

DE LA IMPRENTA NAPOLITANA A LA PLUMA  
RIOPLATENSE: EL PROBLEMA DE LA  
TRADUCCIÓN EN *IDAMIA O LA REUNIÓN  
INESPERADA* (1808) DE LUIS AMBROSIO  
MORANTE

*From the Neapolitan printing press to fountain pen in Río de la  
Plata: the problem of translation in Idamia o la reunión  
inesperada (1808) by Luis Ambrosio Morante*

**María Belén Landini**

CONICET/Facultad de Filosofía y Letras, UBA  
Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino"  
belulandini@hotmail.com

**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 reescriptores 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 cómo, a pesar de ser una traducción, esta obra inédita de Morante construye supraterritorialmente un mundo poético al servicio de la causa independentista.

**Palabras clave:** Luis Ambrosio Morante; Francesco Cerlone; traducción; territorialidad.

## Abstract

*Idamia o la reunión inesperada* is Luis Ambrosio Morante's translation of the Italian text *Il Selvaggio*, by Francesco Cerlone. In this regard, we study the concept of translation in the eighteenth and nineteenth centuries in Spain and the colonies. We saw that there were translators/adapters or re-writers that localized texts, keeping the storyline's main plot and amplifying the Spanish local color, even erasing the original author's name. Plagiarism was a common way of making texts known, especially feuilletons and drama pieces. In that sense, we are interested in thinking about how, in spite of being translate, that Morante's play builds supra-territorially a poetic world in service of the independentist cause.

**Key words:** Luis Ambrosio Morante; Francesco Cerlone; translation; territoriality.

El manuscrito original de *Idamia o la reunión inesperada* se encuentra encuadernado junto a otras trece piezas manuscritas en el primero de dos volúmenes titulados *Teatro americano* de la División Tesoro Libros de la Biblioteca Nacional, inventariado con el número 3521, aunque en varias de sus hojas figura un sello en tinta roja que dice "Biblioteca Nacional 019484 Inventario". Consta de 78 hojas de papel de 21 cm. de alto, que se observan en buen estado. El papel luce amarillento con manchas de color ocre y en la portada de cada uno de los actos de la pieza figura un sello borroso en tinta negra con la inscripción "Coliseo de Buenos Ayres".

Tuvimos noticia por primera vez de este manuscrito a través de un trabajo presentado por Paula Castro y Margarita Grossman en el VII Encuentro Internacional y III Nacional de Catalogadores "Estándares y procedimientos para la organización de la información", realizado en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 2011.

En la portada del manuscrito se lee "Idamia o la Reunión inesperada por L.A.M. en Montevideo. Año de 1808." y figura la firma de Morante en el final de los actos primero, segundo, cuarto y en la última página de la obra, donde aparece de mayor tamaño, ubicada transversalmente al texto, sobre el margen derecho.

Según Teodoro Klein (1984), Luis Ambrosio Morante habría nacido en Buenos Aires en 1780, hijo ilegítimo de Domingo Ignacio Morante, mestizo, y Juana María de Rosario Molina, parda nacida en esclavitud. Por otro lado, José Zapiola (1974), quien fue amigo del actor, ubica esos datos en Montevideo en 1722, mientras que otros autores lo definen “peruano y liberal”, nacido en 1775. Carlos Abraham (2017), por su parte, cita su nacimiento en 1772.

Morante comandó la primera cooperativa teatral a cargo de la explotación de un coliseo. Se inició como apuntador o consueta para la temporada de 1799 en el coliseo de Manuel Cipriano de Melo en Montevideo, donde se había mudado su familia en 1793. En la época, los apuntadores también arreglaban y adaptaban los textos según las necesidades del elenco. Se sabe, además, que en 1804 formó parte como primer consueta de la compañía que actuó en la fundación del Coliseo Provisional de Buenos Aires (Trenti Rocamora, 1946).

Según Luis Carlos Edelman (2018), las invasiones inglesas sorprenden a Morante en Montevideo, donde había formado familia con la actriz Josefa Martínez. Al conocer lo sucedido en Buenos Aires, cruza el Río de la Plata para sumarse a la Sociedad Patriótica, sin abandonar la actividad teatral, que nutre con su pasión independentista. Morante y otros actores, violinistas y músicos lucharon en los cuerpos de Pardos y Morenos para la defensa de la ciudad frente a las invasiones inglesas. Blas Parera, el creador de la música de nuestro Himno Nacional y contemporáneo de Morante, en el Tercio de Catalanes.

Morante fue un ferviente revolucionario de la causa de Mayo y puso el teatro al servicio de las ideas iluministas. En 1812, para la conmemoración de los dos años de la revolución, estrenó *El 25 de mayo* que todavía no hemos encontrado. Es la primera pieza, según Seibel (2006), en recibir un premio oficial, otorgado por el Cabildo, “para que sirva de estímulo a otros”.

Dice Teodoro Klein:

en una sociedad en proceso de agudo cambio, [Morante] es el primer hombre de teatro americano en tomar conciencia de su rol: convertir al teatro en animador ineludible de la Revolución y, al mismo tiempo, revolucionar al teatro para que pueda cumplir aquel objetivo. Su labor es decisiva en el salto del neoclasicismo al teatro patriótico y del estilo actoral barroco a la naturalidad y verosimilitud (Klein, 1984: s/p).

### **El original italiano**

De la comedia *Il Selvaggio* de Francesco Cerlone se conocen ocho ediciones:

a) *Il Selvaggio in America*: tragicomedia di Francesco Cerlone, Roma, Stamperia de' Rossi, [1765?]

b) *Commedie*, Napoli, V. Flauto, A spese di G.A. Vinaccia, 1765.

c) *Commedie* di Francesco Cerlone, napolitano, in Napoli: a spese di Giacomo-Antonio Vinaccia [o Venaccia], 1772-1785.

d) Dell'Acerra, Domenico, *Commedie di Francesco Cerlone napolitano*. Tomo 1 [-10]. Tomo 1 [S.I]: [s.n], 1772.

e) *Commedie* di Francesco Cerlone napolitano tomo primo <-decimo>.1. Bologna, 1787.

f) *Commediet...*, Bologna s.i. MDCCLXXVII-MDCCLXXXIX.

g) *Commedie* di Francesco Cerlone napoletano, tomo primo, in Napoli MDCCXC, Presso Domenico Sangiacomo, A spese di Luigi e Giovanni Vinaccia. E si vendono nel Corridojo del Consiglio (la edición que usamos para el presente trabajo).

h) *Commedie* di Francesco Cerlone napolitano tomo primo (-22). 1, *Gl'Inglesi in America, o sia Il Selvaggio. La gara fra l'amicizia. La vera contessina*. Napoli: nella stamperia sita Rampe S. Marcellino Num. 3 Francesco Masi direttore, 1825.

Según el *Dizionario Biografico degli Italiani* de Stefano Giovanardi (Volumen 23, 1979), Francesco Cerlone nació en Nápoles el 25 de marzo de 1722 en el seno de una familia de artesanos. Su padre y su abuelo fueron tejedores y bordadores. El mismo Francesco fue también tejedor y bordador desde muy joven. Si bien se tiene noticia de un Francesco Cerlone que figura en la lista de egresados de la escuela de leyes en 1750, se cree probable que se trate de un caso de homonimia. Los datos que se conservan de este autor son pocos, pero se sabe que, muy joven, Cerlone se unió a las compañías teatrales que daban espectáculos en las plazas de Nápoles. Era común que aquellos pequeños artesanos que querían salir de su pobreza o, incluso, conocer mundo, aprendieran textos de memoria y los recitaran en público en este tipo de representaciones.

Francesco Cerlone, según Giovanni Maddaloni (2013:7), fue artesano casi hasta sus cuarenta años, mientras supo formarse de manera autodidacta en literatura. Conoció ya de adulto al Marqués di Liveri, Domenico Luigi Barone, quien fue inspector del Teatro San Carlo desde 1741 hasta 1747. El Marqués, en 1735, había tenido la oportunidad de representar *La Contessa* en el teatro del Palazzo Reale con gran éxito. Fue de él que Cerlone aprendió el sentido de lo espectacular, el secreto del éxito del gentilhomme de la corte napolitana.

En 1755, Cerlone dejó Nápoles para seguir a una compañía de cómicos a Roma. Se cree que en su estadía en Roma comenzó a pensar en un teatro con texto fijo, diferente de la *Commedia dell'arte* y de lo que se venía haciendo entre los artesanos. Las primeras comedias de Cerlone datan aproximadamente de 1760, fijándose su primera edición en 1765. Cuando regresó a Nápoles se enamoró de una actriz de la compañía de Onofrio Massa, Teresa Martorini, quien lo alentó a escribir a pesar de su edad ya madura y de que, a diferencia de otros dramaturgos de la época, era totalmente autodidacta en su formación literaria. Él mismo confiesa:

I critici avran ragione di censurarmi, ma io scrivo perché mi pagano, stampo perché son comandato; e non ho avuto mai, né potevo mai avere alcuna presunzione, che le mie Comedie esser potessero qualche cosa di buono nel Mondo. Io non scrivo per dar norma. [...] Io non sono Aristofane o Menandro, né Plauto o Terenzio, né Molière, né Goldoni, il merito de' quali è sì grande, che giustamente le loro opere han servito e serviranno come di modelli nel mondo; ma io sono un povero Napoletano, che non ad altri che a miei Patrioti ed al loro buon cuore debbo l'applauso dall'opere mie riportato (Maddaloni, 2013:14).<sup>21</sup>

Esta desventaja fue siempre un problema para el autor, que contaba con poca generosidad de parte de los críticos y que, en el prólogo a la edición de 1765 de sus comedias se reconoce como un pobre artesano napolitano a quien le pagan por escribir y publicar. En 1775 declara en un soneto que dejará la actividad de dramaturgo a causa de los engaños, odios y maltratos que tuvo que soportar durante sus años de trabajo.

La obra de Francesco Cerlone consta de cincuenta y seis comedias en prosa y diez libretos de ópera, lo que lo coloca como el dramaturgo más prolífico del Settecento napolitano. *Il Selvaggio* fue estrenada en Nápoles en 1764 por la Compagnia della Cantina, que trajo los primeros cómicos al teatro Carlino. El suceso que obtuvo con esta comedia y con *Il paesano di Cerra* hizo que los empresarios de los teatros Nuovo y dei Fiorentini le encargaran varios libretos de ópera.

De las representaciones de sus obras se conservan pocos datos: algunas noticias de la prensa de la época de las que se puede deducir fechas de estreno o funciones de algunas de sus piezas. Algunos de

---

<sup>21</sup> "Los críticos tendrán razón de censurarme, pero yo escribo porque me pagan, publico porque me lo ordenan; y no tuve jamás, ni puedo jamás tener alguna pretensión de que mis Comedias puedan ser algo bueno en el mundo. No escribo para generar norma. [...] Yo no soy Aristófanes, o Menandro, ni Plauto o Terencio, ni Molière, ni Goldoni, cuyos méritos son tan grandes que justamente sus obras han servido y servirán como modelos en el mundo; pero yo soy un pobre Napolitano, que no debo el aplauso de mis obras más que mis compatriotas y a su buen corazón". (Maddaloni, 2013: 14, traducción nuestra).

sus personajes se hicieron muy famosos en el teatro popular napolitano, como por ejemplo Don Fastidio y Pulcinella.

No se sabe con certeza la fecha de muerte de Francesco Cerlone. Cimaglia (1817, en Giovanardi, 1979) dice que murió a los setenta y siete años en 1799 y fue enterrado en la Iglesia del Espíritu Santo en Nápoles, pero en la nómina de los sepultados allí no figura ningún Cerlone. Por otro lado, eso daría un período de muchos años sin producción del autor, ya que su última publicación data de 1778, lo que no resulta verosímil. Queda establecido entonces su deceso *post quem* 1778.

### **La traducción**

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.

La traducción en América aparece 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. Georges Bastin realiza una aproximación breve a la Historia de la Traducción en Hispanoamérica y sostiene:

Está claro que en los primeros tiempos de la conquista [primera etapa de la periodización que plantea Bastin], las autoridades españolas no hablaban ni entendían las lenguas americanas y que

los americanos en conjunto no hablaban ni entendían el castellano. De allí el amplio uso que se hizo de *intérpretes* o *lenguas* (a veces también llamados *lenguaraces*, *farautes*, *trujumanes* o *naguatlatos* en el caso del náhuatl) (Bastin, 2003:195).

El intérprete adquiere en el transcurso de la colonización [segunda etapa planteada] un papel y un estatus cada vez más delimitados en la nueva sociedad americana. Gargatagli (1992) explica que en el título XXIX del libro II de la *Recopilación de leyes de los reynos de Las Indias* figuran quince disposiciones [...] relativas a los intérpretes (Bastin, 2003: 201).

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.

El estatuto del traductor se basaba en la legitimidad de su producción, sostenida por la cercanía con escritores o dramaturgos reconocidos (Shakespeare, Voltaire, Goldoni) o por el carácter prolífico de sus publicaciones en la prensa. Esto hacía que traductores ignotos cobraran cierta popularidad y prestigio, aunque solamente manejaran los rudimentos de dos o más lenguas y pudieran 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. Los ejemplos más significativos de las traducciones que se realizaban en nuestro continente son aquellas de Manuel Belgrano, quien tradujo las máximas de Quesnay, y de Mariano Moreno, quien hizo circular una versión del *Contrato social* de Rousseau en las escuelas, quitándole el contenido religioso (Bastin, 2003: 205). Ambos fueron parte del círculo de Morante, que también puso sus traducciones (*Idamia o la reunión inesperada*) y obras (*El hijo del Sud*) al servicio de la revolución.

En España, Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), importante dramaturgo y traductor, 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 Pergenaute, Laura Fólca afirma:

Se trata de traductores adaptadores o *reescritores* [aquellos que contribuyeron a la labor traductora durante la primera mitad del siglo XIX] 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) (Fólica, 2016: 190).

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 XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.<sup>22</sup>

La autora explica que la traducción y el plagio eran prácticas equivalentes, no había un límite establecido entre una y otra:

---

<sup>22</sup> "En el transcurso del siglo XVII, la traducción va a conocer una situación y un desarrollo diferentes: servirá a la lengua francesa y a la formación del gusto. La verdadera preocupación es verificar la conformidad del texto francés con los cánones de la lengua, no de verificar la exactitud de la traducción. Esto hizo valer el nombre de "las bellas infieles" para las traducciones de esta época. La segunda etapa que concierne a las reflexiones sobre la traducción es aquella del siglo XIX, marcada por el abordaje teórico y hermenéutico, período en el que el acto de traducir es considerado como una parte integrante de la existencia cultural". (Traducción nuestra)

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, todavía inédito, 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” y 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.<sup>23</sup>

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 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

---

<sup>23</sup> “La traducción no puede analizarse fuera de las coordenadas de espacio y tiempo. De hecho, el texto es espacio y su lectura se inscribe en el tiempo: la construcción del sentido es un movimiento que lleva del signo al contexto y la reescritura opera en general en sentido inverso. La traducción crea espacio a través de la producción de otro texto que sustituye al primero”. (Traducción nuestra)

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 desarrollan 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.

Ahora bien, *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 de Onoria, pasajera de otro barco naufragado en aquellas costas. Finalmente, Arensbergh cede al Lord la mano de Urania.

### **El problema**

Frente a las similitudes de las obras de Cerlone y las de Goldoni y a aquellas indudables entre *Idamia y la reunión inesperada* e *Il Selvaggio*, cabe preguntarnos entonces sobre la “originalidad” de aquella firmada por Morante. Nos interesa en particular observar las operaciones de traducción/ adaptación porque sostenemos que, por más pequeñas que sean las diferencias entre texto fuente y texto meta, éstas implican un cambio de posición política, un punto de vista absolutamente americano, vinculado con la ideología de la que Morante, en tanto revolucionario de la causa de Mayo, no puede deslindarse.

El Teatro Comparado, partiendo de los presupuestos de la Literatura Comparada –“existen una serie de problemas que solo la literatura comparada puede y quiere encarar: todos aquellos que derivan de la supranacionalidad” (Jiménez, 1998: 134)– y superándolos, mediante la inclusión de los conceptos de territorialidad y supraterritorialidad (Dubatti, 2008: 15), plantea que “el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad” (Dubatti, 2008: 16). En este sentido, al profundizar en el concepto de territorialidad, nos encontramos con que se trata de un proceso en el que se ven implicados distintos aspectos de las conformaciones subjetivas y colectivas. Anssi Paasi comienza el capítulo 8 de *A Companion to Political Geography* (John Agnew, Katharyne Mitchell, Gerard Toal, 2007) con la definición de Hassner:

territory is a compromise between a mythical aspect and a rational or pragmatic one. It is three things: a piece of land, seen as a sacred heritage; a seat of power; and a functional space. It encompasses

the dimensions of identity [...]... of authority (the state as an instrument of political, legal, police and military control over a population defined by its residence); and of administrative bureaucratic or economic efficiency in the management of social mechanisms, particularly of interdependence....The strength of the national territorial state depends upon the combination of these three dimensions. (Hassner, 1997:57; en Paasi, 2007:1).<sup>24</sup>

Es a partir de este concepto geográfico-histórico-político que nos interesa la comparación de *Idamia o la reunión inesperada* e *Il Selvaggio*: consideramos que el espacio en el que la dramaturgia de una y de otra se desarrollan, la identidad de sus autores y la pertenencia a marcos institucionales y a circuitos culturales y artísticos completamente diferentes nos permiten acceder a la riqueza que se deriva de los cambios efectuados por Morante en el texto meta.

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

---

<sup>24</sup> “[...] el territorio es un compromiso entre un aspecto mítico y uno racional o pragmático. Es tres cosas: un trozo de tierra, visto como una herencia sagrada; un sitio de poder y un espacio funcional. Comprende las dimensiones de identidad [...] de autoridad (el estado como un instrumento de control político, legal, policial y militar sobre una población definida por su residencia) y de burocracia administrativa o eficiencia económica en el manejo de mecanismos sociales, particularmente de interdependencia [...] La fuerza de un estado nacional territorial depende de la combinación de estas tres dimensiones” (Hassner, 1997:57; en Paasi, 2007:1, traducción nuestra).

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. En este sentido, *Il Selvaggio* de Cerlone es funcional supraterritorialmente (Dubatti, 2008:18) 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 europea. 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. La construcción de una territorialidad rioplatense en la obra de Morante parte de la territorialidad napolitana de Cerlone, haciéndola funcionar de manera supraterritorial en un movimiento de traslado no solamente de una lengua (el napolitano) a otra (el español rioplatense), sino modificando concepciones culturales que varían de acuerdo al espacio que enmarca la dramaturgia y la representación y a los marcos institucionales que están en crisis en el Río de la Plata pre-independentista.

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, conociendo su actividad política, sería ingenuo atribuir estos cambios solamente a su condición. 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 que sirve de marco a la acción dramática.

En conclusión, vemos que los textos dramáticos en los siglos XVIII y XIX tanto en Europa como en América, trazaban diversas vías de circulación. 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, que aportaba con su texto una mirada políticamente comprometida con su coyuntura.

Por esta vía de la traducción, el caso que se nos presenta nos plantea la problematización de tres supraterritorialidades en cruce: aquella que construye Cerlone en Nápoles en el circuito operístico y que podemos pensar que propone un entretenimiento musical donde simplemente se incluye el tema americano como parte de los temas que estaban en boga en ese momento; aquella que Morante construye cuando decide traducir esta pieza y que implica a la tercera: la de las archipoéticas (Dubatti, 2008: 104) neoclásicas españolas que usa como herramientas para la composición de su discurso dramático y político. Como resultado (siempre móvil, siempre vivo) de estos cruces supraterritoriales se estrena *Idamia o la reunión inesperada* en Montevideo, en 1808.

#### Bibliografía:

- ABRAHAM, Carlos, "Luis Ambrosio Morante: pionero de la literatura fantástica argentina". En: <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0007.html>, 06/07/2018.
- BASTIN, Georges, "Por una historia de la traducción en Hispanoamérica". En: *Íkala, revista de lenguaje y cultura* 8, 14 (2003), 193-217.
- CASTRO, Paula / GROSSMAN, Margarita, "Teatro americano. Un Tesoro de la Biblioteca Nacional Argentina". Encuentro de Bibliotecarios, Biblioteca Nacional Argentina, 10/09/2009. Presentación organizada por la Asociación de Bibliotecarios Graduados de la República Argentina, la Asociación de Redes de Información y la Biblioteca Nacional Argentina.
- CERLONE, Francesco, *Commedie di Francesco Cerlone napoletano, tomo primo, in Napoli MDCCXC*. Napoli: Presso Domenico Sangiacomo, A spese di Luigi e Giovanni Vinaccia. E si vendono nel Corridojo del Consiglio, 1790.
- DUBATTI, Jorge, *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- EDELMAN, Luis Carlos, "Mulato, bajo, gordo y feo". En: [www.elarcaimpresa.com.ar](http://www.elarcaimpresa.com.ar), 06/07/2018.
- FÓLICA, Laura, "Reseña de Creación y traducción en la España del siglo XIX de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Peter Lang, 2015." En: *Quaderns. Revista de Traducció* 23 (2016), 187-190.
- GIOVANARDI, Stefano, "Cerlone, Francesco". En: AAVV, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 23. Italia: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979.
- GOLDONI, Carlo, *La bella selvaggia*. En: GOLDONI, Carlo, *Teatro comico italiano moderno delle opere del signore Carlo Goldoni, avvocato veneto*. Tomo XXVII. Lucca, s/e: 1791, 77-133.
- \_\_\_\_\_, *La peruviana*. En: GOLDONI, Carlo, *Collezione completa delle comedie di Carlo Goldoni*. Tomo XXII. Prato: s/e, 1821, 252-331.

HIBBS, Solange, *Présentation du Cours de Traduction et Traductologie 3 pour Master 2, UE E500903V*. Toulouse: Université de Toulouse 2 Jean Jaurès, 2016. Documento inédito.

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel, "Manuel Bretón de los Herreros, traductor de dramas franceses. Catálogo de sus traducciones". En: *Berceo* 138 (2000), 203-227.

JIMÉNEZ, Alfonso Martín, "Literatura general y 'literatura comparada': la comparación como método de la Crítica Literaria". En: *Castilla: Estudios de literatura* 23 (1998), 129-150.

KLEIN, Teodoro, *El actor en el Río de la Plata. De la colonia a la independencia nacional*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, 1984.

LANDINI, María Belén, "Luis Ambrosio Morante, 'estrella' del teatro latinoamericano en el siglo XIX". En: DUBATTI, Jorge / BURGOS, Nidia (comps.), *La actuación teatral*. Bahía Blanca: EdiUNS, 2013, 33-50.

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.

PAASI, Anssi, "Territory". En: AGNEW, John / MITCHELL, Katharyne / Toal, Gerard (eds.), *A Companion to Political Geography*. Estados Unidos: Blackwell Publishing, 2007, 109-122.

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

SEIBEL, Beatriz, *Antología del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Sainetes urbanos y gauchescos (1800-1814)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006.

TRENTI ROCAMORA, José Luis, *El teatro en la América Colonial*. Buenos Aires: Huarpes, 1946.

ZAPIOLA, José, *Recuerdos de treinta años*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1974.