

En 2012 se cumplieron cien años de la muerte de August Strindberg (Estocolmo 1849-1912), y con motivo de este aniversario se han multiplicado por todo el mundo las exposiciones de su pintura y fotografía, se han exhibido sus libros, manuscritos y cartas y se han pronunciado un buen número de conferencias y seminarios sobre la figura del polifacético dramaturgo, incluyendo además la representación de sesenta y dos de sus obras teatrales en Estocolmo, su ciudad natal. El CBA quiso sumarse a este homenaje acogiendo las representaciones de dos de sus obras más significativas: *La señorita Julia* y *El pelícano*, y la conferencia en torno al genial escritor que dictó Erik Höök, subdirector del Museo Strindberg de Estocolmo, y que Minerva reproduce.

## los pequeños, los grandes y la Señorita Julia

**ERIK HÖÖK**

¿Por qué suscita Strindberg tanta atención? En primer lugar, por el inmenso valor de su obra, ampliamente reconocida por sus contemporáneos, para los que fue un referente central y un elemento dinamizador de la cultura sueca. En la actualidad, la vigencia de sus obras teatrales —que siguen siendo representadas una y otra vez en todo el mundo, en especial *La señorita Julia*— es innegable.

Por otra parte, su figura, sus controvertidas opiniones y sus hechos biográficos —que en Suecia son bien conocidos— suscitan, incluso hoy día, una gran atención. August Strindberg nació en 1849 en el centro de Estocolmo en una familia de clase media involucrada en la industrialización y el desarrollo tecnológico de la capital. Su padre se encargaba de la expedición de billetes y fletes para barcos de vapor, mientras que su madre fue camarera y ama de llaves antes de casarse, por lo que se trataba de una unión desigual, que estuvo además condenada al ostracismo social por haber contraído matrimonio con el nacimiento de August, cuando ya tenían tres hijos anteriores. La desafortunada relación con sus padres (su madre murió joven y con su padre no mantuvo ninguna relación desde 1876, por culpa de un violento enfrentamiento entre ambos) y sus esfuerzos constantes por elevarse desde entonces sobre su origen y avanzar en la escala social quedan reflejados en la novela *El hijo de la sierva*, escrita hacia el final de su vida.

Strindberg vivió desde su infancia en un entorno dinámico y cambiante: Suecia se estaba convirtiendo en una moderna nación industrial, y entre sus antepasados se encontraban miembros del clero pero también artesanos y comerciantes. Terminó el bachillerato en 1867 y a continuación estudió por temporadas en la Universidad de Uppsala, alternando sus estudios con el trabajo como maestro y como figurante teatral. Posteriormente trabajó como periodista y, en 1874, como ayudante en la Biblioteca Nacional. Entretanto, ya había comenzado a escribir teatro y prosa, así como ensayos sobre historia y cultura.

Desde 1883, y durante muchos años, vivió en el extranjero: en Francia, Suiza, Alemania, Austria o Dinamarca, ya que buscaba conscientemente establecerse como un escritor europeo moderno, y por ello escribió no sólo en sueco, sino también en francés y en alemán. Interesado en las ciencias naturales, realizó experimentos y escribió textos supuestamente científicos, dedicándose asimismo a la pintura, la fotografía y la lingüística. Strindberg fue

también comentarista social y satírico, dejando al descubierto la llamada «contienda Strindberg». Se trató de la mayor disputa periodística en Suecia, iniciada en 1910 —y que aún no se había apagado del todo en 1912, el año de su muerte— con un encendido ataque a los poderes literarios de la época, que se extendió después a temas como el sufragio, la defensa nacional o el papel de

Autorretrato de August Strindberg en Gersau, Suiza, 1886





De izquierda a derecha, las tres esposas de Strindberg: la actriz finlandesa Siri von Essen, circa 1880; la periodista Frida Uhl, Viena, 1892, fotografía de von Türk; y la actriz Harriet Bosse, Furusund, Suecia, 1904, fotografía de Otto Johansson

la Academia sueca, y que dejó al descubierto una profunda crisis en la sociedad sueca de entonces, así como grandes brechas entre las distintas facciones sociales. Era políticamente radical, y fue aclamado por el movimiento obrero. Nunca obtuvo el Premio Nobel, pero en 1912 recibió un «Nobel Popular» como resultado de una colecta pública.

Por lo que respecta a su turbulenta vida privada, que se refleja con bastante fidelidad en su obra, se casó tres veces: con la actriz finlandesa de habla sueca Siri von Essen, perteneciente a la nobleza y con quien tuvo dos hijas y un hijo; con la periodista cultural austriaca Frida Uhl, madre de su hija Kerstin y cuya temprana ruptura estuvo en el origen de una de sus más graves crisis mentales, de la que da cuenta el libro *Inferno*; y con la joven actriz Harriet Bosse (tenía veintiún años cuando se casó con Strindberg, que sobrepasaba la cincuentena), con quien mantuvo una breve y tormentosa relación, y con quien tuvo una hija más.

Sobre Strindberg existen las más variadas opiniones: misógino, loco, genio, vengativo... La imagen de Strindberg como misógino ha trascendido especialmente, ya que en sus obras muestra la relación entre el hombre y la mujer como una lucha encarnizada y expresa sin ambages su odio hacia el sexo femenino. Su disputa con el movimiento de liberación de la mujer data de 1880, y sus peleas y celos en la relación con sus sucesivas esposas fortalecerán su antipatía hacia la emancipación femenina, hasta el punto de que a menudo se le considera la encarnación de una visión dominante de la masculinidad.

Por otra parte, se le define como un insurgente, un revolucionario, alguien cuyo pensamiento discurrió por nuevos derroteros. En el campo literario se hace hincapié en que fue él quien inició la moderna literatura sueca, en su incansable productividad, así como en su íntimo desasosiego artístico. Se le califica asimismo de innovador lingüístico y estético, y se subraya que encauzó el teatro europeo hacia nuevas formas.

## TEATRO

A pesar de que la producción literaria de Strindberg abarca la mayoría de los géneros, su fama internacional, sin embargo, se

basa casi exclusivamente en su producción dramática. Durante sus cuarenta años de carrera como dramaturgo escribió unas sesenta obras de teatro y fueron los dramas naturalistas de la década de 1880 —*El Padre*, *La señorita Julia* y *Acreeedores*— los que lo dieron a conocer a escala mundial. Hoy en día *La señorita Julia* es una de las obras más representadas en todo el mundo.

August Strindberg, 1902, fotografía de Herman Anderson



Con la obra *Camino a Damasco* (1898) abrió la puerta a un nuevo tipo de teatro no realista, mientras que *La danza macabra* (1900), *Comedia onírica* (1901) y *La sonata de los espectros* (1907) se convirtieron en una importante fuente de inspiración para el teatro moderno de principios del siglo xx. Strindberg también es considerado un innovador del drama histórico sueco.

Suele afirmarse que alrededor de 1880 se produce la eclosión del teatro moderno, cuando por primera vez se llevan a escena las grandes preguntas y las contradicciones de la sociedad burguesa, en pleno apogeo. Así, los banqueros, abogados, médicos y sus mujeres suben al escenario y el teatro se convierte en un foro de temas de actualidad. Una de las cuestiones clave es la convivencia entre el hombre y la mujer, en un debate iniciado por Henrik Ibsen, quien, en *Casa de muñecas*, aborda el tema de la igualdad entre los cónyuges. Por primera vez la cultura escandinava se encuentra en el centro del mundo intelectual y aparecen, siguiendo los pasos de Ibsen, una serie de mujeres dramaturgas. En medio de este intenso debate dentro del ámbito teatral surgen los dramas naturalistas de Strindberg de la década de 1880.

Antes de escribir *La señorita Julia*, en 1888, tenía ya en su haber una docena de obras, incluido *El maestro Olof* y *El Padre*. *La señorita Julia* no es sólo la más alta contribución de Strindberg al desarrollo del teatro contemporáneo, sino que también representa un punto de inflexión en el propio desarrollo intelectual de su autor.

«Strindberg y los suecos», caricatura de Ludvig Kumlien, publicada en Naggen (Suecia), 1916



## LOS PEQUEÑOS Y LOS GRANDES

En otoño de 1883, Strindberg marcha a un exilio voluntario y durante algunos años recorre con su familia Francia, Suiza, Alemania y Dinamarca, ampliando sus horizontes intelectuales. Habiendo empezado como socialista agrario, a semejanza de Rousseau, con el tiempo se alejará cada vez más de las aspiraciones igualitarias del socialismo para acercarse a la noción del Superhombre intelectual. Su creencia en la igualdad sufre un duro golpe cuando es procesado por blasfemia a causa de la colección de relatos *Casados*, y responde a la demanda atacando a los que han sido sus más duros críticos durante el proceso: los cristianos, las mujeres emancipadas y, en general, la masa estrecha de miras.

En Suiza, su encuentro con el aristócrata sueco Verner von Heidenstam —que, siguiendo al médico alemán Max Nordau, dividía a la humanidad en «los Grandes» y «los Pequeños», grupo en el que incluye a todas las mujeres, por definición— será crucial. Las ideas de Nordau empujan a Strindberg a abandonar el socialismo en favor de la defensa de una aristocracia inteligente.

Por todo ello, no es de extrañar que Strindberg entre en contacto con Friedrich Nietzsche, siendo su nexo de conexión los hermanos Georg y Edvard Brandes, en Copenhague. Georg Brandes, que pronunció una conferencia sobre Nietzsche en la primavera de 1888, era una figura dominante que dejó su huella en el clima intelectual no sólo de Dinamarca, sino de toda Escandinavia. Era un defensor del individualismo optimista y de una literatura capaz de hacerse eco de los temas de actualidad. Las ideas de Brandes coincidieron en el tiempo con la propagación del naturalismo literario francés, aunque la visión determinista francesa del hombre, al que se considera incapaz de actos heroicos, era demasiado pesimista para él.

A imitación de Émile Zola, los escritores europeos habían comenzado a denominarse a sí mismos «naturalistas». Aunque constituían un grupo bastante heterogéneo, todos estaban en esencia de acuerdo con unos pocos principios básicos, al defender la idea de que el destino del hombre venía determinado por su herencia, por su ambiente y por la «presión del momento». Estaban además convencidos de que el artista debe construir un método científico para poder representar la realidad lo más objetivamente posible. Su ideal de una realidad no deformada y de objetividad absoluta era, por supuesto, imposible de realizar. La definición dada por Zola del arte como un rincón de la realidad visto a través de un temperamento, fácilmente podía cambiar el énfasis de «un rincón de la realidad» al propio «temperamento» del artista como individuo.

Strindberg, que durante varios años había sido admirador de Zola, comenzó en la década de 1880 a presentarse a sí mismo como naturalista o realista (ambos términos se consideraban sinónimos). Pero a pesar de que se concentró en el estudio de cierta literatura científica, en particular de la psicología, y aunque sentía que la misión del autor era producir *documents humains*, su relación con el naturalismo literario en su forma más pura fue bastante tensa. Su tendencia a identificarse con «los Grandes» y su desprecio por «los Pequeños» le impidió compartir su visión del ser humano con los naturalistas y retratar fidedignamente la cotidianidad. Por extraño que parezca, Strindberg rubricó *La señorita Julia* con el subtítulo «Una tragedia naturalista», lo que es casi una contradicción en los términos.

## LA BATALLA DE CEREBROS

El énfasis de Strindberg en el individuo y en la personalidad de «los Grandes» lo llevó al estudio de la psicología. Eso hizo que su interés por Zola —el naturalista biológico— decayera. En su lugar, comenzaron a interesarle escritores más orientados a esa nueva

ciencia, como Paul Bourget y los hermanos Goncourt. Comenzó asimismo a estudiar a los principales psiquiatras y psicólogos clínicos: Ribot, Charcot, Maudsley y Bernheim. Como escritor se interesó por su enfoque objetivo y analítico para el estudio de la personalidad y cabe suponer que también buscaba en aquellos textos respuestas a sus problemas mentales. De Ribot aprendió la complejidad y la variabilidad del ego y, en concreto, la descripción de la personalidad, que le inspiró los largos análisis de sí mismo incluidos en su autobiografía *El hijo de la sirvienta*, pero también le hizo tomar conciencia de lo que podríamos llamar la compleja intertextualidad de la identidad. En el prólogo de *La señorita Julia* describe a los personajes modernos como «conglomerados de planos culturales pasados y presentes, trozos de libros y periódicos, pedazos de gente, retales remendados de ropa elegante que se han convertido en trapos, así como el alma es remendada...»

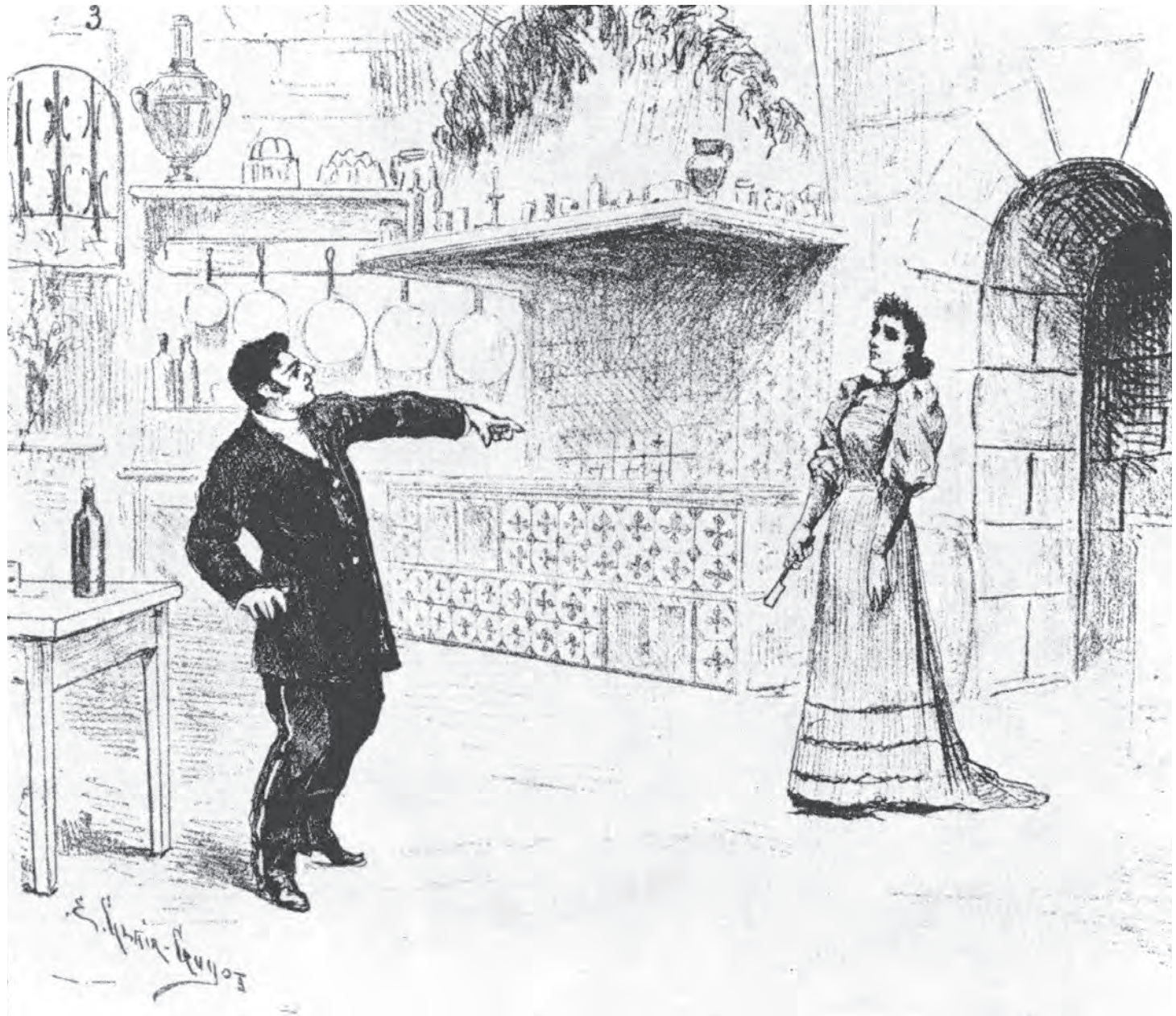
Estudió asimismo la *Patología de la mente*, de Henry Maudsley, en su traducción francesa, y se informó acerca de los estados de alteración mental y la hipnosis. Los resultados detectables de la sugestión posthipnótica fueron el punto de partida para una serie de científicos franceses durante la segunda mitad de la década de 1880. Bernheim, como los demás miembros de la Escuela de

Nancy, utilizó la hipnosis para el estudio en profundidad de la personalidad humana, y rechazó la idea de que la susceptibilidad a la sugestión fuera síntoma de enfermedad, considerando en cambio posible la sugestión en estado de vigilia.

Los estudios psicológicos convencieron a Strindberg de que la vivisección psicológica —o disección de seres vivos— era la misión principal de la literatura moderna. En un primer momento argumentó que el hombre moderno debía entrar en una forma más avanzada de documentación humana: la autobiografía psicológica, que él había ensayado con las observaciones espirituales recogidas en *El hijo de la sirvienta* y en el *Alegato de un loco*. Durante un par de años despreció la literatura de ficción, que según él se había convertido en un campo abonado para las novelas femeninas, y en su lugar reivindicaba el reportaje periodístico como modelo.

Pero las nuevas ideas psicológicas ofrecían una oportunidad totalmente nueva para escribir ficción, y Strindberg creyó haber inventado un nuevo género: la batalla de cerebros, convencido de que era el modelo que los naturalistas franceses habían estado buscando durante años y que no era únicamente un combate de esgrima intelectual, en el que aquel que aporta los mejores argumentos resulta vencedor. Su encuentro con el aullido de las masas

*La señorita Julia* en Théâtre Libre, París, 1893



**Su tendencia a identificarse con «los Grandes» y su desprecio por «los Pequeños» le impidió compartir su visión del ser humano con los naturalistas y retratar fidedignamente la cotidianidad.**

le había descubierto la imposibilidad de equiparar el desarrollo con el progreso y por eso comprendía que, en la lucha por la supervivencia, no basta con poseer una alta capacidad intelectual, que además despierta a menudo sospechas. «Los Grandes» resultan ser las víctimas fáciles de las artimañas de «los Pequeños», semejantes a vampiros y a bestias. La «batalla de cerebros» es también el nombre que da Strindberg a la hipnosis en estado de vigilia y casi siempre degenera en «el asesinato del alma», que es también el título de un ensayo sobre la obra de Ibsen Rosmersholm, incluido en el volumen *Vivisecciones*. El principio del asesinato del alma se muestra en forma dramática por primera vez en *El Padre*, obra en la que el protagonista es llevado a la locura y finalmente a la muerte a través de la sugestión de su esposa, sus insinuaciones y argucias. La sugestión y la hipnosis también están presentes en *La señorita Julia*, escrita un año y medio más tarde, y en *Acreedores*.

También trabajó en su prosa la idea de una aristocracia inteligente en confrontación con la muchedumbre, con «los Pequeños». En el relato *Tschandala* —tal vez la obra más nietzscheana de Strindberg— traza una especie de autorretrato ambientado en el siglo XVIII en la persona del Dr. Tomer, quien asesina el alma de su oponente, Zigeunaren (el «Gitano»). En la novela *A orillas del mar libre* los papeles se invierten: el protagonista, el hiper-refinado Superhombre Borg, se derrumba al entrar en contacto con «los Pequeños», encarnados en la población, hostil al progreso, de una isla del archipiélago de Estocolmo. En *La señorita Julia* la balanza trata de decidir quién es el verdadero aristócrata, con diversas inversiones de roles. A pesar de que Strindberg en el prólogo indica que Jean es el hombre del futuro y Julia es la degenerada y condenada a caer, en la obra se aprecia una notoria ambivalencia.

### LA SEÑORITA JULIA

¿Qué es lo que realmente ocurre en *La señorita Julia*? ¿Por qué se suicida? ¿De quién trata el drama, de Julia o de Jean? La obra tiene muchos planos de significación. Cuando Strindberg la escribió estaba muy familiarizado con las teorías naturalistas de Émile Zola y con todo lo que estaba pasando en el espacio escénico experimental del Theatre Libre de París, del naturalista André Antoine. Inspirado por Zola y por Antoine, Strindberg escribió para su obra un largo prefacio, en el que justificaba sus principios del drama naturalista. Pero la obra también refleja el propio distanciamiento de Strindberg del naturalismo y del socialismo hacia un ideal del Superhombre influido por Nietzsche. Superficialmente, la pieza parece un simple drama evolutivo o de clases, en el que la representante de la agonizante clase alta es derrotada en la lucha con el representante de la ascendente clase baja. Pero ¿sabemos a ciencia cierta quién es el verdadero aristócrata en la obra?

Cuando Jean entra en escena viste su uniforme de mayordomo, una librea, y, sin embargo, se comporta como un aristócrata de refinadas maneras con la cocinera Kristin. Cuando Julia aparece, vuelve a ser un criado, para luego, en cuanto se pone un *redingote*, convertirse de nuevo en un caballero que puede departir con la hija del conde en francés. Jean desprecia a la «chusma» al tiempo que también odia a los que están «allá arriba». Durante el desarrollo de la obra, no obstante, la clase baja emerge cada vez más. En la escena final, Jean habla resignado del «bracero que lleva a cuestras...»

Julia, por su parte, oscila entre una orgullosa conciencia de su noble linaje y un populismo ganado a pulso. Prefiere la cerveza al vino y muestra con ello tener un gusto menos refinado que el de su criado, que bebe un Borgoña (robado). «¡Lacayo, criado, levántate cuando yo hablo!», le ordena a Jean para, unos momentos más tarde, pedirle: «golpéame, pisotéame, no me merezco nada mejor».

*La señorita Julia* en Nya Teatern, Goteburgo, 1943, con dirección de Per-Axel Branner. Stig Järrel (Jean) y Karin Kavli (Julie), fotografía de Anna Riwkin



**En *La señorita Julia* la balanza trata de decidir quién es el verdadero aristócrata, con diversas inversiones de roles. A pesar de que Strindberg en el prólogo indica que Jean es el hombre del futuro y Julia es la degenerada y condenada a caer, en la obra se aprecia una notoria ambivalencia.**

El nombre de Kristin sugiere que juega un papel importante: el de una tolerante cristiana que sabe lo que es adecuado a su clase y que cree que sólo los pobres y los oprimidos alcanzarán la salvación. El personaje de la cocinera es, en muchos aspectos, el motor de la obra y al desplazar a su señora y colocarse por encima de ella, prepara el camino para el trágico desenlace.

¿Por qué se suicida Julia? Este final ha supuesto un problema para muchas actrices y ya a sus contemporáneos les resultaba difícil creérselo. Cuando Edvard Brandes leyó una copia del manuscrito, observó que «uno no se suicida cuando no le acecha ningún peligro, y aquí no hay peligro». En el prefacio, Strindberg enumera nada menos que trece diferentes causas de suicidio. Pero, ¿bastan para que el final resulte convincente? El problema viene sugerido por el subtítulo de la obra: una tragedia naturalista. Como personaje naturalista, a Julia la guían una serie de leyes determinadas por la herencia y el medio ambiente. Como protagonista de una tragedia debe, sin embargo, hasta cierto punto, tener su destino en sus propias manos.

Cuanto más aristocrática es Julia, mayor es su caída, de modo que el suicidio resulta más verosímil. Sin embargo, para una audiencia moderna que no conoce el código de honor de la antigua aristocracia, Julia resulta extraña. Si, por el contrario, se reduce el énfasis en las brechas sociales, y se refuerzan otras características de su personaje, Julia se vuelve más comprensible, a excepción de su final.

Cuando *La señorita Julia* se publicó en el otoño de 1888, un eminente crítico describió la pieza como «un montón de basura. [...] Parece que su autor ingenuamente cree de verdad en la posibilidad de que *La señorita Julia* sea representada». El pionero drama naturalista de Strindberg resultaba demasiado avanzado para el público de su tiempo, que no estaba preparado para los virulentos diálogos de Strindberg ni para las referencias explícitas a la relación sexual y al suicidio, y lo recibió con aversión.

Por todo ello, *La señorita Julia* no se llevó a escena en Suecia hasta 1906, por increíble que parezca en el momento actual, cuando es indiscutible la posición que ocupa Strindberg como uno de los mayores dramaturgos del mundo y cuando *La señorita Julia* es una de las obras más representadas a escala internacional. La historia de la hija del conde que se deja seducir por su criado una noche de solsticio de verano, y que a la mañana siguiente, carcomida por la angustia, se suicida, no deja de fascinar y de causar desconcierto. A pesar de su bien conocido argumento, el drama sigue suponiendo un gran reto tanto para los jóvenes actores que empiezan como para los más experimentados dinosaurios teatrales.

© Eric Höök, 2012. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.



*La señorita Julia* en el Royal Dramatic Theatre, Estocolmo, 1985, con dirección de Ingmar Bergman. Peter Stormare (Jean) y Marie Göranzon (Julie), fotografía de Bengt Wanselius

#### BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

- EL SALÓN NEGRO, Barcelona, El Acantilado, 2012
- CUENTOS, Madrid, Nórdica, 2012
- CASADOS, Córdoba, El olivo azul, 2012
- LA SEÑORITA JULIA, Madrid, Alianza, 2010
- BANDERAS NEGRAS, Madrid, Funambulista, 2010
- PEQUEÑO CATECISMO DE LA CLASE BAJA Y OTROS ESCRITOS, Madrid, Capitán Swing, 2009
- ALEGATO DE UN LOCO, Córdoba, El olivo azul, 2008
- A ORILLAS DEL MAR LIBRE, Barcelona, El Cobre, 2005
- POESÍAS COMPLETAS, Barcelona, La Poesía, señor hidalgo, 2004
- EL PELÍCANO, Santa Cruz de Tenerife, Baile del sol, 2003
- SOLO, Barcelona, El Cobre, 2003
- INFIERNO, Barcelona, Acantilado, 2002
- FERMENTACIÓN: HISTORIA DE UN ALMA, Barcelona, Montesinos, 1986
- EL HIJO DE LA SIERVA, Barcelona, Montesinos, 1981