

«A Olimpio» de Victor Hugo, en la traducción  
de Andrés Bello (1841)

Andrea Pagni

Durante su residencia en Chile, entre 1829 y 1865, el año de su muerte, Andrés Bello dedicó parte de su tiempo a la traducción de obras literarias del francés, del italiano y en menor medida también del inglés. Tradujo entre otros, poemas de Victor Hugo, el drama *Teresa* de Alexandre Dumas, partes del primer acto de *Sardanápalo* de lord Byron y el *Orlando enamorado* de Matteo Boiardo en la versión de F. Berni (Valero 2001).

A continuación se estudia su versión de «À Olympio», de Victor Hugo, situándola en el contexto de la formación de las nuevas naciones hispanoamericanas, particularmente de Chile, en los años 40 del siglo XIX. En primer término se revisa la posición que ocupa Victor Hugo en el campo literario francés cuando escribe y publica el poema «À Olympio», durante la Monarquía de Julio, en la década de los 30. Luego se coteja el texto fuente con la traducción de Andrés Bello, publicada en Chile en 1842, a fin de registrar las estrategias de traducción de Bello y ponerlas en relación con la circunstancia cultural chilena de 1842, para tratar de dilucidar la función que cumple la traducción como parte del proyecto de Andrés Bello de sentar las bases culturales de la nueva nación chilena en el marco de la América Hispana independiente.

El poema «À Olympio», fechado el 15 de octubre de 1835, fue incluido por V. Hugo en el volumen de lírica *Les voix intérieures*, publicado en 1837 (Hugo 1964).<sup>1</sup> Olympio, una de las autofiguras de Hugo elaboradas durante los años 30, es el poeta-vate que fuera un tiempo la voz-guía y el modelo admirado de la sociedad (*on vénérât jadis ton œil sévère / Ton front calme et tonnât; / Ton nom étât de ceux qu'on craint et qu'on révère*, vv. 17-19), y a quien la *foule* ahora le ha vuelto la espalda no sólo echándolo al olvido, sino también calumniándolo y ultrajándolo. El poema se articula como orquestación dramática de tres voces: una primera voz introduce, cada vez con una estrofa, a las otras dos: la de un amigo fiel que le habla a Olympio (este discurso ocupa 54 estrofas: vv. 5-240) y la de Olympio, que responde a su amigo, en 19 estrofas (vv. 245-320). El amigo rememora primero el pasado brillante de Olympio y el ultraje de que ha sido objeto; luego se refiere a la situación actual del poeta, que vive

---

<sup>1</sup> Todas las citas de «À Olympio» remiten a esta edición.

apartado de los hombres pero en comunión con la naturaleza y las voces de la Creación, y finalmente despliega una visión de futuro en que, tomando consciencia de su error, *Les cœurs te reviendront* (v. 182). Olympio por su parte, desde una altura casi omnisciente (*J'erre sur les hauts lieux d'où l'on entend gémir / Toute chose créée!*, vv. 263-264) corrige magnánimo el juicio negativo sobre la multitud ultrajante: *Les hommes sont meilleurs, ami, que tu ne crois* (v. 249) y *Tout homme à tout moment / Souffre des maux sans nombre* (vv. 277-278), y afirma no necesitar consuelo porque ha conservado, más allá de toda pérdida, el amor (v. 282) y la serenidad (v. 297): *Laissons gronder en bas cet orage irrité / Qui toujours nous assiege; / Et gardons au-dessus notre tranquillité, / Comme le mont sa neige*, vv. 309-312).<sup>2</sup>

En la producción lírica hugoliana de los años 30, la crítica ha registrado una transformación de la imagen del poeta, figuración central en la lírica de Hugo, antes y después de la Revolución de Julio de 1830.<sup>3</sup> Durante la Restauración prima la imagen del poeta-vate omnipotente que desde lo alto contempla la creación con una mirada distante y soberana que ordena el espectáculo universal (Díaz 1983: 370s.); su «enunciación profética» (376) no encarna en una poesía política comprometida que toma partido sino que, situada más allá de la *mêlée*, adquiere un carácter conciliatorio. En un segundo momento, sin embargo, durante los años 30, esa omnipresencia inmovible aparece amenazada (377), lo que genera una estética del repliegue del poeta, perceptible a partir de *Les feuilles d'automne*, el primero de los libros de poemas publicados después de Julio de 1830: ya no domina, como en el primer Hugo, la imagen del poeta que todo lo ve y todo lo abarca desde su posición de altura. En *Les chants du crépuscule* (1835) y en *Les voix intérieures* (1837), volumen en el que se incluye «À Olympio», la voz del vate se hace íntima, se recoge (387); la certeza vacila, la energía se enturbia, el poeta sabe ahora que su palabra está condenada a una ineficacia fundamental (387). Ese poeta habla ahora en la sombra y hace de esa puesta en escena crepuscular su victoria, inscribiendo en el texto el dispositivo de la comunicación frustrada (390). Y esa *foule* que ya no atiende embelesada a la palabra profética dejándose guiar por ella, es imaginada ya sea bajo la imagen de la multitud que ignora o desprecia al vate –así la describe el amigo de Olympio– o bien como el océano popular con el que el gran poeta solitario anhela fundirse y confundir su voz (390).

Algunos hilos de este breve análisis apuntan a una definición del lugar de enunciación de Victor Hugo en el campo intelectual francés de los años 30. Menciono aquí ciertos aspectos importantes para el cotejo con Bello y su traducción del poema, basándome en el análisis de Pierre Bourdieu (1992) sobre los procesos de autonomización del campo literario en Francia entre 1830 y 1850. Bourdieu distingue tres tendencias en el campo artístico y especialmente literario de los años 30: el *arte social*, que se solidariza con las clases oprimidas, oponiéndose a los dirigentes políticos y sus voceros en el campo literario, representado por ejemplo por Proudhon; el *arte burgués*, que se concibe como voz de la clase homónima y encuentra en el

---

<sup>2</sup> El poema, titulado inicialmente *Calomnie* fue escrito en el período de crisis que siguió a las expectativas optimistas con las que también Hugo había saludado la revolución de Julio de 1830.

<sup>3</sup> Resumen en lo que sigue el excelente análisis de Díaz (1983).

reconocimiento y en el éxito material ante el público, burgués por supuesto, su motivación principal, donde Bourdieu localiza a de Kock, Feuillet, Scribe y Delavigne; y el *arte por el arte*, cuyos representantes –Flaubert, Banville, Leconte de l’Isle, los Goncourt– adoptan una posición ambivalente al apelar a criterios exclusivamente estéticos afirmando su derecho a dirimir las cuestiones de arte, a detentar la totalidad del poder simbólico, rechazando tanto la dependencia del mercado como la función social del arte.<sup>4</sup>

¿Qué lugar ocupa Víctor Hugo con relación a estas tendencias en el campo literario de los años 30?<sup>5</sup> En la medida en que no propendía a un uso político directo de la literatura, Hugo no se autorrepresentaba como conductor político en el sentido del arte social sino como árbitro socialmente imparcial *au dessus de la mêlée*. Tampoco comulgaba con el arte burgués, aunque su éxito fuera también un notable éxito de ventas, y aunque obtuviera altos honorarios a pesar de no haber concebido nunca su tarea de poeta como una profesión. Y en lo que hace a la tercera tendencia, la del arte por el arte, Hugo no se vio en la circunstancia de escribir solamente para sus pares, porque si bien no se dejó cooptar como poeta oficial de la monarquía de Julio, su lírica encontró un amplio público burgués que buscaba compensar estéticamente las carencias de la vida cotidiana en la incipiente sociedad capitalista. Así pudo adoptar con cierta comodidad la posición del profeta que está por encima de los intereses de clase sin correr el riesgo de perder público ni de ser marginalizado, y logró consolidar su posición frente a nuevos actores del campo literario, provenientes tanto del arte social, como del arte por el arte. Frente a los vaivenes del presente, el poeta –Olympio– aparece como instancia que perdura más allá del cambio y la transitoriedad. Este esfuerzo por asegurarse una posición por encima de todas las otras posiciones del campo literario que se va diversificando en esta década, pero sin descuidar, al mismo tiempo, las nuevas relaciones de poder, funda la ambigüedad en la posición de Víctor Hugo, tal como se la percibe en «À Olympio», donde el desprecio de la multitud y el anhelo de confundirse con el pueblo son dos caras de una misma moneda. Este es el poema que Andrés Bello decide traducir al castellano en Santiago en 1842, un año clave en la historia intelectual de Chile.

La elección de Bello no sorprende, ya que Hugo es posiblemente, junto con Heinrich Heine, y en mayor medida aún que Alfred de Musset y Alphonse de Lamartine –también ampliamente leídos en versiones, imitaciones y adaptaciones– el poeta romántico más difundido en Hispanoamérica a través de traducciones; su obra ha ejercido una profunda influencia en la poesía hispanoamericana del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Henríquez Ureña 1938).

---

<sup>4</sup> Esta situación, observa Bourdieu, determina el surgimiento de un campo literario bipartito, en que una parte de la producción responde a las leyes del mercado, y la otra se contrapone a ellas. En esta última, las instancias de consagración son internas, y la originalidad estética deviene criterio de distinción. Con esto se pone en movimiento una dinámica de la ruptura de las normas estéticas que distancia a los literatos cada vez más del público. Como consecuencia de esta dinámica, la relación entre éxito de público y valoración artística por sus pares es inversamente proporcional.

<sup>5</sup> Para la determinación del lugar de Hugo en el campo literario francés de los años 30 me baso en Einfalt (1992: 77ss.).

Si bien Andrés Bello tradujo solamente otros cuatro poemas («La oración por todos», «Moisés salvado de las aguas», «Las fantasmas» y «Los duendes»), el impacto de estas versiones y de su figura como traductor de Hugo ha sido inestimable. Muchos otros escritores tradujeron al poeta francés a lo largo del siglo XIX, como lo evidencia la antología compilada por el chileno José Antonio Soffía, discípulo de Bello, y el colombiano José María Rivas Groot, *Victor Hugo en América*, publicada en Bogotá en 1889. Se reúnen allí poemas de Hugo vertidos al español por más de cuarenta traductores, entre ellos los colombianos Miguel Antonio Caro y Rafael Pombo, el peruano Ricardo Palma, los cubanos Antonio Sellén y Rafael María de Mendive, y también los españoles Teodoro Llorente, José Zorrilla y José Joaquín de Mora, este último estrechamente vinculado a Andrés Bello. Algunos poemas de Hugo fueron objeto de diversas traducciones: «Stella» fue vertido al español por el ya mencionado poeta y diplomático chileno J. A. Soffía, por el salvadoreño Francisco Antonio Gavidia (Jiménez-Cervantes Arnao 2008) y por el argentino Olegario Víctor Andrade; «Los duendes» también por Gertrudis Gómez de Avellaneda (Pagni 2008), por el guatemalteco Domingo Estrada y por el venezolano Salustio González Rincones (Henríquez Ureña 1938); además de Bello, también el chileno Guillermo Matta tradujo «La oración por todos». Según el *Diccionario de la literatura cubana*, José de Armas y Céspedes tradujo al español *Les orientales*.<sup>6</sup> En cuanto al teatro de Hugo, en 1836 el cubano Agustín Zárraga y Heredia tradujo *Hernani*, que fue nuevamente vertido al español por el chileno Rafael Minvielle en 1842 y representado en Santiago de Chile en 1843. Estas referencias someras no brindan sino un panorama superficial de una tarea de importación cultural que merece ser estudiada en profundidad.

Como han resaltado una y otra vez los estudios de traducción, aunque la traducción por lo general domestica, de todas maneras puede llegar a comunicar, en cierta medida, a los lectores de la cultura meta la comprensión que tienen del texto los lectores de la cultura fuente, siempre y cuando restaure para estos lectores domésticos el contexto originario (Venuti 2004: 486). En el caso que nos ocupa, ello implicaría entre otras cosas, presentar en la traducción a Olimpio como el poeta-vate hugoliano. Pero eso es justamente lo que Bello elige no hacer, porque su intención no es que los lectores chilenos comprendan lo que el poema de Victor Hugo puede significar para los lectores franceses, sino construir una «posición de inteligibilidad» vinculada a ciertos códigos y cánones, intereses y agendas (Venuti 1998: 68) de la cultura chilena de 1842, para un sujeto chileno y también hispanoamericano. Bello obtiene ese efecto mediante determinadas estrategias de traducción, entre las que se destacan el cambio de identidad de Olimpio y la transformación del esquema métrico.

1. El poeta-vate ultrajado y relegado al olvido por las multitudes desagradecidas se convierte en la versión de Bello, como observa la nota del traductor, en «un patriota eminente denigrado por la calumnia y que se consuela de la desgracia en las meditaciones de una filosofía indulgente y magnánima. [...] No sabemos quién fuese el personaje que Víctor Hugo se propuso representar bajo este nombre. En las

---

<sup>6</sup> Además del *Diccionario de la literatura cubana*, también Lourdes Arencibia (1998) menciona la traducción de este volumen de poemas tempranos, que sin embargo no he logrado encontrar.

revoluciones americanas, no han faltado *Olimpios*» (216).<sup>7</sup> Esta nota del traductor define una estrategia de lectura que domestica el contexto. El desplazamiento que hace del poeta un patriota no es, por supuesto, el resultado de una lectura errónea, sino de una decisión del traductor, que puede constatarse a través del cotejo con el texto francés. Por ejemplo, *Console-toi, poète! – Un jour, bientôt peut-être, / Les cœurs te reviendront* (vv. 181-182) se convierte en la traducción en: «Consuélate, que algún día, / y no distante quizás, / el imperio de las almas / a la tuya volverá» (vv. 217-220), de tal forma que el vocativo que define a Olimpio como poeta es escamoteado, desaparece. Bello omite también traducir el sintagma la *foule / qui méconnaît tes chants* (vv. 209-210), puesto que la fama de los héroes no deriva de sus cantos sino de sus hazañas. También en cambios deliberados que tienden a configurar el perfil de un patriota y no el de un poeta-guía se observa esa decisión de transformar la identidad de Olimpio: *Te voilà donc, ô toi dont la foule rampante / Admirait la vertu* (vv. 5-6) deviene: «¿Eres tú aquel cuya gloria / ensalzaron nobles plumas» (vv. 17-18): la *vertu* deviene «gloria», y en la metonimia de las «nobles plumas» aparece el poeta como el otro del héroe, el que canta la gloria del patriota Olimpio –al modo de José Joaquín de Olmedo, por ejemplo, en «A la victoria de Junín». En el mismo sentido los versos de Hugo:

Moi, sur qui vient la nuit, j'ai gardé seulement  
Dans mon horizon sombre,

Comme un rayon du soir au front d'un mont obscur,  
L'amour, divine flamme (Hugo, vv. 279-282)

se convierten en:

Yo, que lóbrega noche vivo ahora  
en mi denso horizonte  
conservo, cual rosada luz, que deja  
la tarde en alto monte,

La llama del honor, divina lumbre, (Bello, vv. 381-385)

Donde el poeta deja paso al patriota, el amor es reemplazado por el honor. Un reemplazo similar se observa también cuando Bello transforma y desdobra la oposición *haine* vs. *amour* del texto francés en «interés» vs. «gloria» y «guerra» vs. «paz»:

Ils sont vils, et toi grand. Leur joug est fait de haine,  
Le tien est fait d'amour! (Hugo, vv. 231-232)

---

<sup>7</sup> Si bien las citas de «A Olimpio» en este artículo remiten a la edición digital, la nota del traductor está tomada de Bello (1981a).

deviene en la traducción:

Ellos son viles, tú grande,  
es el interés su imán,  
la gloria el tuyo: la guerra  
apetecen, tú la paz. (Bello, vv. 301-304)

La conversión del Olympio-poeta en Olimpio-patriota es una estrategia de aclimatación que trae aparejadas otras consecuencias en la traducción de Bello. Entre ellas se destaca la transformación de la apenas esbozada topografía del poema, el escenario en que se mueve Olympio/Olimpio. Este escenario pasa a tener en la traducción connotaciones si bien no específicamente chilenas, sí generalizadamente hispanoamericanas: la invocación hugoliana de Olympio como *cèdre abattu* es convertida por Bello en «arrancada palma», que aunque no es típica de Chile sí lo es de las regiones tropicales, y emblemática de América; en otro caso el *cèdre* es traducido por «sauce»; *la rumeur du torrent* deviene «suena como el océano», los *flocons de neige* se convierten en «nubes de polvo», *une solitude* es «la selva solitaria».<sup>8</sup> La isotopía del patriotismo puede registrarse también en otras zonas de la traducción, por ejemplo en la densidad que adquiere el campo semántico de la lucha.

¿Cómo explicar esta decisión de Bello? A mediados del siglo XIX la imagen hugoliana del poeta-vate en otro tiempo guía de multitudes y ahora ultrajado y olvidado, no hace mucho sentido en América hispana, a diferencia de lo que ocurre en Francia. Los letrados han asumido en la etapa de la organización de los nuevos estados nacionales las riendas de la política y ocupan posiciones centrales de un campo que todavía no ha comenzado a diversificarse, la literatura cumple una función estatal (Ludmer 1985: 106) y las figuras del escritor y del político confluyen: Bello se convierte a poco de llegar a Chile en una figura política e intelectual (Jaksić 2001: 94) y se constituye en uno de los pilares de la era Portales (1830-1837): como redactor de la constitución de 1833, en el Ministerio de Finanzas, en el Ministerio de Relaciones Exteriores, en el senado y como primer rector de la flamante Universidad de Chile. Una autonomización en el marco de la dialéctica entre estética y mercado como la que postula Bourdieu para la misma época en Francia, es impensable no sólo en Chile, sino en toda América hispana. La figura del poeta desplazado no tiene sentido en el contexto en el que Bello traduce «À Olympio», donde esa figura es todavía inexistente y los letrados ocupan el centro de la escena política. Al hacer del ultrajado vate un «patriota eminente denigrado por la calumnia» Bello recontextualiza la figura de Olimpio: son, en 1842, los héroes de la independencia los que han sido marginados en América y en quienes puede, por lo tanto, encarnar la situación del desplazado Olimpio.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> La aclimatación topográfica, estrategia constante en las traducciones de Bello, es más fuerte, sin embargo, en «Los duendes» o en «Las Fantasmas». Para este último texto ver la lectura de Durán Luzio (1999), que interpreta la traducción, y las libertades que Bello se toma, exclusivamente a la luz de la biografía del traductor.

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, el artículo «12 de febrero de 1817», de Domingo F. Sarmiento, publicado en *El Mercurio* el 11 de febrero de 1841, en el que el exiliado argentino rememora la batalla de Chacabuco cuyo

2. La segunda estrategia de traducción registrada en el cotejo con el texto fuente tiene que ver con la métrica: Hugo utiliza a lo largo de casi todo el poema el mismo tipo estrófico de cuatro versos, el primero y tercero alejandrinos, el segundo y cuarto hexasílabos con rima consonante encadenada AbAb, siendo A en el discurso del amigo siempre femenina, es decir paroxítona terminada en -e muda, y b siempre masculina, es decir oxítona, y en el discurso de Olimpio al revés; como excepción, la estrofa en que la tercera voz introduce el parlamento de Olimpio, está escrita en alejandrinos con rima consonante abrazada ABBA, siendo A femenina, y B masculina. Bello elabora también una traducción con distintos tipos estróficos para cada una de las voces: el narrador que introduce los parlamentos del amigo y de Olimpio habla en redondillas (cuartetos octosílabos con rima consonante abba); el amigo utiliza el romance en cuartetos cuya asonancia varía en las distintas partes o movimientos de su parlamento,<sup>10</sup> que Bello respeta siguiendo a Hugo, y Olimpio, finalmente, responde en cuartetos de versos endecasílabos y heptasílabos según el esquema AbCb, con rima consonante en los pares heptasílabos siendo A y C versos sueltos. El esquema de Hugo es culto, el de Bello con su predominio del octosílabo asonantado lo es menos. El poema original tiene 75 estrofas de cuatro versos, mientras que la traducción tiene 107 estrofas de cuatro versos. Al privilegiar el octosílabo, la ampliación es prácticamente inevitable, y así muchas veces Bello necesita dos estrofas para traducir una de Víctor Hugo. La decisión de Bello en favor del octosílabo asonante redundaba en una mayor coloquialidad (ver Durán Luzio 1999: 189). Como sabemos, son los románticos españoles los que recuperan el romance, caído en desuso durante el siglo XVIII. Bello saluda este giro que recupera la «antigua riqueza, naturalidad y vigor» del octosílabo asonantado en su reseña de los *Romances históricos* del duque de Rivas, publicada en *El Araucano* el 14 de enero de 1842 (Bello 1981c: 431ss.). En su «Juicio crítico de Don José Gómez Hermosilla», aparecido en *El Araucano* en diversas entregas entre el 5 de noviembre de 1841 y el 22 de abril de 1842, criticando el lenguaje poético de Moratín observa Bello

---

vigésimo cuarto aniversario se cumple, y lamenta el olvido en que han caído los héroes de las guerras de la Independencia. Firmando como un ficticio «teniente de artillería de Chacabuco», Sarmiento finaliza el artículo diciendo: «Mientras la prensa guarda un criminal silencio sobre nuestros hechos históricos, i mientras se levanta esta jeneracion que no comprende lo que importan para Chile estas salvas i estas banderas que decoran el 12 de febrero, nosotros, cada vez que pase por nuestras cabezas el sol de este agosto dia, lo saludaremos con veneracion religiosa, i deplorando la suerte que ha cabido a tantos patriotas, cualquiera que sea el pais o el color político al que pertenezcan, elevaremos nuestros votos al cielo porque en los cansados dias de su vejez, hallen un pan que no esté amasado con lágrimas para su alimento, el abrigo del techo de sus padres i las bendiciones i respeto de sus compatriotas» (Sarmiento 1909: 7). En momentos en que Bello envía su traducción de «À Olympio» a García del Río, este tema del olvido de los héroes y patriotas de la independencia tenía cierta actualidad. La tendencia de la crítica bellista a leer biográficamente este desplazamiento de la identidad de Olimpio, aduciendo que Andrés Bello utiliza la traducción para dar cauce a sus sentimientos personales por las calumnias de que ha sido objeto durante sus gestiones en el período independentista (Crema 1948 y Mateo Palmer & Álvarez Álvarez 1989, ambos cit. en Durán Luzio 1999: 189; Crema 1987: 64) simplifica la importancia política de la actividad traductora de Bello en Chile y argumenta a partir de una estética romántica de la expresión poética que merecería ser revisada críticamente.

<sup>10</sup> «Nada martiriza más al oído que el fastidioso retintín de una asonancia perdurable. La práctica de variarla en las diferentes escenas de un mismo acto de una tragedia o comedia [...] se hace más general cada día» (Bello 1981b: 199).

que la lengua española no se presta, como la italiana, a las inversiones, por lo que estas resultan artificiales: «Se cree que con semejantes artificios se ennoblece el estilo; lo que se logra las más veces es alejarlo del idioma natural y sencillo en que los hombres expresan ordinariamente sus pensamientos y afectos» (Bello 1981c: 378).

Teniendo en cuenta, además, las observaciones de Bello en sus *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* de 1835, podría pensarse que la mayor variedad estrófica, típica de la métrica castellana,<sup>11</sup> y la variación de las asonancias<sup>12</sup> que se utiliza tradicionalmente en las estructuras de diálogo (Bello 1981b: 483) –«À Olympio» es un diálogo–, compensan en el sentido de una equivalencia dinámica (Nida 2004) con «el atractivo de la variedad» (Bello 1981b: 485) el rigor de la consonancia francesa en el texto fuente de Victor Hugo.<sup>13</sup>

Si consideramos esta estrategia de traducción en el marco de la circunstancia concreta que rodea la publicación de las traducciones de Hugo en Chile en junio y julio de 1842, puede pensarse que con esas traducciones Bello toma posición respecto de las polémicas que tienen lugar en esos momentos y en ese año clave para la constitución del campo intelectual chileno. Es posible, entonces, leer «A Olimpio» como una intervención lateral de Bello en esa circunstancia concreta.

Juan García del Río, que acaba de fundar en Chile la revista *Museo de Ambas Américas*, le escribe a Bello el 26 de mayo de 1842 pidiéndole una colaboración para uno de los próximos números, y Bello le manda las traducciones de Victor Hugo «Las Fantasmas» y «A Olimpio», que aparecen, en las ediciones del *Museo* el 18 de junio y el 20 de julio de 1842 respectivamente. Las fechas son importantes, porque en ese mismo momento tienen lugar en la prensa de Santiago y Valparaíso las dos famosas polémicas

---

<sup>11</sup> «Combinando las diferentes especies de verso, los finales graves, agudos y esdrújulos, variando la distribución de las rimas tanto consonantes como asonantes, y distribuyendo adecuadamente las pausas, tenemos una abundancia inagotable de recursos para la construcción de nuevas estrofas. No hay lengua moderna en que los accidentes métricos sean capaces de tanta variedad de combinaciones.» (Bello 1981b: 223).

<sup>12</sup> «El consonante es igualmente perceptible, y agradable en todas las lenguas: pero así como la aliteración es más acomodada para los dialectos germánicos, en que dominan las articulaciones, así el asonante se halla mejor con aquellos otros idiomas, que, como el castellano, abundan de vocales llenas y sonoras. Una ventaja, si no me engaño, lleva el asonante a las otras especies de rima, es a saber, que, sin caer en el inconveniente del fastidio y la monotonía, produce el efecto de dar a la composición cierto aire y colorido particular, según la asonancia que se emplea, lo que tal vez proviene de que cada vocal tiene cierto carácter que le es propio, demasiado débil para percibirse, desde luego, pero que con la repetición toma cuerpo y se hace sensible» (Bello 1981b: 484).

<sup>13</sup> La idea de compensación aparece formulada, si bien en otro contexto, por el mismo Bello en su *Ortología y métrica*, cuando observa: «La silva ha sido muy frecuentada en los tiempos modernos, porque teniendo que escribir los poetas para lectores mucho más exigentes en lo que concierne a la verdad de las ideas y a la precisión del lenguaje, acaso les ha parecido justo *compensar esta carga imponiéndose menos trabas en la estructura del metro*» (Bello 1981b: 224) [subrayado mío]. También en su reseña de los *Romances históricos* del duque de Rivas Bello observa que aquí «el interés del asunto, que casi siempre es una acción grande, apasionada, progresiva, y adaptada al espíritu filosófico de los lectores del siglo XIX» compensa lo que se echa de menos en la versificación simple «generalmente suave y armoniosa» del romance (Bello 1981c: 432s.). Puede pensarse que para el traductor Bello la métrica isoestrófica y la consonancia hugolianas constituían una traba que decidió evitar y compensar mediante la variación métrica y el privilegio de las asonancias frente a «las leyes rigurosas de la consonancia» (Bello 1981b: 467).



sobre la lengua y sobre el romanticismo, que giraron en parte en torno a la figura de Víctor Hugo.<sup>14</sup>

Es sabido que Bello intervino en la polémica de la lengua con un artículo firmado bajo el seudónimo de «Un Quidam», respondiendo a Sarmiento. Éste había defendido en su presentación de los «Ejercicios populares de la lengua castellana» de Pedro Fernández Garfias, en *El Mercurio* del 27 de abril de 1842 «la soberanía del pueblo» en cuestiones de idioma y criticado a los gramáticos por oponerse a las innovaciones (Sarmiento 1909: 215). En *El Mercurio* del 12 de mayo de 1842 Un Quidam critica a su vez a «los que iniciados en idiomas extranjeros y sin el conocimiento y estudio de los admirables modelos de nuestra rica literatura se lanzan a escribir según la versión que más han leído» (Bello 1981b: 438). Sarmiento contraataca:

Oh! Según la versión que mas han leído! He aquí la solución del problema, solución que nuestro Quidam sin profundizar, sin comprender siquiera, nos arroja con desden, i creyendo avergonzarnos con ella. Eso es, pues, escriben según la versión que mas leen, i no es su culpa si la antigua pureza del castellano se ve empañada desde que él ha consentido en dejar de ser el intérprete de las ideas de que viven hoy los mismos pueblos españoles. [...] si queremos escuchar los acentos elevados de las musas, los buscamos en la lira de Byron, de Lamartine o de Hugo, o de cualesquiera otro extranjero [...]. Un idioma es la expresión de las ideas de un pueblo, i cuando un pueblo no vive de su propio pensamiento, cuando tiene que importar de ajenas fuentes el agua que ha de saciar su sed, entonces está condenado a recibirla con el limo i las arenas que arrastra en su curso: i mal han de intentar los de gusto delicado poner coladeras al torrente, que pasarán las aguas i se llevarán en pos de sí estas telarañas fabricadas por un espíritu nacional mezquino i de alcance limitado. Esta es la posición del idioma español que ha dejado de ser maestro para tomar el humilde puesto de aprendiz, i en España como en América se ve forzado a sufrir la influencia de los idiomas extraños que lo instruyen i lo aleccionan. (*El Mercurio* 19 de mayo de 1842; Sarmiento, 1909: 221s.).

La ocupación primordial del castellano en la circunstancia del momento, escribe Sarmiento, consiste en «importar ideas i los medios de expresarlas» (223), y agrega: «El pensamiento está fuertemente atado al idioma en que se vierte, i rarísimos son los hábiles disectores que saben separar el hueso sin que consigo lleve tal cual resto de la parte fibrosa que lo envolvía» (224). Sobre el trasfondo de esta polémica, es posible leer «A Olimpio» como una respuesta en acto de Bello, que por un lado demuestra su habilidad de «separar el hueso», y por el otro pone en escena una versión de «los acentos elevados de la [...] musa [...]» hugoliana en un metro castellano tradicional y popular, respetando «la antigua pureza del castellano», para retomar aquí expresiones de Sarmiento. En otras palabras: Bello demuestra que sí es posible verter en castellano

---

<sup>14</sup> Para Durand (1961: 88) la traducción de poemas de Víctor Hugo está directamente vinculada con las polémicas del año 1842. En ese mismo año se inicia también la polémica entre Bello y Lastarria en torno a la historiografía que culminará años más tarde (ver Sacks 1997 y Meléndez 1998).

formas sofisticadas de la lengua francesa sin tener que violentar la propia lengua, y ateniéndose, incluso, a registros populares.

No es esta la única polémica que tiene lugar en esos momentos en Chile.<sup>15</sup> El emigrado argentino Vicente Fidel López inicia otra, sobre el romanticismo, en mayo de 1842 con un artículo titulado «Clasicismo y romanticismo» en la *Revista de Valparaíso*: el romanticismo se caracterizaría por su inspiración católica, su rehabilitación de los temas históricos, en especial su gusto por las temáticas medievales, la imitación de Dante, la libertad de expresión, y el color local. Es el romanticismo católico de la Restauración y el primer Victor Hugo el que Vicente López está evocando aquí. A este artículo responde un discípulo de Bello, Salvador Sanfuentes en el segundo número de *El Semanario* de Santiago (21 de julio de 1842), con un artículo titulado «Romanticismo», en que critica el *Ruy Blas* de Victor Hugo por inverosímil, diciendo que la libertad en arte está bien, siempre y cuando no se salga de cauce. Como reacción, López publica una serie de artículos sobre el mismo tema en la *Gaceta de Comercio* de Valparaíso. A la polémica se une, del lado de Sanfuentes, Jotabeche en *El Mercurio* de Valparaíso (23 de julio de 1842) y del lado de López, Sarmiento (en *El Mercurio*, entre el 25 de julio y el 8 de agosto de 1842; Sarmiento 1909: 289-331), que asume la defensa del *Ruy Blas*.<sup>16</sup> Bello no interviene explícitamente en la polémica, pero apoya entre bambalinas la posición moderada de su discípulo Sanfuentes. Un año más tarde, en septiembre de 1843, en su discurso de asunción como rector de la Universidad, Bello tomará posición respecto de los temas debatidos, una vez que la polémica ha perdido intensidad y los ánimos se han calmado. Es sin embargo en medio de estas polémicas que Andrés Bello envía al *Museo de Ambas Américas* sus versiones de «Las Fantasmás» y «A Olimpio», contribuyendo así a hacer conocer y circular en traducción la poesía de Victor Hugo en momentos en que ésta está siendo debatida pública y polémicamente en Chile (Durand 1961: 101).

Las dos estrategias de traducción analizadas –el desplazamiento de identidad de Olimpio y la transformación del esquema métrico– contribuyen a elaborar una representación doméstica, aclimatada, del poema de Victor Hugo, demarcando un lugar de inteligibilidad para ese sujeto que es el lector de la prensa chilena de 1842 embarcado en la construcción de una tradición nacional y quizás también continental. La actividad traductora de Andrés Bello está vinculada a los códigos y cánones, intereses y agendas de los grupos intelectuales que polemizan sobre el español como lengua literaria en América, sobre el grado de influencia de la lengua y la cultura francesa, sobre la libertad y el liberalismo en arte y literatura. A través de sus versiones de Victor Hugo, Andrés Bello interviene en ese debate, otorgándole a la traducción un lugar central en el sistema literario de la joven nación chilena y del todavía inexistente campo literario hispanoamericano que las traducciones contribuyen a crear.

---

<sup>15</sup> En lo que sigue me apoyo en la reconstrucción de las polémicas por René Durand (1961) sobre la base de los trabajos de Norberto Pinilla.

<sup>16</sup> *El Museo de ambas Américas* se publicaba en la misma imprenta de *El Mercurio*, por lo que Juan García del Río, según recuerda Sarmiento, conocía los textos polémicos de Sarmiento antes de que salieran a la calle (Sarmiento 1909: 342, nota del editor).

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENCEBIA RODRÍGUEZ, Lourdes. 1998. «Apuntes para una historia de la traducción en Cuba II» *Acimed* 6: 1, 25-41; <[http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol6\\_1\\_98/aci05198.htm](http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol6_1_98/aci05198.htm)> [fecha de consulta 27.04.2011].
- BELLO, Andrés. 1981a. «A Olimpio» en *Obras completas de Andrés Bello. II: Borradores de poesía*, Caracas, La Casa de Andrés Bello, 216-228.
- BELLO, Andrés. 1981b. *Obras completas de Andrés Bello. VI: Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, La Casa de Andrés Bello.
- BELLO, Andrés. 1981c. *Obras completas de Andrés Bello. IX: Temas de crítica literaria*, Caracas, La Casa de Andrés Bello.
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil.
- CREMA, Edoardo. 1948. *El drama artístico de Andrés Bello. Tras el libertador político el libertador artístico*, Caracas, Editorial Universitaria.
- CREMA, Edoardo. 1987. *Estudios sobre Andrés Bello*, Caracas, La Casa de Andrés Bello.
- DIAZ, José-Luis. 1983. «Politique de l'énonciation poétique. L'exemple du Romantisme», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 7: 367-391.
- Diccionario de la Literatura Cubana*. Edición digital basada en la edición del Instituto de Literatura y Lingüística de Ciencias de Cuba, La Habana, Letras Cubanas, 1980-1984, 2 vols.; <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89881518293486577854068/254a.htm>> [fecha de consulta 27.04.2011].
- DURÁN LUZIO, Juan. 1999. «Victor Hugo en un traductor americano: Andrés Bello» en *Siete ensayos sobre Andrés Bello, el escritor*, Barcelona (etc.), Editorial Andrés Bello, 181-201.
- DURAND, René L. F. 1961. *La poésie d'Andrés Bello*, Dakar, Publications de la Section de Langues et Littératures de la Faculté de Lettres.
- EINFALT, Michael. 1992. *Zur Autonomie der Poesie. Literarische Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire*, Tübingen, Max Niemeyer.
- JIMÉNEZ-CERVANTES ARNAO, María del Mar. 2008. «Un análisis de la traducción de "Stella" de Víctor Hugo por Francisco Gavidia», *Cartaphilus* 3, 101-111.
- HENRIQUEZ UREÑA, Max. 1938. *Les influences françaises sur la poésie hispano-américaine*, París, Institut des Études Américaines.
- HUGO, Victor. 1964. ««À Olympio»» en *Œuvres poétiques I. Avant l'exil 1802-1851*. Préface par Gaëtan Picon. Édition établie et annotée par Pierre Albouy. París, Gallimard, 1003-1012 .
- JAKSIĆ, Ivan. 2001. *Andrés Bello. Scholarship and Nation-Building in Nineteenth-Century Latin America*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LUDMER, Josefina. 1985. «Quién educa», *Filología* XX, 103-116.
- MATEO PALMER, Margarita & Luis ÁLVAREZ ÁLVAREZ. 1989. «Leyendo a un traductor», en Manuel Gayol Mecías (ed.) *Andrés Bello. Valoración múltiple*, La Habana, Casa de las Américas 1989, 330-359.
- MELÉNDEZ, Mariselle. 1998. «Miedo, raza y nación: Bello, Lastarria y la revisión del pasado colonial», *Revista chilena de literatura* 52, 17-30.
- NIDA, Eugene. 2004. «Principles of Correspondence» en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Nueva York-Londres, Routledge, 153-167.

- PAGNI, Andrea. 2008. «¿Orientalismos americanos? Lugares de traducción de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Andrés Bello», *Trans* 12, 43-50.
- SACKS, Norman P. 1997. «Andrés Bello y José Victorino Lastarria: conflicto de generaciones y tensiones intelectuales», *Cuadernos americanos*, nueva época, 2, 62, 183-213.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. 1909. *Obras. I: Artículos críticos i literarios 1841-1842*, París, Belin Hermanos.
- SOFFÍA, José Antonio & José María RIVAS GROOT. 1889. *Víctor Hugo en América. Traducciones de ingenios americanos*, Bogotá, M. Rivas; <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/victor/indice.htm>> [fecha de consulta 27.04.2011].
- VALERO, María Alejandra. 2001. «Andrés Bello traductor. Aproximación a la obra traductológica de Andrés Bello», *Núcleo* 18, 181-202; <<http://www.histal.umontreal.ca>> [fecha de consulta 27.04.2011].
- VENUTI, Lawrence. 2004. «Translation, Community, Utopia» en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, NuevaYork-Londres, Routledge, 482-502.