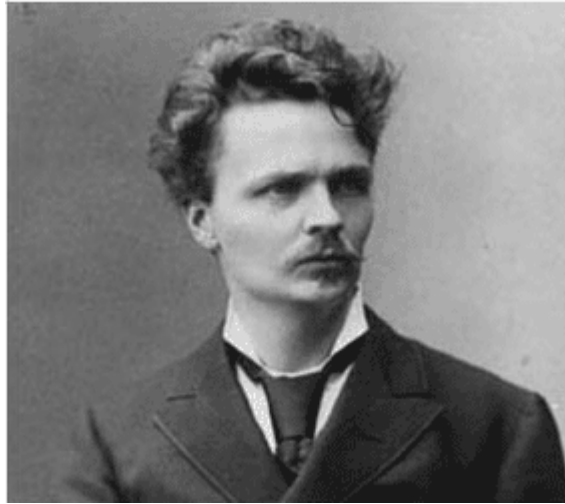


STRINDBERG



Regina Magrini (Venezuela)

Rec. 05-12-06; Aprob. Árbitros: 20-01-07.

RESUMEN

Este ensayo es un aporte sobre August Strindberg. La tarea no ha sido fácil, pues se trata de una traducción del inglés manteniendo el sentido del análisis. La traducción es del libro *Theory of the Modern Drama* de Peter Szondig (1987). Por esta razón, se presenta su biografía, difícil de obtener normalmente, sus obras y las conclusiones con un carácter analítico.

SUMMARY

This essay is a contribution about August Strindberg. This task has not been easy because it is indeed a translation from the English, maintaining the sense of the original analysis of the book *Theory of Modern Drama* by Peter Szondig (1987). For this reason it is presented his biography, difficult to obtain normally, his plays, and the final conclusions with an analytical character.

Introducción

Este ensayo, se realiza como un aporte en español sobre Augusto Strindberg. La tarea no ha sido fácil, pues el material está escrito sólo en inglés británico o alemán, y han tenido que ser suprimidas o cambiadas algunas palabras, para otorgar completa coherencia al texto, se han omitido algunos ejemplos de las obras a las que se refiere para simplificar el texto, pero sin cambiar el sentido al análisis. La traducción parte del libro *Theory of the Modern Drama* de Peter Szondi, 1987. Publicado por Cambridge Press. A parte de la traducción completa de este artículo se ofrece otra traducción, la de la biografía del autor, que también se hace complicadísimo conseguir por cualquier medio. Y se anexan las conclusiones de la ensayista y traductora, para darle el carácter analítico y ensayístico a este trabajo que se presenta.

Biografía de Johan August Strindberg (1849 – 1912)

Dramaturgo, novelista y cuentista, que combina en sus trabajos psicología, naturalismo y elementos tempranos del misticismo. Pär Lagerkvist escribió sobre Strindberg en el Teatro Moderno (1966):

y es un hecho que él trató de renovar el drama moderno, y por lo tanto, también renovar gradualmente al teatro. Es desde él y por él que el naturalismo recibe un golpe crítico, a pesar de que Strindberg le dio al naturalismo sus más intensas obras dramáticas.

Strindberg se casó tres veces – varias de sus obras dibujaron los problemas de sus matrimonios y reflejaron su constante interés en el auto-análisis. Fue un artista sensitivo y una figura controversial, quien sufrió por la hostilidad de sus críticos, Strindberg representó que la meta de vida del siglo 19 era convertirse en arte.

*Mis almas (personajes) son un conglomerado del pasado y presente de las etapas de la civilización, un poco de libros y periódicos, pedacitos de humanidad, harapos y remiendos de fina ropa, unida toda junta como lo es el alma humana. Y yo le he agregado un poco de historia evolucionaria haciendo el acero más débil, y repitiendo las palabras del más fuerte, haciendo que los personajes tomen prestado ideas o “sugerencias” de uno a otro. (author's foreword to Miss Julie, in *Six Plays of Strindberg*, 1955).*

August Strindberg nació en Estocolmo. Su padre, Carl Oscar Strindberg, orgulloso de su sangre aristocrática, era un agente de exportaciones/importaciones, pero el éxito del negocio era relativamente modesto. Su Madre Ulrika Eleanora Norling, era de origen proletario. Ella era la hija de un costurero, y de una mujer que había sido una sirvienta doméstica y ella era la ama de llaves de Oscar. August fue su tercer hijo, la pareja tuvo nueve hijos más. la niñez de Strindberg fue pobre y miserable –era tímido y las tensiones familiares lo deprimían. Su madre murió cuando Strindberg tenía 13 años de edad. Después su padre se volvió a casar, Strindberg odiaba a su madrastra. Para resaltar su origen, Strindberg tituló su biografía *The Son of a Servant* (1886).

En 1867 Strindberg entró en la Universidad de Uppsala, donde reprobó su examen preliminar de química. Trabajó un corto tiempo con el Royal Dramatic Theater, y escribió para ese teatro tres obras inmaduras las cuales fueron rechazadas. Strindberg retomó sus estudios en Uppsala y los completó en 1872 con una candidatura señor. De regreso en Estocolmo trabajó como periodista y escribió un drama histórico *Master Olof*, sobre la introspectiva de Olaus Petri reformista protestante sueco. Gert un impresor de libros usó el idealismo de Olof como una herramienta contra el rey Gustav Vasa. En 1874 se convirtió en asistente de bibliotecario de la Biblioteca Real, hasta que renunció en 1882. Se casó en 1877 con la Baronesa Siri Von Essen, quien había sido esposa del Baron Carl Gustaf Wrangel, y era miembro de la sociedad aristocrática en Finlandia. Siri para el momento en que se casaron tenía siete meses de embarazo; el niño murió y luego tuvieron 3 más, uno de ellos, Kristin, escribió un relato de la tormentosa vida de sus padres. En *DÅRES FÖRSVALTAL* (1887, A Madman's Defense) Strindberg regresa a su primer matrimonio en una historia en la cual el narrador es dividido entre adoración y repulsión. De cualquier forma, el primer matrimonio le trajo a Strindberg un poco de balance a su vida.

La primera novela publicada de Strindberg, *RÖDA RUMMET* (1879), una historia sobre capitalismo y abusos en Estocolmo, lo hicieron famoso nacionalmente. Arvid Falk, el personaje

central es un ambicioso escritor que ha perdido todas sus ilusiones, y finalmente acepta la forma de vida burguesa. El libro impulsa la carrera de Strindberg como a de las más prominentes figuras de la literatura y cultura nórdica. La obra de Strindberg fue rechazada pero *Master Olof* fue producida en 1881 y recibida con entusiasmo. SVENSKA FOLKET (1880-82) fue una excursión en la historia de Suecia. Ella atacó los valores centrales de la nación, escritura oficial de la historia, y lo hizo poco popular entre los expertos. La venganza de Strindberg fue DET NYA RIKET (1882) y en Dinamarca fue acusado de antisemita. Para escapar del alboroto que había causado, se mudó a Francia con su familia en 1883. Entre los años 1884-87 vivió con pocas interrupciones en Suiza. Durante este tiempo se carteó con Friedrich Nietzsche, y se interesó por el trabajo de Edgar Allan Poe. Bajo dificultades de índole financiera y matrimonial Strindberg empezó a mostrar síntomas de crisis emocional. Sentimientos de persecución fueron suprimidos por la bebida. La publicación de sus escenas de vida marital, *Getting Married* (1884), escandalizaron el establecimiento suizo. La novela 'The Eward of Virtue' contenía una descripción poco convencional de la Última Cena. Strindberg fue perseguido por blasfemo pero fue absuelto. Strindberg creía que las mujeres lo perseguían y que su mujer lo quería meter en una institución mental.

FRÖKEN JULIE (1888, Miss Julie), La mayor obra dramática de Strindberg después de FADREN (1887, The Father), unió uno de sus temas favoritos, la guerra de los sexos darwiniana, con una lucha social y un lazo de amor-odio. Strindberg la escribió durante su estadía en Dinamarca. El protagonista Julie, la hija de un conde, se deja seducir por el sirviente de su padre Jean. Ella debe después afrontar la situación, en la cual Jean, un hombre en ascenso, resulta ser la persona más fuerte. Julie genera su propio destino trágico. Incapaz de llegar a ningún plan razonable, ella le ordena a Jean que la hipnotice y le ordene suicidarse.

El teatro libre no empezó sus actividades proclamando ningún programa, nunca desarrollo una estética, nunca quiso una escuela... todas las leyes prohibitivas habían sido canceladas, y sólo las demandas de gusto y de espíritu moderno son permitidas para determinar la forma artística” ('On Modern Drama and Modern Theatre', 1889, in *Samlade Skrifter*, XVII, 1913).

Después de completar *Miss Julie*, Strindberg escribió en 1889 con el Teatro Libre de Antoine un grupo de obras de un sólo acto, *PARIA*, *DEN STARKARE*, y *SAMUM*, y regreso a Suecia. Se divorció de Siri Von Essen y se mudó a Berlín, donde conoce a una periodista Austriaca Maria Uhl, conocida como Frida Uhl, su segunda esposa, con la cual se caso en 1883. Su matrimonio se volvió el bosquejo de autobiografía, *KLOSTRET* (1886, *The Cloister*), pero él también había tratado con temas de problemas maritales en otras obras menores, como en la historia corta 'An Attempt at Reform'. En el retrato irónico de “a model marriage” una joven pareja trata de vivir junta pero a la vez su independencia. Tienen cuartos separados, comparten los gastos de la casa por igual, y tiran la cama matrimonial, “esa abominación que no tiene contra parte en la naturaleza, y es responsable por una gran parte de las desilusiones e inmoralidades”. Después del nacimiento de su bebé, el esposo se pregunta: “¿no hizo ella su parte completa del trabajo criando al bebé? No era eso igual de bueno que el dinero” y la esposa entiende pronto el hecho de que el la tiene que mantener a ella.

Entre los años de 1892 y 1897 Strindberg experimentó unos severos episodios de psicosis, y grabó sus “inferno crisis” después en *inferno*. El era parte de un grupo al cual pertenecía Stanislaw Przybyszewski. Atormentado por la culpa de dejar a sus hijos y atacado por los críticos, Strindberg es poseído por una manía de persecución. Con la ayuda de los estudios de Swedenborgian, logra salir de su crisis. En los 1890 Strindberg también pinta una serie de paisajes oceánicos, que han sido comparados con el trabajo de Turner. En la novela *By the Open Sea* (1890) expresó su fascinación por el mar y el archipiélago sueco, el cual el represento en *The People of Hemsö* (1887).

Strindberg se mudó a Estocolmo y escribió productivamente desde los años 1898 hasta 1909 treinta y seis obras. En la trilogía de Damascus 1891-1901, *PÅSK* (1901, *Easter*), y *ETT DRÖMSPEL* (1901, *A Dream Play*) Strindberg usó detalles de su segundo matrimonio. El protagonista de la trilogía es llamado el “Stranger” o “The unknown One”, un hombre en un viaje para descubrir su destino. El ha dejado a su mujer y a sus hijos, y pasa por una serie de pruebas. En

PÅSK (Easter) Strindberg trata con los temas de muerte y resurrección, y cuenta la historia de una mujer, que vive con su hijo en temor a que vengan el cobrador, quien, de hecho, trae reconciliaciones y recortes de la deuda.

En *A Dream Play* Strindberg intenta imitar la forma lógica de un sueño. Tiempo y espacio no son importantes en la dramaturgia, los personajes se separan, todos los pensamientos y percepciones emanan del inconsciente de un sólo individuo, el soñador. Detrás del brillante protagonista, la hija de Indra, quien baja la tierra, fue la joven actriz Harriet Bosse, quien se convirtió en la tercera esposa del autor. El énfasis en la subjetividad en las obras resaltó las teorías de Freud sobre el espacio entre el consciente y el inconsciente, lo cual se convirtió en una parte vital del drama occidental.

Las series históricas de Strindberg de su período incluyen GUSTAV VASA, (1899), ERIK XIV (1899), el retrato de un hombre que era medio genio, medio psicópata, y GUSTAF ADOLF (1900), en donde el rey se vuelve un instrumento del ideal de la libertad religiosa. En la novela SVARTA FANOR (1904) Stringer toma su venganza después de décadas de crítica negativa, y condenó con furia bíblica a sus colegas, falsos profetas y parásitos de la cultura. Strindberg continuó sus especulaciones naturales filosóficas y religiosas en *Zones of the Spirit* (1907-1912) y sus secuelas.

Durante 1907-08 Strindberg realizó una serie de experimentos en función de establecer un teatro íntimo, el cual estaba basado en sus innovaciones en la forma de la música de cámara. Él descargó el simple protagonismo a favor de un pequeño grupo de personajes de igual importancia, creando un drama que impresione por su humor y su atmósfera. En contraste con los personajes enfermos y corruptos que hay en los dramas, Strindberg creó un individuo, que es capaz de percibir fenómenos supernaturales, desenmascarando las mentiras y engaños.

Contenido:

Strindberg escribió más de 70 obras al igual que novelas, cuentos y estudios de la historia de Suecia. Su influencia ha sido amplia. Como un dramaturgo fue una fuente de inspiración para los expresionistas alemanes, para Eugene O’Nelly, Eugene Ionesco, y Tennessee Williams, y su impacto se ha visto entre otros trabajos de algunos dramaturgos como Harold Pinter, Samuel Beckett, Jhon Osborne y Jhon Arden.

Lo que luego fue llamado “yo dramaturgia” y le dio forma a la imagen de la literatura dramática por las décadas a venir, empezó de hecho con Strindberg. En su caso fue una dramaturgia basada en autobiografía. Esto es más que obvio en la mayoría de la temática continua de sus obras. Su teoría de “drama subjetivo” en si tiende a coincidir con aquella de una novela psicológica (la historia del desarrollo del alma de uno mismo) en su resumen de la literatura del futuro. Un comentario hecho durante una entrevista acerca de su primer volumen de su autobiografía, “*the son of a Servant*” (el hijo de un(a) sirviente/a), también arrojó luz en el nuevo estilo dramático el cual emergió un año más tarde con “*The Father*” (1887). El dijo:

Yo creo el retrato completo de la vida de un individuo es mas verdadero y tiene mas significado que aquel de toda una familia. Como puede uno saber que cruza por la mente de otros, como uno puede estar al tanto de los motivos escondidos de las acciones de alguien, como puede uno saber lo que le ha dicho una persona a la otra en un momento de confianza? Uno hace suposiciones, por supuesto. Pero el estudio de la especie humana no ha logrado, hasta ahora, haber sido ayudada por aquellos autores que han usado su limitado conocimiento psicológico en un intento de esbozar la vida de un alma, algo q en la realidad, se mantiene escondido. Uno sólo conoces una vida, la de unió mismo (Szondig, 1987. pp. 22).

Uno podría leer fácilmente entre/dentro de estas líneas, escritas en 1886, un rechazo, simple y puro, de lo dramático. De hecho, ellos presentan las precondiciones básicas para el desarrollo del proceso que rodea *The Father* (1887), hasta *Damascus* (1897-1904), *A Dream Play* (1901-1902), y *The Great Highway* (1909). Que tan lejos estos desarrollos se alejaron del camino del Drama que es el problema central al analizar el trabajo de Strindberg.

The Father es un intento de mezclar estilos subjetivos y naturalistas. El resultado fue que ninguno puede ser realizado del todo por que las metas de la dramaturgia naturalista y subjetiva se

encuentran en oposición radical el uno del otro. El Naturalismo, no obstante revolucionaria al imponerse como un estilo o “punto de vista mundial”, de hecho tomó una posición conservadora en cuestiones de dramaturgia. La preservación de la forma dramática tradicional era central para el naturalismo. Detrás del deseo revolucionario de darle un nuevo estilo a la tendencia del Drama, la idea conservadora de salvar el Drama del riesgo histórico-intelectual cambió a un dominio tanto arcaico como contemporáneo, sin ser tocado por desarrollos recientes.

A primera vista, *The Father* parece ser un drama de familia similar a otros aquellos incontables escritos en esa época. El padre y la madre chocan sobre la duda del futuro de la hija: una lucha de principios; una batalla de los sexos. Pero uno no tiene que mantener presente lo remarcado anteriormente, para ver que la obra no es la dramática presentación de una relación envenenada y su historia. Es construido solamente desde el punto de vista de figura titular y se desarrolla a través de su punto de vista subjetivo. Un resumen de la obra sólo puede inducir a esto: el padre está en medio, rodeado de mujeres, -Laura, su enfermera, la suegra, y finalmente, la hija- que forman las paredes del infierno femenino en el cual él cree estar. Más importante es reconocer que la batalla que está ejerciendo su esposa contra él, usualmente logra realizaciones “dramáticas” sólo como reflejo de su propia conciencia. Sus características principales son inclusive establecidas por el mismo. Él mismo le entrega a su esposa su arma más importante -la duda sobre la paternidad. Y su enfermedad mental resulta ser una de sus propias letras, de las cuales él teme de su sanidad”. Las líneas que su mujer dice al final del segundo acto, que hacen que él le lance la lámpara en llamas a ella, son creíbles sólo como una proyección de los pensamientos del Capitán mismo, que sospecha que su esposa tiene. “*Ya has cumplido como tu destino como padre y soporte de familia... Ya no te necesitamos... por eso debes irte*”. Si el diálogo naturalista es una exacta reproducción de una conversación como tomaría lugar en la realidad, el primer trabajo “naturalista” de Strindberg está tan reñido consigo mismo como la *tragedie classique*. Ellos difieren en su *principium stilisationis*. El Drama neoclásico pone su principio como un objeto ideal. En *The Father* es determinado por la perspectiva del sujeto. La caída del Capitán, la cual Laura

prepara con la camisa de fuerza, es transformada en un proceso interno por su conexión con su niñez y debido a su identificación psicoanalítico-mágico con las memorias contenidas en las palabras que su enfermera le habla mientras le pone la camisa de fuerza.

Debido a este desplazamiento, las tres unidades, las cuales son observadas rigurosamente en *The Father*, se tornan sin significado. Su función en el Drama genuino es la de elevar puramente el flujo de eventos de la dialéctica-dinámica sobre la estática situación causada por el aislamiento de mundos internos y externos, por lo tanto creando ese espacio absoluto que requiere la exclusiva reproducción de eventos interpersonales. Esta obra, de todas formas, depende de la unidad del YO de su figura central, no en la de la acción. La unidad de acción no es esencial para la presentación del desarrollo psíquico y puede hasta interferir con él. No hay necesidad de una acción perfecta, y no hay una correlación necesaria entre las unidades de tiempo y espacio con las de la psique. Eso se pone de manifiesto en unas pocas escenas en las cuales el Capitán no se está en escena. Parece que no hay una verdadera razón por la que el espectador, que ve la realidad de la familia a través de los ojos del padre, no deba seguirlo por caminatas nocturnas y, luego, sea encerrado con él. El está presente como el único sujeto de la conversación. Las intrigas de Laura son sólo visibles indirectamente; en el fondo está un cuadro que ella pinta de él para su hermano y el Doctor. Y Cuando el Pastor se entera de los planes de su hermana para hospitalizar al Capitán y juzgarlo incompetente, se vuelve el vocero de su cuñado, un hombre al cual siempre “*considero... como una hierba en nuestra pastura familiar*”, debido a su pensamiento libre.

Eres una mujer fuerte Laura, Increíblemente fuerte, como un zorro en una trampa, preferirías arrancarte la pierna que dejarte atrapar, Como un “ladrón maestro”, no tienes cómplices – ni siquiera tu propia conciencia. Mírate en el espejo. No te atreves!... Déjame ver tu mano. Ni un rastro de sangre que te delate- ni un vestigio de insidioso veneno. Una inocente homicida que no puede ser alcanzada por la ley –un crimen inconciente- inconciente tu mente! Una conspiración astuta, un golpe maestro (Szondig, 1987. pp. 24).

Y hablando para si mismo en vez de para su cuñado, el Pastor concluye, “*Como hombre, con gusto te vería colgada; Como hermano y como pastor, mis felicitaciones*” Pero inclusive esas palabras hacen eco en aquellas dichas por el Capitán.

El naturalismo de Strindberg y las intenciones autobiográficas tomaron caminos separados después de *The Father. Miss Julie*, escrita un año después y no concebida en perspectiva, se volvió una de las obras más famosas de todas las obras naturalistas y Strindberg (prólogo, prefacio), una especie de manifiesto naturalista.

Sus esfuerzos por poner el ego de un sólo individuo, principalmente el suyo, en el centro de una obra, lo llevaron cada vez más y más lejos de la construcción dramática tradicional, sin embargo, *Miss Julie* se ha mantenido completamente dentro de esta tradición. Primero vinieron experimentos en el mono-drama, como en *The Stronger*. Que parece ser el resultado lógico de que uno solamente puede “conocer una vida, la de uno mismo”. Debemos agregar, que el único rol en esta obra no es un retrato autobiográfico de Strindberg. Esto se entiende cuando uno recuerda que el teatro subjetivo surge fuera de la noción de que uno puede describir la existencia/verdad de la psique de uno mismo (dado que esto es lo único que uno puede conocer de uno mismo) en vez de la intención anterior de traer esta psique tan oculta/secreta a la vida dramáticamente. En el Drama, el arte forma parte excelente para que el diálogo sea franco y abierto, le es dada la tarea de presentar eventos secretos de la psique. Ella cumple con esto retirándose hacia la figura central y luego ya sea limitándose a su personaje (monograma) o encasillando a los otros dentro del marco de referencia (yo-dramaturgia). Que a ese punto deja de ser Drama, obviamente.

La de un sólo acto, *The Stronger* (1888-89) es probablemente la más importante en relación a la problemática interna de la técnica analítica moderna en general, del desarrollo dramático de Strindberg en particular. Debería ser, en este caso, visto en términos al trabajo de Ibsen, dado que en este monograma de seis paginas puede ser encontrado algo semejante al corazón de los tres –o cuatro- actos de la obra de Ibsen. La acción secundaria, la que esta en el presente, la cual sirve de

ambiente para la acción primaria existe sólo en embrión: “En la noche de Navidad, señora X, actriz, casada,” conoce “Señorita Y, actriz, soltera,” en la mesa de la esquina de un café (tea house). Y los reflejos internos, las memorias del pasado –las cuales Ibsen entrelaza dramáticamente (de una forma tan espectacular pero a la vez un poco dudosa con eventos actuales/reales)- es presentado aquí por las actrices casadas en un gran monólogo lírico-épico. En este punto uno ve más claramente qué tan poco dramático el material de Ibsen era, y el precio que tuvo que pagar por agarrarse rápido a la forma dramática. Lo oculto y lo reprimido aparecen con un poder mucho más grande incomparable en la densidad y pureza del monólogo de Strindberg que en el diálogo de Ibsen. Y su revelación no requiere ese “acto de violencia sin paralelos” el cual Rilke vió en el trabajo de Ibsen. Lejos de volverse un reportaje, esta auto-narrativa incluso logra producir dos peripecias que difícilmente podrían ser más “dramáticas”, a pesar del hecho de, que en su pura interioridad, se movieron más allá del diálogo y, por lo tanto, más allá del Drama también.

En 1897, después de una pausa de trabajo de cinco años, Strindberg crea su propia forma, el “drama de estación”, con *To Damascus*. Catorce piezas cortas de los años 1887-92 y la larga pausa entre los años 1893-97 separan esta obra de su mayor trabajo *The Father*. Las obras de un acto de este período (once en total, contando *The Stronger*), empujan hacia atrás los problemas de la acción dramática y el rol construcción que aparece en *The Father*. Ellos no solventan estos problemas; en cambio, llevan testigos indirectos a ellos –a pesar de sus esfuerzos para evitarlos.

El “drama de estación”, por otro lado, proveyó un equivalente formal al intento temático de ese teatro subjetivo el cual *The Father* ya ha dado indicios. La contradicción interna que la dramaturgia subjetiva ha creado dentro de la forma dramática fue, por lo tanto, eliminada. El dramatismo subjetivo está más preocupado con el aislamiento y la elevación de una figura central que muy a menudo representa al dramatismo mismo. La forma dramática, las bases bajo las cuales es renovado constantemente el balance personal, no pueden satisfacer el dramatismo subjetivo sin destruirse a si mismo. En el “drama de estación”, el héroe, cuyo desarrollo es descrito, es separado de la forma más

clara posible del resto de las otras figuras en las estaciones a lo largo de su camino. Ellos aparecen sólo en términos de sus encuentros con ellos, y sólo desde su perspectiva. Ellos, por lo tanto, son referencias para él. Y porque el “drama de estación” no está construido alrededor de un YO central, su espacio no es prioridad dialógica, el monólogo pierde esa excepcional calidad que necesariamente tiene en el Drama. Y el sin fin de despliegues de la “existencia de una psique secreta” se vuelven formalmente posibles.

El teatro subjetivo también lleva al reemplazo de la unidad de acción por la unidad del ser. La técnica de la estación también da pie para este cambio reemplazando la continuidad de acción por una serie de escenas. Estas escenas individuales no están en una relación casual o no, como en el Drama, se generan una con la otra. Por el contrario, parecen ser piedras enfiladas a lo largo de un camino por delante Yo. Esta estática, cualidad sin futuro de las escenas (que las hace, en el sentido de la palabra de Goethe, épicas) está atado a una estructura que es definida por la perspectiva que el ser ve el mundo. Las dinámicas de la escena dramática surgen de la dialéctica interpersonal. En el “drama de estación”, por otro lado, no hay compenetración mutua. El héroe sí se encuentra con otras personas, pero permanecen siendo extraños.

Cuando esto ocurre, la propia posibilidad del diálogo es puesta en duda y, en su último “drama de estación” (*The Great Highway*), Strindberg, en ciertos lugares, de hecho cambia de una estructura dialógica a aquella de una épica en dos voces. Este tipo de escenas no pueden dar pie a la transición hacia otra escena. Sólo el héroe puede internalizar y llevar con él sus efectos traumáticos o curadores. La escena por si misma es dejada como una estación a lo largo de su vía.

Cuando un camino subjetivo reemplaza acciones objetivas de esta forma, las unidades de tiempo y espacio dejan de ser categorías válidas. Este tiene que ser el caso, ya que sólo giros aislados a lo largo de un camino básicamente interno están presentes en este teatro/escenario. En el “drama de estación”, este sendero no es, como es la acción en el Drama genuino, mostrado en su totalidad.

El desarrollo del héroe continúa entre tiempos y entre lugares y, así, yendo constantemente más allá de las barreras del trabajo de su objetivo, lo hace relativo.

Porque la compenetración no existe entre las escenas individuales (o del individuo) y porque ellas representan sólo segmentos de un desarrollo que se extiende más allá del trabajo (son, por así decirlo, fragmentos escénicos de un *Entwicklungsroman*), su composición puede elevarse incluso fuera de un esquema que puedan relativizar aún más las escenas y hacerlas más épicas. A diferencia del modelo dramático construido por Gustav Freytag, en el cual la pirámide que él postula surge de la necesidad fuera del crecimiento orgánico de los hechos y de las escenas, la construcción simétrica de *To Damascus I* sigue un patrón mecánico de organización, el cual, aunque entendible, es ajeno al trabajo.

Presentando lo interpersonal como una dura yuxtaposición, el “drama de estación” parece contradecir el “expresionismo” de Strindberg, según el cual los personajes, como en la trilogía de *Damascus* (*The Lady, The Beggar, Caesar*), son proyecciones de la psique del Extraño, y el trabajo como un todo, por lo tanto, es localizada en la subjetividad de su héroe. Pero esta contradicción representa la paradoja de la misma subjetividad: auto-alienación en reflejos, la “rectificación” del ser por medio de la auto-contemplación, la súbita transformación, la subjetividad energizada hacia lo objetivo. Es bastante claro en terminología psicoanalítica que el consiente YO (que es, el Yo como consiente de si mismo) ve el inconsciente de un extraño. El inconsciente aparece como el id (eso). De esta manera, el individuo aislado, huyendo del mundo hacia si mismo, es enfrentado una vez más contra alguien desconocido. *The Stranger* reconoce esto como el principio de la obra.

No tengo miedo de la muerte. Es a la soledad a lo que le tengo miedo -ya que la soledad de la vida es la gente... no sé si es alguien más o yo mismo a quien siento- pero en la soledad uno nunca esta solo. El aire se vuelve denso, la atmósfera espesa, y los espíritus que están invisibles y tienen vida pueden ser percibidos, encima de uno (Szondi, 1987. pp. 28).

Él conoce estos seres en lo que le sigue a las estaciones a lo largo de su camino. Ellos son usualmente el mismo y un extraño al mismo tiempo; parecen ser extraños cuando son el mismo. Este encuentro entre dos aspectos del ser lleva una vez más a la abolición del diálogo.

Las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo se manifiestan por sí solas temporalmente como una compenetración entre el presente y el pasado. El pensamiento, lo recordado, el pasado internalizado reaparece como un presente extraño/ajeno/diferente. De esta manera, el Doctor es una referencia a un compañero de la infancia quien, si bien inocente, fue castigado por su “stead”. El encuentro con el Doctor objetiva en el presente la fuente de la angustia mental la cual nunca lo ha dejado desde ese momento (un motivo del propio pasado de Strindberg). Y el Mendigo que colocó en la esquina de la calle tiene la misma cicatriz que el lleva como resultado del golpe que le dio su hermano (autobiográfico o no).

El “drama de estación” y la técnica analítica de Ibsen convergen aquí, pero como la auto-alienación del individuo aislado, la alienación del pasado de un individuo adquiere una forma adecuada sin la “violencia” dramaturgica en los encuentros separados que componen el trabajo de Strindberg.

El encuentro del Yo aislado y el alienado mundo son los cimientos de la estructura formal de dos trabajos posteriores de Strindberg: *A Dream Play* (1901-2) y *The Ghost Sonata* (1907).

A Dream Play, escrita el mismo año que *To Damascus III*, no difiere del “drama estacionario” tanto como a lo que a su forma conceptual concierne (“La separada y desunida, aunque aparentemente lógica, forma de los sueños”- Prefacio de Strindberg). Strindberg también se ha referido a *To Damascus* como una obra de sueños, lo cual hay que decir que él no concibió de *A Dream Play* como un sueño representado. Sólo usó este título para indicar lo parecido a un sueño de la composición de la obra. De hecho, sueño y “drama de estación” son parecidos en estructura: una secuencia de escenas cuya unidad no reside en la acción sino en la intercanbiante psique del soñador, quien es, tal vez, el héroe.

Si el énfasis en el asilamiento del ser en “drama estacionario” es tan marcado, en *A Dream Play*, es el mundo de la actividad humana que se encuentra en el “foreground” como un objeto de observación para la hija del Dios Indra. Esta es la noción que constituye la obra y que determina su forma –a la hija de Indra le es mostrado “lo que es el sentir de un humano” (Strindberg), esas escenas conectadas débilmente en *A Dream Play* son más parecidas a aquellos “revue” de la Edad Media que a aquellas de un sueño. Y los “revue” son –el opuesto con el Drama- esencialmente una presentación que se desenvuelve para alguien que no es parte de ella. Debido a esto, *A Dream Play*, en la cual el observador es el verdadero yo de la obra, tiene la estructura épica de la confrontación entre el sujeto y el objeto.

La hija de Indra, quien en la versión original (sin prólogo) parece ser una persona dramática al igual que los otros, formula su separación épica de la humanidad en su comentario leitmotivlike, “Los seres humanos dan lastima”. El contenido del comentario indica lástima; formalmente, no obstante, expresa distancia y puede, por lo tanto, volverse la frase mágica por la cual la hija de Indra, inclusive en la relación más profunda (a los ojos de Strindberg) de los quehaceres humanos –su matrimonio harapos.

Hija: Estoy empezando a odiarte después de todo esto.

Abogado: Pobre de nosotros entonces! Pero evitemos el odio. Te prometo nunca mencionar desorden de nuevo, a pesar de que una tortura para mi.

Hija: y yo comeré repollo, a pesar de es un tormento para mi.

Abogado: Y así – la vida juntos es un tormento. El placer de unos es el dolor de otros.

Hija: Los seres humanos dan lastima.

De acuerdo con la estructura parecida al revue, el gesto más característico de los trabajos es aquel de mostrar. A parte del Oficial (que representa a Strindberg), las figuras que encuentra la hija de Indra son primordialmente aquellas, que ya tienen un sentido concreto de la humanidad, debido a sus profesiones y pueden, por lo tanto, servir mejor para presentarla. De esta manera, por ejemplo, el Abogado (la segunda encarnación del autor) dice:

Abogado: Mira estas paredes! Acaso no esta el papel tapiz manchado como si fuera cada tipo de pecado? Mira a estos documentos en los cuales registro documentos de maldad! Mírame!...

Nunca nadie que viene aquí sonríe. Nada más que libros viles, dientes descubiertos, puños apretados, y todos ellos chorrean su malicia, su envidia, sus sospechas de mí. Mira mis manos están negras y nunca podrán ser limpiadas! Mira cuan cuarteadas están y sangrando! Nunca puedo usar mis ropas por más de unos pocos días porque apestan al crimen de otras personas... Mírame! Puedes creer, que marcado como estoy por el crimen, me podría ganar el amor de una mujer? O que alguien quisiera ser amigo de un hombre que fuerza a que se hagan los pagos de todas las deudas del pueblo? Es una miseria ser humano.

Hija: La vida humana es lastimosa.

El Poeta (la tercera encarnación de Strindberg) le entrega a la Hija de Indra una “petición de la humanidad al gobernante del universo, hecha por un soñador”, que tiene como sujeto la *conditon humaine*. El también le muestra esta condición como la personificación de otro ser humano.

Poeta: Lina, muéstrate a Miss Agnes (la hija de Indra). Ella te conoció hace diez años cuando eras joven, feliz, y déjame agregar, una muchacha bonita... mírala ahora! Cinco hijos, trabajo penoso, chillando, hambrienta. Mira como la belleza ha muerto, como el placer ha desaparecido por el cumplimiento de los deberes.

El oficial, también, ocasionalmente toma estancias épicas. En otras palabras, *A Dream Play* es una obra en la que de ninguna forma la humanidad se representa a sí misma, –un Drama- por el contrario, es una obra épica sobre la humanidad. Esta estructura presentacional (aunque escondida tanto temáticamente como formalmente) define al *Ghost of Sonanta* también. En *A Dream Play*, la estructura se manifiesta temáticamente la vista que la hija de Indra hace a la tierra, y formalmente en los arreglos del estilo revue en escena. En *Ghost of Sonanta*, por el otro lado, la estructura esta oculta detrás de la fachada de un Drama de salón tradicional. No es usado como un principio formal acompasador. En cambio, funciona como los medios para lograr ciertos fines; ya que *Ghost of Sonanta* representa los mismos problemas de forma que los últimos trabajos que realizó Ibsen: como revelar dramáticamente un secreto y un pasado profundamente internalizado, como evitar que escape de la representación dramática. En el trabajo de Ibsen el descubrimiento fue posible entrelazando el pasado como una acción dramática actual; en la obra de un sólo acto de Strindberg *The Stronger*, fue por medio del monólogo. En *Ghost of Sonanta*, ambos métodos son empleados en cierto grado, el YO del teatro subjetivo aparece en la bruma de los otros personajes vestidos como personas dramáticas

ordinarias. La función de este personaje será la de develar el pasado secreto de los otros. Este rol lo ocupa el anciano, Hummel, tanto por medio de él, como por medio del Abogado y el Poeta en *A Dream Play*, la humanidad es vista como un objeto, desde afuera. En respuesta a la pregunta abierta del Estudiante, Si hummel conoce a la gente “que vive ahí” (quienes son, las personas que Hummel desenmascara luego), el responde, “*Cada uno de ellos. A mi edad uno conoce a todo el mundo... pero nadie me conoce- no realmente. Yo tengo interés en el destino humano*”. Al igual que estas líneas dan unas bases temáticas para el rol formal de Hummel, y una posición especial, igualmente, ciertas declaraciones explican porque estas personas requieren narradores épicos. Esas líneas marcan un origen para la dramaturgia épica moderna. Ellas colocan el momento cuando la clase media del Drama de salón, que ha tomado los principios del drama neoclásico, fue transformada, por necesidad, en lo épico por la contradicción de la forma-contenido que había surgido en curso del siglo XIX. Dentro de este proceso, la presencia de Hummel puede ser el primer ejemplo del Yo épico en escena, no obstante disfrazado como un personaje dramático. En el primer acto, él le describe a los habitantes de la casa al Estudiante. Desprovisto de toda independencia dramática, ellos se muestran por las ventanas-objetos para ser representados. En el segundo acto, durante la cena del fantasma, es Hummel quien desenmascara sus secretos.

Esto es difícil de entender, sin embargo porque Strindberg permanecía ignorante de la función formal de sus personajes. En el segundo acto, él permite el tradicional fin del desenmascaramiento del desenmascarador en el suicidio de Hummel. El tercer acto tenía que fallar, porque sin soporte épico, no podía generar diálogo por si mismo. Aparte de la figura episódica del Cocinero, quien sorprendentemente continúa con la temática de Hummen del rol del “vampiro”, sin tomar formalmente su patrón. La Muchacha y el Estudiante son los únicos personajes capaces de llevar un diálogo, pero ellos ya no pueden liberarse suficientemente del hechizo del fantasma de la casa para crear un diálogo. Su desesperada y dispersa conversación – interrumpida por pausas, monólogos y plegarias – culminan la obra. Esta tormentosa y fallida conclusión de un a obra única

puede ser entendida sólo en términos de una situación de dramaturgia transitoria a la cual pertenece Strindberg. La estructura épica está allí, pero todavía temáticamente atada, y de esta manera sujeta al desenvolvimiento de la acción.

En las obras de Ibsen los personajes dramáticos tenían que morir porque no tenían narrador épico, el narrador de la primera escena de Strindberg se muere porque no es reconocido como tal – él lleva la más cara del drama. Más que nada más, esto demuestra las contradicciones internas en el drama a finales de siglo, y precisamente designa la posición histórica de Ibsen y Strindberg. Ambos están en el umbral de ese teatro moderno que puede ser entendido, sólo en su *propia* forma problemática.

Conclusión.

Esta traducción ha servido no sólo como aporte esencial para el estudio en español sobre Strindberg y su obra, sino para descubrir que quien pareciese ser casi un mito de desdichas y locuras, representó mucho más que eso. Y para entender que la obra de Strindberg no es tan compleja como puede parecer, sino que es una gota entre las fuertes corrientes naturalistas, épicas y psicológicas que se enfrentaban mientras él intentaba la catarsis de su vida escribiendo.

Agradecimientos.

Mis más sinceros agradecimientos al Jorge Blanco por todo el apoyo y la ayuda, sin la cual esto se hubiera llevado mucho más tiempo.

Fuentes Consultadas.

SZONDIG, Peter: *Theory of the Modern Drama*. U.K Polity, Cambridge, 1987.

<http://www.kirjasto.sci.fi/strindbe.htm>.