STRINDBERG EN ESPAÑA

Por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

La personalidad de August Strindberg, el cincuentenario de cuya muerte se ha celebrado, tiene en las letras hispánicas una estimación considerable. Corresponde a Barcelona — fiel a su misión histórica de antena sensible a las novedades estéticas de Europa — la primera repercusión de su nombre, con la publicación en lengua catalana de su novela *I Hapbaudet*, con el título de *L'inspector Axel Borg*, ya en 1902. En los años 1903 y 1905 la librería barcelonesa de Antonio López da a conocer las versiones castellanas de *La señorita Julia* y *Padre*. El nombre de August Strindberg pasa, pues, a contribuir a la compleja fórmula de curiosidad y de inquietud que caracteriza el período del modernismo español, tan madrugadoramente sensible en Cataluña, como he demostrado en mi obra *Modernismo frente a Noventa y Ocho*.

A la muerte de Strindberg su nombre ha alcanzado ya entre nosotros una cotización muy estimable. Andrenio escribía a la sazón, en una

de sus revistas literarias, que la figura del gran dramaturgo sueco ofrecía el interés de su proyección personal, es decir, del carácter de confesión íntima de sus problemas interiores.

«Atrae singularmente en sus obras — nos dice — la circunstancia de hallarse profunda y dolorosamente marcadas por el sello autobiográfico. Allí palpita el corazón de Strindberg, sus amarguras, sus desengaños, sus odios, sus recuerdos. No las dictó la serena contemplación del espectáculo del mundo, ni el amoroso estudio de los modelos literarios. Son el hombre mismo, de donde tienen tan amargo sabor de humanidad, pues la vida de que estas obras son proyección estética, fue amarga.»

A continuación, Andrenio establece un curioso paralelismo entre la personalidad de Strindberg y la de Benito Pérez Galdós:

«Cuando murió — escribe —era el héroe de la democracia sueca, como Galdós entre nosotros. Héroe poco seguro, dice uno de sus biógrafos, por sus numerosas profesiones de fe y su ideología contradictoria. Su sexagésimo aniversario fue celebrado con un homenaje y una suscripción nacional, organizada por los elementos de la izquierda. Tal fue el autor de esa singular *Danza macabra*, original hasta en la aplicación del título y en la repartición escénica. La vida del autor es un comentario muy aclarador del drama, y éste un texto vivo, una confesión de la psicología del dramaturgo.»

Entre los años 1920 y 1934, como puede comprobarse por la adjunta nota bibliográfica, Strindberg es copiosamente traducido y estudiado. Para Cristóbal de Castro, por ejemplo, su personalidad debe estudiarse conjuntamente con la de Bjoerson y la de Ibsen.

«En la trinidad dramática escandinava, Ibsen es la profundidad; Bjoerson, la Polémica; Strindberg, el Sarcasmo. Pero en los tres existe una comunidad racial, que se traduce en la ofensiva contra lo viejo, en el afán, entre iconoclasta y mesiánico, de derrumbar para construir, sobre todo en su fino y hondo análisis de la mujer.»

Para Cristóbal de Castro, las tres figuras se definen por su actitud en torno a la mujer:

«Porque, en efecto, el teatro escandinavo es eso; el teatro de la mujer. Antes de Ibsen, de Bjoerson y de Strindberg, la mujer era en el teatro o todo luz o todo sombra. O «el demonio de la perversión» o «el ángel del hogar». Los dramaturgos escandinavos ofrecen por primera vez en el escenario moderno, la mujer penumbra, esto es, la mujer-mujer. En Ibsen, desde Nora a Elida (la *Casa de muñecas* y *La dama del mar*) polemizan no sólo con ideas inesperadas, sino con expresiones inauditas. En Bjoerson, desde Swava a Madame Riis (*El guante* y *El nuevo sistema*) nos sorprenden no sólo con revelaciones femeninas, sino con firmezas varoniles. En Strindberg, desde la

Condesita a Madama Jenner (*La señorita Julia* y *Danza macabra*), hay una sinfonía sensual de audaces y sombríos acordes.»

Los mejores estudios realizados en España, sobre August Strindberg, son estrictamente contemporáneos y se deben a un excelente director teatral: Juan Guerrero Zamora. En un trabajo publicado en 1955, con el título de *La imagen activa y el expresionismo dramático*, editado por el Ateneo de Madrid, el joven crítico español sitúa a Strindberg como el principal precedente del teatro expresionista europeo, con mejores títulos que Andreiev, Wedekind y, desde luego, que Schnitzler. A su juicio, Strindberg llega al expresionismo partiendo de la superación del naturalismo, que todavía afecta sus obras juveniles *Padre* (1887), *La señorita Julia* (1888). Esta superación actúa por medio de una «rigurosa selección temática» que le orienta a destacar aquellos elementos de la realidad que poseen mayor vigor expresivo, y todo ello de acuerdo con un criterio francamente subjetivo que, más que en los elementos fantasmales del misticismo simbolista, se apoya en la puesta en relieve de determinados rasgos físicos del hecho escénico. Así nos lo declara Juan Guerrero Zamora en el trabajo citado:

«No se abandonó, por tanto, a la inspiración del subconsciente, sino que amasó la arcilla pesada de los sueños para dramatizar con una rigurosa selección de motivos expresivos, la esencia de nuestra vida. Esta utilización es francamente expresionista. Pero hay más. Cuando pretendiendo naturalidades decía: «Acaso una fuerte luz lateral (de un reflector o de algo por el estilo), ¿no podría proporcionar a los actores un nuevo recurso destacando más intensamente su gesticulación debido a poderosos medios, como el juego de los ojos?», estaba, en realidad, implantando uno de los factores escénicos del expresionismo: la ampliación del gesto, el contrastado claroscuro, el contraluz, la proyección a espaldas o al costado de los actores. Ya veremos cómo éste sería el principio luminotécnico de la escuela que estudio.»

Y añade en seguida:

«Cuando en *El ensueño* alguien toca un órgano y, en lugar de sus sones, surgen las voces de la humanidad doliente pidiendo misericordia, Strindberg está dando la clave del expresionismo. Pues éste no es otra cosa sino la pulsación en resortes naturales y tangibles para que mane no la sonora realidad exterior, sino la desgarrada, gimiente realidad del alma, distinta y casi excéntrica de aquélla, pero su causa y efecto a la vez.»

El conocimiento del tema de que hace gala el mencionado crítico alcanza su plenitud en el amplio estudio de medio centenar de amplias

y densas páginas, que encabeza el segundo volumen de su monumental *Historia del teatro contemporáneo* (Barcelona, ed. Juan Flors, 1961, páginas 5-55), en el que desarrolla concienzudamente el tema, partiendo de los trabajos de A. Jolivet, Guerrero Zamora, después de establecer las coordenadas de su biografía y de su producción, analiza minuciosamente el contenido de sus dramas naturalistas, cuya fórmula se agota hacia 1891, para entrar resueltamente en el mundo alucinado de su trilogía *Hacia Damasco,* centrada en las propias obsesiones vitales del autor, evolución que culmina en *El ensueño* (1902), «la obra más ambiciosa y plena de Strindberg», saturada de un fuerte nihilismo que le aproxima a las concepciones nirvánicas del budismo, entrando de lleno en el teatro fantasmagórico, apoyado en una «mise-en-scène» arbitraria, cuyos elementos escenográficos se transforman mágicamente acentuando los valores mágicos y misteriosos de la obra, orientados francamente hacia la obsesión religiosa. Esta nueva etapa de su producción desemboca en su Teatro Íntimo, es decir, minoritario, con sus cuatro obras finales: *Oväder, Brända Tomten, Spoksonaten* y *Pelikanen.* El crítico condensa su juicio en estas palabras:

«Jamás apretó el dramaturgo la unidad dramática, gracias a la capacidad fusionadora de ese clima, lenta, penosa, largamente emanado. Su mundo, ahora, recacapacita en la vejez; sus personajes casi pisan el campo de la decrepitud, y aquellos jóvenes que se inmiscuyen en la trama vienen o a dar parangón con su savia nueva o a precipitar la cristalización de tanto vaho sulfuroso. En cada una de las cuatro obras, lo que Strindberg nos cuenta es la historia de una casa, de una casa en principio hermética, con su aspecto ordenado y normal, pero que luego se abre, como una parturienta, desgranando la serie de secretos vergonzosos, el llanto y sudor que fueron amasándose en sus muros. Y la unidad citada ajusta así sus dos primeros factores: personaje y casa, personaje y decorado, que se identifican de un modo que acaso Strindberg aprendiera leyendo *El hundimiento de la casa Usher*, de Poe.»

BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA DE AUGUST STRINDBERG

L'inspector Axel Borg (I Hapbaudet). Novela. Trad. catalana. Pròleg de Oriol Martí. Barcelona, Publicació Joventut, 1902.

La señorita Julia. Trad. castellana de Julio Palencia y Tubau. Barcelona, Antonio López, 1903.

Padre. Drama en tres actos. Versión castellana de Carlos Costa y José M.ª Jordá. Barcelona, Antonio López, 1905. Colección Teatro Antiguo y Moderno.

Danza Macabra. Trad. de Manuel Pedroso. Madrid, 1921.

El padre. Trad. de Adelardo Fernández Arias (al castellano). Buenos Aires, Ferrari Hnos., 1925. En Revista «Bambalinas», n.º 378. Teatro Argentino, 3 julio 1925. Compañía Rivera de Rosas.

Cinco dramas en un acto. (La más fuerte. Debe y Haber. Amor maternal. Ante la muerte. El primer aviso.) Trad. Alejandro Rodríguez Álvarez. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.

A orillas del mar libre. Trad. de J. García Mercadal, Colección Babel, Modrid, 1930.

La señorita Julia. Trad. de Cristóbal de Castro. En «Teatro escandinavo». Madrid, Aguilar, 1933.

Davant la mort. Trad. catalana de María Carratalá. Representada bajo la dirección de Arturo Carbonell, el 9 de junio de 1936, en el Teatro Studium, de Barcelona.

Padre. Barcelona. Imp. J. Comas. (En la Novela Breve, n.º 45.)

Acreedores. Trad. de Rosendo Diéguez. Barcelona, Centro Editorial Presa, s. a.

El viaje de Pedro el afortunado. Trad. de Rafael Mitjana. Madrid, Jiménez-Fraud, s. a. Rep. en Colección Austral, vol. 161. Buenos Aires. Espasa-Calpe.

La gente de Remso. Colección Pandora, vol. 31. Buenos Aires, ed. Poseidon.

Teatro selecto : *La señorita Julia, Acreedores, Padre, La Danza macabra* y *El ensueño.* Buenos Aires, Argonauta, 1945.