

Las primeras representaciones de obras de Shakespeare en Chile: 1818-1849

Cristián ROSSI MEDINA

Licenciado en Historia, Universidad de los Andes.

Estudio sobre las primeras obras de William Shakespeare representadas en nuestro país, entre los años 1818 y 1849. El presente trabajo pretende dar a conocer dos cuestiones: por una parte, cuál fue la primera representación de una obra de Shakespeare en Chile y, por otra parte, por qué razón fue tan escasa y tardía la producción de éstas en nuestro país. Se pretende, a fin de cuentas, acercar al lector a la recepción en Chile del legado de uno de los dramaturgos más importantes de todos los tiempos.

Study of the early works of William Shakespeare played in Chile, between 1818 and 1849. This paper seeks to highlight two issues: first establish the first performance of a Shakespeare's play in Chile and, secondly, why the production of these works in our country was so little and late. It is intended to bring the reader to the reception in Chile of the legacy of one of the most important playwrights of all time.

<https://doi.org/10.21703/0718-68782012.201>

Palabras claves: Shakespeare, Teatro, siglo XIX, Otelo, Hamlet, Crítica de arte, Censura, Traducciones.

Key words: Shakespeare, Theatre, XIXth Century, Othello, Hamlet, art criticism, Censorship, Translations.

Vi también representar el Otelo de Shakespeare, traducido al español, sin más semejanzas con el original que lo negro de la cara de Otelo y el ahogo de Desdémona.

Samuel Haigh, 1818

William Shakespeare murió en 1616. La primera publicación que reunió prácticamente sus obras completas fue la edición *in folio* de 1623. La primera traducción española de una obra de Shakespeare de la que se tiene registro –y aun no preciso del todo-, es *Hamleto, Rey de Dinamarca*, de Ramón de la Cruz, en 1772¹. Las obras de Shakespeare jamás estuvieron en el *Index Librorum Prohibitorum*². Sabemos de la política proteccionista y de control comercial de los Borbones con respecto a las colonias y países como Inglaterra y Holanda. En fin, hay registro de treinta y ocho montajes teatrales en el Reino de Chile hasta julio de 1818³, fecha del primer montaje de una obra de Shakespeare en el país: *Otelo*.

A partir de los datos obtenidos, nace preguntarnos entonces, ¿por qué razón, o razones, fue tan tardía la representación de obras de Shakespeare en Chile? Si la edición *in folio* de 1623 puso a disposición del público prácticamente todo el canon del dramaturgo, ¿por qué la primera obra representada en Chile data de 1818, o sea, dos siglos después? ¿Fue la causa de este retraso la tardía traducción de sus obras, las relaciones entre España e Inglaterra con respecto a las colonias, la censura, la religión, o todas ellas juntas? Por otra parte y como veremos, ¿por qué se hicieron tan pocas representaciones (doce) siendo la mayoría de ellas *Otelo*?

¹ Laura Campillo, Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde, Tesis Doctoral, Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Murcia, 2005. p. 446.

² Índice de los libros prohibidos por la Iglesia Católica.

³ Cfr. Eugenio Salas, Historia del Teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1974. pp. 363-364.

El presente estudio pretende acercar al lector a la recepción en Chile del legado de uno de los dramaturgos más importantes de todos los tiempos.

En 1974, el historiador Eugenio Pereira Salas publicó su *Historia del Teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta* (1849). En su trabajo, estableció un repertorio de once obras de William Shakespeare representadas en nuestro país desde 1822 hasta 1849. El historiador estableció que en 1822, Francisco Cáceres, *oriundo de Andalucía, nacido en Sevilla en 1794 y educado en Granada, se había alistado en el ejército español, y después de haber combatido en la Península, fue enviado a la guarnición de Valdivia, donde alcanzó el grado de sargento, en los momentos en que Lord Cochrane atacaba la plaza en febrero de 1820⁴, estrenó en el teatro de Arteaga (construido en Santiago por Bernardo O'Higgins en la Calle de Las Ramadas frente al puente de Palo, a fines de 1818⁵) el *Otelo* de Shakespeare. Según Pereira Salas, esta marcaría *la constatada aparición del genio británico en la escena nacional*⁶.*

A continuación presentaremos la lista de las representaciones de obras de Shakespeare hecha por Eugenio Pereira Salas, para el periodo que nos ocupa:

FECHA	CIUDAD	TEATRO	NOMBRE	AUTOR O TRADUCCIÓN	GÉNERO
1822	Santiago	TA	<i>Otelo</i>	W. Shakespeare trad. La Calle	Tragedia
X I I - 1824	Santiago	TA	<i>Hamlet</i>	W. Shakespeare	Drama
8-I-1829	Santiago	TA	<i>El Moro de Venecia u Otelo</i>	W. Shakespeare trad. Solís	Tragedia

⁴ Miguel Luis, Amunátegui Las primeras representaciones dramáticas en Chile. Imprenta Nacional, Santiago, 1888. p. 75.

⁵ Nathanael, Yáñez Silva. Historia crítica del teatro chileno. Primera Parte. Manuscrito, 1960. pp. 16-20.

⁶ Pereira, op. cit p. 116.

X I I - 1838	Santiago	PC	<i>Otelo</i>	W. Shakespeare	Tragedia
XI-1841	Santiago	TU	<i>Otelo</i>	W. Shakespeare	Tragedia
4 - XII - 1841	Santiago	TU	<i>Otelo</i>	W. Shakespeare	Tragedia
2 - III - 1842	Valparaíso	CR	<i>Otelo</i>	W. Shakespeare	Tragedia
V I I - 1843	Santiago	TU	<i>Otelo</i>	W. Shakespeare	Tragedia
3 0 - I - 1845	Santiago	TU	<i>Otelo</i>	W. Shakespeare	Tragedia
X I I - 1845	Valparaíso	VIC	<i>Otelo o El Moro de Venecia</i>	W. Shakespeare	Tragedia
27-VII- 1849	Santiago	TR	<i>Otelo o El Moro de Venecia</i>	W. Shakespeare	Tragedia

Tabla 1. Representaciones de obras de Shakespeare en Chile, según Pereira Salas⁷.

Clave de lectura: CR: Coliseo de José Rubio. TA: Teatro de Arteaga. TR: Teatro Plaza de Ramadas. TU: Teatro Universitario. VIC: Teatro Victoria.

Sin embargo, otros trabajos históricos correspondientes al teatro en Chile, como los de los historiadores Benjamín Morgado y Orlando Rodríguez, demostraron que aún no existía acuerdo acerca de cual fue la primera obra de Shakespeare representada en el país.

⁷ *Ibíd.* pp. 363-400.

La inquietud por establecer la fecha exacta de la primera obra representada del dramaturgo, llevó a cuestionar tal lista y la información hasta ahora existente.

Por ejemplo, Benjamín Morgado, en su *Histórica relación del teatro chileno*, nos relata que a comienzos de 1800 funcionaba un teatro en la calle Merced esquina de Mosquito. Era una sala pequeña, con una hilera de dieciocho palcos en el primer piso. Como en el teatro de Las Ramadas, en éste se prohibía la venta de bebidas y se le solicitaba a la concurrencia que mantuviera el decoro y la formalidad. Se prohibía que las mujeres fueran tapadas y que los hombres usaran disfraz o mascarillas. Una compañía formada con aficionados y algunos profesionales llegados de Buenos Aires, funcionó hasta la Navidad de 1816. Entre las obras montadas por ésta compañía, Morgado encontró un *Marco Antonio y Cleopatra*, y se la adjudicó a William Shakespeare, autor de una obra del mismo nombre, corrigiendo implícitamente con ello el dato de Pereira Salas⁸.

Lo que no sabía Morgado, es que la primera traducción al español de dicha obra data de 1870-1871 y que la que él hacía referencia era una versión hecha por Diego López de Castro de la *Gran Comedia de Marco Antonio y Cleopatra*, atribuida a Pedro Calderón de la Barca, de 1582, o, según el propio Eugenio Pereira Salas, una versión de Francisco Leyva Ramírez de Arellano⁹. El historiador Javier Jiménez-Belmonte, sin embargo, menciona tal obra en *Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del siglo XVI*, diciéndonos lo siguiente:

*Así, por ejemplo, la “bellísima gitana” del Canto de Marco Antonio y Cleopatra del príncipe de Esquilache, la reina de los gitanos de Los áspides de Cleopatra de Francisco de Rojas o la que, vestida a lo gitano, irrumpe como bailarina en el palacio de Marco Antonio en La Gran Comedia de Marco Antonio y Cleopatra, atribuida a Pedro Calderón.*¹⁰

⁸ Cfr. Benjamín Morgado. *Histórica relación del teatro chileno*. Sociedad de autores teatrales de Chile, Santiago, 1985. p. 41.

⁹ Pereira, op. cit. p. 363.

¹⁰ Javier Jiménez-Belmonte. “Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del XVI.” En *Humanista: Journal of Iberian Studies*, 17 (2011), p. 293.

Más adelante nos encontramos con que el historiador Orlando Rodríguez, en su libro *Teatro Chileno (su dimensión social)*, le otorga al notable actor dramático, Luis Ambrosio Morante, el haber sido quien “presentó por primera vez en Chile una obra de Shakespeare. Ella fue *Hamlet*, en 1824”¹¹, lo que sería incorrecto teniendo en cuenta que Francisco Cáceres ya había representado un *Otelo* en 1822, según lo que establecía Eugenio Pereira Salas.

Con tres historiadores que se contradecían historiográficamente, ¿cómo podemos confiar en los datos existentes? Y, por lo mismo, ¿cómo sería posible corroborar si efectivamente el *Otelo* de 1822 era la primera representación de una obra de Shakespeare en el país? Toda nuestra investigación dio un giro, cuando nos encontramos con el diario del inglés Samuel Haigh. Sus notas cambiaron el rumbo de lo que sabíamos hasta ahora.

I. Las primeras representaciones shakespereanas en Chile

El comerciante inglés Samuel Haigh estuvo por primera vez en Chile entre 1817 y 1819, y luego entre 1820 y 1821. En su diario, coincidente con la independencia de nuestro país y la llegada de Lord Cochrane, consignó el montaje anterior de un *Otelo* en Santiago en julio 1818.

El estreno fue en un viejo convento jesuita donde un provisorio “Teatro Nacional”, dirigido por Domingo Arteaga, funcionó por algún tiempo. Arteaga, gran impulsor del teatro en el país fue edecán de Bernardo O’Higgins. En la época ejerció la llamada comandancia del depósito de prisioneros españoles de la batalla de Maipo. Por dificultades de canje, se les destinó al servicio público en diversas tareas, para costear así también su manutención. Arteaga reunió a los prisioneros que manifestaban aptitudes para el teatro, pero también a actores y actrices profesionales, y los puso bajo la dirección de un coronel español de apellido Latorre, prisionero también de la batalla de Maipo, el cual era entendido en la materia¹². Aunque, en realidad, habría sido más bien un fanático aficionado al teatro¹³.

¹¹ Orlando Rodríguez. *Teatro Chileno (su dimensión social)*. Editorial Quimantú, Santiago, 1973. p. 14.

¹² Cfr. Miguel Luis Amunátegui, op. cit p. 74.

¹³ Cfr. José Zapiola. *Recuerdos de treinta años: (1810-1840)*. Editorial F. de Aguirre, Santiago, 1974. p. 144.

Fue entonces, en el Teatro de Arteaga, donde Haigh vio representado por primera vez *el Oteló de Shakespeare, traducido al español, sin más semejanzas con el original que lo negro de la cara de Oteló y el ahogo de Desdémona*¹⁴, haciendo notar el poco profesionalismo de los actores y que, a fin de cuentas, los parlamentos habrían tenido poca semejanza con el original. Debemos destacar que Eugenio Pereira Salas, en su *Historia del teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta*, utilizó erróneamente esta misma cita¹⁵, pensando que Samuel Haigh había visto representar la versión hecha por Francisco Cáceres, pero como sabemos esta fue montada en 1822.

El texto utilizado en aquella ocasión fue la traducción de Teodoro de la Calle, *Oteló o El moro de Venecia*, de 1802, trabajo realizado de la versión francesa de Ducis de 1792 y única traducción al español de un *Oteló* hasta ese momento¹⁶.

A este respecto, es interesante consignar también dos anécdotas que encontramos en la obra *O'Higgins*, del historiador Jaime Eyzaguirre. Aunque los datos son imprecisos y no podemos estar seguros del todo con respecto a sus detalles –pues Eyzaguirre no consigna sus fuentes con precisión referencial, solo las enumera–, por lo menos hacen alusión a la representación de *Oteló* en nuestro país, en consonancia con la versión de Haigh. Y, lo más importante, están en un capítulo cuya bibliografía correspondiente incluye precisamente el diario del inglés como fuente. La primera está fechada el 6 de diciembre de 1818, con ocasión de la bienvenida que O'Higgins le brindó a Lord Cochrane en el Palacio Directorial, antes de incorporarse a la Escuadra Libertadora del Perú. Tras un suculento banquete, el Director Supremo quiso mostrarle al ilustre marino el aprecio que en este rincón del mundo se tenía por las letras británicas, llevándolo a presenciar en el teatro-galpón de la calle de las Ramadas (teatro de Arteaga) una originalísima versión del *Oteló* de Shakespeare¹⁷.

¹⁴ Samuel Haigh. *Viaje a Chile durante la época de la Independencia*. Imprenta Universitaria. Santiago, 1917.p. 136.

¹⁵ Pereira, op.cit p. 106

¹⁶ Campillo, op. cit p. 446.

¹⁷ Cfr. Eyzaguirre, Jaime. *O'Higgins*. Zig-Zag, Santiago, 1946. p. 252.

La siguiente cita relata lo ocurrido en aquella oportunidad:

(...) O'Higgins en persona llegó a Valparaíso a darle la bienvenida (a Lord Cochrane) y a invitarlo a pasar a la capital antes de incorporarse al servicio de la escuadra. El día 6 de diciembre (de 1818) le fue servido en el palacio directorial un banquete que puso a prueba la resistencia de su estómago marino. (...) Y como si fuera poco este ataque a la resistencia visceral, se agregó en los días siguientes una ofensiva en forma al espíritu artístico del paciente lord. O'Higgins había querido mostrarle el aprecio que en este rincón del mundo se tenía por las letras británicas, llevándole a presenciar en el teatro-galpón de la calle de las Ramadas una originalísima versión del 'Otelo' de Shakespeare, a cargo de antiguos prisioneros realistas de la batalla de Maipo¹⁸.

En el mismo teatro y ahora sin precisar fecha alguna, se representaría nuevamente el *Otelo* de Shakespeare. En la siguiente cita, Eyzaguirre relata un percance que tuvo con un "gringo" Bernardo O'Higgins:

"El Director Supremo asistía con su familia y las indiecitas de su regalo. En la platea tres soldados de bayoneta calada cumplían su misión habitual de resguardar el orden. De repente uno de ellos advierte que bajo el palco del Jefe de Estado un 'gringo', contraviniendo la expresa prohibición, ha encendido un puro y se apresta a fumarlo con toda calma. Se le acerca entonces y le llama la atención sobre su falta. Mas, luego de alejarse, ve que el británico sigue echando sus bocanadas de humo. De nuevo va hasta él el agente de la autoridad para reconvenirle y ahora en forma más enérgica y amenazadora. Pero nada consiguió, sino enfurecer de tal manera al 'gringo', que acabó éste por lanzarse sobre el fusil del soldado, procurando arrebatarlo de las manos. El teatro dio un vuelco y ahora el escenario pasó a la platea. El tremendo pugilato que se armó entre los dos hombres por la posesión del arma recogió la atención de todos los presentes, desde el 'roto' de la galería y el aristócrata del palco, hasta el propio moro de Venecia, que en el proscenio deja de celar a su esposa para sólo seguir con creciente intensidad el desenlace de este drama espontáneo y verídico (...) "¹⁹.

¹⁸ Jaime Eyzaguirre. op. cit. pp. 345-346.

¹⁹ *Ibíd.* p. 346.

Se debe dejar en claro, por más interesantes que sean estas dos últimas citas, que por cuestiones historiográficas no se incluirán en la conclusión final. Pero, y dado que sin duda alguna se apoyó en él y lo refiere, debemos dar gracias al diario de Samuel Haigh, con el cual hemos podido establecer la primera representación de una obra de Shakespeare en Chile, un *Otelo* estrenado en el Teatro de Arteaga, en julio de 1818. Estos nuevos datos aumentan a doce el número de obras representadas desde 1818 hasta 1849 (once *Otelo* y un *Hamlet*).

Tomando esto en cuenta, sabemos ya que contamos con doce obras representadas en un periodo de treinta años. Entonces, ¿por qué fueron tan pocas? Y, ¿por qué razón tan solo llegaron traducciones de *Hamlet* y *Otelo*?

II. Shakespeare en Chile: tardío y escaso

1. El incipiente desarrollo del teatro en Chile

Las primeras representaciones profanas en Chile habrían tenido lugar en Concepción a principios de 1693. Esto con motivo de la llegada del nuevo presidente Tomás Marín de Poveda. Hasta entonces, el teatro en el Reino se limitó a los autos sacramentales, las comedias²⁰ religiosas y la exhibición de episodios evangélicos, presentados durante solemnidades y fiestas litúrgicas, la mayoría de ellas en conventos e iglesias, con fines apologéticos. Por ejemplo, en las fiestas de 1693 se montaron catorce comedias, más la que sería la primera producción local, *El Hércules chileno*²¹. Más aún, hasta 1818 serían representadas un total de treinta y ocho obras en el país²². El historiador Miguel Luis Amunátegui, quien publicó en

²⁰ El término comedia es la voz común en la época para referirse a las obras de teatro y no alude exclusivamente, por tanto, al género comedia tal y como le entendemos hoy. “Obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del pueblo y los sucesos de la vida común, pero hoy (1726), según el estilo universal, se toma este nombre de comedia por toda suerte de poema dramático que se hace para representarse en el teatro, sea comedia, tragedia, tragicomedia o pastoral. El primero que puso en España las comedias en método fue Lope de Vega”. Real Academia Española, Diccionario de Autoridades, edición facsimil, Madrid, Gredos, 1990.

²¹ Cfr. Pereira. op. cit. pp. 29-50.

²² Ibíd. pp. 363-364.

1888 su obra *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, considera que la escasez de obras representadas en el país se debió a la falta de teatro dramático y de dramaturgos, tanto nacionales como internacionales, y por tanto a la escasez de piezas originales en Chile en el periodo²³.

José Zapiola nos relata la fuerte crisis en que se encontraban los teatros antes de 1818, tomando en cuenta que *estos estaban reducidos a que tres o cuatro individuos, más por necesidad que por vocación arrendaron algún solar o casa vieja para las funciones teatrales a cielo raso, los días festivos de verano*²⁴. Hay que tener en cuenta que el primer teatro que podríamos llamar como tal construido en Chile data de los primeros años de la Independencia. Fue hecho en Santiago y fue conocido como *Coliseo*. Funcionaba frente a la Iglesia de la Compañía. En el proscenio estaba inscrita la sentencia de Vera y Pintado que decía: *Aquí es el Espejo de la Virtud y el Vicio: ¡Miraos en él y pronunciad el juicio!*²⁵. Luego, el Director Supremo Bernardo O'Higgins pidió a su edecán, Domingo Arteaga, que construyera en el mismo lugar un provisorio "Teatro Nacional". El mismo Samuel Haigh nos describe las condiciones en las que se representaba en aquel lugar hacia julio de 1818:

El conjunto general del teatro era bastante bueno y aunque la casa era de madera con vigas reforzadas y amarradas con lazos de cuero, sin embargo el recinto resultaba sólido y cómodo. Los trajes de los actores eran mucho mejor tenidos que los que se hubiera podido esperar, y aun algunos eran costosos. El desarrollo de la función siempre tranquilo y ordenado, no sin que se fumara en los entreactos, aunque esto no podía traer consecuencias, pues el único techo del edificio era la constelada bóveda celeste, lo cual resultaba muy agradable en un clima tan benigno, bajo un firmamento sin nubes y una luna clara y brillante. El único inconveniente de este teatro poníanlo los numerosos soldados con sus grandes gorras y sus fusiles al hombro plantados como postes

²³ Cfr. Amunátegui, op. cit pp. 345-347.

²⁴ Pereira. op. cit. pp. 83.

²⁵ Luis Pradenas, *Teatro en Chile: Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Lom, Santiago, 2006. p. 145.

*en diversos sitios del local para resguardar el orden y quitar al mismo tiempo la vista sobre el escenario*²⁶.

Pero, al parecer, un teatro no era suficiente. Por ejemplo, en la edición n°14 del *Argos de Chile*, fechado el jueves 3 de septiembre de 1818, se pide explícitamente la construcción de un teatro de calidad en Santiago, fundamental para el desarrollo íntegro de la nación²⁷. El diario *El Sol de Chile*, fechado el viernes 1° de Enero de 1819, también resalta la importancia de la construcción de un buen teatro en Santiago, tanto para el engrandecimiento de la capital, como también para ilustrar a la sociedad santiaguina.

(...) Los estados se engrandecen con el ejercicio de las facultades mentales; el pueblo se ilustra, y se extingue la barbarie. Por consiguiente, es hacer un gran servicio al Estado el fomentar esta especie de entretenimiento; y es acreedor a las gracias de la patria el empresario que nos ha proporcionado en estos días alguna distracción en el teatro provisional.

En vista de lo concurrido que ha estado el teatro, es un dolor que no se piense con seriedad en edificar un buen Coliseo permanente. Entonces se podrían corregir los defectos y irregularidades que se notan en el actual; pero en otro numero hablaremos sobre esto.

*No hay cosa más admirable, ni más digna de modo de pensar y de obrar de un Republicano, que lo que hizo Aristides antes de la Batalla de Maratón. Como diez generales atenienses turbaban en el mando del ejército, Aristides fue el primero en ceder el mando a Milciades, como el más hábil; y empeñó a sus colegas a que hiciesen otro tanto, manifestándoles que lejos de ser vergonzoso es magnánimo y saludable ceder y someterse a los que tienen un mérito superior. Y con esta reunión de toda la autoridad en un solo jefe, puso a Milciades en estado de obtener sobre los persas una victoria señalada.*²⁸

²⁶ Haigh, op. cit p. 134.

²⁷ Cfr. Guillermo Feliú Cruz. Colección de antiguos periódicos chilenos. El Argos de Chile.- El Duende.- El Sol de Chile.- El Chileno. 1818. Imprenta Cultural., Santiago de Chile, 1955. p. 47.

²⁸ Feliú. op. cit. p. 271.

Nos damos cuenta entonces, que el teatro chileno a principios del siglo XIX, era incipiente y precario. Comprendiendo que solo desde 1818 podemos llamar al teatro chileno como tal, no nos debería parecer tan extraño que una de las razones que explicarían el tardío montaje de obras de Shakespeare en el país haya sido el precario desarrollo de las artes escénicas en Chile, más aún teniendo en cuenta que no había conciencia de la importancia del teatro y de los beneficios que este podía traer, desde el entretenimiento más puro hasta lograr las emociones más intensas, pasando por su importancia para la educación ciudadana y la formación cívica. Está claro que el estado del teatro y la dramaturgia nacionales no eran del todo óptimos, dadas las razones anteriormente explicadas, y es por lo tanto aceptable como explicación para la tardía y sobretodo escasa representación de la obra del dramaturgo inglés. Aunque algunos periódicos hacían referencia a la importancia del desarrollo del teatro en el país, faltaba mucho todavía. Eso sí, un par de compañías nacionales y extranjeras, y los teatros de Domingo Arteaga, las Ramadas y Victoria, trataron de sacar adelante el teatro nacional. Incluso es justo mencionar la influencia de Bernardo O'Higgins en el desarrollo del teatro, que hemos ido reflejando en las páginas anteriores. Pero, quizá esta no fue la única razón. ¿La censura tuvo algo que ver en la escasa y tardía representación de obras del dramaturgo en el país?

2. ¿Censura o crítica teatral?

Según la Real Academia Española se entiende por censura el dictamen y juicio que se hace o da, acerca de una obra o escrito o, también, la nota, corrección o reprobación de algo²⁹. Entendiendo el concepto de esta manera, desarrollaremos a continuación el tema de la censura a principios del siglo XIX en nuestro país.

Con respecto a la censura teatral en el periodo, debemos tener en cuenta que, en un comienzo, *los próceres de la revolución hispano-americana concibieron el teatro, no como un simple pasatiempo, sino como una institución social cuyo principal objeto era propagar máximas patrióticas y formar costumbres cívicas*³⁰;

²⁹ "Censura. (Del lat. censūra). 1. f. Dictamen y juicio que se hace o da acerca de una obra o escrito. 2. f. Nota, corrección o reprobación de algo". En Diccionario de la Lengua Española. Vigésima Primera Edición, Tomo I, Editorial Espasa, España, 1997. p. 456.

³⁰ Amunátegui., op. cit p. 101.

y, de esta forma, una vez consolidada la independencia, *los patriotas ilustrados (...) desplegaron particular empeño por imprimir al teatro una tendencia anti-clerical*³¹, consistente en destruir el régimen teocrático de la monarquía española. Por ejemplo, el gobierno ilustrado de O'Higgins, el Director Supremo, organizó estos espectáculos como un medio de propaganda para sus ideas políticas.

Dentro de estas representaciones, se montaron en el Teatro de Arteaga piezas y sainetes con un gran furor antieclesiástico, el cual provocó violentas reacciones de los católicos. Esta batalla ideológica entre la Iglesia y el Estado, tomó un giro imprevisto en septiembre de 1820, cuando el Cabildo de Santiago creyó conveniente dirigirse hacia el Senado Conservador, reclamando el nombramiento de un juez de teatro para evitar de esta manera escándalos contrarios a la moral y la religión. Fue así como el 27 de octubre, para evitar conflictos futuros, se le dio la responsabilidad al Director Supremo para que este encontrara una persona docta y bien conceptuada que desempeñara el cargo de censor de teatro³².

Pero fue la Iglesia quien practicó por primera vez la censura teatral en nuestro país sobre los autos sacramentales, dado que habían sufrido fuertes cambios. Por ejemplo, en el reinado de Fernando VI se habían suprimido las comedias de santos y ya en el gobierno progresista e ilustrado de Carlos III, los autos sacramentales fueron suprimidos por Real Cédula de 11 de julio de 1765, principalmente por que los teatros eran lugares impropios y los comediantes indignos para representar los sagrados misterios. Los intelectuales españoles como Nicolás Fernández de Moratín y Gaspar Melchor de Jovellanos también los calificaron de absurdos, monstruosos y perjudiciales para la dramática española. Todo ello sirvió de fundamento, para que el 8 de marzo de 1821, el Senado suprimiera su vigencia en Chile. Al tiempo que se suprimían los autos sacramentales, el Gobierno ordenó también que se cerrara el Coliseo durante la semana de Cuaresma para ajustarse a los cánones eclesiásticos. Sin embargo, el teatro nacional continuó su rutina normal³³. Ese fue el único momento,

³¹ *Ibíd.* p. 105.

³² *Cfr.* Pereira. *op. cit.* p. 102.

³³ *Ibíd.* p. 103.

en el periodo estudiado, que se hizo explícita la censura teatral en nuestro país; y, como se ve, apuntó más bien a una especie de autocensura o limitación de un género determinado –el auto sacramental– que a juicio de la Iglesia y algunos intelectuales había evolucionado negativamente.

Así, es interesante mencionar que, con el paso del tiempo, aunque la censura no volvió a hacerse explícita, sí existió una serie de críticos teatrales que dedicaron su trabajo a resaltar o menospreciar el teatro nacional. Uno de estos críticos teatrales fue José Joaquín de Mora, pensador influyente, impulsor de la censura teatral, redactor de *El Mercurio Chileno*, autor y traductor de obras de teatro, que las emprendió contra algunos géneros teatrales. El 1° de junio de 1828 condena “los dramas monstruosos que nos presentan la fuerza quimérica de los demonios y de la magia, como real y efectiva”, y también señala que no se pueden *comprender las ventajas que se sacan, en una época que se llama del buen gusto, con desterrar del teatro todo aquello que inspira alegría, sustituyéndole representaciones que ocupan al auditorio con envenenamientos y suicidios*. Mientras tanto, el 1° de febrero del año siguiente, reprueba las comedias grotescas y los sainetes ridículos, y *las escenas de horror del Oteló y de los Hijos de Edipo*³⁴. Con todo, estas críticas no fueron lo suficientemente fuertes o no tuvieron el eco necesario como para transformarse en políticas de censura.

Y aunque, como dijimos, fue la Iglesia la única institución que practicó la censura en nuestro país, y específicamente contra los autos sacramentales, por las razones expuestas, debemos dejar en claro que las obras de Shakespeare jamás estuvieron en el *Index Librorum Prohibitorum*. Por lo tanto, constatamos que la censura no fue una de las razones por las cuales tardó o escaseó la producción de obras teatrales del dramaturgo inglés en Chile. El mismo historiador Miguel Luis Amunátegui relata que la censura en Chile “no ha opuesto nunca, que yo sepa, dificultades serias a la representación de ninguna pieza”³⁵, siendo, él mismo, censor teatral de la época. Con esta información, resta preguntarnos si, finalmente, las traducciones que se hicieron al español de las obras de Shakespeare fueron tempranas y/o suficientes.

³⁴ Amunátegui. op. cit pp. 135-142.

³⁵ *Ibid.* p. 241.

3. Moratín y las primeras traducciones shakespereanas al español

Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) fue un escritor, poeta, dramaturgo y traductor español que, en 1798, llevó a cabo la primera traducción desde el inglés de un texto original de una obra de Shakespeare: *Hamlet*. Mientras residía en Inglaterra, desde 1792 hasta 1793, tuvo la oportunidad de familiarizarse con el teatro del país. Gracias al trabajo del historiador John A. Cook, en su obra *Neoclassic Drama in Spain*, podemos constatar en la introducción a la traducción de Fernández de Moratín publicada en 1798, la admiración de éste, pero al mismo tiempo, su falta de interés y aún crítica hacia Shakespeare. La introducción indica claramente que su primera motivación nace de la admiración por el dramaturgo inglés y su trabajo, por lo que pretende presentar al pueblo español una de las mejores obras del más famoso escritor trágico inglés, sin importar que ellos no tuvieran ni la menor idea de las representaciones dramáticas inglesas ni del mérito de sus autores.³⁶

Aun más, Fernández de Moratín hace un análisis crítico del manuscrito original del *Hamlet* de Shakespeare. El mismo Bello, en sus críticas literarias, elogia el trabajo del escritor español y hace referencia a su traducción de *Hamlet*:

Se ha incorporado con ellas la traducción del Hamlet con las sabias notas sobre el texto inglés, que andaban impresas por separado. Y para completar el realce de estos modelos de buen gusto en la dramática, precede a cada una de las piezas una noticia histórica de los incidentes de su primera representación, y de varias particularidades muy apreciables para los fastos del moderno teatro español³⁷.

En su análisis de *Hamlet*, Fernández de Moratín hace referencia a su anacronismo, inconsistencia, mal gusto y numerosas violaciones a los preceptos clásicos de la poética teatral. Tanto, que el líder del neoclasicismo español consideró el teatro de Shakespeare bárbaro y cruel. En sus notas, se refiere de esta forma al trabajo realizado:

³⁶ Cfr. John A. Cook, *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1959. p. 360.

³⁷ Bello, Andrés. *Temas de crítica literaria*. Fundación La Casa de Bello, Caracas, 1981. pp. 733-734.

En este trabajo se verá una gran acción, interesante y trágica, que, a partir de las escenas iniciales, se ha anunciado y preparado por los medios maravillosos que son capaces de disparar la imaginación y llenar el corazón de emoción y terror. A veces la trama se mueve a un ritmo animado y rápido, en otros se alarga debido a la inclusión de los hechos inoportunos y episodios mal preparados e inútiles, indignos para ser mezclado con los grandes intereses y las emociones que se presentan. Se levanta de nuevo y adquiere toda la agitación y movimiento trágico con el fin de bajar y cambiar su carácter de repente, haciendo que esas pasiones terribles, dignas del coturno de Sófocles, cesan y dan paso a los diálogos groseros, capaces sólo de excitar la risa del vulgo. El desenlace viene y el autor rompe más que desata los nudos que han sido innecesariamente formadas por una pila de circunstancias improbables que destruyen toda la ilusión; el puñal de Melpómene elaborado, se baña en la inocencia, así como la sangre inocente, dividiéndose el interés y poniendo en duda la existencia de una paz de justa providencia³⁸.

Con todo, debemos tener en cuenta que Fernández se mantuvo fiel al manuscrito original. Para facilitar la comparación de su traducción con aquel, publicó las dos versiones juntas, en una edición bilingüe. John A. Cook concluye, sin dar razón alguna, que la obra nunca tuvo la intención de ser representada en un escenario

³⁸ Cook, op. cit. pp. 360-361: In this work there will be seen a great, interesting, and tragic action, which, from the initial scenes, is announced and prepared by marvelous means that are capable of firing the imagination and filling the heart with excitement and terror. At times the plot moves at an animated and rapid pace; at others it drags because of the inclusion of inopportune events and poorly prepared and useless episodes unworthy to be mixed with the great interests and emotions that are being present Editorial It rises again and acquires all the agitation and tragic movement that befit it in order to fall and change its character suddenly, causing those terrible passions, worthy of the buskin of Sophocles, to cease and give place to the coarsest dialogues, capable only of exciting the laughter of the vulgo. The denouement comes and the author breaks rather than unties the knots that have been unnecessarily formed by piling up improbable circumstances which destroy all of the illusion; the dagger of Melpomene having been drawn, he bathes it in innocent as well as guilty blood; he divides the interest and brings into question the existence of a just providence. (Traducción del autor).

español; pero podemos deducir que esta crítica a la obra de Shakespeare fue una de las razones que quizá influyeron en ello.

Laura Campillo Arnaiz, en su estudio *La influencia de Voltaire en el primer Hamlet español*, se refiere a tales críticas argumentando que para los neoclásicos, Shakespeare no podía considerarse entre los primeros autores europeos, puesto que sus obras no seguían las reglas de la preceptiva clásica para la composición dramática³⁹. Voltaire, en sus *Cartas filosóficas*, considerado el primero o uno de los primeros difusores de la obra de Shakespeare en el continente, haría mención a la persona y obra del dramaturgo inglés, dejando en claro su genio, fuerza y fecundidad; pero sosteniendo al mismo tiempo, y con similar claridad, que su obra carecía de la menor chispa de buen gusto y su desconocimiento de las reglas clásicas de composición era total y las perjudicaba. Tanto, que Voltaire llega a afirmar que ha sido el tiempo quien finalmente ha hecho respetable los defectos de la obra de Shakespeare... Consignemos también, y como de importancia, que Voltaire fue el primero en traducir un fragmento de una obra del dramaturgo inglés, *Hamlet*, en 1733⁴⁰.

Gracias al trabajo de Fernández de Moratín, aparecen otros traductores en la escena intelectual española que dedicaron su trabajo a la traducción de Shakespeare. Entre ellos podemos nombrar a Teodoro de la Calle o Manuel Bernardino García Suelto, que encontraron verdadero interés en la obra del dramaturgo. Sin embargo, sus traducciones no fueron realizadas directamente desde el inglés sino de traducciones francesas, entre ellas, las de Ducis o Le Tourneur. El primer traductor de una obra completa de Shakespeare al francés habría sido Pierre-Antoine de La Place, quien dio a conocer sus trabajos hacia 1745. En fin, podemos contar dieciséis traducciones españolas desde 1772 hasta 1849⁴¹.

³⁹ Cfr. Laura Campillo Arnaiz. "La influencia de Voltaire en el primer Hamlet español". En: *Translation Journal*, 14, n° 1 (enero 2010).

⁴⁰ Cfr. Voltaire, *Cartas filosóficas*. Editorial Altaya, Barcelona, 1996. p. 121.

⁴¹ Al final de este trabajo hemos incluido un Apéndice con todas las traducciones al español de obras de Shakespeare, en el periodo.

Sin duda, la escasez de traducciones de obras de Shakespeare al español es definitivamente una de las razones por las cuales fue tan tardía su representación en Chile: hasta la primera francesa, de 1745, y la primera española, de 1772, ocurren ciento veintidós y ciento cuarenta y nueve años, respectivamente, después de la edición *in folio* de 1623.

Conclusión

Es paradójico pensar cómo uno de los dramaturgos más influyentes de todos los tiempos tuvo una recepción tan pobre en nuestro país. El hecho que fueran representadas solo *Otelo* (once veces) y *Hamlet* (una vez), en un periodo cercano a los treinta años, no solo concuerda con las razones expuestas en los capítulos anteriores, sino que también habla de un verdadero desconocimiento de la obra de Shakespeare. ¿Qué ocurrió con las traducciones de *Macbeth*, *Romeo y Julieta* y *Julio César*? ¿Por qué no llegaron más traducciones a nuestro país?

De todas formas, solo contamos con dieciséis obras traducidas al español, lo que indica que había también falta de interés de los intelectuales españoles que consideraban la obra de Shakespeare bárbara y cruel. Más aún, Leandro Fernández de Moratín es de los pocos traductores españoles que se basó en la versión original en inglés para hacer su trabajo. En cambio, Teodoro de la Calle trabajó a partir de la versión francesa de Ducis y así varios otros (ver Apéndice I).

Además, podemos concluir con seguridad, gracias al diario de viaje de Samuel Haigh, que la primera obra representada en el país fue un *Otelo* en el Teatro de Arteaga en julio de 1818.

No podemos dejar de lado que una de las razones de tal tardía y escasa producción de obras del Shakespeare fue que el teatro chileno era precario, pobre y escaso hasta 1818. De ahí en adelante irá creciendo sustancialmente, gracias a la ayuda puesta por el Estado y sus gobernantes, como el caso de O'Higgins y, personajes tan relevantes como Domingo Arteaga y Andrés Bello.

Finalmente, y como quedó expuesto, la censura no influyó en la representación de obras del dramaturgo inglés. Solo contamos con algunas críticas teatrales, como las de José Joaquín de Mora, que hacen referencia al *Otelo* de Shakespeare, pero sabemos que ésta continuó siendo montada durante el periodo abarcado en la presente investigación.

Volvemos a preguntarnos, entonces, ¿cómo es posible que un dramaturgo tan importante, haya tenido una acogida tan pobre en nuestro país? Y si esto fue así en Chile entre 1818 y 1849, ¿cómo habrá sido en el resto de Latinoamérica? ¿Igual, mejor o peor? ¿Puede considerarse “normal” un lapso promedio de ciento treinta años para la llegada de la obra de Shakespeare al nuevo continente, considerando factores geográficos, culturales, políticos, etc.? ¿Qué podría decirnos del desarrollo cultural de la nación un estudio comparado al respecto? Esperamos que el presente trabajo contribuya en algo a futuras investigaciones en la materia.

Apéndice I: Primeras traducciones de obras de Shakespeare al español desde 1772 hasta 1849⁴².

TRADUCTOR	OBRA	AÑO(S)	OBSERVACIONES
Ramón de la Cruz	<i>Hamleto, rey de Dinamarca</i>	1772	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1796
Leandro Fernández de Moratín (Inarco Celenio)	<i>Hamlet</i>	1798	Traducida del inglés
Teodoro de la Calle	<i>Otelo, o El moro de Venecia</i>	1802	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1792
Manuel Bernardino García Suelto	<i>Julia y Romeo</i>	1803	Traducida de la versión francesa de Le Tourneur de 1783
Teodoro de la Calle	<i>Macbeth</i>	1803	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1784
Dionisio Villanueva y Ochoa (Dionisio Solís)	<i>Romeo y Julieta</i>	1817	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1772
Manuel Bernardino García Suelto	<i>Macbé, o Los remordimientos</i>	1818	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1784
José María Carnerero	<i>Hamlet</i>	1825	Traducida de la versión francesa de Ducis de 1769

⁴² Campillo. op. cit p. 446-448.

José Somoza	<i>El perdonavidas o El capitán Juan Falstaff (fragmentos de Enrique IV, tomados de la escena cuarta del acto segundo, la escena tercera del acto tercero y la escena cuarta del acto quinto)</i>	1832	Traducidos del inglés
Manuel Bretón de los Herreros	<i>Los hijos de Eduardo</i>	1835	Traducida de la versión francesa de Delavigne de 1833
José García de Villalta	<i>Macbeth</i>	1838	Traducida del inglés
José María Díaz	<i>Julio César</i>	1841	Probablemente traducida de la versión de la Place (1746-49)
José García de Villalta	<i>Otelo (escena primera del acto primero)</i>	1841 - 1842?	Traducida del inglés
José María Díaz	<i>Juan sin tierra, o El tirano de Inglaterra</i>	1848	Los tres primeros actos fueron traducidos de la versión francesa de Ducis "Jean sans Terre" (1791). El cuarto acto fue escrito por el propio traductor, con influencias de "Les enfants d'Edouard" de Casimir Delavigne (1833), su traducción al español "Los hijos de Eduardo", realizada por Manuel Bretón de los Herreros en 1835, y la obra shakesperiana "King John".
Víctor Balaguer	<i>Julietta y Romeo</i>	1849	Arreglo con influencia de la obra shakesperiana
Juan Mañé y Flaquer	<i>El rey Juan (escena primera del acto cuarto)</i>	1849	Traducida del inglés. Publicada en el "Diario de Barcelona" el 5 de febrero de 1849.

Apéndice II: Bello, Andrés. “Teatro”. *El Araucano* n° 147, 5 de julio de 1833. En: Bello, Andrés. *Temas de crítica literaria*. Fundación La casa de Bello, Caracas, 1981. pp. 704-709.

El mundo dramático está ahora dividido en dos sectas, la clásica y la romántica; ambas a la verdad existen siglos hace, pero, en estos últimos años, es cuando se han abanderizado bajo estos dos nombres los poetas y los críticos, profesando abiertamente principios opuestos. Como ambas se proponen un mismo modelo, que es la naturaleza, y un mismo fin, que es el placer de los espectadores, es necesario que en una y otra sean también idénticas muchas de las reglas del drama. En una y otra, el lenguaje de los afectos debe ser sencillo y enérgico; los caracteres, bien sostenidos; los lances, verosímiles; en una y otra, es menester que el poeta dé a cada edad, sexo y condición, a cada país y a cada siglo, el colorido que le es propio; el alma humana es siempre la mina de que debe sacar sus materiales; y a las nativas inclinaciones y movimientos del corazón es menester que adapte siempre sus obras, para que hagan en él una impresión profunda y grata. Una gran parte de los preceptos de Aristóteles y Horacio son, pues, de tan precisa observancia en la escuela clásica, como en la romántica; y no pueden menos de serlo, porque son versiones y corolarios del principio de la fidelidad de la imitación, y medios indispensables para agradar.

Pero hay otras reglas que los críticos de la escuela clásica miran como obligatorias, y los de la escuela romántica como inútiles o tal vez perniciosas. A este número, pertenecen las tres unidades, y principalmente las de lugar y tiempo. Sobre éstas, rueda la cuestión entre unos y otros; y a éstas alude, o por mejor decir, se contrae clara y expresamente la *Revista* de nuestro número 145, que ha causado tanto escándalo a un corresponsal del *Correo*. Sólo el que sea completamente extranjero a las discusiones literarias del día puede atribuirnos una idea tan absurda como la de querer dar por tierra con todas las reglas, sin excepción, como si la poesía no fuese un arte, y pudiese haber arte sin ellas.

Si hubiéramos dicho en aquel artículo que estas reglas son puramente convencionales, trabas que embarazan inútilmente al poeta y le privan de una infinidad de recursos, que los Corneille y Racines no han obtenido con el auxilio de estas reglas, sino a pesar de ellas, sus grandes sucesos dramáticos; y que por no salir del limitado recinto de un salón y del círculo estrecho de las veinte y cuatro horas, aun los Corneille y Racines han caído a veces en incongruencias monstruosas; no hubiéramos hecho más que repetir lo que han dicho casi todos los críticos ingleses

y alemanes y algunos franceses.

Pudiéramos haber dicho con Latouche que los novadores se apoyan en necesidades reales y en consideraciones juiciosas; que los que aspiran a la perfección de las artes tienen siempre razón, y los exclusivos e intolerantes yerran solos; que ciertas trabas aristotélicas, verbi gracia, las unidades de lugar y de tiempo, o las unidades de salón y cuadrante, como hoy se llaman, desacreditadas por las discusiones del siglo XVIII, han venido ya a tierra; que esta exigencia abusiva ha hecho caer a los maestros de la escena en muchos absurdos; que pocas extravagancias de las que se llaman románticas exceden a la inverosimilitud de hacer conspirar a Cinna en el inmóvil gabinete de Augusto, y de mostrarnos a los templarios indiciados, presos, interrogados, sentenciados y quemados en veinticuatro horas; y que si los imperios, las leyes, las ciencias, la política y hasta las religiones se mudan, ¿en qué puede fundarse la excepción de inmortalidad, para el pequeño código literario del preceptor de Alejandro?

Pudiéramos haber dicho con Sismondi que si en vez de buscar las emociones poéticas, se va al teatro con el libro de la ley en la mano, para denunciar como repugnante y disforme todo lo que se aparte de este canon sagrado, nos privaremos de infinitos goces, no conoceremos jamás la extensión del espíritu humano, y nos veremos encerrados por preocupaciones mezquinas en una ignorancia tan funesta al entendimiento como a las artes; que los críticos franceses han analizado con extremada sagacidad y finura todas las delicadezas de verosimilitud y de estilo, todos los rasgos de carácter, en las obras maestras de la escena francesa, pero no han analizado con profundidad esa legislación primitiva de las tres unidades, que para ellos es un artículo de fe, un dogma inatacable, y que, sin embargo, mirada de más arriba, es absolutamente arbitraria; que los tres grandes dramáticos franceses no fundaron las reglas del teatro, antes bien, las hallaron establecidas por escritores mediocres que estaban en posesión de la escena antes que ellos; que, si los antiguos no reclamaron la libertad del drama romántico, fue sin duda porque no podían mudar las decoraciones, ni desterrar de la escena los coros; que lo que se encuentra en Aristóteles acerca de las tres unidades está en un tratado oscurísimo, que se sospecha de apócrifo; y que este filósofo estaría bien lejos de pensar que se tratase su autoridad con menosprecio, y con una irrisión a veces injusta, en la lógica, la metafísica, la física y la historia natural, que estudió toda su vida, y en que hizo descubrimientos importantes, y fuese venerada como ley suprema en poesía, a que, de todos los ejercicios del espíritu humano, era más extranjero por carácter”.

Todo esto y muchísimo más pudimos haber dicho; pero no nos hemos adelantado a tanto. Propusimos dudas; referimos opiniones ajenas; y nos remitimos al juicio y sentimientos de nuestros lectores. ¿Será, pues, corromper el gusto de la juventud convidarla al examen de una cuestión en que están divididos los votos de los eruditos?

¿“Ignora usted, señor mío”, (nos pregunta el campeón de Aristóteles) “que por esta pésima doctrina se deslució vilmente el fecundo ingenio de López de Vega, y aun el de su portentoso contemporáneo Shakespeare?”. Lope de Vega se desluce, cuando contraviene a las leyes esenciales del drama y de toda composición; no cuando falta a los preceptos convencionales de los rigoristas clásicos. Pero ¿qué sabrá del *fecundo ingenio* de Lope de Vega, el que ni aun sabe su nombre?.

El articulista nos acusa de querer introducir en Chile aquellos *Principios garrafales*, como si ningún chileno hubiese leído a los famosos maestros Aristóteles, Horacio, Boileau y Martínez de la Rosa. — *Principios garrafales* es una impropiedad garrafal; y si hay chilenos que hayan leído a todos esos autores (como sabemos que los hay) no es por culpa de ciertos corresponsales del *Correo*, que han hecho de su parte todo lo posible para que olvidemos hasta la lengua de Virgilio y Horacio, como una antigualla despreciable, digna solamente de ser conocida en la edad media.

Pero, donde el discípulo del estagirita da más a conocer su juicio y candor, es en el capítulo de las contradicciones. De las tres que nos echa en cara, la primera es ésta: que, habiendo dicho que la regularidad de la tragedia y comedia francesas parece ya a muchos monótona y fastidiosa, decimos después que el gran Corneille se elevó con su *Cid* a lo más bello que en este género nos ha dejado la antigüedad clásica, y que la celebridad de esta inmortal producción se extendió por toda la Europa. En esto, no hay contradicción ninguna, y si la hay, es de los franceses y de la Europa, no nuestra. Que el *Cid* es una hermosísima tragedia, es cosa en que todos convienen, si no es algún crítico exagerado de la escuela romántica, porque la exageración y el fanatismo se encuentran en todas las sectas. — Que el *Cid* obtuvo una celebridad prodigiosa, es un hecho; y que en París está actualmente desierto el teatro francés y todos corren con preferencia a los dramas de Scribe y compañía, es otro hecho de que podemos dar fiadores respetables. — Si los hechos se contradicen, no es culpa nuestra. Como de éstos, hay que parecen repugnantes entre sí, y de que sin embargo no podemos dudar.

Pero ¿quién ignora que el gusto varía de un tiempo a otro, aun sin salir de lo razonable y legítimo, y que en el teatro, más que en ninguna otra cosa, es necesaria la variedad para cautivar la atención?

“¿No nos dirá usted” (prosigue) “por qué razón, despreciando las lecciones de aquel gran maestro” (Corneille), “consignadas en el comentario que hizo él mismo de sus obras, se ha reconocido en París la necesidad de variar los procederes del arte dramática?”. — No sabemos por qué se nos ha de obligar a dar cuenta de las inconsecuencias ajenas, como si tuviésemos en ellas otra parte que referirlas. El hecho es cierto, y eso basta. Si nuestro censor desea saber la causa, pregúntesela al público de París, que sin duda celebrará como es debido, la noticia del comentario que Corneille hizo de sus obras, y de que nadie sospechaba la existencia hasta ahora.

“Para esto trabajaron” (dice) “los clásicos de la antigüedad y sus infatigables predecesores: para pintar los diferentes afectos del corazón humano”. — Esos infatigables predecesores de los clásicos de la antigüedad serán sin duda algunos dramáticos asirios, caldeos, fenicios o egipcios de que no tenemos noticia.

Otra contradicción nuestra es que, habiendo dicho que el cardenal de Richelieu azuzaba a los émulos de Corneille, y excitaba a la Academia a componer la censura del *Cid*, decimos a renglón seguido que protegió las letras con munificencia, y contribuyó a la formación del teatro francés. — Aquí trabucan de todo punto las entendederas del articulista. *Que te entienda quien te hizo*, exclama, después de devanarse los sesos inútilmente por descifrar este enigma. ¿Se ha visto jamás un modo de criticar semejante? ¿Por qué principio de justicia o qué regla de lógica han de ser contradicciones nuestras las del cardenal de Richelieu? O más bien, ¿qué hay de contradictorio ni de absurdo en que un primer ministro orgulloso tuviese un pique pasajero con el autor del *Cid*, y se portase en todo lo demás como un protector liberal del teatro y del mismo Corneille?

El verbo *azuzar* es otra de las cosas que han ofendido el delicado gusto del moderno Aristarco. *Serían mastines*, dice. Sin embargo, el uso que hemos hecho de este verbo es recibido y corriente, y se halla en el *Diccionario de la Real Academia Española*. Pero, aunque lo omitiese la Academia, ¿quién no sabe que es cosa frecuentísima aplicar por semejanza a los hombres, y aun a los seres abstractos, lo que es propio de los brutos? De la guerra y de la peste se dice que *devoran*. Cuando alguno desbarra por meterse a hablar de lo que no entiende, suele decirse

que *rebuzna*. Nada es más común que estas metáforas en nuestra lengua y en todas las lenguas del mundo.

Bibliografía

Fuentes

Feliú Cruz, Guillermo. *Colección de antiguos periódicos chilenos. El Argos de Chile.- El Duende.- El Sol de Chile.- El Chileno. 1818*. Imprenta Cultura, Santiago de Chile, 1955.

Haigh, Samuel, *Viaje a Chile durante la época de la Independencia*. Imprenta Universitaria, Santiago, 1917

La Aurora de Chile, 1812-1813.

La Gaceta del Rey, 1818.

Voltaire, *Cartas filosóficas*. Editorial Altaya, Barcelona, 1996.

Bibliografía secundaria

Amunátegui, Miguel Luis, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Imprenta Nacional, Santiago, 1888.

Bello, Andrés. *Temas de crítica literaria*. Fundación La casa de Bello, Caracas, 1981.

Campillo Arnaiz, Laura. “La influencia de Voltaire en el primer Hamlet español”. En: *Translation Journal*, Volume 14, No.1, Enero 2010.

Campillo Arnaiz, Laura, *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde*, Tesis Doctoral, Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Murcia, 2005.

Cánepa Guzmán, Mario, *Historia del teatro chileno*. Editorial Universidad Técnica del Estado, Santiago, 1974.

Diccionario de la Lengua Española. Vigésima Primera Edición, Tomo I, Editorial Espasa, España, 1997.

Jiménez-Belmonte, Javier. "Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del XVI." En *Humanista: Journal of Iberian Studies*, Volumen 17, 2011, pp. 286-310.

John A. Cook, *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1959.

Eyzaguirre, Jaime, *O'Higgins*. Editorial Zig-Zag, Santiago, 1946.

Morgado, Benjamín. *Histórica relación del teatro chileno*. Sociedad de autores teatrales de Chile, Santiago, 1985.

Pereira Salas, Eugenio, *Historia del Teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1974.

Piña, Juan Andrés, *Historia del teatro en Chile (1890-1940)*. RIL Editores, Santiago, 2009.

Pradenas, Luis, *Teatro en Chile: Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Lom, Santiago, 2006.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Gredos, Madrid, 1990.

Rodríguez, Orlando. *Teatro Chileno (su dimisión social)*. Editorial Quimantú, Santiago, 1973.

Yañez Silva, Nathanael. *Historia crítica del teatro chileno. Primera Parte*. Manuscrito, 1960.

Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años: (1810-1840)*. Ed. F. de Aguirre, Santiago, 1974.