



Henrik Ibsen

TEATRO
(1877-1890)

Traducción de
Cristina Gómez-Baggethun

Nørdicalibros

Henrik Ibsen

TEATRO

(1877-1890)

Incluye las obras:

Los pilares de la sociedad (1877)

Casa de muñecas (1879)

Espectros (1881)

Un enemigo del pueblo (1882)

El pato silvestre (1884)

La Casa Rosmer (1886)

La dama del mar (1888)

Hedda Gabler (1890)

Traducción de Cristina Gómez-Baggethun

INTRODUCCIÓN

Si algo llama la atención de aquel que se acerca a la recepción de la obra de Ibsen es la gran variedad de interpretaciones a la que han dado lugar sus textos. Desde que el noruego irrumpió en el panorama teatral occidental alrededor de 1890, capitaneando aquello que se vino a llamar el momento escandinavo de la literatura europea, sus obras se han leído y llevado a escena de los modos más diversos. Su *Espectros* (1881), por ejemplo, fue enarbolada por el movimiento de renovación del teatro europeo que se propuso acabar con la hipocresía y la doble moral de la cultura burguesa del siglo xix. La obra fue estrenada por los teatros más experimentales de finales de aquel siglo. La Freie Bühne de Berlín, el Théâtre Libre de París, el Independent Theatre de Londres y el Stanislavski en Moscú produjeron montajes que generaron gran escándalo, pusieron en marcha los aparatos de censura estatal y transformaron el teatro por medio de puestas en escena que buscaban la verdad sobre el escenario y huían de los convencionalismos declamatorios del teatro comercial de la época. En Italia, en cambio, donde *Espectros* fue el mayor éxito comercial de Ibsen de la última década del siglo xix y primera del xx, la obra no despertó escándalo alguno, ya que el gran actor Ermete Zacconi, que disfrutó de una suerte de monopolio

tácito sobre la obra, la leyó como una advertencia sobre las letales consecuencias de la vida bohemia y artística. La lectura moralista de Zacconi tuvo varios seguidores en nuestro país, entre los que destacó el primer actor José Tallaví, que durante más de una década se retorció sobre los escenarios de toda la península, reproduciendo los síntomas de la locura provocada por la sífilis, una enfermedad cuyos efectos había estudiado en los hospitales. No obstante, también en España se dieron lecturas emancipadoras de la obra, como, por ejemplo, el histórico montaje de *Espectros* del director catalán Adrià Gual con su Teatre Íntim (1900), con frecuencia considerado el pionero del teatro moderno en España.

Algo parecido ha ocurrido con *Un enemigo del pueblo* (1882). En el Reino Unido, por ejemplo, despertó el entusiasmo de los socialistas de la Fabian Society, de la que formaban parte el dramaturgo George Bernard Shaw, uno de los grandes adalides tempranos de Ibsen, y también la primera traductora de la obra al inglés, Eleanor Marx Aveling, hija del filósofo. En París y en Bruselas, en cambio, donde Aurélien Lugné-Poe estrenó la obra con su Théâtre de l'Œuvre, generó tumultos de raigambre anarquista y detenciones a la salida de los estrenos. Pocas décadas más tarde, sin embargo, *Un enemigo del pueblo* resurgió con fuerza en el Tercer Reich, donde los nazis la emplearon como propaganda contra la cultura democrática de la República de Weimar. Lo cual no impidió que un par de décadas más tarde, en el contexto de la Guerra Fría, Arthur Miller la adaptara para denunciar la caza de brujas que capitaneó el reaccionario Joseph McCarthy en Estados Unidos, y en la actualidad, ha regresado con fuerza a los escenarios norteamericanos ante la crisis de derechos democráticos que sufre el país. En España, igualmente, *Un enemigo del pueblo* ha sido objeto de pasiones encontradas. Fue una obra muy popular en el movimiento obrero anarquista de finales del si-

glo xix y Joan Montseny, el padre de Federica, no dudó en afirmar desde las páginas de su influyente *Revista Blanca* que Ibsen era «el tipo humano que artística y fisiológicamente más se acerca a la perfección». Fueron, sin embargo, dos jóvenes republicanos, Carles Costa y Josep Maria Jordà, quienes tomaron la iniciativa de traducir y llevar *Un enemigo del pueblo* a escena por primera vez en nuestro país (Barcelona, 1893). Con ello convirtieron a Ibsen en el «ídolo de cierta juventud», como denominó el crítico Joan Maragall a los modernistas catalanes que lucharon por revolucionar el teatro y, por medio de él, la sociedad en la que vivían. Tampoco faltó un interés socialista por la obra que cristalizó, por ejemplo, cuando Cipriano Rivas Cherif consiguió estrenarla con un grupo no profesional en el mismísimo Español en 1920, con ocasión del congreso anual de la UGT. En 1971, Fernando Fernán Gómez agitó con ella contra el franquismo y, en su denuncia de la ignorancia en la que el régimen había mantenido al pueblo, obtuvo uno de los mayores éxitos de crítica y público que la obra haya tenido en nuestro país, especialmente entre la juventud. Aunque no han faltado visiones de signo contrario, como la de uno de los últimos traductores de *Un enemigo del pueblo* al castellano, Juan Antonio Garrido Ardila, que ha ofrecido una lectura del texto profundamente enraizada en la filosofía aristocrática y elitista de José Ortega y Gasset. Más recientemente, en 2007, Juan Mayorga y Gerardo Vera la montaron poniendo el foco sobre la degeneración de los medios de comunicación y su connivencia con los poderes fácticos, y dieron lugar a un resurgir del interés por la obra que se ha traducido en numerosos montajes en los últimos años, como el de Àlex Rigola (2018).

En España, *Los pilares de la sociedad* (1877) ha sido representada en contadas ocasiones y solo por grupos próximos al anarquismo (1902, 1938), mientras que en Alemania

fue una de las obras más populares de Ibsen en el circuito comercial. Ante el estreno de *El pato silvestre* (1884) en París en 1891, un indignado crítico declaró que jamás entendería lo que simbolizaba aquel pato, y sin embargo en nuestro país la obra fue versionada por un autor tan insigne como Antonio Buero Vallejo y llevada a escena por José Luis Alonso en 1982.

Especialmente controvertidas han sido siempre *Casa de muñecas* (1879), *La dama del mar* (1888), *La Casa Rosmer* (1886) y *Hedda Gabler* (1890), las obras con las que Ibsen nos regaló los grandes personajes femeninos de Nora, Ellida Wangel, Rebekka West y Hedda Gabler, que han dado voz a las inquietudes de incontables mujeres por todo el mundo. Se ha dicho con frecuencia que el portazo con el que Nora abandona a su marido en *Casa de muñecas* constituyó el pistoletazo de salida del movimiento feminista moderno. No cabe duda de que, a lo largo de los últimos ciento cincuenta años, numerosísimas directoras y actrices han empuñado las obras de Ibsen en su lucha por la conquista del espacio público. A la segunda ola del feminismo se ha atribuido también el resurgir global que tuvieron estas obras en las décadas de los sesenta y setenta del siglo xx. En España montaron, versionaron o protagonizaron estas piezas grandes mujeres del teatro como Carlota de Mena, que fue la primera Nora de nuestro país (Barcelona, 1893), Carmen Cobeña (1902, 1908), Margarita Xirgu (1915, 1924), María Lejárraga y Catalina Bárcena (1917-1929), Irene López Heredia (1928, 1943) o Lola Membrives (1928-1929). Durante la fase final del franquismo y la transición hacia la democracia, estas obras despertaron el interés de mujeres tan destacadas como la directora Josefina Molina, la autora Ana Diosdado o la actriz Amparo Baró; y más recientemente, Ángela Molina y Cayetana Guillén Cuervo, entre otras, han interpretado a las heroínas ibsenianas. Sin

embargo, y en paralelo, han corrido ríos de tinta argumentando que el feminismo nunca fue un tema en las obras de Ibsen, como afirma tajantemente uno de sus más destacados biógrafos, Michael Meyer.

En suma, parece que lo único que está claro con Ibsen es que nada está excesivamente claro, o al menos que lo que unos ven en sus textos es distinto, y con frecuencia contrario, a lo que ven otros. Y en eso consiste probablemente el secreto de Ibsen, en el hecho de que sus obras no contienen mensajes ni tesis, en que no dan lecciones, sino más bien cuestionan, problematizan, inquietan, hurgan y rebuscan. Ibsen jamás se sometió a una ideología, a consideraciones éticas o morales, ni siquiera a modelos estéticos. Y lo paradójico es que quizá en el preciso momento en que el arte se muestra más libre, menos sumiso y considerado, es cuando se torna más profundamente político.

A esta concepción del arte y de la obra ibseniana es a la que responden las ocho nuevas traducciones que ahora ofrecemos a los lectores hispanoparlantes. Estas versiones tratan de hacer justicia a la riqueza y ambigüedad de los textos ibsenianos. En todo momento ha sido mi voluntad no resolver paradojas ni arreglar entuertos. Más bien al contrario, he procurado sumergirme en las dificultades de los textos noruegos y he tratado de reflejarlas en su versión castellana. La literalidad ha sido el principio rector de mi labor y esta ha sido propiciada por el hecho de que he traducido estas obras directamente desde los originales en noruego, mi segunda lengua materna. A excepción de las cuatro traducciones de Alianza, esta es la primera vez que se ofrece en España a Ibsen traducido sin pasar por otras lenguas.

La cadena de transmisión a través de las traducciones principalmente francesas, pero también inglesas y alemanas, hace que necesariamente se pierdan matices. Una de

las características de las obras ibsenianas que no habían sobrevivido a la línea de transmisión es el cuidado con el que Ibsen dotó a sus personajes de un modo de hablar único y singular. Cada uno de ellos tiene sus propios giros, vocabulario y expresiones con las que el noruego va trazando detalladamente su carácter, su gusto y hasta sus orígenes sociales. Uno de mis objetivos al traducir estas obras ha sido proporcionar a los personajes en castellano esa voz propia, que a menudo contiene claves de interpretación de las obras. En *Casa de muñecas*, por ejemplo, Nora emplea constantemente la palabra *maravilloso* y el reiterado uso del término va dotando de significado a su famosa réplica final: cuando su esposo Helmer le pregunta qué tendría que ocurrir para que pudieran volver a estar juntos, Nora explica que tendría que ocurrir «lo más maravilloso», esto es, que tendrían que convertirse en un auténtico matrimonio. Y a mi juicio, esta misteriosa afirmación se torna inteligible precisamente a través del uso de la expresión que hace Nora a lo largo de la obra. Menos trascendentes, pero igualmente significativos son, por ejemplo, los constantes suspiros del zascandil y eterno estudiante Tønnesen en *Los pilares de la sociedad*, que se pasa toda la obra exclamando «buf», como exhausto de su vida de diletante, hasta que la resuelta Lona Hessel le pide cuentas sobre el asunto. Característicos son también la expresión favorita del periodista Billing en *Un enemigo del pueblo*, «que me parta un rayo», que proporciona un marcado sesgo cómico al personaje, los constantes «hum» del viejo Ekdal en *Un pato silvestre* y el sempiterno «eh» de Jørgen Tesman del que se ríe su esposa, Hedda Gabler.

También he tratado de reproducir las diferencias de clase que subyacen al habla de los personajes ibsenianos. Emblemáticos en este sentido son el carpintero Engstrand y su hija, Regine, en *Espectros*, cuyas dificultades para manejar

el ampuloso lenguaje de la burguesía de la época revelan su origen humilde. El habla es también la única pista que nos proporciona Ibsen para intuir los orígenes del adinerado Morten Kiil en *Un enemigo del pueblo*. Pero el mayor desafío lingüístico lo supone sin duda el lenguaje de la talentada Gina de *Un pato silvestre*, a mi juicio una de las heroínas de Ibsen más groseramente infravaloradas por la crítica. No cabe duda de que el habla de Gina y la irritación que produce en su marido, Hjalmar, de ascendencia más privilegiada, cumple una función cómica en la obra, pero, al mismo tiempo, Gina y la señora Sørby constituyen un contrapunto de cordura y sensatez frente a los desvaríos de los personajes masculinos de la obra, a pesar de lo cual no logran evitar la tragedia con la que cierra el texto.

Otro de los rasgos de las obras que me he esforzado por preservar y que raramente ha aparecido en traducciones anteriores es el frecuente uso de tacos y maldiciones por parte de algunos de los personajes, que contribuye también a perfilar su carácter. El caso más paradigmático en este sentido es el del protagonista de *Un enemigo del pueblo*: el doctor Stockmann es, con diferencia, el personaje más malhablado de toda la obra de Ibsen. Y su creciente uso de maldiciones a lo largo del texto va dibujando el monumental cabreo que este apasionado personaje va acumulando en los últimos actos de la obra, moderando quizá las habituales lecturas épicas de un texto que Ibsen consideró seriamente subtítular «comedia». Pero también juran y perjuran otros muchos personajes de estas obras, incluidos varios beatos y el moderado impresor Aslaksen de *Un enemigo del pueblo*. Y los irrefrenables deseos de maldecir de Nora en *Casa de muñecas* nos hablan elocuentemente de su búsqueda de emancipación.

Otro rasgo particular de las obras de Ibsen es el hecho de que, desde un principio, fueron prolijamente leídas,

además de representadas. Prueba de que el noruego las destinaba también a la lectura son las detalladas descripciones físicas de los personajes y los espacios, difícilmente reproducibles sobre la escena, al igual que los momentos en que, en las acotaciones, oculta la identidad de un personaje en su salida al escenario, para mantener la emoción. Míticas son las colas que se formaban en el puerto de Oslo, a la espera del barco que traía de Copenhague la última obra de Ibsen, que él procuraba siempre publicar antes de que fuera estrenada. Esta práctica le aseguraba los ingresos de las ventas de los libros, pero también le concedía cierta ventaja en la carrera entre las editoriales de media Europa por ser las primeras en traducirla, que obtenía proporcionando por adelantado el texto a sus traductores de confianza. Ahora bien, si la literalidad ha sido mi regla y estas traducciones están dirigidas a su lectura, he procurado no olvidar que el destino natural del texto dramático es su representación escénica. Por eso he puesto especial atención al ritmo, la cadencia y la fonética, a los elementos auditivos que permitirán que más tarde sean pronunciadas sobre escenarios por actores de carne y hueso.

Quisiera también señalar que en estas traducciones no he pretendido en ningún momento reproducir el castellano de la segunda mitad del siglo xix. Aparte de lo vano que considero semejante intento de llevar a cabo una especie de arqueología lingüística, dado que siglo y medio de distancia me parece insuperable para la apropiación del tipo de matices en el habla de los que hace gala el noruego, la considerable cantidad de traducciones casi coetáneas al propio Ibsen me parece suficiente para la apreciación del lenguaje de la época. Mi interés ha residido, en cambio, en emplear un registro contemporáneo en el que mi propia sensibilidad respecto del habla de mi tiempo me permita embarcarme en el tipo de empresas que vengo describiendo.

do a lo largo de esta introducción. Por eso confío en que estas traducciones, además de ser leídas, puedan constituir una útil herramienta para aquellos que deseen montar los textos.

Si he tenido algún éxito en estos propósitos, ha sido sin duda también gracias a una serie de circunstancias propiciatorias. En primer lugar me ha sido de gran utilidad contar con la todavía reciente edición de las obras completas de Ibsen en noruego, *Henrik Ibsens skrifter* (2005-2010). El minucioso aparato de notas y comentarios de esta edición, que contienen explicaciones acerca de temas tan variados como las costumbres de vestimenta de la época de Ibsen, los términos ya en desuso o las influencias de otros autores, constituye una herramienta privilegiada para cualquier traductor. Esta es la edición que he empleado como fuente.

En segundo lugar, estas traducciones son el resultado de una experiencia de colaboración entre traductores que, hasta donde yo sé, es única. Mi trabajo ha sido realizado en el contexto del proyecto Ibsen in Translation impulsado por el Centro de Estudios Ibsenianos de la Universidad de Oslo a iniciativa de la veterana traductora Ellinor Kolstad. En este proyecto hemos tenido el privilegio de participar ocho traductores del noruego a ocho lenguas distintas, a saber, el hindi, el árabe, el egipcio, el japonés, el ruso, el chino, el iraní y el castellano. Aunque cada uno ha sido soberano de sus propias traducciones, hemos tenido la oportunidad de celebrar una reunión con ocasión de la traducción de cada una de las obras. Durante dos días, y bajo el amparo del director del centro, Frode Helland, hemos revisado línea por línea cada obra y debatido detenidamente los problemas de la traducción. Durante el proceso descubrimos con cierta sorpresa que, a pesar de la enorme diversidad de las lenguas de destino, el debate era siempre nutritivo y que, en última instancia, el problema fundamental al que se enfren-

ta un traductor es la interpretación del texto de partida. La diversidad de puntos de vista que surgían en aquellas reuniones ha contribuido sin duda a la riqueza de la lectura de los textos que sustenta estas traducciones al castellano.

El tercer elemento que ha impulsado la riqueza de estas versiones ha sido el de contar con el apoyo de un «panel de expertos» que las ha revisado. En mi caso he tenido el privilegio de recibir consejos de cuatro expertos distintos. En primer lugar el dramaturgo y director de escena Ignacio García May, que ha estado vinculado al proyecto desde el primer día y ha revisado la integridad de los textos que aquí se ofrecen. García May ha demostrado siempre un singular aprecio por la obra ibseniana, que se ha reflejado en artículos y ponencias, y también en varias escenificaciones basadas en los textos del noruego (*Par*, 1995; *Ibsen tras el cristal*, 2011). Su experiencia con las tablas ha aportado a estas traducciones, entre tantas otras cosas, el cuidado del ritmo y de la fonética, la huida de las aliteraciones no deseadas y el respeto a la difícil labor de los actores que luego se verán en la tesitura de pronunciar las frases aquí esculpidas, por no mencionar el hecho de que me ha ayudado a adquirir una mayor comprensión de la naturaleza del texto teatral frente a otros tipos de textos. Los consejos de Kirsti Baggethun, la más prolífica traductora de literatura noruega en nuestro país, han sido también fundamentales. Su larga experiencia en la resolución de los problemas que plantea la traducción del noruego al castellano ha contribuido en gran medida a enriquecer las presentes traducciones, también gracias a su propia labor con la traducción de Ibsen (*Casa de muñecas*, 1983). Crucial ha sido también el saber de un historiador del teatro tan versado como Javier Huerta Calvo, que ha sabido encauzar el diálogo entablado por estas traducciones con el resto del teatro publicado en nuestro país, moderando ciertos excesos, a la par que pro-

piciando otras radicalidades. Finalmente he de agradecer los consejos de otro entusiasta ibseniano, Alberto Castrillo, que dirigió en 2004 una versión de *Peer Gynt* titulada *Un tal Pedro*.

Un último aspecto de la obra ibseniana que quisiera destacar en esta introducción, y que esta edición permitirá apreciar, es su carácter marcadamente orgánico. Con la publicación de *Los pilares de la sociedad* en 1877, Ibsen abandonó definitivamente el verso y las temáticas históricas, e inició un proceso creativo que culminó en 1899, en el ultimísimo año del siglo, con la publicación de *Cuando despertamos los muertos*, que sería su última obra. Las ocho primeras obras de este periodo son las que publicamos en este volumen en riguroso orden cronológico, las cuatro últimas aparecerán próximamente. Durante algo más de dos décadas, Ibsen fue publicando las obras con las que se ganó un puesto en el canon de la literatura occidental, a razón de una pieza cada dos años aproximadamente. Se trata de una producción muy moderada en comparación, por ejemplo, con la de muchos dramaturgos españoles de la misma época, y el reducido ritmo de sus publicaciones me parece elocuente indicador del esmero con el que Ibsen se consagró a cada una de sus obras. Se ha señalado con frecuencia que estas obras mantienen un diálogo entre ellas. Con ocasión de la publicación de *Espectros*, por ejemplo, el noruego declaró que después de *Nora* tenía que venir la señora Alving. Si en *Casa de muñecas* se explora la decisión de una mujer de abandonar a un esposo a quien ya no quiere, en *Espectros* nos encontramos con una familia en la que la esposa, en parecidas circunstancias, no fue capaz de dar el mismo paso. En *Un enemigo del pueblo*, muchos han leído el desquite de Ibsen con el escándalo y las críticas despertadas por las dos obras anteriores. De lo que no cabe duda es de que la creación de Ibsen giró durante toda su vida en

torno a una serie de temas que fue elaborando y explorando desde distintos puntos de vista en sus sucesivas obras. Con su enorme dominio de la lengua, Ibsen fue construyendo un universo en el que los conceptos van evolucionando. En ese sentido, ha sido especialmente provechoso para mí haberme enfrentado, a lo largo de más de una década, a un número tan considerable de sus obras. Y, en la medida de mis posibilidades, he tratado de acompañar a Ibsen en su evolución creadora.

Con estas versiones, vengo a unirme a una larga y honorable tradición de traductores que, a lo largo de los últimos ciento treinta años, nos han brindado la oportunidad de acercarnos a estos textos en España. Aunque esta breve introducción no permite rendir a todos ellos el tributo que se merecen, no quisiera dejar de nombrar al menos a algunos de ellos. Fue Lázaro Galdiano quien primero se lanzó a la publicación de Ibsen en España: entre 1893 y 1894 salieron las traducciones de *Casa de muñecas*, *Espectros*, *La dama del mar* y *Un enemigo del pueblo* realizadas a través del francés por José Caso Blanco. Desde entonces ha habido numerosos proyectos destinados directamente a la publicación y otros estrechamente ligados a puestas en escena, como las traducciones de Ricardo Baeza (1919) o Gregorio Martínez Sierra / María Lejárraga (1917). Las lenguas a las que se ha vertido a Ibsen en nuestro país han sido prácticamente todas. Los primeros en traducir a Ibsen al catalán fueron Pompeu Fabra y Joaquim Casas-Carbó, con su *Espectres* de 1893. Pero fueron muchos los que contribuyeron a la difusión temprana de Ibsen en esta lengua, entre ellos cabría destacar a Josep Maria Jordà, Felip Cortiella y Emili Tintorer. A partir de los años ochenta se produjo una nueva oleada de traducciones al catalán, entre las que se podrían mencionar las de Feliu Formosa, las de Jem Cabanes y las de Anne-Lise Cloetta, probablemente la única que ha tra-

ducido a Ibsen al catalán directamente desde el noruego. Especial mención merece también la primera versión de Ibsen en euskera, debida al grupo de teatro aficionado Jarrai y a su director, Iñaki Beobide, que tuvieron que esperar dos años hasta que la censura franquista se decidió a autorizar su versión de *Casa de muñecas*, que por fin consiguieron estrenar en su propia lengua en 1965, en única sesión de cámara. En los últimos años han aparecido también algunas traducciones al gallego, por ejemplo la de *Casa de bonecas* de Liliana Valado y Marta Dählgren. Y hay que mencionar la singular versión en bable de *Peer Gynt*, debida a Luis Salas Riaño.

Sin embargo, los proyectos de traducción de Ibsen de mayor envergadura, en cuanto al número de obras, en nuestro país han sido todos en lengua castellana. Entre 1914 y 1926, la editorial Sucesores de Hernando publicó trece traducciones de Ibsen debidas a José Pérez Bances, que quizá sean las más cercanas al original de las que disponíamos hasta ahora, puesto que Bances trabajó desde versiones en alemán, una lengua mucho más cercana al noruego que el inglés y, especialmente, que el francés. Casi en paralelo, entre 1916 y 1922, la editorial Antonio López publicó las obras completas de Ibsen en versiones de Pedro Pellicena, un traductor que declaró haber usado diversas fuentes para su trabajo, aunque su influencia más tangible sean las traducciones francesas del conde Prozor. En pleno franquismo, José Aguilar acometió la tarea de publicar de nuevo a Ibsen. Aunque la censura le prohibió *Espec-tros* y *Cuando despertamos los muertos*, en 1945 consiguió que vieran la luz las traducciones atribuidas a Else Waste-son de *Una casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo* y *El pato salvaje*, en un pequeño volumen que hoy hace las delicias de muchos coleccionistas del libro que, aquejados de cierta desmemoria histórica, ignoran el hecho de que el vo-