

TEATRO

(1877-1890)

Henrik Ibsen



colecciónletrasnórdicas



TEATRO

(1877-1890)

Henrik Ibsen

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)

Nørdicalibros
2019

Traducción de
Cristina Gómez-Baggethun

Título original: *Samfundets støtter, Et dukkehjem, Gengangere, En folkefiende, Vildanden, Rosmersholm, Fruen fra havet, Hedda Gabler*

Agradecemos la ayuda del Centro de Estudios Ibsenianos y de NORLA para la traducción de este libro

© Centre of Ibsen Studies, UiO, 2017. [All rights reserved]

© De la traducción: Cristina Gómez-Baggethun

© De esta edición: Nórdica Libros, S. L.

Avda. de la Aviación, 24, bajo P - CP: 28054 Madrid

Tlf: (+34) 917 055 057 - info@nordicalibros.com

www.nordicalibros.com

Primera edición en Nórdica Libros: octubre de 2019

ISBN: 978-84-17651-83-1

Depósito Legal: M-31886-2019

IBIC: DD

Impreso en España / *Printed in Spain*

Imprenta Cofás (Móstoles)



Diseño de colección: Filo Estudio

Maquetación: Diego Moreno

Corrección ortotipográfica: Victoria Parra y Ana Patrón

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

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 siglo 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 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 enfrenta 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 sustentan 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 propiciando 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 traducido 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 *Espectros* y *Cuando despertamos los muertos*, en 1945 consiguió que vieran la luz las traducciones atribuidas a Else Wasteson 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 volumen refleja la terrible escasez (de papel) de la dura posguerra. Tras un considerable tira y afloja con la censura, Aguilar logró por fin publicar las obras completas de Ibsen en 1952, donde las traducciones de M. Winaerts y Germán Gómez de la Mata se unieron a las de Wasteson. Aunque las versiones de Aguilar deban mucho a las de Pellicena y se publicaran con las ineludibles omisiones impuestas por la autocensura, hay que reconocerles el mérito de haber puesto a Ibsen de nuevo sobre el tapete durante la dictadura, y de haberlo mantenido allí a través de frecuentes reediciones hasta finales de los años setenta. Desde entonces no había vuelto a acometerse un proyecto de traducción de semejante envergadura, por lo cual parece sobradamente pertinente ofrecer ahora estas nuevas versiones en castellano. Y dicho esto, lo mejor es ceder la palabra a las obras. Les deseo una placentera y provechosa lectura.

Cristina Gómez-Baggethun
Oslo, septiembre de 2019

LOS PILARES DE LA SOCIEDAD

Drama en cuatro actos

1877

*Traducción revisada por Ignacio García May,
Javier Huerta Calvo y Kirsti Baggethun*

PERSONAJES

CÓNSUL BERNICK.

SEÑORA BERNICK, su mujer.

OLAF, su hijo, trece años.

SEÑORITA BERNICK, hermana del cónsul.

JOHAN TØNNESEN, hermano menor de la señora Bernick.

SEÑORITA HESSEL, hermanastra mayor de la señora Bernick.

HILMAR TØNNESEN, primo de la señora Bernick.

PROFESOR RØRLUND.

MAYORISTA RUMMEL.

COMERCIANTE VIGELAND.

COMERCIANTE SANDSTAD.

DINA DORF, una joven en casa del cónsul.

PASANTE KRAP.

AUNE, capataz del astillero.

SEÑORA RUMMEL, esposa del mayorista Rummel.

SEÑORA HOLT, esposa del jefe de correos Holt.

SEÑORA LYNGE, esposa del doctor Lynge.

SEÑORITA RUMMEL.

SEÑORITA HOLT.

Los burgueses y otros habitantes de la ciudad, marineros forasteros, pasajeros del barco de vapor, etc.

La acción tiene lugar en casa del cónsul Bernick, en una pequeña ciudad costera de Noruega.

ACTO PRIMERO

Una espaciosa sala con vistas a un jardín en casa del cónsul Bernick. Delante, a la izquierda, una puerta conduce al despacho del cónsul; más atrás, en la misma pared, otra puerta parecida. En medio de la pared opuesta, una puerta de entrada de mayor tamaño. La pared del fondo está constituida casi en su totalidad por una cristalera, hay una puerta abierta hacia una escalinata que baja al jardín y, sobre esta, se extiende un toldo. Al pie de la escalinata se aprecia parte del jardín, cercado con una reja que tiene una pequeña cancela de entrada. Al otro lado de la reja, en paralelo a ella, corre una calle y, en la acera de enfrente, se ven unas casitas de madera de color claro. Es verano, luce el sol y hace calor. De vez en cuando pasa alguna persona por la calle; se detiene, charla, compra en una tienda de ultramarinos que hay en la esquina, etc.

Dentro de la estancia hay un grupo de señoras reunido en torno a una mesa. El lugar central lo ocupa la SEÑORA BERNICK. A su izquierda están la SEÑORA HOLT y su hija; a continuación la SEÑORA RUMMEL y la SEÑORITA RUMMEL. A la derecha de la señora Bernick, la SEÑORA LYNGE, la SEÑORITA BERNICK y DINA DORF. Todas las señoras están atareadas haciendo labores. Sobre la mesa hay grandes montones de ropa interior de lino ya cortada y a medio terminar, además de otras prendas de vestir. Más atrás, junto a una mesita sobre la que hay dos macetas de flores y un vaso con limonada, está sentado el PROFESOR RØRLUND, que lee en voz alta un libro con lomos de pan de oro, aunque de tal modo que solo algunas palabras son audibles para el público. Por el jardín corretea OLAF BERNICK, disparando flechas con un arco.

Al cabo de un rato, AUNE, el capataz del astillero, entra sigilosamente por la puerta de la derecha. Se produce cierta interrupción de la lectura; la SEÑORA BERNICK lo saluda con la cabeza y señala la puerta de la izquierda. AUNE avanza pausadamente y, al llegar a la puerta, llama un par de veces con delicadeza, esperando un momento entre una llamada y otra. El PASANTE KRAP, con el sombrero en la mano y unos papeles bajo el brazo, sale del despacho.

PASANTE KRAP. Vaya, así que es usted.

CAPATAZ AUNE. El cónsul me ha mandado llamar.

PASANTE KRAP. Así es, pero no puede recibirle. Me ha encargado a mí...

CAPATAZ AUNE. ¿A usted? Pues yo preferiría...

PASANTE KRAP. Me ha encargado a mí que se lo diga. Tiene usted que poner fin a esas charlas que da los sábados para los trabajadores.

CAPATAZ AUNE. Ah, ¿sí? Y yo que pensaba que podía dedicar mi tiempo libre a lo que...

PASANTE KRAP. No puede dedicar su tiempo libre a hacer que los hombres se distraigan en el tiempo de trabajo. Este sábado habló del daño que, según usted, causan las nuevas máquinas y el nuevo modo de trabajar en el astillero. ¿Por qué hace eso?

CAPATAZ AUNE. Lo hago para reforzar los pilares de la sociedad.

PASANTE KRAP. ¡Qué curioso! El cónsul opina que los está derribando.

CAPATAZ AUNE. ¡Mi sociedad no es la misma que la del cónsul, señor pasante! En cuanto que presidente de la unión de trabajadores debo...

PASANTE KRAP. Ante todo es usted capataz del astillero del cónsul Bernick. Y ante todo debe usted cumplir con su deber para con la sociedad llamada «empresa del cónsul Bernick», que es la que nos da de comer a todos. En fin, ya sabe lo que quería decirle el cónsul.

CAPATAZ AUNE. ¡El cónsul nunca lo habría dicho *así*, señor pasante! Pero no se crea que no me doy cuenta de quién está detrás de esto. Es todo por ese maldito barco americano que ha naufragado. Esa gente quiere que trabajemos como lo hacen ellos en América, y eso...

PASANTE KRAP. Bueno, bueno, bueno. No puedo entrar en esos detalles. Ya conoce usted la opinión del cónsul, así que ¡basta! Ahora vuelva al astillero, que buena falta hace. Yo iré en un ratito. ¡Disculpen, señoras!

Se despide, sale a través del jardín y se aleja por la calle. El CAPATAZ AUNE sale discretamente por la derecha. El PROFESOR, que ha seguido leyendo durante la conversación anterior, que ha sido mantenida a media voz, acaba poco después el libro y lo cierra.

PROFESOR RØRLUND. Bueno, queridas oyentes, ya he acabado.

SEÑORA RUMMEL. ¡Ay, qué relato tan instructivo!

SEÑORA HOLT. ¡Y tan moral!

SEÑORA BERNICK. De verdad que estos libros dan mucho que pensar.

PROFESOR RØRLUND. Sí, constituyen una reconfortante contrapartida a lo que lamentablemente vemos a diario, tanto en los periódicos como en las revistas. Las grandes sociedades lucen un aspecto brillante y dorado, pero ¿qué hay debajo del maquillaje? Superficialidad y podredumbre, si me permiten decirlo. Carecen de suelo moral bajo sus pies. En dos palabras, estas grandes sociedades de hoy son sepulcros blanqueados.

SEÑORA HOLT. En eso tiene toda la razón.

SEÑORA RUMMEL. Basta mirar a la tripulación americana que tenemos estos días entre nosotros.

PROFESOR RØRLUND. En fin, de esa gentuza no pienso decir ni una palabra. Pero incluso en los círculos más elevados, ¿cómo andan las cosas? Por todas partes vemos vacilación y una inquietud incipiente, hay desasosiego en las almas e inseguridad en todas las relaciones. La vida familiar está minada. ¿No hay acaso gente que, con todo descaro, expresa sus deseos de cambio en las mismas narices de las verdades más serias?

DINA. (*Sin levantar la vista.*) Pero ¿no se dan también grandes acciones?

PROFESOR RØRLUND. ¿Grandes acciones...? No entiendo...

SEÑORA HOLT. (*Sorprendida.*) ¡Jesús, Dina...!

SEÑORA RUMMEL. (*Al mismo tiempo.*) Pero, Dina, ¿cómo puedes...?

PROFESOR RØRLUND. Dudo que fuera saludable que ese tipo de acciones se abrieran paso hasta aquí. Debemos dar gracias a Dios de estar como estamos. También aquí, lamentablemente, crece la mala hierba entre el trigo; pero ya nos encargamos nosotros de arrancarla en la medida de nuestras posibilidades.

De lo que se trata, señoras mías, es de mantener limpia la sociedad, y de alejarnos de todas esas innovaciones no comprobadas que quieren imponernos los impacientes tiempos que vivimos.

SEÑORA HOLT. Y por desgracia sobra de eso.

SEÑORA RUMMEL. Sí, el año pasado estuvieron a punto de traernos el ferrocarril a la ciudad.

SEÑORA BERNICK. Bueno, Karsten consiguió evitarlo.

PROFESOR RØRLUND. Eso fue la Providencia, señora Bernick. No le quepa duda de que su esposo actuó como herramienta de unas manos más elevadas al negarse a aceptar ese plan.

SEÑORA BERNICK. Y aun así tuvo que aguantar todo tipo de maldades por parte de los periódicos... Pero, querido profesor, ¡se nos olvida darle las gracias! Realmente es usted muy amable al sacrificar tanto tiempo con nosotras.

PROFESOR RØRLUND. Bah, ahora que tenemos vacaciones en el colegio...

SEÑORA BERNICK. Aun así es un sacrificio, señor profesor.

PROFESOR RØRLUND. (*Acerca su silla.*) Ni lo mencione, señora mía. ¿No están sacrificándose ustedes por una buena causa? ¿Y no lo hacen encantadas y con alegría? Esos depravados a los que pretendemos ayudar, hay que verlos como soldados heridos en el campo de batalla. Ustedes, señoras mías, son las enfermeras; las misericordiosas hermanas que preparan las vendas para esos infelices, les cubren delicadamente las heridas, se las curan y se las cuidan.

SEÑORA BERNICK. Tiene que ser un gran don poder verlo todo bajo una luz tan bella.

PROFESOR RØRLUND. En este asunto, mucho es congénito; aunque una buena parte también se puede conquistar. Basta con ver las cosas bajo la perspectiva de una misión vital seria. ¿O qué opina usted, señorita Bernick? ¿No tiene la sensación de que el suelo se ha afianzado bajo sus pies desde que decidió consagrarse a la enseñanza?

SEÑORITA BERNICK. Ay, no sabría qué decirle. A menudo, cuando estoy en la escuela, sueño con irme muy lejos, a los mares embravecidos.

PROFESOR RØRLUND. Mire, querida señorita, eso son las dudas, pero hay que cerrarle la puerta a ese tipo de huéspedes inquietos. Los mares embravecidos... No lo dirá literalmente, claro; supongo que se refiere a la gran sociedad humana, ese lugar tan tempestuoso que hace sucumbir a la gente. ¿Realmente le tiene tanto aprecio a la vida que oye zumbar y murmurar ahí afuera? Mire a la calle. La gente a pleno sol, sudando y trajinando con sus ocupaciones cotidianas. Es evidente que nosotros estamos mejor, aquí, sentados a la fresca, dando la espalda al origen de las perturbaciones.

SEÑORITA BERNICK. Jesús, tiene usted toda la razón...

PROFESOR RØRLUND. Y además en una casa como esta, en un hogar tan limpio y bueno, donde la vida familiar se presenta en su más bella apariencia, donde reinan la paz y la armonía...
(A la SEÑORA BERNICK.) ¿Qué oye, señora?

SEÑORA BERNICK. *(Vuelta hacia la primera puerta de la izquierda.)*
Las voces que están dando ahí dentro.

PROFESOR RØRLUND. ¿Pasa algo?

SEÑORA BERNICK. No lo sé. Creo que mi marido tiene visita.

HILMAR TØNNESEN *entra por la puerta de la derecha con un puro en la boca, pero se detiene al ver a tantas señoras.*

HILMAR TØNNESEN. Uy, disculpen... *(Hace ademán de retirarse.)*

SEÑORA BERNICK. Adelante, Hilmar, no molestas. ¿Querías algo?

HILMAR TØNNESEN. No, solo quería pasarme por aquí... Buenos días, señoras. *(A la SEÑORA BERNICK.)* Bueno, ¿en qué queda la cosa?

SEÑORA BERNICK. ¿Qué cosa?

HILMAR TØNNESEN. Bernick ha convocado una reunión.

SEÑORA BERNICK. Ah, ¿sí? ¿Y de qué se trata?

HILMAR TØNNESEN. Uy, otra vez esa tontería del ferrocarril.

SEÑORA RUMMEL. No me diga, ¿cómo es posible?

SEÑORA BERNICK. Pobre Karsten, ¿le van a tocar más incomodidades?

PROFESOR RØRLUND. Pero ¿esto cómo lo encajamos, señor Tønnesen? El cónsul Bernick ya dijo claramente el año pasado que no quería saber nada del ferrocarril.

HILMAR TØNNESEN. Sí, eso creía yo también, pero me acabo de encontrar al señor Krap y me ha contado que han retomado el asunto del ferrocarril, y que Bernick está reunido con tres de los hombres más acaudalados de la ciudad.

SEÑORA RUMMEL. Ya me parecía a mí que estaba oyendo la voz de Rummel.

HILMAR TØNNESEN. Sí, el señor Rummel está, naturalmente, y también el señor Sandstad, el que tiene su comercio en la cuesta, y Mikkel Vigeland... Mikkel el Beato, como lo llaman.

PROFESOR RØRLUND. Hum...

HILMAR TØNNESEN. Disculpe, señor profesor.

SEÑORA BERNICK. Ahora que todo estaba tan bien y tan apacible.

HILMAR TØNNESEN. Pues yo, personalmente, no tendría nada en contra de que empezaran a pelearse otra vez. Por lo menos esto se animaría poco.

PROFESOR RØRLUND. En mi opinión podemos prescindir de ese tipo de animación.

HILMAR TØNNESEN. Eso depende del carácter. Hay naturalezas que de vez en cuando necesitan un desgarrador combate. Aunque, por desgracia, la vida de provincias no tiene mucho que ofrecer en ese sentido, y no a todo el mundo le ha sido concedido... (*Hojea el libro del profesor.*) *La mujer como servidora de la sociedad.* ¿Qué majadería es esta?

SEÑORA BERNICK. Jesús, Hilmar, no digas eso. Seguro que no has leído el libro.

HILMAR TØNNESEN. No, y no tengo la menor intención de hacerlo.

SEÑORA BERNICK. Me parece que hoy no tienes muy buen día.

HILMAR TØNNESEN. No lo tengo, no.

SEÑORA BERNICK. ¿Has pasado mala noche?

HILMAR TØNNESEN. Sí, he dormido fatal. Anoche salí a dar un paseo, por lo de mi enfermedad. Y acabé yendo al club, donde leí un libro sobre una expedición al polo norte. Me resulta fortalecedor acompañar a las personas en su lucha contra los elementos.

SEÑORA RUMMEL. Pues no parece que le haya sentado muy bien, señor Tønnesen.

HILMAR TØNNESEN. Cierto, me ha sentado fatal. He pasado toda la noche en un duermevela, soñando que me perseguía una morsa asquerosa.

OLAF. (*Que ha subido por la escalinata del jardín.*) ¿Te ha perseguido una morsa, tío?

HILMAR TØNNESEN. ¡Lo he soñado, mentecato! Pero ¿sigues jugando con ese arco tan ridículo? ¿Por qué no te agencias una escopeta de verdad?

OLAF. Ya quisiera yo, pero...

HILMAR TØNNESEN. Las escopetas al menos tienen cierto sentido, el momento del disparo siempre es emocionante.

OLAF. Y además podría cazar osos, tío. Pero padre no me deja.

SEÑORA BERNICK. Hilmar, en serio, no le metas esas cosas en la cabeza al niño.

HILMAR TØNNESEN. Hum... ¡Menuda generación estamos criando hoy en día! Se les llena la boca hablando del deporte, por Dios, pero luego es todo un juego. Nunca veo un verdadero afán por fortalecerse o enfrentarse al peligro como un hombre. ¡Que no me apuntes con el arco, zoquete, que se te puede disparar!

OLAF. No, tío, si no tengo flecha.

HILMAR TØNNESEN. ¿Y tú qué sabes? Una flecha siempre puede haber. ¡Te digo que lo apartes! ¿Por qué demonios no te has ido ya a América con uno de los barcos de tu padre? Allí podrías ver la caza del búfalo, o incluso una batalla contra los pieles rojas.

SEÑORA BERNICK. Pero, Hilmar...

OLAF. Ya quisiera yo, tío; quizá podría ver también al tío Johan y a la tía Lona.

HILMAR TØNNESEN. Hum... Tonterías.

SEÑORA BERNICK. Puedes volver al jardín, Olaf.

OLAF. Madre, ¿me dejas salir también a la calle?

SEÑORA BERNICK. Sí, pero no vayas muy lejos.

OLAF *sale corriendo y atraviesa la verja.*

PROFESOR RØRLUND. No debería usted meterle esas cosas en la cabeza al niño, señor Tønnesen.

HILMAR TØNNESEN. No, claro, es mejor que se quede aquí y se vuelva una persona doméstica, como tantas otras.

PROFESOR RØRLUND. Y ¿por qué no se marcha usted para allá?

HILMAR TØNNESEN. ¿Yo? ¿Con mi enfermedad? Bueno, claro, en esta ciudad nadie tiene en consideración mi dolencia. A pesar de ello..., tiene uno ciertos deberes para con la comunidad en la que vive. Alguien ha de quedarse aquí para mantener en alto el pabellón del ideal. Buf, ¡ya está gritando otra vez!

LAS SEÑORAS. ¿Quién grita?

HILMAR TØNNESEN. Ah, no sé. Pero ahí dentro están subiendo el tono y eso me pone muy nervioso.

SEÑORA RUMMEL. Debe de ser mi marido, señor Tønnesen. Verá, está tan acostumbrado a hablar en público que...

PROFESOR RØRLUND. Tampoco los demás se quedan muy atrás, me parece.

HILMAR TØNNESEN. Por Dios, cuando se trata de proteger el monedero... todo se diluye en mezquinos cálculos materiales. ¡Buf!

SEÑORA BERNICK. Al menos es preferible a lo de antes, cuando todo se diluía en diversiones.

SEÑORA LYNGE. ¿De verdad estaban tan mal las cosas antes?

SEÑORA RUMMEL. Sí, créanos, señora Lynge. Puede usted alegrarse de no haber vivido aquí en esa época.

SEÑORA HOLT. ¡Sin duda ha habido grandes cambios! Cuando pienso en mis días de juventud...

SEÑORA RUMMEL. Uy, recuerden hace solo catorce o quince años... Dios nos libre, pero ¡qué vida había aquí! En aquella época funcionaban tanto la asociación de festejos como la de música...

SEÑORITA BERNICK. Y el grupo de teatro. Lo recuerdo perfectamente.

SEÑORA RUMMEL. Sí, el grupo que montó su obra, señor Tønnesen.

HILMAR TØNNESEN. (*Al fondo.*) ¡Bah, bah...!

PROFESOR RØRLUND. ¿Una obra del estudiante Tønnesen?

SEÑORA RUMMEL. Sí, fue mucho antes de que llegara usted a estas tierras, señor profesor. Lo cierto es que solo se representó una vez.

SEÑORA LYNGE. ¿Fue esa obra en la que me contó que hizo usted de amante, señora Rummel?

SEÑORA RUMMEL. (*Mirando de soslayo al PROFESOR.*) ¿Yo? Realmente no lo recuerdo, señora Lynge. Lo que sí recuerdo perfectamente es el jolgorio que montaban las familias, y las fiestas que celebraban.

SEÑORA HOLT. Sí, había casas en las que se organizaban hasta dos grandes cenas por semana.

SEÑORA LYNGE. Según tengo entendido, pasó por aquí una compañía de teatro ambulante.

SEÑORA RUMMEL. ¡Sí, eso fue lo peor de todo...!

SEÑORA HOLT. (*Inquieta.*) Hum, hum...

SEÑORA RUMMEL. ¿Teatro ambulante? No recuerdo nada de eso.

SEÑORA LYNGE. Sí, mujer, cuentan que los actores hicieron todo tipo de locuras. ¿Qué hay de cierto en esas historias?

SEÑORA RUMMEL. En realidad nada, señora Lynge.

SEÑORA HOLT. Dina, bonita, pásame esas telas.

SEÑORA BERNICK. (*Al mismo tiempo.*) Querida Dina, ve a decirle a Katrine que nos sirva el café.

SEÑORITA BERNICK. Voy contigo, Dina.

DINA y la SEÑORITA BERNICK salen por la segunda puerta de la izquierda.

SEÑORA BERNICK. (*Levantándose.*) Y ahora tendrán que disculparme un momentito, señoras. Creo que tomaremos el café fuera.

Sale a la escalinata del jardín y prepara una mesa; el profesor conversa con ella desde la puerta. HILMAR TØNNESEN está fumando fuera.

SEÑORA RUMMEL. (*En voz baja.*) Jesús, señora Lynge, ¡qué mal rato me ha hecho pasar!

SEÑORA LYNGE. ¿Yo?

SEÑORA HOLT. Sí, aunque en realidad ha empezado usted, señora Rummel.

SEÑORA RUMMEL. ¿Yo? ¿Cómo puede decir eso, señora Holt? Yo no he dicho una palabra.

SEÑORA LYNGE. Pero ¿qué pasa?

SEÑORA RUMMEL. ¿Cómo se le ocurre ponerse a hablar de...? Imagínese... ¿No se ha dado cuenta de que estaba Dina?

SEÑORA LYNGE. ¿Dina? Pero, por Dios, ¿qué pasa con...?

SEÑORA HOLT. ¡Y en esta casa! Pero ¿no sabe que fue el hermano de la señora Bernick...?

SEÑORA LYNGE. ¿Qué pasa con él? Si yo no sé nada, acabo de llegar...

SEÑORA RUMMEL. ¿Entonces no ha oído usted que...? Hum (*A la hija.*) Sal un rato al jardín, Hilda.

SEÑORA HOLT. Netta, ve con ella. Y sé amable con la pobre Dina cuando vuelva.

La SEÑORITA RUMMEL y la SEÑORITA HOLT salen al jardín.

SEÑORA LYNGE. Bueno, ¿entonces qué pasa con el hermano de la señora Bernick?

SEÑORA RUMMEL. ¿No sabe que protagonizó esa historia tan horrible?

SEÑORA LYNGE. ¿El estudiante Tønnesen protagonizó una historia horrible?

SEÑORA RUMMEL. No, por Dios, el estudiante es su primo, señora Lyng. Yo estoy hablando del hermano...

SEÑORA HOLT. ... Del Tønnesen pródigo...

SEÑORA RUMMEL. Se llamaba Johan. Y huyó a América.

SEÑORA HOLT. No le quedó más remedio, imagínese.

SEÑORA LYNGE. Entonces fue él quien protagonizó una historia horrible.

SEÑORA RUMMEL. Sí, lo que sucedió fue algo así... ¿Cómo decirlo? Pasó algo con la madre de Dina. Uy, lo recuerdo como si fuera ayer. En aquella época Johan Tønnesen trabajaba en el despacho de la señora Bernick, la madre; Karsten Bernick acababa de volver de París..., y todavía no estaba prometido...

SEÑORA LYNGE. Pero ¿y la historia horrible?

SEÑORA RUMMEL. Pues verá... La compañía teatral de Møller pasó el invierno en la ciudad...

SEÑORA HOLT. ... Y en esa compañía trabajaban un actor llamado Dorf y su mujer. Todos los jóvenes estaban fascinados con ella.

SEÑORA RUMMEL. Sí, Dios sabe qué le veían. Pero una noche el actor llega tarde a casa...

SEÑORA HOLT. ... De improviso...

SEÑORA RUMMEL. ... Y se encuentra... Ay, realmente no podemos contarlo.

SEÑORA HOLT. No se encontró nada, señora Rummel, porque la puerta estaba cerrada por dentro.

SEÑORA RUMMEL. Sí, eso estoy diciendo: se encontró la puerta cerrada. No se lo va a creer, pero el hombre que estaba dentro tuvo que saltar por la ventana.

SEÑORA HOLT. ¡Por la ventana de un ático!

SEÑORA LYNGE. ¿Y era el hermano de la señora Bernick?

SEÑORA RUMMEL. Él era.

SEÑORA LYNGE. ¿Y fue entonces cuando huyó a América?

SEÑORA HOLT. Sí, no le quedó más remedio, claro.

SEÑORA RUMMEL. Pero después se descubrió algo casi igual de grave. Fíjese, había metido mano a la caja...

SEÑORA HOLT. Señora Rummel, eso no se sabe bien; quizá no sean más que rumores.

SEÑORA RUMMEL. No me venga con esas... Pero si lo sabía toda la ciudad... ¿No estuvo la vieja señora Bernick al borde de la quiebra? A mí me lo ha contado el propio Rummel. Pero que Dios me selle los labios.

SEÑORA HOLT. En cualquier caso, el dinero no fue a parar a manos de la señora Dorf porque...

SEÑORA LYNGE. Sí, ¿qué pasó después entre los padres de Dina?

SEÑORA RUMMEL. Dorf se marchó y abandonó a la mujer y a la hija. Pero ella tuvo el descaro de quedarse aquí un año entero. Ya no se atrevía a pisar el teatro, claro; pero se ganaba la vida limpiando y cosiendo para la gente...

SEÑORA HOLT. Después intentó montar una escuela de danza.

SEÑORA RUMMEL. Pero no funcionó, como es natural. ¿Qué padres confiarían a sus hijos a una mujer así? En todo caso no duró mucho; la señora era una finolis y no debía de estar acostumbrada a trabajar; al poco enfermó del pecho y murió.

SEÑORA LYNGE. ¡Uf, qué historias tan terribles!

SEÑORA RUMMEL. Sí, créame, para los Bernick fue muy duro. Es la mancha oscura del sol de su fortuna, así lo expresó en una ocasión Rummel. Por eso, señora Lynge, no debe mencionar nunca el asunto en esta casa.

SEÑORA HOLT. Y, por amor de Dios, ¡tampoco mencione a la hermanastra!

SEÑORA LYNGE. Ya, la señora Bernick tiene también una hermanastra, ¿no?

SEÑORA RUMMEL. Tuvo, afortunadamente, porque el parentesco entre ellas dos está roto. ¡Menuda era esa! No se lo va a creer: llevaba el pelo corto y se ponía botas de hombre cuando llovía.

SEÑORA HOLT. Y cuando el hermanastro, el sujeto pródigo, huye, dejando a toda la ciudad indignada... ¿Qué hace ella? ¡Pues se va con él!

SEÑORA RUMMEL. ¡Y el escándalo que montó antes de irse, señora Holt!

SEÑORA HOLT. Chis, no hable de eso.

SEÑORA LYNGE. Jesús, ¿ella también montó un escándalo?

SEÑORA RUMMEL. Sí, verás, señora Lynge. Bernick se acababa de prometer con Betty Tønnesen y, justo cuando llegan cogidos del brazo para anunciárselo a la tía de Betty...

SEÑORA HOLT. Porque sepa usted que los Tønnesen eran huérfanos...

SEÑORA RUMMEL. Lona Hessel se levanta de la silla, se acerca a Karsten Bernick y le pega tal guantazo que lo deja temblando. ¡Con lo fino que era él!

SEÑORA LYNGE. ¡Nunca he oído cosa...!

SEÑORA HOLT. Pues así fue, se lo aseguro.

SEÑORA RUMMEL. Y a continuación hizo la maleta y se marchó a América.

SEÑORA LYNGE. Eso es que ella le tenía echado el ojo.

SEÑORA RUMMEL. Sí, está claro. Se pensaba que iban a comprometerse cuando él volviera de París.

SEÑORA HOLT. Sí, ¡mira que creer eso! Bernick era un joven cosmopolita y elegante, un perfecto caballero..., el favorito de las damas...