

## LA POÉTICA DE AUGUST STRINDBERG: HACIA EL DESBORDAMIENTO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Juan Sebastián Cruz Camacho  
Universidad Nacional de Colombia – Bogotá  
jscruzca@gmail.com

El presente artículo estudia las relaciones entre los géneros literarios (drama y novela) en la obra de August Strindberg. Se analiza cómo los componentes fundamentales de la novela (el narrador, el enfrentamiento del sujeto con el mundo y la ironía formal) penetran en el drama de Strindberg, logrando su *novelización*; y, como contrapartida, se explicita de qué manera los componentes fundamentales del drama moderno (la densificación del Yo-narrador, el surgimiento del impersonaje y la configuración del diálogo sin revelación aunado a la proliferación de didascalías) irrumpen en la novela del autor para *dramatizarla*.

*Palabras clave:* dramatización; género literario; impersonaje; novelización; poética; Strindberg.

### AUGUST STRINDBERG'S POETICS: TOWARDS THE DERANGING OF LITERARY GENRES

The subject of this article is the study of the relationships among literary genres (drama and novel) in August Strindberg's work. The text analyzes the ways in which the fundamental components of the novel (the narrator, the confrontation of the subject with the world and formal irony) penetrate Strindberg's drama, achieving its *novelization*; and, on the other hand, it explains how the fundamental components of modern drama (the densification of the "self-narrator", the emergence of the "uncharacter" and the configuration of dialogue without a revelation, along with the proliferation of stage directions) irrupt in the author's novel to dramatize it.

*Keywords:* dramatization; genre; *impersonnage*; novelization; poetics; Strindberg.

## Correspondencia privada

EL 2 DE ABRIL DE 1907 August Strindberg le escribió una significativa carta a Emil Schering, su traductor y editor alemán. Allí se lee: “El secreto de todas mis narraciones, historias cortas y cuentos es que son dramas. Fue cuando los teatros estuvieron cerrados para mí durante un largo período que di con la idea de escribir mis dramas en una forma épica —para un uso futuro—” (1992, 741-742)<sup>1</sup>. Luego de esta afirmación, que declara abiertamente el sustrato dramático de sus obras narrativas, el autor dice lo siguiente con respecto a la posibilidad complementaria —la de llevar sus novelas a las tablas—: “Esta tarea no puede ser llevada a cabo por aquellos que creen en la vieja noción de que una obra teatral debe ser convencional: cinco actos con una serie de roles y actos finalizados (para el aplauso). Ahora, yo creo que con una noción más moderna e informal del drama puede ser posible que se tomen las narraciones ¡exactamente como son! ¡Eso sería novedoso (novelesco)!” (742)<sup>2</sup>. Strindberg finalizó esta carta con una interrogación sugestiva, que remarca su intención de desbordar los géneros literarios y abre la perspectiva de análisis del presente escrito: “¿En nuestros días no están permitidas todas las formas?” (742).

En la carta a Schering, Strindberg expuso los lineamientos fundamentales de su concepción moderna de los géneros literarios, basada en la libertad de movimientos e inclusiones. Además, de allí puede deducirse que el autor era enteramente consciente de que su escritura estaba encaminada hacia el objetivo de que la novela y el drama vivieran una mutua “contaminación benéfica, en el plano estructural como en el plano temático” (Sarrazac 1999, 37). Por lo tanto, para este autor el género literario es un espacio abierto en el que se registran las

1 Todas las traducciones son mías.

2 Esta última frase contiene un juego de palabras que se puede conservar en inglés pero no en español. Dice textualmente: “That would be novel!”, donde el adjetivo *novel* significa “novedoso”, pero en este contexto también resuena su uso como sustantivo, según el cual significa “novela”.

tensiones y vaivenes entre la novela y el drama. Su vasta producción puede entenderse como una constante exploración de infiltraciones, préstamos y reformulaciones entre los géneros literarios, que, dados estos movimientos, tienden a desvanecer sus límites. Por lo tanto, Strindberg es uno de esos autores para los cuales “no todos los géneros conviven pacíficamente dentro de una sola obra sin que se ponga en tela de juicio la integridad del conjunto; o de la literatura misma como tradición e institución” (Guillén 2005, 169). El presente texto está dedicado justamente a precisar cómo los componentes fundamentales de la novela penetran en el drama de Strindberg logrando su *novelización*; y, como contrapartida, explicitar de qué manera los componentes fundamentales del drama moderno invaden su novela para *dramatizarla*.

### **Pautas analíticas para acercarse a la novela**

Todo aquel que se haya acercado al problema de la forma novelesca se ha visto en serias dificultades, lo declare abiertamente o no. Buena parte de las complicaciones que subyacen al estudio de la novela radican en que este género no fue abordado por las poéticas clásicas. No existe un corpus teórico normativo sobre la novela, dado que “es el único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal, y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella” (Bajtín 1991, 450). La novela se renueva constantemente, es el género literario que dispone de la mayor libertad de movimientos, objetos y motivos, provenientes de la contemporaneidad cambiante. Ahora, si bien no puede hablarse de una materia novelesca uniforme, sí pueden hallarse rasgos comunes; no se puede explicitar un ideal novelesco, pero sí postular indicios compartidos. Desde *Don Quijote* hasta nuestros días la novela ha venido presentando y reformulando (al menos) tres componentes fundamentales: el narrador, el enfrentamiento del sujeto con el mundo y la ironía formal.

## Las posibilidades del narrador en el escenario

La novela necesita de una mediación entre lo representado y el lector, y el narrador es quien cumple esa función: es la voz que presenta el mundo ficcional, la consciencia que posee una mirada particular a través de la cual el lector se relaciona con los sucesos y personajes. En ese sentido, el narrador es un personaje más de la ficción narrativa, pero tiene una condición especial: es aquel en el cual el autor se ha metamorfoseado. Tal como aseguró Bajtin, “el novelista tiene necesidad de alguna máscara esencial formal, de género, que defina tanto su posición para observar la vida, como su posición para hacer pública esa vida” (1991, 313). Esa máscara esencial (metáfora alusiva a la teatralidad) es aquella que el novelista diseña y usa para cumplir con su papel de narrador.

En las novelas de Strindberg, el narrador va cambiando progresivamente de lugar y actitud: inicia desde la tercera persona y la impavidez propias del naturalismo en *El cuarto rojo* (1879) para, finalmente, establecerse en la primera persona, siendo a la vez narrador y protagonista, como en *Solo* (1903). Paradójicamente, un punto de quiebre fundamental en este trayecto es *El alegato de un loco* (1888), la que se considera su novela naturalista por antonomasia. A partir de dicha obra, inicia el domino de la primera persona y la configuración del narrador-protagonista que caracterizará la mayoría de sus narraciones posteriores. A excepción de *A orillas del mar libre* (1890), las novelas de Strindberg escritas después de 1888 se alejan cada vez más del narrador impasible y omnisciente. Desde entonces, aparecen narradores confinados en el Yo, para los cuales no es importante abordar con detenimiento la realidad social, sino tomar en consideración aquellos sucesos que provocan reacciones en el interior del personaje, como se evidencia en el siguiente pasaje de *Solo*:

Hay siempre trocitos de papel tirados en la calle, pero no todos llaman mi atención. Sin embargo, si uno de ellos lo hace, le presto

una cuidadosa atención, y si hay algo escrito o impreso en él que tiene alguna conexión con lo que me está preocupando, entonces lo considero una expresión de mis más recónditos pensamientos aún no nacidos. (2003a, 27)

El narrador de Strindberg empieza a vivir el movimiento hacia un espacio dentro de las fronteras del Yo, hacia un lugar privilegiado desde el cual relata las variaciones sufridas en el vasto mundo interior del personaje a partir de mínimos detalles presentes en el mundo exterior. No se trata de la evasión de la realidad, ni del olvido del mundo, sino de aquello que explicó Adorno con respecto a la novela contemporánea en los siguientes términos: “El narrador instaura por así decir un espacio interior que le ahorra la salida en falso al mundo ajeno que descubriría la falsedad del tono de quien se finge familiarizado con ese mundo. El mundo es arrastrado imperceptiblemente a ese espacio interior” (45). Al haber realizado este movimiento del narrador, Strindberg fue pionero en la exploración de uno de los recursos narrativos que se consolidaría luego, en las epopeyas del Yo escritas durante el siglo xx: *En busca del tiempo perdido* y *Ulises*.

\*\*\*

En su libro *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo xx*, Abuín González (1997) propone un tipo de narrador característico del drama moderno: el narrador generador, un personaje que “crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición ‘ontológicamente’ distinta” (28). La particularidad del narrador generador radica en que posee un punto de vista limitado sobre la totalidad de los acontecimientos de la obra y, además, sus discursos en ningún caso promueven la unidad de acción. Se trata de un personaje que sostiene un punto de vista particular desde el cual presenta (y al hacerlo, crea) el universo de ficción, tal como lo haría un narrador

novelesco, lo que permite trascender las limitaciones temporales y espaciales del escenario. Este narrador “explica, glosa, parafrasea la obra, interpreta el espectáculo, dirige sobre la escena a otros personajes” (29), a tal punto que la pieza teatral se consume en el discurso interpretativo que los personajes realizan.

En cierto pasaje de *La señorita Julia* (1888), la aristócrata le hace un cumplido a su criado Juan, que si bien pasa inadvertido para él, resulta significativo para el lector y el espectador: “¿Sabe que es un gran narrador?” (2003b, 122). En otro momento de la misma obra aparece una didascalia que refuerza la condición narrativa de los personajes: “(Se vislumbra a Juan por la derecha, afilando su navaja de afeitar en una correa que sostiene con los dientes y la mano izquierda. Escucha divertido la narración y de vez en cuando asiente con un movimiento de cabeza)” (146). De estos fragmentos que identifican al personaje dramático con la figura del narrador se puede deducir que los personajes teatrales de Strindberg no están sujetos a la realización de ninguna empresa, puesto que su tarea es exponer la interioridad de los sujetos y su mundo. Se trata de seres que no actúan, sino que hablan todo el tiempo, tal como advierte El Confesor de *Camino de Damasco*: “¿Qué dice ese charlatán? Toda su vida se la ha pasado hablando y así nunca ha tenido tiempo de hacer nada” (1973, 376).

Otra tarea novedosa que emprenden los narradores en el teatro de Strindberg es la descripción del espacio escénico en el que están inscritos, y en el cual se sienten extraños. Este cambio de función y posición del narrador en el teatro strindberguiano se registra en sus piezas postnaturalistas, que inician en 1898 con la primera parte de *Camino de Damasco*. A partir de entonces, las atmósferas atípicas en las que se encuentran los personajes se hacen objeto de narración debido al misterio que entrañan: en *Comedia onírica*, por ejemplo, los personajes del primer cuadro se preguntan por el castillo ubicado frente a ellos, que crece como si fuera una planta:

*(El telón del foro representa un bosque de gigantescas malvarrosas con flores de color blanco, rosa, púrpura, rojo, amarillo azufre, azul,*

*violeta, sobre las que se dibuja el tejido dorado de un castillo en el que destaca el capullo de una flor con forma de corona...)*

La Hija. —El castillo sigue creciendo... ¿Ves lo mucho que ha crecido desde el año pasado?

El Cristalero (*para sus adentros*). —Yo no he visto nunca ese castillo, jamás he oído que un castillo crezca... pero —(*a La Hija con firme convicción*). Sí, habrá crecido un par de metros, pero es porque lo han abonado... y si te fijas bien verás que le ha crecido un ala en el lado del sol.

La Hija. —¿No debería florecer pronto? Ya hemos pasado San Juan... (2007a, 21)

Así, el mundo escénico del teatro postnaturalista de Strindberg está marcado por la invasión de lo fantástico, como aseguró el autor en la apostilla de su *Comedia onírica*: “Todo puede ocurrir, todo es posible y verosímil. Tiempo y espacio no existen” (2007a, 15). El escenario se convierte en un lugar donde se suceden imágenes y palabras que no se corresponden con los dictámenes de la realidad fáctica. Strindberg rompió con la tradición del teatro realista-naturalista decimonónico, que se basaba en la capacidad de producir la sensación (o ilusión) de que el público o el lector espían lo que ocurría en la sala de cualquier familia. Los personajes-narradores son los encargados de dar cuenta de este fenómeno renovador, ubicados en una intersección: entre la realidad y la fantasía, en un espacio fronterizo desde el cual pueden apreciar todas las particularidades de sus mundos trastornados. El narrador, infiltrado en el drama strindberguiano, abre la posibilidad de que el escenario sea un lugar en donde la realidad no sea algo dado de antemano, sino una imagen por construir, una apariencia poética.

Los personajes de la pieza son emanaciones de la intrincada subjetividad del protagonista, que, por lo tanto, expande las dimensiones de su Yo; allí se desarrolla otra función del narrador en el drama de Strindberg. El Desconocido, de la trilogía *Camino de Damasco*, tiene

la capacidad de proyectar sus temores inconscientes hasta que éstos se individualizan y pueblan el escenario con su cuerpo y palabra: todos los personajes de la obra nacen del mundo interior del personaje principal, que es la consciencia narrativa central de la obra. El objetivo de todos los personajes que acompañan al protagonista es relatar, desde su perspectiva restringida, las diferentes capas que componen el intrincado mundo interno del Desconocido. En cierto pasaje de la obra, El Mendigo le expone al Desconocido el sentido y la estructura de esta pieza teatral sin precedentes: hacer que el personaje principal comparezca ante sus propias angustias y contradicciones, que han cobrado vida y aparecen en el escenario para interperarlo:

El Mendigo. —Serás obligado a predicar contra ti mismo desde los tejados. Tendrás que deshacer tu tejido hilo por hilo; desollarte vivo en cada esquina y enseñar cómo eres por dentro. [...] Sin embargo, a veces, cuando cae la noche y los seres invisibles, que sólo pueden ser vistos en la oscuridad, se arrastran sobre sus pechos, entonces él tendrá miedo, incluso de las estrellas, y más que de nadie del molino de los pecados, que muele y muele el pasado, el pasado, el pasado. El Desconocido (*levantándose*). —¿Dónde me encuentro? ¿En dónde he estado? ¿Es primavera, invierno o verano? ¿En qué año vivo y en qué hemisferio? ¿Soy niño o anciano, hombre o mujer, dios o diablo? ¿Quién eres tú? ¿Eres tú, tú, tú mismo o eres yo? ¿Son esas mis propias entrañas que veo a mi alrededor? ¿Esas son estrellas o manojos de nervios en mi ojo? ¿Es eso agua o son lágrimas? ¡Silencio! (1973, 279-280)

### **El sujeto dramático enfrentado al mundo de los objetos**

Según afirma Lukács en su *Teoría de la novela*, “el individuo se reduce a no ser sino un instrumento cuya situación central depende exclusivamente de su aptitud para revelar cierta problemática del mundo” (87). Por lo tanto, el sujeto novelesco se enfrenta al mundo

para transmitir un claro conocimiento de la situación coetánea del espíritu, a costa de la realización de sus propios intereses. Lo anterior puede verificarse en el caso de Arvid Falk, protagonista de *El cuarto rojo*: el personaje desea ser escritor y, movido por ese impulso, abandona su empleo como funcionario y cree que desde su pluma puede enfrentar la realidad. Falk no logra su cometido y termina, como dice el narrador, en una “reconciliación con el orden del mundo” (1991, 246). Sin embargo, no se trata de una reconciliación feliz ni deseada; es más, luego de que ocurre esta vuelta resignada del personaje a las condiciones de la realidad, el fallido escritor no vuelve a aparecer en la novela: deja de interesarle al narrador.

Los personajes de la novela realista-naturalista tenían un propósito bien definido, y la suerte que corrían dependía de la manera como ese objetivo fracasaba en el mundo (puede pensarse en el ansia de reconocimiento social de Julian Sorel, en *Rojo y negro*, por dar sólo un ejemplo). Los personajes de Strindberg, por su parte, ya no acometen el mundo a través de la acción, no se lanzan hacia el exterior, puesto que en su propia interioridad viven tantos ideales y problemáticas como pueden caber en el mundo. Además, el interior de los personajes novelescos strindberguianos es tan amplio que allí adentro se vive una incesante anarquía de los deseos, a tal punto que el sujeto nunca se pone de acuerdo consigo mismo y queda condenado a la destrucción pasiva de todos sus propósitos. La novela en la que mejor se evidencia lo anterior es *A orillas del mar libre*, en donde se dice que Borg: “En medio de aquel caos eternamente móvil de fuerzas y de intereses antagónicos, buscaba en sí mismo un lugar a propósito para clavar el ancla de su existencia, buscaba el centro del círculo en el que la realidad le tenía encerrado” (2005, 56).

\*\*\*

El sujeto dramático de Strindberg, al igual que el novelesco, rechaza el mundo, que no puede satisfacer sus propósitos y es el causante de su ruina. El Desconocido de *Camino de Damasco*

declara frenéticamente: “¿Crees que he hecho oro para enriquecer- nos nosotros y los demás? No. Lo hago para destruir todo el orden del mundo, para diluirlo. ¿Lo entiendes? Soy el destructor, el que diluye todo, el incendiario del mundo” (1973, 224). Cabe advertir que esta posición en contra del mundo no es una novedad exclusiva del drama de Strindberg, sino una característica del teatro desde la Antigüedad. Los personajes del drama tradicional también están en contra del orden del mundo y, al tomar consciencia de esto, su propósito es llevar a cabo acciones que reviertan la situación. Lo novedoso del drama strindberguiano radica en la manera analítica y estática como presentó este enfrentamiento: basándose en los significados sociales y anímicos que los objetos adquieren en escena. Además, el mobiliario (convertido en signo del mundo y, luego, de la culpa) produce un efecto de parálisis en los personajes, que, a diferencia del drama tradicional, no pueden lanzarse a resolver la situación por medio de la acción, sino indagar verbalmente su condición devastada.

Luego de que Juan ha seducido a la señorita Julia, repara en los problemas que este hecho implica para la familia aristocrática a la que sirve. Limitado por su condición de lacayo y por el profundo temor que le inspira su patrón, el personaje es incapaz de emprender la huida que le propone su amante. Al permanecer estancado, se genera la angustia del criado, desencadenada por la presencia de las botas del Conde en el escenario, que se convierten en un símbolo de la diferencia de clases entre los amantes. Juan no toma consciencia de que en su desliz carnal se ha enfrentado al orden social del mundo, hasta que repara en las botas del patrón, en donde se cifra la sociedad que lo subyuga:

Juan (*incómodo, angustiado*). —¡No puedo! ¡Mientras sigamos en esta casa seguirá habiendo barreras entre nosotros! Aquí está el pasado. Está el conde... Jamás he conocido a otra persona que me inspire mayor respeto... Me basta con ver sus guantes en una silla para que me sienta como un niño... Me basta oír la campanilla para

sobresaltarme como un caballo espantadizo... Y al ver ahora ahí sus botas tan severas y acusadoras, me sube un escalofrío por la espalda. (*Le da una patada a las botas*). (2003a, 126)

Durante los últimos años del siglo XIX, la obra de Strindberg cambió vertiginosamente, pues abandonó cualquier rasgo naturalista y, por lo tanto, dejó a un lado la preocupación social. En su teatro postnaturalista, los objetos ya no aparecen en escena como símbolos de la consciencia de clases, sino que en ellos se cifran las culpas que afligen el ánimo de los personajes. Los accesorios siguen teniendo la capacidad de reemplazar a los sujetos, pero lo que ahora representan no tiene nada que ver con el mundo externo, sino con la conformación del vasto mundo interno de cada sujeto. Los objetos en escena, incluso, llegan a estar dotados de memoria, contienen las experiencias dolorosas de la vida, como el chal de La Hija, en *Comedia onírica*: “Escúchame, hermana, ¿por qué no me das ese chal? Lo voy a guardar aquí dentro hasta que encienda la estufa; entonces lo quemaré con todas las penas y miserias que lleva” (2007a, 42).

En *La tormenta* (1907), Strindberg cifró el sentido de toda la obra en un objeto. El termómetro contiene la historia del matrimonio desdichado de los protagonistas, que es el tema principal de la pieza. Cuando Gerda, la exesposa del Señor, aparece en escena, lo primero que hace es buscar el aparato y, a partir de éste, expone tanto su vida conyugal como el mal presentimiento que los esposos tenían con respecto a la suerte que iba a correr su relación. De esta manera, el objeto se vuelve un símbolo tanto del sujeto como de las penurias que ha tenido que soportar en el pasado: el termómetro representa los debates irresueltos que se registran en la interioridad de los personajes, enfrentados al mobiliario que les recuerda sus abandonos y engaños. Los personajes de esta obra dramática deben enfrentarse a su propia alma, poblada de objetos en escena que representan sus desdichas:

El Hermano. —¿Tiene algún significado especial?

Gerda. —Sí, al final se convirtió en un símbolo. De lo inestable... Cuando pusimos la casa, el termómetro se quedó ahí olvidado... lo teníamos que haber clavado en la ventana, por fuera... yo prometí ponerlo... se me olvidó [...] ¿Sabes qué significa? Pues que ninguno de los dos creíamos que nuestra relación iba a durar. Y en seguida nos quitamos las caretas y mostramos nuestras aversiones. En los primeros tiempos vivimos siempre a punto de... sí, preparados para salir huyendo en cualquier momento. Eso es lo que significa el termómetro... ¡Y aún está ahí! Subiendo y bajando, siempre mutable, como el clima... (2007c, 45)

### **La ironía formal y la destrucción del melodrama burgués**

La constante parodización que demuestra la novela en su desarrollo histórico es, según Bajtin, la facultad que le ha garantizado su incesante evolución. Vale recordar que gracias a esta condición propuesta por el teórico ruso, la novela, más que los otros géneros, es profundamente autocrítica (1991, 452). Si la novela tiene esta capacidad de continuidad es gracias a su particular ironía, que Benjamin (2000) definió como formal; mientras consideró que el drama se caracterizaba por la ironía material: “La ironía sobre la materia aniquila a ésta; es negativa y subjetiva [drama], en tanto que la de la forma, por el contrario, es positiva y objetiva [novela]” (126). La ironía formal, siguiendo a Benjamin, se enfrenta exclusivamente al objeto de la forma literaria. La novela renueva constantemente sus posibilidades de expresión gracias a ella, de ahí que sea positiva, pues le da cabida a nuevas textualidades mientras desmonta códigos y recursos caducos.

Los naturalistas, como Strindberg en sus primeras obras, recurrieron a la ironía formal para minar los presupuestos del estilo romántico, al que consideraban desmelenado (Zola 2002, 87-88). En *El alegato de un loco*, por ejemplo, Axel huye de su penosa vida en la ciudad y busca a la Naturaleza exuberante para unirse con ella, tal como lo haría Werther. Sin embargo, cuando el personaje llega al bosque se

encuentra con el siguiente espectáculo: “Cloacas, boñiga, setas, agáricos matamoscas, gigantescos nabos, pudriéndose o podridos, tallos de flores deshojadas” (1997, 83). Para concluir el momento irónico, se desencadena una tormenta, y Axel se lanza al mar para fundirse con él, pero lo que termina ganando no es una unión trascendental, sino un catarro que lo mantiene en cama durante semanas.

Strindberg, además de parodiar algunos tópicos románticos, se enfrentó incluso a uno de los principales mentores del naturalismo (y uno de sus autores favoritos): Balzac. En *El cuarto rojo*, el narrador intenta caracterizar a un personaje de la misma manera como se hacía en la *Comedia humana*, en donde la descripción de los elementos externos que acompañaban al personaje encuadraba perfectamente con el carácter social del sujeto representado. El narrador describe la aparición de Struve en la casa de Falk haciendo un cuidadoso inventario de tipo balzaciano, pero, al final, todos estos datos, en lugar de servirle para dar una imagen certera del personaje, lo llevan a la incertidumbre. El narrador de la primera novela de Strindberg ya no puede caracterizar al personaje a partir de sus objetos: la interioridad del sujeto no se evidencia en el incierto contenido social que denotan sus objetos; entre estos dos puntos se ha abierto una brecha:

Hacia él llegaba por el pórtico un hombrecillo con grandes patillas, gafas que más bien parecían protegerlo de las miradas que defender sus ojos, boca malévolamente que siempre adoptaba una expresión amigable e incluso bienintencionada, sombrero blando a medio abollar, abrigo bien cortado con botones desiguales, pantalones a media asta y un andar que indicaba algo intermedio entre aplomo sugerente y timidez. Era imposible juzgar su edad o su posición social por su incierto exterior. Igual podía tomársele por un trabajador que por un funcionario, y parecía tener entre los veintinueve y los cuarenta y cinco años. (1991, 16-17)

\*\*\*

El prólogo a *La señorita Julia* es prácticamente una diatriba contra el drama burgués, que había llevado al arte dramático a un estado agónico: “Me da la impresión [de] que el teatro, así como la religión, van camino de su desaparición por ser unas formas moribundas para cuyo goce ya carecemos de las necesarias condiciones” (2003b, 89). En el mencionado texto, el autor pone en la picota las características fundamentales del drama burgués: la supremacía de la intriga lacrimosa, la configuración tipificada del personaje y el diálogo rimbombante. Sin embargo, en la tarea de desmontar los mecanismos del drama burgués, son mucho más valiosos los aportes que Strindberg hizo en sus obras literarias, que recurren a la ironía formal para parodiar los recursos del drama efectista que lo precedió.

Uno de los elementos constitutivos más importantes del drama burgués era la pareja imposible. El joven noble, al fin, encuentra a la idílica dama desprotegida que colma todas sus expectativas sentimentales, pero sufre por la aciaga suerte de sus esperanzas. Los personajes de estas obras se explayan en inflamadas promesas y ruegos de amor, debido a que su relación está imposibilitada por la promesa de matrimonio que el padre de la dama, previamente, ha hecho a un despreciable viejo millonario y ruin. Por lo tanto, el drama se dedica a exponer las acciones valerosas y las intrigas que el protagonista lleva a cabo para retener a su conquista y, cada vez que tiene oportunidad, el personaje se extiende en parlamentos que “salen como cohetes, se deshacen en haces, hacia el aplauso de los espectadores” (Zola 2002, 189).

En *La danza de la muerte* (1900), Strindberg retomó esta característica del drama burgués y la parodió despiadadamente. La pareja imposible en cuestión es la conformada por Allan y Judit, que apenas se conocen y ya están enfrascados en las contrariedades del amor más inflamado. Además, él es un sujeto pusilánime y enamorado, desprovisto de cualquier rasgo noble; ella, por su parte, es una coqueta que desea casarse con el hijo de Kurt para acceder a sus bienes y comodidades. Cuando llega el momento de

la despedida de los supuestos amantes imposibles hay lloriqueos, promesas desatinadas, confesiones exageradas y juegos ridículos: ella se esconde debajo del capote de él para que no la encuentren los sujetos que vienen a llevarse a su amado, mientras él le besa los botines y se mancha la boca con betún. Esta secuencia paródica que diseña Strindberg, desde luego, sería impensable para los dramaturgos burgueses, que de ninguna manera tomarían en broma las declaraciones y circunstancias de una situación tan propicia para el patetismo como las despedidas de los enamorados:

*(Allan le besa las puntas de los dedos, uno tras otro. Luego le besa uno de los botines)*

Judit. —Pero ¿qué haces, loquillo mío? ¡Te vas a embetunar la boca! *(Se levanta bruscamente)* ¡Y entonces no te podré besar cuando te vayas! ¡Anda, que me voy contigo!

Allan. —¡No, que me arrestarían!

Judit. —¡Y yo te acompañaría al calabozo!

Allan. —¡No te dejarían! ... ¡Ahora tenemos que separarnos!

Judit. —¡Yo iré detrás del vapor nadando... y tú te tirarás al agua y me salvarás y saldremos en los periódicos y entonces podremos anunciar nuestro noviazgo! ¿Lo hacemos?

Allan. —¿Aún te quedan ganas de bromear?

Judit. —¡Para llorar siempre hay tiempo! ... ¡Despídete ahora!

*(Saltan el uno en brazos del otro. Luego Allan sale por la puerta del fondo, que queda abierta. Los dos se abrazan fuera, bajo la lluvia).*

(2003b, 340-341)

*El pelícano* (1907) presenta todas las características de un melodrama de familia: la obra tiene lugar en “*(un salón. Al fondo, una puerta que da al comedor. A la derecha, la puerta achaflanada de un balcón. Arquimesa, escritorio, diván con cubierta de felpa roja, una mecedora)*” (2007c, 157). Además, los cinco personajes de la pieza son los integrantes de un mismo hogar: Madre, dos hijos, yerno y criada. Sin embargo, Strindberg ironiza de nuevo, no sólo dejando

a un lado los rasgos de clase de los personajes, sino recurriendo al diálogo de sordos, en donde la palabra de los personajes “no tiene ya la intención de convencer, de establecer una interesante, aunque a menudo inútil, oposición de ideas y valores, la cual impulsaba al héroe a elegir, o actuar” (Abuín González 1997, 45):

Gerda. —A veces hablas como un loco...

El Hijo. —Recuerdo que papá solía utilizar la palabra “Camorra” medio en broma, pero al final de su vida no la volvió a pronunciar...

Gerda. —¡Qué frío tan espantoso! Es un frío sepulcral... (177)

Los personajes de Strindberg no se escuchan entre ellos, sus palabras discurren sin hacerlos participar activamente en el conflicto: las réplicas ya no sirven para demarcar la oposición entre buenos y malos, que era el conflicto moral que promovía el desarrollo de las piezas burguesas. Esta condición relativiza el maniqueísmo dominante en las réplicas de los dramaturgos efectistas, para quienes el diálogo era un vehículo que permitía la interacción de los personajes en busca de la reparación del honor mancillado. En *El pelícano*, cada uno de los hijos enfrenta a la Madre por su cuenta y nunca obtiene respuestas directas o confesiones por parte de ella. Strindberg ubica a sus personajes dentro del típico espacio que el drama burgués había diseñado para el arrepentimiento del personaje malvado, pero, en esta obra, la pérfida Madre nunca admite su responsabilidad ni promueve la reconciliación con sus hijos. Al final de la pieza, en lugar de abrazos, llantos y promesas de reparación, ocurre un incendio que arrasa con la vida de los personajes y reduce a cenizas el espacio predilecto del drama burgués. De esta manera, la ironía de Strindberg con respecto a la forma dramática que lo precedió toma fuerza incendiaria.

## **El drama moderno como contrapartida de la novela**

Hacia 1880, aproximadamente, el género dramático empezó su proceso de modernización y, desde entonces, si se quiere comprender

el sentido de las nuevas propuestas teatrales es necesario afirmar con Zola: “dejemos a Aristóteles, dejemos a Boileau” (2002, 147). Desde que la *crisis de la representación* entró en las tablas, anunció la urgencia de superar aquello en lo que se había convertido la mimesis tradicional: el estancamiento de las posibilidades expresivas del drama. Además, a esta problemática de la representación se sumó el malestar que los autores, críticos y teóricos venían percibiendo con respecto al aburguesamiento del drama y su consiguiente divorcio de las problemáticas vitales e intelectuales del momento, como lo declaró Nietzsche: “No hay ningún otro período artístico en el que lo que se llama cultura y el auténtico arte hayan sido tan ajenos y tan hostiles el uno al otro como lo vemos con nuestros propios ojos en el presente” (2005, 172).

Las obras de los dramaturgos más destacados de finales del siglo XIX y principios del XX (Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Chéjov y Hauptmann) comparten el objetivo de destronar los mecanismos efectistas de su antecedente inmediato: la *pièce bien faite* del melodrama burgués, último reducto y perversión de la mimesis (Abirached 1994, 105). Desde entonces, como creía Zola: “En lugar de un teatro de fabricación, tendremos un teatro de observación” (2002, 192). Así, a partir de 1880 se lleva a cabo la abolición de la unidad de acción, el surgimiento del impersonaje y la configuración del diálogo sin revelación (aunado a la proliferación de didascalias), que son los componentes fundamentales del drama moderno de Strindberg que se infiltran en sus obras narrativas.

### **Tras abolir la unidad de acción el narrador vuelve a la novela**

En manos de los autores burgueses, el componente más importante del drama según Aristóteles, la acción, se convirtió en la creación mecánica de intrigas truculentas que falseaban las problemáticas de la realidad contemporánea. Ante esta situación, como expuso Zola, si el drama quería modernizarse debía renunciar a aquello en lo que se había convertido la unidad de acción; era necesario desmontar el

principal elemento del teatro desde tiempos griegos, ya envilecido e incapaz de soportar más reinterpretaciones:

Cuando nos desembaracemos de las emociones de la intriga, de esos juegos infantiles de anudar hilos de manera complicada, con el sólo fin del placer que se halla en desanudarlos acto seguido, cuando una obra no sea más que una historia real y lógica, entraremos en pleno análisis, analizaremos la doble influencia de los personajes sobre los hechos y de los hechos sobre los personajes. (2002, 186)

Tal como concluyó Szondi en su *Teoría del drama moderno*, las obras dramáticas de Strindberg se fundamentan “no en la unidad de acción, sino en la del yo del personaje central. La unidad de acción se vuelve insustancial, cuando no abiertamente entorpecedora, en la exposición de las transformaciones de la consciencia” (1994, 45-46). Así, el drama moderno se caracteriza por la tendencia progresiva hacia lo íntimo (el relato introspectivo, la verbalización del pensamiento) y, su corolario, la gradual aparición de rasgos novelescos, como el narrador. Los personajes dramáticos convertidos en narradores son los encargados de explorar la consistencia anímica y vital de los sujetos en escena: sus parlamentos analíticos cancelan cualquier posibilidad de acción, estacionan al drama en un tiempo estático que anula la temporalidad progresiva continua (característica del drama tradicional). El dominio del narrador es tan evidente en el teatro de Strindberg que algunos personajes son conscientes de estar cumpliendo con la función de exponer acontecimientos previos, e, incluso, justifican los retoques que dan a los relatos que van urdiendo, como ocurre en *Acreeedores* (1889):

Gustavo. —¿A que adivino cómo pasó todo?

Adolfo. —¿Tú? ¡Imposible!

Gustavo. —Yo, sí. Con lo que me has contado sobre ti y sobre tu mujer creo que sé lo suficiente como para poder reconstruir el curso de los acontecimientos. Escucha y verás... (2003b, 164)

[...]

Adolfo. —... Si he hablado durante cinco minutos ha sido para poder dar los matices, los medios tonos y los cambios. (186)

En *Camino de Damasco*, el método narrativo para explorar la intimidad de los protagonistas cambia: se instala en las cuestiones morales y los tormentos inconscientes del personaje principal, no ya en sus avatares familiares, amorosos o sociales. Además, mientras que en los dramas naturalistas los personajes eran independientes entre sí (seres autónomos que se interpelaban), en *Camino de Damasco* todos los sujetos en escena dependen del Yo del protagonista, pues son multiplicaciones de él mismo. Por ese motivo, el personaje no sufre un vaciamiento de su interioridad mientras va respondiendo a las demandas de los demás (como Adolfo en *Acreeedores*), sino que su mundo interno ha estallado desde el inicio la pieza y los relatos de los personajes dan cuenta de la fragmentación del Yo del Desconocido: “Es, pues, un teatro del desdoblamiento. Y se sabe que el desdoblamiento no es de por sí un fenómeno tranquilizador. Es, pues, un teatro de la angustia: el Yo recibe en toda su plenitud y todo su horror la carga aplastante de la vida individual, de la vida aislada” (Gravier 1967, 121).

\*\*\*

El narrador de *El hijo de la sierva* cuenta los motivos por los cuales Johan “rompió los lazos con la realidad y llevaba una vida ficticia, en países lejanos, entre sus pensamientos” (2007b, 70); el de *A orillas del mar libre* sigue a Borg hasta que él “se sentó en un saliente de roca alisado por las olas que le ofrecían un cómodo asiento. Y sin testigos, ni oyentes, dio libre curso a su ser y escuchó la voz de su alma” (2005, 162). Ambos narradores refieren estos momentos de aislamiento y autoconocimiento que viven los personajes, pero no pueden penetrar en las conclusiones que ellos obtienen (aunque ofrezcan conjeturas), dado que su objetivo se reduce a exponer los sucesos de

los personajes sin avanzar en sus análisis íntimos. Estos personajes novelescos van cerrándose en sí mismos, con lo cual impiden la entrada del narrador, y están llamados a dar cuenta directamente de su conformación subjetiva. De esta manera, en estas dos novelas el personaje novelesco pugna por ser el narrador de su propio Yo, tal como ocurría en los dramas naturalistas del mismo Strindberg.

Las semejanzas entre *Inferno* y *Camino de Damasco* son evidentes: el autor empezó a escribir ambas obras en el invierno de 1897 a 1898; ambas están divididas en tres partes, abandonan cualquier rasgo naturalista o interés en el dominio social, los tormentos existenciales de los protagonistas son los temas esenciales; las dos son descripciones simbólicas de la fracasada lucha religiosa de los personajes, entre otras afinidades. Sin embargo, para mi estudio, el punto de encuentro más importante entre estas dos obras compete a la densificación del Yo-narrador, un fenómeno definitivo en la dramaturgia strindberguiana que invade su obra novelesca. En un momento de lucidez, el protagonista de *Inferno* sospecha: “Sería yo quien, con mi imaginación, habría creado estos espíritus correctores para castigarme a mí mismo” (2002, 129). Por lo tanto, como ocurre en *Camino de Damasco*, los demás personajes del relato son emanaciones del caótico mundo interior del protagonista, que, como El Desconocido, toma consciencia de este fenómeno: “Entonces me asalta una idea: no se trata de ‘verdaderas personas’ sino de semivisiones” (1973, 397).

En un pasaje de la tercera parte de *Inferno* se hace aún más evidente la infiltración de los tópicos y recursos dramáticos provenientes de *Camino de Damasco*: El Desconocido, protagonista del drama, aparece en la novela como un personaje secundario más, emanado del ansia de redención que aflige al Yo de *Inferno*. El papel del Desconocido en la novela es escuchar silenciosamente los largos parlamentos que profiere el sujeto de la novela sobre la divinidad, a los que no responde verbalmente, sino que apela al lenguaje gestual (un recurso enteramente teatral, valga decirlo): “Pero el Desconocido, que me ha escuchado con admirable paciencia, no

me responde más que con una mímica llena de burlona deferencia, y desaparece, dejándome solo en una atmósfera que apesta a fenol” (2002, 355).

Con respecto a las novelas de Strindberg, Johannesson concluyó que su “rasgo más característico en la exploración del ser es una progresiva vuelta hacia la interioridad” (1968, 20). Para lograr ese movimiento de las novelas hacia la conformación de la subjetividad, como se ve, fue fundamental la experimentación que sobre el narrador hizo el mismo autor en sus dramas. El tratamiento novedoso del narrador en el teatro de Strindberg (siempre tendiente a descifrar el mundo interno de los personajes) no solamente permitió la abolición de la unidad de acción en el drama, sino que permitió la superación de los preceptos realistas-naturalistas que caracterizaban a la novela decimonónica. Por lo tanto, Strindberg convirtió el escenario en un espacio de experimentaciones literarias, cuyos resultados se manifiestan más allá de la forma dramática, dado que también irrumpen y transforman sus novelas.

### **El impersonaje dramático noveliza la destrucción del carácter**

El teatro moderno se caracteriza por el surgimiento del impersonaje, es decir, del sujeto dramático falto de carácter. El personaje que ocupa el escenario desde 1880, como enseñó Sarrazac, es “en el sentido musiliano ‘sin cualidades’. Lo que significa, paradójicamente, que está proveído de mil cualidades pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora” (2006, 367-368). Strindberg ocupa un lugar fundamental en la tarea de violentar el carácter y reformular por entero la configuración del personaje teatral, pues fue el primer dramaturgo en concebir sujetos incongruentes e irresolutos, que están al unísono con las condiciones existenciales de los nuevos tiempos, como lo expuso el propio autor sueco: “Tomando nota día tras día de las ideas que conciben, las opiniones que emiten o de las veleidades de su acción, uno descubre una verdadera mezcla que

no merece el nombre de carácter. Todo se presenta como una improvisación sin continuidad, y el hombre, siempre en contradicción consigo mismo, aparece como el más grande mentiroso del mundo” (citado en Sarrazac 2006, 358). Ante esta nueva situación del sujeto en crisis, su representación escénica no podía continuar siendo simple, ya que debía alcanzar un sentido crítico. Así, el drama moderno renunció a la fórmula caduca del carácter burgués tipificado y se propuso representar analíticamente las condiciones del nuevo individuo, “masificado pero sobre todo separado de los otros [...], separado de Dios y de poderes invisibles y simbólicos; de sí mismo, hecho trozos, estallado, convertido en pedazos” (Sarrazac 2005, 8).

En el teatro strindberguiano, la identidad del personaje abandona la certeza del carácter tradicional para convertirse en un problema, de seguro el más notable para los espectadores o lectores y, tal vez, uno de los más ricos de su dramaturgia. Ese caos de intereses, rasgos y temporalidades que configuran al impersonaje impide que los sujetos en escena logren una comprensión definitiva tanto de sí mismos como de los demás. Por eso, los impersonajes strindberguianos son contradictorios. Posiblemente, el personaje en el que mejor se evidencia esta condición es Juan, el lacayo de *La señorita Julia*. En un momento de orgullo y sutil ironía por parte del autor, el criado afirma: “¡Yo no he nacido para estar doblado hasta el suelo, porque yo tengo madera y carácter!” (2003b, 126). Sin embargo, su actitud altiva y sus discursos vanidosos son desmentidos en el transcurso de la obra.

Otra manifestación sobre el surgimiento del impersonaje en la obra de Strindberg es la paulatina deconstrucción de los nombres propios. En obras como *El padre*, los personajes están individualizados por medio de un nombre y, en ocasiones, de un apellido, cuestión que los identifica e inscribe dentro del orden social del mundo: Laura Östermark es la coprotagonista de esta pieza. En obras posteriores, como *La más fuerte* (1888) y *Paria* (1889), los protagonistas son señores y señoras denominados como “X” o “Y”. De esta manera, el impersonaje ni siquiera posee una identificación nominal: su indeterminación anímica impide incluso que se

les otorgue un nombre propio. Luego, en obras como *Camino de Damasco*, *Comedia onírica* y las piezas de cámara, los nombres de los personajes ya no son reducidos a letras, sino que denotan su condición existencial: El Desconocido, El Poeta, El Forastero, etc.

En definitiva, los personajes dramáticos de Strindberg, con sus imprevistos e inevitables rodeos, asombran a todo aquel que dentro o fuera del escenario quiera hacerse una imagen unívoca de ellos. En lugar de piezas mecánicas, los impersonajes son almas suspendidas en su angustia, sin voluntad, que se presentan en el escenario para exponer la hondura y multiplicidad de su Yo. De esta manera, en lugar de ofrecer caracteres que respondieran de manera simple a la pregunta qué es un individuo, el drama de Strindberg se interrogó una y otra vez por el enigma del Yo, ampliando las posibilidades analíticas y creativas del teatro.

\*\*\*

El impersonaje dramático propiamente dicho se infiltra en las novelas de Strindberg desde *A orillas del mar libre*. El carácter de Borg, protagonista de la narración, es descrito en términos casi idénticos a los expuestos por el autor en su prólogo al drama *La señorita Julia*: “Este caos de etapas ya recorridas, estos despojos de papeles [...], estos múltiples y cambiantes reflejos [...], todos los retazos de un alma” (2005, 113)<sup>3</sup>. Además, Borg no es sólo inspector de pesca, sino que posee múltiples atributos (en sentido musiliano): es experto en biología marina, mineralogía, botánica, psicología, medicina, filosofía y crítica literaria, entre otras habilidades disparas. Se trata de un personaje que filtra por el alambique de sus múltiples saberes todo cuanto observa y vive, condición que, en lugar

3 Prácticamente se repiten los mismos términos que creaban la imagen del impersonaje dramático: el carácter cosido anárquicamente por temporalidades, objetos y rasgos: “El alma de mis personajes (su carácter) es un conglomerado de civilizaciones pasadas y actuales, de retazos de libros y periódicos, trozos de gentes, jirones de vestidos de fiesta, convertidos ya en harapos, de la misma manera que está formada el alma” (Strindberg 2003b, 94).

de hacerlo un individuo “superior”, lo condena a la inacción: Borg, a causa de sus diversos méritos intelectuales, ha conocido el mundo, pero se ha perdido a sí mismo. El inspector está desprovisto de cualquier espontaneidad o resolución porque es incapaz de ordenar los movimientos sinuosos que se agitan en su alma, tal como sucedía con los impersonajes dramáticos.

Por otra parte, el protagonista de *Inferno* es, tal vez, el más contradictorio de todas sus novelas y, además, es consciente de ello: “He comprado un rosario. ¿Por qué? Es bonito y el Maligno teme a la cruz. Por otra parte, no llego ya a explicarme los móviles de mis actos” (2002, 114). Los conflictos religiosos que abaten al sujeto son tan intensos y desordenados que lo llevan a cometer incongruencias concebibles sólo para los impersonajes. Por ejemplo, en cierta ocasión exclama: “*O crux ave spes unica*<sup>4</sup>: las tumbas me predijeron así mi destino. ¡Basta de amor! ¡Basta de dinero! ¡Basta de honores! El camino de la cruz, el único que conduce a la Sabiduría” (43). Aunque parece estar muy convencido de esta declaración devota, el personaje continúa con sus experimentos alquímicos, intenta seducir mujeres, se emociona ante la posibilidad de recibir galardones de la Academia Científica e incluso, luego de su confesión piadosa y ascética, afirma: “¡Me hice ateo hará cosa de diez años! ¿Por qué? ¡A decir verdad, no lo sé! Pero la vida me hastiaba y alguna cosa tenía que hacer, sobre todo algo nuevo” (65).

Los personajes novelescos de Strindberg, al igual que los dramáticos, van perdiendo la posibilidad de tener nombre propio. En *El cuarto rojo* nos encontramos con Arvid Falk, pequeño funcionario gubernamental, hijo de mercaderes y escritor fracasado. Este sujeto está inscrito a cabalidad dentro de las coordenadas de la sociedad. En *El hijo de la sierva* y *El alegato de un loco*, los personajes responden sólo a nombres de pila: Johan, Axel, quienes, al perder el apellido, ya se encuentran un tanto más apartados de la identidad social. El protagonista de *Inferno*, por su parte, ya no tiene posibilidad

---

4 Esta misma sentencia la escogió Strindberg como epitafio.

de identificarse con un nombre, sino que recurre a las letras A. S., aumentando así los rasgos indiferenciados del impersonaje en la novela (ya alcanzados en el teatro poco antes). Por último, en *Solo*, el protagonista carece de nombre, ni siquiera se identifica con una letra, consumando así la deconstrucción nominal del carácter en la novela y, por consiguiente, evidenciando la total infiltración del impersonaje dramático; este sujeto anónimo declara al respecto: “Comparto todas las opiniones, profeso todas las religiones, vivo en todas las edades, y yo mismo he dejado de existir” (2003a, 51-52).

En *Inferno* se lee una sentencia en la que puede intuirse la voz de Strindberg: “Todo cuanto sé —¡y es tan poco!— deriva del Yo, como punto central. El cultivo de ese Yo, no su culto, se impone, pues, como el fin supremo y último de la existencia” (2002, 119). Sin embargo, se trata de un cultivo que fracasa en su intención de llegar a cualquier conclusión distinta al testimonio del vacío, como asegura el narrador de *Inferno*: “No me queda otra cosa que contemplar la concha vacía de un Yo sin contenido” (373). De esta manera, los sujetos de la novela de Strindberg terminan respondiendo a la ecuación del impersonaje dramático planteada por Sarrazac: “Presencia de un ausente, o ausencia vuelta presente” (2006, 356). Entonces, el cuestionamiento que El Tentador le hace al Desconocido, en el drama *Camino de Damasco*, también resulta válido para los protagonistas de las novelas *A orillas del mar libre*, *Inferno* y *Solo*: “Tienes una personalidad destruida, que ves con ojos ajenos, oyes con oídos ajenos, piensas con pensamientos ajenos; en una palabra, has asesinado tu propia alma” (1973, 350). Las novelas de Strindberg, luego de sus exploraciones dramáticas, también se convierten en las representaciones de la muerte del carácter.

### **El diálogo sin revelación y las didascalias montan el escenario novelesco**

Los dramaturgos burgueses, desde luego, confiaron en el diálogo para transmitir todo el patetismo y la rimbombancia que pudieran

contener las palabras en escena. Zola dio cuenta de que Scribe y sus seguidores habían tomado el diálogo para plagarlo de sentimentalismos: “Los comediantes recitaban sus papeles con un tono de melopea para darles más pomposidad; en la actualidad nos contentamos con decir que hay un lenguaje teatral, más sonoro y sembrado de palabras como petardos” (2002, 190). Para los naturalistas el diálogo teatral debía imitar el habla coloquial, con el objetivo de separarse definitivamente de las réplicas que estallaban en sollozos. Strindberg, en su prólogo a *La señorita Julia*, también expresó su descontento con respecto a la composición del diálogo en el drama burgués, y era consciente de que su poética buscaba la renovación de la palabra en el drama: “En lo que respecta al diálogo, he roto un poco con la tradición al no pintar a mis personajes como catequistas que hacen preguntas estúpidas para provocar una brillante réplica. He intentado eludir el modelo de diálogo francés con su construcción simétrica, matemática, y para ello he dejado que las mentes trabajasen de una manera irregular, tal como ocurre en la realidad” (2003b, 98).

El diálogo en el teatro moderno pierde la posibilidad de ser el espacio en donde se objetiva la intimidad de los personajes, que, siendo tan compleja, no puede transformarse en acto. Estos sujetos, que hablan sin parar, se han dado cuenta de que la palabra es ahora el lugar de la impostura, como cree Gerda en *El pelícano*: “Es mejor que sigas hablando, pero no de eso. El silencio me hace oír lo que piensas... Cuando la gente se reúne, entonces todos hablan, hablan sin parar únicamente para ocultarse sus pensamientos... para olvidar, para ensordecerse” (2007c, 175). El diálogo en el teatro de Strindberg discurre sin rumbo alguno, es un murmullo tumultuoso que se despliega por el escenario para aturdir y confundir a los personajes: las palabras se convierten en la posibilidad de falsear los verdaderos sentimientos y pensamientos de los sujetos, que, por consiguiente, prefieren callar en lugar de hundirse en el vacío de la repetición manida, como en *La sonata de los espectros* (1907):

El Coronel. —Entonces, ¿quiere que conversemos?

El Viejo (*lentamente y con pausas*). —¿De qué? ¿Del tiempo, que todos conocemos? ¿De nuestros achaques, que ya estamos aburridos de repetir? Prefiero el silencio que nos permite oír los pensamientos y ver el pasado. El silencio no puede ocultar nada... las palabras sí.  
(2007c, 139)

Por otra parte, según Pavis, las didascalias en el drama moderno “ya no se referirán únicamente a las coordenadas espacio-temporales; sino sobre todo a la interioridad del personaje y al ambiente del escenario. Estas informaciones son tan sutiles y precisas que exigen una voz narrativa” (2007, 26). En *Camino de Damasco* y *El pelícano* aparecen indicaciones escénicas tan delicadas que incluyen símiles que superan su habitual composición lacónica: “(*Duda antes de pronunciar la palabra Dios, que pronuncia de una manera como si le quemaran los labios*)” (1973, 348); “(*Da vueltas por la habitación, como una fiera recién enjaulada*)” (2007c, 186). Esto demuestra que en el teatro de Strindberg las didascalias dejan de ser un texto de segundo orden: ya no son solamente una acotación destinada a los futuros directores, sino que se convierten en un medio de exploración visual y una posibilidad literaria<sup>5</sup>. En obras como *Comedia onírica* proliferan las didascalias e incluyen tantos detalles que da la impresión de que el drama es irrepresentable o, si se quiere, que anticipa los desafíos visuales que luego el cine le impondría a las tablas.

\*\*\*

En las novelas de Strindberg las posibilidades del diálogo no fracasan de manera tan rotunda como en el drama, o al menos esto no

---

5 Esto último se debe a que, valga recordarlo, las didascalias están hechas para ser leídas, pues en el montaje de la obra desaparecen o, si se quiere, se integran de manera visual a la representación. Por lo tanto, Strindberg sabía que su teatro también iba a ser leído como texto literario, y por eso fue tan expresivo en la escritura de sus indicaciones escénicas.

es tan evidente como se quisiera. Más bien, puede evidenciarse un paulatino abandono de los pasajes dialogados en las novelas: en *El cuarto rojo* abundan los diálogos, cada uno de sus veintinueve capítulos son cuadros yuxtapuestos en donde tiene lugar una conversación decisiva sobre el futuro de los personajes. Por su parte, en *Solo* aparece exclusivamente un diálogo (insustancial además), y se dice que los personajes se han negado a compartir sus opiniones porque “habían llegado a comprender el poder de la palabra hablada. No era que la vida hubiese suavizado sus opiniones, sino que la discreción les había enseñado que tarde o temprano tendrían que tragarse sus propias palabras” (2003a, 10-11). El fenómeno que sí se manifiesta con toda intensidad en la obra novelesca de Strindberg (sobre todo antes de *Inferno*) es el corolario del diálogo sin revelación del drama moderno: la profusión de didascalias. En el cuerpo de las novelas del autor sueco aparecen indicaciones escénicas. Éste es el fenómeno más notable para los lectores desprevenidos que, acostumbrados a la descripción en la novela, se sorprenden al encontrar fragmentos que convierten al narrador en director de escena y a los personajes novelescos en actores.

Una de las tantas diferencias entre la novela y el drama es que los textos teatrales están concebidos para la representación escénica, mientras que las narraciones apelan a la lectura mental del lector solitario. La descripción es a la novela lo que las didascalias son al drama, según se ha convenido, y no es habitual que el teatro narre ni que la novela se conciba en términos de montaje (a menos que sea una adaptación). Según Ubersfeld, “los elementos que permiten la construcción del lugar escénico están sacados de las *didascalias*, que proporcionan, como sabemos: indicaciones de lugar [...], los nombres de los personajes [...], e indicaciones de gestos y movimientos” (1993, 109-110). Sin embargo, Strindberg toma las indicaciones escénicas para invadir la novela, conmoviendo así los cimientos del género narrativo, puesto que rechaza la descripción y opta por las indicaciones escénicas que, vale remarcarlo, son características puramente teatrales. De los múltiples pasajes que pueden citarse para

demostrar lo anterior, vale mencionar los siguientes de *El cuarto rojo* y *El hijo de la sierva*:

—¿Ha vuelto por aquí el señor Rehnhjelm?

—No, no ha vuelto, pero iba a venir a buscar al señor Falander por estas horas.

Larga pausa; enseguida se abre la puerta y entra una larga sombra en la red, que se agita, y entonces la araña del rincón hace un movimiento apresurado. (1991, 192-193)

\*

—¿Qué es lo que has hecho? —pregunta compasiva.

—Nada —responde—. Yo no lo he hecho.

La madre llega.

Johan es conducido de nuevo a la tortura hasta que confiese su crimen. (2007b, 22)

En *El alegato de un loco*, luego de que Axel ha organizado el mobiliario de su habitación para esperar la visita de María, se lee la siguiente declaración de ella: “¡Bravo! ¡Es usted un director de escena de primer orden!” (1997, 72-73). El mismo cumplido podría hacer el lector a los narradores de las novelas de Strindberg que, al incluir indicaciones escénicas, abandonan la tercera, la segunda o la primera persona para montar un *escenario novelesco*. A diferencia de la infiltración del narrador densificado y el impersonaje dramático, la aparición de indicaciones escénicas en el cuerpo de las novelas de Strindberg no es un fenómeno nacido de las particulares exploraciones dramatúrgicas que hizo el autor, sino que compete a la teatralidad en su sentido más amplio: “Esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes 2003, 53).

En el escenario todo detalle cuenta y significa algo, justamente en ello radica la magia de la representación: potencia los contenidos expresivos de cada movimiento, gesto y palabra, agudiza todo

aquello que en la vida cotidiana nos pasa desapercibido. Strindberg, como dramaturgo, conocía a cabalidad los recursos expresivos de la escena (su teatralidad), que indagó constantemente y renovó a través de sus obras. Por este motivo, al incluir didascalias en las novelas, el autor buscó la manera de que sus narraciones también se representaran a cabalidad en el teatro imaginario de los lectores. En últimas, podría decirse que el Strindberg novelista aprovechó las capacidades del Strindberg dramaturgo, pues encontró en las fórmulas teatrales la posibilidad de renovar la novela decimonónica que, hasta las narraciones del sueco, no había sido contaminada de manera tan contundente por el drama moderno y las posibilidades de su teatralidad.

### **A manera de cierre entusiasta**

Para culminar, quiero recordar un pasaje de *Inferno*. El protagonista se entusiasma por la inminente publicación de su libro *Sylva Sylvarum*, un ensayo sobre temas alquímicos, y al contemplar las pruebas tipográficas exclama: “Por primera vez en mi vida estoy convencido de haber dicho algo nuevo, grande y hermoso” (2002, 78). La cercanía entre el personaje central de *Inferno* y Strindberg es evidente y, aprovechando esta licencia, se podría sugerir que efectivamente el escritor sueco compuso obras novedosas, monumentales y bellas. Pero no son precisamente las dedicadas a la alquimia de los metales, sino a la alquimia de las palabras. Strindberg, en su laboratorio literario, observó con su microscopio las partículas desmembradas del sujeto moderno, destiló en su alambique la consistencia del diálogo y fundió los géneros literarios en el crisol de su pensamiento. El resultado de estos experimentos, aun a costa de su salud mental, fue una poética lúcida que, por sobrados motivos, forma parte de la piedra filosofal de la literatura moderna.

## Bibliografía primaria

### *Novelas*

- Strindberg, August. 1991. *El cuarto rojo*. Trad. Jesús Pardo. Barcelona: Sirmio.
- Strindberg, August. 1997. *El alegato de un loco*. Trad. María José de Chopitea. México: Ediciones Coyoacán.
- Strindberg, August. 2002. *Inferno*. Trad. José Ramón Monreal. Barcelona: El Acantilado.
- Strindberg, August. 2003a. *Solo*. Trad. Alejandro García Schnetzer. Barcelona: El Cobre.
- Strindberg, August. 2005. *A orillas del mar libre*. Trad. Alejandro García Schnetzer. Barcelona: El Cobre.
- Strindberg, August. 2007b. *El hijo de la sierva*. Trad. Soledad Farías y W. F. Torres Silva. Barcelona: Montesinos.

### *Dramas*

- Strindberg, August. 1973. *Camino de Damasco*. Trad. Félix Gómez Argüello. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Strindberg, August. 2003b. *Teatro escogido. El padre. La señorita Julia. Acreedores. La más fuerte. Paria. La danza de la muerte*. Trad. Francisco J. Uriz. Madrid: Alianza.
- Strindberg, August. 2007a. *Comedia onírica*. Trad. Francisco J. Uriz. Madrid: Nórdica Libros.
- Strindberg, August. 2007c. *Teatro de cámara. La tormenta. La casa incendiada. La sonata de los espectros. El pelícano*. Trad. Francisco J. Uriz. Madrid: Alianza.

### *Correspondencia*

- Strindberg, August. 1992. "To Emil Schering". En *Letters*. Vol. 2. 1892-1912: 736-742. Selección, edición y traducción de Michael Robinson. Chicago: University of Chicago Press.

## Bibliografía secundaria

- Abirached, Robert. 1994. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Abuín González, Ángel. 1997. *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo xx*. Santiago de Compostela: Imprenta Universitaria.
- Adorno, Theodor W. 2003. "La posición del narrador en la novela contemporánea". En *Notas sobre literatura*, 42-48. Madrid: Akal.
- Bajtín, Mijail. 1991. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, Roland. 2003. "El teatro de Baudelaire". En *Ensayos críticos*, 53-61. Barcelona: Seix Barral.
- Benjamin, Walter. 2000. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Ediciones Península.
- Gravier, Maurice. 1967. "Los héroes del drama expresionista". En *El teatro moderno*, 116-130. Editado y compilado por Jean Jacquot. Buenos Aires: Eubeda.
- Guillén, Claudio. 2005. "La escritura multigenérica". En *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, 165-171. Barcelona: Tusquets.
- Johannesson, Eric. 1968. *The Novels of August Strindberg. A Study in Theme and Structure*. Berkeley: University of California Press.
- Lukács, György. 1966. *Teoría de la novela*. Barcelona: Ediciones Siglo Veinte.
- Nietzsche, Friedrich. 2005. *El nacimiento de la tragedia*. Ed. y Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Pavis, Patrice. 2007. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Belfort: Circé.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belfort: Circé.

- Sarrazac, Jean-Pierre. 2006. “El impersonaje: una relectura de *La crisis del personaje*”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 8: 353-369.
- Szondi, Peter. 1994. *Teoría del drama moderno / Tentativa sobre lo trágico*. Trad. Javier Orduña. Barcelona: Ediciones Destino.
- Ubersfeld, Anne. 1993. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Viviescas, Víctor. 2005. “La crisis de la representación y de la forma dramática”. *Revista Científica* 7: 437-465.
- Zola, Émile. 2002. *El naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península.