

El problema de la traducción en el teatro virreinal porteño. El caso de *Idamia o la reunión inesperada* (1808) de Luis Ambrosio Morante.

LANDINI, María Belén

» Palabras clave: Historia- traducción- Morante

› Resumen

Idamia o la reunión inesperada es una traducción del texto italiano *Il Selvaggio* de Francesco Cerlone, realizada por Luis Ambrosio Morante. Investigamos el concepto de traducción que circulaba en los siglos XVIII y XIX tanto en España como en sus colonias y vimos que se trataba de traductores adaptadores o reescritores que aclimataban los textos, conservando los nudos argumentales y amplificando el “color local” español, hasta llegar incluso a borrar el nombre de los autores originales. El plagio era una forma corriente de difusión de los textos, sobre todo de folletines y piezas teatrales. En este sentido, nos interesa pensar en la construcción del personaje americano que opera en el pasaje del texto de Cerlone al de Morante.

› Presentación

› En un trabajo anterior (“*Idamia o la reunión inesperada* [1808] de Luis Ambrosio Morante, adaptación americana de una comedia de Francesco Cerlone [1765]”), dimos a conocer la existencia del manuscrito original de *Idamia o la reunión inesperada*, traducción realizada por Luis Ambrosio Morante del texto italiano *Il Selvaggio* de Francesco Cerlone. Allí enumeramos las ediciones existentes del texto cerloniano, expusimos los datos biográficos del autor y del traductor y resumimos la línea argumental de los textos fuente y meta.

› El hallazgo de un manuscrito que contiene una traducción (o adaptación) y no una pieza original nos llevó a pensar acerca del concepto de traducción que circulaba en los siglos

XVIII y XIX tanto en España como en sus colonias. ¿Por qué Morante no deja constancia del texto fuente? ¿Por qué firma como autor? ¿Por qué conserva el argumento de la obra, pero no la literalidad de los parlamentos? Todas estas preguntas nos remitieron a la búsqueda y análisis de otras obras traducidas y de los testimonios de algunos traductores del período.

›

› ***El problema de la traducción en el siglo XIX***

› La traducción en América surge como interpretación oral entre nativos y españoles. De a poco, colonizadores y evangelizadores aprendieron las lenguas americanas y reprodujeron con la escritura románica los sonidos que comprendían. Así fueron compuestas las gramáticas y los diccionarios en náhuatl o en quechua y traducidas las escrituras religiosas a estas y otras lenguas americanas para su mayor difusión.

› Con los españoles llegaron libros laicos y entre ellos la dramaturgia que circulaba en la metrópoli. Ese fue nuestro repertorio teatral hasta bien entrado el siglo XVIII en el Río de la Plata. En 1789 prohibieron en España todos aquellos libros que se vinculasen con la Revolución Francesa o con cualquier idea contraria a la monarquía. Sin embargo, en los barcos que “pirateaban” mercadería también viajaban los libros. Traer libros a América implicaba pagar impuestos y es posible que el contrabando tuviese que ver no solamente con el contenido de aquello que arribaba sino también con el costo de traerlo. Con el paso del tiempo, los impuestos a la importación de libros fueron liberados en favor del fomento del conocimiento.

› Como el estatuto del traductor se basaba en la legitimidad de su producción, nada impedía que quien manejara medianamente bien dos o más lenguas, pudiera ganarse la vida “traspasando” textos de una a otra. Por eso, sabemos que circulaban traducciones más o menos formales de la literatura en boga, sobre todo de los géneros más populares, como los folletines o los textos dramáticos. En este sentido, creemos que al Río de la Plata llegaron originales en distintos idiomas, pero también traducciones, adaptaciones y copias de estos textos que se realizaban en la metrópoli.

› Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), importante dramaturgo y traductor español, admite que “nadie respetaba ni reconocía el derecho de propiedad de las obras dramáticas” (en Ibáñez Rodríguez, 2000:207) y, en sus artículos periodísticos, considera necesaria la adaptación o “españolización” de los textos para hacer valer la firma del traductor. Dice Bretón de los Herreros:

› A traducciones menos esmeradas y concienzudas que las mías han dado, y muchas con el beneplácito del público, grande importancia otros escritores, aplicándoles, en lugar de la que corresponde, la calificación de arreglos al teatro español, sin embargo de que la mayor parte no se ha

variado otra cosa que los nombres de los personajes y el lugar de la escena. Más de dos se han presentado y aceptado como originales, y los traductores vergonzantes, por no confesar buenamente que lo eran, han incurrido en la nota de plagiarios. Las traducciones de las obras de imaginación, y principalmente de dramas y novelas, no deben ni pueden ser literales, y esos arreglos, que con harta frecuencia se han encarecido tanto, no son de ordinario primores del arte, sino condiciones inherentes a esta clase de tareas (en Ibáñez Rodríguez, 2000:208).

>

> En su reseña del libro *Creación y traducción en la España del siglo XIX* de Francisco Lafarga y Luis Pergenante (Peter Lang, 2015), Laura Fólica (2016:190) afirma:

> ...se trata de traductores adaptadores o reescritores que, con el objetivo de aclimatar los textos, tienden a recortar las largas partes de descripción y a conservar los nudos argumentales; por otro lado, suelen amplificar el color local español, hasta llegar incluso a borrar el nombre de los autores originales (esto ocurre sobre todo en el teatro de entretenimiento y en las novelas de folletín, géneros cuyos autores no gozaban de tanta legitimación)."

>

> Solange Hibbs (Université de Toulouse 2 Jean Jaurès), en la presentación de su curso de Traducción y Traductología 3 para la Universidad de Toulouse 2, se refiere al valor que tuvo la traducción a lo largo de los siglos:

> Au cours du XVII^e siècle, la traduction va connaître une situation et un essor différents: elle va servir la langue française et la formation du goût. La vraie préoccupation est de vérifier la conformité au texte français, aux canons de la langue mais pas de vérifier l'exactitude de la traduction. C'est ce qui a valu aux traductions de cette époque d'être appelées les 'Belles infidèles'.

> La deuxième étape concernant les réflexions sur la traduction est celle du XIX^e siècle, marquée par l'approche théorique et herméneutique, période à laquelle l'acte de traduire est considéré comme une partie intégrante de l'existence culturelle .

> (...)

> El análisis de las prácticas de traducción confirma la amplia presencia del plagio, probablemente considerada como "natural" en el siglo XIX, ya que múltiples obras traducidas vienen acompañadas de la mención "arreglo libre del francés" o son adaptaciones muy literales de la obra de origen. El plagio llegó a constituir una modalidad de "transferencia" corriente...

>

> El trabajo de Hibbs resultó revelador para nuestro estudio no sólo por su aporte a la Historia de la traducción, sino también porque explica y analiza en qué consiste el acto de traducir y qué variables debemos tener en cuenta cuando pensamos en *Idamia*, un texto italiano "españolizado" puesto en escena por un mulato en el Río de la Plata en 1808. Continúa Hibbs:

> Elle [la traduction] ne peut s'analyser hors des coordonnées espace et temps. En effet le

texte est espace et sa lecture s'inscrit dans le temps: la construction du sens est un balayage qui mène du signe au contexte et la réécriture opère souvent la démarche inverse. La traduction est créatrice d'espace par la production d'un autre texte qui se substitue au premier.

› La traducción debe, necesariamente, como reescritura, partir desde el contexto, crear un espacio para la producción de un texto sustituto del original.

›

› ***El caso de Idamia o la reunión inesperada***

› El caso de plagio más conocido de la época en la que vive Cerlone es el de Goldoni, cuya obra *Il vero amico* fue señalada como una copia de *Le fils naturel* de Diderot. Goldoni se defiende de esta acusación tomando otros ejemplos de “intertextualidades” a lo largo de la historia y reivindicando el “robo”, siempre que se utilice de manera perspicaz e inteligente, tal como lo expresaba más arriba Bretón de los Herreros. Cerlone fue, a su vez, acusado de plagio por el mismo Goldoni. No hemos encontrado el dato de cuál es la obra que está en juego en esta acusación, pero sostenemos que *Il Selvaggio* podría no estar libre de cargos.

› Goldoni posee, entre sus obras, dos comedias que manejan la temática americana: *La bella selvaggia* (1757-58) y *La peruviana* (1754-55). La primera de ellas es una pieza en cinco actos cuya intriga principal consiste en que Alonso, portugués, se enamora de Delmira, joven noble americana, prometida en matrimonio a Zadir, también americano. Este último se comporta “bárbaramente” con ella mientras que Alonso cuida y defiende los intereses de Delmira, que finalmente acepta casarse con él. Participan en este conflicto algunos personajes secundarios. Además, leemos por lo menos tres intrigas menores imbricadas con la principal. El conflicto de este triángulo amoroso es idéntico al de Urania, Arensbergh y Lord Aresping en Cerlone, sin embargo Goldoni incorpora un contexto mucho mayor en el que propone, incluso, una dupla cómica, que no vemos en los otros dos autores.

› Más significativo es aún el caso de *La peruviana*, pieza en la que Zilia, joven peruana tomada prisionera por Detervill, soldado francés, es obsequiada por este con una casa y bienes pidiéndole a cambio que lo corresponda en su amor. Ella se niega porque está prometida con Aza, su hermano, y le pide a Detervill que le permita encontrarse con él. La trama se complica cuando Rigadon, cuñado de Detervill, envía una carta desde París anunciando que vio allí a Aza con otra mujer, Zulmira. Por pedido de Detervill, llegan Aza, Zulmira y su padre al lugar de la escena. Tras varios intercambios, se enteran a través de Rigadon que el incesto está prohibido en Europa y que por eso Zilia y Aza no podrán casarse. Finalmente, entonces, Zilia se casa con Detervill y Aza con Zulmira.

› *Il Selvaggio* es la historia de un capitán inglés, Lord Aresping, que, luego de un naufragio, se enamora de una joven americana, Urania, que estaba prometida en matrimonio al cacique de la tribu del lugar, Arensbergh. Luego de muchas intrigas cruzadas y de batallas entre europeos y nativos, se descubre que en realidad Urania es hija de Ernesto, un hombre que había errado por América a causa de un destierro, y Onoria, pasajera de otro barco naufragado en aquellas costas. Finalmente, Arensbergh cede al Lord la mano de Urania.

› Cabe preguntarnos entonces sobre la “originalidad” de *Idamia o la reunión inesperada*. El texto que Morante adaptó en el Río de la Plata respeta casi en su totalidad el argumento de la pieza de Cerlone, pero adapta nombres e imita el estilo de los textos españoles de la época. Lo primero que nos llama la atención es la elección de la obra a traducir: Francesco Cerlone fue famoso por sus personajes Pulcinella y Don Fastidio, caracteres del teatro popular napolitano, propios del estilo de la Commedia dell’arte y por su producción operística dentro de la que se cuentan trabajos conjuntos con los compositores más renombrados del clasicismo italiano, como Cimarosa, Piccini, Gazzaniga y Paisiello. Sin embargo, Morante elige una obra que permite una reflexión sobre la condición del colono y la conformación de una identidad americana que comenzaba a vislumbrarse. Algunos pequeños cambios en palabras clave que, incluso, se encuentran corregidas, “meditadas”, en el manuscrito nos dan la pauta de que este traductor estaba pensando políticamente.

› Morante fue un participante activo de la Revolución de Mayo, quien, de alguna forma, hizo pasar por el teatro la situación política del momento. *Il Selvaggio* de Cerlone es funcional al discurso de Morante: hay colonos, europeos, se muestran dos sociedades totalmente distintas en su aspecto, en los vestuarios descritos en las didascalias y en los decorados, pero también códigos que se confunden y se mezclan para dar cuenta de que realmente nadie sabía con certeza cuál era el gesto de los nativos, cuáles sus costumbres y cuáles las que habían adoptado de los europeos.

› En algún punto, la obra reivindica el honor de los pueblos originarios que en ella toman partido, los natches, pero también esa reivindicación radica en la “caballerosidad”, en el “honor” y en valores que son propios de la cultura occidental. Lo interesante es ver cómo Morante se preocupó por llevar a la escena una reflexión social y política que fuera capaz de hacer pensar al público acerca de su propio lugar en el mundo.

› En esta línea, es interesante observar de qué manera se construye en la obra el arquetipo americano, totalmente imbricado con los códigos sociales y morales europeos. Los americanos de *Idamia o la reunión inesperada* muestran reacciones intempestivas por las que se

los califica como bárbaros, pero también cumplen con ritos sociales y costumbres europeas, como la sumisión de las mujeres a los hombres, de los hijos a los padres, la consideración de la palabra como algo determinante en los actos a futuro. Los europeos, en cambio, son identificados con el obrar bien y cada vez que cometen un error, se hace referencia a que eso es lo que hacen los “indios”. Esto conduce a que los personajes mismos reflexionen sobre el asunto concluyendo que lo que hay en realidad son sólo valores humanos, sean quienes sean los que participen de las peripecias.

› Es significativo que el texto de Cerlone utilice los atributos “blanco” y “negro” para referirse a los europeos y a los americanos respectivamente, pero que Morante elimine por completo estas palabras, utilizando en cambio otras que no aluden directamente a diferencias raciales. Donde Cerlone dice “...bianca più della neve...”, Morante traduce “¡Nuca el albor terso de la nieve!” o donde en italiano leemos “principe nero”, en español solamente aparece el nombre propio “Indatiro”. Morante era mulato, pero atribuir estos cambios solamente a su condición sería ingenuo, conociendo su actividad política. En el texto fuente, cuando Milord le confiesa a Beutif (Palmer en el texto meta) su amor por Urania (Idamia en la traducción), este le pregunta si es negra. “No, blanca”, responde el inglés. Cuando Indatiro se dirige a Milord en dos ocasiones en que el original marca “bianco”, la traducción expresa “europeo” e “inglés”. Por último, estas alusiones a la diferencia de color muchas veces son omitidas en la traducción. Cerlone pone en boca de Arensping (Indatiro en el texto de llegada): “Natura mi fè nero di volto, / mi diede bianco il cuore”. Pero Morante lo modifica: “Qual como a ti/ pròvida Naturaleza, / diome un corazón, y una alma/ dotadas de fortaleza/ y heroicidad...”

› En los parlamentos de algunos personajes de la obra se alude a las desventajas que los “indios” tuvieron en las conquistas frente a quienes traían armas de fuego. Dice Almenaic: “Qual nuestras armas de piedra,/ armas usan de metales;/ ostentándose con ellas/ superiores à nosotros.”

› En esta línea, Palmer, confidente de Milord, muestra un paulatino cambio en su forma de pensar acerca de los nativos: comienza la pieza hablando del canibalismo existente en las tierras a las que por desgracia arribaron y termina por arrepentirse de haber atacado al Príncipe Indatiro y congraciándose con Idamia, a quien había tomado de rehén.

› De todos modos, al final de la pieza, este pensamiento “vuelve” a su punto de partida, cuando se descubre que, en realidad, casi todos aquellos personajes “americanos” que se habían reivindicado con sus actos, eran europeos desterrados o encubiertos.

› *Il Selvaggio* se anuncia en su portada como una comedia, consta de tres actos y está

escrita en prosa. *Idamia o la reunión inesperada*, en cambio, consta de cinco actos en versos octosílabos con rima asonante en los versos pares. Dentro de las modificaciones que hace Morante respecto del original, se observa también el agregado de dos monólogos al estilo del siglo de oro español que no aparecen en la prosa italiana.

› Por otro lado, las didascalias rioplatenses se extienden generosamente en la descripción de los vestuarios llevados por cada personaje, mientras que Cerlone produce didascalias breves y direccionadas más a la acción que a la descripción del contexto. Morante agrega también notas al pie de algunas páginas para explicar referencias al contexto histórico europeo. Estas notas evidencian que, aunque traducido para el coliseo y puesto en escena, el estatuto del texto dramático sigue siendo literario, ya que nadie pensaría que las notas al pie se expresaran en escena. La traducción es funcional no sólo al teatro sino también al circuito literario.

› En conclusión, vemos que la circulación de textos dramáticos en los siglos XVIII y XIX tanto en Europa como en América, trazaba diversas vías. Una de ellas era la traducción, cuyo estatuto difería del que actualmente le otorgamos, mostrándose borrosos sus límites con el plagio y con la dramaturgia. “Enriquecer”, “adornar”, “mejorar” un texto teatral que se ha traducido acrecentaba la fama y la reputación de quien se abocase a hacerlo. En este sentido, Morante fue un traductor bien legitimado, aportando con su texto una mirada políticamente comprometida con su coyuntura.

›

› **Bibliografía**

Giovanardi, Stefano; “Cerlone, Francesco”, en AAVV, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 23, 1979.

Goldoni, Carlo; *La bella selvaggia*, en *Teatro comico italiano moderno delle opere del signore Carlo Goldoni, avvocato veneto. Tomo XXVII.*, Lucca, 1791, pp. 77-133.

Goldoni, Carlo; *La peruviana* en *Collezione completa delle comedie di Carlo Goldoni. Tomo XXII.*, Prato, 1821, pp. 252-331.

Landini, María Belén, “Luis Ambrosio Morante, 'estrella' del teatro latinoamericano en el siglo XIX”, en *La actuación teatral*, Dubatti, Jorge y Burgos, Nidia (comps.); Bahía Blanca, 2013.

Maddaloni, Giovanni, *La lingua dell'opera teatrale di Francesco Cerlone (Tesi di dottorato)*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2013.

Morante, Luis Ambrosio, *Idamia o la reunión inesperada* (manuscrito inédito).

Romera Pintor, Irene y Josep Lluís Sirera (eds.), *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX. Actas del Simposio Internacional Celebrado en Valencia (21-22 noviembre 2005)*, Universitat de València, 2006.