

Teresa de Alexandre Dumas, versión de Andrés Bello (1839), o un ensayo parcial de genética teatral a partir de una traducción.

*Alexandre Dumas' *Teresa* in Andrés Bello's Version
(1839), or a Partial Experiment of Theatre Genetics
from a Translation.*

Dra. Andrea Pelegrí Kristić

Actriz, traductora e investigadora, doctora en Artes mención Estudios y Prácticas Teatrales (PUC) y en Langues et littératures romanes – espagnol – (Paris Nanterre). Actualmente se desempeña como profesora de lenguas y literatura en l'École Normale Supérieure, París (ENS-PSL).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0430-0978>

Contato: appelegr@uc.cl
Chile

Recebido em: 31 de julho de 2024

ACEITO EM: 23 de agosto de 2024

PALABRAS-CLAVE:
Andrés Bello; Alexandre Dumas; *Teresa*; traducción teatral; genética teatral.

KEYWORDS: Andrés Bello; Alexandre Dumas; *Teresa*; Theatre Translation; Theatre Genetics.

Resumen: El presente artículo se propone estudiar la traducción de Andrés Bello de la obra *Teresa* (1832) de Alexandre Dumas, con el fin de recomponer, de forma tentativa, parte del universo dramatúrgico y teatral del Chile decimonónico. Basándose principalmente en metodologías de la genética teatral (Grésillon, Thomasseau, Féral) y en una comparación de la traducción con su original, y partiendo de la premisa de que el texto de Bello es un *arreglo* del original, con modificaciones sustanciales tanto a nivel dramatúrgico como microtextual, el ensayo pretende comprender las razones artísticas, políticas y sociales detrás de dichos cambios, dentro de su contexto y, en última instancia, intentar colmar un vacío historiográfico en torno a las prácticas escénicas del siglo XIX en Chile.

Abstract: This article aims to study Andrés Bello's translation of Alexandre Dumas' play *Teresa* (1832) to tentatively reconstruct part of nineteenth-century Chile's dramaturgical and theatrical universe. Based mainly on methodologies of theatrical genetics (Grésillon, Thomasseau, Féral) and on a comparison of the translation with its original, and starting from the premise that Bello's text is an arrangement of the original, with substantial modifications both at dramaturgical and microtextual level, the essay aims to understand the artistic, political and social reasons behind these changes, within its context and, ultimately, to try to fill a historiographical gap around the theatrical practices of the nineteenth century in Chile.

En el mes de noviembre de 1839, un evento ilustre marcó la historia del teatro nacional: se estrenó, por primera vez en Chile, una obra del prolífico escritor y dramaturgo romántico francés Alexandre Dumas padre (1802-1870), en una traducción realizada por una de las figuras intelectuales más importantes del Chile decimonónico, Andrés Bello (1781-1865). La obra, *Teresa*¹ (estrenada en París, en la Salle Ventadour el 6 de febrero de 1832), habría suscitado la adhesión inmediata de los espectadores en la versión de Bello. Según el historiador Eugenio Pereira Salas, “aunque esta [primera] representación no obtuvo la resonancia intelectual que provocaron las funciones siguientes, *Teresa* abrió brecha precisa en la evolución del teatro nacional” (1974, 199). En agosto de 1843, en la revista *El Crepusculo*, Francisco de Paula Matta comenta, en torno a la traducción de dicha pieza: “la traducción [...] ha sabido conservar todas las galas del original, sin perder ninguno de esos rasgos valientes y poéticos que se encuentran en las piezas de Dumas [...]” (2011, p. 112). La crítica literaria y teatral posterior alabó sin reservas el trabajo de Bello (Debesa, 1982, p. 185; Rodríguez, 1965, p. 182-3), viendo en su gesto una manera de importar el romanticismo teatral francés en Chile (Rodríguez, 1965, p. 178), o, incluso, tomando en cuenta lo que Bello había hecho con esta u otras traducciones dramáticas o poéticas durante su trayectoria, como una labor bastante libre y creativa respecto

1 El dramaturgo Auguste Anicet-Bourgeois (1806-1871) aparece como colaborador (no co-autor) de Dumas en la escritura de la pieza. La práctica de colaborar en la escritura de piezas fue común durante el siglo XIX; de hecho, ambos dramaturgos colaboraron en otras obras, pero suele reducirse el rol de Anicet-Bourgeois, quien, según Dumas en sus *Mémoires*, había elaborado solamente el plan de *Teresa*.

a su un original (Rodríguez Monegal, 1979, p. 329; Pagni, 2003, p. 353; Valero, 2013, p. 56; Soltman, 2021, p. 109).

Aun cuando los elogios a la traducción de Bello, bastante ditirámbicos, se basan menos en argumentos precisos –a través, por ejemplo, de una comparación concreta y minuciosa entre el original y su versión española²– y más en las críticas, contemporáneas y posteriores, poco propensas a juzgar negativamente las cualidades y la labor intelectual de Bello, sí queda claro que la traducción del venezolano marcó los espíritus de sus congéneres, llevándose a escena al menos nueve veces entre 1839 y 1849 (Pereira Salas, 1974, p. 377-397), tanto en Santiago como en Valparaíso, y publicándose en 1846, 1849 y finalmente en 1861, en una versión “autorizada y revisada por el traductor” (Bello, 1981, p. 467).

Lo que queda menos claro, no obstante, es la elección de dicha obra de Dumas, considerando que había otras más populares entre el público parisino y extranjero y la crítica, y más destacadas en tanto representantes del movimiento romántico francés. Si bien, como lo demuestra Barbara T. Cooper, *Teresa* se situaba al centro de una batalla pública que conjugaba, por un lado, los problemas de administración de los teatros parisinos, la nueva estética literaria y teatral romántica y las intenciones morales de la

2 La excepción que confirma la regla serían dos instancias: un texto del dramaturgo Fernando Debesa en torno a la relación entre Bello y el teatro, donde su autor analiza la traducción a través de una comparación concreta con su original, citando varios ejemplos textuales –aunque llegando a conclusiones menos contundentes, considerando los argumentos que presenta– (1982, p. 177-183); y luego, el brevísimo comentario de Joaquín Trujillo en torno a algunas licencias que se tomó Bello en su traducción de *Teresa*, dando, como ejemplo concreto, la frase final, fuertemente modificada en la versión española, como se verá más adelante (2019, p. 158).

obra de arte, suscitando críticas muy polarizadas por parte de la prensa especializada (2008, p. 145), no hay que olvidar tampoco que el mismo Dumas consideraba su texto como relativamente mediocre, “uno de los peores [que he escrito]³” (1884, p. 52), aunque bien recibido por el público: “un gran éxito, suficiente para el amor propio, insuficiente como arte” (1884, p. 65). Asimismo, al revisar catastrós de obras montadas y/o impresas o transcritas en Lima o Buenos Aires durante el mismo periodo, y comparándolas con el catastro elaborado por Pereira Salas en 1974 de obras escenificadas en Chile hasta 1849, es posible constatar que, mientras que otras obras de Dumas (o de otros autores) se escenifican casi simultáneamente en las tres capitales, *Teresa* no aparece en las carteleras ni de Buenos Aires⁴ ni de Lima, al menos en registros de catastrós oficiales de representaciones y/o libretos impresos durante ese periodo (Castagnino, 1945, p. 671-690; Macera, 1991, p. 92-121).

Teresa fue, además, la primera obra de Dumas traducida y montada en Chile, siguiéndole recién, años más tarde, otras como *Antonino (Antony)*, *Margarita de Boloña o La torre de Nesle (La tour de Nesle)* – ambas estrenadas antes o el mismo año que *Teresa* en sus versiones originales – o *Pablo el marino (Paul Jones)* y *Lorenzino*, traducida esta última por el hijo de Andrés Bello, Juan. Su importancia para el medio chileno no solo radicó en su escenificación: la versión de Bello se publicó en 1861 en una colección

3 De aquí en adelante, todas las citas en francés en original han sido traducidas al español por mí.

4 Castagnino llega a afirmar que, para los porteños, Dumas es “el más conocido de los dramaturgos románticos de Francia, más popular, quizás, que el mismo Hugo y, desde luego, continuamente representado” (1945, p. 468); no deja entonces de llamar la atención la ausencia aparente de esta pieza en Buenos Aires, y que en Santiago fue tan exitosa.

impulsada por el Mercurio de Valparaíso en torno a la dramaturgia nacional – asumiendo, dicho sea de paso, que la traducción *made in Chile* debía considerarse como un producto *nacional*. No es sorprendente el esfuerzo puesto por imprentas y diarios en el periodo en la difusión de la nueva literatura y de los ideales románticos que ya se estaban expandiendo como reguero de pólvora por toda Hispanoamérica. Recordemos, por lo demás, que Dumas fue el primer (y más prolífico) dramaturgo romántico francés en la escena chilena, antes de Victor Hugo u otros exponentes de dicho movimiento⁵.

El hecho de que Bello haya escogido esta obra en el momento en que lo hizo, así como las estrategias y elecciones de traducción que pone en práctica en su versión de *Teresa*, llama la atención y nos obliga a detenernos en ella, no solo para enfocarnos en un análisis comparativo traductológico con el fin de ver las diferencias y semejanzas con la original, sino más bien como un valioso – aunque parcial – testimonio de la escena teatral chilena del periodo. A fin de cuentas, si Bello siente la necesidad de especificar que *Teresa*, en su versión española, es un “drama [...] traducido al castellano y arreglado [...]” (1981, p. 467, el énfasis es mío), ¿qué puede decirnos esta traducción/arreglo de las prácticas dramatúrgicas y escénicas en Chile, específicamente en Santiago y Valparaíso, durante los años 30 y 40 del siglo XIX? El presente artículo pretende así estudiar la *Teresa* de Dumas en

5 Lo que demuestra hasta qué punto la historiografía teatral francesa posterior “exageró la influencia personal de Hugo” en el romanticismo francés, reduciéndolo casi exclusivamente a la Batalla de *Hernani* en 1830 (Naugrette, 2013, p. 14). Con ello, se ocultó, al menos indirectamente, la importancia de otros autores de dicho periodo, como el mismo Dumas, que ha pasado a la posteridad más por su trabajo narrativo que dramatúrgico.

versión de Bello con el fin de recomponer, aun cuando de forma fragmentaria y tentativa, parte del universo dramatúrgico y teatral de ese periodo en nuestro país a través de este caso de estudio particular.

Dada la falta lamentable tanto de materiales de archivo relativos al teatro como de estudios historiográficos sistemáticos actuales en torno a las prácticas dramatúrgicas y sobre todo escénicas en Chile en el periodo decimonónico –la excepción a la regla sería el completo estudio del ya mencionado Pereira Salas en torno al teatro en Chile hasta 1849, publicado en 1974–, las traducciones realizadas en nuestro país de textos teatrales destinadas a la escena durante ese siglo podrían constituirse en un corpus de vestigios susceptibles de ser estudiados con el fin de aportar –dentro de todas las limitantes que estas poseen– a la construcción de una historia del teatro chileno, más allá del mero análisis literario de la incipiente dramaturgia nacional del periodo, para enfocarse, aunque sea parcialmente, en las prácticas escénicas. Dicho de otro modo, sería posible, a través de una traducción de un texto teatral y realizando un trabajo de análisis inverso –es decir, de la traducción final sobre el papel hacia las convenciones y decisiones del traductor para producir dicho resultado– comprender qué potenciales convenciones escénicas se encontrarían detrás de las decisiones de traducción, sobre todo si, al compararse con el original, dichas modificaciones difieren radicalmente entre una lengua y otra. teatrales que han quedado son extractos de escenas o no se montaron necesariamente. Si, como afirma Andrea Pagni, “[...] la idea era que las identidades fueran surgiendo a partir de procesos de traducción” y, que, por ende, “preguntar [...] por los modos de traducción,

partiendo de la práctica concreta, puede ser una vía fructífera de acercamiento al tema de la construcción de identidades en Hispanoamérica, en la situación postcolonial del siglo XIX" (2003, p. 338), podríamos extraer, en el caso que nos atañe, la noción de identidad en su sentido más amplio, y comprenderla específicamente en el ámbito del teatro. Así, interrogar los procesos de traducción de *Teresa* podría ayudarnos a comprender mejor cómo se estructuraban las prácticas escénicas en Chile en ese periodo. Y una de las metodologías que podría ponerse al servicio de dicho análisis es la genética teatral.

La genética teatral, tal como la han desarrollado en el mundo francófono a partir de la genética literaria, perfeccionada y descrita por Almuth Grésillon (1994), contendría una serie de herramientas metodológicas pertinentes para realizar dicho ejercicio. Este método, en el ámbito teatral, se centra en el estudio del proceso de creación y fabricación de un texto teatral y/o de un espectáculo, a través del estudio de todos los documentos (tanto verbales como no verbales) que preceden a la producción estrenada ante un público y/o al texto publicado (Pavis, 2014, p. 105). Para Grésillon y Thomasseau, la obra teatral, objeto de análisis de la genética, designa "un ensamblaje que incluye al texto y su representación: al texto en todos sus componentes, es decir los diálogos y las didascalías, por una parte, y, por otra, la representación con su escenificación, o más bien, sus escenificaciones diversas a lo largo del tiempo" (2005, p. 19). Es importante destacar que la separación entre ambos elementos de lo que constituye la obra teatral no pretende perennizar el ya viejo y sobrepasado binario entre texto y escena, así como

la supuesta preeminencia de uno (el texto) sobre el otro (la escena); su relación, por el contrario, debe entenderse como dinámica, cambiante y flexible, y debe adaptarse a las particularidades de cada objeto escénico estudiado.

Los documentos que pueden incluirse en el dossier genético, agrupados bajo el nombre de “borradores” por Josette Féral (2011, p. 67), son múltiples, y dependiendo de la época a la que pertenece el objeto analizado, pueden incluir diferentes versiones de un texto teatral, tanto manuscritos como mecanografiados, bocetos de diseño, cuadernos de dirección, bitácoras de actores, documentos legales o administrativos, maquetas, videos, audios, afiches, planos de iluminación, partituras la lista es larguísima. La genetista constituye entonces dicho dossier y a partir de estos vestigios pretende estudiar el proceso de creación más allá del resultado final, ya sea el texto publicado o el estreno de la obra.

Si bien, a nuestro conocimiento, no hay investigaciones de genética teatral que se centren exclusivamente en la traducción de un texto como una forma de contribuir o completar un relato historiográfico en torno a un sistema teatral dado⁶, podríamos extrapolar algunos de los procedimientos que allí se ocupan, tomando al texto traducido como un tipo de documento más

6 La investigadora Ana Clara Santos menciona, en las conclusiones de un estudio sobre la circulación del teatro francés en Portugal en el siglo XIX, hasta qué punto sería pertinente realizar análisis genéticos en textos traducidos para poner en evidencia los límites entre creación original y adaptación extranjera como una forma de comprender cuál era el lugar que ocupaba Francia en el polisistema literario portugués durante el periodo decimonónico (2014, p. 54-55). Sin decirlo de manera literal, en la proposición de Santos se vislumbra el potencial interés historiográfico que puede tener ese tipo de análisis, y que es lo que se pretende hacer en el presente artículo.

perteneciente al ámbito textual de la obra teatral, que incluye, por ende, la mediación operada por la traducción y, con ello, la apropiación consecuente de la cultura meta. Si bien el texto –traducido u original– no contiene en sí una sola posibilidad de escenificación, ni menos aún puede considerarse como un equivalente exacto de un futuro destino escénico, existen en él gérmenes de escenificación, “matrices textuales de representatividad” (Ubersfeld, 1989, p. 16) más o menos codificadas según la época y la autoría. Al respecto, Joseph Danan plantea, a partir del concepto de Bernard Dort de *modelos de representación*, que la dramaturgia occidental desde los griegos hasta fines del siglo XIX se escribía “teniendo en mente modelos muy explícitos de representación. Es decir que, al escribir para el teatro, [el dramaturgo] sabía cómo su obra sería representada: en qué espacio escénico, en qué tipo de escenografía, según qué códigos actorales, qué escenificaciones, ya que la puesta en escena, en su sentido moderno, no existía” (“Écrire” 193-194). Por ende, en la dramaturgia de Dumas en general y su obra *Teresa* en particular contendría en sí esos modelos de representación que ya permiten al lector vislumbrar, de manera aproximativa, ciertas virtualidades escénicas antes de pasar efectivamente a las tablas y la carne de los actores y actrices. El filósofo Roland Barthes lleva la metáfora aún más lejos cuando intenta definir lo que entiende por teatralidad: “es el teatro sin el texto [...]. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra [...] el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones” (1977, p. 50). En esta ecuación entre texto, escena y teatralidad, existirían ya vestigios o gérmenes

embrionarios de lo que ocurrirá en escena, sobre todo si se trata de escrituras escénicas altamente codificadas, como era el caso de la dramaturgia francesa romántica del siglo XIX.

El ejercicio genético-historiográfico propuesto en este artículo no está exento de peligros y debe hacerse con todas las precauciones del caso. En primer lugar, está el riesgo al que se enfrenta la historiografía teatral en general, y que es particularmente apremiante en el teatro no contemporáneo – aquel que va de fines de la Edad Media hasta fines del siglo XIX (Thomasseau, 2008, p. 235): la naturaleza misma del objeto teatro. En tanto práctica efímera imposible de ser archivada como tal, hacer la historia de una práctica a partir de archivos secundarios o terciarios deja fuera todo aquello referente al repertorio, a la experiencia de expectación en convivio frente a cuerpos en un espacio y tiempo dados. Por mucho que el texto contenga en sí esta densidad de signos y teatralidad de la que habla Barthes, o estos modelos de representación que anticipan parcialmente la escenificación, algo esencial se le escapa a la investigadora y esa renuncia, por muy deplorable que sea, es inherente al ejercicio historiográfico. Tal pérdida es aún más rotunda cuando no existen, por ejemplo, grabaciones, imágenes u otros documentos del proceso de ensayos, bocetos, dibujos o cuadernos de apuntadores, como es el caso del ejemplo que nos atañe aquí.

Luego, no es posible reducir un conjunto de prácticas escénicas a una sola traducción; si así fuese, se caería en la tentación historiográfica denunciada por Jean-Marie Thomasseau, respecto a la genética teatral de textos no contemporáneos específicamente, pero también advertida por Thomas

Postlewait, de tomar un solo evento teatral como generalidad, por su particularidad o carácter único (Postlewait, 2009, p. 80-1; Thomasseau, 2008, p. 235). Si bien la versión de Bello, por su importancia en su contexto de enunciación, así como las particulares modificaciones dramatúrgicas que realizó su autor, es de todas maneras un ejemplo notable del periodo y digno de estudiarse en detalle para conocer más sobre las prácticas escénicas y dramatúrgicas de Santiago, no puede pretenderse que una sola obra aislada contenga en su totalidad la diversidad teatral de la capital. Sin embargo, siempre y cuando se tenga cuidado de no llegar a conclusiones totalizantes, la traducción de *Teresa* sería un excelente ejemplo de dos cosas: de lo que probablemente *era* la práctica escénica en Santiago durante la década de 1840, con sus condicionantes económicas, sociales y culturales, pero, y sobre todo, de lo que Andrés Bello *quería que fuese* dicha práctica, tomando en cuenta al mismo tiempo sus deseos personales y el horizonte de expectativas del público santiaguino del periodo. La dimensión ideal que contendría la traducción puede complementarse con los artículos de crítica teatral de Bello, así como su labor como censor teatral. Varios autores han dado cuenta de las ideas del intelectual en torno al estándar al que debía aspirar el teatro nacional, ya fuese en torno a la calidad de las escenificaciones, los diálogos y las historias representadas (Botta, 2015, p. 37-38; Thomas, 2019, p. 128-130; Mayorga, 1981, p. 215-217) en sus críticas teatrales.

Finalmente, otro riesgo del que es bueno resguardarse tiene que ver con la metodología misma de la genética teatral aplicada a esta versión de *Teresa*. La genetista constituye un dossier de documentos al momento de estudiar el

proceso de una escenificación o un texto dados. La palabra dossier conlleva, por su naturaleza, una multiplicidad de borradores de distinta índole. En el caso que nos compete, no obstante, el dossier es bastante magro. Aparte de la traducción y de algunos artículos y críticas del periodo, así como un par de afiches de la colección Ramón Briseño de la Biblioteca Nacional – a los que puede accederse a través de microfichas que no siempre están correctamente digitalizadas – no hay una variedad de archivos a partir de los cuales trabajar y que se relacionen de manera más directa con su escenificación.

Luego, la versión de la traducción que se está analizando es aquella basada en la versión publicada y revisada por Bello en 1861, y no aquella montada por primera vez en 1839, fecha supuesta y relativamente consensual para dicho estreno⁷. Existe una versión anterior a la de la década de los sesenta: aquella impresa en 1846 por la Imprenta del Siglo, en folleto de 37 páginas, que no difiere fundamentalmente de la versión posterior de 1861. Las revisiones realizadas por Bello se atacan más bien a faltas de

7 En algunas fuentes (Bello, 1981, p. 467; Rodríguez, 1965, p. 182-3; Pereira Salas, 1974, p. 198) se le atribuye a Bello, de manera hipotética, una supuesta primera traducción posteriormente estrenada de la *Teresa* de Dumas, vertida al castellano “por un aficionado” según reza un artículo de *El Araucano* del 10 de noviembre de 1837 (p. 4). No se sabe con certeza, sin embargo, si esta primera versión fue efectivamente realizada por Bello, por lo que aquí asumimos que 1839 es la única fecha de estreno confirmada de la traducción de *Teresa* a manos del venezolano. Al respecto, Rodríguez Monegal plantea que “puede conjeturarse que Bello estrenó su traducción en 1837, en alguna función de aficionados, y que, en 1839, al reabrirse el teatro que estuvo cerrado durante dos años, lo retocó y ajustó para Carmen Aguilar de quien era gran admirador [...]” (1979, p. 205). La hipótesis es interesante, pues en 1836 y 1837 casi no hubo teatro profesional en Santiago, por diversas razones, y las pocas obras montadas se mostraron en Valparaíso; sin embargo, en el año 1838 los teatros volvieron a funcionar normalmente. Cabría preguntarse entonces por qué, si Bello estaba esperando que abrieran las salas, decidió estrenar *Teresa* recién en 1839 y no un año antes.

ortografía, signos de exclamación o interrogación agregados indistintamente, reducción de puntos suspensivos (llegando a veces a ser siete, en algunos diálogos, probablemente para que el texto quedase justificado al momento de la impresión y no quedaran espacios) o correcciones tipográficas. Así, no es posible saber si la traducción estudiada es exactamente igual a aquella que se montó, probablemente en versión manuscrita, en 1839. Por lo tanto, persisten interrogantes en torno a cuán apegada a esta primera versión es el texto impreso que tenemos en nuestras manos. Incluso si se tuviese acceso a esa primera versión, es poco probable que se trate exactamente del texto que se montó (Thomasseau, 2008, p. 236), ya que siempre hay cambios, olvidos o modificaciones de los actores o empresarios en escena, así como errores de los copistas. A este problema se enfrenta cualquier investigadora teatral, incluso en la actualidad, si es que no tiene oportunidad de asistir a los ensayos o si el equipo creativo no lleva un registro asiduo y detallado de los cambios textuales durante el proceso de ensayo. Sí sabemos, al menos, que la versión publicada en 1846 de *Teresa* pasó la censura (si no, no se habría publicado así), y podemos intuir además que, al ser Bello censor de otras obras, se resguardaría de agregar o dejar cualquier cosa susceptible de ser eliminada posteriormente. O que, al menos, sabría cómo jugar con las convenciones de la censura para hacer pasar ciertos elementos que le pareciera importante rescatar.

Las variaciones propuestas por Bello en su traducción se operan principalmente en dos niveles: el dramatúrgico y el microtextual. El primero se aboca principalmente a la construcción de la intriga y la ordenación de la

fábula, la creación de personajes, sus interacciones y relaciones, y la manera en que los diálogos, monólogos y didascalías los caracterizan y los hacen actuar. En cuanto al nivel microtextual, nos referimos al nivel lingüístico del texto: el léxico, la sintaxis y la ortografía puntual, las palabras mismas y los posibles cortes o modificaciones evidentes que se operen al momento de verter el texto del francés al español.

Los indicios más contundentes respecto a las libertades traductivas que se tomó Bello se encuentran en el ámbito de lo dramatúrgico. Entenderemos aquí el concepto de dramaturgia a partir de la definición doble que le da a dicho término Joseph Danan: por un lado, como el “arte de la composición de las obras de teatro” y “movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena” (*Qué es 13*), es decir, como una actividad que corresponde simultáneamente a dos mundos, la escritura y su paso a la escena. La segunda acepción de la definición se entiende, así como una actividad hermenéutica, situada y tensionada entre dos espacios –el texto y la escena– y que conllevaría una serie de decisiones, individuales o colectivas, para la escenificación de dicho texto. Considerando la época en la que Bello tradujo *Teresa*, y en el contexto chileno, sería quizás anacrónico achacarle un rol de *dramaturg* en el sentido lessinguiano del término (¿conocería por casualidad la obra más famosa del autor, *Dramaturgia de Hamburgo*? No es posible saberlo con certeza). No obstante, en las decisiones tomadas por Bello se vislumbra el deseo patente de, por un lado, difuminar ciertos efectos del original, o, incluso, de corregir ciertas opciones dramatúrgicas de Dumas, que probablemente consideraba como inapropiadas o, por qué no, de mal gusto.

Antes de continuar analizando la intriga y las modificaciones dramátúrgicas de Bello, es necesario resumir la fábula de *Teresa* para quienes no estén familiarizados con dicha obra. En ella, una típica intriga en la que se enfrentan el deseo y el deber, se relata la historia de Teresa, joven napolitana que llega a Francia luego de desposar al barón Delauney, hombre de edad y viudo, estando en su tierra natal. En París lo esperan su hija Amélie Delauney y la acompañante de esta, Laure, el fiel amigo de Delauney, Dulau y Arthur, joven diplomático destinado a casarse con su hija, quien, según sus propias palabras, no siente una pasión demasiado profunda por este último, nada comparable al menos al amor que profesa a su padre. El giro de la historia acontece cuando, al llegar Teresa, acompañada de su criado Paolo, tanto ella como Arthur comprenden que ya se conocían de antes, cuando este había estado en Nápoles, donde ambos se habían enamorado y vieron luego su relación rota por el padre de Teresa debido a la poca riqueza de Arthur. Paolo, que había acompañado a Teresa por años, también está al tanto de la situación. Condenados a vivir bajo el mismo techo atados a otras personas, a pesar de seguir amándose, y a pesar de las dudas constantes, ambos se vuelven amantes, aun cuando Arthur se casa con Amélie. Delauney termina, por accidente, descubriendo unas cartas escritas entre su mujer y Arthur, y, lleno de rabia, desafía a duelo a Arthur, antes de enterarse de que su hija estaba embarazada con su futuro nieto. Delauney decide facilitar la partida de Arthur y su hija a San Petersburgo, donde este último asumirá un cargo diplomático. Teresa, comprendiendo lo sucedido y arrepentida de su crimen, decide suicidarse tomando un veneno, mientras que su criado Paolo, quien ha

revelado su desdén por Arthur y el amor que siempre ha sentido por Teresa, se mata con un puñal. Laure, Dulau y posteriormente Delauney encuentran a una moribunda Teresa, quien pide perdón por el adulterio.

En la versión de Bello, el cambio dramatúrgico más radical, afectando la intriga de la obra, se produce en torno al personaje de Paolo, el criado, que ha estado a su servicio desde fines de 1829, luego de una violenta erupción del Vesubio, según la cronología de hechos establecida por Dumas en la obra. Si bien en la versión de Bello sigue existiendo y cumple las mismas funciones que en el original, su importancia se reduce drásticamente, y el conflicto amoroso entre él y Arthur se ve reducido a su mínima expresión. Corta, en particular, un monólogo al final del acto tercero en el que, de manera muy explícita, pone de manifiesto su pasión por Teresa y los celos que siente hacia Arthur, agradeciendo que por una noche su señora quede sola en su habitación, sin la amenaza del joven enamorado, y, además, feliz ante la posibilidad de que el barón, Teresa y él vuelvan solos a Nápoles, dejando a “¡Este Arthur [...] más desgraciado que yo, pues no verá más a mi noble señora, que yo podré ver a toda hora! ¡Oh! ¿Verdad que te gustaría intercambiar tu arrogante y rica posición, Arthur, con la de este pobre, humilde pescador de Nápoles⁸?” (1981, p. 97).

Además de este monólogo en el que el personaje de Paolo adquiere un protagonismo, al menos momentáneo, que tiene menos en la versión traducida, Bello corta la escena siguiente, en la que vemos regresar a Arthur pues

8 Debido al corte realizado por Bello, la traducción al español es mía. Será igual con las traducciones de todos los textos eliminados por Bello en su versión española.

ha tenido un supuesto inconveniente con su caballo y se ha vuelto obligado a volver a la casa, una excusa urdida seguramente para poder pasar la noche con Teresa. Antes de entrar a su habitación, Arthur y Paolo se enfrentan solapadamente, pues Paolo tiene un puñal (que aparece como presagio del final trágico de la pieza, al tratarse del arma con la que el criado se dará la muerte) que ha sacado al escuchar el ruido de la puerta, y que amenaza indirectamente a Arthur, provocando una tensión clarísima entre ambos personajes, mucho más violenta que la que puede apreciarse en otras escenas. Luego, Paolo, que ha quedado escondido luego de que otro criado apaga las luces y que Arthur se ha retirado a sus aposentos, tentado quizás de matar a Arthur (“¡Oh, Paolo! Si uno de tus compatriotas estuviera en tu lugar, con este buen puñal en las manos”, 1981, p. 99) ve cómo este último “pálido y temblando, aparece en el umbral de la puerta, agarrándose el pecho con la mano, como para ahogar los latidos de su corazón, caminando de puntillas; mira a su alrededor para ver que no haya nadie, oye si no hay ruido, atraviesa el teatro, posa la mano sobre la manila de la puerta de Teresa, se detiene un instante para secarse la frente; luego entra” (*Ibid*).

Si bien no tenemos ninguna información paratextual en torno a los cambios realizados por Bello (epístolas, notas de traducción, apuntes o diarios), es posible intuir, en primer lugar, que el traductor busca eliminar cualquier referencia evidente al acto sexual ocurrido entre Teresa y Arthur, quedando solamente insinuado a través del diálogo entre los personajes, y evitándose así quizás cualquier problema futuro con la censura o el desapreuebo de la Iglesia Católica, que veía con muy malos ojos el teatro

representado en Santiago, algo que conocía y sabía muy bien, como puede apreciarse en una carta que le envío Ramón Luis Irarrázaval en la que transcribía la apreciación nada positiva del Arzobispo hacia dicho arte escénico (Bello, 2022, p. 395). El cuidado de autores y traductores hacia la posible censura efectiva o virtual que pudiese ejercer la Iglesia ya se había visto en otras versiones, como el *Antonino* del mismo Dumas y traducida por Rafael Minvielle, quien escribió, en el diario *El progreso* de 1843: “[...] me veo en la necesidad de advertir al público que, al traducir dicho drama, observé que muchas de sus ideas no podían presentarse a nuestro público que exige más decoro y más moralidad en la escena, y por lo mismo hice algunas variaciones esenciales” (Amunátegui, 1888, p. 330). La versión de Bello, al eliminar cualquier referencia explícita al acto sexual y atenuando la escena del suicidio de Paolo, podría ir en el mismo sentido.

Además, la eliminación del monólogo de Paolo, así como su escena con Arthur –en donde queda claro su deseo reprimido de matar al joven pretendiente– buscaría quizás reducir los sentimientos algo grotescos del criado y enfocar la dramaturgia a la intriga principal, sin desviarla con esta intriga secundaria entre Paolo y Teresa, que aporta poco a la acción. Su propio autor consideraba a Paolo, en sus memorias, como un personaje “falso” (junto con Teresa y Arthur, dicho sea de paso, 1981, p. 54), y, al referirse en particular a la escena seis del acto quinto, en la cual Paolo le entrega a Teresa el veneno para suicidarse –y que Bello no cortó– la describe como un “toqueteo entre esa mujer adúltera y ese lacayo enamorado” y la considera como “vulgar” (1981, p. 65). La crítica francesa, luego del estreno de

Teresa en 1832, vio también con malos ojos al personaje de este criado, que se consideraba como superfluo dentro de la intriga (Cooper, 2008, p. 144). Es posible que, a la luz de los cortes realizados al final del acto tercero, la escena del veneno y el puñal se vea menos grotesca por yuxtaposición, y el rol de Paolo quede reducido exclusivamente a ser quien entrega el arma suicida a su señora. De hecho, Bello empuja al máximo la reducción de la importancia del criado al cortar también la escena en la que Dulau y Laure descubren, luego de tumbar una puerta, el cadáver apuñalado de Paolo, y entendemos solo a través de una breve acotación lo que ha ocurrido: “Paolo se deja ver un momento, saca un puñal y como en actitud de herirse desaparece” (1981, p. 554). Desde un imperativo de buen gusto, es posible que, al eliminar esas escenas en que Paolo se revela tan transparentemente al público respecto de sus intenciones, así como su muerte violenta al final, la secuencia en la que le entrega el veneno a Teresa se vea casi dignificada, considerando lo breves que son los intercambios entre ambos personajes, asumiendo un entendimiento que iría más allá de las palabras (Bello, 1981, p. 549-550).

Al respecto, es interesante lo que, más de un siglo después, Fernando Debesa comentaría en torno a la versión de Bello de *Teresa*: “quizás [...] fue la obra que él hubiera querido escribir, con esa mezcla que le gustaba tanto de pasiones intensas, vivas, y de una estructura lógica y sólida. Sí, en varios sentidos *Teresa* refleja el pensamiento romántico-clásico de don Andrés Bello” (1981, p. 184). Ricardo Latcham profundiza en el mismo sentido, incluyendo además en esta empresa a José Victorino Lastarria: “Ya hemos visto en nuestro país cómo Bello y Lastarria frenaron los excesos de

los románticos y acomodaron sus impulsos a la índole más reposada del temperamento nacional" (2000, p. 132). Al proponer estas modificaciones dramatúrgicas –así como otras opciones traductivas atingentes al ámbito microtextual y lingüístico– es posible entrever, de manera clara, la visión que tenía Bello de lo que sería una literatura dramática – y por ende un teatro – no solo de buen gusto y capaz de educar al público y proveerle un placer estético refinado, sino también de un romanticismo equilibrado y moderado, rescatando los elementos positivos del neoclasicismo pero sin seguir, de manera servil, las reglas impuestas de unidad de acción, tiempo o espacio que algunas de las obras de dicha corriente ostentaban tan arrogantemente (Thomas, 2019, p. 128).

Aun cuando las modificaciones dramatúrgicas antes descritas son las que mejor evidencian los arreglos de Bello, permitiéndonos hipotetizar con mayor claridad sobre cuáles podrían haber sido las razones estéticas y artísticas por las que quiso adaptar *Teresa*, los cambios a nivel microtextual también dan cuenta de cómo Bello comprendía el acto traductivo. En efecto, y para este texto en particular, tales cambios demuestran que había, por su parte, un deseo de adaptar lo mejor posible el drama francés al público chileno, evitando cualquier ambigüedad en la comprensión de la fábula o en la expresión de los diálogos. Esa voluntad se percibe notoriamente en la decisión de traducir el tratamiento formal de la segunda persona del plural del francés (*vous*) a tú en español entre algunos de los personajes: Amélie y Arthur antes de casarse se tratan de usted en francés, pero Bello elimina eso. Asimismo, Delauney trata de usted a Paolo, el criado, algo común en la idiosincrasia francesa,

pero quizás menos apropiado en Chile, incluso en la fecha de estreno de la traducción. Al respecto, es interesante comparar la versión chilena con otras versiones españolas, como la de Narciso de la Escosura, por ejemplo, publicada en 1840, y en donde el traductor, que se da libertades dramatúrgicas tan o más claras que Bello, mantiene el mismo uso de la segunda persona del plural como muestra de respeto, al igual que el original francés.

Aparte de esta variación de registro, que permite al texto adaptarse a la cultura meta, Bello propone también ciertas estrategias de domesticación para suavizar cualquier referencia cultural que pudiese parecer demasiado foránea ante los espectadores santiaguinos. Estas intenciones, no obstante, no siempre son homogéneas ni constantes. A veces, Bello puede eliminar alguna referencia geográfica considerada como muy oscura en torno a la historia francesa (por ejemplo, las guerras de la Vendée – la Vandea en español – en donde se opusieron los bandos republicanos y contrarrevolucionarios, a los que pertenecían respectivamente el barón Delauney y el padre de Arthur), reemplazando el sitio geográfico por “la causa del rey” en una ocasión; pero luego, un par de actos más tarde, durante una fiesta, M. Sorbin menciona la Vendée para hablar del conflicto civil y Bello mantiene la referencia geográfica e histórica textualmente. Dichos actos de domesticación no son entonces necesariamente consistentes. En el caso de las alusiones a Nápoles e Italia, el traductor parece considerarlas como más inteligibles y las preserva.

Uno de los primeros gestos evidentes de domesticación, antes de empezar el texto mismo siquiera, se encuentra en la lista de personajes. Bello españoliza los nombres y apellidos de cada uno de ellos, de modo a que, en la

escritura española, tengan una sonoridad fonética similar a la francesa, pero evitando vocales o consonantes que nos sean extranjeras. Los nombres de pila que tienen traducción directa quedan con su versión española. Así, el barón Delauney pasa a llamarse Deloné; Arthur de Savigny, Arturo de Saviñí; Dulau, fiel amigo del barón, Duló; Amélie se vuelve Amelia, Laure, su amiga, es Laura, y dos personajes secundarios, asistentes de una fiesta que se celebra en el acto IV, el General Clément y Monsieur de Sorbin, pasan a ser Clemán y Sorben (se puede apreciar en este caso cómo Bello intenta reproducir dos sonidos vocálicos nasales típicos del francés, [ɛ̃] y [ã] respectivamente, pero que no tienen equivalencia en español). Teresa y Paolo quedan igual al pronunciarse de la misma forma en español. La práctica de traducir nombres de pila, hoy menos común en la traducción literaria o teatral, era pan de cada día en las versiones españolas de obras extranjeras. Tal práctica puede justificarse fácilmente en teatro, en todo caso, en lo que respecta a la facilitación de la pronunciación por parte de actrices y actores que, a veces, pero no siempre, dominaban idiomas extranjeros como el francés.

En cuanto al cuerpo mismo del texto, en los diálogos y monólogos, se pueden identificar ejemplos claros de lo que el traductor e investigador francés Antoine Berman describe como tendencias deformantes en traducción literaria, y que define como un “sistema inconsciente [...] y [que] se presenta como un manojo de tendencias, de *fuerzas* que desvían la traducción de su objetivo puro” (2014, p. 51). En particular, se distingue el uso

9 Si bien este ideal de la traducción literaria en Berman choca con el pragmatismo de lo que un texto traducido realmente vive en la cultura meta (apropiación según polisistemas literarios

de dos de ellas, la racionalización y la clarificación, las que se definen como “la re-compo[sición de] las frases y secuencias de frases de modo de organizarlas según una determinada idea del *orden* de un discurso [...] reduc[iendo] violentamente el original de su arborescencia a la linealidad” (2014, p. 56); y luego, para la segunda, como “un corolario de la racionalización, pero que se refiere más particularmente al nivel de ‘claridad’ sensible de las palabras, o de su sentido. En donde el original se mueve sin problema [...] en el *indefinido*, la clarificación tiende a imponer lo definido” (2014, p. 57). Examinemos a continuación algunos de los ejemplos más descollantes de clarificación y racionalización en la versión de española; para cada uno de ellos, se mostrará la versión francesa original de Dumas, luego la traducción de Bello, y finalmente mi propia traducción “literal” a partir de la versión francesa, para apreciar las diferencias entre ambas.

A lo largo de la obra Bello suele optar por agregar textos cuando las respuestas son breves, concisas, o si pueden invitar a la ambigüedad en la comprensión o la interpretación por parte de los actores. Aquí, Arthur entra a escena al final de una conversación entre Amélie y Teresa, no alcanzando a escuchar su última oración: “ARTHUR: Eh bien ?” (1981, p. 90)/ “ARTURO: ¿Qué decías, Amelia?” (1981, p. 514)/ “ARTHUR: ¿Y?”; en la escena previa, cuando Teresa le pregunta a Amélie si consentiría en separarse de Arthur en caso de que lo mandaran a trabajar en otro país, ella

estratificados e interconectados), y que el mismo Berman no pudo mantener en sus propias traducciones (Charron, 2001, p. 118-119), su inventario de tendencias deformantes propone una nomenclatura común y conocida para describir las diferencias entre un original y su traducción.

responde en la versión original: “Non, oh ! Certainement non ! (1981, p. 87); “No ciertamente. ¿Separarme de Arturo? Jamás” (1981, p. 513); “¡Oh, no! ¡Por supuesto que no!”. En el mismo diálogo entre Teresa y Arthur, luego de la salida de Amélie, cuando Teresa sugiere alejarse de esa casa para no continuar con el suplicio entre ambos, el joven enamorado le pregunta si quiere verlo morir, y él mismo responde de la siguiente forma: “Eh bien ! Alors, restez, restez, je vous en supplie” (1981, p. 93)/ “Pues bien, si no queréis eso, quedaos, yo os lo ruego, quedaos” (1981, p. 516)/ “Pues bien, entonces quedese, quedese, se lo suplico”. En los ejemplos anteriores, es posible visualizar cómo Bello tiende a agregar pequeñas informaciones para que no haya duda ni ambigüedades, como a quién se le está hablando (Amélie) en el caso del primer ejemplo, o agregando preguntas retóricas o perifrasis para que la información que se busca vehicular quede clarísima, aun cuando el original se niega a machacarla o busca un cierto grado de indeterminación. Además de haber una intención de clarificación, aquí se opera otra tendencia sistematizada por Berman, supeditada a la anterior: el alargamiento. En los casos expuestos anteriormente, queda en evidencia que “el agregado no agrega nada [...], no hace más que acrecentar la masa bruta del texto, sin aumentar en nada su expresividad [...] o su significancia. Las explicaciones quizás hagan que la obra sea más ‘clara’, pero en realidad oscurecen su propio modo de claridad” (2014, p. 59).

Quizás uno de los ejemplos más patentes de esta clarificación en Bello ocurre en el texto final de la obra que, como se ha mencionado al inicio del ensayo en una nota al pie, cambia significativamente de su versión

original. Luego de que Teresa ha bebido el veneno que le entrega su criado y se lo ha revelado a Delauney, pidiéndole que la perdone antes de morir, después de que Paolo se ha suicidado apuñalándose al enterarse del destino de su señora, y que Dulau y Laure lo han encontrado luego de forzar una puerta, el barón absuelve a su mujer: “DELAUNEY: Pardon et bénédiction sur toi, pauvre femme !... Et Dieu ne sera pas plus sévère que je ne l'ai été. TERESA (*mourant*): Peut-être.” (1832, p. 164). En la versión de Bello, el texto de Delauney no cambia sustancialmente. Sin embargo, la respuesta de Teresa, en vez de “peut-être” (quizás, tal vez) se transforma en “Ésa es mi sola esperanza” (1981, p. 555). Clarificación y alargamiento, incluso ennoblecimiento –otra tendencia de Berman que busca el embellecimiento formal y sustancial del texto traducido, su “retorización” [sic] (2014, p. 60-61)– van de la mano en esta solución que propone Bello, en donde no solo cambia el ritmo y la síntesis del original, así como la desesperanza de una mujer rendida y moribunda, sino que, además, la hace aferrarse a la única opción de perdón en el más allá, el perdón divino. Este leve cambio podría parecer anecdótico o menor, pero la variación del traductor, tan evidente en forma y fondo, merece que la examinemos con mayor detenimiento, sobre todo tomando en cuenta que, en Dumas, “como los dramaturgos de su generación, le asigna a las últimas palabras y a la pantomima final un cuidado particular” (Ledda 9). *Teresa* no sería la excepción.

Para el dramaturgo Fernando Debesa, “don Andrés Bello, piadosamente, le quita su escepticismo [a Teresa]” (1982, p. 184) con ese texto. Joaquín Trujillo se toma de esa hipótesis y la lleva más allá: Bello “aparece

reformulando el sentido de la agnóstica *Teresa*, para transformarla en una beata de último momento” (2019, p. 158). Con este cambio, así como los otros arreglos realizados en su versión, Bello “evita el escándalo” y busca “presentar en sociedad el drama romántico”; en el fondo, concluye, “es la soberanía americana, un tanto conservadora, la que se está expresando con este ‘arreglo’” (*Ibid.*). Esta idea explicaría, tomando en cuenta el contexto político, social y cultural de Chile en el periodo, este tipo de arreglos en la traducción chilena de *Teresa*. Al tratarse de la primera obra romántica montada en Chile, y viendo lo que ocurrió años más tarde, con la afluencia cada vez más importante de textos románticos, como *Antonino*, *La torre de Nislé* del mismo Dumas, o *La nona sangrienta* de Anicet-Bourgeois (mismo dramaturgo que colaboró en la escritura de *Teresa*), entre otros, podríamos pensar que la versión de Bello se erigía como la puerta de entrada del popular drama romántico en Europa. Aquello era posible al pulir, en su traducción, cualquier aspereza que pudiese disgustar a las élites conservadoras del país, situando así a Chile en el mapa de naciones modernas en lo que al teatro se trata. El drama romántico, género duramente desacreditado por una parte de la crítica en Francia (Cooper, 2008, p. 141-145) y España (Larra, 1960, p. 149), se imponía cada vez más, a pesar de las polémicas estéticas, morales y sociales que pudiese suscitar.

Volviendo nuevamente al texto final de *Teresa* y su versión chilena, es interesante mencionar que este tipo de finales e intrigas en Dumas causaban también escozor en Francia, una sociedad en la que laicización del estado no se implementaba de manera homogénea, y donde la moral judeocristiana

seguía jugando un rol fundamental: “las muertes que marcan su teatro rara vez van acompañadas de un discurso: el espectáculo es suficiente en sí mismo. Es precisamente la razón por la cual el autor de *Antony o Teresa* es considerado a menudo como ‘inmoral’ por sus detractores” (Ledda, 2009, p. 195). Si el conservadurismo del *establishment* literario-artístico francés, quizás menos ostensible que en el caso del chileno, también veía con malos ojos el advenimiento de la estética romántica en escena, entonces Bello debía tomar las debidas precauciones para hacer pasar, lo mejor posible, una muerte que pudiese ser mal vista por el público nacional.

En los ejemplos anteriores, hemos podido ver cómo la clarificación y su corolario, el alargamiento, modifican ciertos aspectos más ambiguos del original para derechamente sobre determinarlos en un afán muchas veces estético o incluso político. Si las hipótesis de Debesa y Trujillo son correctas, hay, en efecto, en ciertos pasajes de *Teresa*, una intención de clarificar/ alargar – paradójicamente a través de un ocultamiento – para evitar cualquier problema o lectura negativa de la pieza. Sin embargo, muchas veces la opción de alargar, si logra adaptar el contenido a dichos fines, destruye, al mismo tiempo, la forma que brinda un real interés a este tipo de dramas, a través de las figuras retóricas, las imágenes poéticas o el mismo ritmo de las escenas. En efecto, la rítmica del texto no solo se ve afectada con estos ejemplos de clarificación o alargamiento. La racionalización, en tanto procedimiento deformante, también afecta el flujo de las palabras e, indirectamente, la manera en que se interpreta posteriormente por parte de los actores, al eliminar diversos signos de puntuación o alterando el orden de

la sintaxis propuesta por el autor en su original. Así, la versión de Dumas publicada en 1832 –y que fue la empleada por Bello para su traducción– ostenta una gran cantidad de pasajes con puntos suspensivos entre una y otra frase, denotando así hesitaciones y pausas en el discurso de los personajes, que se ven cortadas de manera bastante sistemática por Bello. Aquí tenemos un ejemplo concreto extraído de un monólogo de Delauney durante el tercer acto, cuando deciden volver a Nápoles con Teresa, y en el que el barón supone lo que Teresa diría al volver a su ciudad natal:

[...] **Naples**, loin de laquelle je serais morte... **Naples**, que je n'espérais plus revoir... et que je l'ai revue avec délices... Tu me diras ça, n'est-ce pas ? [...] **j'oublierai** la France, **j'oublierai**... **j'oublierai** tout... pour baiser tes mains, tes genoux [...]” (83)

“ [...] *Nápoles, que no esperaba ver más, y que ha vuelto a hechizar mis ojos.* Tú me dirás eso, Teresa [...] olvidaré la Francia, lo olvidaré todo, para besar tus manos queridas [...] (1832, p. 510-511).

En este extracto se puede apreciar claramente cómo Bello elimina todos los puntos suspensivos, así como las reiteraciones de palabras que, gramaticalmente, pueden parecer superfluas, pero que, en la escena, denotan una serie de emociones por parte del barón, quien se siente rejuvenecer con esta mujer a su lado y que lo acompañará a recomenzar su vida en tierras más cálidas. Al reordenar las oraciones, todas esas marcas rítmicas, características de los personajes, se diluyen en una versión más homogénea. En Dumas, el uso reiterado de signos de puntuación como la exclamación o los puntos suspensivos pone de manifiesto no solamente su conocimiento acabado del

mundo de la escena y el valor que le daba a su escritura como indicación para actrices y actores en su interpretación, sino también su voluntad, al menos en sus primeras obras, de reproducir una oralidad en lo escrito, aun cuando dichas marcas fuesen consideradas superfluas en términos gramaticales en su idioma original (Cooper, 2006, p. 45). Así, de manera global, todas estas tendencias deformantes, a nivel microtextual, se suman a las modificaciones estructurales y dramatúrgicas propuestas en la traducción, y que develan o, al menos, sugieren, intenciones específicas por parte de Bello en relación a la cultura meta, en este caso, el medio teatral chileno.

A modo de conclusión, y luego de revisar algunos de los cambios más llamativos, tanto a nivel dramatúrgico como microtextual, lo primero que salta a la vista es la intención de Bello de, por una parte, moderar cualquier exceso escénico propio al incipiente drama romántico –la confirmación explícita del encuentro sexual entre Teresa y Arthur, el encuentro del cadáver de Paolo por parte de Laure y Dulau, o la evidencia del enamoramiento de Paolo hacia Teresa–, y, por el otro, cualquier enfrentamiento abierto con la élite conservadora y la Iglesia Católica chilena, poco tolerante al libertinaje asociado tradicionalmente a las artes escénicas. Considerando el rol que jugaba Andrés Bello en la sociedad chilena en tanto político e intelectual, sus credenciales le daban probablemente una cierta libertad y margen de maniobra para traducir y proponer para su montaje este tipo de obras que, quizás montadas en otras versiones o sin su mediación previa, fuesen simplemente rechazadas o fuertemente censuradas. Si el destino de esta traducción era muy probablemente escénico –Bello la hizo con una actriz

en mente para el rol de Teresa, Carmen Aguilar— entonces los “arreglos” realizados pretenden claramente su materialización en actores y actrices de carne y hueso para un evento en convivio.

Sin embargo, todas estas modificaciones de orden dramatúrgico no explican necesariamente los cambios a nivel microtextual, menos atacables desde el lado de la moral judeocristiana, las buenas costumbres o la política conservadora. Los procedimientos deformantes antes descritos, la clarificación, el alargamiento, la racionalización y, en menor medida, el ennoblecimiento, apuntan más hacia la construcción de conflictos lo más nítidos posibles, que no permitan lecturas derivadas ni intrigas secundarias que pudiesen desviar la atención del público (típicamente, el dúo amoroso Paolo-Teresa). De cierta forma, Bello “corrige”, desde su traducción, cualquier falta que pudiese tener el original de Dumas en términos de estilo, con la autoridad que su estatura intelectual le otorgaba en el medio nacional. Si bien, como lo han mostrado otros investigadores, existe en Bello una veta creativa en sus traducciones, nos parece que, en el caso particular de *Teresa*, se ve sobre todo una tarea educativa o evangelizadora hacia el medio teatral, y menos un ejercicio personal de un escritor buscando un palimpsesto para hacer su propia obra a partir de un ejercicio de traducción. Al respecto, cabe preguntarse por qué escogió esta obra “mediocre” de Dumas para inaugurar la seguidilla de dramas románticos que conocería la escena chilena en los años venideros. Las razones pueden ser muchas, y van de la mera casualidad a la voluntad: es el primer texto al que tuvo acceso; alguien (¿Carmen Aguilar?) lo invitó o incitó a hacerlo; quizás, al tratarse justamente de una

obra mediocre, se prestaba más fácilmente a una adaptación sistemática – teniendo muy en cuenta, en todo caso que, durante ese periodo, los arreglos a la escena o al contexto nacional en literatura eran práctica común en Chile (Payàs, 2007, 38) y probablemente el resto de Hispanoamérica. Los cambios microtextuales permitirían así dar cuenta de un tipo de escritura romántica adaptada a las necesidades y el horizonte de expectativas del público chileno, y, por sobre todo, a la idea que podría hacerse Bello de un medio teatral y una práctica dramatúrgica ideales, considerando cómo, en sus propias críticas, solía alabar los “diálogos naturales”, con construcciones dramatúrgicas no demasiado rígidas en cuanto a las reglas aristotélicas, y en donde se viesen “caracteres propios” (p. 714-15). En él había siempre la intención de “respeto a la verosimilitud de la representación, condición que a su vez exigiría naturalidad tanto en el lenguaje como en la construcción dramática” (Thomas, 2019, p. 128). La traducción teatral sería así, para Bello, un esfuerzo más, junto al trabajo realizado en sus críticas teatrales en diarios como *El Araucano*, de difundir un espíritu romántico acorde a las necesidades y los gustos de la sociedad chilena. Desde la escena, en un primer tiempo, y, posteriormente, con la publicación de dicha traducción, en una colección guiada por *El Mercurio* que marcaría el desarrollo de la dramaturgia y la traducción nacionales.

En cuanto a la idoneidad del ejercicio genético aplicado a este caso de estudio particular, podemos afirmar que, aun cuando sea incompleto, da luces y puede ser una herramienta interesante para comprender algo de las prácticas escénicas del periodo, al menos para entender qué se quería

o se esperaba de la futura dramaturgia nacional en esa época. En tanto herramienta metodológica, y considerando las carencias que le son propias, enunciadas ya al inicio del ensayo, es fundamental que los descubrimientos e ideas surgidas durante dicho ejercicio se contrasten y completen con los estudios posteriores en torno al teatro, la traducción, y la obra de Bello, algo que se ha intentado hacer justamente aquí. Un análisis traductológico no permitirá entender a cabalidad el teatro en Chile, pero sí puede servir de complemento en un trabajo historiográfico que carece de variedad de archivos y materiales. Idealmente, para que este análisis genético fuese aún más completo, sería necesario estudiar un corpus más grande de traducciones hechas para el público chileno durante esos años –por ejemplo, *Una sola falta* de Eugène Scribe, en traducción de Irisarri; *Pablo Jones* del mismo Dumas, en traducción de Urzúa– para ver qué elementos se repiten, qué tipo de cortes o tendencias deformantes suelen emplearse, considerando que muchos de estos traductores fueron discípulos directos o indirectos de Andrés Bello. Se presenta allí un espacio interesante de investigación y análisis en el que valdría la pena profundizar.

Asimismo, sería interesante poder realizar un análisis de conjunto de otras traducciones teatrales realizadas por el mismo Bello. Sin embargo, esta es la única que fue escenificada y publicada en su totalidad, y que haya tenido, además, tal éxito a nivel crítico. Quizás podría ser pertinente realizar un estudio sistemático en torno a todas las traducciones de Bello, incluyendo poemas, textos teatrales y ensayos, considerando que existen ya análisis parciales de algunos de estos géneros textuales, como se ha visto con

el trabajo de Pagni, Valero o Soltman, por ejemplo. Al comparar diferentes géneros, se podrían encontrar más claramente las diferentes características que cumple cada traducción según los códigos y funciones que le son particulares. Por ahora, solo podemos conformarnos, en lo que respecta a la dramaturgia, con un primer esbozo a partir de *Teresa*, un evento que marcó la escena nacional no solo por el valor del trabajo de Bello en tanto traductor, sino también al tratarse de la primera obra romántica montada en nuestro país y reescrita para un público nacional, tomando en cuenta su horizonte de expectativas, su lenguaje y las convenciones escénicas predominantes y aceptables en el periodo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amunátegui, Miguel Luis. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Imprenta Nacional, 1888.
- Barthes, Roland. “El teatro de Baudelaire”. In: *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Six Barral, 1977, p. 49-56.
- Bello, Andrés. *Obras completas, tomo IX. Temas de crítica literaria*, edición de Rafael Cabrera, Pedro Grases, Augusto Mijares, Enrique y Julio Planchart. La Casa de Bello, 1981.
- Bello, Andrés. *Obras completas. Epistolario I*, edición y compilación de Iván Jaksic. Ediciones Biblioteca Nacional, 2022.
- Berman, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo ajeno*. Trad. Ignacio Rodríguez. Dédalus Editores, 2014.
- Botta, Mónica. “Andrés Bello y su labor como crítico teatral en Chile”. In: *Romance Notes*, n. 55.1, 2015, p. 35-41.

Castagnino, Raúl Héctor. *Contribución documental a la historia del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas (1830-1852)*. Comisión Nacional de Cultura, 1945.

Charron, Marc. “Berman, étranger à lui-même ?”. In: *TTR. Traduction, terminologie, rédaction*, v. 14, n. 2, 2001, p. 97-121.

Cooper, Barbara T. “*Teresa* ou les transformations d'un texte d'Alexandre Dumas père”. In: *Le Rocambole*, n. 36, 2006, p. 43-52.

Cooper, Barbara T. “*Teresa* de Dumas. Une pièce au cœur du débat romantique”. In: Mariane Bury y Hélène Laplace-Claverie (ed.). *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX siècle*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 135-145.

Danan, Joseph. “Écrire pour la scène sans modèles de representation ?”. In: *Études théâtrales*, n. 24-25, 2002, p. 193-201.

Danan, Joseph. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Trad. Víctor Viviescas. Secretaría de Cultura del Gobierno Federal/Paso de Gato, 2012.

Debesa, Fernando. “Don Andrés Bello y el teatro”. In: *Homenaje a Don Andrés Bello*, VV.AA. Editorial Andrés Bello, 1982, p. 169-185.

Dumas, Alexandre. *Teresa*. Barba Éditeur, 1832.

Dumas, Alexandre. *Mes mémoires. Tome IX*. Calmann Lévy Éditeur, 1884.

Féral, Josette. *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*. L'Entretemps, 2011.

Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique*, Presses Universitaires de France, 1994.

Grésillon, Almuth y Jean-Marie Thomasseau. “Scènes de genèses théâtrales”. *Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, n. 26, 2005, p. 19-34.

Larra, Mariano José de. “*Teresa*. Drama en cinco actos de M. Alejandro Dumas, y traducido por Don Ventura de la Vega”. *Obras de Mariano José de Larra (Figaro) II, Biblioteca de autores españoles*, tomo CXXVIII. Atlas, 1960, p. 147-150.

Latcham, Ricardo. “Las ideas del movimiento literario de 1842”. *Atenea*, n. 481-482, 2000, p. 123-147.

Ledda, Sylvain. *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*. Honoré Champion, 2009.

Macera, Pablo. *Teatro peruano. Siglo XIX. Fuentes de historia social americana, vol. 21*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, seminario de historia rural andina, 1991.

Mayorga, Wilfredo. “Andrés Bello, analista de la literatura dramática y fundador de la crítica teatral en Chile”. In: *Atenea*, n. 443-444, 1981, p. 197-227.

Naugrette, Florence. “Le plaisir du spectateur romantique”. In: *Revue d'histoire du théâtre*, n. 257, 2013, p. 13-24.

Pagni, Andrea. “Traducción y espacio y espacios de traducción. *Les jardins de Jacques Delille* en la versión de Andrés Bello. *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas postcoloniales en América Latina (siglo XIX)*”, edición de Friedrich Schmidt-Welle. Iberoamericana/Vervuert 2003, p. 337-358.

Paula Matta, Francisco de. “El Crepúsculo, periódico literario y científico, 1 de agosto de 1843, boletín dramático”. In: AUTOR. *El Crepúsculo. Periódico Literario y Científico*, edición facsimilar de Nelson Cartagena, Inés González y Pedro Lastra. Ariel, Editorial Planeta, 2011, p. 99-115.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Armand Colin, 2014.

Payàs, Gertrudis. “*La Biblioteca Chilena de traductores*, o el sentido de una colección”. In: Medina, José Toribio (org.); Payàs, Gertrudis (ed.). *Biblioteca Chilena de traductores (1820-1924)*. Centro de Investigaciones Barros Arana, 2007, p. 23-68.

Pereira Salas, Eugenio. *Historia del teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta (1849)*. Editorial de la Universidad de Chile, 1974.

Postlewait, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge UP, 2009.

Rodríguez, Orlando. “El significado de Bello en el teatro chileno. *Teresa*”. In: *Revista Mapocho*, Tomo IV, v. 12, n. 3, 1965, p. 175-186.

Rodríguez Monegal, Emir. *El otro Andrés Bello*. Monte Ávila Editores, 1979.

Santos, Ana Clara. “Le théâtre français à l'étranger ou l'essor de l'adaptation théâtrale”. In: *Horizons/théâtre. Revue d'études théâtrales*, n. 3, 2014, p. 46-57.

Soltmann, Claudio. «'Sobre las traducciones'. El pensamiento traductológico británico en Chile a partir de una traducción de Andrés Bello (1838)». *Mutatis Mutandis*. In: *Revista Latinoamericana de Traducción*, v. 14, n. 1, febrero de 2021, p. 92-118.

Thomas, Eduardo. “Andrés Bello y el teatro”. In: *Mapocho, Revista de Humanidades*, n. 86, 2019, p. 122-131.

Thomasseau, Jean-Marie. “Towards a Genetic Understanding of Non-Contemporary Theatre: Traces, Objects, Methods”. In: *Theatre Research International*, v. 33, n. 3, 2008, p. 234-249.

Trujillo Silva, Joaquín. *Andrés Bello. Libertad, Imperio, Estilo*. Roneo, 2019.

Ubersfeld, Anne. *Semiotica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Cátedra, 1989.

Valero, María Alejandra. “Andrés Bello y sus traducciones de Victor Hugo: un ejemplo ilustrativo del proceso de construcción de las nuevas literaturas americanas en el proceso de independencia”. In: *Mutatis Mutandis*, v. 6, n. 1, 2013, p. 43-59.