

## *La comedia francesa en las traducciones de Luis Ambrosio Morante: una cartografía particular.*

LANDINI, María Belén /IAE-CONICET – belulandini@hotmail.com

*Tipo de trabajo: conferencia*

---

Palabras claves: cartografía – comedia francesa - traducción

### Resumen

En el contexto del estudio de la obra completa de Luis Ambrosio Morante, me detengo en este trabajo en las traducciones de la comedia francesa del siglo XVIII. En el proceso de traducción, Morante realiza modificaciones que implican un cambio importante del lugar de enunciación de los textos dramáticos. Propongo entonces observar el mapa del recorrido que estos textos hicieron hasta llegar al Río de la Plata, así como aquel que marcan en el territorio sudamericano y cómo esto determina la conformación de territorialidades culturales a partir del acontecimiento teatral.

### Presentación

Estar perdido o perdida a veces implica no encontrar el camino o no tener un lugar de pertenencia. Los mapas se vuelven indispensables para definir nuestra dirección y para nuestra concepción simbólica del espacio en el que nos paramos. ¿Qué pasa cuando no está claro el mapa del suelo que se habita? ¿Qué pasa cuando no podemos nombrar nuestro lugar de origen con claridad?

La dramaturgia de Luis Ambrosio Morante se ancla en un suelo convulsionado, se erige sobre columnas endeble, que algunas veces sostienen con firmeza desde el valor de lo simbólico, pero otras veces se quiebran y llevan a mirar hacia afuera. La identidad porteña de principios del siglo XIX todavía se hallaba en conformación, entre ser y no ser España, entre ser y no ser libres. La definición por la negativa era mucho más certera que la posibilidad de afirmar una identidad nacional.

En esta ocasión, me voy a detener en las traducciones de la comedia francesa que Morante realizó entre los años 1817 y 1821. No es casual que en este período de reciente independencia y gran desorden institucional, Morante prácticamente no publique ninguna obra propia, pero sí traduzca y ponga en escena una numerosa serie de comedias francesas. De acuerdo con los manuscritos que todavía se conservan entre Buenos Aires y Santiago de Chile, antes de 1817 y después de 1821 Morante saca a la luz un promedio de una obra propia cada dos traducciones o adaptaciones. Quizá el ejercicio de la

escritura en español generaba en los letrados iluministas ciertas contradicciones, que se resolvían accediendo a textos franceses.

¿Será que la independencia obliga a sostener un anti-hispanismo aún más fuerte que el que ya se venía imponiendo? ¿Será que una vez cumplida la causa por la que escribía y actuaba, entonces Morante decidió sentarse a traducir un teatro que hasta entonces no le había servido como arma de batalla, pero que reconoce como ejemplo y faro? No sabemos.

### *La comedia de costumbres: de la unidad de lugar a la libertad individual.*

El neoclasicismo, según Berenguer Carisomo (1947:79), encontró en la tragedia "su vehículo más adecuado" porque ya venía regulada desde la Antigüedad y resolvía en muy poco espacio los conflictos entre las pasiones y el deber. Sin embargo,

La naturaleza díscola e inquieta del siglo se prestaba más al juego movedido de la comedia que a la lentitud y gravedad trágica; sin una herencia tan recargada ni llena de blasones, la comedia pudo circular con más holgura, y puede decirse que es ella verdaderamente quien elabora con su sátira, movimiento y amargo humorismo los dos grandes episodios que rematan el siglo: la revolución y el hallazgo romántico (Berenguer Carisomo, 1947:84).

Las traducciones de Morante que hoy me ocupan conforman un conjunto de comedias que coloca su teatro en la línea de Goldoni y de Molière. Si bien son textos con algunos años de antigüedad y las traducciones corresponden a un periodo en el que Europa se adentraba ya en el Romanticismo, Buenos Aires descubre el humor de la comedia intimista. Las situaciones cotidianas son traídas a la escena para mostrar por un lado la decadencia de las clases nobles y, por el otro, su carácter humano: la ridiculización, las intrigas domésticas y los vaivenes de una casa ponen a las clases sociales elevadas al mismo nivel que el resto de la humanidad. A través de la risa es que se empieza a generar cierta conciencia de que ahora todos son parte de la misma comunidad.

La entrada de la comedia francesa en España determinó sin dudas el repertorio que subió a escena tanto en la península como en las colonias. A mediados del siglo XVII, Carlos III, en un afán moralizador, prohíbe las representaciones teatrales religiosas. La razón de esta decisión es que la puesta en escena de lo sobrenatural, los errores en el relato bíblico y los entremeses o entre actos distaban cada vez más de su cometido pedagógico.

Es así que dispone que el teatro sea escuela de las costumbres. Esta modificación había sucedido ya en Francia, donde seguía en auge la comedia de caracteres y Molière comenzaba a despuntar con su renovación del teatro en varios subgéneros.

Las diferencias entre legisladores y eclesiásticos surgieron de que una parte de estos, llevados por un exceso de celo y continuando una tradición secular, no se conformaban con una reforma del teatro, sino

que pretendieron -y a veces lo lograron- su total supresión. Los enfrentamientos crecieron en el reinado de Carlos III porque fue cuando realmente se planteó un programa reformista profundo que hacía colisionar los intereses del Estado legalista con la Iglesia, que no se resignaba a perder sus privilegios de control ideológico. Lo que se propusieron Campomanes y Aranda iba mucho más lejos que las tibias reformas anteriores. Se trataba de imponer definitivamente la jurisdicción civil sin olvidar, antes bien potenciándola, la utilidad educativa del teatro (Rubio Jiménez, 1994:177).

El Conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla entre 1766 y 1773 y secretario de Estado en 1792, implementó una reforma reguladora que incluía al teatro y a los bailes de máscaras: todo se desarrollaría bajo el control del Estado. Reunió las compañías de los dos teatros que funcionaban entonces en Madrid y creó escuelas de declamación que enseñaran a los actores el modo decoroso de la actuación. En este sentido, la escuela de Sevilla tuvo una gran importancia porque fue también un centro de traducción del teatro francés que se quería reproducir en España (Rubio Jiménez, 1994).

...es interesante constatar que, a raíz de la reforma -o del inicio de reforma promovida por el conde de Aranda con la creación del teatro de los Reales Sitios, se encargó la traducción de varias piezas francesas que iban a constituir la parte más importante del nuevo repertorio. Algo más de la mitad de esas piezas son comedias, con títulos como: *Le malade imaginaire* (1673) de Molière, *Le joueur* (1696) de Regnard, *Le philosophe marié* (1727) de Destouches, *L'école des mères* (1732) de Marivaux, *Le glorieux* (1732) de Destouches, *La pupille* (1734) de Fagan, *Le dissipateur* (1736) de Destouches, *Le méchant* (1747) de Gresset, *Le marchand de Smyrne* (1770) de Chamfort.

Si nos fijamos en la cronología, observaremos que solo una de las comedias seleccionadas, la de Molière, pertenece al período clásico: curiosamente, fue la última de sus producciones. En el otro extremo de la lista, podemos advertir igualmente que solo una es estrictamente contemporánea, *Le marchand de Smyrne*. El resto pertenece casi enteramente a una línea molieresca, la comedia de carácter, tenida en el XVIII de leve crítica social y con alguna dosis de moralidad: es notable, por otra parte, la presencia en este grupo de hasta tres piezas de Destouches. Es interesante notar también que la única obra de Marivaux no es precisamente de las más características de este dramaturgo, sino que enlaza con el resto de las seleccionadas por su carácter educativo y moralizador.

En cuanto a la cronología, uno puede preguntarse por qué recurrir a obras con más de treinta o cuarenta años de existencia (dejando aparte a Molière por su figura de maestro y modelo). Tal vez porque algunas de ellas (sobre todo las de Destouches) seguían permaneciendo en cartel en París: *Le philosophe marié* fue el mayor éxito del teatro francés de la primera mitad del siglo (Lafarga, 1997:88).

Es posible que el motivo por el cual fueron seleccionadas piezas con cierta antigüedad para el momento sea el mismo por el cual más de medio siglo después Morante las eligiera para ponerlas en escena en Buenos Aires: la disposición de Aranda fomentó la circulación de estos textos en España y seguramente su popularidad y accesibilidad fue extensiva a los territorios de ultramar. La existencia de estas traducciones españolas explica también probablemente la ausencia de enmiendas en el manuscrito de *El ciego con vista*, dado que bien puede tratarse de una copia realizada a partir de alguna traducción española existente en Buenos Aires.

Entre los dramas neoclásicos y algunos sainetes, prolifera en las elecciones de Morante la comedia de costumbres o comedia burguesa francesa, que acompaña a las pasiones humanas propias del Romanticismo incipiente de la época, pero sin involucrarse en la causa independentista. En el siguiente cuadro podemos apreciar su dramaturgia completa, con los datos de origen de los textos fuente en el caso de adaptaciones y traducciones y las fechas de representación en todos los casos en los que se conoce dicha información.

Originales	Adaptaciones	Traducciones
<i>El hijo del Sud</i> (1813)	<i>Idamia o la reunión inesperada</i> (Italia, 1808)	<i>Las tres sultanas de Solimán</i> (Francia, 1817)
<i>La ánima en pena</i> (1819)	<i>Tediato y Lorenzo</i> (España, 1824)	<i>El comerciante de Esmirna</i> (Francia, 1817)
<i>Clarisa y Bepsi</i> (1819/ 1823)	<i>El Telémaco</i> (Francia)	<i>Los zapatos de seda</i> (Francia, 1817)
<i>Tupac Amaru</i> (1821)	<i>Napoleón I</i> (Francia)	<i>El galán de aventuras</i> (Italia, 1817)
<i>Defensa y triunfo del Tucumán</i> (1821)	<i>Marica la del puchero</i> (España)	<i>Las Amazonas de Lemnos</i> (Italia, 1817)
<i>El matrimonio en concurso</i> (1822)	<i>El señorito enamorado</i> (España)	<i>Los pescadores</i> (Francia, 1818)
<i>El más plausible homenaje</i> (1823)	<i>Donde las dan las toman</i> (España)	<i>El celoso</i> (Francia, 1819)
<i>El refugio de Amor en Chile</i> (1824)		<i>Los caballeros templarios</i> (Francia, 1819)
<i>Los araucanos</i> (1826)		<i>El ciego con vista</i> (Francia, 1820)
<i>Al que le venga el sayo que se lo ponga</i> (1827)		<i>El nuevo Tartufo</i> (Francia, 1820)
<i>El sueño</i>		<i>El galán de aventuras</i> (Francia, 1820)
<i>Adulación y fingimiento</i>		<i>El visir y el zapatero de Damasco</i> (Francia, 1820)
		<i>La madre y la hija</i> (Francia, 1820)

		<i>Hamlet, príncipe de Dinamarca</i> (Francia, 1821)
		<i>Amor es un gran maestro</i> (Francia, 1821)
		<i>El cómico Juan Bautista Poquelin de Molière</i> (Italia)
		<i>Cardillac</i> (Francia)
		<i>Ericia vestal</i> (Francia)

Me interesa consignar este listado de obras con el fin de poner en evidencia la supremacía de la traducción del francés frente a la composición original o la adaptación de textos españoles o italianos. ¿Qué mapa tenemos que pensar entonces? ¿Un mapa de cómo el teatro francés llega a Buenos Aires a partir de las disposiciones del Conde de Aranda? ¿Un mapa del teatro pedagógico en Occidente? ¿Un mapa de traductores o traducciones? Probablemente todos son pertinentes para determinar la importancia de la dramaturgia elegida en Buenos Aires y su evolución.

### > ¿Por qué una cartografía?

La cartografía es una representación visual del espacio que incluye relaciones de poder, todo mapa se traza desde un lugar, con determinadas condiciones, es un lugar de enunciación. Entonces, si bien Morante elige traducir obras francesas e italianas y adaptar algunas españolas o sencillamente ponerlas en escena, esta "reescritura", esta vuelta a enunciar implica un punto de vista americano. ¿La inestabilidad política y la caída de España hicieron que se buscara la referencia cultural en el resto de Europa? ¿Es el anti-hispanismo el que genera esta exploración? ¿Si las disposiciones de la dirigencia española respecto de la escena son anteriores, por qué las traducciones de Morante abarcan casi exclusivamente el período 1817-1821?

Jean-Marc Besse, en "Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique" (en Laboulais, Isabelle, éditeur. *Les usages des cartes (xviiie-xixe siècle)*. Presses universitaires de Strasbourg, 2008), sostiene:

Traditionnellement, l'épistémologie qui sous-tend l'usage de la notion d'exactitude cartographique est une épistémologie de la représentation ou de la reproduction : c'est l'idée de la carte comme miroir de la réalité territoriale. Si l'on se place dans cette perspective épistémologique, alors on doit avouer que toute carte est inexacte, et qu'il n'est pas possible de reproduire cartographiquement le territoire.

La carte peut être exacte, d'un point de vue pragmatique, si elle permet le développement d'un questionnement, c'est-à-dire si elle « répond » au cadre problématique dans lequel elle a été mobilisée. Autrement dit, la carte s'insère dans un réseau ou une série d'opérations orientées vers le territoire, c'est-à-dire dans un projet, et c'est dans le cadre de ce projet territorial (quel qu'il soit) qu'elle acquiert elle-même son opérativité.

[Tradicionalmente, la epistemología que sostiene el uso de la noción de exactitud cartográfica es una epistemología de la representación o de la reproducción: es la idea del mapa como espejo de la realidad territorial. Si nos ubicamos en esta perspectiva epistemológica, entonces debemos aceptar que todo mapa es inexacto y que no es posible reproducir cartográficamente el territorio.

El mapa puede ser exacto, desde un punto de vista pragmático, si permite el desarrollo de un cuestionamiento, es decir, si "responde" al cuadro problemático en el cual fue puesto en marcha. Dicho de otro modo, el mapa se inserta en una red o una serie de operaciones orientadas hacia el territorio, es decir, en un proyecto, y es en el marco de ese proyecto territorial (cualquiera sea) que adquiere él mismo su operatividad.]

En este sentido, queda claro que solo podríamos pensar una cartografía del teatro de Morante en tanto operación territorial: volver a enunciar cada pieza es resignificarla, traducir (o incluso poner en escena una obra traducida en Sevilla) también. De este modo, el mapa se vuelve pragmático.

El territorio se define como una unidad espacial habitada y vivida por una colectividad que se percibe como tal, que acciona sobre el espacio y se relaciona a través de un marco institucional o estatal que garantiza la igualdad de ciertos derechos. Esa colectividad genera formas de producción, consumo, intercambio y organización, que implican indefectiblemente relaciones de poder. En este entorno se genera la apropiación de esa porción de espacio a través de un sentido de identificación con el suelo y con los demás sujetos. Estas variables en movimiento a lo largo del tiempo son acompañadas por un deseo, la pulsión y el estímulo que las hace nacer, las mueve, las rompe y las vuelve a construir.

En este sentido, la territorialidad se define como el conjunto de valores atribuidos a ese territorio y la territorialización es el conjunto de acciones que se hacen sobre el espacio material fundamentadas en la territorialidad. Implica los límites y el control del espacio reconocidos por los habitantes y las prácticas socio-espaciales en las que se involucra una dimensión afectiva y deseante, aquella que permite "ficcionalizar un mundo como espacio vital." (Fabri, 2016:80).

La confección del mapa de un territorio es una de las operaciones institucionales y de los procesos socio-espaciales que construyen territorialidades y que son partícipes activos de la territorialización. Entonces, tal como desarrollo en mi tesis doctoral, el teatro de Luis Ambrosio Morante construye territorialidades porque problematiza la cuestión nacional, tanto en las piezas alegóricas neoclásicas y en las adaptaciones en las que incluye parlamentos explícitos sobre el tema, como en las pequeñas marcas de traducción que

quitan la referencia espacial europea para poner en su lugar algún sitio americano o a veces para "universalizar" una acción humana que no tiene emplazamiento.

Entonces, ¿qué significa la búsqueda de una cartografía teatral de la dramaturgia de Morante? El objetivo será ponerlo en un lugar de preminencia respecto del contexto teatral local del momento en tanto productor esencial de territorialidades en una coyuntura en la que el territorio es un asunto vital. Será ponerlo como puente entre la cultura escénica europea y la sudamericana. Quizá también como encarnación de este teatro, ya que todo esto aparece en su actuación. La construcción de una cartografía significa no solamente ordenar a los ojos de los estudiosos todo aquello que se encuentra disperso en los archivos, sino también construir territorio en la actualidad: implantar un radicante en la Historia del teatro rioplatense del siglo XIX.

Hay dos formas de pensar el mapa de la dramaturgia de Morante: en primer lugar, como aquel que sirve de guía en el camino pequeño de las costumbres cotidianas. Desde la voluntad pedagógica, central para las artes escénicas en el Buenos Aires decimonónico, la enseñanza de aquellos pequeños pasos que son necesarios para construirse como sujeto social aceptado y aceptable aparecen en esta dramaturgia como las cruces de un mapa del tesoro infantil. Con la inexactitud de la falta de escalas y de proyecciones, pero con la fuerza simbólica necesaria para implantar una emoción y una conducta.

La segunda forma de pensar este teatro es observando el planisferio "desde arriba" para poder visualizar los terruños donde ha brotado cada una de las comedias que nos ocupa, para ver cuál y cómo fue el recorrido que hicieron hasta llegar a Sudamérica y dónde se replantaron estas semillas para que vuelvan a florecer, con los nutrientes del nuevo suelo. En este sentido, es interesante el concepto de "radicante" que plantea Nicolas Bourriaud (2009). El radicante, explica Borriaud (2009:57), se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se traduce en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo "radicante" califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones. El sujeto radicante es nómada y se presenta como una construcción, su eje es el movimiento, el itinerario que dibuja en el trayecto de los suelos sobre los que se desplaza antes de afincarse (si es que lo hiciera) en una identidad. Esa identidad está en constante movimiento.

De acuerdo con esta mirada, es posible ver "desde arriba" el recorrido que la comedia hace, en el espacio, desde Francia hacia España y por ultramar y, en el tiempo, desde el siglo XVII hacia el XIX, pasando por el filtro iluminista del XVIII.

Esta idea de radicante vinculada a los sujetos sociales (que podemos pensar como actores, espectadores y hombres o mujeres de teatro en general), se transfiere directamente a las piezas que se representan en Buenos Aires y en el mundo. Es factible considerar que cada vez que un texto dramático es llevado a escena en algún lugar del mundo, entonces se planta allí un radicante. Muchas obras de Morante, por ejemplo, tienen un radicante en Buenos Aires y otro en Santiago. Poseen el mismo texto como punto de partida, son similares, pero producen un acontecimiento único e irrepetible que construye territorialidades muy diferentes en cada caso. La unión de estos radicantes traza las líneas de un mapa global específico sobre el teatro que se trasplanta desde Europa occidental a Sudamérica.

Si podíamos pensar un mapa del camino cotidiano en el que las funciones de teatro sean mojones de una sociabilidad y otro mapa "con vista aérea" que nos muestre el nacimiento y el recorrido de las comedias, podemos saber también que el punto de vista del primero es fragmentario, tanto como lo es lo que pueden ver los ojos de quien recorre ese camino.

Revenons à la cartographie et à l'énoncé qui dit que la carte est un modèle. Quelles en seraient les conséquences pour notre compréhension de l'acte cartographique ? Qu'est-ce qu'une carte dès lors que l'on considère l'acte cartographique comme une opération cognitive de modélisation qui met en relation un sujet connaissant et un territoire à connaître ? On pourrait dire ceci, que l'on propose à la discussion : la carte serait comme le « lieu », ou le laboratoire, ou l'espace-temps très particulier au sein duquel le territoire est construit comme objet cognitif. Mais surtout, plus précisément, la carte est le lieu de la figuration du territoire comme monde de référence.

[Volvamos a la cartografía y al enunciado que dice que el mapa es un modelo. ¿Cuáles serían las consecuencias para nuestra comprensión del acto cartográfico? ¿Qué es un mapa desde la base de que consideramos al acto cartográfico como una operación cognitiva de modelización que pone en relación un sujeto cognoscente y un territorio a conocer? Podríamos decir esto, que traemos a la discusión: el mapa sería como el "lugar", o el laboratorio, o el espacio-tiempo particular en el seno del cual el territorio se construye como objeto cognitivo. Pero sobre todo, más precisamente, el mapa es el lugar de la figuración del territorio como mundo de referencia.]

Es central esta idea de que el mapa es la figuración del territorio como mundo de referencia, con todo lo que "territorio" implica. La producción del territorio pone en juego no solamente el vínculo afectivo de cada individuo con su espacio de pertenencia, sino también las relaciones políticas de poder que se desenvuelven en ese territorio y que lo modifican y nos modifican. Pergeñar un mapa del teatro decimonónico es crear para nosotros, como investigadores e investigadoras actuales, un territorio. Es la manera de construir territorialidades respecto de nuestro pasado, de nuestra historia colectiva y nacional. Tal como reflexiona Besse (2008) en el artículo que he citado hasta ahora, el mapa es la representación de un territorio posible. En el caso de un Buenos Aires decimonónico entre los años 1817 y 1821, este

territorio posible es una nación en pleno proceso de construcción, que muestra movimientos constantes no solo en sus fronteras políticas, sino también en sus límites culturales. Morante realiza pequeñas operaciones en sus adaptaciones y traducciones que se convierten en claves para observar cómo era necesario desterritorializar las piezas de su entorno de creación (la escena situada en París o en Madrid) para que se pueda reterritorializar entonces un teatro que convoque al espectador local y lo invite a pensarse desde su lugar de existencia.

## > Conclusiones

En definitiva, la pregunta acerca de por qué Morante se centra en las traducciones de la comedia francesa entre 1817 y 1821 pausando su producción propia, incluso pudiendo traducir al menos tres idiomas (italiano, inglés y francés), nos lleva a considerar indefectiblemente de qué manera esto construyó territorialidades en el caótico escenario rioplatense de la época y cómo sucedió un derrotero del teatro europeo que se modificó en Sudamérica y a su vez modificó el ámbito teatral sudamericano, quizá desde un imperativo colonial, pero quizá también como herramienta de deconstrucción o reconstrucción del teatro local en tanto heredero de algunos géneros, temáticas y textos dramáticos.

En este sentido, el concepto de "radicante" pone de manifiesto cómo el lugar de enunciación de cada objeto artístico o literario lo nutre y lo modifica anclándolo al suelo en el que se manifiesta como acontecimiento. Por otro lado, la intención de pensar un mapa involucra no solamente el estudio del género de la comedia como variable fundamental del recorrido que hace, sino también de la selección del repertorio del coliseo porteño (sobre todo mientras Morante fue su director de arte) y las modificaciones que se realizan para construir un teatro local sudamericano.

## Bibliografía

- Berenguer Carisomo, A. (1947). Las ideas estéticas en el teatro argentino. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Besse, J. (2008). "Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique". En Laboulais, I. (éditeur), Les usages des cartes (xviie-xixe siècle). Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
- Bourriaud, N. (2009). Radicante. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Fabri, S. (2016). Procesos socioespaciales y prácticas memoriales. Espacialización, lugarización y territorialización en la recuperación del ex centro clandestino de detención "Mansión Seré". Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires [Tesis doctoral].
- Lafarga, F. y Pegenaute, L. (editores). (2004). Historia de la Traducción en España. Salamanca, Ambos Mundos.
- Rubio Jiménez, J. El conde de Aranda y el teatro. Zaragoza, Ibercaja.