

# La transposición de *Amalia* en las postrimerías del Centenario

Nicolás Suárez  
Universidad de Buenos Aires  
nicola\_suarez@yahoo.com.ar

## Resumen

El artículo propone una lectura comparativa de la novela *Amalia*, de José Mármol, y su transposición cinematográfica homónima, dirigida por Enrique García Velloso en 1914. A partir del estudio del contexto sociohistórico del estreno del film y de su recepción por parte de una élite gobernante en condiciones de pérdida de poder político durante el pre radicalismo, se busca indagar el modo en que la película de García Velloso permite problematizar el lugar de *Amalia* en un canon que empezaba a formarse en las postrimerías del Centenario. Para ello, se aborda el film como una experiencia comunitaria, que difiere tanto de los procesos canonizadores del Estado como de los procesos consagratorios del mercado.

---

## Palabras clave

Transposición, *Amalia*, Mármol, García Velloso, comunidad, canon, consagración, tradición, Centenario, élite.

---

## Abstract

The article proposes a comparative reading of José Mármol's novel *Amalia* and its homonymous film transposition, directed by Enrique García Velloso in 1914. Studying the sociohistorical context of the premiere of the film and its reception by a governing elite whose political power was decreasing during the years before the first Radical government, the article inquires into the way García Velloso's film allows a problematisation of *Amalia's* place in a canon that was being set up after the Centenary. To that end, the film is tackled as a community experience that differs both from the canonising processes of the State and the consecratory processes of the market.

---

## Keywords

Transposition, *Amalia*, Mármol, García Velloso, community, canon, consecration, tradition, Centenary, elite.

---



Eduardo Stupia  
Técnica mixta

*Amalia* ostenta, en el campo intelectual argentino, un singular privilegio: el de estar considerada como la primera novela (Dámaso Martínez, 1979: 278) y el primer largometraje nacionales. La afirmación es discutible (¿qué es novela?, ¿qué es nacional?) y puede ser tanto aceptada como negada con razones válidas. Sin embargo (o más bien, por eso mismo) constituye un punto de partida atractivo para una lectura comparativa de la novela escrita por Mármol y el film dirigido por García Velloso. Podemos, a este respecto, formularnos una primera pregunta: ¿qué une a la novela de 1851 y la película de 1914 en tanto ficciones de origen?

Publicado inicialmente como folletín en el periódico *La semana* durante el año 1851, el texto de Mármol retoma un episodio ocurrido el 4 de mayo de 1840, conocido en la historiografía como el año del terror, cuando un grupo de unitarios intenta escapar de Rosas y cae en una trampa por la cual todos son asesinados. Mármol ficcionaliza este hecho en una novela cuyo argumento puede resumirse de la siguiente manera: Daniel Bello es un joven acomodado que trata de liberar de la persecución rosista a su amigo Eduardo Belgrano, luego de que este participara de un intento frustrado de huir de Buenos Aires e incorporarse al ejército de Lavalle. Para protegerlo, Daniel lo refugia en la recoleta mansión de su prima Amalia, de la cual Eduardo se enamora. Pese a las hábiles maniobras de Daniel, doña María Josefa Ezcurra, cuñada de Rosas, descubre el paradero de Eduardo. Acorralado, Eduardo se casa con Amalia y decide huir a Montevideo. Sin embargo, el plan se ve nuevamente frustrado por una partida de mazorqueros que irrumpen en la casa y asesinan a Eduardo, quedando incierta la situación de Amalia y Daniel, cuyas muertes no son seguras.

Tanto la película como el film narran las desventuras que viven los habitantes de la Buenos Aires rosista en su lucha contra el régimen desde la clandestinidad. ¿Pero sobre qué fundamento común se asienta ese lugar inicial e iniciático que se le atribuye a *Amalia* en dos series diferentes (la literatura y el cine)?

Por un lado, pensar ese lugar como un *singular privilegio* implica que en tanto ficción de origen *Amalia* ocupa un lugar diferencial en la serie que inaugura. Es, en ese sentido, singular, puesto que participa tanto de lo universal (la novela argentina) como de lo particular (es la primera novela argentina). Y, a la vez, constituye un *privilegium* en el sentido del derecho romano: una disposición particular de la ley, que garantiza ciertas prerrogativas especiales contrarias al derecho común (Bouvier 1843: 369, la traducción me pertenece). Es decir que supone una aplicación particular de lo que no admite particularidad (la ley, lo universal).

A partir de estas formulaciones, proponemos indagar la relación de *Amalia* con el canon comprendido como dispositivo que regula la práctica literaria. En un primer movimiento, la transposición puede entenderse como un modo de canonizar el texto de Mármol. *Amalia* se estrenó el 12 de diciembre de 1914 en una función de gala en el Teatro Colón, a la que asistió el presidente De la Plaza acompañado por parte de su gabinete y varios miembros del cuerpo diplomático. Por tanto, concibiendo el canon como el Estado de la literatura (Link 2004: 286), la *avant-première* de *Amalia* resulta canonizadora al extremo de la literalidad. Asimismo, se trata de un fenómeno desterritorializador típicamente canónico: la película desasigna la novela de su contexto particular de aparición (el rosismo) y la asigna a uno nuevo (la Argentina posterior al Centenario y previa al primer gobierno radical). Esta operación es clasificable dentro de una serie de diversos procedimientos consagradorios de *Amalia*, tales como su aparición en varias colecciones populares, la adaptación en fotonovela registrada

en *Caras y Caretas* (Gómez 1904) y la versión teatral estrenada en el Teatro de la Comedia en 1904 y publicada en la revista *Bambalinas* (Castellanos 1918). Pero también se vincula con algo que acaso constituya, para la época, la operación canonizadora por antonomasia: el reconocimiento académico determinado por su inclusión en las historias de la literatura argentina que proliferaron por aquellos años. Una de esas historias resulta particularmente relevante para este trabajo, puesto que su año de publicación es 1914 y su autor fue el propio García Velloso. En su *Historia de la literatura argentina*, al finalizar el capítulo en el que se ocupa de Mármol, García Velloso describe al autor de *Amalia* citando las palabras que le había dedicado Groussac en *Noticia histórica sobre la Biblioteca de Buenos Aires*: “su nombre nadará en el olvido, señalando, como boya flotante, el lugar mismo donde su obra se sumergió” (1914: 354, el subrayado me pertenece).

Si, foucaultianamente, entendemos el concepto de obra como un principio clasificatorio y ordenador correlativo a la función-autor, la sumersión de la obra en el nombre de Mármol señala el lugar donde el discurso y la vida se tocan. Esta conexión problemática entre obra y vida también es rastreable en una historia de unos años más tarde, escrita por un amigo de García Velloso: la monumental *Historia de la literatura argentina* de Rojas.<sup>1</sup> Allí, el nombre de Mármol es incluido en un volumen titulado *Los proscriptos*, en alusión a la proscripción durante el período rosista. Retomando las formulaciones iniciales, la relación entre la proscripción y la posterior canonización de Mármol implica así un *privilegium*, término legal que en su sentido original indicaba un trato desfavorable y solo después adquirió el sentido de un favor excepcional (Berger 2008: 651).

Esto habilita un segundo movimiento, otro modo de pensar la transposición de 1914, que tiene que ver con el film ya no como forma de canonización sino como forma-de-vida (Agamben 2003: 13-14). Y en tanto experiencia comunitaria que se resiste a la homogeneización, la película nos permite problematizar el lugar de *Amalia* en el canon. Conviene, para ello, repasar las circunstancias de exhibición del film. *Amalia* fue una iniciativa de la presidenta de la Sociedad del Divino Rostro, Angiolina Astengo de Mitre (viuda del ingeniero Emilio Mitre y nuera del general Bartolomé Mitre), con el objetivo de recaudar fondos para construir una capilla y una escuela para niñas. La actuación, en tanto, quedó a cargo de jóvenes de la élite porteña, de modo que, como indica Kohen, la ficha técnica del film “bien puede confundirse con la nómina de asistentes a un baile de sociedad” (2005: 36). Este carácter elitista de la exhibición se aprecia incluso en el valor de la entrada, que costaba setenta y cinco veces el precio habitual: “el valor de la platea se fijó en quince pesos, cuando en los cines del centro de Buenos Aires se pagaban apenas veinte centavos” (Neifert 2004: s.p.).

En tanto acto de beneficencia, pues, la función asume un carácter ambiguo: la acción benéfica que en apariencia tiende a un objetivo igualitario se revela como una forma conservadora de imponer distancias. No obstante, como señala Devoto, lejos de ser un rasgo específico de la función, la sociedad argentina de comienzos del siglo XX estaba profundamente atrave-

1. La amistad entre Rojas y García Velloso está atravesada por una serie de coincidencias que giran en torno a la dedicación de ambos escritores a la tarea de formación de un canon para la literatura nacional. Ambos escribieron sendas historias de la literatura argentina y ejercieron la función docente. Además, Juan José García Velloso, padre de Enrique, fue el autor de un manual de literatura que “usábase entonces en todos los colegios de la república” y ocupaba en la Facultad de Filosofía y Letras, donde luego estudiaría el propio Enrique, la cátedra de literatura castellana de la que más tarde se haría cargo Rojas (Rojas 1942: XII).

sada por esta tensión entre el horizonte igualitario de una comunidad imaginada y la aspiración de muchos de construir “jerarquías y distancias sociales como las que corresponden a toda sociedad en la que existe una diversidad de atributos tanto en lo que se posee como en lo que se consume” (2010: 44). Hay una máxima de Francisco Ramírez que Juan Agustín García recupera en *Sobre nuestra incultura* para caracterizar la autoconciencia de los argentinos: “naides es más que naides” (Devoto 2010: 45). Asumida por los grupos conservadores que asisten al Colón, la máxima de Francisco Ramírez deviene un paradójico enunciado performativo. La élite hace lo contrario de lo que dice. Al pretender que “naides es más que naides”, la élite dice: *nosotros* (los que hacemos beneficencia) somos más que *ellos* (los pobres, los otros). La beneficencia, así, se configura como un ámbito liminar entre lo público y lo privado, al que podemos caracterizar como privativo.

Pero la necesidad misma de imponer distancias revela que el orden conservador no era un bloque homogéneo. Antes bien, la exhibición de *Amalia* en el Colón entraña una imagen decadente de la élite conservadora. La función reúne a diversos grupos pertenecientes a un orden conservador fragmentado: por un lado, el oficialismo reformista, encarnado en la presencia del propio presidente De la Plaza; por el otro, sectores del mitrismo y el roquismo (debilitado por la reciente muerte de Roca), agrupados en torno a la figura de Angiolina Astengo. En la alborada de la democracia de masas y el cénit de la oleada inmigratoria, entonces, sectores enfrentados de la élite conservadora se reúnen bajo un mismo techo para disfrutar de un espectáculo que, al menos por un rato, les permite saldar sus diferencias y practicar un gesto de clase que los distancie tanto de los inmigrantes como de los radicales (es decir, de todos aquellos que resultan económica y políticamente advenedizos).

Ante su propia decadencia y el peligro radical inminente, la élite se repliega y estrecha sus filas. El presidente De la Plaza, a quien apodaban “coya” por su condición grosera o “cachi” (literalmente, nacido en la localidad salteña de Cachi), disfruta del espectáculo organizado por la viuda del director de un diario opositor, olvidando las diferencias entre mitrismo, roquismo y saenzpeñismo, que ante el sólido avance del radicalismo devienen meros matices de un único grupo conservador. La élite gobernante políticamente fragmentada, pues, se muestra ideológicamente unificada.

En términos de Gallo y Cortés Conde, una vez aprobada la ley Sáenz Peña, “se tuvo la sensación de que el juego había ido demasiado lejos y que los radicales no se conformaban con la minoría sino que tenían aspiraciones y serias posibilidades de lograr el gobierno” (1990: 226). Ante estos temores, el presidente De la Plaza, en el mensaje de apertura del Congreso en mayo de 1914, sugirió la posibilidad de una revisión de la Ley Sáenz Peña. En esta misma dirección apunta la presencia del presidente en el estreno de *Amalia*: De la Plaza, que en 1890 adquirió fama de “hábil negociador” por sus gestiones en la banca londinense (Gallo y Cortés Conde 1990: 98), en 1914 debe negociar los intereses de su propia clase. Y así como las fuerzas conservadoras imaginan una coalición de partidos que enfrente al radicalismo (el Partido Demócrata Progresista), sectores enfrentados de la élite se reúnen para celebrar(se).

La elección del Teatro Colón como enclave para ese estrechamiento de filas resulta significativa. Del mismo modo que en 1910, durante los festejos posteriores al Centenario, el Colón fue escogido como escenario simbólico para un atentado anarquista que la opinión pública interpretó como un ataque contra la buena sociedad, cuatro años más tarde la élite conservadora en decadencia se repliega sobre ese escenario, al cual se aferra como un bastión.

Al igual que los festejos por el Centenario en 1910, la función de *Amalia* es una forma de celebración por parte de los grupos dirigentes del “éxito de su proyecto civilizador tras un siglo de contrastes y conflictos” (Devoto 2010: 46). Sin embargo, en esa celebración del proyecto civilizador también está inscripto su fracaso. Si el Centenario traza el límite del proyecto civilizador, su punto álgido, la función de *Amalia* se sitúa ya en un umbral que traspasa ese límite y supone el pasaje a otro territorio que es también otro tiempo. Dicho de otra manera, la Argentina tuvo su *Belle Époque* y su propio siglo XX corto, al cual ingresa con la llegada del radicalismo en 1916. *Amalia* se ubica en ese período bisagra entre 1910 y 1916 que, como un *impasse*, ya no corresponde al siglo XIX pero no es todavía el siglo XX. La película se instala entre el *ya no* y el *no todavía*, en esa encrucijada de una Argentina en la que, siguiendo a Devoto, todo parecía posible, imaginable.

Pero así como el radicalismo implicaba un peligro para el orden político conservador, la inmigración también suponía una amenaza para la sociedad tradicional. La sanción de la Ley de Residencia en 1902 fue quizá la prueba más patente de ello. En el censo de 1914, en tanto, si bien el proceso inmigratorio no estaba en pleno auge, se registró el mayor porcentaje de extranjeros sobre la población total en toda nuestra historia. Por eso fue necesario crear nuevas formas de distinción. La élite que se reúne en el Colón para la función de *Amalia* es en este sentido una élite nativa que toma distancia respecto de las élites inmigrantes. Frente al Circolo Italiano o el Club Español, emergen como espacios de sociabilidad el Jockey Club y el Círculo de Armas, que el propio García Velloso frecuentaba y describió como parte de la evocación de un ambiente social (Rojas 1942: XVI).

A la vez, las circunstancias de exhibición de la película se articulan con otros cambios en los lugares y formas de sociabilidad. La Sociedad del Divino Rostro, entidad que financió la producción de la película, corresponde al fenómeno de las asociaciones voluntarias, que van desde los clubes de prestigio hasta las sociedades de socorros mutuos y constituyen nuevos ámbitos de la privacidad en los centros urbanos. De la misma manera, la tertulia deja el espacio doméstico para instalarse en lugares públicos (Devoto 2010: 29). Precisamente, un artículo anónimo publicado en 1916 en la revista *Plus Ultra* a propósito de la película *Amalia* lleva por título “Las tertulias de antaño” y enlaza la película con la tradición de la tertulia decimonónica (Carbonetti 2003: 56 y 60). El Teatro Colón, entonces, devenido uno de esos espacios públicos que se configuran como nuevos ámbitos de la privacidad, constituye un sitio donde los contertulios de la élite se reúnen para refugiarse del guarangaje.

Este proceso de redefinición de hábitos, que para Ramos Mejía debía operarse a través del cepillo civilizador de la cultura (1994: 169), se articula asimismo con la elección de la novela de Mármol. A este respecto, señala Devoto: “*Amalia* en la literatura y el amor romántico y el sentimiento en la vida cotidiana devenían [...] contraejemplos a evitar. Eran ‘cachi’, expresión de la cultura de la ‘escuela normal’” (2010: 31). Al igual que la propia sociedad, por consiguiente, *Amalia* también deviene objeto de una cepillada. Pero esto no implica un rechazo total, sino que más bien da cuenta de una élite que trata de expurgar de sí ciertos elementos que considera no deseables.

Por otra parte, la voluntad de trazar distancias, además de evidenciarse en la elección misma de la novela y en las circunstancias de exhibición de la película, se hace visible en diversos aspectos de realización del film, tales como el elenco, el vestuario y la disposición escenográfica. Como indica Carbonetti, “en *Amalia*, el elenco de las compañías teatrales que

sustentaban casi todas las producciones del momento es reemplazado por descendientes de aquellas tertulias del siglo XIX y del relato de Mármol, en un verdadero gesto simbólico” (62-63: 2003). La extensión de la secuencia de títulos inicial, que presenta a los actores en sus respectivos papeles –según Peña, una de las secuencias de títulos más extensas de toda la historia del cine (2012: 18)– funciona como un índice del carácter simbólico de la elección del elenco. Además, esos intérpretes (que a su vez eran el público) utilizaron como vestuario “los viejos ropajes conservados por la abuela” y aportaron sus residencias y tradicionales casonas de la Capital Federal y la zona norte del Gran Buenos Aires, así como “un mobiliario de época, auténtico, completado con cuadros, tapices y adornos de valor” (Ducros Hicken 1968: 28). En términos de Kohen: “Si no es posible volver el tiempo atrás, es necesario traer el pasado al presente” (2005: 38). Los actores, entonces, colocan sus cuerpos y sus bienes para formar parte de una ficción mayor que excede en mucho el marco de la película (el acto de expresión) y se inscribe en el ámbito de lo no semántico. Ese poner el cuerpo en el film determina un comportamiento que no es simple forma de vida (*zoé*, el simple hecho de vivir), sino forma-de-vida (*bios*, una vida inescindible de su forma) (Agamben 2003: 13-14). Al respecto, el testimonio de Ducros Hicken resalta la importancia del mobiliario y los trajes al sostener: “Era todo tan natural, las voces, el clavicordio, los trajes, las divisas, etcétera, que la vida parecía haber dado un vuelco atrás en un salto gigantesco en el espacio y en el tiempo” (1968: 28). Hay, pues, un tiempo contraído en ese accionar de la élite que actúa como si el tiempo no hubiera transcurrido.

La novela de Mármol, por su lado, también opera manipulando el tiempo, aunque en sentido inverso. Se lee en la “Explicación” que antecede al texto: “La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existe aún [...]. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquellos” (Mármol 2004: 1). Si en el film el tiempo se contrae, en la novela se dilata. Como apunta Laera, la categoría de “ficción calculada” supone un anacronismo voluntario que implica un “ademán hacia el futuro”. En la novela, el porvenir se figura como una “construcción témporo-espacial que ancla en la imaginación de los exiliados rioplatenses. Mármol presupone la caída del régimen rosista en ese futuro y el advenimiento de la nación imaginada” (Laera 2004: 102). Esa nación imaginada puede pensarse como una comunidad ausente doblemente dislocada, del tiempo (el anacronismo voluntario) y el espacio (el exilio rioplatense). La “ficción calculada” es, por tanto, para decirlo con Wittgenstein, un juego de lenguaje que implica una forma de vida (concordancia de los hombres en una comunidad) (Wittgenstein 1999). Es el juego de lenguaje que le permite a Mármol imaginar una comunidad ausente y al mismo tiempo inscribirse en ella. Por eso, al igual que el film de García Velloso, la ficción calculada de Mármol señala el punto de juntura entre la vida y la obra. La diferencia es que la novela actúa como si hubiera transcurrido el tiempo, mientras que el film hace como si el tiempo no hubiera transcurrido. En un caso, se instala una distancia con respecto a los hechos narrados; en el otro, se la revoca.

De ahí que la novela acentúe las diferencias entre unitarios y federales. La sensibilidad romántica e iluminista de los unitarios se figura en “miradas indefinibles, magnéticas, que transmiten los fluidos secretos de la vida” (Mármol 2004: 167). En cambio, del lado de los federales, todo es torpeza y bajas pasiones (cabe recordar, por ejemplo, a Rosas forzando a su hija Manuela a que bese al decrepito Padre Viguá). A la ficción calculada de los unitarios (la condición de supervivencia para Daniel es precisamente la máscara), podemos así oponer lo que el narrador denomina la “ficción grosera” (Mármol 2004: 270) de María Josefa en sus relaciones con el pueblo y en sus averiguaciones.

Por el contrario, en la transposición de García Velloso, Rosas se figura compartiendo un mismo espacio con los unitarios. En la secuencia de créditos inicial aparece aristocráticamente ataviado con sus vestiduras militares y luego se lo incluye en una fiesta de la cual no participaba en la novela. Más adelante, incluso, en uno de los intertítulos se lee: “El tirano se entremezcla a la alegría de sus soldados”, por lo que Rosas aparece en la película no como la cifra de las diferencias de clase, sino como la figura capaz de revocarlas. Al respecto, sugiere Kohén: “Para una élite jaqueada por varios flancos, la figura de Rosas se ha vuelto atractiva: poderoso y carismático terrateniente, capaz de dominar a las masas” (2005: 39). Esto es confirmado no solo por la inclusión del propio García Velloso como actor en el papel de Mandeville (el ministro inglés que oscilaba entre el temor y la simpatía hacia Rosas), sino también por su participación como extra vestido de mazorquero. Como advierte Kohén, el film “atenúa la virulenta prédica antirrosista de la novela, acentuando los rasgos de común pertenencia de clase entre unitarios y federales” (2005: 37). La tertulia de la élite en el Colón, por lo tanto, se constituye como una forma de conciliación entre dos tipos de tertulias que en la novela de Mármol eran antagónicas: por un lado, la tertulia frívola de los federales en casa de María Josefa o del señor Mandeville, que tiene “una pequeña tertulia en su casa [...] mientras a sus puertas se asesina a los ciudadanos de este país” (Mármol 2004: 12); y por el otro, la tertulia literaria de los unitarios, en casa de Amalia, que en el capítulo octavo de la primera parte ofrece la imagen más acabada del ideal de la felicidad amorosa y la familia romántica (Batticuore 2005: 54-55).

De esta manera, la operación de transposición que inicialmente pensábamos como una forma de canonizar la novela de Mármol también puede concebirse, en términos de Raymond Williams, como parte de una tradición.<sup>2</sup> Si la novela es el lugar donde Mármol pone en juego su vida y funciona como un ejercicio ascético de premeditación mortuoria (destinado a proveer, a esa comunidad de los ausentes que forman los exiliados, de un equipamiento de discursos verdaderos a los cuales podrán apelar como auxilio cuando los necesiten), la película selecciona ese pasado configurativo y lo pone en relación con una imagen decadente de la élite conservadora, esa comunidad de los ausentes que, con la crisis de la ciudad liberal (Viñas 2004), paulatinamente pierden su lugar en la sociedad.

La relectura canonizadora de *Amalia*, de este modo, aparece como una operación conflictiva, dado que tanto en la novela como en el film hay algo del orden de lo comunitario que parece resistirse a ser asimilado para ingresar al canon. Exiliado a los márgenes del territorio nacional en el siglo XIX, Mármol es, en el siglo XX, exiliado al umbral del canon. A la pedagogía del canon como política estatal, se superpone entonces la pedagogía de la tradición como política comunitaria.

Para finalizar, podemos insertar las cuestiones aquí debatidas en el mapa de la lucha por la consagración tras el Centenario que delinea *Los textos de la patria*. En este libro, contrastando dos colecciones populares de clásicos nacionales, Degiovanni reflexiona sobre las luchas por la consagración de dos versiones específicas del canon. Para desmontar la idea del Estado como único agente de canonización, confronta la Biblioteca Argentina de Rojas con La Cultura Argentina de Ingenieros: de un lado, la canonización por vía estatal; del otro, las posibilidades que ofrece el mercado de bienes culturales en formación. Se trata,

2. Es decir, como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, 1997: 137).

según Degiovanni, de dos modos diferentes de postular comunidades imaginadas a partir de la lectura (2007: 20). En definitiva, son dos modos de abrir el archivo, entendido como “la masa de lo no semántico inscripta en cada discurso significanté” (Agamben 2000: 150).

La transposición de García Velloso, en cambio, imagina una comunidad formando parte de ella. No se inscribe simplemente en el archivo, sino que lo profana, restituyendo al uso común una obra canonizada. Así, a la canonización por vía estatal de Rojas y a la consagración por el mercado de Ingenieros, tal vez pueda agregarse una tercera vía, casi oximorónica: la canonización comunitaria, que ingresa al archivo por el lugar fallado de la colección y se sitúa en el umbral del canon. Esta canonización comunitaria (marginal o fallida) es también un modo de pensar la literatura, pero ya no como institución (a la manera de Rojas) ni como producto (a la manera de Ingenieros), sino como experiencia.

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2000 [1998]. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Valencia: Pre-Textos. Trad.: Antonio Gimeno Cuspinera.
- \_\_\_\_\_. 2001 [1996]. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos. Trad.: Antonio Gimeno Cuspinera.
- BATTICUORE, Graciela. 2005. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.
- BERGER, Adolf. 2008 [1953]. *Encyclopedic Dictionary of Roman Law*. <[http://books.google.com/books?id=oR0LAAAAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=oR0LAAAAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)> [Consulta: 4 de marzo de 2012].
- BOUVIER, John. 1843. *A Law Dictionary Adapted to the Constitution and Laws of the United States*. <[http://books.google.com.ar/books?id=kGg8AAAAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.ar/books?id=kGg8AAAAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)> [Consulta: 4 de marzo de 2012].
- CARBONETTI, María de los Ángeles. 2003. “Crónica y cine en *Plus Ultra*: cine, patria y tradición”. *Anclajes*. Vol. 7, N° 7, 53-76.
- CASTELLANOS, Julio. 1918. *Amalia. Drama histórico en siete actos adaptado de la novela de José Mármol*. *Bambalinas*, Año 1, N° 6, s.p.
- CORTÉS CONDE, Roberto y Gallo, Ezequiel. 1990. *La república conservadora*. Buenos Aires: Paidós.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos. 1979. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, T. 12. Buenos Aires: CEAL.
- DEGIOVANNI, Fernando. 2007. *Los textos de la patria*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- DEVOTO, Fernando. 2010. *El país del primer Centenario. Cuando todo parecía posible*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- DUCRÓS HICKEN, Pablo Christian. 1968. “La primera versión cinematográfica de *Amalia*”. *La Prensa*. 8 de diciembre, 28-29.
- GARCÍA VELLOSO, Enrique. 1914. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Ángel Estrada.
- GÓMEZ, Martín. 1904. “Amalia”. *Caras y Caretas*. Buenos Aires, Año 7, 21 de mayo, s.p.
- KOHEN, Héctor. 2005. “Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad nacional en el período 1897-1919”. En AAVV, *Cuadernos de cine argentino, La imagen como vehículo de identidad nacional*, Vol. 5. Buenos Aires:

INCAA, pp. 30-47.

LAERA, Alejandra. 2004. "El ángel y el diablo: ficción y política en *Amalia*". En Iglesia, Cristina (comp.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, pp. 97-109.

LINK, Daniel. 2004. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.

MÁRMOL, José. 2004 [1851]. *Amalia*. México: Porrúa.

NEIFERT, Agustín. 2004. "A 90 años del estreno de *Amalia*, el primer largometraje argentino". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 11 de diciembre, s.p.

PEÑA, Fernando. 2012. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

RAMOS MEJÍA, José María. 1994 [1899]. *Las multitudes argentinas*. Buenos Aires: Marymar.

ROJAS, Ricardo. 1924. *Historia de la literatura argentina*, T. V, Vol. 1. Buenos Aires: Kraft.

\_\_\_\_\_. 1942. "Prólogo". En García Velloso, Enrique, *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Kraft, pp. VII-XIX.

VIÑAS, David. 2004 [1965]. *Crisis de la ciudad señorial*. Buenos Aires: Corregidor.

WILLIAMS, Raymond. 1997 [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península. Trad.: Pablo di Masso.

WITTGENSTEIN, Ludwig. 1999 [1953]. *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Altaya. Trad.: Alfonso García Suárez y Ulises Moulines.

---

#### NICOLÁS SUÁREZ

Licenciado en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Adscripto a la cátedra Literatura Argentina I (Iglesia) de la misma universidad. Guionista cinematográfico recibido en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC).