

August Strindberg

La visión de un niño que nació en domingo

Luis de Tavira

Influido por Darwin y Nietzsche, August Strindberg revolucionó la dramaturgia europea a finales del siglo XIX con una introspección penetrante de los mundos interiores de sus personajes. A poco más de un siglo del fallecimiento del controvertido autor sueco, Luis de Tavira, director de la Compañía Nacional de Teatro, hace una exploración en torno a los alcances de la escritura de Strindberg.

Hace un siglo, más precisamente el 19 de mayo de 1912, murió en Estocolmo August Strindberg. Tras su paso lúcido y violento por el sueño de este mundo, el teatro no será ya el mismo, ni el rostro cultural de Suecia podrá evitar las huellas del asombro que la revelación del dramaturgo ha provocado en su conciencia.

Su muerte sucede en medio de una verdadera controversia nacional. En la recta final de su andadura, Strindberg había vuelto a la carga para desatar con mayor fuerza que nunca todas las fobias y las filias que tramaron su visión de la decadencia. Se había ensañado en particular contra el culto a la monarquía sueca, al que acusó de necrofílico. En consecuencia, le fue negado el Premio Nobel, que dos años antes le había sido otorgado a su compatriota Selma Lagerlöf. Los sindicatos socialistas lo asumieron como un agravio propio y respondieron al hecho con una huelga general y convocaron a una colecta nacional que reunió una impresionante cantidad para ofrecer al escritor un *anti-Nobel* en desagravio.

Pero Strindberg donó el monto del antipremio a la misma causa obrera. Ya no lo necesitaba: un cáncer de estómago acabó con él a los pocos días. Aquella madrugada de mayo desfilaron bajo su ventana sesenta mil antorchas en una inmensa manifestación de duelo nacional.

Como sucede a los profetas, la irresistible clarividencia de Strindberg resultó gravemente incómoda para la cultura de su tiempo, y aún hoy aquella ruta señalada en su *Camino a Damasco* es un reto temible para el teatro.

Y es que tal vez, según se dice de un personaje de su *Sonata de los espectros*, Strindberg debió de ser uno de esos niños que ha nacido en domingo y que por eso puede ver las cosas invisibles.

Strindberg, el primer nietzscheano entre los dramaturgos, se atrevió a formular la utopía de una tragedia naturalista; en su audacia y su genio consiguió rescatar a la realidad de su mediocridad cotidiana; sin embargo, al mismo tiempo sometió el misterio humano a los mediocres desciframientos de la biología; a mitad del extra-

vío, prefirió el ensueño y se alejó de la mezquindad de las recámaras del realismo burgués para iniciar el tránsito hacia el inconmensurable itinerario a Damasco, camino aún no pisado por el teatro de nuestro tiempo.

La crueldad de los dramas de Strindberg sólo es defensa de la vida; ironía que defiende a la vida en dos frentes: contra el pesimismo de los calumniadores de la vida, abogados de un más allá ajeno al que ya está aquí y contra el optimismo racionalista de los mejoradores del mundo que cuentan fábulas acerca de la felicidad presente, en medio del infierno.

Sin embargo, sus pasos teatrales describen una secuencia de estancias demasiado terrible y radical para ser contenida en la aventura singular de un solo artista. Es todo un mundo en crisis mortal el que ahí se encarna y el que ahí se encarniza. Ahí los demonios son legión, pero también la probidad de uno es capaz de redimir a muchos.

En Ibsen, Noruega dio al teatro occidental al más grande dramaturgo del realismo moderno. Veinte años más tarde, en Strindberg, Suecia dio a uno de los fundadores del teatro naturalista y al mayor de los dramaturgos expresionistas. Entre los dos se trabó una fecunda enemistad; cuentan que Ibsen colgó en su estudio el retrato de su adversario para poder mirar sus “terribles ojos mientras escribía”. Por su parte, Strindberg vivió perseguido por el espectro de Ibsen que lo superaba en fama, éxito y estrenos.

Nunca ningún dramaturgo debió padecer mayores celos que el misógino Strindberg cuando descubrió el prodigio escénico de Eleonora Duse en una representación de *Casa de muñecas* del feminista Ibsen. El deslumbramiento de aquella actuación se habría de transformar en la sustancia decisiva de su fecunda utopía teatral.

En 1878, entre las páginas de su *Manifiesto naturalista*, Émile Zola escribía:

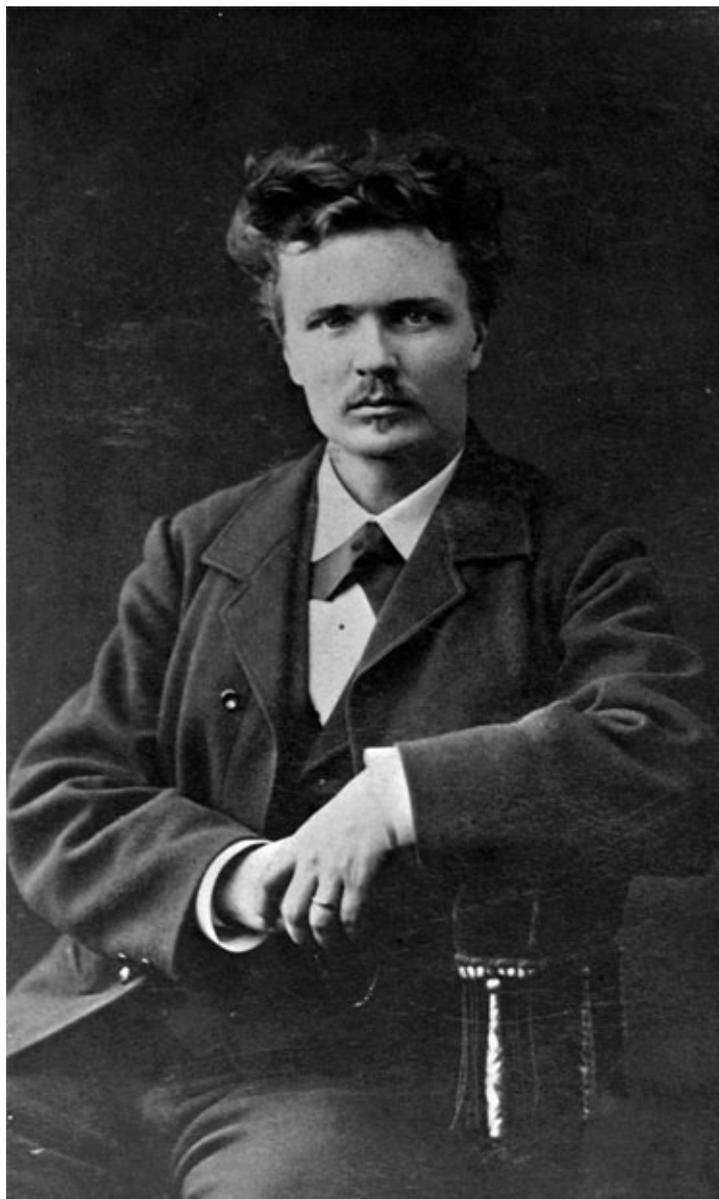
Nuestro teatro tendría necesidad de un hombre nuevo que barriera la escena encanallada y que suscitara el renacimiento de un arte que los simples “hacedores” han rebajado a las pequeñas necesidades de la muchedumbre. Sí, sería menester un temperamento poderoso cuyo cerebro innovador viniese a remover convencionalismos y a implantar después el verdadero drama humano en lugar de las ridículas imposturas en las que actualmente se dispersa... Saltando por sobre los obstáculos de la intriga, arrasando con los límites impuestos, ensanchando la escena hasta unirla con la sala, dando un estremecimiento de vida a los árboles pintados en las bambalinas y haciendo entrar desde el telón de fondo el gran aire libre de la vida real... ¿Quién de nosotros va a tener la fuerza suficiente para erguirse y proclamarse hombre de genio? ¿Qué lugar inmenso tendría ese innovador en nuestra literatura dramática! Habría llegado a la cúspide. Pero antes, tendría

que revisarlo todo, rehacerlo todo, arrasar con los escenarios y crear un mundo nuevo con elementos tomados de la vida, al margen de las tradiciones. Una gloria imperecedera espera entre nosotros al hombre de genio capaz de hallar en la suma de la realidad presente la comedia viva, el drama verdadero de la sociedad moderna.

Si acaso llegó alguna vez el genio que Zola anunciaba, ése fue Strindberg, más como un fulgor fugaz que como imperecedera gloria. Éxodo a las penumbras del simbolismo fue el destino de casi todos los naturalistas.

El drama naturalista de la era científica quiso descifrar el enigma de lo humano a la fría luz de la genética y la fisiología. Sin embargo, frente a la certeza de la muerte, nadie se consolará por saber que le sobrevivirá la especie. Sólo el personaje de otro drama, uno que fuera capaz de sobreponerse al deslumbramiento de la ciencia, podrá mostrarnos cómo es que todos, cada uno, en tanto personas, somos una excepción insustituible de la especie.

De aquella reinención del teatro que preconizó Zola, Strindberg alcanzó la cúspide en por lo menos tres obras



August Strindberg

maestras de su etapa naturalista: *El padre*, *La señorita Julia* y *La más fuerte*.

Como ha señalado Peter Szondi, con *El padre* (1887) se inicia la dramaturgia que la posteridad llamará *drama del yo*, y que determinará de modo poderoso a la literatura dramática de los siguientes decenios. La fuente de la que parte Strindberg es la autobiografía. En el diseño que propone para una posible literatura del futuro provoca la convergencia necesaria entre lo que llama el *drama subjetivo* y la *novela psicológica*, en tanto discurso de la propia alma. En una entrevista a propósito de la publicación de la primera parte de su autobiografía, *El hijo de la sirvienta*, revela el trasfondo del nuevo estilo dramático que habrá de proponer *El padre*.

En esa entrevista declara:

Creo que la descripción completa de la vida de un individuo es más verídica y elocuente que la de una familia entera. ¿Cómo puede saberse lo que sucede en el cerebro de los demás, cómo pueden desvelarse los motivos ocultos de las acciones de otros, cómo puede saberse lo que éste o aquél haya podido decir cuando alcanzan al menos un momento de sinceridad? Se opera evidentemente, con suposiciones. Pero la ciencia que estudia al hombre ha sido hasta ahora poco transitada por los autores que con sus escasos conocimientos psicológicos han intentado hacer esbozos de la vida anímica que a la postre se mantiene oculta. Sólo se conoce una vida, la propia...

He aquí las premisas de una evolución en espiral que después de las primeras obras posrománticas se inicia en *El padre* (1887) y *La señorita Julia* (1893); gira radicalmente en *Camino a Damasco* (1898-1901) y *El sueño* (1901) y alcanza el final en *El pelicano* (1908) y *La carretera* (1909), como ese último giro de una espiral que pareciera volver al punto de partida.

En este *drama del yo* que funda Strindberg, el escenario es aquella residencia física de los deseos reprimidos que Freud en 1919 definirá como *lo inconsciente*, es decir, el tejido nervioso del que está tramado el cuerpo; la cosa en sí, decía Schopenhauer, la voluntad, o también *el alma* como más bien llamará después Tennessee Williams a la carne torturada por los sueños nunca confesados.

Ya en Chéjov se asomaba por instantes la escena oculta del conflicto interior que desgarrar al personaje y evidencia sus contradicciones, porque, en efecto, la conducta humana no tiene lógica, si llamamos lógica a las presunciones de la razón o de esa extraña tiranía de la moral que llamamos sentido común.

La dramaturgia de Strindberg es más premeditada que la de Chéjov. Strindberg conocía los experimentos de Charcot sobre la histeria y había leído a Bjørnson que desafiaba a llevar a escena los experimentos de la psiquiatría. Pese al interés científico que sin duda determina la

perspectiva de Strindberg, su impulso dramático le impide guardar la fría distancia clínica del médico y se desborda; escribe con las entrañas, porque, como dirá más tarde Musil, si la medicina y el teatro pueden compartir un apasionado interés por la enfermedad, el teatro además habrá de amarla a fin de revelar otra salud, una invencible, inaccesible a la medicina.

Cuando los personajes de Strindberg alcanzan su anagnórisis, paradójicamente no son liberados sino al contrario: es entonces cuando enfrentan el mayor obstáculo y descubren en sí mismos a su mayor enemigo.

El padre es la obra en la que este conflicto se impone con deslumbrante claridad: cuando el capitán arriba a la conciencia de lo que le sucede —una esposa que lo odia y le hace creer que su hija no es suya sino de otro padre—, queda entonces atrapado en las consecuencias de lo que ha descubierto. Y justamente ésa era la intención de su mujer y de sus cómplices. Desde las primeras escenas, el esfuerzo que hace el capitán para escapar al círculo vicioso que el odio de su mujer ha tramado lo precipita a la locura. El arma de su enemiga es la duda que tortura, intentar desvanecerla lo hará confirmar los gestos de la locura con la que se ha pretendido descalificarlo. De eso se trataba simplemente, de deshacerse de él. La intriga simple se transforma en trágica precisamente porque la misma lucidez del personaje se revierte contra él y, siendo la misma, ya es locura, o será tal vez que la locura pueda ser la cima más alta de la lucidez.

En esta obra la conciencia que se desvela ante el espectador es un sobresalto en medio de un mundo empuñado en su alienación. Aquí la cordura es un escándalo y una amenaza.

Todo esto resulta más contundente en *La señorita Julia*. En esta noche de San Juan, la irrupción de la conciencia del deseo de la joven por su criado no la contiene sino la precipita. La conciencia es aquí catalizador del deseo y no freno ni represión. Dicho de otra manera, la conciencia destruye y el horror de semejante destrucción se eleva como una incontestable acusación de la vida contra la alienación de un mundo cadaverizado que vaga sonámbulo entre las determinaciones categóricas de lo socioeconómicamente establecido como salud y moralidad.

En una carta a Paul Gauguin escrita en 1895, Strindberg le dice, a propósito de su *Señorita Julia*: “porque yo también estoy empezando a sentir una inmensa necesidad de convertirme en un salvaje y de crear un mundo nuevo...”. Si no creó un mundo nuevo, inventó visiones capaces de hacer habitable una realidad desoladora. Escritura del propio *pathos* y del autoconocimiento, el drama de Strindberg construye un territorio de habitabilidad; como ha señalado Jorge Dubetti, convierte su obra en el acto ético que otorga sentido al propio naufragio psíquico. Karl Jaspers en su libro sobre Strindberg y Van Gogh llega a afirmar que la enfermedad mental es

la clave genealógica que descifra su visión del mundo. En ese libro expone Jaspers la terrible paradoja que vincula la locura al más deslumbrante fulgor estético.

Jean-Pierre Sarrazac propone que la obra de Strindberg proviene de una pulsión autobiográfica que irrumpe en medio de la incomunicación de los personajes como una voz, otra, que de pronto abre un camino. Una voz dubitativa, solapada, que asalta de pronto para desbordar el drama. Así se inaugura el teatro íntimo, el *Intima Teater*, que siempre cuenta una sola vida, que es la propia y resuena en la de todos, que es tan única y singular que todas pueden reconocerse en ella.

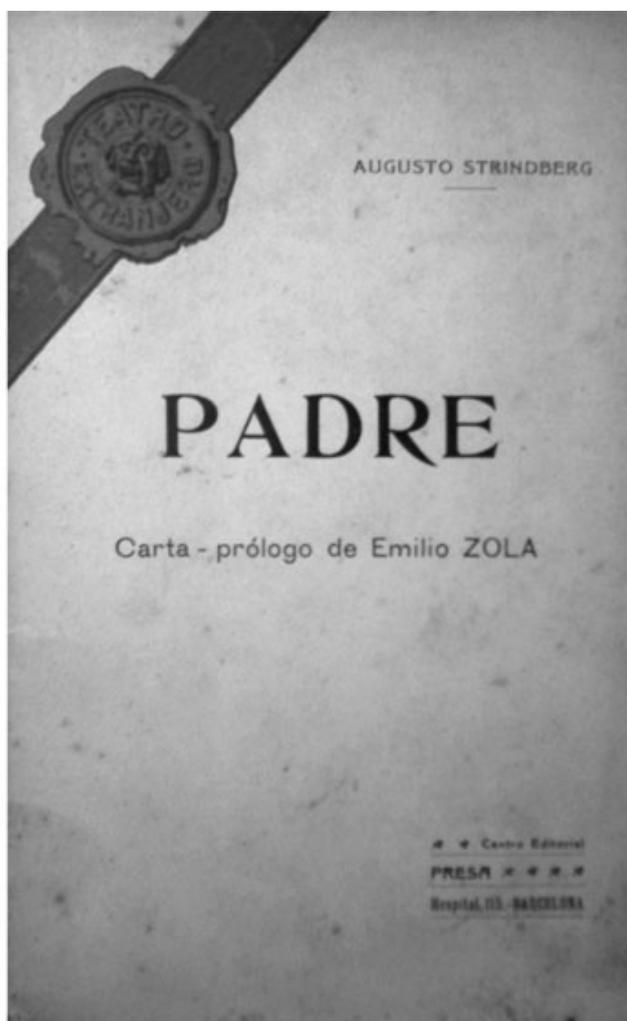
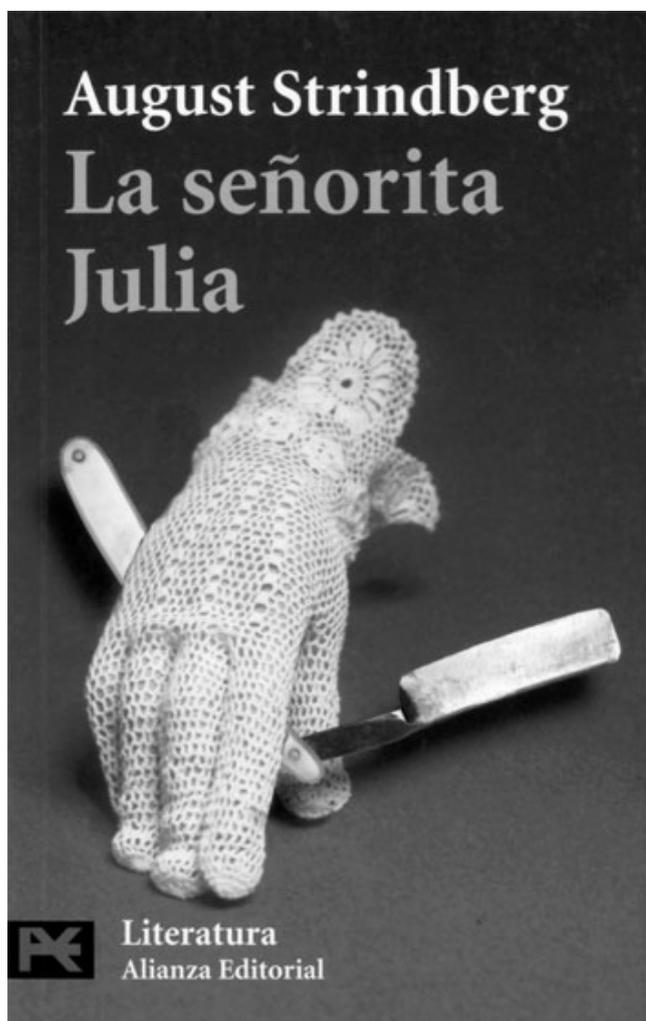
Cuando el anciano Director Hummel de *Sonata de los espectros* responde a la pregunta de si conoce a la gente que vive ahí, afirma: “A todos; a mi edad conoce uno a todos los hombres... pero a mí, de verdad, nadie me conoce, ni yo mismo...”.

El desconocido de *Camino de Damasco* confiesa al principio de la obra: “No es la muerte lo que temo, sino la soledad, porque en la soledad siempre se encuentra algo. No sé si es algo diferente o es a mí mismo a quien percibo, pero en la soledad nunca se está solo. El aire se hace más denso, germina y entonces, empiezan a crecer seres invisibles que sienten, se estremecen y tienen vida propia...”.

En el prólogo de *La señorita Julia*, Strindberg se manifiesta “moderno”; asume la misión innovadora de sus obras y responde al aliento que inquieta a su época: la conciencia crítica y la superación científica. Se suma al *leitmotiv* wagneriano de inventar el teatro del futuro y se propone en consecuencia experimentar según postula el nuevo método científico de Claude Bernard y según lo practica André Antoine en el Teatro Libre de París.

Tal vez una de sus mayores innovaciones técnicas consistió en provocar la decibilidad del personaje como contradicción del pensamiento indecible para mostrar en lo dicho lo no dicho. Hallazgo que prefigura la formulación de *pensamiento real* que preconizarán más tarde los surrealistas. Así lo explica Strindberg:

En el diálogo... traté de evitar todo lo simétrico, lo matemático, propio del diálogo de construcción francesa, y he obligado al pensamiento a trabajar de forma irregular, tal como sucede en la realidad; pues en la conversación ninguna cuestión llega a ser agotada y cada cerebro es para su contrincante como una rueda dentada que se puede engranar en cualquier punto de su periferia. Precisamente por eso, salta el diálogo de un punto a otro, se provee en las primeras escenas de material que llegará a ser trabajado posteriormente, acentuado, repetido, desarrollado, ne-



gado, expuesto o contradicho, tal como sucede con un tema musical que discurre rotundo rumbo al silencio...

Tal vez quien mejor comprendió el enigma de lo que anticipaba esta intuición fue el genio de Eleonora Duse, en la carta en la que responde a Strindberg sobre el envío del texto del monólogo *La más fuerte* dedicado a ella y puesto a su consideración para escenificarlo.

El texto de *La más fuerte* es un monólogo en un acto que contiene en sus seis páginas el germen de una obra ibseniana de cuatro actos. La señora X, actriz, casada, conversa un día de nochebuena, en un café de señoras con la señorita Y, actriz, soltera.

Cuanto en los diálogos de Ibsen se encuentra concatenado en la lógica dramática que permite remitir al pasado frente al presente o que exige proporcionar la confidencia al pudor, en el texto de Strindberg queda expuesto en un monólogo trepidante por cuyas rendijas se filtran hasta el desgarramiento lo oculto y lo reprimido; verbalización que se enfrenta a la densidad de la interlocutora que nunca habla y así alcanza una impronta incomparablemente más viva que todos los diálogos hiperelaborados de Ibsen.

Tal vez por ello en su respuesta a Strindberg, la Duse acepta agradecida la ofrenda, pero le advierte que de hacer la obra, ella elegirá el papel de la que nunca habla.



No le bastó a Strindberg un teatro que consistiera en la exhibición objetiva de “un trozo de la realidad”. Prefirió asomarse atrás del espejo, sondear las honduras del vado, tocar el arpa de los nervios. Escribía: “Para nuestras almas curiosas ávidas de saber, es muy poco contentarse con ver lo que sucede: es necesario saber por qué y cómo sucede. Hay que descubrir los hilos, el mecanismo, destripar el cofre hasta encontrar el truco, revolver las cartas hasta hallar las marcas...”.

No se contentó con la representación de los acontecimientos exteriores sino que trasladó el centro de gravedad del escenario al espectáculo invisible de la vida psíquica.

La trayectoria de Strindberg muestra cómo el proyecto naturalista estaba desde su origen llamado a romper con el realismo. El naturalismo significó el comienzo de la desintegración del realismo burgués. En sus presupuestos sobrevivían latentes las perspectivas antirrealistas del primer romanticismo y tal vez por eso se asociaron tan espontáneamente el naturalismo y el formalismo.

El naturalismo que desembocó en el desvelamiento de la psicología inestable y contradictoria de los habitantes de la última década del siglo XIX derivó a Strindberg hacia el impresionismo; ahí, el extremo subjetivismo fue sometido a la autopsia mística de las vivencias anímicas.

Basta medir el abismo que media entre *La danza macabra* (1900) y *El padre* (1887).

Separados por 13 años, entre una y otra se puede apreciar la radicalidad del giro epistemológico que ha supuesto la lealtad al impulso subjetivista.

La invención del drama moderno se convertirá para Strindberg en la ocasión que legitima el predominio de la *visión* sobre la equivalencia de la ficción como representación de la realidad. El drama como visión personal y el mundo schopenhauerianamente entendido como representación de una voluntad.

Más que un registro científico de las estructuras sociales, más que una observación imparcial de las relaciones humanas o la ilustración dramática de alguna ideología, el teatro de Strindberg es el escenario donde transcurre la poderosa dinámica vital del mundo interior.

Y si se dejó preñar por las ideas de Darwin o de Nietzsche fue para integrarlos en la síntesis de su terrible cosmovisión personal, sólo transferible como testimonio de la irrenunciable asignatura que cada uno se debe a sí mismo.

Como ha observado Robert Abirached, el devenir de la estética teatral de finales del siglo XIX se centra en el debate de lo que se ha canonizado como *tradición*. Se ponen en cuestión sus presupuestos poéticos, su práctica y sus finalidades sociales. De pronto la crítica que había enmudecido temerosa ante la presunción científica del naturalismo, al mirarse despierta en una sala teatral que por más experimentaciones anunciadas seguía

siendo un teatro y no un laboratorio, se volvió contra él y convocó al consenso antinaturalista.

Una vez más se hace evidente aquella constante diacrónica del debate estético que Lukács ha formulado como *los problemas del realismo* y que constituye el signo de puntuación de la evolución histórica del arte.

Esta vez la reacción se levanta contra la interpretación ilustrada que legislaba la poética del drama. Hoy sabemos que tal preceptiva en verdad calumnia a Aristóteles, no menos que los catecismos calumnian a los evangelios.

En cualquier caso, la controversia se ensañó contra la *imitación*, traducción latina del término griego *mimesis*, según el sentido hallado en los escritos de Platón, erróneamente adjudicada a Aristóteles.

En 1872, en el momento de su deslumbramiento wagneriano, Nietzsche somete al fuego de una crítica radical lo que en aquel entonces se entendía como *realismo aristotélico* y su principio fundamental: la *mimesis*. Remonta el extravío del teatro occidental hasta Eurípides, a quien acusa de haber asesinado la tragedia, porque trepó a las amas de casa a los coturnos. La agitación del mundo teatral provino más de la difusión superficial de las sentencias nietzscheanas, que del debate profundo de sus muy discutibles aseveraciones.

En síntesis, la controversia gira sobre la comprensión de la *mimesis* y la diversidad de las interpretaciones que no han cesado desde el redescubrimiento del texto aristotélico en el siglo xv: el problema de las relaciones entre teatro y realidad, entre personaje y persona, entre la representación y el público.

El espectador ya no puede ser la masa. El teatro se dirige a cada espectador personalmente, es el interlocutor íntimo del personaje y su encuentro sucede en un exilio del mundo. El espectáculo es un viaje, un trance, una experiencia personal e irrepetible.

Entre otras, éstas son las ideas subyacentes de ese momento privilegiado de renovación y reinvención en el que se sembraron los vientos que agitarán las grandes tormentas que habrán de transformar el teatro para siempre.

Strindberg escribe en 1901: “una conciencia suprema domina a todos los personajes: la de quien sueña: para él no existen secretos, inconsecuencias, escrúpulos ni leyes”. Tal convicción atraviesa la metamorfosis de su dramaturgia.

Desde *Acreedores* a *Camino a Damasco*, Strindberg desarrolla la misma investigación para horadar la realidad en busca de su estructura, a través de un realismo onírico que procede a contrapelo del análisis discursivo y sin tener en cuenta las falsas claridades de la psicología.

Dirá Ingmar Bergman, el más cabal strindbergiano de la posteridad, según aprendió de este teatro, que la escena consiste en que el personaje sea capaz de descu-

brir frente al dilema de la vida que lo que creía que debía decidir en el momento de su discernimiento, es algo que ha decidido irremediablemente antes, justo cuando no sabía que lo estaba decidiendo.

Bajo la corteza resplandeciente del mundo representado como cosmos, subyace la fuerza incontenible del caos, de donde todo proviene y adonde todo va.

En su propio drama encuentra el poeta el drama de todos. Lo que puede ofrecer es el fulgor de esos fantasmas sobre el espejo de su mirada.

Los dramas de Strindberg giran en torno al eje de una doble obsesión: la culpa y la deuda.

No hay perdón que pueda redimir los autoengaños de la conciencia frente al origen siniestro que subyace latente más allá de los impulsos.

Existir es ya una deuda impagable. Todas las relaciones humanas son conflictos entre deudores y acreedores.

“La tierra es una colonia penitenciaria donde debemos soportar la pena de crímenes cometidos en una existencia anterior”, escribió en *Inferno*.

Los pasos hacia Damasco buscan una liberación que sólo se alcanzará en el deslumbramiento de otra mirada que nos descubra distintos, amados e inocentes.

Una sola excepción en esta dramaturgia es *Pascua* de 1900. En esta obra la Pascua es verdaderamente Pascua; tras la crucifixión se accede a la redención de una deuda que fue pagada antes de ser contraída y la culpa se asume, se confiesa y es perdonada, y todo esto calladamente, de espaldas a la intriga política que todo lo usurpa y contamina. Las leyes del mundo que vigila y castiga se desvanecen ante la gratitud de un gesto olvidado y casi involuntario. Maravilloso drama, extrañamente luminoso entre las sombras nocturnas que deambulan en el teatro de Strindberg.

Artaud llamó *alquimista* a Strindberg, después de experimentar escénicamente la visión de *El sueño*. Ahí aprendió que

donde la alquimia, por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser pensado también como un Doble, no ya de la realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras.

Sobre el escenario del Intima Teater lo que se representa es el alma misma en conflicto con la falsificación del mundo. Entre la realidad evanescente y su representación aparece el resplandor que incendia al personaje. Ahí es posible vislumbrar un continente desconocido de cuyo devenir se trata el drama. **U**