

**Dramas románticos. Importación literaria, censura
y traducción en dos dramas de Mitre**

Vázquez, Ana Eugenia
(UBA-CONICET)

Introducción. Victor Hugo en la Nueva Troya

Victor Hugo todavía encarna la figura del gran hombre de letras decimonónico, guía y modelo no sólo de las por entonces nuevas generaciones de literatos franceses, sino también de los jóvenes porteños, que lo leían con avidez desde los distantes márgenes del Río de la Plata e hicieron del “Prefacio a Cromwell” el panfleto matriz de sus tempranas aspiraciones intelectuales. El líder del romanticismo francés es, junto a Chateaubriand y Byron, la referencia insoslayable que la mayor parte de los textos críticos sobre la Generación de 1837 ofrece para pensar las relaciones de influencia y recepción establecidas entre la literatura europea y la local. Sin embargo, cuando el interrogante por tales vínculos se corre de los epígrafes laudatorios y los homenajes, vemos que la importación cultural constituyó un proceso mucho más complejo y contradictorio, incluso en lo que respecta a una figura que hoy podríamos considerar de un prestigio incontestable, como la de Hugo. En este trabajo, entonces, pretendemos entender dos intervenciones llevadas a cabo por Bartolomé Mitre en la vida teatral de Montevideo como producto de las oscilaciones ideológicas y estéticas que el romanticismo francés implicó para los letrados porteños exiliados en la Nueva Troya.

Para las fiestas mayas de 1840, la compañía teatral dirigida por Fernando Quijano se había propuesto estrenar el drama *Marie Tudor* en el teatro de San Felipe, una de las dos salas teatrales con las que contaba Montevideo por aquel entonces. La adaptación de la pieza fue rápidamente aprobada por la comisión censora correspondiente, conformada en la época por Andrés Lamas, Pablo Delgado y Joaquín Sagra (Pagés Larraya, 1943). Sin embargo, las críticas a tal decisión no tardaron en hacerse oír en la prensa, por lo que se dio marcha atrás y, a último

momento, se pidió autorización a Bartolomé Mitre para representar un drama de su autoría, *Cuatro Épocas*.

Si bien era la primera vez que *Marie Tudor*, estrenada en París en 1833, se llevaría a las tablas de este lado del Atlántico; la puesta en escena de textos del romanticismo francés no constituía una novedad. El público de la época ya había podido asistir a varias obras de Hugo: *Marion de Lorme* (1831), *Le roi s'amuse* (1832), *Lucrecia Borgia* (1833) y *Angelo* (1835). El primer melodrama romántico, *Treinta años o La vida de un jugador* de Ducange, se había estrenado en Buenos Aires en 1831 y las piezas de Alexandre Dumas, Eugène Scribe y Casimir Delavigne no eran extrañas en el repertorio de esos años (Pellettieri, 2005). De hecho, en 1840 Hugo volvió a figurar entre los autores presentados en Montevideo y el 19 de julio de ese año se estrenó su drama trágico *Ruy Blas*, en traducción de Bartolomé Mitre. Doble (des)encuentro entre el líder espiritual y un distante discípulo: la importación cultural en los años de emergencia de la literatura nacional se dio como una necesidad imperiosa, a la vez que como un proceso de constante negociación y reacomodamiento de actores y discursos, que implicó intervenciones concretas sobre la literatura foránea.

Dramas para la nación

Francisco Quijano, proveniente de una familia española de actores, director, comediante, bailarín y militar, se desempeñó como un activo importador literario en el Montevideo de la época, que guiaba sus operaciones de selección del catálogo francés por un criterio moderno, el gusto del público. De hecho, por aquellos años, un anuncio difundido por la librería de Hernández en el periódico *El Nacional* rezaba:

Habiendo manifestado un notable número de personas el deseo de que se reimprimiese entre nosotros el drama del célebre Victor Hugo MARÍA TUDOR se ha formado una empresa con este objetivo; y ella tiene la satisfacción de anunciarle al público que saldrá a la luz dentro de breves días el mencionado drama *sin supresión ni modificación de ninguna clase*. (EN, 16 de abril de 1840, las cursivas corresponden al original)

No resulta extraño, de todos modos, imaginar la contrariedad de cierto sector de los exiliados porteños que preparaban con nostalgia las celebraciones del 25 de mayo y que habían visto como homenaje sugerido la puesta en escena de un drama cuyo prefacio proclamaba: “Quelle est la pensée qu’il a tenté de réaliser dans Marie Tudor ? La voici. Une reine qui soit une femme. Grande comme reine. Vraie comme femme (Hugo, 1833: 7).” (“¿Cuál es el pensamiento

que el autor de este drama intentó realizar en María Tudor? Helo aquí: una reina que sea una mujer. Grande como reina. Verdadera como mujer”, la traducción nos pertenece)¹. El origen foráneo de la obra no resultaba necesariamente un inconveniente para su representación en un festejo patrio, de hecho, el *Ruy Blas* traducido por Mitre se presentó en el certamen poético de Mayo de 1841. Sin embargo, *Marie Tudor* escenifica la historia de la hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón, locamente enamorada del advenedizo napolitano Fabiano Fabiani, quien a su vez la engaña con una joven huérfana. La obra reúne todos los motivos característicos de *la maladie romantique*: decorados medievales, cadalzos, intrigas cortesanas, disfraces y cambios abruptos de identidad. Asimismo, sus dos protagonistas femeninas son, por un lado, una reina que hace y deshace caprichosamente la fortuna de sus amantes, y por otro, una joven plebeya, que aunque angelical y comprometida, cede su honor a las manipulaciones del seductor. Aunque todos estos elementos ciertamente seducían al lectorado de la época, pocos principios didácticos o aleccionadores pueden deducirse de su lectura. En este sentido, la concepción pedagógica y cívica del teatro sostenida por los miembros del romanticismo porteño fue, en muchos aspectos, heredera de la impulsada durante el período rivadaviano: el teatro constituía un espectáculo de interés público en el que debían enseñarse pautas de conducta modélicas y patrióticas. Este es el fin obvio de *Cuatro épocas* (1947), con la que se sustituye la vilipendiada *Marie Tudor*. Cada acto de la obra se sitúa en una coyuntura significativa de la incipiente nación: el inicio y fin de las guerras independentistas y luego el rosismo. La protagonizan Eduardo y Delfina, cuya felicidad doméstica se ve convulsionada por los diversos avatares de la historia nacional. La resignación frente a la guerra y el patriotismo conforman una didáctica explícita en pos del beneficio colectivo que los personajes enuncian constantemente en sus parlamentos. La necesidad de resistir y combatir la tiranía, las máximas de los deberes de la mujer republicana, la resignación alegre y solemne frente a la batalla: cada uno de los puntos programáticos del romanticismo argentino se traslada casi sin mediaciones al drama. Ya no ocupan la escena reinas enardecidas, sino madres devotas que dulcifican la vida de los exiliados y ocultan proscriptos en sus hogares. Asimismo, la estética hugoliana de lo grotesco y lo sublime, de lo verdadero y lo grande, da aquí lugar a un intertexto propiamente melodramático, en el que el discurso sentimental ocupa un lugar preponderante. En los días siguientes al estreno del drama, *El*

¹ En el epistolario de Juan María Gutiérrez, se conserva una carta de Florencio Varela, en la que el hermano del poeta declara manifiestamente su contrariedad ante el drama hugoliano y sus ideas “extrañas, exageradas, extravagantes” (Archivo del D. J. M. Gutiérrez, p. 215)

Nacional publicó varias reseñas críticas de *Cuatro Épocas*, escritas por Juan Bautista Alberdi, Andrés Lamas y José Rivera Indarte, en las que se celebraba la obra del joven poeta “nacional por su forma y colores”, que había “arrancado al pueblo cincuenta aplausos entusiastas y patrióticos” (EN, 29 de mayo de 1840).

¿Un traditor americano?

Hacia fines de siglo, Enrique García Velloso (1942) se propone llevar a escena el *Ruy Blas* con el fin de incentivar el gusto del público porteño por el teatro nacional. Cuando entrevista al ex presidente para pedirle su conformidad, aprovecha la ocasión y le pregunta por qué tradujo esa pieza (García Velloso, 1942: 95). Mitre, un tanto esquivo, le dice que consiguió el libro en francés por medio del apuntador teatral Manuel Igarzábal y que lo tradujo un tiempo después por pedido de Quijano. Sin embargo, lo cierto es que los manuscritos que se retienen de la obra son anteriores a esta supuesta demanda (Mitre, 1947).

Ruy Blas, que cuenta la historia de un joven lacayo enamorado de la reina y obligado por su señor a traicionarla, presenta una serie de motivos que podrían haber resultado más atractivos para los románticos exiliados durante el rosismo que los ofrecidos por *Marie Tudor*. Los letrados porteños podrían haberse identificado o al menos sentirse atraídos por este protagonista masculino y moderadamente marginal, desfasado entre su posición social subordinada y su aspiración al ideal (encarnado en una mujer tan inalcanzable como virtuosa), individualidad excepcional que sufre y vive en las sombras, pero que finalmente se rebela ante el poder tiránico y que, a través del favor de la reina, logra llegar a ser un buen cortesano y justo administrador. En cuanto a la traducción de Mitre, esta mantiene los aspectos generales de la trama, sin ser en absoluto una traducción que siga palabra a palabra el original (a diferencia de lo que declara el traductor años más tarde (García Velloso, 1942)). La mayor parte de los parlamentos son reescritos casi en su totalidad, lo que redundaría en una versión considerablemente más breve que el texto francés. Se despliega así una serie de estrategias de reducción que merman notablemente el lirismo de la obra de Hugo. Por ejemplo “*la lune étant couchée, hier*” (Hugo, 1939: 32) se traslada al castellano como “ayer, por la noche” (Mitre, 1947: 274). Muchos elementos del texto, que para Mitre podían contrariar el buen tono necesario en un espectáculo público, se omiten. Cuando don Salustio, para vengarse de la reina, busca contratar los servicios de su primo don César, un noble venido a menos que se dedica al hurto y las amantes, comienza por recriminarle

una extensa serie de crímenes que se le imputan. Los personajes se tratan con altanería y se acusan de “*bandit*” (bandido), “*gueux*” (pordiosero, mendigo) o “vos compagnons à toute loi rebelles” (“tus compañeros a toda ley rebeldes”) (Hugo, 1939: 30, 32). La variada serie de injurias con las que se manejan (que posee por momentos un notable valor cómico y picaresco) no se encuentra en la versión traducida. Mitre también atenúa algunas otras referencias que considera escandalosas. Cuando los primos hablan de sus muchas amantes, las “Lucindas de amor y las suaves (*agradables, tersas (douces)*) Isabeles” se transforman en “Lucindas celestiales e Isabeles que bendigo” (Mitre, 1947: 274).

En el segundo acto, Mitre agrega dos estrofas de canto de las lavanderas, ausentes en el texto fuente. Tal decisión parece responder a la tradición teatral de insertar piezas musicales en los entreactos. Mientras que, en Hugo, esta primera intervención se consagra completamente a la certeza de la reina sobre la intriga cortesana, Mitre hace que su personaje retome el motivo de la flor como declaración de amor, desarrollado en la canción. En la versión americana, la protagonista presiente el mal como una vaga sombra que la aterra y reza para conjurarla, mientras que *la Reine* de Hugo sabe que es Don Salluste quien está tramando algo contra ella y no teme decir su nombre. En contra a lo que él mismo declaró a García Velloso, la traducción de Mitre priorizó otros criterios distintos a la fidelidad al texto fuente. Por un lado, el agregado de canciones, la brevedad, ciertos giros de la oralidad americana señalan un claro interés en adaptar la pieza al contexto concreto de su representación en Montevideo. Por otro, las omisiones de aquello que pudiera resultar indecoroso o inapropiado, como las acusaciones en boca de la reina o cierta celebración cómica del delito, fueron suprimidas en consonancia con el programa ideológico y estético del traductor.

A los dos días del estreno de *Ruy Blas*, el 21 de julio de 1840, se publicó también una reseña de la obra, en la que la labor del joven traductor fue ampliamente festejada. La crítica empieza por defender el texto elegido. Más allá de la gloria de Victor Hugo, dice su redactor, este drama muestra el camino de ascenso y perfectibilidad del hombre que nace con grandes aspiraciones. Sobre la traducción dice: “es la que hace un poeta de otro poeta” (*EN*, 21 de julio de 1840). Si bien admite que no puede hacerse un comentario definitivo de la traducción hasta que esta esté impresa (y para ello habrá que esperar otros cuarenta años), el imperativo de consagración es patente. Esta crítica textualista se propone, sin embargo, reseñar un espectáculo e intenta consagrar a Mitre como poeta a través de una traducción no publicada, sino oída. Este

gesto parecería hacer de la dislocación la marca de la importación cultural en el Río de la Plata a mediados del siglo xix. Dislocación geográfica, genérica y autorial, señala la precariedad, sino la inexistencia, de la institución literaria en la época y el consecuente estatuto de la traducción, lábil, irregular, casi arbitrario.

Conclusión

Este somero recorrido pretende señalar algunas de las por cierto numerosas tensiones que el consumo de libros europeos significó para los letrados locales durante la primera mitad de 1800. El imperativo didáctico y social que el romanticismo argentino concibió como destino de la literatura decimonónica chocó en reiteradas ocasiones con el gusto del lectorado. La labor de Mitre como traductor no apuntaba a satisfacer la demanda de ese público que quería una *Marie Tudor* “sin supresión ni modificación de ninguna clase”. Al contrario, sus estrategias de traducción perfilan la figura de un mediador activo y censor. En este sentido, el discurso del genio romántico se ponía a funcionar en una doble dirección, por un lado, invisibilizaba las numerosas modificaciones de Mitre sobre el texto fuente, por otro, elevaba a este último al estatuto de autor. Aunque se concibiera la traducción como una práctica menor y subsidiaria (vinculada exclusivamente al beneficio económico y a la falta de originalidad), en el débil campo literario de la época, los poetas se desempeñaban como publicistas y traductores y las áreas de vacancia eran tantas que traducir un drama en verso valía como escribir poemas.

Por otro lado, las significativas intervenciones de Quijano o Igarzabal (de quien supuestamente dijo Mitre “no sé cómo se las arreglaba para conseguir los últimos libros ingleses y franceses”(García Velloso, 1942: 95) plantean la necesidad de indagar con mayor profundidad a estas figuras anónimas de la importación. La relación escritor-director, autor-editor-traductor ilumina una nueva serie de agentes, cuyas decisiones fueron tan determinantes para la vida cultural de la época como la de sus protagonistas más reconocidos.

Bibliografía

- El Nacional* (1840). Montevideo. Imprenta de *El Nacional*. Museo Mitre.
- Archivo del Dr. J. M. Gutiérrez, Epistolario, T. I (1979). Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- García Velloso, Enrique. (1942). *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Kraft.
- Hugo, Victor (1839). *Ruy Blas*. Paris: Sociéte Belge de Librairie.

Hugo, Victor (1833). *Marie Tudor*. Paris: Louis Hauman Librairie.

Mitre, Bartolomé. (1947). *Policarpa Salavarrieta. Cuatro Épocas. Ruy Blas*. Buenos Aires: Museo Mitre.

Pagés Larraya, Antonio. (1943). *La iniciación intelectual de Mitre. Trabajos literarios de 1837*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

Pellettieri, Osvaldo. (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución*. Buenos Aires: Galerna.