

LA IMAGEN DE FRANCIA A TRAVÉS DEL TEATRO DE ALEJANDRO DUMAS HIJO

ROSA M.^a CALVET LORA

1. *Encuadre del tema*

Antes de nada debo disculparme por el título dado a esta comunicación. Hablo de Francia y de España, cuando en realidad las referencias de estrenos, y de publicaciones diarias, se refieren a Madrid y a París. Nada más lejos de mi intención el afirmar que «Madrid es España» y sobre todo el venir a decirlo a Barcelona, donde la herejía podría convertirse en cisma. Si además la afirmación tiene acento andaluz, podría dar lugar a un contencioso político de todo el Estado español.

Bromas aparte, trataremos con unos datos en los que se hace referencia a estrenos y representaciones de las obras de Dumas hijo en Madrid; por otra parte, las críticas de periódicos, si bien son de difusión nacional, se concretan a hechos teatrales acaecidos en Madrid. Lo mismo tenemos que decir de Francia: en este caso Francia es París. Mis deducciones parten de hechos ocurridos en la capital y no en todo el territorio francés.

Centrados los lugares de salida y llegada del hecho teatral que analizaremos, enmarcaré el trabajo dentro del significado del siglo XIX para la vida teatral de nuestro país.

Es un hecho admitido la enorme difusión que el teatro francés del siglo XIX en general y de la segunda mitad del siglo, en particular, tuvo en nuestro país. Con sólo repasar cualquier diario de la época, vemos lo frecuente de afirmaciones como las siguientes: «Esta noche se representará en el teatro X, la divertida comedia Y arreglada del francés», o «sobre el pensamiento de una obra francesa», o «traducida y adaptada del francés», etc.

Este hecho hace que el teatro se convierta en un vehículo de transmisión de una determinada imagen del país del que proceden las obras. Esta imagen, evidentemente, tiene que ser deformada, por

las condiciones del vehículo de transmisión. El mensaje transmitido nunca puede tomarse como referencia exacta para el conocimiento real del país en cuestión.

A eso hay que añadir una peculiaridad del teatro del siglo XIX. En efecto, el tipo de comedia burguesa en boga en la segunda mitad del pasado siglo, con pretensiones de reflejar la realidad cotidiana, pudo contribuir más que otro tipo de manifestación artística, a difundir una determinada imagen de la realidad social. Vamos, pues, a ver las circunstancias en que ésta se transmite a través de las obras de Alejandro Dumas hijo.

2. *Algunas de las peculiaridades del teatro de Alejandro Dumas hijo*

Habría que comenzar diciendo que la sociedad reflejada en el teatro de este autor es menos real que la que presentan otros autores contemporáneos cuyas obras se representaban en Madrid, como Sardou, Augier y tantos otros aun más olvidados actualmente. La razón de esta peculiaridad del teatro de Alejandro Dumas hijo estriba en que, al dedicar su teatro casi exclusivamente al estudio de las relaciones entre los sexos, del amor y de la mujer, sus personajes se sitúan en un medio social perteneciente a la nueva aristocracia financiera, o bien son nobles que se unen a gentes provenientes de un ambiente ambiguo, mitad bohemio, mitad de profesiones algo «turbias». De este modo las preocupaciones cotidianas que presentaban otras obras están sustituidas en el teatro de nuestro autor por otros intereses muy alejados de la realidad normal y cotidiana.

Así, para estos personajes, enmarcados en estos ambientes, los problemas amorosos pueden convertirse en el *leitmotiv* de sus vidas.

Otra de las características del teatro de Alejandro Dumas hijo que influye en la comprensión de nuestro tema se refiere a la condición de los personajes. Éstos representan a seres excepcionales, en el sentido de que no pertenecen en su mayor parte a lo habitual del común de los mortales, ya sea en el sentido positivo o en lo negativo de su condición humana.

3. *Análisis de las obras representadas en Madrid*

Enmarcado el tema en el contexto del teatro del siglo XIX y anotadas las peculiaridades del teatro de Alejandro Dumas hijo en que ha de ser estudiado el tema, entro ya directamente en el análisis de la imagen social que transmiten sus obras teatrales. La forma de proceder será la siguiente:

De entre la producción de Dumas hijo, no todas las obras fueron

representadas en Madrid. Por eso comenzaré distinguiendo las que lo fueron, con la fecha de estreno que he encontrado. En el análisis de la obra, me referiré brevemente al tema o la idea central de la obra en cuestión, al ambiente social en el que se desarrolla, al tipo de personajes que presenta.

Seguidamente expondré mi opinión de la «imagen» de sociedad que se desprende de estas obras, para concluir expresando mi parecer acerca de cómo fue recibida la obra por parte del público y en qué medida contribuyó a formar o deformar la opinión sobre el país vecino de los receptores españoles.

Seguiré un orden cronológico de estreno de la obra en Francia, para dejar así constancia de los desfases existentes entre la obra original y su «entrada» en España.

En los casos en que existan varias versiones de la misma obra, respetaré el orden cronológico también en este caso.

La Dame aux camélias (Vaudeville, 2 de febrero de 1852).¹

Pocas obras del teatro del siglo pasado han tenido el éxito y la difusión de esta historia de la rehabilitación por amor de Marie Duplessis, alias Margarita Gautier. No vamos a analizar aquí las razones del éxito de público de una obra que los estudiosos consideran mediocre; aunque pienso que el público vio algo más allá de lo que el propio autor había visto y puesto en ella, escrita precipitadamente por acuciantes problemas económicos.

La primera representación en Madrid de la que hemos encontrado noticias data de 1854, según el arreglo de don Vicente de Lalama.² Si bien el diario *La Época* anuncia su estreno en 1853 en el teatro Lope de Vega,³ no hemos encontrado referencias a tal estreno en las investigaciones realizadas para confirmar tal dato.⁴

A partir de esta fecha, las reposiciones son numerosísimas; pero, según nuestras referencias, siempre en idioma foráneo, ya sea francés, italiano o portugués, según la lengua de las compañías que visitaban frecuentemente nuestro país.

Las versiones son también numerosas. De las catorce de distintos adaptadores y traductores que hemos manejado, la mayoría tienden a traducir literalmente y en un mal castellano la versión original, suprimiendo sólo algunas escenas y acortando algunos parlamentos.

1. En realidad, la primera obra que escribió para el teatro Dumas hijo es *Les Bijoux de la Reine*, de ambiente español, pero se representó sólo una vez en el teatro particular de Mme de Castellane. Muy posteriormente se representaría en la Comédie Française.

2. V. de Lalama, *Margarita Gautier ó la dama de las camelias, drama en 5 actos, arreglado del francés para representarse en Madrid el año 1854*, Biblioteca Dramática, Madrid, Imprenta de V. de Lalama, 1854.

3. *La Época* de 11.XI.1853.

4. *La Iberia* de 14.V.1865: «Anoche asistieron SS.MM. y Altezas al teatro de Variedades. Se representó *La Dama de las Camelias*.»

Hemos encontrado también alguna que llega a reducirla a dos actos.⁵ Sin embargo, la mayor parte de las traducciones mantiene los cinco o los reduce a cuatro.

Del éxito y del escándalo que produjo la obra, similar al de su estreno en París, se hacen eco los periódicos y revistas, siendo esta primera obra de Dumas hijo la que más huella dejará de toda su producción y por la que será fundamentalmente conocido por el público español.

La siguiente obra estrenada en París, *Diane de Lys* (Gymnase Dramatique, 14 de noviembre de 1853), no se representó en Madrid, ni fue traducida a nuestro idioma, siendo una obra más «escandalosa» que *La dama de las camelias*, al presentar un caso de adulterio más cerca de las ideas románticas sobre la pasión, que de sus futuras tesis moralizadoras.

Le Demi-monde (Gymnase Dramatique, 20 de marzo de 1855).

Esta obra, que presenta «la classe des déclassées»,⁶ causó en París notable escándalo, aunque creo que puede ser considerada como su acto de contrición a *La Dame aux camélias*. El mundo de la prostitución y el de aquellas que se mueven en un terreno totalmente ambiguo, el de «les pêches à quinze sous»,⁷ es el que refleja la obra, pasando la pintura social a primer término y la intriga sentimental al segundo, aumentando considerablemente el número de sus *tirades* moralizantes, en boca de su «alter ego», Olivier de Jalin, que inaugura sus típicos y tópicos *raisonneurs*. Esta obra fue conocida en España dos años más tarde, representándose con el título de *Susana*,⁸ en versión de José María García, en el Teatro del Circo, por la compañía de Teodora Lamadrid y Joaquín Arjona.

Sin embargo, es la gran María Tubau la que conseguirá pasar a la posteridad como la que hizo hablar en castellano a la falsa baronesa D'Ange, el 31 de octubre de 1883 en el teatro de la Comedia.

Después de *Susana*, la obra se había representado solamente en portugués. La puesta en escena de la Tubau se realizó a partir de una versión de Luis Valdés y mantenía el título original en francés.

Existe otra versión, editada en Barcelona, por Pérez Capo, sin fecha, así como una parodia en un acto y cuatro cuadros, en verso, de Francisco Flores García.

La Question d'argent (Gymnase Dramatique, 31 de enero de 1857), la siguiente obra que Dumas hijo estrenó en París, no fue conocida en España, ni en versión extranjera ni en castellano.

5. Felipe Pérez Capo, *Margarita y Roberto*, Madrid, S.A.E., 1916.

6. A. Dumas, *Le Demi-Monde*, «Préface».

7. El símil de los «melocotones averiados», como tradujo algún periódico, se refería a la comisión de algún desliz, que las apartaba de la sociedad regular, y se hizo famoso en la época.

8. Suzanne D'Ange era el nombre de la principal protagonista femenina, de ahí el título de la versión.

Es ésta la única pieza en que el autor aborda un tema fuera de los habituales de su producción, interesándose por lo que para otros autores, como Émile Augier, será tema central en su producción dramática: el tema del dinero, de los mayores especuladores y de la reciente aristocracia financiera.

Sí fue estrenada, y con muy poca dilación respecto del estreno parisiense, su siguiente producción: *Le Fils naturel* (Gymnase Dramatique, 16 de enero de 1858), que se representó en el teatro Novedades el 30 de marzo de 1858 en castellano, a la vez que se representaba también en el Variedades por una compañía francesa.

El escándalo que produjo la obra se refleja en estas palabras:

«Son convenientes para nuestra literatura y nuestras costumbres obras como ésta?... En Francia no se piensa como en España, o si en Francia se piensa como en España, *El hijo natural* no entra en el pensamiento de los franceses. Más claro, *El hijo natural* no representa genuinamente un cuadro de la sociedad española, o la sociedad española difiere de aquélla de manera muy notable. En nuestra Patria el hijo es el hijo...»⁹

De esta forma se expresaba el señor Frontaura en *El Estado*. Por su parte, el democrático *La Discusión* decía:

«No se pueden dar más perversión de caracteres, ni en Francia ni en ninguna parte existen tales tipos respetados, al menos considerados decentes, aquellos caracteres pertenecen a un círculo social galante y degradado muy conocido en París.»¹⁰

El señor Vera en *La Crónica* concluía:

«Se le acusa de ser un cuadro fiel de miserias, de vicios por fortuna aquí desconocidos.»¹¹

A este escándalo, se sumó el creado por el pleito entre los traductores de la obra estrenada en el Novedades, Luis Cortés y Suaña, José M. Escudero y don Manuel Padilla, con don José de Olona, que a su vez había hecho otra traducción de la misma.

Según el crítico de *El Fénix*, al conocerse el éxito que había tenido la obra en París,

«abrieron el diccionario los traductores y aguardaron el ejemplar impreso, pluma en ristre, arma en sus manos más terrible que las bombas del atentado del 14. Llega por fin el suspirado enemigo y como una bandada de buitres hambrientos se lanzan

9. Sr. Frontaura, *El Estado* de 29.III.1858.

10. Sr. Fernández y González, *La Discusión* de 29.III.1858.

11. *La Crónica* de 29.III.1858.

a su presa, y muerte aquí, arafia por allá, resultaron tres traducciones de una misma obra. Al final, la contienda la decide el autor, admitiendo para su hijo natural nada menos que tres padres adoptivos, lo cual nos da sobrado fundamento para creer que la conciencia literaria en el vecino imperio no está mejor parada que en España».

A estos tres traductores, además de Olona, hay que sumar una dama, doña Emilia Serrano de Wilson.¹²

Lo que molestaba más a los espectadores, no era la presentación del problema de los hijos naturales en escena, sino el hecho de que el hijo natural en cuestión, tras conocer su identidad, fuera capaz de rechazar el nombre que su padre le ofrecía por ambición, una vez que el hijo se había convertido en una personalidad política.

Un père prodigue (Gymnase Dramatique, 30 de noviembre de 1859), a pesar de haber sido traducida casi inmediatamente por Cayetano Rosell y Eugenio Hartzenbusch, arreglo que se leyó en el teatro del Príncipe,¹³ en el año siguiente al de su estreno en París, no se representó hasta el año 1863 en el teatro del Circo,¹⁴ con «lisonjero éxito» y sin grandes sobresaltos.

A partir de esa fecha, se inicia un gran desfase entre los estrenos de París y Madrid. *L'Ami des femmes* (Gymnase Dramatique, 5 de marzo de 1864), no se estrenará en el teatro Principal hasta 1898, con una versión de Jaime Graell, calificada por algunos críticos de «bilingüe»¹⁵ y que no entusiasmó a nadie.¹⁶

Les Idées de Mme Aubray (Gymnase Dramatique, 10 de octubre de 1867), que vio su aparición en 1890 en italiano, no la hizo en castellano hasta 1893, con una traducción de Salvador López Guijarro que mutila bastante el texto original, por la compañía de Ceferino Palencia, creando polémicas con casi 30 años de retraso, similares a las suscitadas en París en ocasión de su estreno.¹⁷

Une visite de nocés (Gymnase Dramatique, 10 de octubre de 1871), no se representó en Madrid, aunque existe una versión en castellano sin fecha y sin nombre del traductor, versión que he consultado en la Biblioteca del Arsenal de París.

La Princesse Georges (Gymnase Dramatique, 2 de diciembre de 1871), presentada en el año 1873 por la compañía italiana de Jacinta Pezzana, no se representó en castellano hasta el 17 de abril de 1895, por la compañía de María Tubau (Teatro de la Alhambra), mientras

12. Emilia Serrano de Wilson, *El hijo natural*, Valparaíso, Museo Dramático del Mercurio, Imprenta y Librería del Mercurio, 1861.

13. *La España* de 7.III.1860.

14. *La España* de 5.II.1863.

15. Zeda, *La Época* de 7.IX.1899.

16. Posteriormente, la Compañía de Virginia Fábregas estrenó una versión de Enrique F. Gutiérrez Roig y Luis de los Ríos, en el año 1921.

17. Pedro Bofill, *La Época* de 30.XII.1891.

que la polémica *La Femme de Claude* (Gymnase Dramatique, 16 de enero de 1873), que había hecho correr ríos de tinta en Francia con su famoso «Tue-la» (de entre las varias soluciones que Dumas hijo había propuesto a lo largo de su producción para solucionar el problema del adulterio, en esta obra, cargada de símbolos, llega a la conclusión de que si «tu as épousé la Bête... tue-la». La tesis de Dumas, al parecer, era a favor del divorcio según se desprende del *Préface* de la obra, pero, cualquiera lo diría... Pues bien, en Madrid, las señoras no experimentaron el pánico de las damas francesas, que miraban con algo de prevención a sus maridos, que aplaudían la obra. En Madrid sólo se conoció la versión italiana en el año 1890.

Monsieur Alphonse (Gymnase Dramatique, 26 de noviembre de 1873), se representará en castellano con 13 años de retraso, en una versión titulada *La viuda de López*, arreglo de Luis Mariano de Larra. En ella se repiten las tesis en favor de las madres solteras.

La Princesse de Bagdad (Théâtre Français, 31 de enero de 1881), que constituyó un auténtico fracaso en París, fue conocida en nuestro país sólo en versión italiana.

L'Étrangère (Théâtre Français, 14 de febrero de 1876), otra de las obras «simbólicas» de Dumas hijo, no se representó ni se tradujo en nuestro país.

Denise (Théâtre Français, 19 de enero de 1885), se conoció en versión española el mismo año de su estreno en París. Esta obra rompe el «desfase» a que anteriormente hacía alusión, pero sólo temporalmente. Creó polémica el hecho de que Dumas hijo «como escritor de filosofía social tiene una manía y es la de probar que las gentes honradas son las que tienen que pagar los vidrios rotos por los más desafortunados calaveras; más claro y sin metáfora: que los hombres de bien deben casarse con las mujeres seducidas por otros, no tan de bien. He aquí por qué el público de la Comedia compuesto por españoles, esto es, del pueblo como tal más quisquilloso en puntos de honra y más temeroso en todo del ridículo, he aquí por qué soportó paciente el primer y segundo actos de *Dionisia*, escuchó con agrado y celebró con palmas el tercero y quedó frío, mohíno y entre burlón e irritado el último», dice Luis Alfonso en *La Época*.¹⁸

Francillon (Théâtre Français, 17 de febrero de 1887), tardó mucho más en ser conocida en castellano, tras estrenarse en 1888 (en mayo, Teatro Real) por Sarah Bernhardt, hasta que en 1895 la incorporó a su repertorio la artista que fue la mayor difusora de la obra del autor en España, María Tubau:

«Las comedias francesas que forman el repertorio de la Sra. Tubau, retratan una sociedad que se diferencia mucho de la sociedad española. Sacan a la escena costumbres que están en

18. *La Época* de 31.XII.1885.

oposición con nuestras costumbres, pintan caracteres para nosotros exóticos.»¹⁹

Debido a la extensión forzosamente limitada de esta exposición, no me referiré a las obras que Dumas hijo escribió en colaboración con otros autores, colaboración que dio lugar en el país vecino a polémicas notables en torno a la autoría de las obras.

4. *A modo de conclusiones*

A partir de lo anteriormente expuesto, y sobre todo teniendo en cuenta el estudio pormenorizado de las versiones de las obras de Dumas al castellano, que forma parte de un trabajo mucho más extenso que estoy llevando a cabo y con el que espero aportar nuevos datos sobre el conocimiento de la obra del polémico hijo de Dumas, creo poder formular un conjunto de afirmaciones a modo de conclusiones de la investigación realizada.

Hasta el año 1860 aproximadamente, puede decirse que la difusión del teatro de Dumas hijo es relativamente rápida, a partir de ese año se ralentiza, salvo en el caso de *Denise*, creando un desfase entre París y Madrid, entre la recepción de los «mensajes» del autor por parte de los receptores franceses y por parte de los españoles.

Desde esa misma fecha, además del desfase a que he aludido, el conocimiento de las obras llega a través de versiones extranjeras, por lo que no resulta fiable la difusión de las tesis del autor. Valga como muestra de lo que digo esta noticia de *El Imparcial*, repetida en numerosas ocasiones en otros diarios y revistas que he consultado:

«Pronto tendremos entre nosotros a Sarah Bernhardt que viene a hacer gala de sus excepcionales dotes artísticas y a dejar en ayunas a la mayoría de los espectadores [...]. Mientras se representa la obra, hay alguna señora que pregunta en voz baja a su marido: Oye, Leonardo, tú que sabes francés, ¿qué quiere decir *cochon*?... Y él, que hace gala de sus conocimientos lingüísticos, dice muy serio: *cochon* es lo mismo que jergón, o mejor dicho edredón.»²⁰

Algunas de las obras más polémicas en Francia, aparte de *La Dame aux camélias*, no se difundieron suficientemente en España. Recuerdo, entre otras, *La Femme de Claude*. Por ello y a pesar de lo conocido del nombre del autor y de la difusión que algunas de sus

19. *El Imparcial* de 5.X.1895.

20. *El Imparcial* de 9.X.1895.

tesis tuvieron en algunos periódicos españoles,²¹ en particular la emprendida a favor del divorcio coincidiendo con la campaña de Naquet;²² su teatro no lo fue tanto en nuestro país, en contra de lo que podría parecer. Corrobora este hecho, la mala calidad de las traducciones, y el que, para adaptarlas a los gustos del público español, la mayoría de ellas acortan y mutilan los parlamentos en los que el personaje del *raisonneur*, que es portavoz del autor, expone las razones de la tesis que se defiende en la obra, con lo que frecuentemente queda ésta reducida a la intriga amorosa que en el original sirve de soporte de dicha tesis. Así, el producto que se contempla es otra cosa, no es un «Dumas fils».

En los casos en que las obras se representaban en castellano y el público por tanto las entendía, el teatro de Alejandro Dumas hijo contribuyó a difundir una falsa imagen de Francia. El público español creía que eran obras aceptadas en el país vecino y con ellas las tesis que se presentaban, cuando en realidad en Francia, en París, Dumas hijo contaba con un público, que constituía un mundo reducido dentro de la sociedad de la época, el *monde* que contribuía a «exportar» el mito de la *Fête Impériale* en el Segundo Imperio. Con ese mundo el autor mantenía un «consensus» que funcionaba a la perfección. Consistía tal «consensus» en presentar tesis «impactantes», que el público recibía escandalizado. El desenlace de la obra, escandaloso aparentemente, se encargaba sutilmente de volver a poner todo en su sitio. Estas buenas gentes, con un notable *décalage* entre su moral pública y la privada, volvían a sus hogares escandalizados y encantados.

Solamente en el caso de la cuestión relativa a los hijos naturales y a su insistencia en favor de una ley acerca de la *recherche de la paternité* puede decirse que Dumas hijo es sincero y arriesgado.

Este tipo de complicidad no podía establecerse en nuestro país, con unas obras traducidas, con una sociedad y unas circunstancias diferentes.

La extensión del trabajo me obliga a poner aquí punto final a estas reflexiones que quedan sólo esbozadas. Como resonancia final a todo lo que he dicho, me pregunto si después de todo es posible hablar de «imagen» de un país en otro, usando como referencia un teatro, sobre todo cuando como en el caso presente, se halla media-

21. La aparición del libro *La question du divorce* y la refutación que de él hace el P. Didon, son reflejadas inmediatamente por la prensa que he consultado. Los artículos más extensos son los de *La Époque* de 9.II.1880 y *La Iberia* de 5.V.1880.

22. La campaña de Dumas hijo a favor del divorcio se da más fuera que dentro del teatro. Aunque en las obras en que trata del adulterio, se supone que su tesis es a favor del divorcio, es en los *Préfaces* y en las *brochures* en donde aborda más directamente la cuestión. Naquet es el diputado que defendió en la Cámara el proyecto de ley a favor del divorcio en Francia.

tizado por múltiples factores: en primer lugar, por lo poco representativo de la muestra de población que podía asistir a las representaciones. Además, los testimonios que podemos tener del impacto de dicho teatro provienen de la prensa, una prensa necesariamente mediatizada por muy diversas razones, desde las políticas y religiosas hasta las económicas, las simpatías personales, etc. Por todo esto, creo que debemos ser muy cautos a la hora de hablar de la difusión de la «imagen» de un país en otro a través de un vehículo de transmisión como es el teatro.