

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

"EL PROCESO DE INICIACIÓN DEL *DESCONOCIDO* COMO  
VÍA DE ACCESO A UNA FALSA CONCILIACIÓN"

Basado en *Camino de Damasco* de August Strindberg.

Alumna: Erzy Yoseff Ríos

No. de cuenta 98607613

Asesor: Felipe de Jesús Díaz y Almanza



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Agradecimientos

A Juan José, por el amor, el ejemplo y la constancia.

A Araceli, por el amor, el apoyo y el impulso.

A Halyd, por la perseverancia y la voluntad.

A Felipe, por compartir conmigo el proceso, el conocimiento y por su asesoría para la  
realización de este proyecto.

A mi familia, amigos y maestros por contribuir en mi formación.

A la vida por sorprenderme a cada instante.

# Índice

## Introducción

### I. El camino hasta Damasco

- 1.1. Los inicios de Strindberg.
- 1.2. La influencia de Nietzsche.
- 1.3. La primer crisis y el naturalismo.
- 1.4. La Crisis *Inferno*.

### II. El sendero expresionista.

- 2.1. La guerra.
- 2.2. Vanguardia y teatro de rebelión.
- 2.3. Realidad y alma.
- 2.4. Origen del expresionismo.
- 2.5. El alma en los personajes.
- 2.6. Culpa.
- 2.7. El antihéroe.
- 2.8. Melancolía.
- 2.9. Transformación escénica.

### III. La ruta del Desconocido.

- 3.1. Strindberg y el Desconocido.

3.2. ¿Sueños pesadillas y alucinaciones?

3.3. Desdoblamientos.

3.3.1. El Mendigo.

3.3.2. El *ánima*.

3.4. Alquimia: Los secretos del oro.

3.5. La culpa no expiada.

Conclusiones

Bibliografía

## Introducción

Curiosidad. Bien podría definir como tal al motivo que me llevó a analizar *Camino de Damasco* de August Strindberg. Aunque debo reconocer que con Strindberg las cosas fueron muy distintas.

Llegué a él casi por accidente. No, mejor dicho, como se llega a los autores en el teatro: a través de sus obras, y de las diferentes perspectivas que ofrece el teatro. La primera obra con que me encontré fue *La Señorita Julia*. Su análisis me enfrentó con un Strindberg naturalista, determinante, influenciado por la ciencia y torturado por la división y diferencias entre clases sociales.

Luego apareció *La más fuerte*. A diferencia de *La Señorita Julia*, al encontrarme con esta obra mi impresión no fue tan clara. Esto podría deberse a que la escenificación que presencié como examen de dirección era todo menos clara. Al leerla, me encontré con elementos que inmediatamente relacioné con el naturalismo. Entonces surgió una de las principales preguntas alrededor de Strindberg, ¿qué pasa con sus mujeres? ¿Por qué esa impresión de las mujeres destructoras y sin cerebro? En *La Señorita Julia* había relacionado estas características con las de la clase alta. Pero a partir de entonces tomé en cuenta que en Strindberg las mujeres jugaban un rol muy importante, especialmente como seres que viven a expensas de los hombres, cuyo único interés es "chuparles la sangre". Esta última frase como analogía de las llamadas (por Strindberg) mujeres vampiro.

Con estas dos obras y mi poca experiencia, creía que el naturalismo era un realismo exacerbado y que Strindberg era uno de sus representantes. Fue gracias al propio Strindberg que comprendí la diferencia entre ambas corrientes dramáticas, aunque la verdadera diferenciación sólo podría hacerla más tarde.

En una de las clases de actuación se cerró el círculo que (a mi parecer en ese momento) explicaba a Strindberg. El montaje de *El Pelicano* puso de manifiesto varias de las tendencias naturalistas del texto. Aunque mucho tiempo después comprendí que ya no pertenecía al mismo período que *La Señorita Julia*, por ejemplo.

Tenía claro que era un autor naturalista básicamente. Que sus textos ofrecían un estilo definido y coherente con la realidad. Que tenía situadas a las mujeres por debajo de los hombres, viéndolas como grilletes que impiden la superación masculina. Que sus obras se destacaban por la condensación de sucesos (si es que se le puede llamar así) y por la efectividad que ofrecían al montaje. Esta perspectiva se formó dentro de la Facultad. Con maestros y clases al interior de ella. A pesar de que pensaba que mi visión era completa, el exterior poco se tardó para mostrarme a su Strindberg.

La clase de actuación corría a cargo de la Mtra. Soledad Ruiz. Como parte de la preparación se incluían lecturas y críticas de obras de teatro. Casualmente había un montaje llamado *Strindberg.com/gurrola*, en el que se nos ofrecía la posibilidad de ver la perspectiva de una obra de Strindberg a través de una persona con historia en el teatro. Según el subtítulo, eran "Variaciones en torno a *La más fuerte*". La segunda parte correspondía con mi visión de la obra, pero el principio no era coherente con ella. Eso no era Strindberg para mí. Sin embargo, conservo esa imagen en la memoria por las consecuencias que me ha traído. Al inicio de la obra, un hombre en un arnés baja al centro del escenario con una maleta en mano. Es poco lo que recuerdo del texto, quizá porque entonces no supe con qué debía relacionar esa imagen. La falta de explicación me hizo guardarla en mi memoria.

Para otra de las clases, Historia del Teatro Moderno, teníamos que analizar y exponer alguna obra. Mi equipo estaba a cargo de un par, entre ellas *Camino de Damasco*. Pero, como ocurre muchas veces en clase, el tiempo faltó y quedó en el olvido... de la clase. Con sólo ver el libro yo ya había caído. Eso tampoco era Strindberg. Era un libro enorme. ¿Cómo podría montarse una obra así? ¿Por qué el personaje principal era hombre y encima se llamaba *El Desconocido*? Por supuesto, la primer lectura me dejó insatisfecha y cansada. Insatisfecha porque mis dudas seguían existiendo y cansada porque cada escena debía volver a leerla para asimilar, aunque fuera vagamente, lo que trataba de decirme. Me faltaban elementos para entender y lo guardé -nuevamente- en mi memoria.

Hasta que llegó Historia del Teatro Contemporáneo el semestre siguiente es que fui capaz de entender algo. Insuficiente, pero ya mis preguntas estaban encontrando respuesta. Al estudiar expresionismo supe que eso era *Camino de Damasco*. Que eso era el Strindberg

que yo no conocía y que se me dificultaba entender. Me conformé con esas respuestas temporalmente.

Y luego llegó este momento. Elegir el tema de tesis. No es cosa fácil. Los pocos intentos que hice resultaron innecesarios al retomar las imágenes guardadas de *Camino de Damasco*. Todas las veces que releí (o que releo) la obra, encuentro más cosas. Resolví algunas de mis dudas enfocándolas nuevamente a partir del expresionismo. Pero eso generó preguntas nuevas.

Ya había entendido que Strindberg tenía varias etapas, y que en una de ellas se encontraba *Camino de Damasco*. ¿Qué significaba esto? ¿Cómo fue que llegó a este punto? Mi interés en el primer capítulo es encontrar los elementos que llevaron a Strindberg a escribir este texto expresionista. Maurice Gravier plantea que es *Camino de Damasco* el primer texto expresionista, previo incluso al origen del movimiento, y que a partir de él es que se generan muchos de los elementos característicos del expresionismo. Si Strindberg es un expresionista *avant la lettre*, ¿qué lo llevó ahí? ¿Cuáles fueron los momentos personales y/o profesionales que lo llevaron al expresionismo? ¿En qué forma las referencias que tengo son ciertas? A lo que me refiero es a lo siguiente: yo tenía una visión de un Strindberg naturalista que se opone a las del autor expresionista como tal. ¿Cómo fue y qué implicó el paso del naturalismo al expresionismo? En el caso de los autores de posguerra, mis respuestas se encuentran en la guerra. En el caso de Strindberg no hay una guerra de por medio. A menos que existiera una guerra en su entorno, o en su interior.

Las características del expresionismo, como generales, se plantearon en Historia del Teatro Contemporáneo, pero no son suficientes en su calidad de generales para entender un texto como *Camino de Damasco*, lleno de simbolismos y de "elementos expresionistas". Retomo entonces una de las primeras preguntas que planteé antes de elegir este tema: ¿cómo debo explicar que un personaje se llame Desconocido y con qué objeto? Esto sin dejar de lado que todos los personajes que le rodean pertenecen al mismo ámbito, con nombres impersonales que sólo apelan a una de sus características personales. Además de entender la relación que existe entre estos personajes y el protagonista, ya que todos parecen desear su locura, pues lo atosigan y atormentan continuamente. Porque esa es una de las características de la obra, pero ¿qué hay de las escenas? ¿la ambientación y la escenografía? Podría decir (como se menciona en uno de los textos de crítica y análisis de la obra de



Strindberg) que son los elementos "más expresionistas" de la obra, por ello es que deben ser analizados, ¿qué motivo impulsa a Strindberg a plantear este tipo de ambientación? Y por supuesto ese afán del ser humano de entender lo que no se dice, el subtexto. ¿Existe? ¿Qué hay en él? Todas estas preguntas deseo responderme las en el segundo capítulo. ¿Para qué? Para poder avanzar en mi propio camino, y reunir los elementos que me permitan entender la etapa expresionista de Strindberg y los detalles que el expresionismo le confiere al texto strindbergiano.

El tercer capítulo es la conjugación de los dos primeros. Por un lado, las condiciones de Strindberg y por otro, los motivos expresionistas. ¿Cuáles son los puntos de enlace entre ambos? Y no sólo eso. Porque esa pudiera ser una de las preguntas más evidentes. ¿Qué pretende Strindberg? Al rechazar el naturalismo y dejar el camino abierto al expresionismo, sin saber lo que era, Strindberg propone una revolución en el teatro, especialmente en la dramaturgia. Y me refiero a esta posibilidad porque existe la opción de que Strindberg haya atravesado una guerra interna para llegar a este punto. ¿No podría servir este texto para librarse de esta guerra? No debe olvidarse que uno de los elementos predominantes en la obra de Strindberg es lo autobiográfico.

En la pregunta anterior, va implícita una que podría resultar también de suma importancia para este análisis, ¿qué condiciones de Strindberg lo volvieron el estandarte de un movimiento como el expresionismo? ¿Realmente eran planteamientos conscientes o eran sólo el reflejo del deseo de liberarse o autoconocerse?

Una de las primeras preguntas que mencioné anteriormente gira en torno a la forma en que Strindberg presenta a las mujeres. Él mismo las llama "mujeres vampiro", y las hace ver como seres que absorben la energía y vitalidad del hombre; como seres que viven a costa del género masculino. Las mujeres que aparecen en esta obra tienen elementos que no había aparecido anteriormente en Strindberg. Efectivamente hay momentos en que pueden entrar en la clasificación de mujeres vampiro, pero hay otros en los que asumen un rol mucho más importante. El Desconocido lo plantea en una de sus intervenciones: busca la redención a través de una mujer. Independientemente de que la alcance o no, es evidente que la está buscando en una mujer. Para ello, supongo, esa mujer debe ser distinta a las mujeres vampiro o mujeres a medias. Porque le estaría confiando su persona entera y su reconciliación con la espiritualidad. Esto presupone, como de hecho pasa (con un par de

lecturas puede entenderse) que la mujer es distinta a las que Strindberg solía plantear. ¿Por qué? ¿Cuál es su objetivo al reubicar a la mujer? Ya no la ve como una sanguijuela del hombre, sino como una... ¿ayuda para acceder a la redención? ¿En qué forma? ¿Qué ha hecho la mujer para llegar a este punto con Strindberg? ¿Finalmente están del mismo lado o es solamente una apariencia de reconciliación entre géneros?

Hay otro elemento que considero de gran importancia en el caso de *Camino de Damasco* y de Strindberg mismo: la alquimia. Si bien, puede pensarse que es un recurso del autor por plantear el disgusto que provoca su personaje con la sociedad. Pudo haber sido cualquier otro. ¿Por qué la alquimia? La pregunta no gira en torno a una acción curiosa del personaje. La alquimia supone un conocimiento absoluto, de la vida, del mundo y de uno mismo. Anteriormente se propuso la posibilidad de que esta obra resulta para Strindberg una forma de liberarse de sí mismo y de las condiciones que le rodean. ¿Cómo hacerlo? ¿Conociéndose? Podría ser. Sólo conociendo algo es que puedes destruirlo o cambiarlo. ¿Por qué la alquimia? La respuesta es vaga, pero pudiera ser que sea este el único saber que ofrece, casi de forma inmediata y como consecuencia de haberlo alcanzado, fama y fortuna. Si preguntara para qué quieren el Desconocido y Strindberg fama y fortuna, la pregunta misma sería ociosa. ¿Para qué las quieren cualquiera de nosotros? Mis preguntas, sin embargo, se relacionan con el conocimiento que desea, por el que debe atravesar antes de llegar a la meta aparente: fama y fortuna.

En las obras anteriores a *Camino de Damasco*, incluso me atrevería a decir que en la primera parte aún persiste, está presente la obsesión de Strindberg de oponerse a la religión y a Dios. Independientemente de que haya algunas obras en que sea más evidente (sobre todo en aquellas en que se apega a la idea de convertir a la literatura en ciencia), es una cuestión presente a lo largo de la obra strindbergiana. En esta obra ocurre un fenómeno curioso, pero notable. Al final de ella parece haber una reconciliación entre Strindberg y todo aquello con lo que se ha peleado. En la tercera parte, el Desconocido (que siempre parece un reflejo del autor) avanza hasta llegar a un monasterio en el que se permite el cambio de opinión. Es decir, al final llega a un lugar espiritual en el que se ve al cambio de parecer como una forma de vida, planteando incluso la posibilidad de que el camino a Damasco sea una conversión. Esta supuesta conversión, ¿no es una forma para Strindberg de conciliarse con sus críticos y criticados? Podría suponer que no es en la obra en sí que se

encuentran las respuestas. Pero esta no es una cuestión de descubrir si están en ella o no. Se trata de buscarlas, y hallarlas dondequiera que se encuentren.

El Desconocido y Strindberg son una dupla que espero entender. Comprender las acciones de uno en los motivos del otro. En la unión que entiendo como lógica, pero que no alcanzo a dimensionar en términos reales. ¿Es el Desconocido un reflejo fiel de Strindberg? ¿Qué pretende Strindberg al formar un personaje a partir de sí mismo? Quizá sea cuestión de avanzar un poco por este sinuoso camino que propone Strindberg para llegar a Damasco. Quizá haya que avanzarlo como si se tratase de un camino personal, planteado por Strindberg como una opción de suplir en él a su Desconocido, por el que todos llevamos dentro y que tampoco somos capaces de re-conocer.

# Capítulo 1

## El camino hasta Damasco

### 1.1. LOS INICIOS DE STRINDBERG

Miles son las preguntas que se ha hecho el hombre a lo largo de su existencia. Algunas de ellas van respondiéndose con la evolución de la humanidad. Pero existen otros cuestionamientos que el individuo es incapaz de responderse. Uno de ellos es ¿qué es la vida? Las diferentes corrientes filosóficas han auxiliado al hombre en esta búsqueda, pero al ser uno de los procesos más desconcertantes para el ser humano, la pregunta queda, generalmente, sin respuesta. ¿Por qué vive? O debería cambiarse esa pregunta por un ¿para qué vive? Ambas respuestas están fuera del alcance de muchos. Existen personas que jamás llegan a cuestionarse sobre su existencia. Si no se lo preguntan es porque las respuestas no son claras. Puede pensarse que ellas varían dependiendo de cada persona. Sin embargo, hay quien define a la vida como "la capacidad de obrar según la capacidad de desear, entendiendo por facultad de desear la facultad de ser causa"<sup>1</sup>. ¿Causa de qué? Podría suponerse que es causa de acción, que es capaz de generar "algo" a partir de sí mismo.

En el teatro, el ser causa involucra ciertos aspectos. Strindberg es, en este caso en particular, causa de investigación; pero lo es en función de que en algún momento de su vida fue causa de proyectos teatrales (textos y escenificaciones). Es necesario, al mismo tiempo, mencionar que para él mismo fue causa de inspiración ya que su vida es una de las fuentes más abundantes que permiten estudiarlo y entenderlo a través de sus proyecciones<sup>2</sup>. Su vida comienza el 2 de enero de 1849, apenas 6 meses después del matrimonio de sus padres (que ya tenían dos hijos antes de formalizar la unión). Lafforgue comenta que Strindberg en su infancia "tenía miedo a la oscuridad, a las zurras, al rechazo de los otros. Miedo de caerse, de lastimarse, de estorbar. Miedo de que le pegaran sus hermanos, de ser

---

<sup>1</sup> Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, trad. Alfredo N. Galletti, FCE, México, 2003, p. 1189

<sup>2</sup> Según Jung, la proyección es un proceso automático, inconsciente, por medio del cual un contenido que es inconsciente para el sujeto se transfiere a un objeto de manera tal que parece pertenecer a dicho objeto.

cacheteado por las criadas, reprendido por su abuelo, golpeado por su padre y castigado por su madre"<sup>3</sup>. El panorama parece desolador. No sólo vivía acosado por el miedo (a todo) sino que también lo atormentaba continuamente el ser producto de la unión entre un burgués y una criada. Nunca se sintió cómodo con la vida que llevaba. A los 14 años fallece su madre, y con ella desaparece una de las manos que le golpeaban; pero antes de que pasara un año, su padre se casa nuevamente. Es él quien trae a su casa una mano que le golpearía más fuerte: una madrastra. Esta situación podría ser el motivo por el cual, durante su adolescencia, Strindberg establece una relación con una mujer 15 años mayor que él. Su llegada al teatro se ve antecedida de un intento desesperado por huir de esta realidad tan agobiante.

According to his own account, Strindberg began writing plays the morning after an unsuccessful attempt at suicide. At nineteen he had already run a full gamut of failure and frustration. He had been an unsuccessful university student, an unsuccessful school-master, an unsuccessful medical student, and -as far as he went- an unsuccessful actor<sup>4</sup>.

La mediocridad de Strindberg en esta época es tan evidente que se refleja incluso en el intento de suicidio que no llegó a consumarse. Pero es, a la vez, este intento de matarse lo que muestra la inestabilidad mental que padeció Strindberg a lo largo de su vida. En pocas palabras podría decirse que Strindberg estaba loco, no sólo por intentar suicidarse, sino por la forma en que vivía. Pero es complicado hacer una afirmación de ese tipo. Strindberg era un hombre que estaba "coherentemente" loco. La coherencia surge de la capacidad de Strindberg de manejar su "locura" para obtener un beneficio de ella. En *Strindberg and Autobiography*, Robinson plantea la posibilidad de que haya sido Strindberg el primero en

---

Wilfred L. Guerin, *Introducción a la crítica literario*, trad. Daniela Di Seguide Sagel, Marymar, Buenos Aires, 1966, p. 159

<sup>3</sup> Jorge Lafforgue, Estudio preliminar a August Strindberg, *La Señorita Julia*, Buenos Aires, 1980

<sup>4</sup> Conforme a su propia cuenta, Strindberg comenzó a escribir obras la mañana siguiente a un intento de suicidio. A los diecinueve ya había tenido una amplia gama de error y frustración. Había sido un estudiante universitario insignificante, un maestro de escuela intrascendente, un mediocre estudiante de medicina, y -tanto como fue- un mediocre actor. Maurice Valency, *The flower and the castle*, Universal Library, New York, 1966, p. 244

manejar la autoterapia, técnica posteriormente postulada por Freud, lo que implica que Strindberg se liberaba de sus conflictos y traumas personales a través de sus obras. Sin dejar de lado que "it has often been assumed that the major part of Strindberg's production was autobiographical and that he used literature as means of restoring his mental balance"<sup>5</sup>. Debe también pensarse en otro elemento importante en la producción literaria de Strindberg, lo autobiográfico, el deseo inconsciente del autor por mostrar en sus obras un poco más de su esencia, mostrar parte de su ser, sus conflictos e inquietudes para convertirlos en literatura. Sin embargo, aunque no sea un proceso evidente para Strindberg, en cierta forma, acepta que el escribir lo libera. "Indeed Strindberg is not looking for a cure; he wants to go on writing since, as he remarks 'I found existence pure bliss so long as the writing continued, and do so still. It's only then that I live'"<sup>6</sup>.

Strindberg es el perfecto ejemplo de las palabras de Gravier, cuando asegura que "en ciertos momentos de la literatura hace falta estar loco, y todos hacen, entonces, lo posible por enloquecer, o al menos, aparentarlo"<sup>7</sup>. ¿Podría Strindberg estar jugando al loco? ¿Era entonces un loco por conveniencia? Las respuestas son difíciles, aunque debe tomarse en cuenta que es el propio Strindberg quien pone su salud mental en tela de juicio durante toda su vida, no solamente en los períodos de creación literaria. Algunos autores aseguran que sus alteraciones mentales fueron la clave para realizar sus escritos, lo cual se confirma al conocer declaraciones de Strindberg en las que asegura que había construido un personaje para sí mismo, que le ofrecía la posibilidad de vivir: "when reality fails you, then invent an existence for yourself, as I have invented a person when I became tired of myself"<sup>8</sup>. Claro que hay que tomar en cuenta que hay ciertos períodos en los que escribe más y mejor (según la mayoría de sus críticos y la trascendencia de las obras escritas dentro de éstos). Estos períodos son aquellos que suceden a crisis emocionales o "breakdown's", como el propio Valency lo menciona:

---

<sup>5</sup> Se ha asumido continuamente que la mayor parte de la producción literaria de Strindberg era autobiográfica y que usaba la literatura como forma de mantener su equilibrio mental. Birgitta Steene, *The Greatest Fire, A Study of August Strindberg*. Southern Illinois University Press, Illinois, 1973, p. 17

<sup>6</sup> Realmente Strindberg no está buscando una cura; él quiere continuar escribiendo desde, como él lo remarca, 'encontré el éxtasis puro de la existencia hasta que la escritura continuaba, y persistió. Es únicamente entonces que vivo'. Michael Robinson, *Strindberg and Autobiography*, Norvik Press, Norwich, 1986, p. 28

<sup>7</sup> Maurice Gravier, *Los héroes del drama expresionista*, en Jean Jacquot, *El teatro moderno*, trad. Rubén Masera, Eudeba, Buenos Aires, 1967, p. 122

<sup>8</sup> Cuando la realidad te falla, entonces inventa una existencia para ti mismo, como yo inventé una persona cuando me aburrí de mí mismo. M. Robinson, *Op. cit.*, p. 39

His three major creative periods were the aftermath, in each case, of his three marriages, and the psychic crises which they precipitated were the immediate source of masterpieces. It is as if the neurotic attack which shattered him in each time had to be turned at any cost into creative channels in order for the man to survive. The work of each of these periods is therefore qualified by the specific nature of the crisis which was its source and consequence is that one needs to be tolerably well informed to Strindberg's biography in order to understand what his plays are about<sup>9</sup>.

Un período existente previo a esta clasificación hecha por Valency, ya mencionado, es después del intento de suicidio, al salir de la Universidad, anterior a su primer matrimonio. En la Universidad adquiere la influencia de Ibsen, Kierkegaard y Shakespeare; toma cursos de medicina y trabaja en la Biblioteca Real de Estocolmo, donde establece una mayor relación con la literatura. Con todos estos elementos escribe *Master Olof*. A pesar de no haber obtenido una versión final, sino hasta una década después, esta obra fue la que dió a conocer a Strindberg en el ambiente teatral sueco. Con esta obra contribuye a una nueva forma de ver la escena, proponiendo innovación tanto en el terreno psicológico como en el escénico. No sólo aporta en estos sentidos, sino que es en *Master Olof* donde comienzan a generarse las características de sus posteriores obras históricas.

*Master Olof* shows in a remarkable degree that quality for which all Strindberg's historical plays may be valued: a freedom from abstraction and from what we call historicism. Strindberg like the maturing Shakespeare, took a series of

---

<sup>9</sup> Sus períodos de mayor creatividad fueron las consecuencias, en cada caso, de sus tres matrimonios, y de las crisis psíquicas a que lo llevaron son la fuente inmediata de sus obras maestras. Es como si los ataques neuróticos que lo destrozaban cada vez tuvieran que volverse, a cualquier costo, vías creativas para que el hombre sobreviviera. El trabajo en cada uno de estos períodos está determinado por la naturaleza específica de la crisis que es fuente, y la consecuencia es lo que se necesita para estar medianamente bien informado de la biografía de Strindberg para entender de qué se tratan sus obras. M. Valency, *Op. cit.* p. 244

historical events, not so much for their own sake, as for their potency to recreate the texture of an experience which the author might also have communicated directly. I mean that Strindberg took such stories as those of Master Olof, Gustavus Vasa and Eric XIV, partly because they were the legends of his own history, but mainly because when communicate with his unique vigour and immediacy they became an embodiment of tangible contemporary qualities: fidelity, power, intrigue, ambition and loyalty. The historical events provided an objective dramatic discipline<sup>10</sup>.

Sin embargo, Steene sugiere que la versión final de la obra "pierde" dinámica, en relación con la escrita en sus inicios. Esto se debe a los cambios producto de la evolución de la escritura de Strindberg.

As a result of Strindberg's giving into his own doubts and to traditional stage demands, we get in the end of a play full of striking poetic language but one in which very little is left of the dynamic personal conflicts that characterized the original prose version of *Master Olof*<sup>11</sup>.

Strindberg, involucrado completamente en el teatro, encuentra pronto la influencia de otros escritores clásicos, Goethe y Schiller, sobre todo por la cercanía geográfica. La influencia

---

<sup>10</sup> *Master Olof* muestra un alto grado de calidad por el que todas las obras de Strindberg deben ser valuadas: libertad de abstracción y de lo que debemos llamar historicismo. Strindberg, como el maduro Shakespeare, tomó una serie de eventos históricos, no tanto por su propia causa, como por su potencialidad de recrear la textura de una experiencia que el autor pudo haber comunicado directamente. Quiero decir que Strindberg tomó esas historias, como la de Master Olof, Gustavus Vasa y Eric XIV, en parte porque fueron las leyendas de su propia historia, pero principalmente porque cuando comunicaban con su vigor único y proximidad, se convirtieron en la encarnación de las cualidades temporales: fidelidad, poder, intriga, ambición y lealtad. Los eventos históricos dieron una disciplina dramática objetiva. Raymond Williams, *Drama From Ibsen to Elliot*, Chatto and Windus, London, 1961, p. 99

<sup>11</sup> Como resultado de olvidarse de sus propias dudas y de las demandas del escenario tradicional, obtenemos al final una obra llena de un sorprendente lenguaje poético, pero una en la que queda muy poco de la dinámica personal de los conflictos personales que caracterizan la versión original en prosa de *Master Olof*. B. Steene, *Op. cit.*, p. 14



ya mencionada de Ibsen llega posterior a su reconocimiento, pero antes de su momento más característico. Podría decirse que de Shakespeare toma la forma de construir una obra histórica, y de Ibsen toma la influencia en relación con los temas, ya que *Master Olof* se encuentra dentro de la misma gama temática de *Brand*, ambos ligados con el cristianismo. Toma también la influencia de Kierkegaard, particularmente importante en este momento, ya que Strindberg admira en él, según Steene, las cualidades de todo buen cristiano, lo mira como si fuera el último de los cristianos, un nuevo Juan Bautista.

Una vez que Kierkegaard ha atrapado su atención, Strindberg encuentra en él una visión más amplia del ser y de su relación con el exterior. Esta perspectiva provocó que los trabajos de Strindberg se volvieran más individualistas. Aunque esta característica también trajo como consecuencia que Strindberg pensara más en sí mismo, y se proyectara más en sus textos.

The discovery of Kierkegaard (...) acted as a further spur to self analysis and moral self-scrutiny, provided an example of how to distribute and objectify the different sides and drives of the self among invented and pseudonymous characters, and introduced him to the ideas of experimenting with standpoints and to seeing life as a series of stages, as well as to the art of living immured within one's personality, to be one's own witness, one's own judge, one's own protector, to be oneself the one and only.<sup>12</sup>

Con *Master Olof* da inicio el aparente bienestar de Strindberg, ya que fue su primer obra reconocida y con la que adquiere mayor prestigio y fuerza teatral. Como consecuencia de esto, se casa con Siri von Essen. Ella era una joven actriz que vio en Strindberg y en su poder teatral (adquirido recientemente) la posibilidad de ascender en su carrera. Pareciera

---

<sup>12</sup> El descubrimiento de Kierkegaard (...) actuó como un estímulo del autoanálisis y autoescrutinio moral, proporcionándole un ejemplo de cómo distribuir y objetivizar los diferentes lados y caminos del ser, entre personajes ficticios y seudónimos, y lo introdujo en la idea de experimentar con puntos de vista y en ver la vida como una serie de escenarios, así como el arte de vivir emparedado dentro de la personalidad propia, de ser su propio testigo, su propio juez, su propio protector, para ser uno mismo, el primero y el único. M. Robinson, *Op. cit.*, p. 4

que los eventos en la vida de Strindberg tienden a sucederse, así, después de una prometedor boda, Strindberg escribe *The Red Room*, y varias obras cortas. En estas obras, Strindberg muestra su optimismo, haciendo que los problemas familiares que se presentan se solucionen gracias a las bondades del amor. Sin embargo, en *The Red Room* muestra lo opuesto. Esta novela se dedica a criticar a la sociedad artística desde el punto de vista de "un joven hombre sensible y su iniciación en la vida"<sup>13</sup>. Esta crítica, dura sin duda, provocó el inicio del desprecio y desprestigio de su obra en su país natal; porque en ella atacaba directamente al "stablishment" sueco. Con el inicio del naturalismo en Francia a través de Zola, los críticos parecen querer encontrar huellas de naturalismo en cualquier texto y así, esta novela provoca que "Strindberg to be called the Swedish Zola, an uncomplimentary epithet"<sup>14</sup>. En efecto, la influencia de Zola y su forma de ver el naturalismo había de influenciar a Strindberg, pero muchos años después.

Partiendo probablemente del principio de conocer la vida de quienes lo rodeaban o de un sentido democrático, Strindberg se decide a escribir una nueva historia de Suecia. Las historias escritas sobre este país eran fundamentalmente la historia de sus gobernantes (reyes específicamente) y el mundo que los rodeaba, dejando de lado a todos aquellos que estaban fuera de ese cerrado círculo social, como por ejemplo, él mismo. Pero, como consecuencia de haber sido dejado fuera innumerables veces, Strindberg pone en su *Historia Sueca* comentarios y críticas, tal como sucedió con *The Red Room*. Entonces llena su historia de pequeños detalles que hacen que pierda su objetividad y sea demeritada, una vez más, por los críticos suecos.

Estas críticas parecen ser un pretexto para que aflore el carácter de Strindberg y terminen los "días felices". Por supuesto, él no iba a permitir que ese tipo de críticas llegaran a él sin consecuencias. Así, quizá producto de este enojo, es que escribe *The New Kingdom*, una novela en la que critica a sus propios críticos, mismos que lo acusan de blasfemia, consiguiendo que se inicie un proceso en su contra. El título incluso puede dar una idea de la referencia que hace hacia un cambio de orden. Para su desgracia, los críticos tenían más fuerza política que él, y consiguen que Strindberg sea acusado de alteraciones mentales y obligado a expatriarse.

---

<sup>13</sup> B. Steene, *Op. cit.*, p. 18

Mr. August Strindberg will shortly leave Sweden to settle abroad, the reason being, according to the rumor, a state of mental aberration. In any case, one cannot but congratulate him on such a wise decision, which would seem to be caused by the most biting necessity. All that Mr. Strindberg can now strive for is to make himself forgotten as soon as possible... Mr. Strindberg's latest effort in writing books will no doubt mark the last station on his road downhill<sup>15</sup>.

En esta cita pueden leerse dos puntos importantes en la vida de Strindberg, primero aparece la "sospecha" de que sufre alteraciones mentales. Aunque esto no es evidente en este momento, y podría pensarse que se trata de una represión ante sus escritos, es necesario tomar en cuenta estas proposiciones hechas por algún crítico sueco. Esta misma persona asegura que la carrera de Strindberg estaba terminada... no pudo estar más equivocado. Strindberg acertó al dejar Suecia puesto que su destierro fue notoriamente productivo. Escribió alrededor de 20 libros: cuentos, poesía, dramas, ensayos y novelas.

## 1.2. LA INFLUENCIA DE NIETZSCHE

Aunque en 1860 tiene su primer acercamiento con el naturalismo, es hasta 1880 y la década posterior que lo emplea en sus obras. Lo más notorio de esta etapa es su cercanía con Nietzsche, quien de alguna forma, lo induce al naturalismo. Podría decirse que esto sucede a través de tres puertas conocidas por Strindberg pero poco experimentadas por él mismo. La primera de ellas es la intensificación de su misoginia. Para este período, casualmente, Strindberg atraviesa un proceso de separación. Aquellos momentos que parecieron ser felices con Siri von Essen habían terminado y comenzaba una etapa diferente, había

---

<sup>14</sup> Strindberg fuera llamado el Zola sueco, un nada elegante epíteto. M. Valency, *Op. cit.*, p. 254

<sup>15</sup> El Señor August Strindberg dejará pronto Suecia para radicar en el extranjero, siendo la razón, según el rumor, un estado de aberración mental. En cualquier caso, uno no puede más que felicitarlo por esta sabia decisión, que parece ser causada por la más apremiante necesidad. Todo lo que el Sr. Strindberg puede ahora conseguir es hacerse a sí mismo olvidable, tan pronto como sea posible... El último esfuerzo del Sr. Strindberg escribiendo libros, sin duda, marca la última estación en su camino cuesta abajo. B. Steene, *Op. cit.*, p.23

comenzado la destrucción<sup>16</sup>. Quizá esta sea una de las claves para entender la misoginia de Strindberg en este preciso momento de su carrera. Valency presenta, al mismo tiempo, dos puntos de vista sobre la misoginia de Strindberg.

There is no play after 1887 in which he does not protest either overtly or symbolically against the woman who, in his fancy, threatened him, dominated him, starved him, drained him and poisoned him. The women he found were all in some way the bad mother, although ostensibly it was the good mother that he sought and until the end of his days he was ceaselessly tormented by the menacing figure of the wife, the nurse and the cook...<sup>17</sup>

Por un lado, Strindberg se encuentra con las mujeres que lo han atormentado toda su vida. Las odia por el hecho de martirizarlo continuamente en su existir. Estas mujeres que él encuentra a su paso, afloran en sus fantasías, y se refleja a través de las características que atribuye a los personajes de sus obras. El otro lado de Strindberg, presentado también por Valency, es completamente diferente al anterior.

Strindberg was not at any time a woman hater. On the contrary, women fascinated him, and he found impossible to resist them. But evidently found them more interesting as a source of pain than of pleasure, and he infallibly sought out the kind of women to marry who would go to some lengths to aid him in his desire to suffer<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> El proceso de divorcio comienza formalmente en 1890, pero los problemas graves comienzan en esta época. Es incluso bajo este ambiente de discordia que nacen sus tres hijos.

<sup>17</sup> No existe obra después de 1887 en la que no proteste tanto literal como simbólicamente contra la mujer, quien, en su fantasía, lo amenazaba, lo dominaba, lo mataba de hambre, lo desecaba y lo envenenaba. Las mujeres que él conoció fueron, de algún modo, la mala madre, sin embargo, era aparentemente la buena madre que buscaba, y hasta el final de sus días fue permanentemente atormentado por la amenazante figura de la esposa, la enfermera, la cocinera... M. Valency, *Op. cit.*, p. 257

<sup>18</sup> Strindberg no fue, en ningún momento un "odiador" de mujeres. Por el contrario, las mujeres lo fascinaban, y encontraba imposible resistirlas. Pero evidentemente las encontraba más interesantes como fuente de dolor

Estas dos posibilidades que se nos ofrecen, a pesar de ser contradictorias, pueden llevarnos hacia una explicación. En resumen, Strindberg encuentra a las mujeres interesantes en tanto que producen dolor, y al mismo tiempo, les asigna un rol arquetípico<sup>19</sup> que las universalice en lo que se refiere a su deseo de sufrir. Strindberg recibe la influencia de Nietzsche en este aspecto, pero es el dramaturgo quien las personaliza e incluye en sus obras, con lo que consigue que todas las mujeres de sus obras parezcan reflejo y desdoblamiento de una sola. Estas mujeres son siempre reflejo de alguna de las mujeres de su vida, especialmente de aquellas con quienes se casó.

El sufrimiento que busca Strindberg en las mujeres (mencionado por Valency) lo acompaña igualmente en toda su obra. No es un sufrimiento cualquier, por el contrario, se trata de un sufrimiento en específico, por la forma y fuerza que éste tenía, parece un esfuerzo por lograr la redención cristiana.

In order to suffer properly, it was necessary for him to have an audience of thousands, of millions, and even this did not suffice. His pain must be abstracted, generalized, until by a Christ-like effort he concentrated in himself all the suffering of mankind<sup>20</sup>.

Al mismo tiempo que esta cita muestra el lado de Strindberg que buscaba el sufrimiento, abre otra de las revelaciones que Strindberg obtiene de Nietzsche: el individualismo. Ya Kierkegaard lo había influenciado en este aspecto. Puede verse a Strindberg en todas sus obras reflejado, oculto, evidente e incluso, seudonimizado.

Nietzsche también contribuyó a mejorar la forma en que Strindberg se veía a sí mismo. Si Strindberg podía desear todo el sufrimiento para sí mismo, también pudo verse como un

---

que como fuente de placer, e infaliblemente buscaba la clase de mujeres para casarse que pudieran ayudarlo en su deseo de sufrir. *Ibid.*, p. 253

<sup>19</sup> Este rol es explicado por Jung, tiene una relación con la madre terrible y la buena madre. Estos dos elementos adquieren mayor fuerza conforme avanza la obra de Strindberg, pero se desarrollará más adelante, cuando se aborde *Camino de Damasco*.

<sup>20</sup> Para sufrir adecuadamente, era necesario para él tener la audiencia de miles, de millones; y a veces no era suficiente. Su dolor debía ser abstraído, generalizado, universalizado, hasta obtener un esfuerzo casi cristiano en que concentrara todo el sufrimiento de la humanidad. M. Valency, *Op. cit.*, p. 254

superhombre capaz de redimir a la humanidad a través de este sufrimiento. No sólo se ve como un ser superior, sino también como único. "Esto le proporciona un nuevo material para su obra, su propio yo, y marca el principio del más exhaustivo estudio del yo en la literatura de su tiempo"<sup>21</sup>. Strindberg parece haber obtenido una aprobación de Nietzsche para poder proyectarse a sí mismo en sus escritos, haciéndolo de una forma inusual: mejor que ninguno.

After he became acquainted with Nietzsche, he came to the realization that he was a superman, and that his restlessness and his misery, as well as the hostility he invariably aroused others, were the necessary consequences of his preeminence and his power<sup>22</sup>.

Esta forma de verse a sí mismo, permite entender la lógica que tenía en el momento de relacionarse con quienes le rodeaban. A partir de esta superioridad puede entenderse el rechazo de sus compatriotas, el tipo de crítica que ejerció sobre sus connacionales y los motivos que tuvieron para conducirlo al destierro. Las características que más admiraba en sí mismo son aquellas que pudieran ser la equivalencia del hombre renacentista en la modernidad.

Like Paracelsus, he had plumbed the mysteries of the universe, like Faust he had trafficked with the dark powers, like Swedenborg, he had insight into the elemental forces. He was an alchemist, and made gold. He was a rebel who defied man, and bore the marks of lifelong tussle with God. He was a great liberator of his time, a martyr and a messiah. His scope was vast; his ambitions cosmic. The astonishing thing

---

<sup>21</sup> F. Uriz, *Op. cit.*, p. 13

<sup>22</sup> Después de conocer a Nietzsche, cayó en cuenta de que era un superhombre, y de que su inquietud y su miseria, tanto la hostilidad que inevitablemente suscitaba en los demás, eran las consecuencias necesarias de su supremacía y su poder. M. Valency, *Op. cit.*, p. 238

is that, in spite of all this, his capabilities were enormous. He was a megalomaniac who was, in fact, a genius<sup>23</sup>.

Su individualismo llegó a límites insospechados. Esta cita, al describir la personalidad de Strindberg debe hacernos pensar en que se trata del límite. Para este punto, Strindberg ya estaba más cerca de la crisis *Inferno*, iniciada cerca de la creación de *Camino de Damasco*, etapa de la que se hablará posteriormente.

La tercera puerta, que además abre paso a la etapa naturalista de Strindberg, es el apasionamiento por la ciencia que Nietzsche engendra en Strindberg. Ya que él "comienza a interesarse por los trabajos que en el campo de la psiquiatría comenzaban a hacerse (...), le interesaban básicamente los estudios sobre la sugestión y el hipnotismo"<sup>24</sup>. La curiosidad, quizá, provocó que Strindberg comenzara a adquirir conocimiento en este aspecto, así pudo concebir varios trabajos científicos y publicarlos. Aplica en éstos los conocimientos adquiridos durante los cursos de medicina que tomó entre 1870 y 1872.

El desarrollo del naturalismo en Strindberg inicia posterior a la lectura de Zola y Desprez, pues al llegar a Francia, "descubre" el naturalismo francés. En un principio tiene un halo encantador para él, y estando fuera de su patria, es el único movimiento literario que le permite desarrollar los nuevos conocimientos que ha adquirido, que le deja desarrollar abiertamente las nuevas tendencias que descubrió con Nietzsche.

El reciente aprendizaje y la relación que establece con la ciencia, le permiten ahondar en los trabajos naturalistas al igual que sus impulsores, preocupado sobre todo por darle un sentido científico a la literatura. Aparecen tres textos que permiten entender el sentido científico que los naturalistas buscaban imprimirle a la literatura. Flaubert, por su parte dice: "Quand on aura, pendant quelque temps, traité l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques a étudier la matière, on aura fait un pas immense"<sup>25</sup>; Zola aboga por "une littérature expérimentale dont l'écrivain est un chirurgien qui, pour

---

<sup>23</sup>Como Paracelso, él había destapado los misterios del universo; como Fausto, había traficado con poderes oscuros; como Swedenborg, se había adentrado en las fuerzas elementales. Era un alquimista y hacía oro. Era un rebelde que desafiaba a los hombres, y eliminaba las marcas de toda su vida forcejeando con Dios. Era el gran libertador de su tiempo, un mártir y un mesías. Su panorama era amplio, sus ambiciones cósmicas. Lo impresionante es que a pesar de todo esto, sus capacidades fueron enormes. Fue un megalomaniaco que era, de hecho, un genio. *Ibid.*, p. 238

<sup>24</sup>F. Uriz, *Op. cit.*, p. 13

aller jusqu'au coeur, coupe dans la chair d'un main paisible et ferme, sans fièvre aucune"<sup>26</sup>; y Strindberg, uniéndose a ellos, sugiere que la literatura "ought to emmancipate itself totallity from art and become a science"<sup>27</sup>; estas tres citas ponen de manifiesto su principal deseo en relación con la literatura: volverla ciencia.

### 1.3. LA PRIMER CRISIS Y EL NATURALISMO

Mientras Strindberg se une a los naturalistas sobreviene la primera de las crisis que transforma su literatura. Este hecho, provocado por la separación, le da a Strindberg herramientas para poder experimentar con él mismo en el naturalismo.

En 1881, publica *Le plaidoyer d'un fou* (El alegato de un loco) en el que experimenta con los celos y la locura, la experiencia que él ha tenido con éstos durante la crisis mencionada. Aquí comienzan también los experimentos con el análisis psicológico de los personajes y pone al descubierto sus problemas personales con su aún esposa, Siri von Essen.

Pudiera ser que ese proceso experimental le sirviera para explicarse los problemas que tenía con su esposa, verlos desde afuera con la intención, quizá, de solucionarlos. Pero su relación con Siri no daba para más, sólo obtendría de ella un martirio continuo.

En esta misma obra, hablando en el personaje principal, Strindberg critica a la recién publicada *Casa de muñecas*, haciendo énfasis en explicar su relación con el feminismo.

It was about this time, that people began to trouble themselves -thanks to a play by the celebrated Norwegian bluestocking- over that good joke called "the feminist question". Then all the soft minds suffered the monomania of seeing oppressed females everywhere. As I refused to be the dupe of this absurd story, I was called a misogynist for the rest of my life.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Cuando se haya, durante algún tiempo, tratado al alma humana con la imparcialidad que se pone en las ciencias físicas al estudiar la materia, se habrá dado un paso inmenso. M. Robinson, *Op. cit.*, p. 19

<sup>26</sup> Una literatura experimental en que el escritor sea un cirujano que, por llegar al corazón, corte la piel con una mano firme y tranquila, sin fiebre alguna. *Ibid.*, p. 19

<sup>27</sup> Debe emanciparse a sí misma totalmente del arte y convertirse en ciencia. *Ibid.*, p. 19

<sup>28</sup> Fue por esa época que la gente empezó a preocuparse -gracias a una obra escrita por una célebre literata noruega- por esa buena broma llamada "la cuestión feminista". Entonces todas as mentes débiles sufrieron la



Este párrafo nos permite comprender la capacidad de Strindberg de verse a futuro, puesto que efectivamente, jamás pudo (probablemente ni siquiera lo quiso) quitarse el adjetivo de misógino, independientemente de que viera o no mujeres oprimidas cerca de él. El segundo punto que revela una parte de la personalidad de Strindberg se origina de la relación con Ibsen. Aquellos años de admiración en que tomó el tema de *Brand*, quedaron muy atrás; en este momento incluso podría pensarse en cierto rencor infantil al llamar a Ibsen "literata noruega". Esto de igual forma podría verse como un intento de rebelión hacia alguien que pudiera ejercer cierta autoridad. Sin embargo, Ibsen representaba más que una autoridad para Strindberg aunque en un principio pudiera pensarse que lo fue, poco a poco le puso la etiqueta de enemigo.

Aparentemente, todo se origina en el reconocimiento que le otorga Strindberg, él sabe que ha recibido influencias suyas, y que ha obtenido de él material para sus obras. Su odio o rechazo hacia Strindberg surgen, supuestamente del miedo. "Because I'm afraid. Afraid of him as of all fertile spirits, afraid as I was of Zola, Björnson, Ibsen of being made pregnant with their seed and giving birth to another's progeny"<sup>29</sup>

Podría pensarse que este miedo radica únicamente en el deseo de Strindberg de alcanzar la originalidad. Sin embargo, al usar la analogía a la inversa, queda de manifiesto que Strindberg busca el reconocimiento que sólo sus colegas podrían brindarle. "Vean ahora cómo mi semen ha caído en el cerebro de Ibsen, y ha germinado. Ahora él lleva mi semen y es mi útero. Esto es *voluntad para el poder (Will zur Macht)* y mi deseo es poner en movimiento molecular a otros cerebros"<sup>30</sup>. Entonces es lógico creer que Strindberg busca incesantemente ser reconocido por la influencia que podría generar en quienes le rodean. No sólo en aquellas "mentes débiles" con que se topa, sino en autores a quienes él otorga un lugar importante en su quehacer teatral.

Aunque pareciera innecesario, la visión de Ibsen al respecto no solamente complementa la historia de este enfrentamiento, sino que evidencia la forma en que Strindberg era visto por

---

monomanía de ver mujeres oprimidas por doquier. Como me negué a ser víctima de esta absurda historia, fui llamado misógino por el resto de mi vida. Apud. Strindberg en M. Valency, *Op. cit.*, p. 252

<sup>29</sup> Porque tengo miedo. Miedo de él como de todos los espíritus fértiles. Miedo como el que tenía de Zola, Björnson, Ibsen de haber sido embarazado con su semilla para germinar la progenie de alguien más. Apud Strindberg en M. Robinson, *Op. cit.*, p. 74

<sup>30</sup> Apud. Strindberg en R. Brustein, *Op. cit.*, p. 18

sus colegas contemporáneos. Ibsen tenía plenamente conciencia del antagonismo de Strindberg hacia él, y tenía un retrato suyo en la pared de su casa: "no puedo escribir una línea' -señalaba- 'sin que ese loco fije la mirada en mí con sus ojos de loco'. Más tarde, explicó a un autor norteamericano el origen de su interés por Strindberg: 'Me fascina porque es tan sutil y delicadamente loco'"<sup>31</sup>.

Posteriormente a *Le plaidoyer d'un fou*, el naturalismo adquiere mayor fuerza. Al final de la década de los 80's, Zola pedía cambios en la escena y mejoras en la escenificación. Había "declarado la guerra" a la comedia francesa con sus *Carpetas de Bruselas*. En Strindberg, la influencia de Zola y Desprez empieza a generar frutos, y escribe tanto obras naturalistas como críticas y propuestas para mejorarlas. Mucho es lo que se habla del naturalismo, y en realidad pocos quienes realmente lo entienden, para el resto, que lo confunde con un realismo más detallado, Strindberg escribe:

Is not a dramatic method like that of [Henri] Becque, a simple photography which includes everything, even the speck of dust on the lens of the camera. That is realism; a method, lately exalted to art which cannot see the wood for the trees. That is the false naturalism, which believes that art consist simply of sketching a piece of nature in a natural manner; but it is not the true naturalism, which seeks out those points in life where the great conflicts occur, which rejoices in seeing what cannot be seen every day<sup>32</sup>.

Escribe entonces, bajo la influencia de los autores ya mencionados, tres obras que sobresalen por sus características naturalistas. La primera de ellas es *Fadren (El padre)*, escrita en 1887. El conflicto de la obra se centra en la duda sobre la paternidad, mismo conflicto por el que atraviesa Strindberg en esos días. Además, pone de manifiesto textos

---

<sup>31</sup> Apud. Ibsen en *Ibid.*, p. 103

<sup>32</sup> No es método dramático como el de [Henri] Beque, una simple fotografía que incluye todo, hasta la nube de polvo en el lente de la cámara. Eso es realismo, un método últimamente exaltado en el arte, un pequeño arte que no puede ver el bosque por los árboles. Eso es falso naturalismo, que cree que el arte consiste simplemente en copiar una parte de la naturaleza en forma natural; pero eso no es el verdadero naturalismo,

sobre sugestión con los que trata de demostrar que una persona puede ser destruida por otra interiormente. Un año antes de escribir esta obra, Strindberg hace un escrito basado mayoritariamente en las teorías del psicólogo Bernheim sobre este tema, la posibilidad que tiene una persona con fuertes poderes mentales de llevar a alguien, mentalmente más débil, a la muerte. El tema no es manejado hasta ese extremo, sin embargo, sí experimenta sobre la posibilidad de que Laura lleve al Capitán (el padre) a la locura. Lo hace dudar de su paternidad, pero ese conflicto surge a partir de la maternidad de ella, lo que, de algún modo, implica pensar nuevamente en la buena madre y la madre terrible. La propia Laura le hace un comentario al Capitán en que le explica la repercusión de la maternidad en la relación de pareja, ya que mientras la mujer toma lo que es necesario y se aleja, la madre permanece por el hijo que tiene.

En el ambiente teatral francés y habiendo solamente un fundador del naturalismo, es impensable que Zola no hubiera leído esta obra. A partir de ella le hace a Strindberg una crítica (que él no rechaza ni desprecia) en una carta:

Votre drame [*Fadren*] m'a fortement intéressée... Vous avez écrit une oeuvre curieuse et intéressante, ou il y a vers la fin surtout, de très belles choses. Pour être franc, des raccourcis d'analyse m'y gênent un peu. Vous savez peut-être que je ne suis pas pour l'abstraction. J'aime que les personnages aient un état civil complet, qu'on les coudoie, qu'ils se trompent dans notre air. Et votre capitaine qui n'a pas même de nom, vos autres personnages qui sont presque des êtres de raison, ne me donnent pas de la vie la sensation complète que je demande. Mais il y a certainement la, entre vous et moi, une question de race. Décembre 14, 1887<sup>33</sup>.

---

que busca esos puntos de la vida en que los grandes conflictos suceden, que se alegra de ver lo que no puede ser visto todos los días. R. Williams, *Op. cit.*, p. 103

<sup>33</sup> Su drama [*El padre*] me ha interesado mucho. Usted ha escrito una obra curiosa e interesante, en que hay, al final sobre todo, cosas muy bellas. Para ser franco, los caminos del análisis me aburririeron un poco. Puede ser que usted sepa que no estoy a favor de la abstracción. Amo que los personajes tengan un estado civil completo, que uno les conozca, que ellos se empapen de nuestro aire. Y su capitán que no tiene ni nombre, sus otros personajes que son casi seres de razón, no me dan de la vida la sensación completa que pido. Pero hay, ciertamente, entre usted y yo, una cuestión de raza. 14 de diciembre de 1887. *Ibid.*, p. 100

Habrá que tomar de esta carta de Zola varios elementos que nos permitan entender la situaci3n de Strindberg entonces. Es cierto que Zola ley3 la obra y en algunos momentos parece alabarla.  Qu3 tan cierto es esto despu3 de leer la última frase?  Por qu3 una cuesti3n de raza? Podr  suponerse que Zola se refiere a un hombre que est  tratando de ganar nombre en un país que no es el suyo; y que por más que se esfuerce, jams llegr  a tener el naturalismo en las venas, por no ser franc3s. Es una forma de recordarle a Strindberg que su obra copia el estilo que él ha creado y que jams estará a su altura.

Estas características que disgustan a Zola son aquellas que determinan el etilo que Strindberg originará más adelante: el expresionismo. Una de ellas es el "enmascaramiento" del personaje. Un personaje sin nombre que puede representar a cualquier persona, y por lo mismo, adquiere mayor fuerza. Al referirse Zola a las abstracciones, nos acerca al simbolismo presente en *Camino de Damasco*.

Respecto a la crítica sobre los personajes que hace Zola, Strindberg se defiende pues aclara que:

El alma de mis personajes (su carácter) es un conglomerado de civilizaciones pasadas y actuales, de retazos de libros y peri3dicos, trozos de gentes, jirones de vestidos de fiesta, convertidos ya en harapos, de la misma manera que est  formada el alma. Además se ha a nadido una cierta historia de su origen permitiendo al d3bil robar y repetir las palabras del fuerte, permitiendo a los unos que adopten "ideas", sugerencias se las suele llamar, de los otros...<sup>34</sup>

Strindberg lo que hace es explicar, justificar su forma de crear personajes. Lo cual tambi3n nos dirige hacia *Camino de Damasco*, porque es cuando comienza a hacer evidente la despersonalizaci3n de los personajes, volvi3ndolos almas en enfrentamiento continuo; además de la explicaci3n sobre los textos que toman "prestados" de alguien más. El párrafo anterior fue tomado del pr3logo que hace a su segunda obra naturalista, *La Señorita Julia*, y

---

<sup>34</sup> August Strindberg, *Pr3logo a la Señorita Julia en Teatro Escogido*, Alianza Tres, Barcelona, 1987, p. 94

en él mismo sugiere que la forma del diálogo debe ser más parecida a la que se utiliza en la vida real, dejando de lado la forma propuesta por la comedia francesa.

Esta obra, *Fröken Julie* se caracteriza por un trabajo más detallado del Strindberg naturalista, posible consecuencia de la crítica de *El Padre*. Además, en esta obra identifica el conflicto de sexos con la lucha entre clases sociales. La diferenciación entre clases se debe a que, de algún modo, "the upper class is suicidal, the lower class, is aspiring and this is the consequence of a destiny which in Strindberg's opinion, is a biological phenomenon"<sup>35</sup>. Detrás de estas frases hay un contexto sumamente importante: ver a la lucha de clases y al destino como un fenómeno biológico. Antes de entrar a la Universidad y de convertirse en un hombre de letras, Strindberg tenía antecedentes científicos, que le permiten encontrar en un suceso aparentemente sin mayor trascendencia científica (como la lucha social) la materia para escribir una obra de teatro y los elementos que bien podrían convertirlo en un fenómeno biológico en la lucha por el mejor sitio.

Al usar este tema Strindberg utiliza los elementos científicos por los naturalistas; muestra también sus rencores más fuertes. El ser hijo de una criada y un burgués fue una circunstancia que lo acompañó toda su vida, poniéndolo en el sitio más desfavorecedor. Pareciera que quiere ascender a una clase alta que no está dispuesto a aceptarlo.

Según Steene, lo que nos da Strindberg en *La Señorita Julia* es una especie de sinopsis dramatizada de las relaciones, cómo surgen y cómo terminan. Pero especialmente los porqués de estas acciones. Básicamente podría decirse que la relación entre los protagonistas, Julia y Jean termina porque ella cae. En el contexto social, Julia es para Jean una fantasía inalcanzable, más allá de sus propios sueños. Pero el día infortunado en que sucede la obra, la fantasía se cumple, el objeto deseado cae, y el deseante, al ver la suerte del objeto deseado, asciende. Hay que tomar en cuenta que la caída de Julia no lo es en sentido puritano sino social. Aunque al final "el sirviente resulta victorioso como macho, pero permanece sirviente. La aristócrata es derrotada sexual y socialmente pero muere noble"<sup>36</sup> y es entonces que aparece el sentido de destino que arrastra Strindberg. Finalmente, las cosas permanecen en su sitio, aunque den la apariencia de dar mil vueltas. La trama de la historia se presenta antes de que inicie la relación entre Julia y Jean, La

---

<sup>35</sup> La clase alta es suicida, la más baja es aspirante (a ascender); y esta es la consecuencia del destino que, en la opinión de Strindberg, es un fenómeno biológico. M. Valency, *Op. cit.*, p. 277

<sup>36</sup> B. Steene, *Op. cit.*, p. 55

perrita de Julia se cruza con un perro bastardo, analogía bastante clara entre perros y humanos, sobre todo en lo que a instinto se refiere. La conclusión, igualmente, es un poco anticipada, ya que "Julie gives Jean her delicate cage bird and without hesitation, he breaks his neck, thus revealing both his own unfeeling nature and the role he will play in Miss Julie final fate"<sup>37</sup>.

A pesar de que el personaje de Julia no es de gran relevancia en lo que a fuerza se refiere en la producción dramática de Strindberg, su presencia muestra la clase de mujeres que lo atormentan. Aquellas a las que llegó a llamar tanto 'mujer vampiro' como 'mujer a medias', puesto que suponía que estas vivían a expensas de los hombres, de su sangre, de su esencia, incapaces de mostrar algún deseo de independencia.

La tercer obra naturalista es *Creditors* (1888), escrita con toda la intención de que fuera la obra perfecta. Suponía que al asignarle a los tres personajes la misma fuerza estaba encontrando la fórmula perfecta.

In *Creditors*, Strindberg splits the sadomasochistic tendencies in his own nature -Gustav becomes the aggressor, Adolf the martyr. Tekla is -like Laura in *The Father*- the personification of vile womanhood or according to Strindberg, a picture of woman as a small and stupid and nasty creature, as man's appendix and encumbrance, to be crushed like a barbarian or thief<sup>38</sup>.

En esta cita, Steene, además de retomar la misoginia de Strindberg, explica la forma en que él ve al género femenino: como un caníbal que acaba con todo, especialmente en lo que se refiere al alma del hombre, sobreviviendo a costa de la esencia del género masculino. Adolf es presentado como una de esas mentes débiles de las que habla Strindberg; es un hombre incapaz de ver el terrible daño que Tekla le causa al irle robando parte de su ser. Y "Gustav

---

<sup>37</sup> Julia entrega a Jean su delicada jaula con un pájaro y, sin dudarlo, él rompe su cuello, revelando su insensible naturaleza y el papel que jugará en el destino final de la señorita Julia. *Ibid.*, p. 55

<sup>38</sup> En *Acreedores*, Strindberg desdobra las tendencias sadomasoquistas de su propia naturaleza -Gustav se vuelve el agresor, Adolf el mártir. Tekla es -como Laura en *El padre*- la personificación del vil sexo femenino o, según Strindberg, el retrato de una mujer como pequeña, estúpida y desagradable criatura, como el apéndice y estorbo del hombre, para ser aplastado como un bárbaro o un ladrón. *Ibid.*, p. 58

es descrito como una especie de superhombre (...) un hombre sin dios y sin sentimientos pero con un poder sobre la gente, y una habilidad detectivesca para poder hallar sus puntos débiles"<sup>39</sup>. Una vez más encontramos una proyección de Strindberg, y una más de las características que él asume poseer o considera deseable: encontrar el punto débil de los demás. Sería un superhombre todo aquel que pudiera determinar los puntos débiles de los otros para ejercer sobre ellos su propia autoridad.

Strindberg esperaba ver en escena sus obras naturalistas en el Teatro Libre de André Antoine. Este teatro gozaba del renombre y la predilección de los autores vanguardistas desde su creación (en 1887). Pero antes de que *La Señorita Julia* fuera representada, *El padre* y *Acreeedores* se presentaron en otro teatro (de menor importancia) en París. A pesar de no haber sido escenificadas en el teatro que él deseaba, Strindberg fue lanzado al reconocimiento internacional, como escritor de vanguardia, en París.

Su deseo era ver representadas *La Señorita Julia* y *Acreeedores*, valiéndose de sus propios medios y bajo su dirección, y para ellos funda, tras nueve años de planeación, *The Scandinavian Experimental Theatre (El Teatro Experimental Escandinavo)* en Copenhague. Quizá la idea era buena, sobre todo por el momento de fama por el que atravesaba Strindberg; pero a pesar de haber escrito tres obras cortas en un acto para su inauguración, tan sólo después de dos representaciones fracasó. Para este proyecto, Strindberg contaba nuevamente con el apoyo -por lo menos en el plano administrativo- de Siri von Essen. Strindberg atribuyó este fracaso a que "the small hate everything that is vigorous and denotes talent. That is why we end up as anarchists"<sup>40</sup>.

Después de esta quiebra, Strindberg se vio obligado a moldear sus obras al repertorio de actores de Antoine. Estas tres obras son *Pariah*, *Samum* y *The Stronger [La más fuerte]*. Esta última obra es sobre dos mujeres, y podría decirse que es una batalla de cerebros, donde aparece nuevamente la "mujer a medias". En la obra *Samum*, Strindberg acepta la influencia de Edgar Allan Poe, de quien Strindberg alguna vez se preguntó: "It is possible, that this author who died in 1849, the very year of my birth, should have been able to through a series of media to transmit his still-living flame as far as me?"<sup>41</sup>. Este

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 59

<sup>40</sup> Los pequeños odian todo lo que es vigoroso y denota talento. Eso es por lo que terminamos siendo anarquistas. Apud. Strindberg en M. Valency, *Op. cit.*, p. 281

<sup>41</sup> ¿Es posible, que ese autor que murió en 1849, el mismo año de mi nacimiento, hubiera sido capaz, por varios medios de transmitir su llama viviente hasta mí? *Ibid.*, p. 281

cuestionamiento de Strindberg plantea una situación curiosa al tratarse de un científico. Al mismo tiempo que defiende la supremacía del hombre (sobre la mujer), sugiere que la llama vital de un hombre (lo que podría asimilarse con el alma) pasa de un cuerpo a otro, planteamiento totalmente fuera de la lógica científica.

Aunque sus obras fueron representadas en el teatro de Antoine, Strindberg no pudo superar fácilmente el fracaso de su compañía teatral, por lo que permaneció alejado del teatro durante tres años, tanto de la dramaturgia como de la escena. Este detalle permite que entendamos que Strindberg se estaba imponiendo un castigo. Sabe que su teatro no funcionó, pero en lugar de continuar intentándolo, deja de lado la posibilidad de crecer ante la pérdida; se deja hundir por él mismo.

Between 1893 and 1897 Strindberg wrote nothing for the theatre. This interval marked the crisis of his career, the mental cataclysm, the Inferno, which divided his life in two. Its first consequences were the three autobiographical novels he wrote between 1897 and 1898 -*Inferno*, *Legends* and *The Combat of Jacob*- through which he gave the world tidings of his terrible spiritual adventure. At the end of this period, he turned once again to the theatre. He was now a symbolist, a mystic<sup>42</sup>.

Unido al fracaso de su compañía teatral, llega finalmente el divorcio de Siri von Essen en 1891; para Strindberg, lejos de ser un alivio, significó: "the climax of a period of terrible bitterness, financial difficulty and moral distress"<sup>43</sup>. Todos estos elementos se unieron en el peor momento para Strindberg puesto que no tenía la fuerza suficiente para enfrentarlos. A la par de sus propias debilidades, ejerce varias veces el autocastigo, por aquellas acciones que ha cometido y que le generan culpa. Este retiro podría ser también, una oportunidad

---

<sup>42</sup> Entre 1893 y 1897 Strindberg no escribió nada para el teatro. Este intervalo marcó la crisis de su carrera, el cataclismo mental, el Inferno, que divide su vida en dos. Sus primeras consecuencias son las tres novelas autobiográficas que escribió entre 1897 y 1898 -*Inferno*, *Leyendas* y *El combate de Jacob*- a través de las cuales él le da al mundo noticias sobre su terrible aventura espiritual. Al final de este período, voltea de nuevo hacia el teatro. El era ahora un simbolista, un místico. *Ibid.*, p. 283

<sup>43</sup> El clímax de un período de terrible amargura, dificultad financiera y angustia moral. *Ibid.*, p. 282



para Strindberg de relacionarse con los nuevos movimientos, la poesía simbolista y la escuela activa para gnósticos y espiritistas.

#### 1.4. LA CRISIS *INFERNO*

Su regreso al teatro inicia en 1890 con la escritura de obras aparentemente naturalistas. Estas obras presentan además un exceso de autocompasión, cinismo y burla erótica, y son *The First Warning*, *Before Death* y *Mother Love*. Los títulos de estas obras deben reflejar las circunstancias por las que atravesó Strindberg durante la crisis *Inferno*. *La primer alerta*, *Antes de la muerte* y *Amor de madre* presentan a un Strindberg que muestra con los nombres de sus obras aquellas que fueron sus principales obsesiones. Durante este período logró que todo el mundo lo viera como si estuviera loco, no sólo en Suecia, sino que su extraña conducta había trascendido al mundo entero; seguramente antes de ello existió una primer alarma que determinara el inicio de esta locura. La crisis por la que atravesó durante estos años, tanto mental como físicamente, lo situó varias veces al borde de la muerte. Y finalmente muestra una de las obsesiones que lo persiguió toda su vida (y obra), la mujer como madre y su relación con los hijos; el amor de madre que aleja al hombre de la mujer. Las obras presentan una estructura que podría asemejarse al naturalismo, pero no lo son; Strindberg se alejó demasiado de aquellos que lo indujeron a esta corriente dramática. Ya no contaba con la influencia de Zola ni con la de Nietzsche. "Philosophically, Strindberg began to move away from Nietzsche. The superman concept of the battle of brains which for a long time has nurtured his literary inspiration was losing its interest for him"<sup>44</sup>.

Mientras funcionó este tema para Strindberg, lo usó en su proceso de exploración (tanto humana como teatral). Para este momento, todo estaba claro, su búsqueda había llegado al nivel místico espiritual.

En 1891, una vez que regresa a Suecia -a una isla llamada Runmarö-, escribe *The Keys of Heaven* (*Las llaves del cielo*), con ella trata de hacer una obra optimista, dirigida a un público infantil. Sin embargo, Strindberg no era un autor que pudiera con un trabajo así, la obra no llegó a ser lo que él esperaba; y aunque aparece en su producción como tediosa y ajena al resto de su dramaturgia, resalta la ruptura que provoca en la obra strindbergiana. Él

---

<sup>44</sup> Filosóficamente, Strindberg empezó a alejarse de Nietzsche. El concepto de superhombre en la batalla de cerebros, que por mucho tiempo había nutrido su inspiración literaria, había perdido interés para él. B. Steene, *Op. cit.*, p. 63

controlaba su producción hasta antes de esta obra; con ésta, Strindberg parece dejar en manos del personaje su futuro, como si no fuera él quien la escribe. En ella aparecen por primera vez las ideas de sufrimiento, viaje, sacrificio y cristianismo, conceptos que, con excepción del último, podemos ligar con *Camino de Damasco*.

El año siguiente escribe *The Bond (El vínculo)*, obra con la que retoma el enfrentamiento entre sexos: "*The Bond* is not meant as a case study only; it is over the Baron and his wife, is a verdict over Man and Woman; Strindberg's couple is fighting out the universal and fatal battle between sexes"<sup>45</sup>. Strindberg está interesado en continuar el enfrentamiento de géneros, esta vez para llegar a sus últimas consecuencias.

Después de estar en Suecia, y haber sido despreciado nuevamente por sus compatriotas, regresa a Alemania, y encuentra lo que, aparentemente no estaba buscando: matrimonio, pues contrae nupcias en mayo de 1893 con Frieda Uhl y vive con ella hasta agosto del siguiente año. Puede decirse que las dos mujeres de su vida (y la tercera que llegará años después) eran una sola (al igual que los caracteres femeninos de su producción teatral) y toma de ellas las dos caras de la moneda: la que lo conquista, y la que lo hunde en el calvario que debe atravesar después de cada relación. "This second marriage, shorter than the first, but almost equally stormy, provided the impulse and subject matter for Strindberg's second great creative period and the immediate stimulus for the torments of the *Inferno* years"<sup>46</sup>. De Frieda Uhl obtiene, además, una relación indirecta que lo influencia tanto artística como filosóficamente. María Uhl, madre de su mujer, le presenta a Swedenborg, su futuro mentor. Strindberg comenzó a identificarse nuevamente con el superhombre, esta vez a través de Buda, especialmente cuando Frieda queda embarazada. En 1894, al nacimiento de su hija comenzaron sus problemas, en otoño de ese año llegó la separación. Strindberg decidió volver a París, donde por lo menos era reconocido en los círculos literarios, pero durante su estancia ahí se vio sumido en la pobreza y mucho tiempo vivió de la caridad de sus conocidos, aunque "hubo problemas para que Strindberg aceptase el dinero, a pesar de su pobreza extrema. Era su desesperada necesidad de no tener que

---

<sup>45</sup> *El vínculo* no es sólo un caso de estudio, es entre el Barón y su esposa, es un veredicto entre Hombre y Mujer, la pareja de Strindberg está peleando la batalla final y universal entre sexos. *Ibid.*, p. 65

<sup>46</sup> Este segundo matrimonio, más corto que el primero, pero casi igual de tormentoso, proveyó el impulso y el tema para el segundo gran período creativo de Strindberg y el estímulo inmediato para los tormentos de los años de *Inferno*. M. Valency, *Op. cit.*, p. 293

agradecer nada a nadie, de no comprometer su independencia, lo que se lo impedía"<sup>47</sup>. Debido a los problemas económicos que tenía, se le ocurrió retomar una idea durante largo tiempo soñada: "hacer oro", desgraciadamente para él, sus experimentos no resultaron lo que esperaba; por el contrario, sólo consiguió aminorar su salud tanto mental como física. En medio de esta crisis es internado en el hospital parisino de St. Louis durante tres semanas.

Su estancia en el hospital acrecentó sus culpas y miedos. Es aquí donde da comienzo la crisis *Inferno*, en la década posterior a 1890. Existen varias condiciones que hacen pensar en Strindberg como un ser que avanza por un mundo de pesadilla, con los ojos medio abiertos, lo que le permite verlas pero no distinguirlas.

Esta crisis es un período en el que sufre varias alteraciones, tanto psicológicas como emocionales. Comienza a creer en la existencia de fuerzas malignas superiores que lo agreden. Cada uno de los acontecimientos de su vida le genera culpas y miedos. Es perseguido por los fantasmas del ocultismo, de sus enemigos (principalmente un grupo de feministas suecas) y de la agresión de los poderes telepáticos. Para poder soportar estos tormentos, y darle una explicación a sus padecimientos, empezó a pensar que se trataban de oportunidades que un ser superior le daba para que expiara sus culpas.

Las semanas que pasa en el hospital St. Louis no fueron suficientes y al salir de él, continuó creyendo que era perseguido y atormentado. "Vive obsesionado por la idea de que sus enemigos (...) tratan de matarlo (...) y huye de hotel en hotel, huida que termina en un patético viaje, en pleno desequilibrio mental"<sup>48</sup>.

Después de pasar algunos meses en Suecia, nuevamente, retoma las visitas a su hija Kerstin (la que tuvo con Frieda) en casa de su suegra. Durante estas visitas, la madre de Frieda, le regaló un ejemplar de escritos de Swedenborg llamado *Arcana coelestia*. Para finales de 1897, Strindberg estaba listo para volver a París. Año y lugar en que fue capaz de describir los tormentos de que fue presa en su novela *Inferno*.

La influencia de Swedenborg se hace presente. Junto con sus lecturas fue descubriendo sus similitudes con este filósofo (casualmente sueco de nacimiento) y asumió sus ideas tal y como si fueran suyas.

---

<sup>47</sup> F. Uriz, *Op. cit.*, p. 14

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 15

En *Inferno*<sup>49</sup>, Strindberg relata la forma en que se topa con Swedenborg, y la forma en que éste lo induce para volver a la religión cristiana. Relata que Swedenborg atravesó también una crisis similar a la suya, incluso con los mismos impulsos eléctricos que atormentaban a Strindberg en París. Quizá sea cierto que existen similitudes entre ambos, pero en la descripción de dicha novela, hay algunas que parecen forzadas. Esto podría deberse a la necesidad de Strindberg de estar acompañado. Es decir, justifica sus alteraciones mentales encontrándolas en Swedenborg para que, con la fama de éste, se disculpen las acusaciones de locura que tenía encima.

With the aid of Swedenborg's *Arcana Coelestia*, he had succeeded in tracing out the parallelism of heaven, earth and hell, and he was now able to see how the great chain of being is traversed from end to end by a single spiritual force, so that all the forms, from the stones to the angels, are in some degree sentient and animate, and life is one<sup>50</sup>.

A partir de este momento, Strindberg creyó que había acontecimientos que llegaban en forma de señales a su vida: todas iban dirigidas hacia él, ya fuera como mensajes, advertencias o invitaciones. Era un hombre elegido por Dios para redimir al resto de la humanidad.

Antes de esta aparente conversión cristiana, Strindberg se había adentrado en los misterios de la magia negra y la alquimia medieval. En *Inferno*, sugiere haber utilizado estas artes ocultas para alejar a los espíritus malignos que lo acosaban. Pero al mismo tiempo, ve a las fuerzas malignas sobre él como consecuencia de adentrarse en estos terrenos. Este proceso de conversión esotérica alejó a Strindberg del mundo que lo rodeaba. Es verdad que nunca

---

<sup>49</sup> Strindberg escribe esta novela en francés, posterior a sus padecimientos y tratando de dar una visión más objetiva de ellos. La crisis ahí descrita toma su nombre de esta novela. *Inferno* se vuelve para las obras posteriores, llamadas metafísicas, como un punto de partida y referencia para su mejor comprensión, tal como lo fue *Le plaidoyer d'un fou* para las obras naturalistas.

<sup>50</sup> Con la ayuda de *Arcana Coelestia* de Swedenborg, él había triunfado en trazar el paralelismo entre el cielo, la tierra y el infierno, y era ahora capaz de ver cómo la gran cadena del ser es atravesada de principio a fin por una sola fuerza espiritual, así, todas las formas, desde las piedras hasta los ángeles, son, en algún grado, sensibles y animadas y toda la vida es una sola. M. Valency, *Op. cit.*, p. 294

estuvo cerca de la humanidad, pero cada vez se retrae más, se sitúa fuera del alcance del resto del mundo, con la misión suprema de redimir a la humanidad.

As the poet's interests became progressively more esoteric, poetry become more and more difficult to write and even more difficult to read, and the distance that divided the artist from ordinary people widened immeasurably<sup>51</sup>.

Todo el conocimiento científico que hasta este momento había reunido Strindberg fue publicado (tal y como lo describe en *Inferno*). Consideró entonces que estaba listo para demostrar las bases científicas de la religión, ya que una de las explicaciones que Strindberg encuentra para sus sufrimientos comienza ahí. No sólo se refiere a la religión cristiana, ya que involucra implícitamente la reencarnación (este punto debe relacionarse con una frase en la que Strindberg se ve a sí mismo como una posible reencarnación de Edgar Allan Poe, mencionado anteriormente), y se reafirma el budismo en su vida.

Strindberg adjudica a fuerzas superiores (desconocidas pero presentes) la tarea de atormentarlo y castigarlo, como si tuviera la culpa de algo que ignora. Es consciente, sin embargo, que aunque desconoce el origen de la culpa, esas cuentas deben ser saldadas, y moldea el concepto de *acreedores morales*. A partir de esta idea se generan en él conceptos como los de justicia y venganza, los cuales le permitieron saldar una cuenta dejada al olvido. Puesto que estas formas de castigo superior se presentan continuamente en forma de repetición, Strindberg vuelve a Kierkegaard, y a su primer idea de la repetición.

From the Inferno period onwards, the phrase *Allt gar igen* (everything repeats itself) constantly recurs to point the structure of plays where repetition is a major organizing principle for transforming an otherwise unbridled reality into

---

<sup>51</sup> Mientras los intereses del artista se volvieron cada vez más esotéricos, la poesía se volvió más y más difícil de escribir, e incluso más difícil de leer, y la distancia que dividía al artista de la gente ordinaria se engrandecía inmensurablemente. *Ibid.*, p. 286

significant pattern, and pure continuity into interpreted, meaningful sequence<sup>52</sup>.

Esta idea de repetir no es casual, ni la intención es que suceda desorganizadamente. Por el contrario, Kierkegaard sugiere que esta repetición aparece con la intención de alcanzar la libertad, a través de una repetición llena de dolor que conduce a la expiación. Esta vuelta de Strindberg a Kierkegaard se debe al reconocimiento de la sabiduría y la experiencia que ahora habitan en él.

Todos estos elementos contribuyen a que Strindberg comience a gestar una idea opuesta al naturalismo, teniendo como punto de partida la poesía simbolista y el resurgimiento del espiritismo. Aunque este mundo místico aún no había sido expuesto en escena, ya había sido explorado en el terreno literario (sobre todo en la poesía). Strindberg trae consigo un nuevo movimiento, se adentra en el terreno de la fantasía, inicia la construcción de un teatro de almas donde reina la naturaleza, cuya acción no es concebida en el plano de lo real, sino en el mundo de las pesadillas. El mundo real estaba siendo olvidado y "the irrational became the true sphere of creative activity, and suggestion took the place of communication"<sup>53</sup>. Con estos elementos, unidos al período concerniente a la crisis *Inferno*, surge *Camino de Damasco*.

---

<sup>52</sup> Del período *Inferno* avanzado, la frase *Allt gar igen* (todo se repite) constantemente recurre al señalar la estructura de las obras donde la repetición es un principio importante de organización para transformar la realidad desenfrenada un patrón insignificante, y la continuidad pura en una secuencia interpretada, llena de significado. M. Robinson, *Op. cit.*, p. 32

<sup>53</sup> Lo irracional se convirtió en la verdadera esfera de actividad creativa y la sugestión tomó el lugar de la comunicación. M. Valency, *Op. cit.*, p. 288

## Capítulo 2

### El sendero expresionista

Nunca hubo una época conmovida por tal horror, por tal pena mortal. Nunca tuvo el mundo tal mudez sepulcral. Nunca fue el hombre tan pequeño. Nunca temió tanto. Nunca estuvo la paz tan lejos ni la libertad tan muerta. Por eso grita ahora la miseria; el hombre grita llamando a su alma, toda la época es un grito de miseria. También el arte lanza su grito a la honda tiniebla, grita pidiendo socorro, grita llamando al espíritu: esto es el expresionismo<sup>1</sup>.

#### 2.1. LA GUERRA

Cuánta frialdad puede haber en la distancia. No se puede saber exactamente lo que pasa puesto que no se está ahí. Hay ocasiones en que la gente toma distancia de su situación para entenderla, para tener las armas que le permitan enfrentar sus problemas y resolverlos. Pero hay otras veces en que la distancia nos debilita, nos aleja de la realidad, nos da una perspectiva fría y hueca de las cosas. Cuántas habrán sido las historias de una guerra que sólo llega a nosotros a través de los libros. Es difícil de imaginar que haya sido una guerra tan relatada por los historiadores la que transformara la visión de un pueblo, de un continente entero.

La descripción del epígrafe podría darnos una idea de lo que pasaba en la guerra, no en lo que se refiere a estrategias, a batallas, a ofensores y defensores, puede ayudarnos a entender

---

<sup>1</sup> Apud. Hermann Bahr en Fritz Martini, *Historia de la literatura alemana*, trad. Gabriel Ferrater, Labor, Barcelona, 1964, p. 541

lo que ocurría en el microcosmos del individuo, aquel por el que se hacen las guerras pero que es el menos beneficiado por ellas.

Los elementos de los que habla en esta descripción, tales como el horror, la soledad humana, la miseria, la búsqueda del alma, conforman las ideas que en la Europa de principios de siglo dieron lugar a las vanguardias, y dentro de ellas al expresionismo, "objeto" de esta investigación.

Varios autores ubican el nacimiento del expresionismo en la Alemania de la posguerra. Culpan a la Primera Guerra Mundial de su origen, cuando podría pensarse que esta guerra fue únicamente el pivote que permitió su desarrollo y difusión. Algunos de ellos no ven al expresionismo "como un asunto de una década sino de una generación. Es el arte de la Primera Guerra Mundial. Las sombras anticipadas de ésta lo despertaron, sus batallas constituyen su pretexto y su desenlace constituye la profunda censura previa a su época de esplendor"<sup>2</sup>. Esta cita propone que el nacimiento del expresionismo es producto de la violencia de la guerra, y a la vez es ésta su justificación. Otros autores sugieren, aunque en forma menos directa que el expresionismo surge a partir de los sentimientos que orillaron al inicio de la Primera Guerra Mundial, tal como lo hace Hermann Bahr en el epígrafe. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que las circunstancias y las sensaciones que provoca, no son exclusivas de la guerra, como tampoco lo son las reacciones que tiene un individuo en ella. Así, debe pensarse en que los autores plantean distintos orígenes para el expresionismo a partir de este evento concreto, y a pesar de que sí tiene gran influencia en él, no implica que la Primera Guerra Mundial fuera el punto de partida del expresionismo.

Gravier, al hablar de la locura presente en el expresionismo (elemento que se desarrollará más adelante) menciona que "bajo el *Strindberg-Taumel* (vértigo strindbergiano) toda Alemania ha bailado entre 1910 y 1923 la 'balada de la locura y la muerte' (...) un baile provocado un poco por los acontecimientos y un mucho por la literatura"<sup>3</sup>. Los elementos a los que hace referencia Gravier pueden servir como pistas para entender el origen del expresionismo. Al ubicar la Alemania existente entre 1910 y 1923, nos ubica en el tiempo y espacio en que los críticos ubican al expresionismo. Puede leerse también la injerencia ejercida por Strindberg sobre los expresionistas alemanes. Esta repercusión a la que se refiere parte de los escritos hechos por el autor sueco. Así, podría deducirse que es

---

<sup>2</sup> Walter Muschg, *De Trackl a Brecht*, trad. Michel Faber Klaiser, Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 19



Strindberg quien influencia a los autores que lograron que el expresionismo fuera un movimiento ampliamente desarrollado a partir de la Primera Guerra Mundial. Si es él quien los influencia, seguramente se debe a que en su producción literaria de encuentran elementos a desarrollarse en el expresionismo alemán, que serán analizados más adelante. Si en Strindberg se presentan elementos expresionistas, éstos anteceden al desarrollo y crítica de las vanguardias, porque es a partir de ellas que puede establecerse un estudio y su posterior definición. Modern parece afirmar esta suposición al concluir que "aunque su germinación es anterior, puede decirse que la guerra lo desencadenó y justificó"<sup>4</sup>.

## 2.2. VANGUARDIA Y TEATRO DE REBELIÓN

El expresionismo como vanguardia es estudiado a partir de su origen alemán. Planteando la posibilidad de que el expresionismo naciera en la Alemania de la posguerra, coincide con el nacimiento del resto de los movimientos vanguardistas, tanto en tiempo (a partir de la Primera Guerra Mundial) como en espacio (Europa). Esto puede deberse a que

el cultivo de la poesía es más deseable en los períodos en que, por exceso del principio egoísta y calculador de la acumulación de los materiales de la vida externa, excede la cantidad del poder de asimilarlos a las leyes de la naturaleza humana. El cuerpo entonces llega a ser pesado en demasía para el espíritu que lo anima<sup>5</sup>.

Con esta cita, es fácil entender que con los inicios de la guerra hayan surgido diferentes formas de entender al arte en Europa. Estas formas, o movimientos (en ocasiones sucesivos y contradictorios) se agrupan en las vanguardias. "Decir vanguardia es como afirmar un raro carácter de excepcionalidad, lo distinto y, también lo nuevo"<sup>6</sup>. Las vanguardias parten del deseo de cambiar, de replantear el arte en todos sus aspectos. La novedad propuesta presupone el hecho de que todo lo anterior ya es viejo y, por lo tanto, debe ser destituido y

---

<sup>3</sup> M. Gravier, *Op. cit.*, p. 122

<sup>4</sup> Rodolfo Modern, *Historia de la literatura alemana*, FCE, México, 1972, p. 301

<sup>5</sup> Percy Shelley, *Defensa de la poesía*, trad. Leonardo Williams, Siglo Veinte, Buenos Aires, p. 67

<sup>6</sup> Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, Ed. Juan Flors, Barcelona, 1961, Tomo I, p. 3

reformado. Estas reformas sí tienen como punto de partida la Primera Guerra Mundial, porque los seres humanos se enfrentaron a circunstancias totalmente desconcertantes, la violencia, la desolación, la desesperación y la muerte, diferentes a todo lo que habían vivido hasta entonces. "La Primera Guerra Mundial lo arrastró todo hacia sus fauces, y también para los literatos se convirtió en el embudo dentro del cual giraba todo"<sup>7</sup>. Es en esta guerra y en sus consecuencias donde surge el "caldo de cultivo" para las vanguardias. Brustein propone que las vanguardias tienen su origen en la rebelión. Lo que él llama teatro de rebelión y su definición se toca innumerables veces con las definiciones hechas sobre las vanguardias. Si vanguardia implica reformar, el teatro de rebelión puede indicarnos la fuerza e intención de algunos dramaturgos de cambiar la escena con propuestas concretas. "Por teatro de rebelión entiendo el teatro de los grandes revolucionarios dramaturgos completos, donde los mitos de rebelión son representados ante un menguado número de espectadores, en medio de una corriente de vacuidad, frustración y hechos triviales"<sup>8</sup>. De alguna forma, en esta cita, Brustein explica qué ve en las obras dramáticas de los "rebeldes", y las características principales de sus obras. Los elementos que plantea coinciden con los sentimientos que durante la guerra invadieron al ser humano, vacuidad y frustración principalmente. La frustración es un motivo determinante, presentado a través de escenas (o imágenes) de decadencia, mutabilidad y dolor. Como complemento a esta frustración, encuentra el coraje del hombre para enfrentar la muerte, que en una época de guerra se vuelve el valor más alto. El mal y el bien se tornan confusos, por lo que cambia el orden universal, y cuando esto sucede, la relación del hombre con lo que le rodea se trastoca; pierde de vista el cielo, porque ya no confía en la existencia de Dios, pero al mismo tiempo pareciera que es Dios quien pierde de vista al ser humano. Esta situación que afecta sus creencias, hace que el hombre pierda estabilidad y es su desintegración espiritual la que lo domina. Para Brustein es este punto, la desintegración espiritual, la que determina el inicio del teatro de rebelión. En cuanto a la estructura dramática puede decirse que la comedia y la tragedia pierden las líneas que las definían, lo cual pudiera ser consecuencia de la confusión entre bien y mal, ya que aquello que antes provocaba risas y reflexión, por la crisis que vive el hombre, puede ser motivo de profunda amargura. La ciencia cobra

---

<sup>7</sup> W. Muschg, *Op. cit.*, p. 13

<sup>8</sup> Robert Brustein, *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, trad. Jorge L. García, Troquel, Buenos Aires, 1970, p. 14

mayor fuerza, pero, al no satisfacer los deseos del hombre, da al autor, como motivo, la presencia de máquinas que rompen los vínculos con la naturaleza y sus semejantes, especialmente con el hombre. Por ello es que el teatro de rebelión se concentra en el caos que amenaza al hombre, ya que "las cosas se desmoronan, el centro no puede mantenerse; la anarquía se ha desatado sobre el mundo"<sup>9</sup>.

A su vez, el teatro de rebelión se divide en tres, el teatro de rebelión mesiánica, el de rebelión social, y el de rebelión existencial. Todas proceden del intento de romper las formas teatrales establecidas, pero tiene un cauce y desemboque distinto.

La rebelión mesiánica se concentra en el destruir para crear. Intenta mostrar, a medias, que ha de romper con la estructura de las instituciones y que propondrá nuevas donde haya un lugar más importante para el hombre. "El drama mesiánico es un medio de liberación absoluta no constreñido por reglas escénicas ni limitaciones humanas"<sup>10</sup>. El dramaturgo se proyecta en el personaje principal, viéndose a sí mismo como un creador, asume poderes divinos e intenta rehacer el mundo. El héroe del drama mesiánico es un superhombre, malhechor y bienhechor al mismo tiempo. Es malhechor porque intenta destruir el mundo que le rodea, pero bienhechor porque propone un nuevo orden. Sin embargo, como rebelde o mesías que es, se vuelve un chivo expiatorio, condenado por la multitud y con ello termina parte de su miseria. Podría pensarse que eso era lo que tan ansiosamente buscaba el dramaturgo, pues al terminar con él, termina con una parte de su sufrimiento proyectado en el héroe. Él se queda solo, ya no siquiera puede voltear al cielo y pedirle a Dios que lo salve. "La significación mayor del drama mesiánico (...) está (...) en su postura rebelde: su incansable búsqueda de coherencia en un mundo de dioses abandonados"<sup>11</sup>. Esto nos habla, indudablemente, de la falta de fe del dramaturgo y, de una necesidad de que alguien (o algo) llene este espacio divino, lo que de alguna forma explica la transmutación del dramaturgo en su propio héroe. Aunque se trate de él mismo, el dramaturgo abandona a su personaje, porque su doctrina falla y deja a su héroe a merced del juicio y voluntad de los demás. Es una forma de recordarnos que, aunque actúa como un dios y tiene algunas características sobrehumanas, el héroe del drama mesiánico sigue siendo mortal, como cualquiera. Una de las características del drama mesiánico es su longitud, lo que complica

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.32

su escenificación. Podría ser una propuesta del teatro de rebelión, ya que lo importante para el dramaturgo está en el texto, es decir, el desarrollo literario del drama, más allá de su puesta en escena.

El drama de rebelión social "concentra su atención en el hombre en relación con la sociedad, en conflicto con la humanidad, el gobierno, la cultura oficial, la iglesia o la familia"<sup>12</sup>. Es, al centrarse en la relación social, un poco más objetivo que el drama mesiánico. Comienzan a aparecer las ideas científicas que tiene el dramaturgo, con tintes imparciales sociológicos. Así, sus personajes son extraídos de la sociedad y se rigen por las mismas leyes que cualquiera. No aspira a nada, se queda en la estatura promedio, en todos los sentidos, sobre todo en el moral. Al mismo tiempo que ataca a la época, por los abusos contra el individuo, propone cuáles y cómo deben ser destruidas las cosas que aquejan al hombre (como individuo y como especie), en especial la organización actual de la humanidad. "El drama social moderno posee un tono áspero y condenatorio, que traba y frustra la sentimentalidad hipócrita, y no arranca lágrimas en absoluto, excepto lágrimas de exasperación"<sup>13</sup>. La situación social que se nos presenta busca renovar, busca el progreso, aunque, con las actitudes del héroe, el espectador cae en cuenta de la imposibilidad del hombre de alcanzar la perfección. Por ello, la palabra héroe adquiere un nuevo significado. El personaje principal es igual a cualquier otro, incluso peor, ya que es más cobarde que heroico, se transforma en un antihéroe.

El teatro de rebelión existencial se enfrenta al conflicto metafísico del hombre, es decir, no sólo se opone a su creación sino a la creación en general. El personaje principal del drama existencial es casi subhumano, exagerando la esclavitud humana. "El mundo se ha transformado en un enorme campo de concentración en el cual las relaciones sociales están estrictamente prohibidas"<sup>14</sup>, el hombre es incapaz de relacionarse con otros porque es incapaz de reaccionar ante sus propios quebrantos. "La figura central del drama existencial está condenada a vivir en confinamiento solitario"<sup>15</sup>, no puede recurrir al dramaturgo que lo ha creado; ni a Dios, que lo dejó perdido en este sitio que no entiende; ni a sus semejantes, que le producen temor y desconfianza, ni a él mismo, ya que ni siquiera sabe si puede

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 38

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 39

contar con su propio ser. Los sentimientos y motivos dominantes son la fatiga, la desesperanza, el abandono, la soledad, etc. El hombre está avergonzado de su ser, de lo que él mismo ha creado, y así, describe al mundo con imágenes de

mugre, fango, cenizas y materia fecal, y en un estado de descomposición y decadencia (...) el cuerpo no es mejor que un producto inútil destinado al montón de desperdicios. (...) Excluye de sus obras todo principio placentero y manifiesta el mismo disgusto por las afirmaciones humanísticas. Gusto, goce, y sensualidad ceden su lugar a negras imágenes y anhelos de la muerte; el ideal de perfectibilidad humana se transforma en una visión de la decadencia humana. A partir de estos sentimientos surge el héroe existencial -o *antihéroe*- un personaje referido a aquella figura de la disconformidad<sup>16</sup>.

De esta cita se pueden tomar varios elementos. Primero, hacer una relación con los elementos de la guerra, el cuerpo humano sólo sirve como creador y receptor de violencia, y su corporeidad se traduce en desperdicio cuando la muerte lo alcanza. De cualquier forma está destinado a la fosa, a la nada. Se deshace del placer porque este parece ser no sólo inalcanzable, sino inexistente.

Esto nos permite también hacer una comparación entre los héroes de las rebeliones teatrales señaladas por Brustein. A pesar de que las rebeliones no son subsecuentes y existen en forma independiente, la creación del personaje principal parece tener una consecuencia lógica, una caída en picada. El héroe del drama mesiánico tiene más elementos divinos que Dios mismo, es un superhombre; el héroe del drama social está en el medio de los dos héroes extremistas (el del drama de rebelión mesiánica y el del drama de rebelión existencial), en la mediocridad del género humano; y finalmente, el héroe del drama existencial, quien está por debajo del peor de los hombres, es el espejo decadente e inverso del héroe del drama mesiánico, por ello es un antihéroe, por ser subhumano. "El antihéroe existencial es poco agraciado, disminuido, perverso y completamente incapaz de realizar

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 41

cualquier acción significativa"<sup>17</sup>. Aunque esta incapacidad de acción pareciera ser únicamente metafórica, raya en los límites de la literalidad: ¿cómo moverse si está lleno de fango, tanto por dentro como por fuera? El avanzar (en cualquier dirección) es completamente imposible. Y además de no poder moverse, sufre la incapacidad de desear la acción, "la figura central queda reducida en poder y en inteligencia a un nivel inferior al de nosotros mismo, de modo que nos queda la sensación de estar ante escenas de servidumbre, frustración o francamente absurdas"<sup>18</sup>.

Los diferentes teatros de rebelión que expone Brustein es conveniente verlos como posibilidades del teatro moderno, no como formas aisladas. No son estructuras cerradas que sólo puedan presentarse en forma pura, porque el teatro moderno tampoco lo es. Son tres herramientas que ofrece Brustein para entender al teatro de las vanguardias, y como tales, pueden presentarse en forma pura o con sus elementos combinados, lo cual no sólo enriquece el trabajo sino que aumenta las posibilidades de comprensión de una obra dramática.

Esta explicación ofrecida por Brustein, nos permite entender que eran diferentes las posturas de los dramaturgos, cada uno muestra una parte de su persona, de alguna manera puede verse como una forma de experimentar consigo mismo, examina su comportamiento y las consecuencias de sus acciones.

### 2.3. REALIDAD Y ALMA

El objetivo de los autores es ir al interior de sí mismos, encontrar en ellos las forma, texturas, colores, sensaciones y sentimientos con los que puedan crear nuevas obras que hagan despertar a sus espectadores. Hacer que los demás vean la realidad con sus ojos. Esta realidad es la realidad de la guerra, en especial para quienes la viven, pues es apabullante. La búsqueda del hombre se centra en el ser humano. Para ellos es necesario encontrar una realidad que cubra las necesidades del nuevo hombre. Si bien la búsqueda se centra en el ser (el alma específicamente), el lugar en el que el hombre se sitúe debe tener ciertas características que lo alejen de la angustia de la guerra. La realidad que pretendían alcanzar debía ser completamente diferente a la que conocían. "Las vanguardias han efectuado el primer esfuerzo creacional por sustituir esa convención de nuestra realidad por otra

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 42

convención, por otra realidad, creada y no recreada, original y no mimética"<sup>19</sup>. Pero ¿qué tan original podría ser esta nueva realidad? Definitivamente sólo se puede partir de un mundo: el que conocemos y hacerle modificaciones. Posiblemente sería complicado crear un mundo de la nada, con una estructura que fuese tan diferente que llegara a ser inimaginable. Sin embargo, en el caso de los dramaturgos rebeldes, puede decirse que "ilusión y realidad constituyen los dos polos de la imaginación del artista"<sup>20</sup>.

A la par del entendimiento sobre el hombre, es decir, de la búsqueda de su alma, está presente la intención de reforma del hombre mismo. Si bien "el hombre entero debe ser pensado una vez más y de nuevo"<sup>21</sup>, no hay propuestas concretas, cada dramaturgo (tomando en cuenta el análisis de Brustein sobre los diferentes teatros de rebelión) propone un hombre distinto, pensando en que, para poder reformar a la especie es necesario comenzar por los individuos. Aunque tenían varios elementos de los que podían partir para entender al alma humana, gracias al desarrollo del psicoanálisis ampliaron sus posibilidades de experimentación. El primer paso para entender que "no se conoce verdaderamente más que una vida, la propia, no se conoce más que un alma, la propia"<sup>22</sup>, para poder buscar en el alma de los individuos (la del dramaturgo principalmente) aquellos elementos que permitieran encontrar verdades generales del alma humana.

Para poder mostrar al alma como la veían, en las circunstancias específicas en que estaba, era necesario plantear una realidad, y ajustarse a ella, obteniendo así cualquier cantidad de seres impredecibles. Monstruo es una forma de nombrar a los seres creados por las vanguardias. Para entenderlo, podría tomarse la definición de Jarry al respecto: "il est d'usage d'appeler monstre l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants: Le Centaure, La Chimère se définissent ainsi pour qui ne comprend. J'appelle monstre toute originale et inépuisable beauté"<sup>23</sup>; pero podría pensarse en otra clase de monstruos. Los que propone Jarry, fueron, en buena medida, utilizados por algunas obras vanguardistas; sin embargo, los otros monstruos que ocuparon a los dramaturgos, se centraron principalmente en

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>19</sup> J. Guerrero, *Op. cit.*, p. 4

<sup>20</sup> R. Brustein, *Op. cit.*, p. 26

<sup>21</sup> W. Muschg, *Op. cit.*, p. 51

<sup>22</sup> M. Gravier, *Op. cit.*, p. 120

<sup>23</sup> Se acostumbra llamar monstruo al encuentro no acostumbrado entre elementos disonantes: el Centauro, la Quimera se definen por lo que no se comprende. Llamo monstruo a toda imposible y original belleza. Apud. Jarry en J. Guerrero, *Op. cit.*, p. 7

aquellos que mostrarían al espectador las transformaciones del alma. A diferencia de aquellos utilizados anteriormente en la literatura, sus personajes no se dejarían dominar por un vicio, ni harían de él un *leit-motif*, por el contrario, sus personajes serían personas trastornadas (en alma y, por consecuencia, en cuerpo) encargadas de producir terror y angustia.

Todos los elementos mencionados hasta ahora pertenecen a aquellos movimientos agrupados como vanguardias, entre ellos el expresionismo. Antes de analizar los elementos característicos del expresionismo, conviene aclarar la relación posible entre el teatro de rebelión y las vanguardias. Aunque no participan el uno del otro, es decir, no hay una correlación, el análisis propuesto por Brustein complementa al que se ha hecho sobre las vanguardias. Ambas son propuestas que permiten criticar y entender al teatro moderno. El análisis hecho por los críticos de las vanguardias clasifica a las obras de arte (en general) según sus características en determinados movimientos (futurista, dadaísta, etc.). Mientras que Brustein hace un análisis sobre las obras de teatro, ubicándolas en tres grupos generales ya mencionados de los que pueden tomarse elementos que permiten analizar el texto teatral (puesto que son pocas las indicaciones que hace sobre la puesta en escena). En este último caso, debe tomarse en cuenta que se trata de elementos que pueden variar, o considerar la posibilidad de que una obra se conforme de elementos identificados en los diferentes tipos de teatro de rebelión.

#### 2.4. ORIGEN DEL EXPRESIONISMO

En el caso del expresionismo, una de las características que lo incluyen en el conjunto formado por las vanguardias, está relacionada con su origen. Aunque no es necesario profundizar nuevamente en el verdadero momento en que surge, sí es necesario especificar que, al clasificarlo como un movimiento vanguardista, se le atribuye una época relacionada con su esplendor alemán, la posguerra. Por esta circunstancia es que puede decirse que el expresionismo es un movimiento de oposición. ¿A qué? Prácticamente a todo: a los movimientos que le anteceden, al hombre existente, al futuro, a la guerra... es decir, se trata de un movimiento que busca reformas de fondo, sin importar las consecuencias o la forma en que haya que transformar al mundo. Muchas de estas reformas se presentan a través de la violencia propia de los tiempos de guerra, asumiéndola no como opción sino como



camino. Al igual que los saqueadores de la guerra, era necesario arrebatarle a los movimientos anteriores todas las formas de expresión que tuvieran para hacerlas suyas, sin importar las consecuencias. Aunque pudiera ser burdo comparar a los expresionistas con aquellos que saquean las casas durante la guerra, traen consigo las mismas armas. Los saqueadores son capaces de olvidarse de todo con tal de obtener sus propósitos, pierden todos los límites impuestos; los expresionistas traspasan los límites de la razón, rayan en la demencia con tal de hacer suyo al arte.

La locura es, también una forma que tienen los expresionistas para alterar la realidad, puesto que no se trata más que de una alteración de la razón. Si bien es cierto que "toda forma de drama tiene su *rendez-vous* con la locura, en el teatro se nos ofrecen situaciones extremas (...) La situación extrema por excelencia para los seres humanos -aparte de la muerte- es aquella en que nuestra cordura desaparece"<sup>24</sup>, no debe olvidarse que el expresionismo es un arte de extremos y, si a ello se le une la locura, se obtiene un teatro en que todo se transforma. El autor decide usar a la locura como medio de exposición de la circunstancia traumática por la que atraviesa. Cabe recordar que en años previos a la Primera Guerra Mundial, en Europa no se había presentado una guerra de esas magnitudes. El clímax de la locura es vivir en estado de continua locura, es decir, vivir en la esquizofrenia. "Un esquizofrénico no está en contacto con nosotros ni nosotros con él. Su realidad no solamente es más compleja sino que de alguna manera no existe, ha desaparecido, se ha 'desvanecido'"<sup>25</sup>.

Sin embargo, no puede asegurarse que el autor o alguno de sus personajes padezcan esta enfermedad, y aunque el dramaturgo tome elementos de ésta para recrear la realidad, podría decirse que adopta la personalidad esquizoide, que consiste en:

Abandonar el mundo externo de las personas y refugiarse en el mundo interno de los propios pensamientos (...) Algunas personas (...) no aceptan el mundo tal como es, necesitan moldearlo según sus fantasías y lo hacen soñando despiertas.

---

<sup>24</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, trad. Alberto Vanasco, Paidós, México, 2001, p. 226

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 132

Las personas esquizoides son frías, despegadas y se experimentan a sí mismas como separadas de los demás<sup>26</sup>.

Dentro de las posturas extremas asumidas por el expresionismo, también hay elementos en los que aparecen involucrados los "seres normales". Son estos quienes viven algunos momentos radiales, no quienes lo hacen de tiempo completo. ¿Cuántos de los "normales" no sufren transformaciones en situaciones extremas, por ejemplo, al volante, en la ciudad, cuando hay lluvia y tráfico?...

Otro elemento que puede relacionarse con la violencia expresionista es el grito. Pudiera ser un grito de ataque, agresivo, que le de al cuerpo y al alma el valor suficiente para enfrentar lo que venga; o un grito de angustia, de defensa, de huida, de desesperación ante la inmovilidad del cuerpo. O incluso un grito como el de Munch, en el que vemos a un ser gritando, no se sabe si por su angustia interna, o por lo que está viendo y que su razón no alcanza a comprender. Y a su vez, al grito se le puede vincular con la locura. "El reconocimiento del grito como expresión legítima de ese irracionalismo [entendiendo esto como algo no racional]. Los poetas expresionistas 'gritan', cargan las palabras de énfasis y una intencionalidad emocional excepcionales"<sup>27</sup>. En cuanto a la forma, los autores expresionistas buscan revestir a las palabras de las características del grito. El grito es también una de las formas utilizadas para conseguir la alteración de la realidad, ya que "el grito empieza donde terminan las palabras y la capacidad de sufrimiento"<sup>28</sup>. Si terminan las palabras y la capacidad de sufrimiento, no se debe necesariamente a que el ser humano se haya insensibilizado, sino que es tan grande el dolor que ya no siente, y tan pocas las palabras para definirlo que sólo se puede gritar.

Los expresionistas tienen varios puntos de partida para crear una nueva realidad. Uno de los elementos es la realidad de los locos-esquizofrénicos, ya mencionado, pero hay uno al que pueden acceder más fácilmente, sin caer en los límites de la locura: el sueño. El sueño no sólo es capaz de transformar la realidad conocida sino de brindarnos una diferente, original y desconocida, incluso para nosotros mismos. Los expresionistas lo ven como ambiente propicio para desarrollar sus obras.

---

<sup>26</sup> Ramón de la Fuente, *Psicología médica*, FCE, México, 2002, p. 79

<sup>27</sup> R. Modern, *Op. cit.*, p. 37

<sup>28</sup> E. Bentley, *Op. cit.*, p. 258

El primer paso, separación o retirada, consiste en una radical transferencia de énfasis del mundo externo al interno, del macro al micro cosmos, un retirarse de las desesperaciones de la tierra perdida a la paz del reino eterno que existe en nuestro interior (...) Es el reino que penetramos en los sueños. Lo llevamos dentro de nosotros eternamente<sup>29</sup>.

La posibilidad que nos ofrece esta cita es la de abandonar la desgracia del exterior para refugiarnos en las mieles de la paz interior. Pero ¿qué tan certero será que dentro de los que enfrentaban una guerra hubiera paz? Lo que ocurre con los transformadores de la realidad es muy distinto, no buscan olvidarse de lo que sucede, desean replantear las condiciones del mundo para ellos y para los espectadores, a quienes, a través del sueño, les permiten acceder a mundos tan conocidos como desconocidos. Desconocidos en tanto que no pueden entender exactamente los referentes presentes en el sueño (puesto que no es el suyo); conocidos en función de que cualquiera puede reconocer la ambientación del sueño. Este reconocimiento del espectador se debe a que "el autor ha tratado de imitar la forma desconectada, pero aparentemente lógica del sueño"<sup>30</sup>. Ya que el dramaturgo (y en su tiempo el espectador) habitaba un mundo bélico, y no era su intención la de cegarse ante la inminente realidad, no debe pensarse en el sueño placentero y reconfortante, sino en la pesadilla. La pesadilla va acompañada de alteración del ritmo cardíaco, respiración agitada, sentimientos como el miedo, la angustia y la desesperación; en el sueño se ven situaciones desagradables y fuera de nuestro control, monstruos o figuras que nos producen terror; y casi siempre finaliza con un despertar violento. Quizá dentro de esta ambientación de pesadilla, subsista el deseo del autor expresionista de que haya un despertar violento; de que después de la satisfacción de reconocer la vigilia, haya una reflexión. Ésta, cuando existe, puede deberse a que "subsiste la impresión de que en ese sueño hemos visto los seres y cosas con una óptica diferente, y que ese sueño ha transformado nuestro juicio,

---

<sup>29</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, trad. Luisa Josefina Hernández, FCE, México, 1972, p. 24

<sup>30</sup> John Gassner, *Teatro moderno*, Letras, México, 1967, p. 97

provocando en nosotros, de alguna manera, una conversión"<sup>31</sup>, lo que podría ser una respuesta natural ante el miedo que produce la situación presentada en la pesadilla, que debe llevarnos, lógicamente a la búsqueda de lo contrario.

El sueño, según clasificaciones medievales, ofrece varias posibilidades. Una de ellas, la que adoptan los expresionistas para la ambientación de sus obras, es la de "Visum: Este se produce cuando, sin estar todavía completamente dormidos y creyéndonos todavía despiertos, vemos fantasmas que se abalanzan hacia nosotros o que revolotean de un lado para otro. En esta clase va incluida la pesadilla"<sup>32</sup>. La presentación del sueño en el teatro puede ser a través de diferentes vías, la más común de ellas es por medio de la ambientación, tal y como sucede en *La muerte de un viajante* de Arthur Miller<sup>33</sup>, cuando en una acotación se menciona que "el ambiente del lugar es el de un sueño, de un sueño que surgiera de la realidad"<sup>34</sup>.

Aunque el sueño es una de las alteraciones de la realidad, están presentes otras dos, la guerra (por las circunstancias expresionistas) y la ciudad. Esta última se abre ante los ojos de los dramaturgos como fuente de admiración y orgullo, entendida como la soberbia que trae consigo la creación. Poco a poco este orgullo fue transformándose en temor, mismo que permitió que los hombres (en la visión expresionista) concibieran "la 'espesura de las ciudades' como el lugar de perdición, donde los hombres se enfrentan en lucha, sin encontrar el camino que conduce al paraíso pasado, o bien hacia la sociedad futura"<sup>35</sup>. Por estos motivos, las ciudades se vuelven el lugar perfecto para la transformación del hombre, para ver su paso del desconcierto a la perdición. La familia Loman (*La muerte de un viajante*) vivía, al principio de su vida, en un lugar que según Linda (la madre) parecía estar a mil kilómetros de la ciudad. Pero este lugar se ha transformado, están cercados por edificios, se ha ido el aire puro, la vista que tenían, todo; y ha llegado la ciudad. Ahora "la calle está llena de coches y no hay ni un soplo de aire fresco en toda la vecindad. La hierba

---

<sup>31</sup> Camille Demange, *El expresionismo alemán y el movimiento revolucionario*, en Jean Jacquot, *Op. cit.*, p. 170

<sup>32</sup> C. S. Lewis, *La imagen del mundo*, trad. Carlos Manzano, Ed. Antoni Bosch, Barcelona, 1980, p. 49

<sup>33</sup> En esta obra se presentan varias características del teatro expresionista, desde el texto hasta las propuestas escenográficas. Sin embargo, esto no indica que existan dentro de toda la producción dramática de Miller, y la intención al mencionarla es la de ejemplificar, no la de clasificar la dramaturgia de Miller.

<sup>34</sup> Arthur Miller, *La muerte de un viajante*, trad. Miguel de Hernani, Losada, Buenos Aires, 1950, p. 9

<sup>35</sup> W. Muschg, *Op. cit.*, p. 44

crece más y no puedes cultivar ni una zanahoria (...) Han echado a perder el barrio"<sup>36</sup>. No se refiera con esta última frase a la apariencia física de la calle en que viven, si no a la situación en que ahora se encuentran. Tienen que mantener una vida más cara, la paz del sol y el viento fresco se ha perdido entre ladrillos, incluso han cambiado la vista que solían tener por una pared oscura. De alguna forma, nos permite entender que la vida de la ciudad no es natural, rodearse de un ambiente totalmente artificial no es sano (no sólo en términos corporales, si no también mentales), y que es difícil para el alma acostumbrarse a una vida así. Por ello las ciudades forman parte de los escenarios en que se desarrollan los dramas expresionistas, porque todo está alterado, el clima, el aire, el ruido, etc. Aunque las ciudades de principios del siglo XX no se parecieran en nada a lo que se volvieron a finales del mismo, el cambio fue evidente. La industrialización de las ciudades es lo que las desnaturaliza y provoca que el hombre y su alma se sientan fuera de lugar.

## 2.5. EL ALMA EN LOS PERSONAJES

Ya que encontraron las formas de reconstruir la realidad, era necesario reunir a los personajes que pudieran existir en ella. Primero, buscaron al personaje central, aquel al que iban a explorar, y la mejor forma de hacerlo, partiendo del principio del conocimiento del alma personal, era compartiendo con él su alma. Por ello es que puede decirse que "el teatro expresionista no presenta caracteres sino almas"<sup>37</sup>. El autor crea y alimenta al personaje con su propia alma y lo rodea con personajes iguales a él. Iguales en el sentido de que estos personajes parten de él, en pocas palabras, son su reflejo. Podría ejemplificarse, tal como lo hace Gravier con un sistema planetario cuyo centro es el personaje principal (el alma del autor), en la primer órbita aquellos que son él mismo en diferente tiempo y/o espacio, y finalmente casi ocultos en la sombra, aquellos que constituyen un reflejo de sus deseos, miedos o inquietudes.

Al verse esta estructura, debe pensarse nuevamente en las posibilidades que, además de la ambientación, ofrece el sueño a los autores expresionistas. Esto se debe a que "el soñador se ubica automáticamente en el centro de lo que imagina, del mundo que crea a su alrededor"<sup>38</sup>. Con esta cita pueden entenderse, además, que los autores han entendido al

---

<sup>36</sup> A. Miller, *Op. cit.*, p. 14

<sup>37</sup> M. Gravier, *Op. cit.*, p. 117

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 120

sueño como una forma de ubicar al personaje que prefieran en el lugar que se imaginan, u que pueden llevarlo por los caminos que decidan, sin encontrar descalificaciones, puesto que todos hemos soñado y sabemos que en ese espacio es perfectamente lógico todo lo que pasa.

Toda esta actitud respecto del personaje central puede resumirse en que "el héroe, portavoz del autor, ocupa toda la escena, proyectando a su alrededor su visión de las cosas: director de ballet de un universo desmaterializado del que dispone a voluntad y que no debe servirle más que para expresar su alma"<sup>39</sup>. Por las características de proyección del autor sobre el héroe expresionista, debe pensarse en el héroe del drama de rebelión mesiánica (Brustein) ya que al ser un reflejo del autor, con cualidades sobrehumanas, es capaz de crearse un mundo para desarrollarse y plantear sus cuestiones sobre el alma.

Demange, al mencionar a un director de ballet, también sugiere que hay una serie de personajes que actúan según los deseos de su creador, el héroe expresionista. Si bien es el autor quien los crea, es el personaje quien les da vida a partir de sí mismo en la obra. Estos personajes son parte del sistema planetario planteado por Gravier. Podrían definirse como personajes secundarios, sin perder de vista que parten del personaje central. Cuando se dice que parten de él, no se refiera que él les da vida, sino a que son desdoblamientos suyos, lo que provoca angustia en el héroe. ¿Por qué? Porque si el héroe es incapaz de definirse o identificarse por sí mismo, mucho menos lo es al verse rodeado de criaturas que pudieran ser creaciones suyas, producto de la alucinación de su razón alterada.

## 2.6. CULPA

El héroe no es capaz de definirse a sí mismo porque le faltan elementos para conseguirlo. Porque avanza por un camino que al que no sabe cómo ha llegado, por qué lo ha tomado, y mucho menos a dónde lo conduce. Pudiera parecer que su camino es una búsqueda de respuestas, que se quedan en el aire incluso al final de su travesía. Entra estas preguntas se encuentra aquella que podría aclararle el panorama al héroe: ¿por qué me pasa esto? Todo lo que al héroe le sucede tiene un origen, desconocido para él. Aunque no conoce las causas de los problemas que le aquejan, siente culpa, misma que no es capaz de reconocer y mucho menos de enfrentar. "Su drama consiste en la culpa. Ha cometido tal vez una falta

---

<sup>39</sup> C. Demange, *Op. cit.*, p. 169

que nunca ha sido capaz de definir, por lo que es presa de persecuciones"<sup>40</sup>. Las persecuciones tienen su origen en la culpa, cuya existencia acepta a partir de las consecuencias. Pero que permanece irreconocible para él mismo incluso cuando recibe el castigo. La culpa en general, parte de un suceso en el que se enfrentan el bien y el mal. Quizá no de forma directa, pero sí, por lo menos, provoca el cuestionamiento mental (o moral). El héroe expresionista no tiene la capacidad de diferenciar el origen del primer enfrentamiento entre el bien y el mal, por lo que no puede comenzar a expiar sus culpas. Ya que no puede reconocerla, comienza a proyectarla fuera de sí, es así como él mismo provoca (aunque no sea de forma consciente) que sus culpas lo persigan. Una vez que el héroe es perseguido por la culpa viene el castigo, ya que la expiación voluntaria es imposible, puesto que no asume el origen de la culpa. Al vincularse los conceptos de culpa, expiación y castigo, debe pensarse en la tragedia. "Si mostrar el castigo sin mostrar la culpa... estaría en contradicción con la historia (...) sin embargo, proporciona a la tragedia los ejemplos de esa idea trágica fundamental"<sup>41</sup>; esta cita nos brinda elementos que pueden relacionarse con el expresionismo. Este movimiento no nos muestra la culpa (no la hace evidente para el héroe, aunque el espectador pueda suponerla) pero nos permite ver los castigos que recibe el héroe. Pero, a pesar de estos elementos, es arriesgado definir al drama expresionista como una tragedia, en el sentido clásico del término.

El destino conduce a la muerte, que no es castigo, sino expiación, ya que expresa la sujeción de la vida marcada por la culpa a la ley de la vida natural. La culpa, en la que se han centrado a menudo las teorías de lo trágico, encuentra su elemento en el destino y en el drama del destino. Esta culpa, que según los antiguos estatutos, se imponía a los hombres desde afuera mediante la desgracia, el héroe la asume en el transcurso de los acontecimientos trágicos, internalizándola<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> M. Gravier, *Op.cit.*, p. 123

<sup>41</sup> Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Taurus humanidades, Madrid, 1990, p. 75

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 122

Esta cita nos plantea que la culpa es asumida por el héroe a través de los acontecimientos. En el caso específico del héroe expresionista, entra a través de la situación y la desgracia, ya que forma un hueco dentro del héroe. Este se predispone a recibir un castigo, proveniente de cualquier acontecimiento, relacionado con la culpa real o no. Se predispone porque, al no conocer su culpa, no entiende cuáles son las acciones que van a traer un castigo y cuáles no. La cita anterior también menciona dos elementos importantes para el drama expresionista: el destino y la muerte. Propone que es a través de la muerte que el héroe obtiene la expiación de la culpa que no conoce; y que llega a ella a través del destino. El destino es un elemento constante, como si el héroe se sintiera intimidado por una fuerza superior y actuara según sus indicaciones. En el caso particular de Strindberg, hay una relación con el destino y las fuerzas superiores, a quienes reconoce a partir de las persecuciones de que es presa. Durante la crisis *Inferno*, Strindberg presupone que es víctima de acechos producto del destino. Este destino, según su explicación, es impuesto por fuerzas demoníacas superiores, que usan la electricidad para torturarlo. Los expresionistas alemanes del s. XX relacionan las persecuciones con fuerzas de opresión social. En el caso de los dramaturgos, no hay evidencias de que sufrieran persecuciones, por lo que podría tratarse de paranoia, pero en las obras, existe también el acoso de los personajes, que bien puede relacionarse con el castigo de un ser superior o de un castigo autoimpuesto a través de la justicia inmanente. Ésta se refiere a un poder interior que acarrea la pena de un modo natural no consciente, sin la intervención de ningún poder superior, lo que podría suceder con los héroes expresionistas.

La "tragedia del destino" se caracteriza no sólo por una maldición o una culpa que se transmite hereditariamente a lo largo de generaciones enteras, sino también por el hecho de que dicha maldición está vinculada a un objeto fatal que forma parte del aparato escénico. Pues hasta la vida de las cosas, que están muertas en apariencia, adquiere poder sobre



la vida humana, una vez que ésta ha quedado reducida a la condición de mera criatura.<sup>43</sup>

Esta cita menciona algunas de las características de la tragedia del destino. Bien podría reafirmarse que el drama expresionista no es propiamente una tragedia, aunque se encuentra ligada al concepto del destino. En el drama expresionista no hay una culpa que persiga a generaciones enteras, porque el centro de la obra es un solo personaje y su travesía; el centro del drama no es la culpa, si fuese la culpa el centro de la obra, veríamos la evolución de ésta en el tiempo (a través de las generaciones). Sin embargo, es la última parte de la cita la que debe aplicarse en el caso del drama expresionista. En algunas obras existe este elemento escénico, donde la culpa parece cobrar vida en un objeto inanimado, como sucede en *De la mañana a la media noche* de Georg Kaiser.

(Una rama le ha arrebatado el sombrero. El huracán azota la nieve de las ramas, dejando sólo algunos restos en la copa, que fingen un esqueleto humano con una mandíbula que ríe en una mueca. Una mano huesuda sostiene el sombrero) ¿Estabas sentado todo el rato detrás de mí, en acecho? (...) Creo que estás oculto en mí mismo... Así que, desenrédate de esas ramas que te acribillan por todas partes y filtrate dentro de mí.<sup>44</sup>

Esta animación del árbol y la presencia del esqueleto formado por la nieve, pueden deberse a una alucinación del personaje; o a que es el autor quien desea mostrarnos esta exposición física del personaje. Al final de la cita, él pide al ser (que en forma de esqueleto está en el árbol) que "se filtre dentro de sí, esto puede relacionarse con la forma en que la culpa entra en el héroe; a partir de este momento, el personaje empieza a sentir el peso de la culpa encima, volviéndose poco a poco, incapaz de eliminar lo que él mismo atrajo.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 123

<sup>44</sup> Georg Kaiser, *Gas, Un día de octubre, De la mañana a la media noche*, trad. Luis de Vivar, Losada, Buenos Aires, 1938, p. 196

En el caso de *La muerte de un viajante*, es un personaje el que acciona el elemento escénico que "tortura" al protagonista. Willy Loman el viajante, recurre a su jefe para pedirle un aumento de sueldo mientras éste escucha en su grabadora nueva las voces de su familia. Todas las veces que Loman trata de abordar el tema del sueldo, el jefe acciona la grabadora. El jefe sale para atender otros asuntos, y mientras Loman trata de volver al pasado (como hace continuamente durante la obra) acciona la grabadora, perdiendo totalmente el control de sí mismo.

## 2.7 EL ANTIHÉROE

Pudiera pensarse, después de reconocer varios elementos trágicos en el drama expresionista, que éste tiene relación con la tragedia. Pero debe pensarse en la tragedia moderna, puesto que la clásica tiene varios puntos de contradicción, principalmente el tipo de héroe que presenta cada una. En *El héroe de las mil caras*, Campbell propone que la tragedia que está más vinculada con el hombre moderno es la realista. El drama expresionista no puede ligarse a ningún tipo de drama realista, aunque se trate de la tragedia, por las características que lo identifican y por la clase de situaciones no realistas que plantea. Sin embargo, Campbell, al presentarnos al nuevo héroe de la tragedia realista (que debiera relacionarse sobre todo con la tragedia moderna) nos presenta al antihéroe expresionista, aclarando que son criaturas incapaces de sobresalir porque al contrario del héroe trágico clásico son seres que se esconden en la obscuridad más absoluta, los llena el vacío de la insatisfacción y han sido "expulsados del vientre sólo para fracasar"<sup>45</sup>. Con estas características del héroe de la tragedia moderna, puede pensarse en el héroe de la rebelión existencial y en el antihéroe expresionista, porque tampoco consiguen ninguno de sus objetivos, y ni siquiera puede responderse a las preguntas que lo acosan y que lo angustian.

Las diferencias que hay entre el héroe clásico y el antihéroe expresionista, se evidencian con la siguiente cita de Benjamin, en la que aclara que el héroe trágico,

cuyo destino depende de las intervenciones maravillosas de  
un poder trascendente, se halla situado en medio de un orden

---

<sup>45</sup> J. Campbell, *Op. cit.*, p. 33

cósmico insostenible que no resiste a una mirada purificada, y que la humanidad que él representa arrastra consigo el estigma de la restricción, de la opresión y la falta de libertad.<sup>46</sup>

Mientras el héroe clásico se encuentra rodeado de "las intervenciones maravillosas del poder trascendente", éstas se traducen en el caso del héroe expresionista, en golpes que le atesta un poder superior, consiguiendo que se tambalee a cada paso; el orden cósmico es puro y lo insostenible es la mirada que le lanza el héroe expresionista, quien lo contamina a cada paso que da; y finalmente, él no representa a las aspiraciones de la humanidad, pareciera que, por el contrario, trae tras sí a la humanidad, persiguiéndole y atacándole por todas las culpas que debe expiar, y que quizá no sean suyas. El héroe trágico, además, lucha incesantemente por perfeccionar al mundo que habita, "pero como el mundo no puede bastarle, la mirada de Dios obliga al hombre, mientras vive (...) a no participar ni gustar jamás"<sup>47</sup>, al contrario de lo que pasa con el héroe expresionista, quien encuentra mal al mundo que le rodea pero no le interesa avanzar por él ni comprenderlo, sólo toma de él lo que necesita (o desea) y sigue el camino que se ha trazado. Anteriormente se dijo que el héroe se cuestiona sobre sí mismo. Aunque pudiera parecer una contradicción, al héroe sólo le preocupa él mismo; y lo poco que toma en consideración del mundo son aquellos elementos que pudieran responderle sus inquietudes.

Así pues, el héroe expresionista dista mucho de parecerse al héroe trágico clásico. Mientras éste es un reflejo de los valores y aspiraciones humanos, el héroe expresionista sólo es un reflejo del alma del autor, tal y como es, sin aspiraciones, y en ocasiones, carente de valores. El dramaturgo, además de prestar su alma, es creador de una nueva realidad para ese ser humano, como ya se mencionó anteriormente. Esta realidad que es creada con elementos oníricos (que se manifiestan a través de las pesadillas, las cuales se forman con elementos característicos de la guerra y de la ciudad) está poblada por

personajes más extraños que característicos, que encontramos en una ciudad: los desplazados, los mendigos, las prostitutas

---

<sup>46</sup> W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 89

o, por el contrario, los individuos que llevan inscriptas sobre el rostro sus preocupaciones de un modo ostensible como para que en ciertos aspectos no resulten cómicos<sup>48</sup>,

es decir, cualquier ser, tan común y corriente que, ni por accidente, pueda ser un héroe trágico clásico. En esta cita se retoma la importancia que ha tomado para los expresionistas la ciudad, y reconocen que viven en ella aquellos seres que podrían caer, en algunos aspectos, en monstruosidades. El encontrarse en medio de estos personajes, al identificarse y reconocer en ellos a su personal, resulta evidente que el héroe se encuentre desconcertado. Este desconcierto lo lleva a la tristeza anímica.

Así como la locura es presentada en forma de esquizofrenia, la tristeza también está exagerada y extremizada, ya que aparece como melancolía. Sin embargo, la diferencia que existe entre estos extremos equilibra al expresionismo. Por un lado, la esquizofrenia es una enfermedad mental, explicable y controlable a través de métodos científicos. La melancolía por el contrario, no se trata de una enfermedad propiamente, aunque en la época medieval se tratara como tal, puesto que no tiene cura, ni es tangible; aparentemente se trata de una enfermedad anímica, pero que es utilizada en la literatura para explicar algunos estados de ánimo. La melancolía es importante en el expresionismo por la relación que puede hacerse entre el melancólico y el antihéroe expresionista. Puede decirse que ambos

pierde[n] los sentidos, aunque su cuerpo siga viviendo, pues ya no ve ni escucha el mundo que vive y se agita alrededor suyo, sino tan sólo las mentiras que el diablo le pinta en el cerebro y le sopla en los oídos, hasta que termina por delirar y muere en la desesperación<sup>49</sup>.

Esta cita, aunque es tomada de un libro de la era moderna, contiene un elemento importante presente en la edad media con mayor fuerza que ahora: el diablo. Antes se relacionaba cualquier enfermedad mental con la influencia diabólica; o que ahora se explica como

---

<sup>47</sup> Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, trad. Juan Ramón Capella, Península, Barcelona, 1968, p. 58

<sup>48</sup> C. Demange, *Op. cit.*, p. 170

<sup>49</sup> W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 137

alucinación. La cita menciona que el melancólico muere en la desesperación, lo que no es necesariamente aplicable al héroe expresionista, pero sí es posible que la vida que llevan sea muy parecida, es decir, que ambos fueran presos de sí mismos.

## 2.8. MELANCOLÍA

En la era medieval, cuando existía alguna enfermedad, se le atribuía a quien la padecía una disolución entre el vínculo existente entre el cuerpo y el alma. El alma es la encargada de cuidar la salud del cuerpo a través de este vínculo; si éste desaparece, la afección principal se encuentra en el alma. El alma se compone de tres partes unidas entre sí llamadas potencias, que son memoria, entendimiento y voluntad. Estas potencias se encuentran entre la razón (localizada en el cerebro) y la pasión (ubicada en el corazón). La voluntad es la más importante de las potencias porque inclina al hombre hacia la razón o hacia la pasión. El entendimiento hace que el hombre comprenda la ley de Dios o de la vida; y la memoria tiene como principal función el recordarle al hombre el pecado que lo hizo perder su condición divina, y la culpa que trae consigo. En el melancólico estas tres potencias se encuentran desligadas, generalmente provocadas por una afectación en el entendimiento. Lo que ocasiona que no comprenda la ley que rige a los hombres, no recuerde lo que ha hecho y sea incapaz de tomar cualquier decisión. El antihéroe expresionista, por momentos, es agobiado por la melancolía, puesto que padece de una enfermedad en el alma. Willy Loman (*La muerte...*) ejemplifica esta situación anímica en el héroe expresionista. No reconoce que su mayor problema es que Biff, su hijo mayor, no le hace caso y es incapaz de entender lo que ha sucedido en la transición de adolescencia a adultez de su hijo. El suceso que quiebra la relación entre padre e hijo es el descubrimiento del adulterio que sostenía Willy. Loman, quien pasa toda la obra haciendo alusión a su mala memoria, tampoco recuerda este suceso, que desencadena su culpa. De igual forma, la voluntad se ve afectada, él es capaz de reconocer que hay algo que hizo mal, pero no entiende qué es, y no es capaz de decidir si es lo suficientemente fuerte para suicidarse o no. Esta duda lo va sumiendo, poco a poco, en una situación más difícil. Sus continuos accidentes le generan problemas económicos (originados por los múltiples arreglos del auto), problemas laborales (debido a que comienzan a dudar de que se trate de accidentes y deciden despedirlo) y personales,

que se desarrollan durante la obra, cuando trata de esconderlos continuamente detrás de alguna mentira.

Los médicos medievales suponían que la melancolía se originaba en los humores corporales (por ello uno de los temperamentos es el melancólico), específicamente en la bilis negra, producida en el hígado. Sin embargo, las consecuencias de esta enfermedad se ubican en el cerebro, afectando la imaginación (por eso sufre alucinaciones), el raciocinio (la locura lo afecta por este motivo), la capacidad del individuo para expresarse (nadie lo comprende, no porque no puedan, sino porque él no puede darse a entender), así como sus opiniones y creencias.

Los orígenes de la melancolía se sitúan en diferentes causas. La primera de ellas surge a partir del humor bilioso. Fisiológicamente se trata de "una especie de shock sin fiebre, normalmente acompañada por miedo y tristeza sin razón aparente"<sup>50</sup>. Estos dos elementos, el miedo y la tristeza, afectan también al héroe expresionista, sin importar las causas, pero aparecen también extremadas, en forma de paranoia y melancolía.

Así como en la época medieval se pensaba que todo lo ocurrido se debía a la influencia de los astros, se le atribuyen al melancólico dones proféticos. En el caso del héroe expresionista, a la par de la afectación en la imaginación, estos dones pueden aparecer en forma de alucinaciones para anunciarle los sucesos que van a acontecerle, pero que tampoco es capaz de identificar como señales del futuro. Estas "cualidades" también se relacionan con la influencia diabólica.

El diablo está relacionado con la segunda posibilidad que ofrece el origen de la melancolía. Los humores que aparecen en el cuerpo del melancólico atraen a los demonios presentes en el mundo. Aunque según la explicación que da Lewis en el libro *La imagen del mundo*, los demonios son criaturas de una naturaleza intermedia entre el hombre y Dios (se relaciona con la idea medieval de ligar dos partes a través de un vínculo); pero los demonios interesados en el melancólico y atraídos por sus humores se ocultan en sus vísceras, con el propósito de producirle enfermedades físicas y mentales. Así, al melancólico también se le ve como un producto del demonio, que al entrar al cuerpo rompe el vínculo entre éste y el alma. Pudiera parecer que en la cita mencionada de *De la mañana a la media noche*, en la que aparece un esqueleto, éste es un elemento que entra al cuerpo (llamado por el Cajero

---

<sup>50</sup> R. De la Fuente, *Op. cit.*, p. 43

mismo) para producirle daño. Los demonios también pudieran ser percibidos por los héroes expresionistas, y es una forma más de justificar la paranoia que los acosa.

La tercera posibilidad del origen de la melancolía proviene de los astros. El melancólico es aquel que nace bajo la influencia de Saturno, puesto que es él quien "llama al alma hacia el interior, apartándola de las cosas externas, la hace elevarse cada vez más y por último le concede el saber supremo y dones proféticos"<sup>51</sup>. Aparece en esta cita un elemento importante en el caso del héroe expresionista, la inmanencia. La inmanencia es, por definición, opuesta a la trascendencia, es decir no es necesario trascender y ser reconocido por el mundo que los rodea, sino por uno mismo. La cita no lo expone de forma textual, sino que, a la llamada del alma hacia el interior, el ser se refugia en sí mismo, haciendo que sólo sea importante para él aquello que él mismo propone, y se aparta de las cosas que le rodean. Es, de alguna forma, la incapacidad de ser reconocido por el exterior, aunque aparentemente tenga el deseo de exponer sus ideas a los demás. Al mismo tiempo que Saturno

confiere al alma, por un lado la inercia y la insensibilidad, y, por otro, la facultad de la inteligencia y la contemplación; como la melancolía, él también siempre amenaza a los que están bajo su poder, por nobles espíritus que sean, con los peligros de la depresión o del éxtasis delirante<sup>52</sup>.

Con estas características brindadas al melancólico, pueden entenderse los conflictos que desarrolla. Puede hacerse relación con el héroe del drama de rebelión existencial ya que no avanza por un camino deseado, sino que avanza por una bajada como si no tuviera frenos, y no tiene el deseo ni la capacidad de evitar la caída. De igual forma puede pensarse en la capacidad de generar ideas, pero en su incapacidad de llevarlas a cabo. Las dos posibilidades que ofrece al final, la depresión o el éxtasis delirante, explican también las contradicciones en que suele caer el antihéroe expresionista.

Es cierto que existen varias posibles causas del origen de la melancolía, pero independiente a ellas, son las consecuencias, comunes en todos los casos. Las propiedades del

---

<sup>51</sup> W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 141

melancólico son físicas y anímicas, pero al hacer una analogía entre él y el antihéroe expresionista, sólo deben tomarse en cuenta las anímicas. Esto se debe a que es el alma del autor la que está presente en el drama. Burton toma las cualidades del melancólico de varios autores, que coinciden en:

Predisposición al insomnio (...) sueño intranquilo y atormentado por pesadillas y visiones fantasmagóricas, vértigo, temblores e inclinación a la libidine; (...) demuestran ineptitud en la realización de cualquier tarea o en el ejercicio de alguna profesión (...)<sup>53</sup>.

El primer elemento que menciona es el sueño, sobre todo por su variabilidad. Cuando el sueño sufre turbaciones, es probable (casi seguro) que no haya una separación entre sueño y realidad de forma directa. Es decir, si el melancólico no duerme bien puede dificultársele la diferenciación entre vigilia y sueño. Esta puede ser una de las formas que tiene el dramaturgo para explicar, desde la perspectiva del personaje principal, la ambientación onírica, como veíamos cuando se afirmó que el dramaturgo toma elementos de la pesadilla para alterar la realidad. En lo que se refiere a la realización de tareas, el héroe expresionista es incapaz, tal como lo dice la cita. Puede ejemplificarse con Willy Loman, el viajante. A pesar de las múltiples mentiras que dice, con las que busca la aceptación y reconocimiento de su familia, es claro para el espectador que nunca ha sido de mucha ayuda para la empresa en que trabaja. En la escena en que lo despiden, queda al descubierto (tan sólo para el espectador) las "variaciones" de la realidad que ha hecho, cuando es su jefe quien lo corrige, aclarándole que nunca ha llegado al promedio perfecto de venta que solía presumir. Cuando pide nuevamente un puesto en la oficina, dejando su insostenible trabajo de viajante, queda claro que pueden prescindir de él en la empresa.

Aunque ya se ha analizado la locura, conviene hacer una relación directa entre ésta y la melancolía, ya que algunos escritores a los que hace mención Burton, "pretenden que la locura no es sino la melancolía considerada en un sentido amplio y que no existiría más que

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 141

<sup>53</sup> Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, trad. Antonio Portony, Austral, Buenos Aires, 1947, p. 128



una diferencia de intensidad o grados"<sup>54</sup>. Por donde se le quiera ver, si se relaciona al melancólico con el héroe expresionista, hay una tendencia a la locura. Ya que la locura es vista como continuación de la melancolía, sus causas son las mismas, al igual que sus consecuencias.

El alma del dramaturgo está en juego, tiene varios elementos para expresarla, pero pocos para entenderla. Sin embargo, desde la perspectiva de este análisis, hay varios elementos que se pueden tomar para entender al alma presentada a través del héroe expresionista; su relación con el héroe del drama de rebelión mesiánica y con el de la rebelión existencial; el soñador en el sueño; la culpa que lo agobia; la comparación entre él y el héroe de la tragedia clásica; y su relación con el melancólico.

Otro elemento que conviene tomar en cuenta es la depreciación de las cosas. Es necesario mencionarlo puesto que aparece tanto en *La muerte de un viajante* como en *De la mañana a la media noche*. En la primera no es el protagonista, sino uno de sus hijos quien lo padece (debe recordarse que la mayoría de los personajes son producto del reflejo del personaje central). Happy Loman cuenta el caso de su jefe, incapaz de disfrutar la casa que ha construido una vez que ha sido terminada; dice también que a él le pasaría igual, porque tiene todo lo que siempre ha deseado y "pese a todo, maldita sea, me siento solo..."<sup>55</sup>. En el caso del Cajero, relaciona la posesión con la materia. Aunque no le da importancia en demasía a las cosas espirituales, reconoce que las que pueden adquirirse con dinero, no valen la pena. "Se compra siempre algo menos de lo que se paga. Y cuanto más se paga, menos vale la mercancía. El dinero empeora el valor. El dinero encubre lo auténtico. El dinero es la trampa más pobre de todas"<sup>56</sup>. La materialidad que se ofrece a los personajes expresionistas no llena nada en ellos, sobre todo, si se toma en cuenta que están buscando entender lo único espiritual que tiene el ser humano.

Es así como podría resolverse la primera incógnita del drama expresionista, ya que es el héroe del que la obra parte, por ser el reflejo del autor. El autor ha creado el mundo que considera propicio para desarrollar y entender su alma. No por haber puesto las condiciones para comprenderse quiere decir que lo haya logrado, puesto que "mientras mayor es la cantidad de proyecciones que se interponen entre el sujeto y el medio, más difícil resulta

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 38

<sup>55</sup> A Miller, *Op. cit.*, p. 19

<sup>56</sup> G. Kaiser, *Op. cit.*, p. 244

para el yo ver a través de ilusiones"<sup>57</sup>. Sin embargo, gracias a la exposición del alma que hace el autor del drama expresionista, es que el espectador puede identificarse, ya que una de las conclusiones más claras del dramaturgo es que en su alma residen las verdades universales que conciernen a todas las almas.

## 2.9. TRANSFORMACIÓN ESCÉNICA

Además de las propuestas que el expresionismo hace respecto al héroe, y unido a la intención de reformar al teatro, surgen propuestas literarias y escénicas. Entre éstas se incluye la nueva presentación del drama. "El drama se convirtió, por lo común, en un monólogo dividido en actos a través de una acción sintética y tensa"<sup>58</sup>. El monólogo no es una novedad, pero es una forma de plantear propuestas en específico, referentes a un solo personaje. En el prólogo a *La Señorita Julia*, Strindberg propone el monólogo como una forma de presentar al personaje que lo ejecuta, de desentrañarlo. Con esto, puede entenderse que años después utilice esta forma del drama para exponerse a sí mismo. El monólogo no está presente de forma evidente en el drama expresionista, al contrario, hay varios personajes que dialogan entre sí; pero se trata de la forma en que confluyen las ideas, todo gira en torno a la producción mental (e intereses) del personaje principal. Esta forma dramática, a pesar de presentarse como una propuesta de reforma al texto, bien puede proponer también en la escena, cambiando la perspectiva del montaje cuando se tienen varios personajes pero las ideas provienen de uno solo.

No hay muchas referencias sobre las propuestas del montaje, pero se puede decir que

la obra dramática se divide ahora en escenas y estaciones que (...) mantienen una relativa independencia (...) y junto con la simbología del espacio dramático, el lenguaje conciso, expresivo y patético, la importancia otorgada a la pantomima, a las acotaciones y al colorido metafórico, permite[n] superar la restricción de la perspectiva dramática a lo particular y

---

<sup>57</sup> W. L. Guerin, *Op. cit.*, p. 163

<sup>58</sup> R. Modern, *Op. cit.*, p. 71

concreto (...) y penetrar en la esencia de la civilización moderna<sup>59</sup>.

La cita termina con la idea que tenían los expresionistas: entrar en la gente, hacerlos ver al mundo con sus ojos. Para poder lograr esto, recurren al uso de un lenguaje que no deje lugar a dudas, sin metáforas para no crear confusiones, y para que el espectador entienda que la única forma de acceder a la nueva realidad es por nuevos caminos. A pesar de la concreción del lenguaje, recurren a imágenes simbólicas en lo que a espacio dramático se refiere, podría pensarse que lo hacen utilizando imágenes que encuentran en el fondo del alma, donde todos los seres humanos nos parecemos. Utilizan también estaciones, que algunas veces corresponden a los escenarios por los que atraviesa el antihéroe. Muchas veces se ha tratado de relacionar estas estaciones con las fases del *Via Crucis*, la única forma de ligarlos es a través del drama de estaciones, que aparentemente basa su estructura en el camino de Cristo. En el caso particular del héroe expresionista, aunque atraviesa un camino y se detiene como si tuviera estaciones, éstas no se vinculan directamente con ninguna de las estaciones cristianas; por el contrario, se trata de estaciones anímicas, en las que el personaje analiza y resuelve (dentro de lo que cabe) su situación personal.

El drama se divide en escenas para aclarar el paso de un estado a otro, de alguna forma, evidenciándolo. Para lograr este efecto, continuamente se valen de la división del escenario en cuadros, para asignarle a cada uno su peso en la obra. De esta forma sucede en la casa de *La muerte de un viajante*, donde, en las acotaciones, Miller nos presenta una casa dividida en cuartos, y se aclara que se utilizarán las fronteras delimitadas (puertas y ventanas) aquellas ocasiones en que la acción corresponda al tiempo y espacio real; y no se usarán cuando sean escenas que están en otro tiempo y espacio. Esa acotación de Miller, nos permite entender que está planteando dos escenarios en un solo espacio, y la forma de expresarlo al espectador (y de que él entienda que se trata de cambios de espacio y tiempo) es a través de la ruptura de las formas convencionales de pasar de un lugar a otro. Este efecto era continuamente perseguido por los expresionistas, y a pesar de las posibles carencias económicas de la Alemania de la posguerra, lo conseguían. "El expresionismo debía ser el estilo de la simplicidad. Era el estilo de una época en que se hacía mucho teatro

---

<sup>59</sup> Manuel Maldonado, *Expresionismo y dadaísmo (1910-1925)*, en Luis A. Acosta, *La literatura alemana a*

con muy poco dinero; el único accesorio indispensable era el proyector, cuyos haces dividían la escena en un mundo real y un mundo de ensueño"<sup>60</sup>.

Estilísticamente, los elementos propuestos por los expresionistas, y que posteriormente habrían de identificarlo, son: "la tensión espiritual es desesperación; la crudeza se hace crueldad; la burla de lo bello canónico llega a ser apología de la fealdad; lo irracional se convierte en demonismo; fatal debilidad por el poder de las tinieblas, un gusto sadomasoquista por el catastrofismo"<sup>61</sup>. La mayoría de estos elementos parten del héroe o de su relación con él.

La desesperación parte de aquellas cosas que, a su juicio, no deberían ocurrir, y que sin embargo suceden; y de que los sucesos que espera con ansia jamás llegan a producirse. En el caso de *La muerte de un viajante*, Willy Loman esperaba con ansia generar una riqueza absoluta, casi igualable a la de su hermano (buscador de diamantes), y no consigue nada; pero su desesperación comienza cuando sabe que su hermano lo logró y se da cuenta de que él no fue capaz de llegar tan lejos, ni siquiera a través de sus propios hijos.

La actitud de los crudos personajes que le rodean, comienza a afectar al héroe expresionista directamente, porque ejercen su crueldad hacia él. Así ocurre con el Cajero de Kaiser, quien es entregado a la justicia por una mujer aparentemente buena; él debía ser entregado, la crueldad es que sea ella quien lo entregue, pues él suponía que alcanzaría la redención (y no el castigo) a través de esa chica.

La burla de la belleza canónica radica en la propuesta expresionista de reformar el punto de vista del espectador, haciendo que deje a un lado lo establecido u busque formas nuevas.

La locura (lo irracional) se plantea de forma externa, con el fin de que el espectador se enfrente físicamente a las angustias y persecuciones que sufre el antihéroe. Si bien, se mencionó que el melancólico está influenciado por los demonios, no implica que tenga una inclinación hacia ellos, aunque no hace nada por apartarse de ellos, en buena medida porque no puede, y en otra porque no quiere. El Cajero se rodea de ellos en la escena del restaurante, les paga por su compañía, es claro que no quiere alejarse de estos demonios. Aunque el texto no lo aclara, puede pensarse que lo son por la forma en que actúan, en que

---

*través de sus textos*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 833

<sup>60</sup> C. Demange, *Op. cit.*, p. 176

<sup>61</sup> Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1974, vol. I, p. 187

se comunican con él, además, al ver sus caras, la sensación que producen debería ser la misma que al ver a un demonio.

Los problemas del alma concernientes a los expresionistas van planteándose, y quizá, resolviéndose durante la obra teatral. Pero los problemas estilísticos se resuelven poco a poco, según los avances y evolución del movimiento. El expresionismo trajo consigo propuestas que revolucionaron la escena definitivamente, como el uso de la tecnología en la escena. Estas contribuciones permanecieron, aunque el movimiento, como casi todas las vanguardias, caducara.

Existen varias posibles explicaciones para este fin., hay algunos autores que lo atribuyen al inicio del dadaísmo, pero no es esta la causa (en caso de que realmente lo fuera) la más importante. Las causas de su desaparición se encuentran en sí mismo.

El riesgo de las vanguardias ha estribado siempre en que sus obras eran paraísos cerrados para la multitud. No halagan el conocimiento que ésta cree poseer de la realidad, no refrendan lo que sus ojos ven, no relacionan lo que ella relacionó, no satisfacen su sed de realismo inmediato y trivial. Los neoconvencionales [término que utiliza el autor para referirse a los vanguardistas] ofrecen al público obras más sugerentes que razonadas, más intuitivas que racionales, mágicas y no lógicas, marginales, por superación o rebeldía, obligando, no a la deseada digestión cerebral, sino a una fulguración intuitiva"<sup>62</sup>.

Esta cita, al mismo tiempo que explica los motivos que alejaron a los espectadores de las vanguardias (en lo que a comprensión real se refiere), nos permite reafirmar las cualidades de las obras vanguardistas, lograron sus objetivos aunque les pareciera complicado a los espectadores. A pesar de sus múltiples esfuerzos, las formas y los vastos contenidos no fueron suficientes para asegurar su permanencia. En buena medida podría deberse a que el ímpetu que atrajo a los expresionistas fue el de la Primera Guerra Mundial y no duró más

---

<sup>62</sup> J. Guerrero, *Op. cit.*, p. 12

allá. El fin del expresionismo llegó. Aunque, como ya se mencionó, revolucionó la escena, el expresionismo "pasó de moda. Hasta en Europa central, el movimiento había virtualmente muerto en 1925"<sup>63</sup>.

En uno de los estudios realizados por George Luckács, añade a las acusas del fin, las siguientes: "su acentuado patetismo subjetivo, la excesiva abstracción en la crítica de la sociedad burguesa, la predisposición a huir de la realidad y la justificación de guerra realizada por algunos escritores"<sup>64</sup>. Los tres primeros motivos mencionados se refieren a las reformas buscadas por los expresionistas, el subjetivismo y el patetismo de sus obras era necesario para poder entender las verdades del alma humana; criticaban a la burguesía, porque suponían que era la causante de la deshumanización, la industrialización y el crecimiento de las ciudades, y más que huir de la realidad, proponían reformarla, buscando en cualquier sitio (especialmente dentro de sí mismo) elementos que les permitieran lograr sus objetivos. En lo que se refiere al último punto mencionado, se relaciona íntimamente con el interés político que adquirieron algunos expresionistas, que les inclinó tal y como lo hizo su movimiento, hacia los extremos. Puede pensarse también que al ser la guerra su causa debían justificarla, a modo que esta justificación permitiera entender los propios motivos del expresionismo.

Los efectos en que el expresionismo influyó directamente son:

la desconfianza contra las facultades milagrosas de la acción del verbo, ante los pobres resultados obtenidos después de tanta prédica; la derrota, por muchos conceptos desastrosa, de las actividades del espíritu ante una realidad que se imponía por su cinismo, su falta de escrúpulos y su aliento, tácito o expreso, a las exposiciones de la fuerza bruta<sup>65</sup>.

Los expresionistas no pudieron prever que las formas que los liberaban de sus problemas anímicos los condenarían; fue tanto el ímpetu con el que buscaron las reformas que no se dieron cuenta que sus obras eran inasequibles para los demás. Aún así fue un movimiento

---

<sup>63</sup> J. Gassner, *Op. cit.*, p. 101

<sup>64</sup> M. Maldonado, *Op. cit.*, p. 834

<sup>65</sup> R. Modern, *Op. cit.*, p. 98

de gran importancia en la Europa de la posguerra, era necesario porque "el arte ha sido y sigue siendo un factor en el despertar de la conciencia histórica de un pueblo"<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Samuel Ramos, trad. y pról. a Martin Heidegger, *Arte y poesía*, FCE, México, 1973, p. 28

## Capítulo 3

### La ruta del Desconocido

#### 3.1. STRINDBERG Y EL DESCONOCIDO

Los autores expresionistas fundan su razón de ser en la búsqueda y el entendimiento del alma humana. Para lograrlo, la mayoría de ellos exponen su alma a través del personaje principal de su obra. Desde antes de que surgiera el expresionismo, esta proyección en sus obras constituía una de las principales características de Strindberg.

Strindberg, sin desearlo, al escribir *Camino de Damasco* funda un nuevo estilo, que sería reconocido como tal hasta muchos años después, en la Alemania de la posguerra (Primera Guerra Mundial). En esta obra, Strindberg expone su alma y sus problemas personales, a través del personaje del Desconocido. Con este "préstamo", Strindberg penetra en los rincones de su alma. *Camino de Damasco* le representa una posibilidad para librarse de sus crisis internas, unido a la novela previa llamada *Inferno*.

El Desconocido, al traer sobre sí la visión del Strindberg creador y dador de vida, se encuentra vestido de los ropajes propios del autor. El primero de ellos, y quizá el más evidente, su aspecto físico.

Treinta y ocho años, pelo obscuro, ojos azules, sin empleo fijo, ingresos desconocidos, casado pero habiendo abandonado a su mujer y a sus hijos. Conocido por sus opiniones subversivas en cuestiones sociales; da la impresión de no estar en plena posesión de sus facultades mentales<sup>1</sup>.

Esta descripción aparece al referirse al Mendigo, cuyas características coinciden con las del Desconocido, elemento determinante para el expresionismo, pero que se analizará posteriormente por la importancia que tiene también en relación a Strindberg.

---

<sup>1</sup> August Strindberg, *Camino de Damasco*, trad. Félix Gómez Argüello, Edicusa, Madrid, 1973, p. 57



La otra similitud, corresponde a las situaciones vividas por Strindberg, prestadas, en este caso, al protagonista de su obra. Jorge Lafforgue, en el estudio preliminar que hace a *La Señorita Julia* (una cita mencionada en el primer capítulo), habla sobre la relación de Strindberg con su madre, muerta cuando él apenas tenía 14 años. Es importante recordar esa cita puesto que propone que su madre lo golpeaba y que su condición de criada atormentó a Strindberg toda su vida. Al iniciar su relación con la Señora, el Desconocido evidencia que sus recuerdos son los mismos que los de Strindberg.

EL DESCONOCIDO- La concedo un buen carácter, porque su voz me suena como la de mi difunta madre; me refiero a un concepto abstracto de madre, porque mi madre nunca me acariciaba y sí recuerdo que me pegaba<sup>2</sup>.

Estos hechos que demuestran la relación entre Strindberg y el Desconocido, corresponden a las características del Teatro de Rebelión explicado por Brustein, en cuyos modelos pueden encontrarse varias posibles explicaciones a las "coincidencias" entre el autor y su personaje. En cada uno de estos tipos de héroes pueden encontrarse similitudes que explican las cualidades del Desconocido, a partir, evidentemente, de su relación con Strindberg.

En el primer modelo propuesto por Brustein, el Drama de Rebelión mesiánica, se habla de la alta valoración que tiene de sí mismos tanto el autor como el personaje de la obra, ya que el primero mata a Dios para que su personaje ocupe su lugar de máximo creador. Este elemento se refleja cuando el Desconocido conoce a la Señora y, a pesar de ser una criatura ya existente, la re-crea, dándole un nuevo nombre y una nueva identidad. Strindberg está presente en esta creación del Desconocido puesto que las cualidades que le otorga a la Señora corresponden con las de su ex esposa Sir von Essen. Sin embargo, al elegir el nombre, el Desconocido (y Strindberg, desde luego) toca planos superiores, pues la asemeja con la primer mujer creada por Dios: Eva. Este personaje y la importancia de usar un arquetipo se analizarán más adelante, al hacer la referencia al *ánima* del Desconocido.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 42

"Prototipos del héroe mesiánico se pueden hallar en general entre todos los grandes insurgentes del mito y la religión"<sup>3</sup>, siguiendo a esta cita, Brustein da una lista de los personajes de la literatura (y probablemente de la historia) que encajan en esta descripción. Resulta claro que el común denominador entre ellos es la rebeldía. La rebeldía del personaje del Drama de Rebelión Mesiánica surge, evidentemente, en la del dramaturgo, "los dramaturgos mesiánicos emplean sus personajes para realizar su rebelión y encarnar su concepción de salvación"<sup>4</sup>. Debe recordarse, sin embargo, que es imposible esta salvación porque el dramaturgo abandona a su personaje antes de que ésta se lleve a cabo, dejando incompleta la salvación tanto del personaje como de sí mismo.

Brustein, al enfocar su análisis en *Camino de Damasco*, explica sus motivos para argumentar que la obra corresponde al Teatro de Rebelión. Al hacer esto, evidencia que el personaje principal bien puede ser un héroe del Drama de Rebelión Mesiánica porque el Desconocido se presenta "a sí mismo como un salvador, con los medios de salvación en los puños. Como la mayoría de los salvadores, sufre el destino de la víctima expiatoria a manos de la multitud"<sup>5</sup>. Este sino será analizado posteriormente, pero debe tenerse en cuenta que constituye el primer atisbo de un elemento trágico en este drama. Efectivamente, el Desconocido se ve a sí mismo como un salvador, utilizando el término "libertador", mismo que supone la devolución de la libertad arrebatada por algún tirano terrible, aquel que puso a la princesa en la torre custodiada por el dragón. La primera vez que se refiere a la acción de libertar, lo pone en términos fantásticos, y a partir de esta idea es que recibe de la Señora el adjetivo mencionado.

EL DESCONOCIDO- ¡Pegarse con duendes, liberar princesas, matar  
hombres-lobo; eso es vivir!

LA SEÑORA- ¡Ven, libertador mío!<sup>6</sup>

En esta cita aparece otro elemento importante para el Desconocido, y explicado anteriormente por Jarry: el monstruo. En este caso, el hombre lobo. No se trata de un ser

---

<sup>3</sup> R. Brustein, *Op. cit.*, p. 30

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>6</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 61

que salga de historias increíbles, uno de los que supuestamente muere con balas de plata; por el contrario, se refiere a un ser específico y real que el Desconocido ve y que le genera el mismo miedo o angustia que un hombre lobo puede producirle a cualquiera. Es una forma de volver reales y tangibles los miedos antiguos; es un hombre lobo capaz de destrozarle la vida sin siquiera tocarle. La segunda vez que se utiliza el término libertador es cuando el Desconocido se enfrenta con este hombre lobo.

EL DESCONOCIDO- Si pudiera imaginarse cómo es la vida de uno al que llaman libertador, no sentiría ninguna envidia.

EL MÉDICO- Me lo puedo imaginar muy bien, porque he visto cómo los seres humanos aman sus cadenas.<sup>7</sup>

Este último diálogo del Médico explica por qué el Desconocido nunca ha encontrado eco entre los demás hombres al ofrecerles la libertad, y también muestra que cuando el héroe cae en las manos de la multitud se dará el sacrificio de éste, producto del abandono del dramaturgo. Después de esta escena, el Médico se transforma en el Hombre Lobo, objetivo a vencer para el desconocido.

El Drama de Rebelión Social es analizado por Brustein a partir de su héroe, de quien ya se ha hablado. Con él coinciden Strindberg y el Desconocido en el deseo de desaparecer totalmente a las instituciones. Esto ocurre previo al inicio de la obra, y se conoce a partir de la referencia que el personaje hace, rememorando el desprecio de quienes le rodeaban.

EL DESCONOCIDO- No podía ver sufrir a la gente. Y por esto hablaba y escribía: ¡Líbrense, que yo les ayudaré! Y dije al pobre: ¡No dejes que el rico te explote! Y a la mujer: ¡No te dejes someter por el hombre! Y cosas así, pero, probablemente, lo peor fue a los niños: ¡No obedezcáis a vuestros padres si son injustos! Las consecuencias fueron completamente inexplicables; de pronto, tenía en mi contra a ricos y pobres, hombres y

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 69

mujeres, padres e hijos. Y después vinieron enfermedad y pobreza, mendicidad con deshonra, divorcio, juicios, destierro, soledad.<sup>8</sup>

Su deseo era únicamente el de dar una guía a las personas para que alcanzaran la independencia, y con ella la felicidad. Pero su gran error, como lo plantea Brustein, es que el héroe del drama de rebelión social es incapaz de proponer construcciones a partir de la destrucción primera. El objetivo es aniquilar, sin que esto implique sustituir o proponer algo a cambio.

Es forzoso reconocer que también en el caso del personaje principal hay un impulso que lo lleva hacia el héroe del Drama de Rebelión Existencial. Finalmente, el Desconocido vive dentro de los extremos propios del expresionismo, y se entiende que él mismo sea extremista porque está representando a un ser que lo era: Strindberg. Él, por un lado, se ve a sí mismo como un sustituto de Dios, pero "se vuelve hacia la rebelión existencial, cuando los horrores de la crisis del infierno lo convencen de la vanidad de querer ser Dios"<sup>9</sup>. El enfrentamiento de Strindberg con Dios, producto del rencor (u odio), esclarece el motivo central de la lucha del Desconocido. Enfrentamiento que no debe despreciarse en ningún momento, especialmente en aquellas escenas en que el Desconocido sufre embates del destino sin alterar su posición contra Dios.

La parte que le corresponde como héroe del Drama de Rebelión Existencial, es aquella en que se distingue la postura del Desconocido como "la actitud con la cual el hombre protesta contra su condición y contra la creación entera"<sup>10</sup>. Esta actitud coincide con la que el Desconocido asume al verse como creador, pues él reconoce la incapacidad de Dios de crear seres con la perfección y maestría que él supone tener. La rebelión existencial en él (y en los personajes de este tipo de drama de rebelión) "no es sino el desarrollo invertido del impulso mesiánico"<sup>11</sup>. Entendidos ambos impulsos como la postura del personaje en las diferentes circunstancias en que el autor lo pone. Si bien, ambas son posturas opuestas, esto es un refuerzo que sirve para entender el extremismo propuesto por Strindberg y asumido por el expresionismo. En el caso concreto del Desconocido, jamás hay una renuncia a la

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 44

<sup>9</sup> R. Brustein, *Op. cit.*, p. 40

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 40

idea de que es como un Dios, pues a pesar de los múltiples "embates del destino", siempre conserva la vanidad de creerse divino.

EL DESCONOCIDO- ¿Quién puede destruirme ahora? (...)

LA SEÑORA- El que castiga la soberbia de los hombres. (...)

EL DESCONOCIDO- ¿Qué es esto? No hay dinero, sólo un saldo de cuentas informándome que no me deben nada. ¿No se habrán equivocado?

LA SEÑORA- Empiezo a creer que es como tú dices.

EL DESCONOCIDO- Que estoy condenado, ¿no? Bueno, pues cojo esta maldición con los dedos y la devuelvo al que tan noblemente me la ha enviado... (*Tira la carta al aire*) Con mi propia maldición. (...) Vas a ver una pelea entre dos grandes. (*Se desabrocha su abrigo y su chaleco y mira amenazadoramente hacia lo alto.*) ¡Ven, golpéame con tus rayos, si te atreves! ¡Atemorízame con tus truenos, si puedes!<sup>12</sup>

El enfrentamiento del Desconocido es directamente con Dios, ya que es lo mínimo a que puede aspirar, puesto que tiene características sobrehumanas. Pero las batallas que combate son totalmente mundanas. Este es uno de los motivos por los que se asegura que el Desconocido está loco: él tiene problemas humanos y pretende resolverlos con un ser superior que, según ha visto, le ignora completamente.

El Desconocido comienza haciendo creer al espectador (y/o al lector) que su deseo es sustituir a Dios porque tiene las capacidades para hacerlo, pero él no es el héroe del drama de rebelión mesiánica, por eso falla en su intento. Sus características reales son las del antihéroe, porque el autor tampoco tiene la capacidad de permitir a su personaje llegar tan lejos. Esta frustración del Desconocido, puede verse reflejada en la melancolía que lo acompaña, y los sentimientos que provoca en Strindberg son aquellos que demuestran que, a pesar del interés del autor en hacer emerger a su personaje, termina abandonándolo a la compasión de quienes tengan contacto con él.

---

<sup>12</sup> A.Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 91

Strindberg, en *Camino de Damasco*, "frecuentemente se hunde en una especie de resignación, en una aceptación de la espera, la paciencia y el juicio de Dios"<sup>13</sup>. La espera de Strindberg y su desesperación, concluyen en el abandono del personaje. Pareciera una reacción lógica al abandono que, aparentemente, Dios ejerció sobre él.

### 3.2. ¿SUEÑOS, PESADILLAS O ALUCINACIONES?

En el teatro expresionista abundan estos elementos, principalmente, en forma de ambientación. Es lo que podría llamarse "teatro de sueños e ilusión"<sup>14</sup>. Siempre tomando en cuenta que la angustia que rodea al teatro expresionista transforma el sueño y la ilusión en pesadilla y alucinación.

La importancia de este tipo de ambientación se refleja en Strindberg. Al referirse a *Camino de Damasco*, Rodolfo Modern explica que en esta obra "el desarrollo no obedece aquí a las leyes de la lógica, la acción carece de importancia, el tiempo y el espacio borran sus contornos, la visión y el ensueño vagan por el escenario, y el hombre deja de serlo para transformarse en una naturaleza mitológica"<sup>15</sup>. Esta cita explica la forma en que se desarrolla la obra, especialmente deben tomarse los elementos que se relacionan con la ambientación que característica a las obras expresionistas.

*Camino de Damasco* no se caracteriza, como otras obras expresionistas por tener el predominio de este tipo de ambientación. Por el contrario, podría decirse que sólo la propone en un par de escenas. La primera de ellas es en la que el Desconocido cae en el Asilo después de la crisis que padece.

Para esta primera parte, el asilo corresponde al punto intermedio; a partir de él se enrollan y desenrollan las demás escenas. Strindberg lo explica (en una carta escrita en 1898) de la siguiente forma: "Perhaps you have noticed how the settings unfold backwards from the asylum, which is the back of the book that closes itself and encloses the action. Or like a snake biting its own tail"<sup>16</sup>. Esta imagen debe marcarnos el camino por el que el desconocido avanza y regresa, una vez que ha tocado al Asilo.

---

<sup>13</sup> R. Brustein, *Op. cit.*, p. 43

<sup>14</sup> Felipe Díaz y Almanza, *Apuntes de Teatro Contemporáneo*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001

<sup>15</sup> Rodolfo Modern, *El expresionismo literario*, Ed. Nova, Buenos Aires, 1958, p. 71

<sup>16</sup> Quizá usted haya notado cómo el ocaso se presenta de atrás hacia delante a partir del asilo, que es el final del libro que se cierra por sí mismo y que encierra la acción. O como la serpiente que muerde su propia cola. Apud. A. Strindberg en B. Steene, *Op. cit.*, p. 82

Esta escena tiene varios elementos por los que se podría decir que es "la más expresionista". Estos inician desde antes de que el desconocido caiga en el asilo. En las acotaciones de las dos escenas anteriores (las escenas de la cocina y la de la habitación rosa) puede percibirse el asilo desde las ventanas correspondientes. En la acotación de la escena de la habitación rosa, se ahonda en la descripción física del asilo, mostrándolo como un "edificio oscuro, horrible, con negros agujeros como ventanas sin cortinas"<sup>17</sup>. Pero aunque los espectadores (y lectores) podamos percibir este lugar, el desconocido no lo nota inmediatamente; sino hasta que "no puedo aguantar más ver ese asilo de pobres ahí; parece construido expresamente para mí"<sup>18</sup>. Esta última frase puede relacionarse nuevamente con el drama de *Rebelión Existencial*, ya que concreta la idea de la ironía propuesta por Brustein, pues en el momento en que reconoce la existencia del asilo, supone que fue hecho para sí mismo, tal y como se ve más adelante en la obra, pues en la siguiente escena ya se encuentra recluido en el asilo.

En la acotación, Strindberg sugiere una ambientación claramente expresionista. En primer lugar, propone que en las paredes del lugar se formen extrañas figuras producto de la humedad. Los personajes que están sentados a la mesa con el Desconocido pertenecen al Sistema Solar propuesto por Gravier (punto que se analizará más adelante), que en este momento sobresalen porque "todos están vestidos de blanco; (...) las caras de cera, blancas como cadáveres y un parecido fantasmal en toda su apariencia y gestos"<sup>19</sup>. Para el espectador puede parecer raro que estos personajes se encuentren en un asilo aparentemente real. La justificación que da Strindberg a esto se encuentra dentro del mismo texto, cuando uno de los personajes le aclara al Desconocido que "a usted quizá le pueden parecer un poco extraños pero es consecuencia de la fiebre o de alguna otra razón"<sup>20</sup>. Esta cita supone que la visión pertenece únicamente al Desconocido, y que él se la ofrece al espectador. Estos elementos provocan que esta escena genere extrañeza entre los espectadores en el sentido de que sobresale del resto de la obra.

La escena podría resultar fundamental para hacer la diferenciación entre el sueño y la realidad, ocurre previo a la llegada del desconocido al Asilo y sólo se tienen referencias de

---

<sup>17</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 115

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 118

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 126

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 128

ella en la escena en curso. Lo que no se ve es que el Desconocido sufre varios delirios, en los que se refiere continuamente a sus carencias económicas. Durante este delirio, el desconocido fue capaz de reconocer todas las circunstancias que lo han atormentado.

EL CONFESOR- Apenas había crimen o vicio que usted no hubiera cometido; y, además, eran cosas tan tremendas que exigen una dura penitencia antes de poder ser absueltas.<sup>21</sup>

Esta capacidad de reconocer sus culpas se opone a las características reales del personaje expresionista: es incapaz de reconocer su culpa y por ello tiene que seguir su camino. El reconocimiento de la culpa es algo que, tal y como sucede en la obra, sólo puede ocurrir en un momento de alucinación.

Es la escena cumbre, y por los elementos que la componen, es que Steene menciona que la primera parte de *Camino de Damasco* es naturalista con una sola escena expresionista, la del asilo. Esta aseveración realizada por la autora resulta opuesta completamente a la visión que en realidad se tiene de *Camino de Damasco*. El naturalismo estuvo presente en Strindberg antes de la crisis *Inferno*, y el autor deja a un lado las características que lo componen al escribir *Camino de Damasco*. Por eso es que esta obra marca un parteaguas en la producción strindbergiana. El autor ha dejado de ser el naturalista que había sido para presentarse como un autor que recurre a más elementos simbólicos que científicos. Al respecto, Strindberg, al hablar de *Camino de Damasco*, explica que "mi teatro es una obra imaginaria que se acompaña por una semirrealidad espantosa. Es 'otro' naturalismo"<sup>22</sup>.

En la Segunda Parte, hay una escena que podría equipararse con la escena del Asilo. Esto se debe principalmente a la ambientación, aunque hay otros factores que remarcan los elementos expresionistas. La escenografía sugiere cuatro mesas arregladas con utilería y comida. Pero en ellas se establece que sólo hay dos conocidos: el Médico y César, aunque estos permanecen ocultos a la vista del desconocido. En la acotación inicial se establece el tipo de ropa que llevan los invitados al banquete... sin referirse a las personas directamente. Es decir, en las mesas sólo está la ropa; por ejemplo, en la mesa principal hay "un uniforme civil con medallas; un frac de catedrático con una insignia. El resto, fracs negros con cintas

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 130



más o menos brillantes"<sup>23</sup>. Y cada una de las mesas está ocupada con ropa que entra en categorías similares. De clasificarse, podría decirse que en la primer mesa (descrita en la cita anterior) se encuentran la crema y nata de la alquimia (puesto que en este banquete va a entregarse el certificado de elaboración de oro al Desconocido). En la segunda mesa, los ropajes de los invitados carecen del reconocimiento que otorgan las medallas, pero pertenecer a una clase social alta, ya que se identifican por sus fracs. De la tercera mesa puede decirse que se trata de vestimentas comunes y corrientes, que como única virtud destaca su limpieza. Esta última característica es la que diferencia a la tercera de la cuarta esa, ya que en ella se encuentran "figuras con manchas y ropa vieja con muy mala pinta", además del Médico (Hombre Lobo) y César (el Loco).

El hecho de que las mesas se compongan mayoritariamente de ropa, debe indicarnos que Strindberg intenta mostrarnos en cada mesa a un grupo social diferente. Al enfrentarlo a la búsqueda desesperada del Desconocido por obtener reconocimiento, podría traducirse en las esferas sociales y/o intelectuales en las que el desconocido desea ser aceptado. En la esfera de los intelectuales, en la de los ricos y en la de la gente común. Como el Desconocido no es consciente de la última mesa, podría pensarse que no desea ser reconocido por esta esfera... aunque es en esa mesa en la única que hay seres reales, según la acotación. Cuando inicia la acción, aparece uno de los catedráticos, quien va a officiar la ceremonia, que no fue mencionado en la acotación y que sólo aparece para poner al desconocido como un loco ante los ojos de los demás.

El hecho de que en esta escena la referencia a los personajes sea únicamente con la ropa, debe hacernos pensar que se trata de una pesadilla o alucinación del Desconocido. Poco a poco, conforme avanza la escena, los ropajes de las mesas van "cobrando vida" sólo para alejarse del desconocido. Hasta que sólo quedan los personajes reales desde el inicio: César y el Médico, a quienes se unen un grupo de indigentes y prostitutas.

La alucinación del Desconocido se resume en su incapacidad para reconocer que solamente lo rodean personas comunes, a quienes dirige un discurso que resulta risible, por las circunstancias que le rodean. Esta escena pareciera estar hecha para identificar los embates de demencia que sufre el Desconocido. Podría pensarse que desde el inicio estaban

---

<sup>22</sup> Apud. A. Strindberg en C. Demange, *Op. cit.*, p. 169

<sup>23</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 233

solamente personas indeseables para el desconocido, y que su ambición y deseo de reconocimiento lo llevaron a la visualización de personas distinguidas.

El ambiente de pesadilla que aparece en estas escenas tiene como objeto torturar al Desconocido. Sin embargo, existe una forma más terrible de provocar en el personaje angustia, miedo y paranoia: sus desdoblamientos.

### 3.3 DESDOBLAMIENTOS

La aparición de personajes-desdoblamientos del personaje principal es una forma de producirle más angustia: "el yo recibe en toda su plenitud y toda su horrenda carga aplastante de la vida individual, de la vida aislada"<sup>24</sup>, ya que sólo percibe personajes que le resultan proyecciones de sí mismo, aunque sea incapaz de definirlos como tales. Gravier lo explica en forma de sistema solar, como ya se ha mencionado. En el caso de *Camino de Damasco*, el centro es ocupado por el Desconocido. Los seres que le rodean se encuentran en diferentes órbitas; una de ellas le pertenece a aquellos que comparten su alma, llamados "*persones* (personas), espacio ocupado fundamentalmente por el Mendigo. Y los llamados "*bifigurer* (figuras secundarias), o *skugger* (sombras)"<sup>25</sup>, pertenecen a una órbita más alejada, en la que podrían encontrarse César el loco o la Señora. Aunque ella es sólo un reflejo, debe tomarse en cuenta que sobre ella es proyectada la parte femenina del Desconocido, es decir, ella es su *ánima*; y como tal tiene un rol específico en su vida: torturarlo para llevarlo a la redención. "Una vez creí que estaba cerca mi redención; era a través de una mujer, pero ninguna ilusión fue más vana, porque a partir de entonces empezó el séptimo infierno"<sup>26</sup>.

Strindberg, en el prólogo que hace a *La Señorita Julia* hace varias propuestas teatrales que, (hasta entonces) eran únicamente aplicables a este texto. Con *Camino de Damasco* estas propuestas se reafirman, ya que contribuyen a la formación del movimiento expresionista.

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,

---

<sup>24</sup> M. Gravier, *Op. cit.*, p. 121

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 123

<sup>26</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 43

convertidos ya en harapos, de la misma manera que está formada el alma. Además he añadido una cierta historia de su origen, permitiendo al débil robar y repetir las palabras del fuerte, permitiendo a los unos que adopten "ideas", sugerencias se las suele llamar, de los otros...<sup>27</sup>

Desde entonces su preocupación estaba en el alma, pero es en *Camino de Damasco* cuando tiene la oportunidad de profundizar en sus terrenos. Los elementos de la cita nos llevan al Mendigo, localizado en la primer órbita de los desdoblamientos del Desconocido.

### 3.3.1. EL MENDIGO

En sus primeras apariciones, consigue llamar la atención por lo mencionado en la primer cita de este inciso, ya que viste harapos pero habla latín; es el "fuerte" que consigue ser reconocido por el Desconocido-débil que toma las palabras de su boca y se permite ser sugestionado por él<sup>28</sup>.

En este estado de alerta fuma las colillas del Mendigo al repetir sus palabras. Sabe que lo está haciendo una vez que lo ha hecho y que no hay marcha atrás: ha sido sugestionado mientras atentamente esperaba a la Señora.

Para Strindberg, la aparición de estos personajes reflejo se debe, en buena medida, a su deseo por reforzar la idea de la repetición. Los personajes en los que se refleja el Desconocido le muestran, conforme avanza el drama expresionista, las condiciones que tendrá en el futuro o que tuvo en el pasado. Le ponen al alcance de las manos el destino que no puede evadir, pero que tampoco puede reconocer. Aunque el Mendigo es el personaje más parecido al Desconocido, es prácticamente imposible esclarecer totalmente cuáles son los demás personajes (si es que los hay) que conforman esta órbita. Podría pensarse que existen otros personajes porque casi todos tienen cualidades (o defectos) en común con el Desconocido; sin embargo, es en el Mendigo en donde pueden verse más claramente las características del Desconocido, que se vuelven similitudes al enfrentarse a él.

---

<sup>27</sup> A. Strindberg, *Teatro escogido*, p. 94

<sup>28</sup> En el prólogo a *La Señorita Julia*, Strindberg propone la "sugestión en estado de vigía" (sic.) En el estado de vigilia se está alerta pero, según el autor, se puede ser sugestionado.

Ya en las primeras páginas de este capítulo se mencionó que las características físicas del Mendigo (y las de Strindberg) son las mismas que las del Desconocido. Aunque esta descripción aparece después del primer contacto, el Desconocido seguramente reconoce el parecido con el Mendigo. Cuando el Mendigo se descubre la cabeza, deja a la luz una cicatriz muy similar a la que el Desconocido tiene en la frente. ¿Qué sucede cuando no sólo se trata de la descripción sino también de una seña particular? El Desconocido se desconcierta y solicita permiso para cerciorarse de que es real. Cualquiera pensaría que el Desconocido duda de la veracidad de la cicatriz... pero toca al Mendigo. Es decir, duda que un ente del tamaño de un ser humano exista fuera de su imaginación. Mediante un juego de palabras, el Mendigo consigue que el Desconocido ponga sus palabras en su boca.

EL MENDIGO- El interés viene generalmente después, cuando ya es demasiado tarde. *¡Virtus post nummos!*

EL DESCONOCIDO- ¿Cómo? ¿Sabe latín un mendigo?

EL MENDIGO- ¿Se da cuenta? Ya está usted interesado. (...)

EL DESCONOCIDO- ¿Y sabe usted quién soy yo?

EL MENDIGO- Ni lo sé ni me interesa.

EL DESCONOCIDO- Generalmente el interés viene después... No, escúcheme ahora; usted está aquí engañándome para que yo ponga sus palabras en mi boca.<sup>29</sup>

Después de haber logrado su objetivo, el Mendigo es despreciado. Él deseaba poner en la boca del Desconocido sus palabras, que él las recogiera como las colillas que acostumbra fumar; que sus palabras fueran las colillas del Desconocido. Este primer acercamiento termina cuando el Desconocido le pide que se aleje. No es solamente para librarse de su insoportable presencia. Es para rehuir de un ser que es su igual y al que no desea enfrentarse.

---

<sup>29</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 46

Al inicio de la obra, la imagen del Mendigo se presenta como una imagen posible del futuro del Desconocido. Él supone que llegará a ser igual que él en el futuro, si continuara por el camino que va.

EL DESCONOCIDO- Pero ese mendigo debe ser un miserable. ¿Es verdad que se me parece?

LA SEÑORA- Sí. Y si continúa bebiendo llegará a ser como él.<sup>30</sup>

La afición por la bebida a la que hace referencia la Señora es otra de las características que comparten el Desconocido y el Mendigo. El Desconocido supone que esta afición se debe a las propiedades que tiene sobre su persona el alcohol, puesto que es gracias a él que se produce la liberación del alma. La liberación sugerida ocurre en ambos, por ello es que podrían toparse en esa similitud. Para ambos, el alcohol ofrece dos posibilidades: el contacto con la sustancia y la consecuencia de que el alcohol corra por sus venas.

EL DESCONOCIDO- El vino hace que mi alma abandone su prisión y vuele por el espacio, viendo lo que nadie puede pensar y oyendo lo que nadie puede oír...

LA SEÑORA- ¿Y al día siguiente?

EL DESCONOCIDO- Entonces tengo los más deliciosos escrúpulos de conciencia; experimento el sentimiento purificados de culpa y arrepentimiento; disfruto con el sufrimiento del cuerpo mientras el alma florece como humo alrededor de la frente. Es como estar entre la vida y la muerte, cuando el espíritu siente que ha levantado las alas y puede volar si quisiera.<sup>31</sup>

A partir del alcohol es que el Desconocido percibe la culpa y el arrepentimiento, elementos presentes en todo el drama expresionista. Anteriormente se mencionó que el Desconocido fue capaz de reconocer su culpa mientras deliraba, lo cual nos permite suponer que al tener cualquier estado alterado de conciencia es posible, para el personaje expresionista, asumir

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 59

su culpa. La alteración de la conciencia plantea una disociación entre el cuerpo y el alma. Sin embargo, bajo la perspectiva de la medicina medieval, al padecer melancolía, el Desconocido ya se encuentra en ese estado, del que es consciente sólo a través de las cualidades del vino, que lo evaden de la realidad. Al refugiarse en el alcohol, está incitando a su alma a presentarse en forma disociada. El Mendigo, a diferencia del Desconocido (puede deducirse a partir del texto anterior de la Señora), continuamente está alcoholizado, lo que, en consecuencia podría entenderse como un estado perenne de separación entre cuerpo y alma.

La mayoría de las apariciones que tiene el Mendigo coinciden con la soledad del desconocido. Al enfrentarse a él en su soledad, actúa como si se tratara de su conciencia, el reflejo de sus pensamientos más profundos, pensamientos que el Desconocido se niega a confrontar.

EL MENDIGO- ¡Vaya por Dios! Usted sólo cree lo malo y por eso únicamente le suceden cosas malas. Pruebe ahora a creer, aunque sólo sea una vez, en lo bueno. ¡Inténtelo!

EL DESCONOCIDO- Quisiera hacerlo. Pero si me engañan, entonces tengo el derecho de...

EL MENDIGO- Usted no tiene derecho a hacer eso.

EL DESCONOCIDO- (Como para sí mismo) ¿Quién es el que lee mis secretos pensamientos, pone al descubierto mi alma y me persigue? ¿Por qué me persigues? (...)

*(El Desconocido sale con un gesto de horror. Se oye como antes, el coro de la marcha fúnebre)*<sup>32</sup>

En la escena del Asilo, el Mendigo se encuentra entre los personajes que están sentados en la mesa con el Desconocido, mientras ellos tienen un referente real en la vida del Desconocido, él es el único que no se parece a nadie, y, en tal caso, se parecería al Desconocido. En la primera escena de la segunda parte, aparece el personaje del Dominico,

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 52

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 158

aclarando que este debe ser "la misma persona que el Confesor y el Mendigo"<sup>33</sup>. En la escena del asilo, hay un Confesor, pero jamás se aclara que deba parecerse o ser el Mendigo. Sin embargo, aunque se transforma en el Dominico, en ocasiones recurre a sus otras dos presentaciones: el Mendigo y el Confesor.

Las transformaciones por las que va pasando el Mendigo coinciden con las que van ocurriendo con el Desconocido, la mayoría de las veces, hace comentarios que emiten advertencias al Desconocido, como si se tratara de sucesos por los que él ya ha pasado.

EL DESCONOCIDO- (*Se dirige al Mendigo*) Una broma se puede soportar, pero nunca esperé una realidad tan cruel como ésta.

EL MENDIGO- Todo se puede esperar cuando uno ha desafiado a personas tan poderosas como usted lo ha hecho. En confianza le diré que debe estar preparado para las peores cosas. ¡Para lo peor!<sup>34</sup>

El diálogo se refiere específicamente a los enfrentamientos que suele tener con Dios. Las consecuencias son conocidas para él, sin embargo, al no advertirle al Desconocido todas las cosas que podrían ocurrirle (aunado a la necesidad-obsesión de éste), permite que siga su camino; no le quita ni un obstáculo del camino que debe seguir.

Al final de la tercera parte, el Desconocido se reencuentra con el Mendigo en la figura del Confesor, volviéndolo su guía espiritual. Él lo acompaña en el monasterio, ofreciéndole algunas verdades que él (aparentemente) ha buscado en la vida. En esta escena es la primera vez que el Mendigo-Confesor se refiere el desdoblamiento que es y a lo que representa en la vida del Desconocido.

EL CONFESOR- Todos han vivido sus vidas más de una vez; han naufragado y han vuelto a empezar, se han hundido, se han vuelto a levantar... ¡Espera un poco y verás!<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 186

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 247

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 411

La repetición es parte de los elementos que cobran importancia en la obra de Strindberg. Pareciera que el Desconocido es solamente un eslabón más en la cadena que conforma esta repetición. El Desconocido, entonces, tiene un antecesor y sucesor en este camino. No hay marcha atrás en este proceso. Por eso se encuentra con personajes que han vivido lo mismo que él en el pasado.

El Desconocido cambia su perspectiva en relación a este personaje. Primero es una oferta que el futuro le hace y que rechaza; después es el guía que lo lleva hacia la posible pero falsa conversión sugerida por Strindberg. La figura del Mendigo atormenta al Desconocido, pero principalmente, se puede decir "que es el yo superior, el yo de la conciencia moral, el yo que dicta el deber, que conduce al pecador al arrepentimiento y al escéptico a la elevación a las alturas espirituales"<sup>36</sup>.

### 3.3.2 EL ÁNIMA

El ánimo, según Jung, "es vista como parte femenina y ctónica del alma"<sup>37</sup>, y que "es proyectada en la primera oportunidad. Esta oportunidad se presenta cuando un ser femenino hace una impresión que quiebra la cotidianidad"<sup>38</sup>. Por esta característica es que puede tomarse a la mujer como un ente reflector del alma del personaje. Ya que la mujer representa una parte poco explorada por la masculinidad del antihéroe, porque, mientras es su reflejo femenino, es también un complemento genérico.

La mujer en el expresionismo aparece únicamente en dos posibles roles, contradictorios por supuesto. Uno de ellos es el de la mujer redentora, a través de la cual el antihéroe puede liberarse de las cadenas terrenas que lo atan; y el otro es como un elemento usado por el destino para castigarlo y enfrentarlo a la realidad. Estos dos roles, igualmente, corresponden a la buena madre y a la madre terrible, presentados por Jung. Así el autor expresionista consigue el primer objetivo: "la brusca transformación de una mujer en la figura típica de madre"<sup>39</sup>. ¿Por qué asignarle a la mujer el rol de madre? Independientemente del tipo de madre que el autor desee mostrar, es evidente que transforma a la mujer por la multiplicidad de formas arquetípicas que adquiere al volverse

---

<sup>36</sup> M. Gravier, *Op. cit.*, p. 121

<sup>37</sup> Ctónica: Término que se designa a las divinidades de la Tierra. Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 54

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 65

<sup>39</sup> M. Gravier, *Op. cit.*, p. 119



madre. Esta figura, al presentarse en la literatura expresionista, se origina en dos fuentes: la personal (es decir, la madre que, de hecho, el autor tuvo o tiene) y la arquetípica; estas dos madres, al conjugarse en la mujer expresionista le otorgan los "tres aspectos esenciales en la madre: su bondad protectora y sustentadora; su emocionalidad orgiástica y su sanidad inframundana"<sup>40</sup>.

Aunque estas características no son evidentes en el inicio de *Camino de Damasco*, van desarrollándose gradualmente. La Señora es quien representa el *ánima* del Desconocido. Se trata de un proceso evidente, pues le otorga, por un lado, el objetivo de salvarlo, y por otro, la característica de ser la primer mujer y de traer consigo a todas las mujeres existentes. Ya se mencionó que el Desconocido "crea" a la Señora otorgándole un nombre, una edad y un carácter. Cuando la llama Eva, además de igualarse con Dios, le da elementos arquetípicos que influirán en la relación que se establece entre ellos.

EL DESCONOCIDO- Es curioso, pero yo también quisiera imaginármela a usted como un ser impersonal, sin nombre (...) Me gustaría darle un nombre. ¡Déjeme pensar cómo se va a llamar! Ya está. Se llamará Eva.<sup>41</sup>

En el carácter que le otorga, se refiere a un "concepto abstracto de madre"<sup>42</sup>. Al concepto abstracto se le puede llamar, igualmente, arquetipo. En esta cita se refiere al nombre de Eva, para volverla todas las mujeres al mismo tiempo; y para reflejar en esa Eva a todas las madres del mundo. La Madre de la Señora es quien pone en evidencia el Desconocido. El nombramiento de Eva, contrario a lo que él argumenta de principio, no se trata de un acto inocente o de un nombre elegido al azar.

LA MADRE- Oí decir que las brujas del campo solían grabar imágenes de sus víctimas en la madera y bautizarlas después con los nombres de

---

<sup>40</sup> C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, p. 76

<sup>41</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 41

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. P. 42

quienes querían destruir. Así es como usted ha pensado destruir, por medio de Eva, a la que usted mismo ha hecho, a todas las mujeres.<sup>43</sup>

Esta posible destrucción sólo será factible a través de sí mismo. El Desconocido provoca que la Señora sea exactamente lo que él desea, su carcelera y redentora. Al inicio de la obra, el Desconocido plantea la posibilidad de obtener la redención a través de una mujer. Es una actitud contradictoria la del Desconocido: busca ser redimido por una mujer a la que planea destruir según el texto de la Madre, que no necesariamente corresponde a la verdadera intención del Desconocido. Aunque debe tomarse en cuenta por la importancia que este personaje tiene, pues equivale a la guía espiritual de Strindberg.

El Desconocido supone que la Señora es esa posible redentora, y aparentemente va a lograr su objetivo, hasta que aparece la Madre de la Señora como elemento destructor de este proceso idílico de liberación de culpa del Desconocido. La Señora sería idealmente su redentora, hasta que la Madre le revela los verdaderos pensamientos del Desconocido. Aunque Steene lo menciona como un suceso inherente a *Camino de Damasco*, lo cierto es que estas características del ente femenino aparecen durante toda la obra de Strindberg.

Thus the female characters (the lady and the mother) often cease to be completely autonomous people; on such occasions they illustrate the two dichotomous functions of the Strindbergian woman: to save man from evil and to destroy pure, untainted love. The lady accompanies the Stranger as a potential redeemer. The mother ruins their relationship by tempting her daughter to read the Stranger's evil book.<sup>44</sup>

Podría pensarse, por la cita anterior, que la Señora y la Madre se encuentran las dos madres propuestas por Jung. Sin embargo, el rol de ambas va transformándose hasta lograr que la

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 108

<sup>44</sup> Siendo así los personajes femeninos (la Señora y la Madre) a veces dejan de ser completamente autónomos, en estas ocasiones, ellas ilustran las dos funciones dicotómicas de la mujer strindbergiana: para salvar al hombre del mal y para destruir el amor puro e incorrupto. La Señora acompaña al Desconocido como una redentora en potencia. La Madre arruina su relación tentando a su hija a leer el libro del "mal" del Desconocido. B. Steene, *Op. cit.*, p. 83

Señora sea la redentora-castigadora del Desconocido; y que la Madre alcance el nivel de guía espiritual de su yerno. En este punto vuelven a inmiscuirse las vivencias de Strindberg. Debe recordarse, tal y como se mencionó en el primer capítulo, que posterior a la Crisis *Inferno*, en uno de los encuentros con la madre de Frieda Uhl (su segunda esposa) le obsequia un ejemplar del *Arcana Coelestia* de Swedenborg, volviendo a este último su mentor espiritual.

Dentro de *Camino de Damasco* hay una escena que podría ser la evocación al momento en que Strindberg fue reorientado espiritualmente. Pero no ocurre de la misma forma en que (supuestamente) sucedió en la vida real. En esta escena, la última del tercer acto de la primera parte, la Madre hace reflexiones que le permitirían al Desconocido avanzar por el camino eliminando su culpa.

LA MADRE- ¡Hijo mío! Acabas de dejar Jerusalén, estás en el Camino de Damasco. ¡Vete allí! ¡Haz el mismo camino que has hecho para venir aquí! Clava una cruz en cada estación y párate en la séptima. Tú no tienes catorce cruces como él.<sup>45</sup>

Para poder analizar esta cita, es necesario desviarnos del motivo primordial de este inciso, para analizar la analogía con el *Vía Crucis*. Esto no es una casualidad, sino que puede servir para entender la estructura de la primera parte de *Camino de Damasco*. Este modelo utilizado se asemeja al de los llamados dramas de estaciones<sup>46</sup>.

La Señora es el personaje femenino más importante de *Camino de Damasco*, no sólo porque se trate de un reflejo del Desconocido; sino por la relación directa que tiene con Strindberg. Lo autobiográfico que existe en todas las obras de Strindberg aparece igualmente en esta obra, y en el caso particular de la Señora, la hace representar a todas las mujeres que influyeron en la vida del autor. Estos elementos autobiográficos, según la cita a continuación, no eran evidentes para Strindberg, pero sí para quienes lo rodeaban.

---

<sup>45</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 149

<sup>46</sup> Estas estaciones resultan difíciles de entender para el lector y/o espectador que se enfrenta a ellas, sin conocimiento mínimo del evangelio. En el caso del *Vía Crucis* de Jesucristo son las siguientes: 1. Cristo condenado por Pilatos; 2. Cristo con la cruz a cuestas; 3. La primer caída; 4. El encuentro con su madre, María; 5. Cristo ayudado por un caminante, Simón el Cireneo; 6. Verónica enjuga el rostro de Jesús; 7. La

For when, at the dress rehearsal of *To Damascus* in 1900, a relative observed that the Norwegian actress, Harriet Bosse, who played the Lady, and who was shortly to become Strindberg's third wife, 'was just like Aunt Philip (my sister Ana)', he rapidly perceived a whole train of likenesses for the Unknown's partner, each more revealing than its predecessor: 'B (Bosse) is like my second wife (who she has played in *Damascus*); my sister Ana; my mother, Mlle. Lecain, the beautiful English woman who wanted to capture me in Paris; and who was like them all; often made a warm motherly impression, so that at Mme. Charlotte's. I often wished myself under her warm beautiful woolen coat as in mother's womb.<sup>47</sup>

Esta cita, al complementarse con el párrafo escrito por Strindberg, nos permite confirmar el reflejo inevitable que es la Señora para el Desconocido; tal y como lo fueron las mujeres de su vida para Strindberg. La mujer, según Jung, es portadora de varias formas arquetípicas de las que pueden tomarse tanto el aspecto positivo como el negativo. En el caso del Desconocido, el arquetipo predominante en la Señora es el de la madre. Por eso es que tanto el personaje de la Señora como el de la Madre en ocasiones se complementan y en otras se oponen.

La Señora acompaña al desconocido durante todo su camino, sufriendo (a su manera) las vicisitudes y tropiezos que él tiene. Pero al ser ella el reflejo femenino, se enfrenta también a situaciones que él jamás podrá vivir de la misma forma, como es el embarazo. Al volverse

---

segunda caída; 8. Su exhortación a las mujeres de Jerusalén; 9. La tercer caída; 10. El despojo de sus ropas; 11. La crucifixión; 12. La muerte; 13. La presentación del cuerpo a María; 14. El entierro.

<sup>47</sup> Para entonces, en el montaje de *Camino de Damasco* de 1900, un pariente (de Strindberg) observó que la actriz noruega Harriet Bosse, quien interpretaba a la Señora, y que estaba a punto de convertirse en la tercera esposa de Strindberg, 'era justo como la tía Philip ('la hermana Ana)', él rápidamente percibió una serie de parecidos en la compañera del Desconocido, cada uno más revelador que el anterior. 'B (Bosse) es como mi segunda esposa (a quien ella había representado en *Damasco*); mi hermana Ana, mi madre, Mlle. Lecain, la hermosa mujer inglesa que quería atraparme en París, y que era como todas ellas: a veces una cálida impresión maternal, así como en Mme. Charlotte. Muchas veces deseé encontrarme bajo su cálido abrigo como en el útero materno. Apud. Strindberg en M. Robinson, *Op. cit.*, p. 35

realmente una madre, es decir, al asumir en su condición vital el arquetipo, surge un enfrentamiento directo con el Desconocido. De alguna forma, al ser solamente el arquetipo de la madre, el Desconocido jugaba el rol de su hijo; pero al haber un hijo real, el Desconocido cede (a la fuerza) su lugar. Al respecto, el Desconocido se aleja de ella, refiriéndose a esa pérdida.

EL DESCONOCIDO- (...) Ahora teme que vaya a despertar a su niño, al pequeño monstruo que me la robó.<sup>48</sup>

Es necesario en este momento, buscar el origen del interés de Strindberg en el arquetipo de la madre. En el primer capítulo, al hacer referencia a *Fadren (El padre)*, se menciona que el personaje de Laura (la esposa del Capitán) le revela la transformación de mujer en madre. Strindberg había presentado en varias de sus obras a lo que llamaba mujeres vampiro. Según él mismo explica a través del personaje de Laura, la mujer (vampiro) toma lo que es necesario y se aleja, mientras que la madre permanece para proteger al hijo que tiene. Pudiera contradecirse este texto con la actitud que tiene la Señora al separarse del Desconocido. Pero es él quien se aleja y ella permanece "guarecida" bajo el techo materno. La mujer vampiro que Strindberg retrató varias veces en sus obras teatrales (sobre todo en las naturalistas), cede su espacio a la madre en esta obra expresionista. Esto también podría deberse al viaje de exploración interna que el Desconocido realiza en lugar de Strindberg. Al parecer, esta sustitución de arquetipos femeninos llega a Strindberg durante la Crisis *Inferno*, puesto que conoce, en el asilo en que estuvo recluso, a una monja "muy maternal".

"La monja es afectuosa" -escribe Strindberg en *Inferno*:- "me trata como a un bebé y me llama *mon enfant*, mientras yo le llamo *ma mere*. Qué bueno es usar la palabra madre después de treinta años". Y al escribir a Frieda Uhl acerca de la madre superiora dice: la mera presencia de esta *mère* reconforta y

---

<sup>48</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 291

tranquiliza. *La douce chaleur du sein maternel* -como decía Baudelaire (creo que era él)- me hace bien.<sup>49</sup>

La transformación del arquetipo en Strindberg puede entenderse de muchas formas, partiendo de la relación que establece entre la Señora y el desconocido. Los dos enfrentan un *Camino de Damasco* muy parecido, la perspectiva es distinta, pudiera deberse a una cuestión de género.

La Señora, el Tentador, César -el loco- y el Mendigo son algunos de los personajes-desdoblamientos del Desconocido. Los otros no son tan evidentes, o aparecen solamente algunos instantes o como meras referencias en la obra.

A partir de estos personajes, y una vez que se ha pensado que constituyen parte del Desconocido, es que se evidencian los elementos que lo componen. Estos elementos, sin embargo, no resultan claros para el espectador o lector; pero deben tomarse en cuenta como parte del análisis del alma del Desconocido, ya que a través de los desdoblamientos es que tanto el autor como el personaje se dan a conocer.

#### 3.4. LA ALQUIMIA: LOS SECRETOS DEL ORO

La alquimia aparece ante el espectador como una posibilidad que tiene el Desconocido para alcanzar bienes superiores. Es cierto que el objetivo evidente -aunque no necesariamente el real- del alquimista es crear oro. El objetivo real es simbolizado por el oro. Lewis, en el estudio que hace sobre el mundo medieval, propone que el oro simboliza la felicidad.

Todos los hombres saben que el bien auténtico es la felicidad, y todos los hombres la buscan, pero la mayoría por caminos errados, como un borracho que sabe que tiene una casa, pero no puede encontrar el camino que lleva a ella. (...) Incluso los caminos errados como la riqueza o la gloria muestran que los hombres vislumbran de algún modo la verdad; pues el

---

<sup>49</sup> Apud. A. Strindberg en R. Brustein, *Op. cit.*, p. 113

auténtico bien es glorioso como la fama y autosuficiente como la riqueza.<sup>50</sup>

Tomando esta cita como punto de partida, bien puede entenderse que sea el oro la "pantalla" usada por los alquimistas para esconder su verdadera búsqueda. Al crear oro, se obtiene el reconocimiento popular y la solvencia económica, es decir, fama y fortuna.

Podría creerse que el Desconocido busca la felicidad escondida en la alquimia. Ya que él menciona en varios textos a lo largo de la obra que está "esperando algo que creo que se llama felicidad, o por lo menos, el fin de la infelicidad"<sup>51</sup>. O que anhela, sin profundizar en la alquimia, reconocimiento y poder económico. Sobre todo porque continuamente se queja de la escasez económica que padece; y porque parece estar empeñado en ser reconocido por aquellos que le rodean. Este reconocimiento debe entenderse, en el caso del Desconocido, como una prueba del honor que desea alcanzar, ya que para él, éste representa "la más duradera de todas las ilusiones".

EL DESCONOCIDO- He adquirido una gran ilusión con la que espero llenar al vacío de mi vida.

LA MADRE- Te refieres al oro. ¡Y al honor!

EL DESCONOCIDO- Exactamente. La más duradera de todas las ilusiones para un hombre.<sup>52</sup>

Sin embargo, hay otros posibles significados para el oro alquímico. Debe pensarse que el oro es el fin o meta del camino del alquimista. Y en efecto, la creación del oro es importante, pero más lo es el proceso. Es decir, el conocimiento que ha adquirido el alquimista a lo largo de su instrucción.

El conocimiento que buscan los alquimistas podría resumirse en la creación de oro, o en el encuentro de la piedra filosofal. "Todo aquel que se aproxima al Arte ya está fascinado también por el misterio y posee una sensación o intuición clara del mismo, o incluso ha

---

<sup>50</sup> C. S. Lewis, *Op. cit.*, p. 63

<sup>51</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 36

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 216

sido elegido por Dios para ejercerlo<sup>53</sup>, es decir, si el Desconocido se acerca a la alquimia puede deberse a dos posibilidades, que encuentre en ella su única posibilidad de trascender o que al aproximarse a este saber esté cumpliendo un destino fijado para él. Si fuera la primera posibilidad, el Desconocido estaría cayendo en un error, ya que la alquimia, y los posibles bienes que se obtuvieran de ella, jamás podrían ser aceptados en la sociedad, por el origen de este conocimiento. El saber de la alquimia siempre estuvo relacionado con las ciencias ocultas e incluso con el diablo, sólo por ello es que jamás podría trascender. Si se tratara de un destino que debe cumplir, podrían entenderse las consecuencias que el acercarse a la alquimia le traen, puesto que Strindberg debía compensar, de alguna forma, el conocimiento que, a través de la alquimia, alcanzaría.

Además de la felicidad, ¿cuáles podrían ser los otros significados para el oro? En la era medieval, los metales estaban relacionados con los planetas, dependiendo de su rango o importancia en el mundo. El oro fue el metal electo para representar al Sol. El Sol, por su parte, era visto como "el punto en que la coincidencia entre lo místico y lo astrológico casi desaparece. (...) El Sol produce el metal más noble, el oro, y es el ojo y la mente de todo el universo"<sup>54</sup>. Si el Sol es todo lo mencionado en la cita, podría pensarse que es una representación de Dios, como de hecho lo fue para algunas culturas.

Al crear oro, los alquimistas no estaban buscando recrear a Dios, pero sí deseaban acceder al conocimiento necesario para formar el metal representativo de la creación divina. ¿Para que querría el Desconocido recrear la obra de Dios? La respuesta se encuentra en la forma en que él mismo ve la creación de oro por sus propios medios.

EL DESCONOCIDO- ¿Crees que he hecho oro para enriquecernos nosotros mismos y los demás? No. Lo hago para destruir todo el orden del mundo, para destruirlo.<sup>55</sup>

Podría suponerse, a partir de esta cita, que el oro para él representa el orden del mundo. Esto se deduce también de aquella frase que asegura que las cosas pueden ser destruidas

---

<sup>53</sup> C. G. Jung, *Psicología de la transferencia*, p. 156

<sup>54</sup> C. S. Lewis, *Op. cit.*, p. 80

<sup>55</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 224



sólo cuando se conocen realmente. Entonces el desconocido busca, a través de la alquimia, las verdades que constituyen al mundo del modo en que lo conocemos.

Además, el oro se encuentra en la cima de la estructura del mundo, al ligarlo con el Sol. En *La imagen del mundo*, Lewis explica que el Sol se encuentra en la esfera inmutable, supralunar que se rige solamente por la voluntad de Dios<sup>56</sup>. Al crear oro, el desconocido estará atravesando la barrera de la Luna, para situarse en el mundo supralunar, al mismo nivel creacional que Dios.

EL DESCONOCIDO- Soy el destructor, el que diluye todo, el incendiario del mundo, y cuando sólo queden cenizas, entonces vagaré hambriento entre los montones de escombros y me alegraré pensando: todo esto lo he hecho yo, yo solo; que he escrito la última hoja en la historia del mundo, que con esto ya se puede considerar concluida.<sup>57</sup>

Esta cita es la continuación y conclusión de la anterior, que presenta la visión del Desconocido y, en cierta forma, sus objetivos reales, ocultos en la creación de oro. Planea crear oro con el único interés de destruir al mundo. Puede pensarse, por una parte, que la destrucción inminente del mundo iniciaría con la creación humana de un elemento divino, como es el oro; y por otra parte, que así como un Dios estableció las formas de este mundo, y le asignó un orden, es necesario que llegue un dios equivalente pero opuesto para poder destruirlo. Y el crear oro es la manera que tiene el Desconocido de demostrar que él es ese dios.

En la historia de la alquimia, según fuentes no necesariamente infalibles, ha habido varios creadores de oro a través de procesos químicos, pero no han tenido la fama y la fortuna que Lewis unía al deseo de esta creación. Él plantea que el oro equivale a la felicidad, cuyas características son la gloria y la autosuficiencia. Sin embargo, al ser la alquimia una ciencia o arte prohibido, el reconocimiento provenía únicamente del creador en sí; ya que al proclamar la creación de oro solamente estaría condenándose a muerte. Esta satisfacción

---

<sup>56</sup> Curiosamente, el oro es uno de los pocos metales que no sufre alteraciones provocadas por la atmósfera, que en el mundo medieval equivale al mundo sublunar. Esto le confiere propiedades superiores al resto de los metales, ya que al ser afectado únicamente por el mundo supralunar solamente puede ser dominado por Dios.

<sup>57</sup> A. Stirndberg, *Camino de Damasco*, p. 224

personal del creador de oro, sólo puede entenderse a través de la inmanencia. Al contrario del ser que trasciende, el ser inmanente, en este caso el alquimista, sólo encuentra en él la satisfacción de las preguntas respondidas, del esfuerzo recompensado, de la creación de oro para sí mismo.

### 3.5. LA CULPA NO EXPIADA

La culpa acosa al antihéroe, provocando que se genere y acentúe su paranoia. Esta culpa surge a partir de un crimen o falta específica del antihéroe que no recuerda o que es incapaz de reconocer. Es importante mencionar el origen de la culpa en este suceso determinado, que solamente puede presentarse en un ser con características semejantes a las del antihéroe.

La culpabilidad trágica se establece entre la antigua concepción religiosa de la falta -mácula- de la *hamartía*, enfermedad del espíritu, delirio enviado por los dioses, que engendra necesariamente el crimen, y la concepción nueva en la que el culpable, *hamartón* y sobre todo *adikón*, es definido como aquel que sin ser forzado a ello ha escogido deliberadamente cometer un delito.<sup>58</sup>

Así pues, para que haya culpa, debe existir, además de la falta, la elección del individuo de cometerla. Este individuo que cede a las tentaciones de la falta, surge como consecuencia del deseo de los dioses de crearlo. La cuestión es que el antihéroe ha cometido una falta que en determinado punto del camino olvida o le resta importancia. Por consecuencia, al recibir el castigo y percibir la culpa, la rechaza, incapaz de reconocerla, enfrentarla y expiarla.

A pesar de que la cita anterior hace referencia directa a la tragedia, no debe perderse de vista que este drama expresionista no es una tragedia, desde el punto de vista clásico. Sin embargo, hay varios conceptos con que puede ligarse a esta última con el drama expresionista. "La tragedia implica siempre necesidad. También implica ruina, ruina inevitable en un acontecimiento inevitable. Ruina equivale a aniquilación, aniquilación de

lo que no debía ser aniquilado"<sup>59</sup>. La aniquilación a que se refiere la cita, bien puede relacionarse con *Camino de Damasco*, ya que lo inevitable de los acontecimientos atormenta al Desconocido durante toda la obra con el único fin de aniquilarlo, sobre todo en el terreno espiritual<sup>60</sup>. Debe tomarse en cuenta que existen dos tipos de aniquilación presentes en el texto, el primero de ellos se refiere claramente a la muerte física y el otro es la muerte o aniquilación espiritual.

EL DESCONOCIDO- Cuando no puedo aguantar más lo que me rodea,  
continúo mi camino.

LA SEÑORA- ¿A dónde?

EL DESCONOCIDO- Al aniquilamiento. Esto es lo único que tengo: la  
muerte en mi mano, que me produce un increíble sentimiento de poder.<sup>61</sup>

El Desconocido hace creer tanto a la Señora como al espectador que tiene su muerte en sus manos; sin embargo, a lo largo de la obra resulta totalmente incapaz de cometer suicidio, por las razones que sean. La aniquilación espiritual, por el contrario, no es algo que esté en sus manos, ni siquiera para él. El antihéroe está consciente de que sufre persecuciones de un dios que lo acecha, y los enfrentamientos que tiene son con ese dios, reclamándole el poder que tiene sobre él. Este poder puede interpretarse de diferentes formas, la capacidad de Dios para perseguirlo, torturarlo u obligarlo a andar por un sendero del que, inevitablemente, saldrá perdiendo.

EL DESCONOCIDO- Siempre me he visto forzado a hacer lo que he  
hecho, ya que nadie me permitió hacer otra cosa. ¡Maldito sea el que me  
obligó a hacerlo! (...)

LA MADRE- (*Murmurando una rápida oración*) ¿Te sientes mejor?

---

<sup>58</sup> Jean Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. Mauro Armino, Taurus, Madrid, 1987, p. 41

<sup>59</sup> W. Kayser, *Op. cit.*, p. 495

<sup>60</sup> Debe recordarse que, para Strindberg, las persecuciones eran obra de un Dios que lo atormentaba continuamente. Así pues, a este Dios se dirigen también los enfrentamientos que provoca el Desconocido.

<sup>61</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 37

EL DESCONOCIDO- (*Recuperándose*) Sí... ¿Sabes lo que era? No era la muerte, era la aniquilación.

LA MADRE- La aniquilación de lo divino. Lo que llamamos muerte espiritual.<sup>62</sup>

En este enfrentamiento en particular, ha sido la Madre de la Señora quien lo ha librado del poder divino, no sin explicarle el lugar espiritual al que se dirige, la supuesta conversión. En este texto, además, la Madre relaciona directamente la espiritualidad con la divinidad. En esta similitud que hace, la Madre aclara al Desconocido que Dios es parte de su persona, y puede deducirse que los conflictos internos que enfrenta son producto de su eterno oponerse a Dios. De esta forma es que el Desconocido cae en el Asilo; después de haberse enfrentado a Dios en una montaña.

LA ABADESA- Le encontraron a usted en las montañas, junto al desfiladero, con una cruz que había arrancado de un calvario y con la que amenazaba a alguien arriba, en el cielo, como si realmente le estuviera usted viendo.<sup>63</sup>

La culpa del Desconocido parece formarse de varias culpas menores. Sin embargo, la más antigua de ellas, y por tanto, más fácil de olvidar, es explicada casi al final de la obra, una vez que el Desconocido ha ascendido al monasterio en el que llegará a la aparente conversión. Saber el origen de la culpa podría resultar inútil porque se presenta la final de la obra, cuando, aparentemente, no hay nada que hacer. Lo importante de saber la causa, es percibir la reacción exagerada que tuvo el Desconocido respecto a ella. Pues a pesar de no ser una falta grave en demasía, con el paso del tiempo, hace mella en el Desconocido, incitándolo varias veces a la aniquilación mencionada.

EL PRIOR- Una vez te acusaron injustamente de haber robado una fruta; fuiste atormentado hasta que tuviste que reconocer el pecado, torturado hasta decir mentiras sobre ti mismo y forzado a pedir perdón por una

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 149

falta que no habías cometido. (...) El año anterior, destrozaste un libro del Robinson Suizo, y por temor al castigo lo escondiste debajo de un armario de la cocina. (...) Durante la limpieza de Pascua salió a la luz del día lo que habías escondido. El miedo te hizo echar la culpa a un compañero del colegio, y entonces, él tuvo que sufrir la tortura, porque todas las apariencias estaban contra él, y creyeron que tú decías la verdad.<sup>64</sup>

En esta explicación de los acontecimientos se reafirma que la culpa del Desconocido ya había sido pagada. Aún así, permanece inquietándolo, pues en la siguiente intervención que él tiene pide un castigo para su persona. Esta actitud, por lo que parece, es un deseo del personaje de asumirse como mártir. Este deseo de expiar las culpas de los demás para liberarlos, nos lleva al ritual del teatro.

Brustein, en *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, hace una analogía entre el teatro de comunión y el de rebelión. Al referirse a este último, menciona que "el alto sacerdote concluye su servicio con un sacrificio ritual, y la sangre corre por el altar. La concurrencia grita como si fuera ella la víctima. (...) El templo se estremece; la ciudad comienza a desmoronarse; las esferas se salen de su curso"<sup>65</sup>. Los espectadores sucumben ante las terribles imágenes de dolor que padece el héroe, depositando en él la expiación de sus culpas. El sacrificio, después de un tiempo, es sustituido, ya no es deseable ver la sangre real, pero sigue existiendo la necesidad de ver la expiación de las culpas personales en el héroe. Por esto aparece la figura del chivo expiatorio, ya que

al transferir la corrupción de la tribu a un hombre o animal sagrado y luego dar muerte (y en algunos casos comiéndola) a esta víctima propiciatoria, la tribu podría alcanzar la purificación y la expiación consideradas necesarias para el renacimiento natural y espiritual.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 127

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 415

<sup>65</sup> R. Brustein, *Op. cit.*, p. 13

<sup>66</sup> W. Guerin, *Op. cit.*, p. 145

En el caso particular del Desconocido, es necesario preguntar si realmente funciona como chivo expiatorio (o propiciatorio) de las culpas del espectador. Esta pregunta surge del entendimiento de la puesta en escena de *Camino de Damasco* o de su lectura, ya que hay varios elementos que pueden quedar claros, pero no necesariamente aquellos conceptos en que la culpa predomina.

EL DESCONOCIDO- ¿Has visto alguna otra persona en una situación tan deshonrosa como la mía? Y además, no es mía la culpa; yo estoy dispuesto a arreglarlo, quiero hacerlo, pero no me dejan. No es culpa mía, pero yo cargo con la vergüenza. Esto no es natural.<sup>67</sup>

Pareciera que el Desconocido tiene la función de expiar las culpas de aquel que puede entenderlo, es decir, de Strindberg. Finalmente es él quien entiende las culpas que ha puesto en el Desconocido, porque, en este afán autobiográfico, las transmite a él para librarse de ellas, y conducirse a sí mismo a una posible conciliación con el mundo que lo ha atacado, a través de una posible conversión planteada durante la obra. El Desconocido es, durante toda la obra, un reflejo de la vida de Strindberg, un ser que en su ambientación continuamente trabaja con las culpas del autor y con sus circunstancias. El Desconocido no sólo es el personaje central de *Camino de Damasco*, es el personaje de la vida de Strindberg. Y el autor es el creador omnipotente que permite que sea su personaje quien cargue sus culpas para expiarlas.

Al final de la obra, el Desconocido muere, sin haber logrado la supuesta conversión que buscaba, sin poder arrodillarse ante ese Dios que lo ha torturado durante toda su vida. La conversión que debió ocurrir a la par del Desconocido era la de Strindberg, porque, evidentemente compartían más que el alma. Pero conocer la veracidad de la supuesta conversión de Strindberg queda siempre en duda. Podría saberse a partir de la lectura y el análisis de los textos posteriores a *Camino de Damasco*. El hecho es que la batalla de Strindberg (al igual que sucedía con el Desconocido) era con Dios. Y no fue capaz de

---

<sup>67</sup> A. Strindberg, *Op. cit.*, p. 120

arrodillarse ante él, de ceder terreno y de entregarse. Strindberg, al final del texto de conversión que aparentemente era *Camino de Damasco*, tampoco se convirtió.

## Conclusiones

Después de haber entrado en *Camino de Damasco* y los textos que la analizan, queda una pregunta. ¿Es cierto que se trata de un drama de conversión? Strindberg así desea hacérselo creer. Sabe que la conversión es una de las formas fáciles para promoverse. A través de la conversión estaría aceptando un cambio en su persona, y, en consecuencia, lograría mayor aceptación de quienes le rodeaban y siempre le rechazaron.

EL P. MELCHOR- Escribió un libro fantástico a favor de los protestantes y después se convirtió repentinamente al catolicismo. Inexplicable en un hombre sensible. Un milagro, ¿no? ¡Tal vez un pequeño camino de Damasco!<sup>1</sup>

Al final de la tercera parte, no hay una conversión real del personaje, a pesar de que muchos críticos han asegurado su existencia. Gravier plantea de inicio la posible conversión, aunque también deja esta posibilidad suspendida.

Podría, pues, hablarse de 'drama-conversión', pero además habría que definir qué se entiende por 'conversión' en un drama expresionista. Generalmente, cuando hablamos de conversión, concebimos un personaje que sufre una transformación socialmente definida. (...) Sin duda cambia de rótulo, pero se manifiesta abiertamente por un rótulo determinado. No sucede lo mismo con el héroe expresionista. Podría comparárselo con una persona que partiera en un barco; abandona la costa pero no llega jamás a ninguna parte. Se vislumbra siempre el punto de partida; se discierne el

---

<sup>1</sup> A. Strindberg, *Camino de Damasco*, p. 427



error, se lo rechaza y se parte, pero el telón cae antes de que llegue a nuevo destino.<sup>2</sup>

Probablemente Strindberg sí plantea una conversión. Aunque él jamás plantea que esta conversión llegue a buen término. ¿Cuál sería el objetivo de esta conversión? Como lo planteé líneas antes, Strindberg deseaba conciliarse con quienes siempre le atacaron. Él no era aceptado totalmente por los que le rodeaban. En el primer capítulo pueden leerse textos de sus principales detractores (mayoritariamente suecos) y de Ibsen. El fracaso de su teatro años después en París también nos habla de este rechazo de la comunidad con la que se había involucrado. ¿Para qué conciliarse? Quizá sea demasiado complicado responder esa pregunta; pero, ¿para qué querríamos, cualquiera de nosotros, conciliarnos con nuestros adversarios y/o enemigos? Y, ¿qué tan posible resultaría esta conciliación? ¿Realmente se puede desear una conciliación con quienes fueron nuestros atacantes? No lo creo. No es una cuestión de rencor. Pero quizá sí sea un problema relacionado con sostenerse, con mantener una postura. Strindberg no era un hombre que pudiera librarse de sus conflictos. Jamás pudo quitarse de la cabeza el conflicto con Dios, por lo menos hasta *Camino de Damasco* le resultó imposible.

Pero, si Strindberg planteaba una posible conversión, buscando evidentemente, una conciliación, deben tomarse en cuenta sus deseos. La conversión que plantea llegaría solamente a partir del Desconocido, ya que él es un reflejo de sí mismo. Y el camino que lo hace avanzar, con sus tropiezos y torturas, es el ideal para convertirlo. Lo hace padecer ante situaciones que él mismo ha vivido, y de las que deja huella para que los espectadores (de la época) sean conscientes del reflejo que está presentando. Esto se debe a que Strindberg deja que todos sepan que él es el Desconocido. Él es quien ha sufrido y quien desea llegar a una conversión para conciliarse con el mundo... menos con Dios.

Curiosamente esta conciliación no llega con Dios porque no es real. Su único conflicto real era con él y si no puede conciliarse con Dios es porque no lo deseaba honestamente. No puedo asegurar que Strindberg deseara engañar a sus colegas, pero no hay una conversión planteada como tal por él mismo. Entra a un monasterio en la piel del Desconocido con el objetivo de convertirse, pero sin hacerlo.

---

<sup>2</sup> M. Gravier, *Op. cit.*, p. 125

El título de la obra, *Camino de Damasco*, no es un accidente. Es cierto que el nombre de esta ciudad podría remitirnos aun espacio mítico, o, como ya se mencionó antes, al sitio donde suceden las conversiones. Con esto me refiero a San Pablo, quien se dio a conocer como tal después de haber pasado por la ciudad de Damasco.

Saulo de Tarso tiene tras de sí una historia de persecución y de lucha contra los cristianos. Y termina siendo portavoz de la palabra de Jesucristo. ¿No es contradictorio? Podríamos responder con las palabras de Strindberg. ¡Un milagro! ¡Quizá un pequeño camino de Damasco! Aunque también podríamos responder con algunas conclusiones a partir de los hechos reales. Saulo se dedicaba a perseguir y matar cristianos en la época posterior a la muerte de Cristo. Era judío ortodoxo y soldado romano. Después de una supuesta aparición de Cristo a las puertas de Damasco, decide voluntariamente, pero inducido por la visión, convertirse al cristianismo. Esta decisión, a pesar de ocurrir casi inmediatamente a la aparición, lo lleva a ejercer el oficio de predicador de la palabra de Cristo, hasta 14 años después.

El recuento de estos sucesos tiene un solo fin: descubrir las intenciones (o por lo menos, imaginarlas) que Strindberg tiene al proponer la conversión en sí mismo, y relacionarla con la intención de Saulo-San Pablo al convertirse.

Pasados los 14 años, Pablo, como era conocido ya, comienza a predicar y, casi sin pensarlo se vuelve apóstol y comienza a intervenir en las decisiones del cristianismo. Entre éstas, decide que la opción más factible para la emancipación de su nueva fe es separarse tajantemente del judaísmo. Podría pensarse que esta sugerencia es una forma de realmente expandirse, pero, tomando en cuenta las condiciones del cristianismo para entonces, la propuesta que hace trae consigo más perseguidores para los seguidores de Cristo. No eran suficiente los romanos y la forma en que mataban cristianos, ahora además, tendrían que cuidarse de los judíos. Si realmente Pablo había cambiado de opinión, ¿por qué traer una nueva plaga sobre la fe cristiana? Podría pensarse que esta acción tenía por finalidad el acabar con el cristianismo, tal y como ocurría con sus acciones antes de convertirse. La diferencia es que antes ejecutaba acciones desde fuera, como soldado romano, y en este punto de la historia lo hacía desde dentro, como apóstol de la Iglesia.

La relación de Pablo con Strindberg y *Camino de Damasco* reside en la apariencia de las cosas. Strindberg plantea (con el título de su obra) que su personaje va a sufrir un camino

similar al de Pablo para redimirse, expiar sus culpas y convertirse, porque eso es lo que aparentemente Pablo hizo. Pero, en lugar de que sea Strindberg quien haga esto, pone al Desconocido, extensión suya, a sufrir estas vicisitudes. La cuestión radica en dos sucesos que se contraponen en la vida de San Pablo: deseaba ampliar el poderío de la Iglesia cristiana, pero contribuyó a la persecución de ésta. Podría pensarse que Strindberg hace lo mismo. Plantea la posibilidad de reconciliación con Dios a través del Desconocido y de su entrada al monasterio, pero si pensáramos en una imitación de la actitud de San Pablo, lo que deseaba era entrar para destruir desde dentro, mintiendo y fingiendo una conversión real.

No está de más, evidentemente, ofrecer a San Pablo el beneficio de la duda. Él no era necesariamente consciente de las consecuencias de sus actos en el cristianismo. Pero, si Strindberg no fuera consciente de sus actos, qué necesidad tendría de llegar a *Camino de Damasco* y a todo lo que esta obra implica.

El camino de un personaje por llegar (entre otras metas) a un mediano conocimiento de sí mismo podría no ser necesario, sobre todo cuando Strindberg ya había pasado por todo eso en la *Crisis Inferno*. No debe descartarse tampoco la posibilidad de que haya contribuido a la liberación de los conflictos producto de esta crisis.

Las crisis que continuamente ocurrieron en la vida de Strindberg, mencionadas en el primer capítulo, tenían un origen, evidentemente, su mente. No porque se tratara de invenciones, sino porque se originan en proceso cerebrales. La importancia de esto es que Strindberg padecía de la enfermedad que condenó a muchas personas antes de que fuera descrita propiamente. Por el análisis que puede hacerse de sus textos y vivencias (principalmente), Strindberg padecía esquizofrenia.

La esquizofrenia era uno de los posibles puntos de partida para los escritores expresionistas, porque se trata de un continuo estado alterado de la conducta. Y porque es natural. El que fuera tomada como ejemplo para los expresionistas podría decirnos que la enfermedad era evidente para todos los que le rodeaban. Este padecimiento está presente, también, en el Desconocido.

EL DESCONOCIDO- Me presentaré como paciente y hablaré de mi enfermedad.

LA SEÑORA- (*Asustada*) No hables de tu enfermedad.

EL DESCONOCIDO- Te comprendo. Piensas que podría verse obligado a encerrarme como a un loco... Sí, necesito arriesgarme.<sup>3</sup> [...]

EL DESCONOCIDO- Doctor, dígame con sinceridad. ¿Cree usted que estoy loco?

EL MÉDICO- No se acostumbra a responder con sinceridad a esa pregunta, ya lo sabe, nadie que tiene esa enfermedad suele creer lo que se le dice.<sup>4</sup>

En *Psiquiatría clínica*, José Luis Patiño explica la sintomatología que acompaña a la esquizofrenia. Por lo que explica, hay varios síntomas que corresponden a la esquizofrenia en sí, y otros que varían dependiendo del paciente. Entre los primeros, están aquellos que podrían relacionarse con las características primordiales del antihéroe expresionista, desde el punto de vista médico. Uno de ellos es el desdoblamiento del personaje principal. Patiño le atribuye esto a que

el esquizofrénico pierde con frecuencia este sentimiento de persistencia del 'Yo' a través del tiempo e incluso llega a una escisión del mismo en la que puede apreciarse a un 'Yo', al verdadero, juzgando, viendo y contemplando al otro 'Yo', al parásito o advenedizo, quien a veces hace de las suyas, con gran perplejidad y angustia del primero de ellos<sup>5</sup>.

Esta explicación permite entender la percepción del enfermo esquizoide, que corresponde a la visión del autor expresionista. Esta vez, la idea de que Strindberg esté loco propone que parte de su enfermedad mental haya contribuido a la percepción de *Camino de Damasco*. En el texto mencionado, Patiño explica que existe un elemento determinante en la historia del paciente esquizofrénico, la "cicatriz de la esquizofrenia". Al referirse a ésta, propone que el paciente es incapaz de controlar su enfermedad pues el detonante de la esquizofrenia

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 166

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 173

<sup>5</sup> José Luis Patiño, *Psiquiatría clínica*, Salvat, México, 1990, p. 132

lo detiene y lo hace "regresar a utilizar pautas generales de evolución que ya habían sido superadas y que se expresan tanto por el modo de pensar, como por el de actuar; tanto de las actitudes frente al mundo como de las relaciones interpersonales"<sup>6</sup>. Esta cicatriz resulta, en términos generales, un eterno regresar a la causa primera del conflicto del esquizofrénico; una causa imposible de olvidar o de superar, que regresa como obsesión al enfermo continuamente.

Así pues, podría pensarse que si de hecho Strindberg padeció esquizofrenia, trajo consigo esta cicatriz. ¿Para qué mencionarlo? Para confirmar que el regreso de Strindberg a Dios y a su conflicto con él es lógico, para él nada más. Es normal que siga peleando con Dios a pesar de los "embates" que ha tenido y que él atribuye a una persecución directa. Los enfrentamientos con Dios trascienden a Strindberg, no sólo llegan a su vida, sino que lo acometen aún en su obra. Es decir, Strindberg ya tiene la capacidad creadora para formar a un personaje (que es él mismo, pero fuera de sí), pero no ha logrado deslindarse de Dios, no ha podido finiquitar esa lucha.

Así, la "cicatriz de la esquizofrenia" que Strindberg puede tener como su obsesión son Dios y el vínculo con San Pablo -reforzado con el nombre de la obra- pueden hacernos creer que Strindberg no ha dejado a Dios, tiene un pleito cerrado con él y no pretende una verdadera conciliación. No ocurre durante *Camino de Damasco* ni al final de la obra. Para aseverar una conversión o la ausencia de ella, es necesario revisar los textos posteriores, encontrar que ese Strindberg presentado hasta ahora no existe después de *Camino de Damasco*. Su conversión solamente sería creíble a partir de lo que sigue y que no es afán de esta tesis. La falsa conversión planteada, para ser verídica, debía consumarse en el texto que la propone.

*Camino de Damasco* es un texto renovador, un ejemplo del expresionismo no-nato, si es que puede usarse este término para el teatro. Sus innovaciones van más allá de las que puede expresar el texto con sus palabras. Las imágenes que pueden crearse a partir de él, ofrecen una visión distinta del mundo en que habitan ciertos seres humanos, cualesquiera que éstos sean. Los conflictos del Desconocido revelan la mente y alma del ser humano, por muy personalizado que pueda ser este personaje. Todas las características que componen a *Camino de Damasco* hacen que el panorama del lector se amplíe.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 130

A lo largo de esta investigación, muchas veces he mencionado la relación con el público. Entendido éste como un desdoblamiento entre lector y espectador. Porque reconozco las dificultades que tiene la escenificación de un texto como éste. Su complejidad se forma de palabras comprensibles y, al mismo tiempo, de imágenes abrumadoras. Entonces me pregunté cuál era el sentido de hacer un análisis de un texto que resultaba imposible de representar, por lo menos para mí. Imaginaba que la dificultad de llevarlo a escena se traduciría en incompreensión total del texto. Pensé que el Desconocido me era inasible, y he dudado muchas veces que hubiera mejor actor para representarlo que el propio Strindberg (no se tiene noticia de que lo haya hecho). Todas estas dudas me confrontaban con mi deseo personal de montar esta obra, de verla hecha a través de mis ojos, de mostrarle al público cuántos detalles encerraba Strindberg en su obra. Cada vez era en mí más profunda la angustia del personaje. Más inútil, pero lógico su camino. Todas mis emociones respecto a *Camino de Damasco* crecían sin sentido, porque llegué a preguntarme los motivos que tendría Strindberg para escribir esta obra, ¿se habría olvidado de la escenificación a cambio de la liberación de sus demonios internos? Puede criticarse el afán de muchos autores de escribir obras que, a simple vista, son imposibles de escenificar, pero, al haber una representación de esta obra (en otro tiempo y espacio) estaba claro que podría hacerse. Y entonces llegaron las respuestas. Strindberg no escribió *Camino de Damasco* para ser representada en cualquier situación, no pertenecía a los expresionistas que buscaban la sencillez en la escenificación, y no podía hacerle eso a su propia obra.

Una de mis conclusiones es que Strindberg escribió una obra que podría representarse con cualquier actor, con la escenografía que uno desee, en cualquier lugar. Uno de esos lugares podría ser dentro de nosotros mismo. Porque el teatro fue escrito para representarse y si el autor está prestándole su alma al personaje, ¿por qué no prestarle nosotros los escenarios internos que llevamos dentro de nosotros? Es muy probable que, por las características simbolistas que tiene *Camino de Damasco*, realizadores, espectadores, lectores y personaje-actor confluyamos en las mismas necesidades escenográficas.

La magia del teatro (y quizá un poco de imaginación) me permite soñar con la puesta en escena de un texto tan difícil, con las imprescindibles imágenes que no resultaría sencillo crear, con sus diálogos filosóficos y sus extraños y desdoblados personajes. Porque creo que este proceso es parte de la creación teatral, mismo que puede realizarse para darle a

*Camino de Damasco*, y quizá a Strindberg, un mejor lugar de aquel en el que han sido situados.

## Bibliografía

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, trad. Alfredo N. Galletti, FCE, México, 2003
- Aristóteles, *El arte poética*, trad. José Goya Muniain, Espasa Calpe, México, 1981
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Taurus humanidades, Madrid, 1990
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, trad. Alberto Vanasco, Paidós, México, 2001
- Brustein, Robert, *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, trad. Jorge L. García, Troquel, Buenos Aires, 1970
- Burton, Robert, *Anatomía de la melancolía*, trad. Antonio Portony, Austral, Buenos Aires, 1947
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, trad. Luisa Josefina Hernández, FCE, México, 1972
- De la Fuente, Ramón, *Psicología Médica*, FCE, México, 2002
- De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1974
- Demange, Camille, *El expresionismo alemán y el movimiento revolucionario*, en Jean Jacquot, *El teatro moderno*, trad. Rubén Masera, Eudeba, Buenos Aires, 1967
- Díaz y Almanza, Felipe de Jesús, *Apuntes de teatro Contemporáneo*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001
- Gassner, John, *Teatro moderno*, Letras, México, 1967
- Goldmann, Lucien, *El hombre y lo absoluto*, trad. Juan Ramón Capella, Península, Barcelona, 1968
- Guerin, Wilfred et al., *Introducción a la crítica literaria*, trad. Daniela Di Deoguide Saguel, Marymar, Buenos Aires, 1966
- Guerrero Zamora, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Ed. Juan Flors, Barcelona, 1961
- Gravier, Maurice, *Los héroes del drama expresionista*, en Jean Jacquot, *El teatro moderno*, trad. Rubén Masera, Eudeba, Buenos Aires, 1967
- Hannay, Alastair, ed., *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999
- Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1991
- Jung, Carl Gustav, *La psicología de la transferencia*, trad. J. Kogan Albert, Paidós, Barcelona, 1983
- Kaiser, George, *Gas, Un día de Octubre, De la mañana a la media noche*, trad. Luis de Vivar, Losada, Buenos Aires, 1938
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Marton, Gredos, Madrid, 1985



- Lafforgue, Jorge, *Estudio preliminar a August Strindberg, La Señorita Julia*, Eudeba, Buenos Aires, 1980
- Lewis, C. S., *La imagen del mundo*, trad. Carlos Manzano, Ed. Antoni Bosch, Barcelona, 1980
- Maldonado, Manuel, *Expresionismo y dadaísmo (1910-1925)* en Luis A. Acosta, *La literatura alemana a través de sus textos*, Cátedra, Madrid, 1997
- Martini, Fritz, *Historia de la literatura alemana*, trad. Gabriel Ferrater, Labor, Barcelona, 1964
- Miller, Arthur, *La muerte de un viajante*, trad. Miguel de Hernani, Losada, Buenos Aires, 1950
- Modern, Rodolfo, *El expresionismo alemán*, Nova, Buenos Aires, 1958
- Modern, Rodolfo, *Historia de la literatura alemana*, FCE, México, 1972
- Muschg, Walter, *De Trakl a Brecht*, trad. Michael Faber Kaiser, Seix Barral, Barcelona, 1972
- Patiño Rojas, José Luis, *Psiquiatría clínica*, Salvat, México, 1990
- Ramos, Samuel, trad. y pról. a Martin Heidegger, *Arte y poesía*, FCE, México, 1973
- Robinson, Michael, *Strindberg and Autobiography*, Norwik Press, Norwich, 1986
- Shelley, Percy, *Defensa de la poesía*, trad. Leonardo Williams, Siglo Veinte, Buenos Aires
- Steene, Birgitta, *The Greatest Fire, A Study of August Strindberg*, Southern Illinois Press, Illinois, 1973
- Strindberg, August, *Camino de Damasco*, trad. Félix Gómez Argüello, Edicusa, Madrid, 1973
- Strindberg, August, *Teatro escogido*, trad. Franciso Uriz, Alianza Tres, Barcelona, 1987
- Valency, Maurice, *The Flower and the Castle, An Introduction to Modern Drama*, Universal Library, New York, 1966
- Vernant, Jean Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. Mauro Armino, Taurus, Madrid, 1987
- Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Elliot*, Chatto and Windus, London, 1961