez injustificable de algunos gobernantes le hacen añorar el asesoramiento del bufón del rey Lear, por el cual siente particular preferencia.⁷⁸ También —y esto denota una constante moral del fabulista riojano que supo ser siempre escritor de oportuna ejemplaridad— alude repetidas veces a aquel dicho de Hamlet de que al médico se le debe decir la verdad desnuda, si no se quiere ver la carne caída a pedazos; González aplica la observación shakespeariana a la crudeza y sinceridad con que deben encararse las realidades de nuestra vida política.⁷⁹ La relación establecida entre concretas situaciones políticas contemporáneas y elementos shakespearianos es característica del mesurado polígrafo argentino. Pero esas analogías las extiende, además, retrospectivamente al pasado. En *La tradición nacional* consigna interesantes vinculaciones de caracteres shakespearianos con personajes de nuestra historia. El libro ofrece una perspectiva original. Considera la época del caudillismo y de la anarquía —ambiente y tipos psicológicos— como afines a los del drama de Shakespeare. Desde este punto de vista cada detalle del friso histórico cobra dimensión teatral:

Nuestra historia se tiñe con la sombra de la tragedia shakespeariana, cuando aparecen los monstruos de la tiranía y de la muerte, y resplandece con la luz de la tragedia de Schiller, cuando atraviesan su escenario tumultuoso los bravos soldados que llevan la bandera de la libertad. Artigas, Fa-

⁷⁶ *Ibidem*, tomo XIII, pp. 163-4. "Como si Shakespeare —tomémosle por ejemplo— no abarcase a la naturaleza misma con todo cuanto en ella van a buscar el alma, la inteligencia y el deseo en todos sus instantes, en sus más sublimes éxtasis y en sus más brillantes irradiaciones". *Ibidem*, tomo XVIII, p. 537.

⁷⁷ "El señor del agua" (leyenda cíclica), *ibidem*, tomo XVIII, p. 160.

⁷⁸ "El payaso es una alta creación del ingenio humano. Grandes talentos miserables o vergonzantes se prestaron al papel real en séquito y cortes terribles. Shakespeare ha sido el gran forjador artístico de los payasos. Hasta en las escenas más sangrientas de sus tragedias vemos pasar el *clown*... y muchos personajes de coturno se contagian con el prestigio de su gracia. Víctor Hugo le aprendió su arte en *Rigoletto*. ¿Quién podía decir al rey Lear las cosas que le decía y enseñaba su bufón? 'Bien merecida tienes tu suerte triste, por haber llegado a viejo sin haber ganado ninguna experiencia'". *Ibidem*, tomo XIII, p. 166. Otras referencias: tomo XIX, pp. 507-8 y 518-9. González recuerda cuando Frank Brown hacía en Buenos Aires una parodia de *Hamlet*, tomo XIX, p. 510.

⁷⁹ *Ibidem*, tomo XI, p. 128 y tomo XVI, p. 299.

cundo, Aldao, Rosas, son los caracteres del genio inglés; Dorrego, Lavalle, Paz, La Madrid, Avellaneda, Acha, son los personajes favoritos del genio alemán.⁸⁰

Como Alberdi —según se apuntó— juzga que escenario y actores ofrecen materia aprovechable para algún talento dramático argentino.⁸¹

En este acercamiento de historia nacional y obra shakespeariana, González ve perfilarse, entre los caracteres trágicos, la figura decididamente shakespeariana de Juan Facundo Quiroga. Parece que glosara lo apenas sugerido por Sarmiento en los epígrafes de *Facundo*. Varias páginas destina el autor a señalar la coincidencia de su enfoque con la realidad psicológica del caudillo:

Facundo —he dicho— es el tipo clásico de la tragedia shakespeariana; es hermano de Ricardo III, de Otelo, de Macbeth, de Hamlet, porque aunque diferentes en los detalles, sus personalidades flotan en el mismo ambiente saturado de sangre y de muerte, y bañado por esa sombra en que germinan los grandes crímenes, en que rugen las pasiones del bárbaro, en que luchan las ambiciones no satisfechas, en que se devastan a sí mismas las facultades nacidas para la dignificación del hombre. .⁸²

Entre similitudes y diferencias, forzando las simetrías, desarrolla el paralelo del montonero argentino y los grandes caracteres shakespearianos:

Otelo ama a Desdémona con el fuego de su raza y de su corazón medio salvaje; pero ella purifica sus instintos y le baña de ideal; su crimen nace y se incuba en silencio en la intimidad de su ser, a medida que las sospechas van cayendo en su fondo, como las chispas del incendio apagado reanimando las cenizas; tiene el origen noble de un amor lleno de ternura y salpicado de gotas de rocío. Facundo ama a Severa, porque su hermosura y sus formas estatuarias, su pureza y su virtud despiertan en el bruto de la llanura el hambre de la carne, y en el tirano la fiebre de vencer la resistencia a sus caprichos temibles. No hay un rayo de luz en aquella pasión tempestuosa; no hay armonía en sus gritos de furor lascivo; no hay una ráfaga de frescura que anuncie la llegada de la aurora en aquella noche impenetrable.⁸³

La predilección de Joaquín González por Shakespeare —manifiesta en las frecuentes referencias a situaciones de su obra dramática—

⁸⁰ *Ibidem*, tomo XVII, pp. 348-9.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*, tomo XVII, 308-9.

⁸³ *Ibidem*, tomo XVII, p. 307. Otras referencias shakespearianas: tomo X, pp. 75, 107 y 160; tomo XVI, p. 175; tomo XVII, pp. 184-5, 262, 299, 300 y 389; tomo XVIII, p. 34-5 y 537 y tomo XX, p. 1606.

data de su juventud. Iniciado en el estudio de la lengua y literatura inglesas desde la adolescencia, el escritor fue perfeccionando su conocimiento del idioma que le permitirá gustar tantas bellezas originales de las letras insulares y asomarse, en sus versiones, al mundo cautivante de la poesía oriental. Hay un testimonio de esas lecturas shakespearianas iniciales, que resulta doblemente interesante. Se trata de la versión de un soneto, el número CXXX del autor isabelino, realizada por González en 1887, es decir a los veinticuatro años. La traducción había permanecido inédita en un tomo autógrafo, colector de varias traslaciones.⁸⁴ El traductor tituló el poema "Realidad de la hermosura", y lo ha vertido en verso suelto, sin conservar el esquema de la forma original. Aquí está:

No es la del sol la luz de sus miradas,
el coral es más rojo que sus labios,
su cuello es menos albo que la nieve,
negros son, y no de oro sus cabellos;
rojas y blancas rosas de Damasco
he visto, pero nunca en sus mejillas;
y aromas hay que más deleite ofrecen
que el perfume que exhala de su aliento.
Encántame su voz, y sé, con todo,
que hay sonos en la música más gratos;
no he visto andar las diosas, pero ella
su pie en la tierra, cuando marcha, afirma.
Y entre tanto, yo os juro por el cielo,
es más rara y sublime su hermosura,
que cuantas con mentidas semejanzas
desfiguró la falsa poesía.

La versión del soneto —uno de los consagrados a la misteriosa *Dark woman*, desvelo aún hoy de los críticos tanto como lo fuera ayer del poeta, aunque con distintos afanes— tiene doble importancia. Es una prueba más de la atracción provocada por la obra de Shakespeare en nuestros autores; y, además, sería la primera traducción —en cuanto al año de su ejecución— de un soneto shakespeariano en nuestro país. En efecto, las traducciones, citas textuales y alusiones shakespearianas en nuestra vida literaria consignadas a lo largo del siglo XIX, tienen el teatro del genio inglés como única referencia; en tanto, no hay mención alguna a sus sonetos y poemas. Este hecho se corresponde y explica con situaciones similares en

⁸⁴ De los tres tomos manuscritos por González con su producción en verso, el soneto ocupa la página 168 del segundo (Libro quinto, Traducciones 1879-1914). La noticia y publicación del poema se debe a Rafael Alberto Arrieta, "Joaquín V. González y un soneto de Shakespeare". (En: *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1964).

Francia, Italia y España, donde la difusión de los poemas fue tardía. El vasto universo dramático shakespeariano impuso su presencia fascinante proyectando sombra o parcial olvido sobre el resto de la producción no teatral, menos accesible al gran público y con menores posibilidades de afianzamiento. Los poemas y sonetos deben esperar su *descubrimiento* y versión a las lenguas modernas. Lo anterior pone en claro lo verificado en este aspecto en nuestro país.

IV. RESUMEN

Han sido señalados —a través de textos y referencias— elementos aprovechables para delinear un esquema de la *fortuna* de Shakespeare en nuestras letras hasta comienzos de este siglo.

La presencia de lo shakespeariano en la Argentina tiene sus etapas distinguibles, para cuya apreciación es importante tener en cuenta las evoluciones padecidas por la crítica europea frente a la obra del dramaturgo; mas no porque puedan verificarse sucesivas correspondencias de actitudes, sino que, a las veces, el estado o los cambios de opinión en el viejo mundo ayudan a comprender algunos aspectos del proceso shakespeariano en nuestro país. Una constante en nuestro medio fue la aceptación sin rechazos de la obra de Shakespeare, lo que se explica —más allá de la hospitalidad cultural que nos caracteriza— en razón de que el tiempo, y aun la distancia, acallaba los ecos polémicos y depuraba los prejuicios escolares. Shakespeare no sufrió reveses en nuestro país; no hubo en torno a su drama disputas de grupos encontrados.

Su difusión es un progresivo afianzamiento. Al principio sólo son menciones aisladas, apenas nominales; un par de líneas en algún artículo periodístico con referencias poco sugerentes, que a veces cobran significación al hablar del “sublime y monstruoso Shakespeare”, resabio de los planteos y concepciones del siglo XVIII francés. Algo de la materia teatral del dramaturgo inglés es anticipado por probables saqueos y refundiciones en dramas que ni lo mencionan ni apuntan su deuda. Después vienen las puestas en escena de las tragedias, ofrecidas en desdeñables versiones españolas retraducidas del francés, que perdurarán en nuestros escenarios y proyectarán su imagen infiel hasta mediado el siglo XIX. Alguna crónica teatral evidencia sólido sentido crítico en la evaluación de estos “arreglos”, pero es caso aislado. Como reacción contra estas desfiguraciones aparece

la primera versión directa de una tragedia del poeta inglés en nuestro país, realizada por Santiago Wilde.

Con el primer romanticismo, a partir de 1830, la obra —más justo, en la generalidad de los casos, sería decir el nombre— de Shakespeare pasa a ser representativa de la nueva tendencia y síntesis y modelo de la doctrina. Shakespeare es el Drama; se manejan fáciles esquemas antitéticos: Shakespeare y Corneille, la forma moderna y la antigua. Shakespeare es el genio innovador, la naturaleza, el instinto frente a las reglas, el gusto y la razón. Como se ve, es traslado de las para entonces ya aplacadas polémicas francesas. En esto, el destino de Shakespeare en nuestro país es ilustrativo del proceso repetido en tantos otros aspectos estéticos. En esta etapa hay constancia de una más difundida lectura de los dramas: directa, en casos muy raros, y a través de versiones, en los más. La lengua de Racine constituirá la vía más accesible para la importación y divulgación de lo shakespeariano. En ese idioma se conoce la bibliografía europea suscitada por la obra del Cisne de Avón. Dada la común aceptación y conocimiento, la "Introducción" a *Cromwell* de Hugo merece lugar preferencial. El aporte de los manuales de literatura (Blair, Schlegel, Villemain) es estimable. Echeverría ocupa sitio destacado, pues una paráfrasis suya de un texto del autor de *Otelo* es un caso único de imitación y, por ende, de vinculación más evidente.

Con el tiempo acrecen las referencias en torno al dramaturgo y su obra. Algo después de 1850 comienza a verse en Shakespeare —es el caso de Mitre— un profundo conocedor del alma humana, creador de tipos psicológicos que sintetizan las pasiones del hombre. Las representaciones no son aún fidedignas y el teatro lírico —después de un eclipse de dos decenios— continúa propagando conflictos y asuntos shakespearianos.

Hasta el momento sólo es posible hablar de difusión de la obra de Shakespeare a través de las vías señaladas. Después de 1870 logrará el plano del éxito manifiesto. En efecto, una verdadera reacción de adhesión frente a lo shakespeariano se comprueba hacia el último tercio del siglo XIX en nuestra patria. Varios son los factores que contribuyen a esta promoción de entusiasmo. Un papel definitivo juegan en ella las excelentes versiones escénicas que comienzan a abundar en nuestros teatros, por los que desfilan los más notables intérpretes. El dominio de las lenguas modernas, ya más generalizado, facilita la lectura directa de las obras y de los nuevos ensayos y trabajos críticos. La aparición de versiones más ajustadas en francés, italiano y español amplía notablemente el radio de lectores. Las representaciones teatrales suscitan las crónicas que sirven de pretexto para amplias y personales consideraciones sobre la dramaturgia

del genio isabelino. Durante el romanticismo la crítica de la obra representada se ocupa más de la puesta en escena y de los actores que de la esencia del drama en cuestión. Los cronistas de la generación del "ochenta" se explayan con preferencia sobre este segundo aspecto. Por lo demás antes se había escrito acerca de Shakespeare a propósito de la literatura dramática en general; ahora se trata de él en particular, con mayor detenimiento.

Más de la mitad de los escritos del copioso caudal literario de los hombres del "ochenta" está constituido por el asiento cotidiano de impresiones o de recuerdos personales —diarios o memorias— en un constante buceo de interioridad e intento de fijación de lo visto, oído y gustado a través de abundantes viajes o de cualquiera de las manifestaciones de lo humano, a las cuales siempre estuvieron atentos, abierto el espíritu y jamás saciada su sed de novedades. Por eso, esta generación exaltó a Shakespeare, por sobre todas, dos de las cualidades de su creación: la hondura y verdad en la penetración de las psicologías de sus criaturas y la inagotable universalidad de su obra.

Los autores del "ochenta" acentúan notablemente la ya anticipada consideración de Shakespeare como psicólogo, plasmador de caracteres —típicos e individuales a un tiempo—, ejemplares de fácil aplicación y referencia a los múltiples conflictos anímicos. Shakespeare les ofrece paradigmas de las entidades morales de los hombres. Este grupo generacional evidencia su carácter múltiple en la pluralidad de modos con los cuales consigna su relación con Shakespeare: impresión de lector (Mansilla), crónica teatral (S. Estrada), artículo difusor (Cané, L. López), ensayo (Cané, Groussac), traducción (Cané), estudio especializado (Groussac). Además, este grupo revela, en su vinculación con lo shakespeariano, las inquietudes y temas que ocupan la atención del momento: Shakespeare ejemplifica un acercamiento entre ciencia y arte (Goyena), o entre lo universal y lo local (Oyuela, González), o ilustra el dilema entre asunto y literatura nacional (Oyuela, González). Las situaciones y elementos del universo dramático del genio inglés son asociados insistente y sistemáticamente a las realidades cívicas, políticas, históricas, culturales de la Argentina.

BIBLIOGRAFÍA SHAKESPEARIANA

(PUBLICACIONES HECHAS EN LA ARGENTINA)

A CARGO DE
PEDRO LUIS BARCIA

I. — BIBLIOGRAFÍA DE SHAKESPEARE

1. *Teatro*. (En orden cronológico)

El rey Enrique IV (Primera parte). Versión de Miguel Cané. (En: *La Biblioteca*, año II, tomo VIII, pp. 55-124, Buenos Aires, 1898).

Enrique IV (I y II partes). Traducción y prólogo de Miguel Cané. Buenos Aires, Arnoldo Moen, editor, 1900, 256 pp.

Enrique IV (I y II). Traducción y prólogo de Miguel Cané. Buenos Aires, Editorial *La Cultura Argentina*, 1918.

Hamlet, Príncipe de Dinamarca. Tragedia en cinco actos y veinte cuadros, adaptada a la escena española. Buenos Aires, Ediciones *La Nación*, 1919. (Biblioteca *La Nación*, N° 823).

Hamlet. Drama en cinco actos. Traducción de Guillermo Henderson Suárez. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Popular*. Revista Teatral, N° 16, 1921.

Otelo. Tragedia en cinco actos. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Mundial*, N° 1, 1921.

El rey Lear. Drama en cinco actos y nueve cuadros. Buenos Aires, Ediciones *El Teatro*. Revista semanal, año I, N° 4, 2 de mayo de 1921.

La tragedia de Macbeth. Cinco actos originales de William Shakespeare. Buenos Aires, Ediciones *El Teatro Nacional y Extranjero*. Revista de obras teatrales, año VI, N° 165, 1921.

Macbeth. Traducida al español por D. Gregorio Amado Larrosa. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Popular*. Revista Teatral, año IV, N° 126, martes 11 de abril de 1922.

Las alegres comadres de Windsor. Comedia en cinco actos. Prosa. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Clásico*, 1923. (Biblioteca Económica de Autores Famosos, N° 12).

El rey Lear. Tragedia en cinco actos. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Clásico*, 1923. (Biblioteca Económica de Autores Famosos, N° 19).

La fierecilla domada. Comedia en cinco actos. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Clásico*, 1923. (Biblioteca Económica de Autores Famosos).

Medida por medida. Comedia dramática en cinco actos. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Clásico*, 1924. (Biblioteca Económica de Autores Famosos, N° 60).

Julio César. Tragedia en cinco actos. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Clásico*, 1924. (Biblioteca Económica de Autores Famosos, N° 67).

El Mercader de Venecia. Cinco actos. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Clásico*, 1924. (Biblioteca Económica de Autores Famosos).

La vida y la muerte del rey Juan. Tragedia. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Clásico*, 1924. (Biblioteca Económica de Autores Famosos).

BIBLIOGRAFÍA SHAKESPEARIANA

Romeo y Julieta. Buenos Aires, Ediciones *Teatro Clásico*, 1928. (Biblioteca Económica de Autores Famosos)

Romeo y Julieta. Tragedia en un prólogo y cinco actos. Versión castellana de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires, Ediciones *Argentores*. Revista Teatral, año II, N^o 47, 14 de marzo de 1935.

Sueño de una noche de verano. Comedia en cinco actos de versión castellana de José Arnaldo Márquez. Buenos Aires, Ediciones *Argentores*. Revista Teatral, año III, N^o 101, 1936.

Como gustéis. (As you like it). Comedia en cinco actos y epílogo. Versión castellana de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Ediciones *Argentores*. Revista Teatral, año IV, N^o 147, 20 de julio de 1937.

La tragedia de Romeo y Julieta. Traducción en prosa y verso por Pedro Miguel Obligado. Buenos Aires, Editorial Tor, 1937.

La fierecilla domada. Comedia en cinco actos y un prólogo. Traducción de Antonio de Vilasalba. Buenos Aires, Ediciones *Teatro del Pueblo*. Revista Teatral, año IV, N^o 27, 1938.

El Rey Lear. Tragedia en cinco actos. Buenos Aires, Ediciones *Teatro del Pueblo*, año IV, N^o 30, 1938.

Hamlet, Príncipe de Dinamarca. Drama. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1938. (Colección Austral, N^o 27).

El Rey Lear y Pequeños poemas. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1939. (Colección Austral, N^o 54)

Otelo, el Moro de Venecia. Romeo y Julieta. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1939. (Colección Austral, N^o 87).

Hamlet, Príncipe de Dinamarca. Traducción directa del inglés y prólogo de Guillermo Macpherson. Buenos Aires, Editorial Sopena, 1939. (Biblioteca Mundial)

Otelo. Romeo y Julieta. Traducción directa por Guillermo Macpherson. Introducción de Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires, Editorial Losada, 1939. (Colección *Las cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal*, N^o 18)

Romeo y Julieta. Buenos Aires, Ediciones *Biblioteca Pluma de Oro*, 1939.

El mercader de Venecia. Macbeth. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1940. (Colección Austral, N^o 109)

Otelo, el Moro de Venecia. Traducción directa del inglés y prólogo de Guillermo Macpherson. Buenos Aires, Editorial Sopena, 1940. (Biblioteca Mundial)

La tempestad. La doma de la bravia. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1940. (Colección Austral, N^o 116).

Hamlet. (En sus tres versiones). Textos compilados por Pedro Henríquez Ureña. Traducción de Guillermo Macpherson y de Patricio Canto. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1940; 2^a edición, 1964. (Colección *Las cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal*, 31)

Hamlet, príncipe de Dinamarca. Versión castellana de Ricardo Arias. Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1941.

Romeo y Julieta. Traducción directa del inglés y prólogo de Guillermo Macpherson. Buenos Aires, Editorial Sopena, 1941. (Biblioteca Mundial)

Enrique IV (I y II). Traducción, introducción y notas de Miguel Cané. Prólogo de Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires, Editorial Angel Estrada y Cía., s. f. (1943) (Colección Estrada, volumen XXVII); 2^a edición, 1964.

Las alegres comadres de Windsor. La comedia de las equivocaciones. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1944. (Colección Austral, N^o 452).

Comedias. Traducción de José A. Márquez y Marcelino Menéndez y Pelayo. Estudio preliminar de Eduardo Benot. Buenos Aires, Editorial Argonauta, 1944.

PUBLICACIONES HECHAS EN LA ARGENTINA

Los dos hidalgos de Verona. Sueño de una noche de San Juan. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1944. (Colección Austral, Nº 488).

Hamlet. La Plata, Editorial Calomino, 1944.

Macbeth y *Julio César.* Traducción directa del inglés y prólogo de Guillermo Macpherson. Buenos Aires, Editorial Sopena, 1944. (Biblioteca Mundial).

Antonio y Cleopatra. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1944. (Colección Austral, Nº 127).

El mercader de Venecia. Comedia en tres actos, divididos en once cuadros. Versión castellana de Luis Astrana Marín y Pedro E. Pico. Buenos Aires, Ediciones Argentores. Revista Teatral, año XI, Nº 200, 15 de junio de 1944.

El sueño de una Noche de Verano. Como Gustéis. Traducción directa del inglés y prólogo de Guillermo Macpherson. Buenos Aires, Editorial Sopena, 1944. (Biblioteca Mundial).

Las Alegres Comadres de Windsor. La Fierecilla Domada. Traducción directa del inglés y prólogo de Guillermo Macpherson. Buenos Aires, Editorial Sopena, 1945. (Biblioteca Mundial).

Las cinco grandes tragedias: Romeo y Julieta, Macbeth, Hamlet, Rey Lear, Oteló. Traducciones de Menéndez y Pelayo, Leandro Fernández de Moratín y Blanco Prieto. Con un retrato del autor. Buenos Aires, s. e., Imprenta López, 1945.

El Rey Lear. La Tempestad. Traducción directa del inglés y prólogo de Guillermo Macpherson. Buenos Aires, Editorial Sopena, 1945. (Biblioteca Mundial).

A buen fin no hay mal principio. Trabajos de amor perdidos. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1947. (Colección Austral, Nº 635).

Coriolano. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1947. (Colección Austral, Nº 736)

El cuento de invierno. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1947. (Colección Austral, Nº 769).

Cimbelino. Traducción del inglés de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1948. (Colección Austral, Nº 792).

Julio César y Pequeños Poemas. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1948. (Colección Austral, Nº 828)

A vuestro gusto. Traducción de Luis Astrana Marín. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1948. (Colección Austral, Nº 872).

Comedias: El Mercader de Venecia, Como gustéis, Noche de Reyes y La Tempestad. Estudio preliminar por Ezequiel Martínez Estrada. Traducciones de Jaime Clark, revisadas. Buenos Aires, Editorial W. M. Jackson Inc., 1948. (Colección Clásicos Jackson, volumen XVI)

Hamlet. Buenos Aires, Editorial Tor, 1948.

Teatro Completo. Prólogo de Víctor Hugo. Traducción de R. Martínez Lafuente. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1948, tres tomos. (Colección Clásicos Inolvidables)

El Hamlet de Shakespeare. Ensayo de interpretación, traducción española en verso y notas de Salvador de Madariaga. Edición bilingüe. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1949. (Colección Teatro)

Macbeth. Traducción de Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires, Tor, 1949.

El Rey Lear. Tragedia. Traducción de Jacinto Benavente. Nota preliminar de Ignacio Anzoátegui. Buenos Aires, Emecé Editores, 1949. (Biblioteca Emecé de Obras Universales).

Tragedias: Romeo y Julieta, Hamlet, Oteló y Rey Lear. Estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya. Traducción de Jaime Clark, revisada por Ricardo Baeza

BIBLIOGRAFÍA SHAKESPEARIANA

y Jacinto Benavente. Buenos Aires, Editorial W. M. Jackson Inc., 1949. (Colección Clásicos Jackson, volumen XXXV).

Julio César. Traducción de Guillermo Macpherson. Prólogo de Eduardo Benot. Ilustraciones de Polissier. Buenos Aires, Editorial Tor, 1955.

Romeo y Julieta. Traducción de Pablo Nerudá. Buenos Aires, Editorial Losada, 1964.

Hamlet. Tragedia en cinco actos. Versión castellana de Leandro Fernández de Moratín. Buenos Aires, Maucci Hnos., s. a., 189 pp.

Noche de Reyes. Comedia en cinco actos. Buenos Aires, Editorial Tor, s. a. (Colección *Teatro para leer*, vol. XV, 191 pp.).

La tragedia de Macbeth. Buenos Aires, Ediciones *El Teatro*. Revista Semanal, año II, N° 96, s. a.

Antología del teatro de Shakespeare. Con argumentos, análisis y notas de R. Lobello. Traducción de Luis Echávarri. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1944, 424 pp.

Monólogo de Hamlet. Traducción de Luis María Díaz. (En: *Nosotros*, tomo L, N° 194, pp. 389-390, Buenos Aires, julio de 1925).

Monólogo de Hamlet. Traducción de José Nicolás Matienzo. (En: *La Nación*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1928).

Monólogo de Hamlet. Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: "Entorno al monólogo de Hamlet. La vida y la muerte", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XII, N° 45, pp. 373-386, marzo de 1943; *idem* en: *Boletín de Estudios de Teatro*, año II, tomo II, N° 6, Buenos Aires, julio de 1944; incluido en: *Los más grandes poetas ingleses*. Buenos Aires, Kraft, 1952, pp. 190-1).

El soliloquio de Enrique V. (Acto IV, esc. 1). Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 29 de agosto de 1948).

Apóstrofe del Duque de Medida por medida. Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En *Los más grandes poetas ingleses*. Buenos Aires, Kraft, 1952, pp. 193-4)

Julio César. (Acto III, esc. 2). Traducción de Francisco Luis Bernárdez. (En: "Shakespeare y el asesinato de César", *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 4 de marzo de 1956).

Meditación de Jacques (*Como gustéis*, acto II, esc. 7); *Diálogo de Romeo y Mercurio* (*Romeo y Julieta*, acto I, esc. 4); *Discurso de Juan de Gante* (*Ricardo III*, acto II, esc. 1); *Introducción* (*Rey Enrique IV*, 2ª parte); *Monólogo de Hamlet* (*Hamlet*, acto III, esc. 1); *Soliloquio del rey Enrique* (*Rey Enrique V*, acto IV, esc. 1) y *Monólogo del Duque de Gloucester* (*Rey Enrique VI*, acto III, esc. 2). Traducción de Ángel J. Battistessa. (En: "Vigencia y ejemplaridad de Shakespeare. (1564-1964)", *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 19 de abril de 1964).

Romeo y Julieta (acto III, esc. 5, vv. 1-36) y *Hamlet* (acto III, esc. 1, vv. 56-88). Traducción de Carlos Sáenz. (En: *Cuadernos del Sur*. Revista cultural de problemas actuales. Año I, N° 3, pp. 219 y 220, Buenos Aires, octubre de 1964)

Romeo y Julieta (acto II, esc. 2). Traducción de Pablo Neruda. (En: *Talia*. año IV, N° 26, Buenos Aires, 1964. (Fascículo adjunto).

2. Sonetos. Poemas. (En orden cronológico)

Sonetos escogidos (*sic*). Buenos Aires, s. e., 1923. (Colección *Los Intelectuales*, B° 58).

Sonetos de Shakespeare. Primera serie. Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. Buenos Aires, s. e., 1927.

PUBLICACIONES HECHAS EN LA ARGENTINA

Diez sonetos de Shakespeare. Traducción de Patricio Gannon. Buenos Aires, s. e., 1940. Folleto de 61 pp. .

Sonetos y otros poemas. Traducción de Patricio Gannon, Fernando Maristany, Eulate Sanjurjo y otros. Buenos Aires, Macland, 1953. (Colección *Los grandes poetas*, 1).

Los sonetos de Shakespeare. Traducción poética de los sonetos, precedida de un estudio crítico y seguida de notas críticas y autocríticas de Mariano de Vedia y Mitre. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, Ltda., 1954; edición bilingüe, 467 pp. (Colección *Cúpula*).

Cincuenta sonetos de Shakespeare. Traducción y nota de Manuel Mujica Láinez. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963. Edición bilingüe, 110 pp. (Biblioteca del Sesquicentenario editada por el Ministerio de Educación y Justicia, Dirección de Cultura, Colección *Clásicos Universales*).

Sonetos. Selección y traducción de Manuel Mujica Láinez. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1964. Edición bilingüe, 103 pp. (Biblioteca Contemporánea, Nº 225).

Sonetos. Buenos Aires, Editorial Claridad, s. a. (Colección *Los Poetas*, Nº 47).

Versión castellana de tres sonetos de Shakespeare (sonetos II, LXII y CXLVI). Traducción de Luis María Díaz. (En: *Nosotros*, tomo XLV, Nº 172, pp. 75-6, Buenos Aires, setiembre de 1923).

Ocho sonetos de W. Shakespeare. Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: *La Nación*, Buenos Aires, 3 de abril de 1927).

Sonetos de Shakespeare. (Primera serie: sonetos I a XVI) Nota y traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: *Verbum*, año XX, Nº 69, pp. 189-206, Buenos Aires, 1927).

Sonetos de Shakespeare. (Segunda serie: sonetos XVII a XXVI). Nota y traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: *Verbum*, año XXII, Nº 73, pp. 165-176, Buenos Aires, agosto de 1929).

Tercera y cuarta serie de sonetos de Shakespeare (sonetos XXVII a XLIII) Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: *Verbum*, segunda época, año II, tomo 3, Nº 11, pp. 248-256, Buenos Aires, febrero de 1937)

Soneto XVIII. Traducción de Patricio Gannon. (En: *Joyas de la poesía inglesa desde Shakespeare hasta Kipling.* Buenos Aires, Francisco Colombo, 1941, pp. 40-5).

Soneto CV. Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: *Joyas de la poesía inglesa desde Shakespeare hasta Kipling.* Buenos Aires, Francisco Colombo, 1941, pp. 48-9).

Soneto CXVI. Traducción de Patricio Gannon. (En: *Joyas de la poesía inglesa desde Shakespeare hasta Kipling.* Buenos Aires, Francisco Colombo, 1941, pp. 52-53).

Sonetos de Shakespeare. (Sonetos: XX, XXII, XXIII, XXIV, XLIII y XLIV) Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: *Boletín de Estudios de Teatro*, año I, tomo I, Nº 2, pp. 31-33, Buenos Aires, junio de 1943).

Soneto CXLVI. Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: "La forma del soneto shakespeariano", *La Nación*, sec. 2ª, pp. 1 y 2, Buenos Aires, 21 de abril de 1946).

Soneto LX. Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 26 de enero de 1947; incluido en *Los más grandes poetas ingleses*, del autor, Buenos Aires, Kraft, 1952, pp. 150-1).

Soneto VIII. Traducción de Gerardo Diego. (En: "Vida y soneto", *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 13 de julio de 1947)

BIBLIOGRAFÍA SHAKESPEARIANA

Cuatro sonetos de Shakespeare. (Sonetos XXVII, XXX, LII y LXV). Traducción de Manuel Mujica Láinez. (En: *Sur*, N° 209-210, pp. 74-78, Buenos Aires, 1952).

Cinco sonetos de Shakespeare. (Sonetos: XV, XXXIX, XL, LXXI y XCI). Traducción de Manuel Mujica Láinez. (En: *La Biblioteca*, 2ª época, tomo IX, N° 1, pp. 48-57, Buenos Aires, primer trimestre de 1957).

Soneto CXVI. Traducción de Ángel J. Battistessa. (En: "Vigencia y ejemplaridad de Shakespeare. 1564-1964"), *La Nación*, sec. 4ª, p. 1, Buenos Aires, 19 de abril de 1964).

Soneto CXLVI. Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: *Argentores. Boletín Social de la Sociedad General de Autores de la Argentina*, año XXIX, N° 119, p. 8, Buenos Aires, enero-junio de 1964).

Soneto CXXI. Traducción y escolio de Patricio Gannon. (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 4, Buenos Aires, 29 de marzo de 1964).

Soneto CXXX. Traducción de Joaquín V. González. (En Arrieta, Rafael A. "Joaquín González y un soneto de Shakespeare", en *La Prensa*, sec. 1ª, Buenos Aires, 2 de agosto de 1964).

Sonetos XVIII y XCIX. Traducción de Ángel J. Battistessa. (En "Sentimiento y paisaje en la orla de dos sonetos de Shakespeare", *Cuadernos del Sur*, Revista cultural de problemas actuales, año I, N° 3, pp. 221-4, Buenos Aires, octubre de 1964).

Soneto CXIX. Traducción y escolio de Patricio Gannon. (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 1, Buenos Aires, 3 de enero de 1965).

Venus y Adonis. Traducción poética directa del inglés precedida de una introducción y seguida de notas críticas y autocríticas por el académico Mariano de Vedia y Mitre. Palabras preliminares del presidente de la Academia Argentina de Letras Dr. Carlos Ibarguren, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1946 (Biblioteca de la A. A. de Letras, Estudios Académicos, 1, edición bilingüe, de 367 pp.).

"El fénix y la tórtola". Traducción de Mariano de Vedia y Mitre. (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 29 de enero de 1939; incluido en *Los más grandes poetas ingleses*, Buenos Aires, Kraft, 1952, pp. 197-9).

3. Adaptaciones. (En orden cronológico)

Otelo ó el Moro de Venexia. Tragedia lírica en 3 actos, en italiano y español. Música del maestro Rossini. Buenos Aires, s. e., 1827; un folleto en 8º.

La Tempestad. Galería de novelas interesantes dedicadas a las señoritas argentinas. Buenos Aires, s. e., 1855; folleto en 8º (novela N° 2).

Pericles. Galería de novelas interesantes dedicadas a las señoritas argentinas. Buenos Aires, s. e., 1856; folleto en 8º (novela N° 15).

Sueño de una noche de verano. Galería de novelas interesantes dedicadas a las señoritas argentinas. Buenos Aires, s. e., 1856, folleto en 8º, (novela N° 17).

Selections from Shakespeare's Great Tragedy Macbeth, arranged for production by the english amateurs at the Opera house on wednesday. Buenos Aires, april 23, 1879.

LAMB, CHARLES. *Cuentos basados en el teatro de Shakespeare.* Traducidos del inglés por J. A. Casadesús. Buenos Aires, ediciones de *La Nación*, 1915. (Biblioteca de *La Nación*, 631). Otras ediciones: Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, Colección Austral N° 675, y Buenos Aires, Peuser, 1955, traducción de Roger Plá con ilustraciones de Walter Tunis.

PUBLICACIONES HECHAS EN LA ARGENTINA

Romeo y Julieta. El rey Lear. La fierecilla domada. Versión abreviada y corregida de Carmen Pomés. Ilustraciones de Amaldi. Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1939. (Biblioteca Billiken, Colección Roja)

Tres obras de Shakespeare. El rey Lear, Romeo y Julieta y Hamlet. Síntesis novelada por Baltasar Miró. Ilustraciones de Lisa. Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1947.

Hamlet. Danemark' eko Errogegaia. Ametzaga Aresti tár Bingen' ek euskera-tua. (Versión vasca de Vicente Aezaga), Buenos Aires, Ekin, 1952.

Julieta y Romeo ó Los amantes de Verona. Novela histórica tomada del drama homónimo. Novísima edición ilustrada con foto-grabados. Buenos Aires, Maucci Hnos., s. a., 509 pp.

II. — BIBLIOGRAFÍA SOBRE SHAKESPEARE

1. Libros

ACEVEDO DÍAZ, EDUARDO, *El no ser de Hamlet.* Buenos Aires, Golconda, 1956, 184 pp.

CROCE, BENEDETTO, *Shakespeare.* Traducción, nota prologal y apéndice de Ricardo Baeza. Buenos Aires, Imán, 1944, 207 pp.

CHASTEVET, J., PARIS, J., y otros, *Shakespeare.* Traducción del francés por Marta Acosta Van Praet. Buenos Aires, Fabril Editora, 1964. (Colección Guías y Realidades).

Contenido de la obra: "Inglaterra en el momento en que Shakespeare entra en escena" por Jacques Chastevet (pp. 7-21); "¿Quién era realmente W. Shakespeare?" por Jean Paris (pp. 23-42); "¿Cuál era su universo psicológico?" por Hugh Trevor-Roper (pp. 61-72); "¿Cuál era su universo espiritual?" por Gabriel Marcel (pp. 89-104); "¿En qué ambiente vivió?" por Jean-Louis Curtis (pp. 115-126); "Testigo y juez de la historia" por Pierre-Aimé Touchard (pp. 141-158); "El amor ¿clave del misterio?" por Lawrence Durrell (pp. 173-192); "La ciencia del drama y la magia del verbo" por Henri Fluchère (pp. 205-224); "El punto de vista del director de escena" por Peter Brook (pp. 241-252); "La solución del enigma" por Jean Paris (pp. 261-273); "El papel más grande de todos los tiempos: Hamlet" por Marcel Pagnol (pp. 274-280), por Sir John Gielgud (pp. 280-2), por Jean Paris (pp. 282-6), por Jean-Louis Barrault (pp. 286-290); "Análisis sumario de las obras de Shakespeare" (pp. 291-4).

DRINKWATER, JOHN, *¿Quién fué Shakespeare?* Versión directa de la primera edición inglesa por Lola Tosi de Diéguez. Nota preliminar de M. Molina Pico. Buenos Aires, Roldán, 1934.

GRANVILLE-BARKER, HARLEY y HARRISON, G. B., *Introducción a Shakespeare* compilado por... Buenos Aires, Emecé Editores, 1952, 388 pp. Contenido de la obra: "La vida de Shakespeare" por J. W. Mackail (11-18); "Los teatros y las compañías" por C. J. Sisson (19-51); "El arte dramático de Shakespeare" por Harley Granville-Barker (53-95); "Shakespeare poeta" por George Rylands (97-125); "Shakespeare y el inglés isabelino" por G. D. Willcock (127-144); "Shakespeare y la música" por Edyard J. Dent (145-166); "El marco nacional" por G. B. Harrison (167-189); "El marco social" por M. St. Clare Byrne (191-218); "Las fuentes de Shakespeare" por A. L. Attwater (219-239); "Shakespeare y la literatura dramática de su tiempo" por Bonamy Dobrée (241-258); "El texto de Shakespeare" por A. W. Pollard (259-284); "La crítica de Shakespeare. I) De

BIBLIOGRAFÍA SHAKESPEARIANA

Dryden a Coleridge" por T. S. Eliot (285-295); "La crítica de Shakespeare. II) Desde Coleridge hasta nuestros días" por Jorge Isaacs (296-300); "La erudición shakespiriana" por J. Isaacs (301-318); "Shakespeare en el teatro desde la restauración hasta nuestros días" por Harold Child (319-337); Bibliografía (339-358); Apéndices (359-373); Apéndice III: "Nota sobre los precios en la época de Shakespeare" por A. V. Judges (375-377).

HARRIS, FRANK, *El hombre Shakespeare y su vida trágica*. Traducción de Luis Echávarri. Buenos Aires, Losada, 1947, 458 pp.

HERDER, JOHANN GOTTFRIED, *Shakespeare*. Selección, traducción y prólogo de Juan Probst. Buenos Aires, Universidad Nac. de Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, Inst. de Lit. Anglo-Germánica, 1949 (*Antología Alemana*, fascículo 39, 56 pp).

HILL, FRANK ERNST, *Shakespeare*. Traducción directa de Josefina Martínez Molinari. Buenos Aires, Peuser, 1955, 479 pp.

HOSTOS, EUGENIO MARÍA DE, *Hamlet*. Advertencia de Gregorio Weinberg. Buenos Aires, Editorial Inti, 1953.

HUGO, VÍCTOR, *Vida de Shakespeare*. Versión castellana de Edmundo Barthelémy. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941. (Biblioteca de Obras Famosas).

LACY, JOHN, *Mi gran amigo Shakespeare*. Recuerdos de J. Lacy, reconstruidos por Longworth Chambrun. Prefacio de André Maurois. Versión castellana de Alejandro E. Sosa. Buenos Aires, Compañía Editora del Plata, 1941, 322 pp.

LANDAUER, GUSTAVO, *Shakespeare*. Presentado en una serie de conferencias. Versión castellana por Guillermo Thiele. Buenos Aires, Américalee, 1947, 587 pp.

OYHANARTE, HORACIO B., *En el taller de Shakespeare*. Prólogo de A. Herrero. Buenos Aires, Kraft, 1944, 202 pp.

PIETER, H. *La querella shakesperiana (sic)*. Ensayo Epistolar. Buenos Aires, Editora del Caribe, 1956, 113 pp.

SAINT VICTOR, PAUL de, *Shakespeare y el teatro francés hasta Corneille*. Buenos Aires, Ed. *El Ombú*, s. a. (*Las dos carátulas*, tomo V, 188 pp.)

SPENCER, THEODORE, *Shakespeare y la naturaleza del hombre*. Traducción de Miguel Alfredo Olivera. Buenos Aires, Losada, 1954.

TOSI DE DIÉGUEZ, LOLA, *Desarrollo del genio de Shakespeare*. Ensayo literario y psicológico. Buenos Aires, La Bonaerense, 1935.

TWAIN, MARK, *¿Ha muerto Shakespeare?* Traducción de C. Pereyra. Buenos Aires, Tor, 1942.

WILSON, JOHN DOVER, *El verdadero Shakespeare*. Una aventura biográfica. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964 (Colección *Ensayos*)

WOLFF, EMIL, *Shakespeare*. El problema de su personalidad y su obra. Mendoza, Univ. Nac. de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas modernas, Sección lengua y lit. inglesas, 1950. (Cuadernos de Estudios ingleses, I)

2. Ensayos. Artículos. Prólogos. Notas. Poemas

ALONSO, MARTÍN, "Meditaciones sobre *Hamlet* en la casa de Shakespeare. 1564-1964". (En: *La Nación*, p. 5, Buenos Aires, 31 de enero de 1965).

AMÉRICUS, "Shakespeare y Maquiavelo presentes". (En: *La Nación*, sec. 2ª, pp. 1 y 2, 25 de febrero de 1940).

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, "*Julius Caesar* de W. Shakespeare" (En: *Sur*, año XVIII. Nº 188. pp. 70-1, Buenos Aires, junio de 1950).

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, "*The Tempest* de W. Shakespeare" (En: *Sur*, Nº 202, pp. 43-5, Buenos Aires, agosto de 1951).

PUBLICACIONES HECHAS EN LA ARGENTINA

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, "King Lear de W. Shakespeare". (En: *Sur*, Nº 202, pp. 49-50, Buenos Aires, agosto de 1951).

ANÓNIMO. "En Stratford-upon-Avon". (En: *Argentores*. Boletín Soc. de la Soc. Gral. de Autores de la Argentina, año XXIX, Nº 120, p. 22, Buenos Aires, julio-diciembre de 1964).

ANÓNIMO. "Homenaje a Shakespeare. Noche en los jardines de Shakespeare". (En: *Argentores*. Boletín Social de la Soc. Gral. de Autores de la Argentina, año XXIX, Nº 120, pp. 16-7, Buenos Aires, julio-diciembre de 1964).

ANÓNIMO, "Testimonio argentino sobre Shakespeare". (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 5, Buenos Aires, 13 de setiembre de 1964). Referente al Nº 289-290 de *Sur*.

ANÓNIMO, "Testimonio contemporáneo sobre Shakespeare". (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 4, Buenos Aires, 14 de febrero de 1965).

ANZOÁTEGUI, IGNACIO, "Nota preliminar". (En: Shakespeare, W., *El rey Lear*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1949, pp. 9-20).

ARRIETA, RAFAEL ALBERTO, "Prólogo". (En: Shakespeare, W., *Enrique IV*. Traducción e introducción por Miguel Cané. Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía. Editores, s. a. (1943), pp. VII-XXVII. (Colección Estrada, volumen XXVII).

ARRIETA, RAFAEL ALBERTO, "Joaquín González y un soneto de Shakespeare". (En: *La Prensa*, sec. 1ª, Buenos Aires, 2 de agosto de 1964).

AUTRAN, PAULO, "Mi Oteló". (En: *Talia*, año VII, tomo III, Nº 21, p. 7, Buenos Aires, mayo de 1961).

BATTISTESSA, ÁNGEL J., "Ese pródigo Shakespeare...". (En: *Talia*, año IV, Nº 26, pp. 2 y 3, Buenos Aires, 1964).

BATTISTESSA, ÁNGEL J., "Vigencia y ejemplaridad de Shakespeare (1564-1964)". (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 1, Buenos Aires, 19 de abril de 1964).

BATTISTESSA, ÁNGEL J., "Sentimiento y paisaje en la orla de dos sonetos de Shakespeare". (En: *Cuadernos del Sur*, año I, Nº 3, pp. 221-4, Buenos Aires, octubre de 1964).

BERNÁRDEZ, FRANCISCO LUIS, "Shakespeare y el asesinato de César". (En: *La Nación*, p. 1, Buenos Aires, 4 de marzo de 1956).

BERRY, ANA M., "El teatro de Shakespeare en el *Old Vic* en Waterloo Road". (En: *La Nación*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1925).

BERUTI, JOSUÉ A., "La *ginecognosia* de Cervantes, Shakespeare y Goethe". (En: *La Nación*, sec. 3ª, p. 6, Buenos Aires, 20 de febrero de 1966).

BORGES, JORGE LUIS, "A Shakespeare anthology. The Nonesuch press". (En: *Sur*, año IX, Nº 62, pp. 75-7, Buenos Aires, noviembre de 1939).

BORGES, JORGE LUIS, "Everything and Nothing". (En: Borges, J. L., *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé Editores S. A., 1960, pp. 43-5).

BRUGGER, ILSE T. M. de, "En el umbral del teatro shakespeariano". (En: Brugger, I.T.M., *Breve historia del teatro inglés*. Buenos Aires, Nova, 1959, pp. 47-61, Compendio Nova de Iniciación Cultural, 26).

BRUGGER, ILSE T. M. de, "El momento estelar del teatro renacentista: William Shakespeare" (En: *Breve historia...* pp. 62-91).

BRUGGER, ILSE M. de, "El *Porter* de Shakespeare y el *Pförtner* de Schiller". (En: *Estudios Germánicos, 1805-1955*. Número especial dedicado a Friedrich Schiller, Boletín Nº 11, pp. 61-72, Univ. Nac. de Buenos Aires, Fac. de F. y Letras, Inst. de Lit. Alemana, 1955. Buenos Aires).

BULLRICH, SILVINA, "Jean-Louis Barrault, intérprete de Hamlet". (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 28 de mayo de 1946).

CAMAÑA, RAQUEL, "¿Hamlet vivirá?". (En: *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XIV, tomo 40, Buenos Aires, 1911; y en: Camaña, Raquel, *El diletantismo sentimental*. Estudios literarios. Crónicas de tierra adentro. Notas de viaje. Precedido por una introducción de Alicia Moreau. Buenos Aires, La Cultura Argentina, s. a., pp. 93-101).

BIBLIOGRAFÍA SHAKESPEARIANA

CAMPOS, AGOSTINHO, "La leyenda del Rey Lear según Shakespeare. Cordelia y la sal". (En: *La Nación*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1929).

CANÉ, MIGUEL, "Falstaff". (En: Cané, M., *Charlas literarias*. Sceaux. Imprenta de Charaire e hijo, 1885, pp. 81-97).

CANÉ, MIGUEL, "El Hamlet de Rossi". (En: Cané, M., *Charlas literarias*, pp. 153-162).

CANÉ, MIGUEL, "El Falstaff de Shakspeare (sic). Prólogo de una traducción" (En: *La Biblioteca*, año II, tomo VII, pp. 336-354, marzo de 1898).

CANÉ, MIGUEL, "Prólogo". (En: Shakespeare, W. *Enrique IV* (I y II) Buenos Aires, Arnoldo Moen, editor, 1900, pp. I-LVI).

CAPEK, KARL, "Bernard Shaw y W. Shakespeare". (En: *La Nación*, Buenos Aires, 26 de febrero de 1928).

CAPELLO, FRANCISCO, "Reflexiones sobre el teatro de Shakespeare". (En: *Nosotros*, año X, tomo XXII, N° 85, pp. 113-125, Buenos Aires, mayo de 1916).

CARDIFF, JUAN, "Guillermo Shakespeare. 1616-1916. Tres centurias de un genio. Su vida y sus obras". (En: *Estudios*, tomo X, pp. 326-344, Buenos Aires, 1916).

CASTAGNINO, RAÚL, "¿Voltaire, gestor de la fama póstuma de Shakespeare?". (En: *Argentores*, año XXIX, N° 119, pp. 1-7, Buenos Aires, enero-junio de 1964).

CRAIG, EDWARD GORDON, "Imposibilidad de Shakespeare". (En: *Máscara*. Publicación de la Asociación Argentina de Actores, N° 1, 2ª época (N° 130), pp. 38-40, Buenos Aires, junio de 1965).

CHAROSKY, GRACIELA SUSANA, "Classical and medieval drama". (En: *Lenguas vivas*, año III, N° 5-6, pp. 21-8, Buenos Aires, noviembre de 1959).

DANS, MERCEDES, "Mujeres de Shakespeare". (En: *Verbum*, año VIII, N° 25, pp. 15-9, Buenos Aires, octubre de 1914).

DIEGO, GERARDO, "Vida y soneto". (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 13 de julio de 1947).

ELIOT, THOMAS S., "Shakespeare y el estoicismo de Séneca". (En: Eliot, T. S., *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1944, tomo I, pp. 160-178).

ELIOT, THOMAS S., "Hamlet". (En: Eliot, T. S., *Los poetas...*, pp. 179-186; incluido en *Boletín de Estudios de Teatro*, tomo IV, N° 13, pp. 83-7, Buenos Aires, junio de 1946).

ESTRADA, SANTIAGO, "Rossi, Otelo". (En: Estrada, S., *Teatro*. Colección de artículos... Precedida de un estudio crítico y biográfico de D. Antonio Peña y Goñi. Barcelona, Imprenta Henrich y Cía., 1889, pp. 5-12).

ESTRADA, SANTIAGO, "El rey Lear". (En: Estrada, S., *Teatro*, pp. 22-9).

ESTRADA, SANTIAGO, "Hamlet". (En: Estrada, S., *Teatro*, pp. 39-49).

ESTRADA, SANTIAGO, "Algo sobre Dante y Shakespeare". (En: Estrada, S., *Teatro*, pp. 59-71).

ESTRADA, SANTIAGO, "Romeo y Julieta". (En: Estrada, S., *Teatro*, pp. 450-9).

ESTRADA, SANTIAGO, "Otelo". (En: Estrada, S., *Teatro*, pp. 521-532).

ESTRADA, SANTIAGO, "Hamlet". (En: Estrada, S., *Teatro*, pp. 555-568).

ESTRADA, SANTIAGO, "Otello". (En: Estrada, S., *Teatro*, pp. 555-568).

FARINELLI, ARTURO, "La visión de Italia en la obra de Shakespeare". (En: *La Nación*, secc. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 9 de julio de 1939, y sec. 2ª, p. 2, 16 de julio de 1939).

FIGUEIREDO, FIDELINO DE, "Shakespeare e Ganivet". (En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XVIII, N° 70, pp. 485-549, Buenos Aires, octubre-diciembre de 1949).

FRAGUEIRO OLIVERA, MARÍA MAGDALENA, "Tríptico de la ambición: Macbeth, Diógenes y Aladino". (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 8 de abril de 1943).

PUBLICACIONES HECHAS EN LA ARGENTINA

FRIPP, EDGARD J., "Shakespeare o Bacon". (En: *La Nación*, Buenos Aires, 13 de mayo de 1928).

FRIPP, EDGARD J., "Nuevas comprobaciones acerca de Shakespeare". (En: *La Nación*, Buenos Aires, 3 de junio de 1928).

GACHE, ROBERTO, "Variaciones sobre *Hamlet*". (En: *La Nación*, Buenos Aires, 21 de agosto de 1927).

GANNON, PATRICIO, "El Dr. Rowse y los sonetos de Shakespeare". (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 1, Buenos Aires, 26 de abril de 1964).

GERCHUNOFF, ALBERTO, "El ruiseñor en *El sueño de una noche de verano*". (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1949).

GIDE, ANDRÉ P., "Shakespeare en francés". (En: *Sur*, año VIII, Nº 50, pp. 7-16, Buenos Aires, noviembre de 1938).

GROSSAC, PAUL, "La cuestión Shakespeare". (En: Groussac, P., *Crítica literaria*. Buenos Aires, Imprenta Coni, 1924, pp. 395-407).

GUARDIA, ERNESTO DE LA, "A propósito de *Hamlet*". (En: *La Nación*, Buenos Aires, 29 de enero de 1928).

GUARDIA, ERNESTO DE LA, "Recuerdos del *Old Vic*". (En: *Talia*, año IV, Nº 26, pp. 6-7, Buenos Aires, 1964).

GUIBOURG, EDMUNDO, "Shakespeare en el teatro oficial". (En: *Boletín de Estudios de Teatro*, año II, tomo II, Nº 7, pp. 222-3, Buenos Aires, octubre de 1944).

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, "Introducción". (En: Shakespeare, W., *Otelo. Romeo y Julieta*. Buenos Aires, Losada, 1939, pp. 5-34. Colección *Las cien obras maestras de la literatura universal*, 18).

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, "De la vida de Shakespeare". (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 10 de setiembre de 1939).

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, "Introducción". (En: Shakespeare, W., *Hamlet*. (En sus tres versiones). Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1940, pp. 7-9).

HALEVY, DANIEL, "Descubrimiento de Shakespeare". (En: *Boletín de Estudios de Teatro*, tomo IV, Nº 13, pp. 97-100, Buenos Aires, junio de 1946).

HALLIDAY, F. E., "Cuatro siglos de teatro shakespeariano". (En: *Talia*, año IV, Nº 26, pp. 4-5, Buenos Aires, 1964).

HUGO, VÍCTOR, "Shakespeare". (En: *La Quincena*, tomo I, p. 351 y ss., Buenos Aires, 1894).

HUMANITAS. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Número especial dedicado a conmemorar el centenario de William Shakespeare, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, corresponde a la segunda mitad de 1965. (En prensa).

Contenido: "Disonancia y armonía en el mundo dramático de Shakespeare" por Ilse M. de Brugger; "Las historias de Shakespeare" por Josefina S. de Kennon; "Los símbolos en *La tempestad*" por Josefina S. de Kennon; "Shakespeare y los filósofos" por Enrique L. Revol; "La vida de Shakespeare y su época" por Wanda Dolan de Avila; "Los sonetos de Shakespeare" por Beatriz P. de Cuadrado; "Shakespeare en Francia" por Frank Peynaud; "Antonio y Cleopatra" por Jack Rush; "Shakespeare en Alemania" por Hellmuth Albrecht; "El Rey Lear" por Jack Rush; "La celebración del 4º centenario en Inglaterra" por Luis O. de Grau; "La duodécima noche" por Jack Rush; "Shakespeare en la Argentina" por Emilio Carilla.

IZOÓVICH, CARLOS, "La gloria y la verdad". (En *Talia*, año IV, Nº 26, pp. 9-10, Buenos Aires, 1964).

JARNÉS, BENJAMÍN, "La esclava de Otelo". (Monodrama). (En: *La Nación*, secc. 2ª, p. 3, Buenos Aires, 10 de agosto de 1941).

LEVENE, ARMANDO, "El espíritu de Yago". (En: *Nosotros*, año XVII, tomo 46, Nº 178, pp. 395-409, Buenos Aires, marzo de 1924).

BIBLIOGRAFÍA SHAKESPEARIANA

LEVILLIER, ROBERTO, "Hamlet, el resentido". (En: *Nosotros*, segunda época, tomo XI, N° 42-3, p. 3, Buenos Aires, 1939).

LIDA, MARÍA ROSA, "Prefacio a una edición de los sonetos de Shakespeare". (En: *Verbum*, año XXIII, N° 76, pp. s. foliar, Buenos Aires, 1930).

LIDDLE, MAGDALEN, "Shakespeare en Italia". (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 4, Buenos Aires, 21 de febrero de 1965).

LONCAN, ENRIQUE, "Shakespeare y Maquiavelo presentes". (En: *Argentores. Boletín Soc. de la Soc. Gral. de Autores de la Argentina*, N° 26, pp. 34-6, Buenos Aires, abril de 1940).

MADARIAGA, SALVADOR DE, "El *Hamlet* de Shakespeare". Ensayo de interpretación. (En: *El Hamlet de Shakespeare*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1949).

MALLEA, EDUARDO, "El señor Hamlet" (En: *La Nación*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1927).

MALLEA, EDUARDO, "Shakespeare y los equívocos". (En: *La Nación*, sec. 3ª, p. 1, Buenos Aires, 13 de marzo de 1966).

MARIAS, JULIÁN, "El hombre como drama en Shakespeare". (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 1, Buenos Aires, 10 de enero de 1965).

MARTÍNEZ CUITIÑO, VICENTE, "La mascarilla de Shakespeare". (En: *La Nación*, sec. 2ª, pp. 1 y 2, Buenos Aires, 21 de abril de 1946).

MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, "Estudio preliminar". (En: *Shakespeare, W., Comedias*. Buenos Aires, W. M. Jackson, 1948, pp. IX-XLVI. Clásicos Jackson, vol. XVI).

MAUREVERT, GEORGES, "El enigma de Shakespeare". (En: *La Nación*, Suplemento Letras - Artes, tomo II, N° 51, p. 13, Buenos Aires, 1926).

MONNET, GABRIEL, "Sobre una realización de *Hamlet*". (En: *Máscara*. Publicación de la Asociación Argentina de Actores, 1, 2ª época (N° 130), pp. 31-7, Buenos Aires, junio de 1965).

MONTOLÍU, MANUEL DE, "Tinieblas en torno a Shakespeare". (En: *La Prensa*, sec. 2ª, p. 2, Buenos Aires, 11 de setiembre de 1938).

MUJICA LÁINEZ, MANUEL, "*El mercader de Venecia* en el Shakespeare Memorial Theatre de Stratford-on-Avon". (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 22 de agosto de 1948).

MUJICA LÁINEZ, MANUEL, "A Shakespeare" (soneto). (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 1, Buenos Aires, 19 de abril de 1964).

NEWTON, A. P., "La influencia de Shakespeare en la Constitución Británica". (En: *La Nación*, Suplemento Letras - Artes, tomo II, N° 46, p. 6, Buenos Aires, 1926).

OCAMPO, VICTORIA, "Shakespeare en París". (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1934).

OCAMPO, VICTORIA, "El *Hamlet* de Lawrence Olivier. Shakespeare en la pantalla". (En: *Sur*, año XVII, N° 175, pp. 7-39, Buenos Aires, mayo de 1949).

ORÍA, JOSÉ A., "Misión cumplida: Guillermo Shakespeare, Emperador". (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 1, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1964).

OSTROV, LEÓN, "Shakespeare y Freud". (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 2, Buenos Aires, 24 de enero de 1965).

OYUELA, CALIXTO, "El *Hamlet* de Novelli". (En: *Estudios literarios*. Buenos Aires, Anales de la Academia de Filosofía y Letras, tomo IV, Univ. Nac. de Buenos Aires, 1915, pp. 312-6; y en: *Estudios literarios*. Prólogo de Alvaro Melián Lafinur. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943, tomo II, pp. 403-8).

PACI, GUIDO, "El misterio de Shakespeare: ¿Lord Rutland será el gran William?". (En: *Nosotros*, año XXII, tomo LXII, N° 235, pp. 323-331, Buenos Aires 1928).

PUBLICACIONES HECHAS EN LA ARGENTINA

PAGÉS LARRAYA, ANTONIO, "Estudio preliminar". (En: Shakespeare, W., *Tragedias. Romeo y Julieta, Hamlet, Oteló, Rey Lear*. Buenos Aires, W. A. Jackson. 1949, pp. IX-LVIII. Colección Clásicos Jackson, vol. XXXV).

PASCAL, MARIE, "El festival de Stratford-on-Avon". (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 3, Buenos Aires, 7 de junio de 1964)

PESCE, RUBÉN, "Apéndice desde el punto de vista teatral de Shakespeare y *Enrique IV*". (En: Shakespeare, W., *Enrique IV*. Traducción y prólogo de Miguel Cané. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1952, pp. 223-239)

PONFERRADA, JUAN OSCAR, "Puck y el espíritu". (En: *Argentores*. Boletín Soc. de la Soc. Gral. de Autores de la Argentina, año XXIX, N° 120, pp. 18-21, Buenos Aires, julio-diciembre de 1964)

PROBST, JUAN C., "Goethe frente a Shakespeare" (En: *Estudios Germánicos*, 1849-1949, Número especial dedicado a Johann Wolfgang Goethe, Boletín N° 9, pp. 91-102, Buenos Aires, Univ. Nac. de Buenos Aires, Fac. de F. y Letras, Sección Anglogermánica del Inst. de Literatura, 1949)

PUCINI, MARIO, "En el castillo de Hamlet" (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 17 de setiembre de 1940).

RAMÍREZ, OCTAVIO, "Arata realizó en *Oteló*" (En: Ramírez, O., *Treinta años de teatro (1925-1955)* Buenos Aires, Imprenta Crisol, 1963, pp. 45-6)

RAMÍREZ, OCTAVIO, "Paulina Singerman, intérprete de *La fierecilla domada* de Shakespeare". (En: Ramírez, O., *Treinta años*. pp. 97-8)

RAMÍREZ, OCTAVIO, "*Electra* dictó *Hamlet*" (En: Ramírez, O., *Treinta años*. pp. 367-371; había sido publicado en *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 23 de agosto de 1950).

RAMÍREZ, OCTAVIO, "Zacconi con *El rey Lear* evocó veladas memorables" (En: Ramírez, O. *Treinta años* pp. 475-8)

RAMÍREZ, OCTAVIO, "Giulio Cesare, de Shakespeare" (En: Ramírez, O., *Treinta años* pp. 547-8)

RAMOS, JUAN P., "La identidad de Shakespeare" (En: *La Prensa*, p. 2, Buenos Aires, 14 de agosto de 1937, y en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. XXIX, N° 112-3, pp. 314-47, Buenos Aires, abril-setiembre de 1964)

RODRÍGUEZ LARRETA, AUGUSTO, "Hamlet transportado a nuestros tiempos" (En: *La Nación*, Suplemento Letras Artes, tomo I, N° 15. p. 1, Buenos Aires, 1925).

ROJAS PAZ, PABLO, "Hamlet y el temor" (En: *La Prensa*, sec. 2ª, p. 2 Buenos Aires, 4 de junio de 1939)

RUBENS, ERWIN F., "Shakespeare y la naturaleza del hombre" (En: *Imago Mundi*, año II, N° 8, pp. 64-72, Buenos Aires, junio de 1955)

SAENZ-HAYES, RICARDO, "Shakespeare entre dos irlandeses" (En: *La Prensa*, sec. 1ª, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1964)

SAINT-VICTOR, PAUL DE, "*El Mercader de Venecia*" (En: *Boletín de Estudios de Teatro*, año II, tomo II, pp. 125-130, Buenos Aires, julio de 1944)

SALVINI, TOMÁS, "Interpretaciones y disertaciones sobre algunas obras y personajes de Guillermo Shakespeare" (En: *Revista Científica y Literaria*, año I, tomo I, pp. 225-257 y 289, Buenos Aires)

SÁNCHEZ RIVA, ANTONIO, "*El hombre Shakespeare y su vida trágica* de Frank Harris" (En: *Sur*, año XVI, N° 157, p. 157, Buenos Aires, noviembre de 1947)

SAN ROMÁN VILLASANTE, JOSÉ, "Ensayo escolar de análisis literario: *Hamlet*" (En: *Péñola*, año I, N° 1, pp. 36-47, Buenos Aires, setiembre de 1937)

SCARPA, ROQUE ESTEBAN, "Un recuerdo para Shakespeare" (En: *Cuadernos del Sur*, año I, N° 4, pp. 308-310, Buenos Aires, noviembre de 1964)

BIBLIOGRAFÍA SHAKESPEARIANA

SUR, "Shakespeare. 1564-1964" Número 289-290 dedicado a Shakespeare, Buenos Aires, julio-agosto-setiembre-octubre de 1964.

Contenido: "Shakespeare or what you will" por Victoria Ocampo (pp. 3-17); "Shakespeare y la religión" por Aldous Huxley (pp. 18-27); "Página sobre Shakespeare" por Jorge Luis Borges (pp. 28-9); "La amistad de Shakespeare" por Manuel Mujica Láinez (pp. 30-3); "Guías para llegar a Shakespeare" por John Wain (pp. 34-54); "La ambigüedad de Shakespeare" por Mario Praz (pp. 55-60); "Trasponer o traducir *Hamlet*" por Yves Bonnefoy (pp. 61-7); "El teatro de Shakespeare" por Ivor Brown (pp. 68-72); "Epitafio y huesos de Shakespeare" por Patricio Gannon (pp. 73-5); "Los investigadores y las representaciones modernas de Shakespeare" por Ronald Watkins (pp. 76-81); "La música y Shakespeare" por Robert Donington (pp. 82-5); "Shakespeare, contemporáneo y amigo" por Alicia Jurado (pp. 86-90); "Shakespeare en la ópera" por Edmund Tracey (pp. 91-6); "Shakespeare en la pantalla" por C. A. Lejeune (pp. 97-101); "Un Shakespeare para nuestro tiempo" por Jaime Rest (pp. 102-116).

Antología de críticas famosas sobre Shakespeare: "De Shakespeare nostrati" por Ben Jonson (p. 117); "Una carta sobre Shakespeare" por Margaret Cavendish (pp. 118-9); "Ensayo sobre la poesía dramática" por John Dryden (p. 120); "Prefacio para la edición de las obras de Shakespeare" por Alexander Pope (pp. 121-6); "Prólogo a la edición de las obras de Shakespeare" por Samuel Johnson (pp. 127-153); "Sobre el Julio César de Shakespeare" por Voltaire (pp. 154-6); "En el día de Shakespeare" por J. W. Goethe (pp. 156-159); "Sobre el llamado a la puerta en *Macbeth*" por Thomas De Quincey (pp. 159-163); "Un breve examen" por Thomas De Quincey (pp. 164-173); "El héroe como poeta" por Thomas Carlyle (pp. 174-182); "Shakespeare. Su obra. Puntos culminantes" por Víctor Hugo (pp. 183-196); "Credo" por Bernard Shaw (pp. 197-9) y "Shakespear (*sic*) y Bunyan" por G. Bernard Shaw (pp. 199-202)

TURGÉNEV, IVAN S., "Hamlet y Don Quijote" (En: *Sur*, año XVI, N° 158, pp. 125-146, Buenos Aires, diciembre de 1947).

VEDIA Y MITRE, MARIANO DE, "El amor de Ofelia" (tres sonetos) (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 3, Buenos Aires, 19 de junio de 1939)

VEDIA Y MITRE, MARIANO DE, "En torno al monólogo de *Hamlet*. La vida y la muerte" (En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XII, N° 45, pp. 373-386, Buenos Aires, marzo de 1943; en: *Boletín de Estudios de Teatro*, año II, tomo II, N° 6, pp. 115-121, Buenos Aires, julio de 1944; y en: Vedia y Mitre, M. de: *Los más grandes poetas ingleses*. Buenos Aires, Kraft, 1952, pp. 193)

VEDIA Y MITRE, MARIANO DE, "Shakespeare y el Padre Mariana" (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 4 de abril de 1943)

VEDIA Y MITRE, MARIANO, "La forma del soneto shakespeareano" (En: *La Nación*, sec. 2ª, pp. 1 y 2, Buenos Aires, 21 de abril de 1946)

VEDIA Y MITRE, MARIANO DE, "El problema sexual en los sonetos de Shakespeare" (En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XV, N° 56, pp. 381-406, Buenos Aires, julio-setiembre de 1946)

VEDIA Y MITRE, MARIANO DE, "De Shakespeare a Ganivet" (En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XVIII, N° 70, p. 485, Buenos Aires, octubre de 1949)

VEDIA Y MITRE, MARIANO, "Shakespeare y el Conde de Southampton" (En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. XXIX, N° 112-3, pp. 305-13, Buenos Aires, abril-setiembre de 1964)

VICTORIA, MARCOS, "Reflexión sobre el Hamlet de Olivier" (En: *La Nación*, sec. 2ª, p. 1, Buenos Aires, 17 de abril de 1949)

PUBLICACIONES HECHAS EN LA ARGENTINA

VIGANO, RONALD, "Por siempre *Hamlet*". (En: *Cuadernos del Sur*, año I, N° 5, pp. 413-6, Buenos Aires, diciembre de 1964)

WASMUTH, HANS-WERNER, "El encuentro de Goethe con el genio de Shakespeare" (En: *Revista de Literaturas Modernas*, N° 2, pp. 31-44, Inst. de Lenguas y Lit. modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1960).

ZOLTOWSKA, EVELINA, "Los grandes teatros shakespearianos de Europa y de América". (En: *La Nación*, sec. 4ª, p. 3, Buenos Aires, 13 de setiembre de 1964).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Dr. Roberto Ciafardo

Vicepresidente

Ing. Conrado Ernesto Bauer

Secretario General

Dr. Osvaldo Balbín

Guardasellos

Dr. Herberto Prieto Díaz

CONSEJO SUPERIOR

Decanos: Ing. Conrado Bauer, Cont. Pedro Delfino, Dr. Héctor L. Fassano, Dr. Bartolomé Fiorini, Dr. Joaquín Pérez, Dr. Guillermo G. Gallo, Dr. Simón Gershanik, Arq. Jorge S. Chute, Dr. Luis E. Piazola, Ing. Agr. Héctor C. Santa María, Dr. Mario E. Teruggi.

Delegados de los profesores: Dr. Gregorio A. Caro, Dr. Manuel G. Escalante, Dr. Alejo M. Fournier, Dr. Jorge Lascano, Ing. Agr. Alfredo Leguizamón, Prof. Ricardo Nassif, Dr. Ricardo R. Rodríguez, Dr. Enrique M. Sívori, Ing. P. Villarreal, Cont. Natalio V. Vittone.

Delegados de los graduados: Dr. Cecilio Alberdi, Ing. Agr. Alfredo N. Bettendorff, Ing. Raúl R. De Luca, Dr. Néstor O. Dron, Arq. Enrique Fernández, Cont. Miguel Ángel García Lombardi, Lic. Ricardo Pedro Ochoa, Geól. Jorge Rafael, Dr. Leopoldo J. Russo, Prof. Lázaro Seigelschifer.

Delegados de los estudiantes: Reynaldo Arrarás, José María Barrena, Oscar Colombo, Uriel Jáuregui, Alejandro C. Jmelnitzky, Carlos Llerena, Leonardo Malacalza, Víctor Andrés Nethol, Saúl Jorge Nusblat, Aldo Hugo Rossi.

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN**

Decano

Dr. Joaquín Pérez

Vicedecano

Prof. David Oteiza

Secretario

Prof. Macario U. García

CONSEJO ACADÉMICO

Consejeros de los profesores: Dr. Enrique M. Barba, Prof. Angélica N. de Guillouais, Prof. Zulema Quiroga, Prof. Alejandro J. Amavet, Prof. Erwin F. Rubens, Prof. David Oteiza.

Consejeros de los graduados: Prof. Rafael Carasatorre, Psicóloga Beatriz Scáziga.

Consejeros de los estudiantes: Luis Venzano, Maritza Marino, Lidia Papaleo, Ricardo Soler.

DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Jefe: Dr. Raúl H. Castagnino
Secretaria Técnica: Prof. Delia A. M. de Zaccardi

Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana: Director: Prof. Juan Carlos Ghiano.

Instituto de Literaturas Extranjeras: Directora: Dra. Ilse M. de Brugger.

Instituto de Literatura Alemana: Directora ad-honorem: Dra. Ilse M. de Brugger.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

Jefe: Prof. Demetrio Gazdaru
Secretario Técnico: Prof. Miguel V. Olivera Giménez

Instituto de Filología: Director: Prof. Demetrio Gazdaru.

Instituto de Lenguas Clásicas: Director: Prof. Carmen Verde Castro.

Instituto de Lenguas Modernas: Director: Prof. Elsa T. de Pucciarelli.

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Jefe: Prof. Rodolfo Mario Agoglia
Secretario Técnico: Prof. Armando Delucchi

Instituto de Filosofía: Director: Prof. Emilio A. Estiú.

Instituto de Estudios Sociales y del Pensamiento Argentino: Director: Prof. Norberto Rodríguez Bustamante.

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Jefe: Prof. Ricardo Nassif

Secretaria Técnica: Prof. Martha Algañaraz

Instituto de Pedagogía: Director: Prof. Ricardo Nassif.

Instituto de Educación Física: Prof. Alejandro J. Amavet.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Jefe: Prof. Carlos Heras

Instituto de Historia Americana: Director: Dr. Enrique M. Barba.

Instituto de Historia Argentina: Prof. Carlos Heras.

Instituto de Historia Antigua (Clásica y Oriental) : Director:

Instituto de Geografía: Director: Prof. Juan Sidoti.

Instituto de Historia Económica y Social Argentina y Americana: Director ad-honorem: Dr. Enrique M. Barba.

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA

Jefe: Dr. Juan Carlos Pizarro

Secretario técnico: Psicólogo Juan Carlos Buratti.

Instituto de Psicología: Director: Prof. Mauricio Knobel.

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

- Boletín de Investigaciones Literarias* (N^{os}. 1 a 7).
Boletín Informativo "Departamento de Letras" (N^{os}. 1 a 3)
Muestra de autores y libros platenses.
La temática fáustica en la literatura universal. (Instituto de Literaturas Extranjeras).

SERIE "MONOGRAFÍAS Y TESIS"

- Tomo I: Alma N. Marani: *La poesía de Giovanni Pascoli.*
Tomo II: Lidia N. G. de Amarilla: *El ensayo literario contemporáneo.*
Tomo III: Julio Caillet-Bois: *La novela rural de Benito Lynch.*
Tomo IV: Ángel H. Azeves: *La elaboración literaria de Martín Fierro.*
Tomo V: Alma N. Marani: *Jacopone Da Todi.*
Tomo VI: Raúl H. Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt.*
Tomo VII: Emilio Carilla: *Lengua y estilo en Sarmiento.*
Tomo VIII: María Esther Mangariello: *Tradición y expresión poética en Los Romances de Río Seco de Leopoldo Lugones.* Con estudio preliminar de Juan Carlos Ghiano. (Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana).

SERIE "TRABAJOS, COMUNICACIONES, Y CONFERENCIAS"

- Tomo I: *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo.*
Tomo II: *Friedrich Hebbel.* Homenaje del Instituto de Literatura Alemana.
Tomo III: *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses.*
Tomo IV: *Lope de Vega.*
Tomo V: *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro.*
Tomo VI: *Shakespeare en la Argentina.* Homenaje del Instituto de Literaturas Extranjeras.
Tomo VII: *Dante Alighieri.*
Tomo VIII: *Andrés Bello.* Homenaje del Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana.

SERIE "TEXTOS BILINGÜES"

- Tomo I: Franz Grillparzer: *Medea* (versión española, prólogo y notas de Ilse T. M. de Brugger).

SERIE "TRABAJOS DE ALUMNOS"

- Tomo I: *Estudios Literarios.*

ESTA OBRA SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN BUENOS AIRES,
EN FRIGERIO *Artes Gráficas*,
PERÚ 1257,
EN EL MES DE AGOSTO DE 1966.

