



Verdad-Verité, génesis y trayectoria de un manuscrito inédito

Dolores Thion Soriano-Mollà

Université de Nantes

-233-

Verdad es un drama en cuatro actos y en prosa compuesto por Emilia Pardo Bazán entre 1904 y 1905. Fue su primera obra dramática de envergadura, tras haber inaugurado sus primeras experiencias teatrales en dos breves composiciones, *El vestido de la novia* y *La suerte*, un monólogo y un diálogo dramático, respectivamente. *Verdad* fue compuesto en beneficio de María Guerrero y estrenado en Madrid el 9 de enero de 1906, en el Teatro Español. Resultó un estrepitoso fracaso ante el gran público, si bien recibió cálidos aplausos entre los pocos críticos e intelectuales preocupados por la reforma teatral y su encauzamiento moderno.

Nuestro interés por *Verdad* fue fruto de un fortuito hallazgo. En el curso de unos trabajos bibliográficos sobre teatro español en Francia descubrimos, confundida con la traducción de la homónima novela de Zola, la curiosa traducción francesa del drama de Emilia Pardo Bazán que ahora nos ocupa¹. Se trata de un manuscrito anónimo que el bibliófilo teatral Auguste Rondel

compró y del que hasta ahora se ignoraba su existencia, tanto más en -234- cuanto que no llegó a publicarse ninguna de las obras teatrales de Pardo Bazán en Francia. Carecemos de cualquier noticia sobre los orígenes del manuscrito, la identidad del traductor y su posible representación en Francia. Auguste Rondel constituyó sus fondos mediante compras y donaciones. Entre las últimas, destaca el archivo de los fondos del célebre Antoine, pero hasta los archivos personales de Rondel no son consultables por seguir sin clasificar en el Departamento de Artes y Espectáculos de la Biblioteca Nacional de París.

En el presente estudio analizaremos someramente las razones que animaron a Pardo Bazán a la creación teatral y la trayectoria del texto, del cuento a la versión francesa, y el diálogo que *Verdad* mantiene con el teatro ibseniano, el cual se prefigura en este caso como modelo de referencia para la renovación del arte escénico español. Avanzaremos simplemente que el manuscrito francés, *Vérité*, es una traducción fiel desde el punto de vista estructural, en la que se infiltran ligeras matizaciones escénicas y de contenido, como iremos observando puntualmente.

Santiago el mudo (1893)² fue el sustrato cuentístico de *Verdad*. En el cuento se perfilan las líneas argumentales básicas del futuro drama: Santiago, callado, taciturno y reconcentrado, era el criado de Raimundo en el Pazo de Quindoiro. Vivía con apego al Pazo y era fiel a su señor pese a su carácter altanero, violento y despótico. Una noche le acompañó en barca a recoger a su amante, una dama portuguesa, que pernoctó en el Pazo en secreto. A la mañana siguiente, la dama apareció estrangulada y Raimundo requirió los servicios de su criado para enterrarla en la bodega. Transcurridos cinco años, Raimundo volvió al Pazo y ofreció dinero a Santiago para que emigrase a Buenos Aires, comprando el olvido que su presencia en el Pazo imposibilitaba y poder pasar allí sus vacaciones con su nueva familia.

Aunque esta es la base argumental del drama *Verdad*, Pardo Bazán introduce múltiples variantes con las que dilata el cuento en drama y crea una arquitectura lo suficientemente compleja para dotarla de dramatismo y teatralidad. Entre las diferentes manipulaciones, incrementa el número de

personajes: una protagonista femenina, Anita, hermana de la amante asesinada, y varios personajes secundarios que complican y demoran el -235- conflicto; modifica el desenlace abrupto e inesperado del cuento demorando el desenlace que intenta igualmente sorprender al receptor, convirtiendo lo abrupto, en trágico. Merced a tales manipulaciones, el protagonismo de Santiago queda relegado a un segundo plano. El drama del personaje rústico y abrupto, producto del más acendrado naturalismo determinista, del sirviente fiel al hermano de leche y a la tierra que le vio nacer, queda desplazado por el drama del señorito y dotado de un trasfondo espiritualista. Se trata ahora del drama filosófico y moral de la mentira con la que Martín y, no ya Raimundo, no puede vivir.

En *Verdad*, Santiago preparaba la llegada secreta de una dama al Pazo. El drama comienza, *in medias res*, con una escena con Ildara, madre de Santiago y nodriza de Martín, observando unos extraños preparativos en el Pazo. Martín espera a su amante, Irene de Outrente, a quien ha ido Santiago a recoger en barca. Durante la cena, Martín, en un arrebato de celos, estrangula a Irene y solicita la ayuda de Santiago. Algunos años después, Martín vuelve al Pazo con su nueva esposa, Anita, hermana de Irene, y su joven hija. El parecido físico de ambas hermanas perturba a Santiago, el cual, actualiza el pasado informando al señor de las precauciones tomadas para ocultar pruebas y del definitivo encierro de Ildara hasta su óbito. El retorno a los orígenes perturba asimismo a Martín. El conflicto ético y moral en el que éste sobrevive se agudiza por la llegada de sucesivos personajes al Pazo y las hondas reflexiones sobre la responsabilidad y la justicia que la presencia de un ladrón y la guardia civil provoca. El Conde Portalegre, sobre quien recaían las acusaciones de asesino, acude también al Pazo para exigir la rehabilitación de su honor. Su visita acelera el desenlace en el que Martín confiesa la verdad a Anita y resuelve entregarse. Pero los celos y la defensa de la honra familiar de Anita influyen para que Santiago mate a su señor y se deje arrestar.

A partir de la estructura del cuento, Pardo Bazán organiza la arquitectura dramática atendiendo a las peculiaridades inherentes a cada género y el acto de representación. La estructura de *Verdad* asocia tradicionales estrategias

teatrales con el modelo ibseniano, regido por una retrospectiva analítica que actualiza los antiguos procedimientos de la tragedia griega, como iremos observando a continuación. En estos aspectos, el traductor de *Vérité* reproduce la estructura pautada por la autora sin introducir modificaciones en los cuatro actos y las ocho escenas de media por acto.

Los preámbulos iniciales, que el cuento ya minimizaba, facilitan su teatralización en *Verdad*. En ambos, el principio inaugural se fundamenta en -236- la captación inmediata del lector-espectador a través la intriga *in medias res*, mediante un juicio de valor espontáneo en el cuento y al misterio y la precipitación de los primeros diálogos en el drama. Partamos de la situación inicial de *Verdad*. La escena se abre con la tradicional función informadora de los criados: Ildara sospecha de la llegada de alguien, pero su hijo, el mayordomo, rechaza cualquier sospecha misteriosa, lo cual despierta la curiosidad del espectador. Tras la definición de la nómina de personajes y didascalías, la ubicación de espacios y tiempos de representación escénica, Doña Emilia distribuye la base cuentística en cuatro actos con una media de ocho escenas y del mismo modo se estructura el manuscrito de la traducción francesa. Los distintos avances microtemporales del cuento van configurando los actos: «Cierta día de otoño», en el que se inaugura la acción en el cuento corresponde al primer acto. Cada lapso de tiempo, cada movimiento en el cuento inaugura un nuevo acto en el drama, y en éste, el cambio de personajes determina la sucesión de las escenas.

A primera vista, Doña Emilia respeta las unidades clásicas de espacio-tiempo-acción: cada acto corresponde a un día, en un espacio y tiempo distintos, observando con absoluta fidelidad la progresión del tiempo histórico de ficción establecido en el cuento. Los espacios del cuento, reducidos numéricamente, son incorporados dialógicamente o en el decorado, sólo cuando sean semánticamente funcionales en el desarrollo del drama como lo eran las descripciones en la prosa realista. El desarrollo del conflicto dramático, es ponderado o acelerado al final por el vertiginoso sentimiento de culpa que el retorno al Pazo ha despertado en Martín. Ahora bien, sus mecanismos de progresión ya no se rigen por las clásicas relaciones de causalidad entre los

actos -o eventos-, sino por el proceso de desentrañamiento del conflicto al que somete a sus personajes. Dicho método, presente también en la tragedia clásica, es recuperado por Ibsen, dotándolo de mayor flexibilidad, ya que ambiciona la conjunción de la exposición y descripción en un desarrollo dramático. El estudio psicológico y anímico, la supresión de la catarsis y la elección de un evento plausible en la vida cotidiana de las clases medias, distancian el drama ibseniano de la tragedia griega.

El devenir del drama, la intriga, se convierte en un problema interno, especulativo. La arquitectura dramática se traba sobre los personajes, a partir del buceo en su interioridad, adentrándose en cada uno de los repliegues de su conciencia y vida anímica. Para Ibsen -como para Gorki, Tolstoi y Maeterlinck-, vivir significa combatir en su interior los fantasmas de las fuerzas oscuras. Paralelamente, componer, significa sacar a la luz del [-237-](#) entendimiento por encima de su propio ego³ y con ello, configura estéticamente el realismo ontológico de sus personajes. Así pues, al espectador no se le presenta una intrincada acumulación de sucesos, sino la acción interna que requiere su participación activa, la intuición viva e inmediata de las honduras psicológicas y éticas que «ruedan bajo la fábula o la historia que representan los actores»⁴.

El método analítico ibseniano ya no es lineal, sino analéptico, como solía ocurrir en las tragedias griegas y en algunas románticas. Doña Emilia lo utiliza con doble funcionalidad tomando siempre como epicentro a Martín: en el primer acto respecto del pasado de Irene, en el segundo respecto de sí mismo y en relación con su esposa, a quien oculta la verdad. El análisis consiste en desvelar el pasado, el de Martín e Irene, ya que el presente escénico quedó determinado por él:

MARTÍN.- ¡Calla, calla, Santiago! Desde que he entrado aquí y, sobre todo, desde que conversamos, parece que se suprime la distancia, que el tiempo retrocede, que lo presente es pasado, y que seis años transcurridos tienen la duración de un minuto... ¡No, pues tú de hablador no solías pecar!

MARTIN.- Tais-toi, Jacques! Depuis que je suis ici, que j'entends ta voix, il sera possible que le temps marche en arrière, six années passées ont la durée d'une minute! Tu n'étais pas bavard, pourtant... Tu me fais mal, tais-toi!

(Acto II, Escena V)

Es ese pasado ignoto, no explicitado, el que establece tanto la acción como la temática del drama, puesto que los antecedentes de los personajes son los que permiten desvelar las claves del conflicto y desentrañar sus raíces. Por ello, cada componente dramático sirve de apoyatura al análisis retrospectivo por adquirir una carga simbólica cuando en la prosa funcionaban como referentes de efectismo realista.

-238-

El jardín del pazo de Trava, antiguo y melancólico, sin flores, hecho de dibujos de mirto que trazan las armas de la casa y van borrándose por no haber sido recortados. A la izquierda, en segundo término, una fuente barroca, medio cubierta de enredaderas. En primer término, a la derecha, un banco de piedra del mismo estilo que la fuente, sombreado por un árbol copudo (...) Hora, la caída de la tarde. Al concluir el acto, anochece.

Le jardin de la maison de Trava, un ancien jardin mélancolique sans fleurs, formé par des dessins de myrtes, a moitié effacés. A gauche; en second terme, une fontaine en pierre envahie par le lierre et le chèvrefeuille à droite premier terme; un banc de pierre;

des sièges. (...) Une belle après-midi; à la fin de l'acte, coucher de soleil, presque nuit.

(Didascalía, Acto III)

En suma, Pardo Bazán apuesta por aquel equilibrio entre realismo formal y hondura filosófica a través del personaje como motor estructurante de todos los resortes dramáticos. El espectador, poco habituado a ese tipo de personajes, había de penetrar a través de su conducta, gestualización, voz y vestimenta en el trascendental debate de ideas. Escénicamente, diálogo y representación se convierten en los elementos fundamentales para la teatralización de la introspección.

Para cobrar vida escénica, los atributos de los personajes, a diferencia de los cuentísticos, requieren un tratamiento más minucioso y detallado que va adecuándose al desarrollo de la intriga de la obra. En su nueva existencia escénica, los personajes parecen dotados de mayor humanidad simplemente por quedar desligados del filtro de la omnisciencia narrativa. El estudio de las psicologías que ya preocupaba a Doña Emilia a la hora de escribir su cuento, imponía una lectura dirigida, focalizada sobre el problema de Santiago, víctima de su señor, que perderá relevancia en la versión dramática. Por el mismo motivo, el diálogo está prácticamente ausente en el cuento; la voz del narrador extradiegético queda fundida en el dialogismo escénico, transmutada en acciones e interpretaciones sobre las que Pardo Bazán dicta consignas precisas en un abundante número de didascalías. En el cuento, el narrador omnisciente glosa:

El señorito tenía genio violento, altanero y despótico; mostrábase exigente en los detalles del servicio poniendo refinamientos que no estaban al alcance de un -239- paleta como Santiago... Sí; el señorito lo quería todo al estilo de los pueblos grandes, donde había vivido, y de las suntuosas residencias que tal vez

había envidiado...

(*Santiago el mudo*, p. 1610);

lo cual recobra vida escénica en una didascalía en la que se solicita al actor que observe «afanosamente la habitación» y su mobiliario «examinando que podrá modificar», mientras declama:

MARTÍN.- ¿Estará a su gusto? ¡Es tan refinada!
(Arregla los floreros.) (...) Santiago ha hecho mil milagros pero aquí se carece de infinitas cosas. ¡Ella, que con tanto lujo vive! ¿Se reirá de mi vieja casa? ¡Bah! ¡Si me quiere, qué importancia tendrá para ella!... Con ella viviría yo en una mazmorra, en un destierro, y me parecerla divino... **(Se va un instante y suspira.)**

MARTIN.- Sera t-elle satisfaite? Elle est si raffiné!
(...) Jacques a fait son possible... mais ici on manque de tant de choses! Elle vit entourée de luxe... Va-t-elle se moquer de ma vieille maison? Bah! Si elle m'aime, est-ce qu'elle regardera...! Je vivrais près d'elle au fond d'une prison, et je serais si heureux!

(Il s'assied.)

(Acto I, Escena IV)

La concretización de los personajes se enriquece en la versión teatral respecto de la cuentística porque los rasgos mínimos requeridos en la prosa breve adquieren mayor complejidad. Si las descripciones en el cuento están ligadas al trazo de los personajes, a su conducta y al sesgo de la acción, Doña Emilia, en *Verdad* y en divergencia con su traductor, se apoya en su efectividad

escénica, en los intercambios dialógicos, pero, en particular, en la interpretación de los actores puesto que la acción es mínima. Obsérvese la literalidad con la que el traductor propone su versión -como en la mayoría de las escenas de la obra-, distanciándose en su concepto de teatralidad respecto del de Doña Emilia en lo que a interpretación se refiere. Este ejemplo propone ya leves matizaciones escénicas, los desplazamientos en el escenario, los cuales resultaban tan significativos como las réplicas para potenciar la intuición de los conceptos que quería la autora transmitir plásticamente en escena. Por el mismo motivo, tampoco recuperaba escénicamente las exégesis descriptivas o narrativas que conferían un carácter truculento al cuento, retardándolo, como el lector podrá observar en el fragmento siguiente:

-240-

Y a través de los vastos salones, en cuyas paredes la luz de la linterna proyectaba grotescas y trágicas sombras, bajaron a la cocina y de allí pasaron a la «adega» o bodega. Las magnas cubas de vino añejo presentaban su redondo vientre, y en los rincones sombríos las colgantes telarañas remedaban mortajas rotas. Santiago dejó en el suelo a la muerta y señaló un tonel de los más chicos, indicando a su amo que era preciso moverlo para cavar debajo la fosa y que no se viera la tierra removida. Y el exánime Raimundo tuvo que empuñar una barra de hierro y ayudar a desplazar el tonel. En seguida Santiago cavó solo la hoya, ancha y profunda, rasando la pared en sus cimientos. Mas para colocar el cuerpo necesitó Raimundo cogerlo por los pies, mientras lo llevaba por los hombros Santiago. Acabada la lúgubre faena, colmada la fosa, repuesto el tonel en su sitio, Santiago vio que su amo se tambaleaba...

(*Santiago el mudo*, p. 1611)

La narración de la acción en el cuento queda reducida escénicamente a una síntesis dialógica en la que retrotrae la acción, puesto que ésta adquiere rango secundario frente al desarrollo del conflicto interno que ahora preocupa a Doña Emilia:

SANTIAGO.- [...] El cuerpo que escondí en la bodega.

MARTÍN.- ¡En la bodega!

SANTIAGO.- Lo saqué... Lo quemé... Quemé las ropas... Fue ceniza... Eché la ceniza al río...

JACQUES.- [...] Le corps, je l'ai d'abord caché dans la grande cave.

MARTIN.- La cave!

JACQUES.- Et après... je l'ai pris... je l'ai réduit en cendres... Pas de preuves, pas de traces...

(*Verdad*, Acto II, Escena V)

Algunas de las diferencias entre el original y la traducción son meras modulaciones que reflejan las divergencias propias entre las estructuras mentales de cada lengua. Mientras las ideas se expresan en español en su proceso de desarrollo: «Eché la ceniza al río», la lengua francesa dará cuenta de su resultado: «Pas de preuves, pas de traces...». El efecto de naturalidad en la lengua de llegada parece, pues, animar la versión francesa. Otras adaptaciones de tipo cultural aparecen en la versión francesa como la sustitución de «extranjeros» por «Portugais»; o leves diferencias en los decorados, como la especificación de símbolos de corte religioso o la supresión de mobiliarios barrocos, «de talla dorada, con forros de seda o damasco» (p.

1608), estigma de clase social noble y rancia. Estas mínimas operaciones de restitución no afectan a las condiciones externas, por lo que el -241- equilibrio entre el original y la versión francesa es fruto de la fidelidad del traductor. Respecto de las condiciones internas, éste se otorgará pequeñas licencias, como analizaremos a continuación.

Frente a la intensa condensación del cuento, el drama entreteje una enjundiosa intriga sobre los clásicos resortes de la mentira, la pasión y el crimen. Siguiendo a Mariano Baquero Goyanes⁵, una de las diferencias claves entre los géneros son los temas de los que pueden ser receptáculo y el tono en que son tratados. Mentira, pasión y crimen estaban ya presentes en el cuento pero cuantitativamente en proporciones distintas. En este aspecto, Doña Emilia no se distancia sobremanera de las fórmulas melodramáticas del teatro entonces al uso, en particular, respecto del drama de amor y celos infligido a la protagonista femenina, ausente en el cuento. La creación de Anita en el drama, caracterizándola como espectro viviente de Irene, otorga gran peso al conflicto amoroso al que se va a ver infligida, y en menor grado, al conflicto familiar. A través de Anita, los temas de la condición de la mujer, la familia y el amor libre son introducidos sin llegar a ser reivindicaciones feministas, como se puede observar en el ejemplo siguiente, cuando Anita reflexiona sobre las relaciones extraconyugales de su hermana. El adulterio de Irene queda eximido de responsabilidad moral frente al determinismo social que pesa sobre ella:

Irene no era mala... La sociedad la indujo a ligerezas... Su marido no supo infundirle ni respeto ni amor;

Irène n'était pas une femme indigne... Elle aura été coquette, imprudente... Son mari n'avait pas réussi à lui inspirer de l'estime, de l'amour...

(Acto III, Escena II)

La mujer independiente y libre de las piezas anteriores de Pardo Bazán, que tantas acusaciones de inmoralidad había suscitado, retorna a los cauces de un solapado moderantismo. Pese a todo, sus personajes femeninos serán personalidades fuertes -la debilidad masculina queda por contraste acentuada- y disidentes ante las expectativas morales del espectador medio: Irene con sus múltiples adulterios, Anita, otorgando la libertad a su marido pese a la honra y los celos que la embargan.

-242-

La obra se concentra fundamentalmente en torno al binomio antagónico mentira-verdad, motor de la introspección psicológica en el cuento y del conflicto en el drama, como lo fue en *El pato salvaje* y *Espectros*, en particular, o en *Nora*, *Un enemigo del pueblo*, *Las columnas de la sociedad*, *Peer Gynt* de Ibsen. Las íntimas luchas nacen en todas estas obras del debate de un ser humano afligido por el sentimiento de culpabilidad ante los valores supremos de lo ideal -la verdad, la libertad, la bondad, la emancipación, la justicia, etcétera-. Los planteamientos siempre se plantean bajo el prisma de las esencias humanas, completamente desligados de toda doctrina religiosa, tanto en Ibsen como en nuestra autora.

El desarrollo del conflicto se construye siguiendo unas pautas codificadas. Un actante X ha cometido un acto, al margen de las normas sociales, que le puede ser reprochado, por lo que lo oculta. En un momento determinado de su vida adulta quedará confrontado al debate entre vivir con la mentira o afrontar la verdad. Este es el conflicto que Ibsen impone de manera recurrente, aunque siempre con matices diversos, a los personajes principales o secundarios de algunas de sus piezas. *Verdad* es el drama más próximo a *El pato salvaje*, *Las columnas de la sociedad* y *Espectros*, puesto que la lucha por el ideal implica en estas obras el desvelamiento de un secreto y de los rasgos más subrepticios del ser humano. En *Espectros*, no obstante, el drama psicológico se plantea por protección maternal y no como conflicto conyugal. Tanto el conflicto de la verdad como el de la mujer inducen a la autora a una reflexión general sobre los temas de la justicia social y humana, con leves

reminiscencias de *Nora* o *Espectros*, por citar las más conocidas en la España coetánea.

El drama de Martín en *Verdad* es el drama de conciencia personal, moral y social del ser humano cuyos valores espirituales le impiden sobrevivir con el sentimiento de culpabilidad. Martín no soporta el peso del secreto y defiende aquella «exigencia del ideal»⁶ que Gregorio Stockman quería infundir en *El pato salvaje*. Ese ideal implica el hacer frente al destino, fuerza ineluctable que determina a todos los personajes en ambos autores. Gregorio, en *El pato salvaje*, y Martín, en *Verdad*, acaban aceptando el destino, cansados de sentirse, en común confesión, «cobardes» frente a la sanción social, bajo el pretexto de tratar de salvar la honra y la dignidad del nombre. La aceptación del destino implica el desvelamiento de la mentira, -243- genera zozobra y angustia vital porque la verdad conduce a la destrucción de cada una de las familias, tanto en Ibsen como en Pardo Bazán. El desvelamiento de la mentira procede de *Las columnas de la sociedad*, que sin duda inspiraron a Doña Emilia la introducción del culpable-inocente Portalegre, el cual acepta una culpa ajena. El protagonista de *Las columnas de la sociedad*, Bernick, y Martín son en ese sentido, personajes homólogos. Bernick confiesa públicamente:

(...) deseo librarme de la mentira, y he estado a punto de envenenarme por interés. Vais a saberlo todo. ¡Yo fui el culpable hace quince años! (...) Sí, queridos conciudadanos, yo era el culpable, y él se marchó. No hay poder humano que logre refutar los malvados y falsos rumores que se esparcieron después.

(Acto IV, p. 1137)

El conflicto entre ilusión-mentira y realidad-verdad se salda siempre con la muerte en el desenlace. A los aforismos sentenciosos de Martín y Gregorio contestan las voces insurgentes de Irene, Anita y el doctor Relling para quienes se sitúan en el nivel de la contingencia, lo real, «lo esencial no es lo que

creemos, sino lo que sucede» y la verdad no es más que «un veneno activo» (*Verdad*, p. 1613), exaltando ambos, lo que Relling denominaba «la mentira vital» (*El pato salvaje*, p. 1390). La moraleja, como ya reseñaba Yxart, enseña que «la mentira es necesaria al hombre y que es culpable quien pretende arrancársela: la inversa del candoroso apostolado de Stockmann con su amor a la verdad»^Z

El conflicto psicológico y moral que engendra la mentira cobra vida escénica a través de símbolos en ambas obras. Los personajes que ocultan un secreto somatizan simbólicamente el sufrimiento, de igual modo que aquellos que viven inocentemente en la ignorancia de la verdad -o engaño- expresan sensaciones de debilidad física o estilísticas ciegas. Tanto Hjalmar como Anita sufren alguna enfermedad o herida «latente» en el cuerpo, y ambos viven en la oscuridad (p. 1364). Gregorio sufre un problema de «conciencia enferma» como Martín, a quien no sólo le «pesa», sino que «le ahoga» (pp. 1622-24), o siente «la embriaguez de la verdad que me corre por las venas y me sube al cerebro» (p. 1623). Si Gregorio «abrirá los ojos a Hjalmar Ekdal» (p. 1328), a Martín le corresponde abrir los de su esposa Anita, la cual se obstinaba en ver la verdad que resplandece «de entre las sombras» (p. 1623). Cuerpo, enfermedad, luz y oscuridad, venenos y pantanos de -244- miseria constituyen redes metafóricas intertextuales, símbolos comunes en las prácticas discursivas decimonónicas finiseculares. En la versión francesa, por su tendencia a simplificar los diálogos, algunas recurrencias simbólicas pierden vigor: «Ma tête!» traduce de manera empobrecida la expresión «Me parece que sobre mi cabeza descargan martillazos» (Acto III, Escena II), dotada de menor efectividad y truculencia.

Verdad se construye en un diálogo estructural con *El Pato salvaje*, por el paralelismo entre actantes y papeles desempeñados. La existencia de los personajes idealistas, Martín y Gregorio, queda sometida a la lucha por ocultar su culpabilidad y vivir bajo el peso de la mentira. Los personajes engañados, Hjalmar y Anita, han de vivir un doble proceso. Hjalmar ha de descubrir la naturaleza verdadera de su esposa, los motivos y estabilidad económica de su matrimonio, y, como golpe final, la paternidad de su supuesta hija. Anita trata,

por una parte, de descubrir los sentimientos y estados anímicos más ocultos de Martín, y, por otra, la causa de la desaparición de su hermana. En ambos casos, los protagonistas quedan sometidos a un proceso de agnición íntima - reconocimiento de un personaje por otro-; o sea, el reconocimiento de la personalidad, de los sentimientos de Martín, su esposo, cuya verdad o pasado ignoraba a través de la figura fantasmagórica de su hermana y las acusaciones de Portalegre. Como eco, resuena dicho motivo en la réplica de Hjalmar: «¿Cómo has podido ocultarme todo eso?», «¿Y nunca se te ha ocurrido hacer un examen de tu pasado?» (*El pato salvaje*, pp. 1374-75). Doña Emilia lo va dilatando en varias escenas para revestir su intriga de dolor y trágico amor. Desde la escena II del acto III, en el original y su traducción, Anita interpela a su marido sobre la causa de su tristeza: «Pues es preciso que inmediatamente sepa yo la causa... Soy tu mujer y no conozco lo que llevas dentro del pecho...» (p. 1622), de sus silencios: «Es que me duele que me ocultes un secreto» (p. 1623), el secreto que ella no logra descifrar: «No me acerco a tu alma sin encontrar un no sé qué invisible que me rechaza, que me cierra el paso...» (p. 1623).

Anita acabará desvelando el pasado trágico de su hermana Irene. Al igual que Martín, quedará impulsada hacia el pasado: «¿por qué hoy ese afán de recordar lo pasado?» (p. 1623); un pasado cuya reconstrucción resulta dolorosa pero irrevocable:

-245-

ANITA.- Que es horrible, lo sé... Ya no soy la candorosa que archivaba las florecillas arrancadas por tí... Soy esposa y madre; mis ojos se han abierto, y no quiero cerrarlos...

MARTÍN.- El misterio nos envuelve. ¡Misterio es todo, el vivir como el morir! (...)

ANITA.- De entre sombras sale resplandeciente la verdad. Yo quiero verla

MARTÍN.- ¿También a tí te llama la sirena? ¡Qué voz tiene! ¡Cómo sabe atraer! ¿No es cierto que aun cuando costase vida y honra, nos fascina, nos encanta?

ANNE.- Je le sais bien que c'est horrible... cependant, cela soulage, de raconter...

MARTIN.- Le mystère nous entoure. Tout est mystérieux, Anne. (...).

ANNE.- Au lieu de mystère, je souhaite la lumière de la vérité.

MARTIN.- Toi aussi? Au prix de la vie, de l'honneur, nous la cherchons!

(Acto III, Escena II)

La fuerza del misterio, la curiosidad, el saber se sobrepone al dolor, símbolo de la madurez moral o física de los personajes, acabará convirtiendo a Ana en cómplice de su marido, cuya muerte provoca y habrá de ocultar. El cotejo de los ejemplos de las citas arriba reproducidas, demuestra cómo la versión francesa va aligerando los diálogos, a veces con leve menoscabo de la filosofía de la obra, a la que neutraliza en gravedad y patetismo. En ocasiones, la tijera del traductor mutila los diálogos en aquellos pasajes en los que las ínfulas narrativas o los arrebatos de lirismo melodramáticos de Doña Emilia afloran, sobre todo, cuando la expresión de la idea languidece o se hace redundante. El diálogo en francés, por su mayor sencillez y brevedad, propone una versión más dinámica y ligera de la obra, le infiere mayor naturalidad en detrimento, no obstante, de la hondura especulativa que la autora quería suscitar en unos espectadores poco habituados a ella. La narratividad de los diálogos de Doña Emilia desaparece ante la concisión en francés, privilegiando en algunos

pasajes, la creación de una intriga y un suspense algo más subrayados. Para ello, el traductor oculta información al espectador:

-246-

ANITA.- Va a llegar... No soy yo quien le ha llamado; ¡es él quien desde su quinta, próxima a Ourense, me ha pedido esta entrevista! Le he señalado hora... La hora se acerca... ¿Verdad que es curiosa la coincidencia de que él también desee hablarme?

ANNE.- Sans tarder. C'est lui-même qui m'a prié de lui accorder cette entrevue. L'heure approche. C'est curieux, lui-même...?

El traductor selecciona igualmente las didascalias de la obra. Tiende a simplificar los decorados, eliminando, como mencionábamos antes, lo pintoresco y castizo, inútiles en la escena francesa. Aunque la adaptación cultural que tales modificaciones proponen es ampliamente justificable desde el punto de vista de la traducción, resulta, no obstante, licenciosa. La gran simplificación de las didascalias interpretativas impone al traductor un sobreabundante número de puntos suspensivos para cerrar las elocuciones, incluso en el interior de las réplicas. Las indicaciones sobre la voz y los desplazamientos en el escenario, igualmente significativos, tienden a desaparecer en la traducción:

MARTÍN.- **(Bajo.)** Y yo soy otro... Yo maté a Irene... **(Apartándose de ANITA y acercándose a SANGRE NEGRA.)** ¡Ven, hermano, no te cogerán; estás bajo mi techo!

MARTIN.- **(A SANG NOIR.)** Viens, mon frère... Tu es chez moi... Ne crains rien.

Tal vez el traductor confiase en el papel del director y la interpretación de los actores en mayor grado que Doña Emilia. A ella le preocupaba la naturalidad en la interpretación, la adecuación del vestuario, los desplazamientos en escena..., con el fin de que la escenificación fuese sugerente y despertase la intuición del espectador para adentrar en tan hondas ideas. En el manuscrito francés, todo ello queda en cierto modo compensado ya que la acción secundaria en torno al bandido Sangre Negra pierde peso, como también ocurre con la denuncia de la Justicia social y el hermanamiento con Martín, sobre el cual Doña Emilia insiste para nivelarlos en una misma condición moral, como la cita anterior explicita.

-247-

El traductor, por propia iniciativa, parece haber restituido el original atendiendo a las objeciones al melodramatismo y la construcción de los diálogos que la crítica realizara tras el estreno de *Verdad*. Porque los personajes resultaron poco simpáticos, porque el público no adentró en las motivaciones de Martín o la obra adoleciera de un excesivo sentimentalismo romántico -como las de Ibsen-, *Verdad* no conoció mejor fortuna que las acerbas recriminaciones de la mayoría de la crítica. Las pocas voces que en su favor se levantaron, ensalzaron, no obstante, la técnica, los contrastes, el drama de la conciencia y las pasiones candentes que incitan el comentario. Aunque esas voces fueran minoritarias, como cada vez que una mujer afrentaba al convencional público teatral, sí supieron reconocer el carácter innovador de su teatro⁸. Como la misma Doña Emilia rubricaba, cualquier dramaturgo que no obedeciese a los gustos del público e intentase representar una obra filosófica o social estaba de antemano abocado al fracaso:

(...) al célebre portazo. No, no es posible llegar a tales honduras si el público no las acoge, no las dicta a la pluma, no las recibe religiosamente. (...) De esto no

tienen culpa los autores, y harta desdicha es la suya si, al intentar algo serio, tuercen el gesto los empresarios, protestan o bostezan los espectadores, y la crítica teatral, siempre benigna con las obras que hacen profesión de entretener, se muestra exigentísima con las que pretenden encerrar tuétano de idea⁹.

Esto fue lo que a Doña Emilia, acusada de pretender ser una «Lope con pantalones», le ocurrió, al ampliar su cuento psicológico *Santiago el mudo* en obra teatral e inspirarse en el modelo ibseniano de construcción dramática. Queden, con todo, los esfuerzos por dotar a la escena española de la modernidad imperante en Europa. Pese a las lagunas que hasta ahora envuelven la historia del manuscrito de su traducción francesa, quede constancia, sin duda, de la confianza que depositaba en el público francés, el cual, a diferencia del español, había aplaudido los soplos regeneradores del teatro nórdico desde los años 80.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

