

# UNA DRAMATURGIA DEL YO: AUGUSTO STRINDBERG, ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A SU VIDA Y OBRA

Margarita Milián González<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Cubana, actriz, licenciada en Arte Teatral en los perfiles de Dramaturgia y Dirección de Teatro (ISA 1998), con Postgrado en Psicología del Arte y Problemas de Didáctica General. Actualmente trabaja en la Compañía Teatral Buendía

Comenzar es difícil y tal vez lo sea por lo ilusorio del concepto mismo de inicio; pero, como diría Rilke (1) ``el que algo sea difícil es un motivo más para hacerlo'' lo cierto es que cuando tenía 15 años leí por primera vez las 6 obras de Strindberg compiladas por Antón Arrufat (2) y desde entonces quedé fascinada, pero no era solo fascinación, al leer las obras de Strindberg algo me dolía. Y es que desde este *inicial acercamiento* sentí aun sin conocer dato alguno de la biografía de Augusto, el autor sufriente y obsesionado que se desnudaba tras móviles de argumentación muchas veces recurrentes.

Años más tardes, estudiando, ya no solo su obra, sino también su vida pude confirmar lo anterior. Los textos de Augusto Strindberg son de un contenido profundamente autobiográfico y me atrevo a asegurar que su intención era catártica, es decir que su pretensión era la del artista que quiere purificarse, liberarse, sanarse a través de su obra. Es triste la vida de Augusto, y triste es también esa agonía implícita en el maravilloso legado que nos dejó: sus inigualables textos dramáticos.

Strindberg buscaba sanarse y no lo logró, al menos no del todo. Murió a los sesenta y tres años de cáncer en el estómago y padeciendo esquizofrenia, se casó tres veces y tres veces se divorció, se dice que por sus obsesivos celos. De su primera mujer tuvo una hija; cuando Siri von Essen la abandona, se lleva a la hija de ambos bien lejos de su padre... el padre, por contenido y por la fecha de su escritura parece estar bien cercano a este hecho autobiográfico(3) aunque, como apuntara Arrufat, parece ser que la mayor preocupación de Strindberg en este momento era la de estar enfrentándose a los primeros síntomas de su enfermedad mental, problema que influye notablemente en la obra y que variará la suerte del personaje principal.

Las propias hermanas de Strindberg aseguran que no entienden el sentido fatídico que el artista dio a su infancia; según ellas esta se desarrolló con armonía y tranquilidad. En las llamadas *obras de cámara* del autor(Relámpagos, Casa Incendiada, El Pelicano y Sonata de Espectros) Strindberg retomará elementos de su historia:``(...)En El Pelicano se renueva el

tema del vampirismo por medio de la madre, quien ,no contenta con haber subsionado la sustancia nutritiva de la comida de sus hijos, ha rodeado a su marido de un verdadero infierno, hasta matarle(... )Strindberg renueva motivos de su infancia(...) cifrando el drama del Hijo, le supone pervertido sexualmente por el vicio de una criada(...)'(4). Y este ha sido uno de los aspectos que más han hecho meditar sobre el cuestionado de que es la realidad, o, mejor, ¿cómo apresar la realidad desde un solo ángulo, cuando esta puede ser interpretada y reinterpretada tomando en cuenta todas las arista posible s relacionadas con ella?¿No es además el artista como personalidad un ser hipersensible en su manera de enfrentar la realidad y asumirla?

Para Strindberg ciertas circunstancias de su vida devenían signos fatídicos, premonición de su tragicidad; esto es característico de la esquizofrenia, a este rasgo se le denomina clínicamente ``percepción delirante de la realidad'' (5). Su madre trabajando como criada y muerta en su temprana adolescencia- cuando Strindberg solo tenía solo tres años- el padre ausente, las mujeres que partían, su hija lejana, los propios inicios de su enfermedad mental, la incomprensión de las personas que lo rodeaban, lo hacían vivir en un constante alerta y en un constante decaimiento. Cuando el decaimiento montaba en rebelión lanzaba fuertes acusaciones, que por lo visto han hecho a asegurar a casi todos los estudiosos que Strindberg era misógino. ¿Misógino el hombre que era capaz de amar obsesivamente a una mujer y desgarrarse por su pérdida? Sus reclamos de orgullo herido, de amor herido, y también de enfermo, a quien todo parece en ocasiones un plan diabólico predeterminado priori para destruirlo, hacen que en muchas de sus obras los personajes femeninos luzcan una ironía exacerbada, un odio de raza innoble y poderosa hacia el hombre, el macho; y por tanto, se conviertan en una contrapartida a la tesis que desarrollaría Ibsen fundamentalmente con casa de muñecas. No es este, sin embargo, el punto esencial de diferencia entre uno y otro dramaturgo. Como dijera Arrufat lo que es más propio de Strindberg es el sentido autobiográfico de sus obras, el utilizar el drama como búsqueda y espejo interior, profundizar en si mismo.

El dialogismo es uno de los puntos fundamentales de la dramaturgia de Strindberg, como afirmara José A Sánchez ``dramaturgia del yo''(6) en la que el texto viene siendo algo asi como el resultado de un pugna interior de fuerzas en oposición-recordemos que el termino esquizofrenia significa ``mente hendida o dividida''- y este dialogismo se ofrece a partir de una dilatación que incluye a esos que no solo están dentro, sino también fuera, y que son los fantasma de su vida, las personas que intervienen en su fatalista accionar. Es como si él quisiera llegar a un acuerdo con ellos y esto se hiciera cada vez más imposible, revirtiéndose

dicha imposibilidad en la vida real –si por real se va entender lo no literario y/o teatro- de forma irreversible. Su afán de buscar los móviles de esto que descubre como inevitable en su vida lo hacen crear personajes que desnudan cada vez con mayor intensidad y exquisitez en la disección las causas de su conducta, los móviles internos de la acción, como también se les ha llamado, propios del teatro expresionista, *personajes genéricos* a los que necesita calificar, nombrar, determinar, encerrar en una máscara o *arquetipo*, *seres de excepción*, *criaturas que encarnan una idea*.

¿Cuándo el autor delimita trágicamente su obra, creyendo de antemano que esta influye *mágicamente* en su vida, no estará queriendo sobrepasar a esta fuerza que, de él no hacerlo, lo llevaría igualmente a la desgracia?. Es un adelantarse a los acontecimientos, un condicionamiento –no muy constructivo, por cierto- del futuro inmediato, y recordemos nuevamente el caso de **El Padre**. De una forma u otra todo dramaturgo busca un parentesco con dios, o serlo, lo cual es aun más común.

Arrufat, magistralmente, en el prologo de **teatro Strindberg** dice : `` Strindberg tuvo la suerte, me refiero a la suerte literaria, de vivir en dos tiempo históricos distintos; de formarse después ´de la revolución de 1948, en medio de la decadencia del concepto burgués del mundo, y del nacimiento de la conciencia revolucionaria. Esencialmente es un escritor del siglo XX, empeñado en acabar la tradición burguesa del teatro`` y más tarde `` Strindberg, aparte del valor intrínseco de su obra, adquiere la extraña irradiación del precursor``. Estoy de acuerdo con esta última afirmación, pero mi visión no sería tan optimista. Desde el punto de vista de la búsqueda de ese ``mundo subyacente``(7) de esa ``otra parte de la realidad``(8), en la manera insólita de abrir y encaminar el pensamiento y dirigirlo a lo profundo del hombre hay evolución, sin días. Pero¿ qué se descubre en el hombre y ,como ampliación, en la sociedad?.El arte es profecía. Y Strindberg no solo es el resultado de su momento; él está padeciendo y poniendo en evidencia la decadencia del humanismo, la violencia que seguiría azotando al mundo en una constante, absurda e irrisoria lucha de sus parte Strindberg no solo se salva de la violencia, y el mundo tampoco. Augusto Strindberg muere en 1912 y en 1914 se inicia la Primera Guerra Mundial.

Chisthofer en **El Teatro Sagrado. El Ritual y la Vanguardia** nos habla de ese ``teatro de la mente`` de Strindberg, el cual, en correspondencia con los deseos de otros autores expresionistas penaba en ocasiones al no ver las respuestas escénicas de sus obras con el nivel de subjetividad que estas proponía. Strindberg en sus textos y en sus trabajos con August Falk durante el período del llamado teatro intimista o de cámara que amos fundan, asumí el simbolismo como forma de expresión, sugiriendo`` (...) unas cortinas de color neutro que

adoptaran diferentes matices por medio de las luces (...) con sencillos objetos `alegóricos´ (...) Unas conchas marinas para la Caverna de Fingal , unas banderas de señales para Playa Podrida, una tabla numerada para Cánticos (...) ``9)pero se sabe que él mismo quedaba inconforme la mayoría de las veces con lo que había propuesto. La estructura del teatro expresionista, que respondía a fuertes impulsos del subconsciente, a fragmentos y circunstancias aislados que se tejía asumiendo el resto de los lenguajes escénicos, en relación con lo que Adolphe Appie y Goldon Craig proclaman desde finales del siglo XIX como ideal de *arte tota* y que después de Artaud se tratará de rescatar como *teatro tota*, podría relacionarse en el caso de Strindberg- y también, por qué no, en al de otros contemporáneos a él- ya no solo con la filosofía existencialista de Heidegger, con la obra de los antecesores de Freud y con Freud mismo, sino también con Edward de Bono, teórico suizo del siglo XIX, que plantea su teoría sobre el ``pensamiento lateral``(10), también denominado con posteridad como *divergente-flexible*, pensamiento que es capaz de conciliar diversos fenómenos, de descubrir siempre nuevas relaciones, de dejar fluir del subconsciente una lógica diferente, de manera que se produce una asociación muchas veces onírica, que tiende por naturaleza a reestructura los pensamientos ya de alguna manera establecidos. Según esta teoría la inserción de un nuevo dato o información en la mente debe romper con todo un nivel de análisis *a priori* y crear una estructura completamente nueva, que incluya también la nueva información. La relación de este estudio con el teatro expresionista, y con el teatro del absurdo. Estas dos tendencias del teatro, por otro lado, tienen mucho en común, y cito nuevamente a Innes: ``(...) Véase el ataque de Julius Bab al expresionismo, como una especie de horror *vacui* , un vértigo ante el vacío, de este espacio vacío donde solo se mueven los fantasmas de emotivos signos de exclamación(...)Significativamente los términos en que Kenneth Tynan atacó a Lonesco(...) son precisamente los mismos, lo que indica cuan comparables son en realidad el absurdo y el expresionismo``(11). Y es que tanto en el teatro expresionista como en el teatro del absurdo, por no ofrecerse líneas argumentales de causa-efecto en correspondencia con la llamada lógica aristotélica, el lector o el espectador está llamado a asumir una lectura que construya o, mejor aún, decodifique los signos teatrales para la búsqueda de uno o muchos posibles sentidos, característica esta que marcará todo el movimiento teatral del siglo que termina. Es importante destacar al respecto la importancia que los estudios lingüísticos y de semiología- que un principio estuvo reducida a la lingüística- tuvieron en el siglo XIX.

Tal vez el que con mayor fidelidad conceptual haya llevado una obra de Strindberg sea Artaud, aunque afirmar algo así puede ser muy subjetivo. De particular interés debe haber

sido su puesta de **Sonata de Espectro**, aunque también montó otras obras de Strindberg. Este hecho arbitrario complejiza el análisis de la figura de Artaud, quien decía repeler el tema psicológico y la investigación de las personalidades humanas.

Volviendo a la tesis esencial de este trabajo, es necesario hacer hincapié en que la dramaturgia de Strindberg puede calificarse como la *dramaturgia del yo* no solo por su fuerza autobiográfica, sino también por la búsqueda de una comprensión social a través del conocimiento del individuo. Las obras que menos se emparentan con esta idea de lo autobiográfico en Strindberg- fundamentalmente las escritas antes de **El Padre** aunque con menos definición estilística, por supuesto, ya van trazando una búsqueda en este sentido digna de tener en cuenta, sobre todo por sentar las bases de su posterior producción. La propuesta es revolucionaria, como afirmara Arrufat, al romper con la estructura del drama burgués y proponer un giro en el análisis; pero lo que no propone, valga la redundancia, Strindberg, es una solución al conflicto del hombre ahogado por su medio, conflicto recurrente en sus creaciones, en las que el ser humano es llevado en ocasiones a la calidad de ``momia grotesca``(12) e incluso animal, pensando en la obra cumbre de su expresionismo, **Sonata de Espectros** (1907)

Es importante, con respecto a esto, que el movimiento expresionista surge en oposición a las ideas del positivismo, el impresionismo y el naturalismo. El expresionismo opta por descender a la realidad para vivir en su interior, a veces incluso a través de la exasperación del propio naturalismo, pretende descubrir las potencias liberadoras de la naturaleza, del instinto; es intolerante con las inhibiciones de una moral falsa. Tengamos en cuenta que `` a mediados del siglo XIX, coincidiendo con el principio de la época victoriana, el remilgo y la pudibundez reaparecieron en Europa, en esta ocasión menos vinculado al imperativo de la religión. El espíritu del puritanismo victoriano consistía en la represión sexual y en un sentimiento arraigado del pudor, exigidos por la presunta pureza e inocencia de las mujeres y los niños(...).Por lo demás, la moda reflejaba también este puritanismo exacerbado, hasta el punto de no permitirse el atisbo de un tobillo o del cuello femenino(...)en algunas casa, incluso las patas del piano se cubría con crinolina, y jamás se ordenaban juntos los libros de autores de distintos sexos a no ser que estuviesen unidos en matrimonio(...).``(13)

En algunos países como Alemania el expresionismo asumió la oposición activa en el sentido crítico con objetivos específicos, incluso políticos, ejemplo de esto es Heinrich Mann con su novela ``El súbdito``, y sobre todo, el movimiento expresionista no teme poner en evidencia los instintos tanatos del hombre, aquellos que lo llevan a su propia destrucción.

Aun aquellas obras de Strindberg consideradas naturalistas nos encontraban esta intención debeladora. En **La Señorita Julia** (1988), por ejemplo, hay excesiva fijeza en los móviles eróticos, en la fuerza onírica del origen sugestivo. Esta obra es bien interesante, entre otras cosas por ser la única en la que el hombre- siervo- humilla a la mujer-aristócrata- y recordemos lo antes planteado en relación con la obsesión constante de Strindberg con lo relacionado a ser hijo de una criada y un naviero. ``En el prólogo a `La señorita Julia´ podemos verle romper el formato naturalista. Allí, el concepto de carácter individualizado, determinado por atributos hereditarios y por influencias ambientales ya se encuentra en las primeras etapas de la dispersión . Los personajes son presentados como `` conglomeraciones de pasadas y presentes etapas de civilización ``fragmentario conjunto de elementos contradictorios y transitorios, a las que se llama `` almas`` y no personalidades consientes. Los personajes menores ya son presentados como algo ``abstracto...sin individualidad``, la presentación es planteada para producir `` perspectivas no familiares.`` y los principios de composición son definidos por una analogía musical en lugar de pautas de causa y efecto`` (14).

En **Danza Macabra** donde, como bien desentraña Arrufat, la culpa se comparte entre el hombre y la mujer, hay una conciencia de ese otro que oprime desde fuera, de esas fuerzas que pueden traducirse en sociedad, que funcionan como condiciones adversa de su vida. La culpa está justamente en ser víctimas, en no rebelarse desde un principio ante la maquinaria diabólica que, encarnada en este caso en el personaje de Kurt, los ha amargado.

Obra singular es **El ensueño o Comedia de sueños**. En nota inicial a la obra de Strindberg señala:``(...)El sueño, el libertador, se desarrolla muy a menudo penoso, pero cuando el dolor es más intenso, entonces uno se despierta y el paciente se reconcilia con la realidad y en este mismo instante goza de cierto placer si esta es comparada con el sueño doloroso.``

Es decir, su obra, incoherente como un sueño, específicamente como una pesadilla, según la anterior cita, tiene como fin concebir una realidad aun más dolorosa que la de la vida diaria, en contraposición con aquellos para quienes es el teatro es diversión o reflejo de lo cotidiano. Para Strindberg el teatro es catarsis, estallido, desnudo total, irreverencia.

Ya en 1884-cuando aún no había escrito ni **El Padre** – Strindberg es acusado en su país de ofensas a la religión y la moral pública. Con el personaje del Capitán de la obra citada Strindberg muestra claramente no solo su ateísmo, sino también su repugnancia hacia el desconocimiento, hacia la ignorancia del que se aleja de las ciencias y asume posturas supersticiosas y dogmáticas.

Silvio D` Amico lo llamó obsesivo y morboso, haciendo énfasis en lo que él considera la misoginia de Strindberg, y al hablar de sus obras cree descubrir ``la figura del singular autor (...) rodeada de un halo grandioso pero más bien siniestro'' (15) Sin embargo lo ve como ``artista nato [quien] tuvo siempre un gran desprecio por el arte, que quiso considerar solamente para propagar ideas morales'' (16) En Contraposición con esta afirmación encontramos las palabras del propio Strindberg, quien en una carta suya de 1887 señalaba ``Me parece a mí que estoy caminando en sueños, como si la ficción y la vida se fundiera...por tanto escribir, mi vida se ha convertido en una sombra de vida. Ya no me parece que esté yo pisando la tierra sino, antes bien, flotando sin peso en una atmósfera, no de aire sino de tinieblas...Desaparecen todos los conceptos de lo justo, lo injusto, lo verdadero, lo falso; y todo lo que ocurra, por muy insólito que sea, me parecerá perfectamente apropiado''. Esto hace entender ``(...)su automática aceptación de cualquier cosa que ocurra en su mente, por muy insólito o inmoral que parezca de acuerdo con las normas comunes (...)'' (17) En **Sonata de espectros** (1907) los personajes son verdaderos hipócritas, cuyas mentiras y falsa moral las devela el autor desde que los presenta: ``LA MUCHACHA, hija del coronel, en realidad hija del VIEJO'', pero no es su intención la del moralista, aunque el `desnudo' de sus personajes así lo sugiera.

En **El ensueño** (1902), Strindberg pone en boca de la Voz de Indra que la tierra `` es el más denso y pesado de los mundos errantes en el espacio'' donde todo era bello antes de que sucediera `` una rebelión seguida de culpa, que debía ser castigada'' y donde los hijos del creador tienen `` un idioma madre (que) se llama llanto. ¡Así es ¿. Los de la tierra constituyen una raza despechada e ingrata''. Y, más adelante, cuando su hija le pide que baje con ella, este responde : `` No Allá no puedo respirar''. Es decir, si Dios existe en asquea tanto con el pecado humano que abandona al hombre a su suerte. De nuevo retoma el tema de la fatalidad humana: el hombre se queja y es siempre culpable, huye de la libertad por temor a un dolor mayor, no sabe vivir armónicamente porque realmente es parte de su sino el desequilibrio y la necesidad. Dirá El Jefe: `` ! No es necesario hacer algo para sufrir...las pequeñas molestias de la vida.'' en esta obra utiliza múltiples mitos bíblicos revaluando sus sentidos. La hija de Indra baja a la tierra como Cristo para conocer la verdad del hombre, se retoma la fábula del hijo pródigo, pero con dos hermanas; Isla Bella y el Estrecho de la vergüenza son como el Paraíso y el Infierno, solo que ambos son infernales...pues lo contrarios siempre tienen el mismo valor.

Hacia Damasco o El camino de Damasco (1898-1904) ha sido considerada una de las obras claves –junto a ``El ensueño'' y ``Sonata de espectros''-de Strindberg, ``así como

fuerza de gran medida de experimentación en el teatro moderno'' (18) También de carácter profundamente autobiográfico esta obra iniciaría una experimentación, luego seguida con ''El ensueño'', basada en la experiencia onírica del sueño, en una causalidad no lógica que remite, en este caso, al camino de Cristo hacia su calvario. Pero, como apunta Christopher Innes en ''El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia'', Strindberg en su nota a ''El Ensueño'' lo que afirma es que esta ''reproduce (...) la estructura del soñar, pero no al contenido real de un sueño. Su tema presupone que los sueños

Son falsos (siendo irreal el sueño de la vida) sea percepción auténtica. En realidad Strindberg parece estar intentando es la creación de un mito (...) a diferencia de Rimbaud o los surrealistas, para quienes la poesía es transcribir el subconsciente, puesto que los sueños son debeladores de la realidad *per se*.'' (19). Strindberg en *Hacia Damasco* articula criaturas que son todas prolongaciones del personaje principal (El Desconocido) y, por extensión, de sí mismo. Incluso los personajes femeninos son solo imágenes de sus mujeres y su madre, sino también una parte de su propia naturaleza. En ''El Ensueño'', en cambio, los personajes se encuentran más individualizados, y no se puede hablar de un protagonismo, pues todos adquieren igual importancia. ''Hacia Damasco'' muestra el antagonismo del ser consigo mismo, y cómo la fuerza salvadora puede ser la creación: ''Pero estas pesadillas también ocurren porque el desconocido está en ''bancarrota'' habiendo ''perdido el poder de crear y de manera significativa- la solución, por tanto, se encuentra en la voluntad, en la capacidad de transformar este mundo interno por medio de la imaginación poética.'' (20)

El teatro de Strindberg tuvo amplia repercusión en Europa, sobre todo en Alemania. En esta última fundamentalmente por el ''concepto de un teatro mental, en que el escenario deja de ser una representación física del mundo para convertirse en proyección del mito o del ego interno del autor'' (21), aquí hubo más de mil representaciones de sus obras en sesenta y dos ciudades de 1913 a 1915. En el resto de Europa el impacto fundamental estuvo dado por concebirse su dramaturgia como irreverente, irracional y hasta antisocial, las cualidades obsesivas de su obra fueron apreciadas fundamentalmente como forma de anarquía subversiva'' (22). Esto le trajo fuertes cuestionamientos por parte de los críticos conservadores e incluso por parte de los surrealistas, quienes atacaron fuertemente a Artaud cuando presentó ''El Ensueño.

La atormentada vida de Augusto Strindberg, quien intentó suicidarse cuatro o cinco veces, así como su obra, que incluye la narrativa, sigue resultando de particular interés a estudiosos y creadores. Como dramaturgo ha sido un maestro; como hombre, un espejo de los más tormentoso y abigarrados del espíritu humano.''