

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE PSICOLOGIA



AUGUST STRINDBERG

**ANALISIS DEL AUTOR A TRAVES DE SUS PERSONAJES
UN ENFOQUE PSICOANALITICO**

T E S I S

para obtener el grado de:

DOCTOR EN PSICOLOGIA CLINICA

ESTELA **R**UIZ MILAN

1979



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

FACULTAD DE PSICOLOGIA
DIV. DE EST. SUPERIORES
CENTRO DE DOCUMENTACION

1979

R7

AL DR. AVELINO GONZALEZ

RECONOCIMIENTO

Deseo expresar mi agradecimiento a las personas que directamente participaron en la elaboración del trabajo que aquí presento.

A la Dra. Margo Glantz por haberme facilitado libros sobre Strindber de su propia biblioteca y haber obtenido fotocopias de - otros cuyo acceso era difícil, ya que se encuentran en algunas Universidades de Estados Unidos.

A la Dra. Amapola González de Gaitán, directora de esta tesis, por su estímulo sin el cual, tal vez hubiera pasado largo tiempo para que este trabajo saliera a la luz.

Al Dr. Santiago Ramírez y a la Dra. Marie Langer por el interés que mostraron en la revisión de esta tesis. Sus comentarios fueron el aliciente necesario para llevarla a término.

Y por último, pero no al último, antes y después de este orden cronológico, a mis hijos Carmen y Juan Villoro que participaron en diferentes formas con una paciente colaboración.

INDICE

I	INTRODUCCION	1
II	MARCO REFERENCIAL	
	El medio geográfico.	7
	Marco histórico. Las clases sociales	13
III	BIOGRAFIA	22
	Historia familiar.	28
	Historia personal.	
	Infancia, adolescencia, vida escolar.	33
	Vida sexual e ideas religiosas.	45
	El matrimonio.	51
	Aspectos religiosos.	52
IV	LAS OBRAS	67
	El padre	70
	La señorita Julia	88
	El sueño	104
	La sonata de los espectros	116
V	CONSIDERACIONES FINALES	136
VI	BIBLIOGRAFIA	141

"De todos los poetas que han escrito algo sobre los pequeños actos - sintomáticos y los rendimientos fallidos, o los han utilizado en sus obras, ninguno ha reconocido con tanta claridad su secreta naturaleza ni les han infundido una vida - tan inquietante como Strindberg, - cuyo genio fue, ciertamente, auxiliado en esta cuestión por su profunda anormalidad psíquica".

S. Freud

INTRODUCCION

INTRODUCCION.

El interés por la investigación conjunta en el campo de la psicología y la literatura, que he tenido durante varios años, me ha llevado a elaborar la tesis que ahora presento. En el año de 1963, al obtener el grado de Maestro en Letras realicé un estudio del estilo literario como revelador de la personalidad del autor. Ahora intento constatar que el escritor manifiesta, en la medida de su genio y su creatividad su propia psicodinamia a través de la de sus personajes.

Cuando conocí por primera vez una obra de Strindberg- La señorita Julia- me impresionó la genialidad de su autor. La obra es un acto; la acción se desarrolla en un solo cuarto (una cocina); los personajes principales son dos: un hombre y una mujer (mayordomo y ama). Con tan escasos elementos la obra trasciende las cuatro paredes figuradas de dicha habitación y alcanza niveles universales. Las emociones de los personajes manifiestan por un lado la lucha y el odio entre el hombre y la mujer en un juego de sado-masochismo alternado; pero este odio se nutre a su vez en la lucha de clases sociales (la señorita y el mayordomo) surgiendo así el dominio y el sometimiento en contraposiciones dialécticas. Al final de la obra, el mayordomo sugiere a la señorita Julia el suicidio y ella se dispone a realizarlo, resultando compartida la agresión, ya que es él quien le da a ella la idea de matarse, pero es ella la que actúa suicidándose. La culpa que el mayordomo pudiera sentir se diluye por medio de la proyección: es ella la que se quita la vida y no él quien la mata. Y también en la señorita Julia ocurre el mismo mecanismo ya que se suicida para llevar a cabo la idea que él primero le sugiere; más aún : Julia le pide a él que le "ordene" suicidarse; parecería entonces que ella se suicida por someterse obedientemente al mandato de él. La agresión y la culpa se manejan entonces como en un juego recíproco de espejos.

Que un autor pueda expresar tal intensidad emotiva y conducir al espectador por el proceso de los intrincados conflictos en una exposición magistral, despertó en mí el interés por conocer más de su obra. Se repiten en ella las pasiones desbordantes de un ser atormentado, que revelan su patología mental. Surgió entonces en mí el deseo de analizar en los personajes las características propias de la personalidad de su autor.

El método de investigación para la tesis que se plantea es el siguiente: cotejar los personajes de algunas de sus obras teatrales con los datos obtenidos a través de los biógrafos y de la autobiografía escrita por el propio autor. Encontrar los paralelismos entre los personajes y el autor y llegar así a un conocimiento y explicación de la personalidad total, del self del autor; de sus motivaciones inconscientes y de su conducta; de sus actitudes y de su visión del mundo y de la vida.

El método de investigación para el análisis de los personajes será el derivado de la teoría psicoanalítica.

El marco referencial que tomo como modelo conceptual es en primer lugar la teoría de Freud, elaborada desde el punto de vista estructural, en el que maneja las tres instancias psíquicas: yo, ello, superyó y su relación con la realidad externa. Este fue el punto de vista sobre el cual enfocarían sus investigaciones los psicoanalistas de la llamada Psicología del Yo, cuyas teorías incorporo en el modelo que sigo para la investigación en esta tesis, con el fin de ampliar perspectivas y señalar las tempranas relaciones objetales. Específicamente he tomado en cuenta los conceptos de Margaret Mahler: simbiosis, diferenciación, separación-individuación. Con respecto a la actitud del artista he considerado el concepto de Kris que alude a la "regresión al servicio del yo".

Para enriquecer el marco referencial he tomado en cuenta las aportaciones de Melanie Klein, específicamente las que se refieren a los mecanismos tempranos de identificación proyectiva e identificación introyectiva, así como la posición esquizo-paranoide (que concuerda con el diagnóstico de esquizofrenia paranoide actual y que equivale al que Freud le da a Schreber 'demencia paranoide'). Los conceptos de envidia y voracidad así como el del temor a la retaliación y los aparentes deseos reprimidos que se manejan en esta tesis han sido tomados de la teoría kleiniana.

Lo anterior implica un compromiso ecléctico donde he adoptado los conceptos de diferentes movimientos o escuelas que coinciden con el punto de partida de la teoría estructural de Freud, la amplían y la enriquecen.

Considero que, de manera análoga a lo que sucede en los sueños, los personajes de una obra literaria, principalmente los protagonistas, descubren aspectos de la personalidad del autor o las representaciones de sus objetos internos.

Si en otro género literario, la novela, por ejemplo, esto resulta en ocasiones ostensible, creo que en el teatro la evidencia es mayor debido a la acción. Esta acción por un lado es acción motora: los personajes en escena actúan corporalmente lo que sienten; por otro lado, la acción se verbaliza en el diálogo: cada personaje dice lo que siente y lo que piensa directamente, sin que medie para ello la narración explicativa e interpretativa que resulta en la novela.

El teatro es, además, a mi modo de ver, una forma de expresión literaria y artística donde el autor y el actor persiguen la búsqueda de una identidad a través de sus personajes. Si en el proceso de identificación existe previamente la introyección de objetos del mundo externo, en el teatro se proyectan los objetos internos para ser reintroyectados adoptándolos nuevamente como partes -

del propio Self. La identificación sólo se logra así en partes disociadas y por ello es preciso que continúe esa búsqueda de la identidad integrada y total.

Si el diagnóstico que se le puede dar a la patología de -- Strindberg es el de esquizofrenia paranoide, ¿qué mejor opción que la de elegir el teatro para su propia fragmentación y proyección? -- Strindberg intentó primeramente ser actor y, al no tener éxito, escogió la literatura dramática como medio de expresión. No hay que dejar a un lado que el hecho de que Strindberg escribiera sus obras -- de teatro representa el funcionamiento de las partes sanas de su -- personalidad que pudo así manifestarse de manera creativa.

Tal vez el carácter de esta investigación se pueda esclarecer con las palabras de Ernst Kris y con las de Gaston Bachelard:

"El estudio de documentos de cultura, entre los que ocupan -- el primer lugar las obras de arte, parecen un campo donde la evidencia suplementaria puede ser aprovechada. La intensa actividad investigadora que siguió a la apertura de este campo no clínico trató principalmente con tres problemas: primero -- la 'omnipresencia' en la tradición mitológica y literaria de ciertos temas conocidos a través de la vida de fantasía del individuo o relacionado con ella; segundo, la cercana relación entre la historia de la vida del artista, en el sentido psicoanalítico, y su obra; y tercero, la relación entre el -- trabajo de la imaginación creadora, la capacidad productiva del hombre y los procesos de pensamiento observador en el estudio clínico."

(Kris, p.17)

"Esta expresión de la interpretación de temas mitológicos y literarios refleja algunas tendencias del desarrollo del -- psicoanálisis."

(Kris, p.17)

"La conducta y la motivación de los personajes en literatura son vistas como el analista ve a sus pacientes; la visión en estos estudios se ha desarrollado gradualmente y han añadido una nueva dimensión a nuestra comprensión de la literatura. Temas recurrentes en las obras de algunos escritores, tratamientos de ciertos conflictos o la evitación de otros, nos han acercado más a una comprensión del proceso de la creación en literatura que ninguna otra aproximación; y todavía no se puede y no se debe pretender que este acercamiento agota todos los aspectos relevantes de lo que se puede llamar aquí, vagamente, una adecuada comprensión de la literatura como arte."

(Kris, p. 23)

"Quisiéramos tener la comodidad de psicoanalizar todo el largo cuento de Strindberg (Axel Borg), que nos permitiría estudiar una curiosa mezcla de un a priori subjetivo de valores que se dicen objetivos. Más en esta página los valores afectivos se presentan con tal evidencia que nos hace falta subrayarlos. Encontramos pues, tanto en los científicos como en los soñadores, los mismos procedimientos de demostración impura. No dejaremos de inducir bastante a nuestros lectores a la búsqueda sistemática de convergencias científicas, psicológicas, literarias. Que se llegue al mismo resultado, a través de sueños y a través de experiencias es, para nosotros, la prueba de que la experiencia no es sino un sueño. El simple aporte de un ejercicio literario paralelo ya realiza un psicoanálisis de un conocimiento objetivo".

(Bachelard, p. 51)

MARCO REFERENCIAL

EL MEDIO GEOGRAFICO.

Planteada como hipótesis, es de esperarse que el carácter de una población se encuentre estrechamente relacionado con el habitat en que se desenvuelve. Strindberg nació en la capital de Suecia, Estocolmo, en el invierno de 1849.

Al conocer algunas de las obras de autores escandinavos de los últimos cien años, desde el período realista y naturalista hasta nuestros días, como las del mismo Strindberg, el cineasta Ingmar Bergman, el pintor Edvard Munch, el escritor Knut Hamsun, los premios Nobel de literatura: Selma Lagerlöf y Par Lagerkvist y el dramaturgo Henrik Ibsen, llama la atención que en la mayoría de estas obras se presentan situaciones trágicas que parecen irrumpir en forma turbulenta en el interior de las casas cerradas, al abrigo de la intemperie fría e inhóspita.

Dicho en otros términos: los impulsos instintivos se actúan, tal vez como respuesta a las fuerzas represoras que provienen de diversos factores que funcionan a manera de superyó punitivo. Uno de éstos es, sin duda, la religión (en sus diversas sectas protestantes); otro, puede ser el clima, percibido como castigo que impone la divinidad.

En estos países, en cuya parte más septentrional no brilla el sol durante seis meses del año; donde los mares que los rodean quedan congelados con un espesor de 30 a 60 pulgadas de hielo impidiendo la navegación durante el invierno, la vida parece concentrarse en el interior de las habitaciones. Tal vez por esta razón la arquitectura de interiores que crea los jardines dentro de las casas, como un recinto interno donde se protege la vida de las plantas; el diseño de la decoración y de los utensilios del menaje se hayan desarrollado en forma especial, buscando una mayor comodidad y armonía en lo que constituye el refugio cerrado.

Es por ello significativo que en los dramas de Strindberg la cocina cobra la importancia de un mundo privado donde se desenvuelve - la vida con todos sus trágicos sentimientos; la cocina como lugar cálido, como símbolo de anhelos orales. Y es también la cocina, - para Strindberg, el sitio que corresponde a la clase socialmente inferior: a la de los sirvientes, uno de ellos, su madre.

El nórdico se resguarda de la intemperie y vive tal vez más intensamente en contacto con su mundo interno. La búsqueda del -- sol viajando a las tierras del sur o el disfrute de los escasos -- días del verano nórdico, podría relacionarse con el clamor religioso de los habitantes de estos países fríos, quienes parecen demandar justicia divina y a la vez acatan resignadamente las condiciones - precarias en que transcurre difícilmente la vida.

El sol cobra entonces toda su importancia como señal de vida y se transforma en símbolo creador.

El sol es un elemento al que le caracterizan diversos atributos por los cuales, de manera simbólica, se le utiliza para representar distintos contenidos de significación. Es calor; y el calor es vida. Numerosas culturas lo consideran como el principio de la vida en nuestro planeta ya que suponen que la configuración y estructuración de los astros se realizó a partir del sol. El -- sol es vida para la tierra porque el calor que le llega es el necesario y adecuado para desarrollarla. El sol es fecundador; se - leha considerado el rey de los astros, ya que controla y regula el movimiento de los demás dentro de su sistema; y es el proveedor de la luz.

Percibir luz y calor son señales de vida. y lo vital tiene la connotación de la alegría. Los símbolos de vida y muerte - suelen unirse a los cambios cíclicos del día y la noche y también a los de las estaciones del año: el verano y el invierno (y sus-- predecesores que los anuncian: la primavera y el otoño) represen-

tan la vida y la muerte en un ciclo repetido por la Naturaleza en un continuo renacer. Simbolizan pérdidas esperanzadas en la recuperación de lo perdido; control de la vida y de la muerte que aplaca el temor a la muerte total por la esperanza de renacimiento o de resurrección.

Si el sol tiene tal importancia para la vida, ¿cómo la tendrá para aquellos lugares en que apenas se muestra? ¿Cómo transcurrirán los seis meses de noche continua sin luz ni calor? ¿Qué fiesta representa para sus habitantes el solsticio de verano, el día más largo del año y la noche más corta, la Noche de San Juan? Todo el sentimiento mágico de que el astro rey permite la vida y el amor se vuelca en las tradiciones populares de esa festividad. No es extraño por esto que una de las obras más importantes de Strindberg, La señorita Julia, se desarrolle en esa noche, cuando las pasiones y los impulsos pierden los límites del control.

¿Cómo se vive el deshielo que ocurre en primavera en los sitios en que los mares se convierten durante el invierno en témpanos infranqueables? Los cambios de las estaciones del año y el simbolismo de ciclo vital tienen que ser decisivos para la formación del carácter del pueblo que habita en ellos. Es por esto tal vez que Strindberg titula "El deshielo de primavera" a uno de los capítulos de sus relatos autobiográficos, en relación al despertar de las posibilidades de una nueva vida, cuando en la adolescencia y la primera juventud se cuestiona acerca de la educación familiar recibida durante la infancia.

Los cambios de las estaciones son tan acentuados en los países nórdicos que se prestan fácilmente a ser utilizados como símbolos de la naturaleza humana. La llegada de la primavera; el solsticio de verano; la caída de las hojas en otoño y la depresión que ocasiona el invierno y que se transforma en lo contrario en las celebraciones de Navidad y Año Nuevo, que tienen un tintemaníaco para negar la pérdida del sol y la terminación de un año que llega a su fin. Las fiestas navideñas, con el árbol de hojas perennes, adorna

do con velas que dan luz y valor, son tradicionales de las regiones que padecen de un crudo invierno.

El sol, como luz, calor y vida, ha sido deificado en las religiones de pueblos primitivos. La festividad semanal del domingo se designa en algunas lenguas como el día del sol (Sunday, Sontag) encontrando su equivalencia con la del día del Señor (Domenicus) refiriéndose ambos contenidos a la divinidad. Al sol se le antropomorfiza como el rey y el padre; como símbolo de la virilidad y del poder fecundador, de la misma manera en que se relaciona a la luna y a la tierra con los atributos de la mujer.

El sol, como símbolo del padre, aparece en los mitos, en los sueños; en los delirios y alucinaciones de los psicóticos; es decir: como contenido de significación utilizado por el proceso primario. Uno de los casos en que esto sucede es el de Schreber, comentado -- por Freud:

"Por último, queremos citar en este contexto al Sol, que tanta importancia hubo de adquirir, por medio de sus rayos, en la expresión del delirio. Schreber mantiene con el Sol relaciones singularísimas. El Sol habla con él en lenguaje humano dándose a conocer así como un ser vivo o como órgano de ser superior oculto tras él. Por uno de los certificados -- médicos averiguamos que el paciente le dirige =a grandes gritos, insultos y amenazas=. ordenándole que se oculte ante él.

El mismo paciente nos comunica que el Sol palidece a su presencia. La participación del Sol en sus destinos se manifiesta en el hecho de demostrar importantes modificaciones en -- cuanto al mismo Schreber sufre alguna alteración, como sucedió, por ejemplo, durante las primeras semanas de su estancia en el sanatorio de Sonenstein*. Una de sus manifestaciones nos facilita la interpretación de este mito solar, -- revelándonos que identifica al Sol con Dios, "...Obra, pues, lógicamente tratando al Sol como si fuese Dios mismo.

* Piedra del Sol

No puede hacerse responsable de la monotonía de las soluciones psicoanalíticas si ahora afirmo que el Sol no es, nuevamente, más que un símbolo sublimado del padre. El simbolismo se sobrepone aquí al género gramatical, por lo menos en alemán, pues en la mayoría de los demás idiomas el Sol es del género masculino. Su compañera en este reflejo de la pareja parental es la "madre Tierra". En la solución psicoanalítica de las fantasías patógenas de sujetos neuróticos hallamos constantemente comprobada esta interpretación". (1)

A la manera de Schreber, el también tormentoso Strindberg parece haber sentido su vida restringida por un padre-dios-sol inclemente y es por ello que a los 13 años, temiendo la retaliación por la agresión que siente hacia el padre, busca redimirse en una religión cáustica y menciona repetidas veces al sol con nostalgia y avidez, como escribió en su adolescencia de la siguiente manera:

"Como el sol es para la tierra, la religión es para el hombre. El sol es indispensable para toda la vegetación terrestre. Sin su calor vitalizador y luz, no habría plantas, animales, ni consecuentemente gente sobre la tierra. La tierra sería un desierto. El sol infunde a la gente no sólo vida sino esperanza porque cuando se pone en la tarde, siempre tenemos la esperanza de verlo salir a la siguiente mañana con la venida del nuevo día. Tal como es necesario para nuestras vidas materiales, así la religión es la fuerza que da vida a nuestras vidas espirituales. Porque es la que nos da tranquilidad en nuestras tribulaciones y también la esperanza de una vida venidera. Es también la única salida de una vida virtuosa e injusta, puesto que anuncia el premio por las buenas acciones y el castigo por las malas acciones". (2)

- (1) Freud, S.: Obras Completas: Observaciones Psicoanalíticas sobre un caso de paranoia, Vol. II, pp. 678-679.
- (2) Strindberg: El hijo de una sirvienta, p. 120.

La semejanza o la identificación de los habitantes de un lugar con la Naturaleza que los rige se encuentra reflejada en el carácter y en la cultura de aquéllos . Las obras de Strindberg son una evidencia de que el sol ha sido precario en sus dones: la muerte impera en todas sus tragedias; la retaliación persecutoria hace proyectar la culpa que no se tolera reconocer como propia. Sus obras son un grito desgarrado de agresión y pánico. La vida, para Strindberg, es un infierno. (título de una de sus obras), Strindberg se siente paria de una sociedad donde hay otras formas de vida que a él le han sido negadas, como se le negó también, por destino fatal, el haber nacido en un país de sol.

MARCO HISTORICO. Las clases sociales.

A partir del siglo XV, el Parlamento sueco aceptó la representación de los campesinos, cuya influencia se haría sentir posteriormente, en el Siglo XIX. Este dato demuestra que Suecia es un país que desde los más remotos tiempos tiene una apertura social y política a pesar de ser un país monárquico hasta la actualidad.

Uno de los acontecimientos más significativos de la historia de Suecia es la Reforma luterana en el siglo XVI, durante el reinado de Gustav Vasa, a quien Strindberg dedicaría una de sus obras históricas. La reforma acabó con la hegemonía que la Iglesia Católica mantuvo durante los tres siglos anteriores, coronando a los reyes y derivando su poder del apoyo de la aristocracia.

La Reforma trajo consigo el despojo de la Iglesia Católica de sus bienes; el rechazo del Papa quien había creado serias dificultades políticas; y la consolidación de la monarquía, auspiciada por el Parlamento. Es evidente que el cambio al protestantismo trajo como consecuencia actitudes más democráticas en el terreno político y dio paso a ideas más liberales, con respecto al desarrollo de la sociedad, aunque por otra parte imponía una moral restrictiva y puritana, sobre todo en algunas de las sectas de esta religión, como era la de los pietistas, a la que pertenecía la familia de Strindberg.

A principios del siglo XIX, en 1818 comienza el reinado de Bernardotte, príncipe de Pontecorvo que había sido mariscal de Napoleón y que se había ganado la simpatía del pueblo sueco por su trato amable y considerado a los oficiales suecos capturados en las guerras napoleónicas. Bernardotte aceptó el trono, se convirtió al luteranismo y desde que fue coronado príncipe heredero, durante los últimos años de su antecesor, ejerció considerable influencia en la política. Bernardotte ocupó el trono de 1818 a 1844 con el nombre de Carlos XIV. Se le describe "de personalidad fuerte, capaz y amable, pero desconfiado de las nuevas ideas y aprensivo a cambios de

masiado grandes". (1)

Oscar I (1844-1859) hijo de Berdardotte, fue más liberal que su padre. Con él comenzó la revolución industrial en Suecia, favoreciendo también el comercio, la exportación, la expansión de comunicaciones por el ferrocarril. La ley que permitía suprimir los periódicos fué derogada en 1845, asegurando así la libertad de prensa. Hubo protestas pidiendo la modificación del Parlamento y movimientos a favor de la unión escandinava. Por motivos de salud, durante los dos últimos años de su reinado gobernó su hijo, quien tomaría el trono como Carlos XV de 1859 a 1872.

Evert Sprinchorn, relatando la época en que nació Stinderberg, dice:

"En contraste con casi todos los demás países, Suecia tenía cuatro clases (sociales) en lugar de tres. Los nobles, los clérigos y los burgueses constituían las clases altas, mientras que la clase baja formaba la cuarta clase o poder (los campesinos y "todos los demás". Este último grupo misceláneo incluía soldados, marineros, obreros, aserradores de madera, relojeros, mendigos y prisioneros. Pero también había una clase media que estaba formada por tutores, institutrices, libreros, contadores, en otras palabras, todos los empleados de confianza de las tres clases superiores. Los campesinos de la cuarta clase eran propietarios de sus tierras, no eran jornaleros ni hacendados. En 1850 sólo el 10% de la población total vivía en las ciudades. Pero en 1840 el rápido crecimiento en el número de trabajadores del campo comenzó a ser un serio problema social, que se agravó por la revolución industrial y el crecimiento del número de obreros. De acuerdo con el censo de 1855 los primeros tres poderes tenían 188,000 miembros, mientras que 2,378 000 pertenecían a la cuarta cla

(1) Enciclopedia Británica, Tomo 21, p. 494.

se, los campesinos. El grupo mezcláneo tenía 1,071 000 incluyendo el 25% de la población agricultora y 70% de los residentes en la ciudad. Este grupo no tenía representación en el gobierno.

En el primer tercio del siglo una serie de crisis en el campo agrícola desocupó a muchos servidores civiles y a otros que se les pagaba con productos o tenían parcelas asignadas a ellos, como fue frecuentemente el caso de oficiales que tenían mucho en común con la cuarta clase campesina. Consecuentemente, parte de la burguesía se unió al campesinado oponiéndose a la clase más alta e introduciendo reformas liberales". (1)

Carlos XV reina de 1859 a 1872: "su vitalidad mental, personal capacidad para ser amistoso y temperamento artístico le hicieron ganar gran popularidad, pero le faltó integridad y perseverancia y su extravagante imaginación en ciertas situaciones fue peligrosa," (2) principalmente por no hacer la unión con Dinamarca.

"Los cambios se habían efectuado en la vida de Suecia, incluyendo la declinación en importancia de la nobleza y la iglesia en la vida social y cultural y el crecimiento de los plebeyos en posiciones altas de la burocracia, necesitaron una nueva forma de representación electoral y crecientemente el sentimiento general fue que el problema podía resolverse solamente reemplazando el Parlamento de las cuatro clases por uno de dos cámaras". (3) En enero de 1867 se reunió la primera nueva asamblea. La primera cámara estaba únicamente de aristócratas, hombres de negocios y altos oficiales y fue electa por consejo, teniendo los ricos más votos. La segunda cámara

(1) Notas a: El hijo de una sirvienta pp. 11-12

(2) Enciclopedia Británica. Tomo 21, p. 495

(3) Ibid.

comprendía miembros de la burguesía y hacendados, era elegida por el 25% de la población, la mayoría de clase trabajadora. Los campesinos fueron los más beneficiados con esta reforma y en dos años dominaron a la segunda cámara. Esta fue aumentando cada vez más en fuerza y en 1896 fue elegido dentro de esta cámara el primer miembro Social Demócrata, que daría lugar en 1899 a la formación del partido con este nombre, incorporando en 1900 a los grupos liberales. Esto sucedía durante el reinado de Oscar II (1872-1907). En 1905 No ruego se separa de la corona sueca, debido al moderno parlamento que había crecido con mayor rapidez en Noruega y hacía imposible mantener el poder del soberano sueco. Durante los años de 1880 la segunda cámara adquirió cada vez más poder en contra de la minoría que representó la primera cámara, la de las clases más altas.

Strindberg comienza su primer libro de memorias autobiográficas, El hijo de una sirvienta, con una introducción de la situación socio-política de Suecia en la década en que él nació, y dice así:

"Los años de 1840 llegaban a su fin. La tercera clase, los burgueses, habiendo ganado por sí mismos, en la revolución de 1872, algunos de los derechos humanos, habían recordado que existían una cuarta y una quinta clase que también querían sobresalir. La burguesía sueca, que había ayudado a Gustavo III en la revolución en su palacio, había sido iniciada, tiempo atrás, en las órdenes superiores de la sociedad por el Gran Maestro y antiguo jacobino Bernardotte, para contrabalancear la nobleza y su burocracia, a la cual Bernardotte, con sus sentimientos de clase humilde, odiaba pero mantenía por temor. Después de 48 años de convulsiones políticas, el orden fue restablecido por el déspota iluminado Oscar I, quien reconociendo que la evolución era inevitable, decidió que podría también recibir crédito conduciendo las reformas. Ganó a los burgueses dándoles libertad para los negocios y el comercio dentro de ciertos límites, por supuesto. Sintiendo el poder de las mujeres, les garantizó igualdad de derechos de herencia

que sus hermanos, sin embargo, sin aliviar simultáneamente la carga de los hermanos como futuros ganapanes. Así, las reglas de Oscar fueron apoyadas por los burgueses contra la nobleza, controlada por Hartmansdorff (orador que, cuando era atacado por los periódicos liberales trataba de prohibir su publicación, lo cual le costó la renuncia del gabinete en 1838.-Nota del editor) y contra la iglesia, ya que juntas constituían la oposición. En los años de 1850 la sociedad estaba todavía dividida en clases, una división más bien natural, de acuerdo a los negocios y a la ocupación, lo cual mantenía el control de unas con otras. Este sistema otorgaba a la sociedad la apariencia superficial de una democracia, por lo menos en los altos estratos. Los intereses comunes que unirían más tarde a los grupos más altos, no habían aparecido todavía, y los --slogans alrededor de los cuales las clases más altas y más bajas se reunirían no habían sido acuñados.

"Consecuentemente todavía no había en Estocolmo secciones exclusivas donde las clases superiores mantuvieran residencias que se distinguieran por altas rentas, magníficas entradas y porteros estrictos. Y consecuentemente, la casa que quedaba cerca de la iglesia Clara era, al principio de los años de --1850, más bien un democrático familistere, a pesar de estar--bien situada y de los altos impuestos." (1)

En esta casa que debió haber sido entonces lo que ahora se conoce con el nombre de multifamiliar, nació August Strindberg: El familistere fue un intento de vida comunal, hacia la cual sintió Strindberg inclinación e interés. Debido a esto dedicó alguna de sus obras a describir este tipo de vida en la que se podía realizar el

(1) Strindberg, A.: El hijo de una Sirvienta pp. 11-13.

socialismo agrario que Strindberg defendía en base de su amor por la Naturaleza, a pesar de que desconfiaba e incluso menospreciaba las ideas de Marx.

Las clases sociales:

"Aunque los términos de clase alta y clase baja se usaron en Suecia antes de 1845, adquirieron uso corriente a través de que Strindberg los utiliza en El hijo de una sirvienta". (1) Este libro lo escribió Strindberg en 1886. La conciencia de clase fue para el autor una de las ideas persecutorias que nunca lo abandonarían, siendo su madre una sirvienta y su padre un descendiente de la aristocracia. La discrepancia de los orígenes sociales de los dos objetos internos más relevantes, padre y madre, de alguna manera condicionaría la división que su mente padeció. La pugna entre el pobre y el rico; el humillado y el soberbio; el deudor y el acreedor; el paria y el noble, se engendraron en Strindberg en una forma que podría llamarse genética. Y favorecerían al desarrollo de las ideas delirantes de persecución, desprecio y daño que le acosarían durante toda su vida:

"Pero ¿cómo pueden los niños, que ven sólo una sociedad volteada al revés por su bajo centro de gravedad, con lo más pesado en el fondo y lo más ligero en la cima, evitar darse cuenta de que lo que yace en el fondo es lo peor de los dos? Todos somos aristócratas. Esto es cierto en parte, pero no es una mala noción, alguna de la que haya que librarse. Las clases bajas son en realidad más democráticas que las altas porque no quieren trepar hasta éstas sino tan sólo conseguir un cierto nivel. Las clases bajas quieren conseguir un equilibrio bajando el nivel superior y evitando la desesperada lucha para "salir a flote en el mundo". Hay aristócratas que se autodenominan demócratas, que quieren levantarse ellos mismos para quitarse un peso de encima y señorear sobre otros, pero pronto son desenmascarados. Un verdadero demócrata preferiría bajar a aquellos que han sido infelizmente elevados -

que elevarse él mismo, lo que ha sido descrito como arrastrar los a su propio nivel. La expresión es bastante adecuada pero se le ha dado una falsa y desagradable connotación".

"La sociedad sigue el principio de Arquímedes. Conectando -- cuerpos de agua busca el mismo nivel. Pero una balanza sólo puede mantenerse bajando el nivel superior que trae simultáneamente el alza del más bajo. Es por esta condición por lo que lucha la moderna sociedad. ¡Y lo va a lograr! ¡Sin duda alguna! Y después de esto habrá paz". (1)

Con el advenimiento de la industrialización ocurrieron dos sucesos de enorme trascendencia para la vida de Strindberg: la fuerza creciente de la clase obrera y de los menesterosos en general que daría lugar a la lucha por los derechos humanos y por una participación más justa en la vida política del país; el otro acontecimiento fue el surgimiento de la mujer, que cobra importancia en el trabajo de las fábricas y se expande por ámbitos que en tiempos anteriores fueron privativos del hombre; uno de estos campos, la literatura, fue ampliamente desarrollada por las mujeres, siendo vasto el número de escritoras suecas de reconocido prestigio en la segunda mitad del -- siglo XIX.

El self dividido de Strindberg entraría en conflicto intrapsíquico en la lucha interna que llevarían a cabo las fragmentadas identificaciones parciales de sus objetos internos. Se identifica con los pobres, con los menesterosos, con la clase baja, como él la llama, por pertenecer a ella en virtud de su herencia materna; siente agresión y envidia por la clase noble que también le corresponde por el lado paterno; desprecia a las mujeres llegando hasta la misoginia porque se siente traicionado, engañado, virtuperado por ellas originándose la celotipia y el delirio persecutorio como proyección de su propio repudio a la mujer debido, en parte, a la madre que lo condicionó a un estrato social marginado por la clase alta. Al mismo tiempo, esto lo hace identificarse en una homosexualidad latente

(1) Strindberg, A. : El hijo de una sirvienta p. 73

que siempre le preocupó y que nunca llegó a aceptar abiertamente. - Por otra parte, la identificación parcial con el padre es turbulenta ya que se sintió rechazado y agredido por él, siendo el padre de clase alta pero considerándolo rebajado por haber tenido hijos con una sirvienta, ultrajando con esto a su descendencia. El padre que, aún teniendo suficiente dinero, obliga al hijo a vestir de manera humillante frente a los compañeros ricos quienes debido a esto se burlan de August. Las luchas de clase sociales y económicas se resumen en la familia de Strindberg en la relación que llevaban los padres entre sí. Se traducen entonces en una guerra entre el hombre y la mujer - que Strindberg consideraría siempre como enemigos, motivo central de sus delirios y de su obra literaria.

La lucha de clases sociales y de sexos, presentados por Strindberg como homólogos pone de manifiesto la división en dos bandos; la agresión entre ellos; y la distancia que impone su desigualdad.

Estas características concuerdan con la esquizofrenia del autor y, por esto, con la manera en que se desarrollaron sus relaciones objetales: la fragmentación del yo y de los objetos introyectados; la agresión entre el yo y sus objetos persecutorios; la distancia que impide la cercanía, con lo cual se aminora el peligro de destruir a los objetos o de ser aniquilado por ellos.

BIOGRAFIA

Todo relato o versión biográfica acerca de alguien estará necesariamente modificada por el punto de vista, por la apreciación de los distintos narradores que pudieran escribir acerca de un mismo autor o de un mismo acontecimiento. El historiador, el biógrafo o el escritor que desee hacernos conocer la vida de un personaje, desde el momento de la elección del objeto que ha de tratar, en la mayoría de los casos empatiza con su personaje, identificándose y proyectando en él una o varias partes de su propia personalidad.

Las biografías tendrán entonces el carácter necesariamente subjetivo que les da su autor, y las distintas versiones sobre un personaje podrían ser parcialmente válidas. Pero aun la suma de varias versiones no concluiría en la reproducción real de la vida del sujeto en cuestión.

Con respecto a la autobiografía, el asunto parecería estar más falseado aún: el autor relatará su vida de acuerdo con sus propias vivencias subjetivas, lo cual podría suponerse que es lo más alejado de la realidad. Sin embargo, si se encuadran los datos biográficos dentro de un marco psicoanalítico, las vivencias subjetivas cobran un significado al ser relacionados con las circunstancias de la realidad objetiva.

No es otra cosa la que se hace al elaborar una historia clínica solicitando los datos al paciente. Hay ocasiones en que se pueden ampliar o cotejar estos datos con los que aportan los familiares o conocidos del paciente que, en el caso de la historia clínica fungen como los biógrafos ya mencionados.

Pero son muchas las veces en que solamente el paciente cuenta su vida y lo hace distorcionando los hechos reales, según su nivel de contacto con la realidad; según su diferenciación entre mundo interno y mundo externo, según su patología mental.

El grado de distorsión es materialpreciado para el clínico, aunque quizá no lo sea y confunda al historiador o al biógrafo que solamente intente reproducir como única realidad los datos externos más al alcance de un conocimiento basado en la evidencia empírica, que corresponden al mundo consciente de los acontecimientos reales, detrás de los cuales se ocultan las motivaciones inconscientes que el psicoanálisis explica.

A lo largo de su vida, Strindberg escribió testimonios autobiográficos cuyos títulos, entre otros, son los siguientes: El hijo de una sirvienta; Manifiesto de un loco; La confesión de un loco; Leyendas; En el cuarto rojo; Infierno; Solo.

Uno de sus comentadores, Evert Sprinchorn, al referirse a la dudosa confiabilidad con que un autor relata los hechos de su propia vida, señala: "las investigaciones no afectan la validez del enfoque de Strindberg que asume que la distorsión es inevitable y que mucho de la 'verdad' yace precisamente en esa distorsión". (1)

Con respecto a sus biógrafos, las distorsiones del material son menos confiables porque se encuentran relacionadas con los propios sentimientos de los biógrafos que se involucran en las interpretaciones que ellos hacen. Encontramos en las biografías sobre Strindberg pasajes donde salta a la vista que los narradores no han sabido mantener un enfoque imparcial al abordar la vida de nuestro autor:

"Como desde niño era el último en todo, Augusto Strindberg sintió el doloroso peso de la autoridad presionando sobre él, y pronto comprendió, a pesar de su debilidad y su timidez, que debía rebelarse. Sólo así él podía vivir -y debía vivir-, porque a pesar de que había sido violentado por el mundo, 'sabía que era bueno y que podía hacer cosas'." (2)

(1) Strindberg, A.: El hijo de una sirvienta. Prólogo p. XVI

(2) Sprisse, E. La extraña vida de August Strindberg. p.3

"Y es que su sangre tenía una consciencia de la que carecía su mente, pues si alguno de sus hermanos o hermanas estaban heridos o enfermos entonces él lo sabía de inmediato, aún si ellos estaban lejos. Sentía el dolor en sus propios nervios y, aunque usualmente evitaba pelear, si alguno de sus hermanos era atacado él volaba en su defensa sin importarle el riesgo. Obedecía a sus impulsos y los analizaba más tarde. (1)

"Ya en su niñez era difícil llevarse con él. Era tímido y sensible, al mismo tiempo muy opositor y en todo siempre dispuesto a la disputa. Por su obstinación y su natural y profundamente arraigada desconfianza contra todo y todos, estaba, desde el principio, en pie de lucha con su madrastra y paulatinamente la consideraba como su enemiga declarada. Por ello cayó en desgracia con su padre, lo que tuvo como consecuencia pleitos y disputas perennes. A menudo buscaba consuelo con su hermana mayor". (2)

Por su parte, Strindberg, al relatar su vida, la describe a través de su patología. Esta sirve como tamiz que recoge los sedimentos más evidentes. Sus libros autobiográficos son un continuo lamentando de donde se percibe la proyección de su agresión culpando a todo el mundo que lo rodeaba. Son tan abrumadores la queja, el reproche, la hostilidad, que el delirio persecutorio cae por su propio peso. De ser parcialmente ciertas las causas de estas lamentaciones se explican igualmente las ideas delirantes de persecución.

Escribir una autobiografía es equivalente al hecho de exponer los datos al psicoanalista que los va organizando para hacerse una "composición de lugar" y tratar de comprender al paciente que tiene en consulta.

(1) Ibidem, p. 7

(2) Testimonio de sus contemporáneos (hermanas). p. 7

La sinceridad y la honestidad de la persona que habla de sí misma es relativa, pues a nada le teme más el ser humano que a conocer aquello que por motivos especiales ha quedado oculto y reprimido a la percepción consciente, y que es lo que define su vida y su forma de ser.

De allí la existencia de la resistencia en el tratamiento psicoanalítico que, inconscientemente veta el surgimiento de la verdad traiciona la voluntad consciente de auto-conocimiento; esconde, disfrazada, oculta con los mecanismos de defensa el trabajoso sendero del descubrimiento del self.

Si existe la resistencia es porque este descubrimiento se teme como peligroso y los signos que delatan la ruta inconsciente se vivencian como presagios ominosos del encuentro con algo terrorífico.

Así debió haber sido vivenciado en los primeros años de la vida aquello que, durante el resto del tiempo, requiere de la máxima energía para quedar oculto. Lo reprimido tuvo su razón de ser o el terror hubiera invadido al self. Y juntamente con el terror, la locura.

Los terrores infantiles, puestos a la luz de la consciencia, disminuyen en intensidad, como desaparecen los fantasmas al descubrir las sábanas que imaginariamente los cubrían. Pero siguen existiendo como fantasmas mientras no se les confiere el valor de una ilusión.

Es significativo que Strindberg, en los momentos de una mayor crisis en el año de 1886, frente a una posible quiebra psicótica en su ya enferma personalidad, se aprestara a tomar la pluma y plasmar por escrito los recuerdos de su vida. Era como si poniendo en el papel lo que le atormentaba pudiera por una parte concretarlo y hacerlo tangible, sacarlo de él y contemplarlo como algo externo-

y distinto de sí mismo para manejarlo mejor. La proyección, en este caso, le servía para controlar y soportar la angustia: se entendía y se toleraba más sitiéndose alguien fuera de sí: el otro, al que podía llamar con otro nombre y en tercera persona (1); su sobre, el reflejo del espejo que imita las mismas muecas que son entonces más susceptibles de corregir en la reproducción de la imagen.

La autobiografía de Strindberg responde a una necesidad de conocerse como si fuera otro, como la persona que al contemplarse en el espejo se preocupa por la imagen y pregunta en ocasiones: "¿cómo me veo?", cuando en realidad quiere decir: "¿cómo soy?", o más aún: "¿existió?".

Por esto mismo la obra autobiográfica de Strindberg tiene, a la luz de un enfoque psicoanalítico, las limitaciones que se tendrían si se hiciera un estudio de la personalidad partiendo solamente de los datos ofrecidos de manera consciente por un paciente. Las asociaciones libres serán las que permitirán ir descubriendo las causas originales, las motivaciones inconscientes que explican la conducta; las actitudes y el cuadro patológico del que se trate.

De manera semejante este trabajo presenta la siguiente tesis: el enfoque psicoanalítico de un autor literario, tomará en cuenta las fuentes directas e indirectas de información, la autobiografía o los comentarios de sus contemporáneos y de sus biógrafos, pero hay algo que no se escapa al devenir del inconsciente y que es la obra misma. La aseveración que sostengo es que los personajes de un autor revelan la problemática inconsciente de éste, e incluso rectifican en ocasiones la conflictiva que el autor reconoce en un nivel consciente. Los personajes de una obra literaria son partes integrantes del self de su autor, presentados en forma parcial y condensada, como lo son las distintas personas de un sueño, cuyo sujeto que las engloba es el soñante.

(1) En el hijo de la sirvienta cambia su nombre por el de Juan y relata su historia en tercera persona.

Michel Butor, crítico literario, escribiendo acerca de la novela (lo cual puede extenderse a otros géneros literarios y con mayor razón aún al teatro) dice lo siguiente:

"La invención de la novela, lejos de oponerse como imagina a menudo una crítica miope, es la condición sine qua non de un realismo más a fondo.

" Pero la relación de la novela con la realidad que nos rodea no se limita al hecho de que lo que nos describe se presente como un fragmento bien ilusorio de aquélla, un fragmento bien aislado y manejable y que por lo mismo es posible estudiar de cerca. La diferencia entre los acontecimientos de la novela y los de la vida no consiste únicamente en que éstos puedan comprobarse, mientras que aquéllos sólo nos son - asequibles a través del texto que los suscita; también son - para decirlo con una expresión corriente, 'más interesantes' que los reales. La emergencia de esas ficciones corresponde a una necesidad, cumple una función. Los personajes imaginarios llenan unos huecos de la realidad y nos iluminan acerca de ésta.

" No sólo la creación, sino también la lectura de una novela es como una especie de duermevela: siempre es, por lo tanto, susceptible de un psicoanálisis en el sentido más amplio.

Por otra parte, si quiero explicar una teoría cualquiera, psicológica, sociológica, moral u otra, frecuentemente me resulta cómodo servirme de un ejemplo inventado. Los personajes de la novela habrán de desempeñar maravillosamente ese papel; y esos personajes los reconoceré entre mis amigos y conocidos, me explicaré la conducta de éstos basándome en las aventuras de aquéllos, etc." (1)

(1) Butor, Michel, Sobre literatura. pp. 10-11

En resumen: si el historiador o el biógrafo distorsionan los relatos por las interferencias subjetivas de sus interpretaciones, y algo semejante sucede con el protagonista que refiere sus vivencias, se puede señalar, a manera de apunte, que el único método para abordar en forma científica los hechos históricos, es el método psicoanalítico. Sería menester ampliar estas consideraciones, pero esto alejaría por el momento el tema del que se ocupa esta tesis; - el autor literario y su relación con los personajes de su obra.

El primer libro autobiográfico de Strindberg fue publicado en el año de 1886 y prepara el advenimiento de sus dramas naturalistas más importantes: El padre (1887) y La señorita Julia (1888).

Llama la atención el título El hijo de una sirvienta, que se refiere a un dato real en la biografía del autor. Evert Sprinchorn comenta al traducirlo que este título "tiene en sueco un tono bíblico del cual carece en inglés". (1) Lo relaciona con Ismael, hijo de Abraham y de la sierva Agar, que fue engendrado en ésta a instancias de Sara, la esposa legítima que se consideraba estéril. Cuando Ismael contaba con 14 años de edad, Sara dio a luz a Isaac y expulsó a Ismael y a la madre de éste de la casa de Abraham. (2) El título de esta obra autobiográfica de Strindberg lleva implícita la identificación del autor con un personaje que, debido a la condición de su madre, es marginado y expulsado del grupo social en el que siente que, por la condición del padre le correspondería estar.

Historia familiar:

Los padres de Strindberg vivieron en unión libre hasta después del nacimiento del tercer hijo. Augusto nació cuando sus padres ya habían contraído matrimonio. Fue el cuarto hijo de un total de 7 (4 hombres y 3 mujeres) que procrearon sus padres.

(1) Strindberg, A.: El hijo de una sirvienta. Introducción, p. XX.
(2) Biblia. Génesis 16-21.

Padre: Aristócrata por nacimiento y educación, descendiente por línea paterna de familia noble cuyos orígenes se remontaban al siglo XV, en la que hubo numerosos clérigos. La madre de él, nacida en Alemania, pertenecía a una familia de carpinteros. El padre de August Strindberg fue comerciante al por mayor en Estocolmo. A pesar de haber bajado de nivel por situaciones varias, principalmente económicas, "se resignaba religiosamente diciendo que era la voluntad de Dios y vivía una vida solitaria en casa". (1) "Estaba en casa la mayor parte del tiempo. Nunca aceptaba invitaciones de sus múltiples amigos de negocios porque no podía corresponderles". (2) "Era, sin embargo, un aristócrata hasta la punta de los dedos, hasta en su manera de vestir. Tenía una faz aristócrata, sin barbas, de complexión delicada y se cortaba el pelo como Luis Felipe. Usaba lentos, siempre vestía elegantemente e insistía en la ropa blanca limpia. Su valet tenía que usar guantes cuando limpiaba sus botas porque sus manos eran demasiado sucias para tocar el lienzo". (3) Aunque permanecía en casa sólo se hacía visible a las horas de las comidas, "cansado, triste, sobrio, serio, pero no cruel. Parecía más severo de lo que realmente era. A los hijos se les amedrentaba diciendo: 'Espera que se lo diga a papá' ". (4) y al grito de "ahí viene papá" todos corrían, se escondían o iban a peinarse o lavarse.

Madre: Hija de una sastre pobre. Cuando creció, su padrastro la puso a trabajar en el servicio doméstico. Era mesera cuando la conoció el padre de Strindberg. La madre era "demócrata por instinto, miraba todavía al marido hacia arriba porque él era de 'buena familia' y lo amaba no se sabe si como salvador, como marido o como proveedor de la familia". (5) La vestimenta de ella "fue siempre sencilla pero limpia. Quería que los niños fueran limpios y ordenados, nada más. Se llevaba con intimidad con los sirvientes y si uno de los hijos era rudo con alguno de ellos, el niño era castigado por mera acusación, sin investigar ni preguntar. Era siempre amable con los pobres y a pesar de que en la casa hubiera escasez, un mendigo-

(1) Strindberg, A. El hijo de una sirvienta, p. 15-16

(2) *Ibid* p. 18

(3) *Ibid*, p. 18

(4) (5) Strindberg, A. El hijo de una sirvienta. pp. 18-24

no se iba con las manos vacías." (1) " Tenía temperamento nervioso, se irritaba rápidamente pero pronto se tranquilizaba"... "Pero para los hijos era la Providencia misma"... "siempre confortaba, calmaba suavizaba después que el padre castigaba, aunque ella fuera también la acusadora oficial"... "Ella podía ser injusta y violenta y podía administrar castigo sin reserva, por la simple acusación de un sirviente. Pero como los hijos recibían de ella comida y confort, ellos la amaban. El padre, por otro lado, siempre siguió siendo un extraño, más un enemigo que un amigo." (2)

"Hacia la esposa fue diempre gentil. La besaba después de cada comida y le daba las gracias por el alimento. Esto acostumbró a los niños, bastante injustamente, a mirarla como la que daba todo lo bueno y el padre como el que otorgaba todo lo que fuera malo." (3)

La madre murió cuando Augusto tenía 13 años de edad, 1862. El padre de Augusto murió en 1883.

Hermanos: Augusto tuvo tres hermanos varones mayores que él y tres hermanas y un hermano menores. A lo largo de sus obras autobiográficas son escasas las ocasiones en que relata alguna anécdota o algún sentimiento en relación a ellos. Cabe señalar que a las hermanas no las menciona nunca. El primer libro autobiográfico, El hijo de una sirvienta refiere los primeros 18 años de la vida del autor y es el único en el que se encuentran breves alusiones a los hermanos varones. Por lo general, se refiere a ellos en una forma impersonal, llamándoles "los niños", si bien hay que recordar que el tono impersonal más grave aún está dado en la narración autobiográfica en tercera persona, de manera que es fácil imaginar la distancia con que podía percibir a las demás personas que le rodeaban.

La primera referencia a un hermano está hecha en forma indirecta y velada describiendo, cuando Augusto contaba con 6 años de edad, el luto que envolvía la casa, como se envolvían los "dulces con papel negro" con el que después se tapizaba la pared del cuarto de los niños (4). Se infiere que se trata de la muerte de uno de -

(1)-(3) Ibid pp. 18-24

(4) Ibid. p. 41

los hermanos mayores, ya que en sus memorias sólo habla de dos de los mayores. El trágico suceso es rememorado a través de un recuerdo encubridor: las envolturas negras de los dulces.

Parece ser que fueron varios los hermanos que murieron (tal vez recién nacidos), lo cual apenas es mencionado por los biógrafos. Pero hay una frase de Augusto que señala esto: "No había tanta pobreza que caracterizara la casa como sobrepoblada, Bautizo, entierro. Algunas veces dos bautizos sin un entierro en medio". (1)

Por lo general, las referencias que hace de sus hermanos son para destacar como Augusto se sentía marginado del grupo familiar: Relata que todos los hermanos tocaban instrumentos musicales formando conjuntos de música de cámara, cuartetos o quintetos. Augusto era el único que no tocaba; ocasionalmente cantaba con ellos. Escuchaba con deleite la música pero no sentía tener la habilidad que veía en sus hermanos. Por esa razón su competitividad se encauzó a tener mayores conocimientos musicales que ellos a través de lecturas.

Otra mención es cuando relata que teniendo él 7 años hacia el camino a la escuela con sus hermanos mayores y al llegar a un punto se separaba de ellos porque "iban a una escuela privada". Los más pequeños se habían quedado en casa "todavía dormidos" (2) sin resentir el frío y el escaso desayuno del que se quejaba Augusto. Coincide esta descripción con el recuerdo de la lección que entonces repasaba: "José vendido por sus hermanos", alusión bíblica que denota cómo Augusto se sentía ambivalentemente el más rechazado y el mejor entre ellos.

La ambivalencia con los hermanos es relatada con la envidia y la rivalidad por las que ponía distancia con ellos, y la dependencia extrema, simbiótica, en la que manifestaba sus identificaciones parciales con ellos ya que los sentía como si fueran partes de sí mismo y sustituyeran en ocasiones la liga simbiótica de Augusto con la madre. Así, relata que, aunque se peleara con los hermanos, no -

(1) *Ibid*, p. 25

(2) *Ibid*, p. 42

resistía que algún extraño les pegara, "la liga de la sangre" no le permitía soportar que "alguien de su propia sangre fuera castigado o sufriera". (1)

A los 8 años por primera vez se separa Augusto de la madre - y pasa un verano fuera de la casa paterna, acompañado de sus hermanos mayores, lo cual ayuda a tolerar la dolorosa separación que él describe. Eran los hermanos los que sustituían el vínculo con la madre. Parece que esta costumbre de pasar los veranos fuera de casa - se repetía cada año. Pero cuando Augusto contaba con 11 años, se fue de vacaciones sin los hermanos: "Este verano forma un estadio - bastante importante en su desarrollo ya que las ataduras con su hogar se habían roto. Ninguno de sus hermanos estaba con él. No estaba ya unido a su madre por ninguna liga de carne y sangre". (2)

En esa época, el hermano Oscar ("favorito de la madre"), dos años mayor que Augusto y con quien mantenía más cercana relación, - marchó a estudiar a París. Antes de esto pasó unos días con Augusto en el campo. Augusto le dió la bienvenida con demostraciones que el hermano no percibió, lo cual creó en Augusto una gran frustración. No obstante, Augusto compra una flores para su madre y se las regala en nombre del hermano. Augusto relata que Oscar recibió las gracias por esto sin mencionar que la idea de comprar las flores y entregarlas a nombre de Oscar habían sido de Augusto, sintiendo éste que una vez más había sido marginado. Sin embargo, este episodio queda constatado de manera diferente en una carta que el padre le - envía a Oscar diciendo: "Te agradezco también el hermoso ramo de - flores que tú y Augusto enviaron". (3) El padre escribe también, en otra carta a Oscar: "Augusto lloraba amargamente en la mañana, cuando te fuiste de viaje. ¡Le haces tanta falta ! " (4)

A pesar de convivir más cerca de Oscar, parece que el hermano era 4 años mayor que Augusto, Axel ("favorito del padre") fue el que más veía por Augusto, como se aprecia en las entrevistas que se hicieron para escribir el Testimonio de sus contemporáneos. En ese-

(1) Ibid p. 56

(2) Ibid p. 87

(3) Testimonio de sus contemporáneos p. 4

(4) Ibid p. 4

libro Axel refiere: "El hermano Oscar, por su edad, estaba cerca de él (Augusto) pero se diferenciaban enormemente por sus distintas inclinaciones". En el mismo libro, Axel refiere "el pudor extraordinario que Augusto tenía con sus hermanos"... "tímido y pudoroso, siempre oponiéndose a todo"... "el niño prodigio". esto sabíamos" ... - "siempre se quedaba apartado y dejaba a los demás la prioridad".(1)

Historia personal: En 1886, cuando Strindberg escribe sus primeras memorias dice: "Su primer despertar a la vida mezclado de repiques, tañidos y dobles de campanas. Todos sus primeros pensamientos e impresiones están acompañadas por el llamado a funerales (en relación probablemente con la muerte de sus hermanos), y sus primeros 5 años de vida fueron contados por los tañidos del cuarto de hora. Ciertamente esto no le hacía feliz, aunque no tuviera efecto crucial en su sistema nervioso. Pero, ¿quién sabe? Los primeros 5 años son tan importantes como los 9 meses que los proceden". (2)

El primer capítulo de su autobiografía se titula "Temeroso y hambriento". "La predisposición para el miedo no era parte de la naturaleza esencial del niño, sino que fue probablemente debido a los problemas que los padres acarreaban durante el embarazo de la madre y los problemas habían sido grandes, tres niños habían nacido antes del matrimonio y Juan (así se llama él mismo en su autobiografía) - poco después. Probablemente fue un niño no deseado pues su padre había ido a la bancarrota justo antes de su nacimiento". (3)

"El niño oyó solamente que tenía deberes, no que tenía derechos. Los deseos de los demás eran escuchados; los suyos eran ignorados". (4) Sin embargo, es el testimonio de su hermano Axel, parecería que era Augusto el que procuraba mantenerse al margen de los demás y sentir que había sido la víctima: "Se quejó también en "El hijo de una sirvienta sobre esto de salir perdiendo, cuando por ejemplo, los invitados nos obsequiaban dulces. Pero esto no es nada extraño, porque él se mantenía en el rincón, como el último en el -

(1) Ibid, pp. 10-11

(2) El hijo de una sirvienta p. 28

(3) Ibid. p. 15

(4) Ibid p. 20

grupo. En todos aspectos era extremadamente pudoroso". (1)

El mismo gusto continúa su semblanza diciendo: "No podía hacer nada sin equivocarse"... "Por último no se atrevía ni siquiera a moverse. El supremo deber y la más alta virtud era estar sentado en una silla y quieto". (2) 'Tú no tienes voluntad propia' era lo que siempre oía y así es como se fundamentó un carácter débil". ... "Posteriormente el grito fue siempre: '¿Qué dirá la gente?' Y esto ayudó a destruir su personalidad". (3) " Fue siempre forzado a depender de las inconstantes opiniones de los otros excepto en pocas ocasiones cuando sentía su energética alma que trabajaba independientemente de su voluntad". "Era extremadamente sensitivo. Lloraba tan frecuentemente que le llamaban niño-llorón". (4) "Siempre alerta de la injusticia"... "era considerado envidioso". "Era melancólico y exhuberante por turnos". (5) "... no era el favorito de nadie. Se daba cuenta de esto y le afligía. Pero la abuela lo notaba y trataba de ayudarlo. El leía el ABC con ella y la ayudaba a mecer la cuna. Sin embargo, no estaba satisfecho con su amor; quería ganar el amor de su madre. Trató de hacerlo halagándola pero lo hacía zafiamente y fue repudiado". (6)

Narra una anécdota que parece corresponder a una edad anterior a los 5 años, en que fue castigado "injustamente" por el "crimen" (haber tomado vino) y más aún por considerar que mentía al no confesarse culpable. El padre fue por el látigo y la madre "asistió a la ejecución". Se refugió entonces en la cocina, sollozando en el delantal de la sirvienta.

Lo mandaban a jugar a un patio en el cual "nunca brillaba el

(1) Testimonio de sus contemporáneos

(2) El hijo de una sirvienta p. 20

(3) Loc. cit. p. 20

(4) Loc. cit. p. 20

(5) Loc. cit. p. 21

(6) Loc. cit. p. 21

sol". Tenía "estrictamente prohibido salir a la calle". Desde la casa, en las noches quietas de invierno, se oían los gritos que pedían socorro las personas que se ahogaban en el estanque vecino. Esto era común oírlo hasta que volvía el silencio cuando el que se estaba ahogando había perecido. Esto daba lugar a que las sirvientas narraran cuentos sobre ahogados y buhardillas encantadas visitadas por los muertos. La educación estaba delegada en la "clase más baja" ya que la madre sólo ocasionalmente se ocupaba de los hijos, para la oración de la noche. (1)

A los 5 años entró a la escuela y esto "amplió sus horizontes" ya que contrastó con la monotonía de la casa. En la escuela podía tener "contacto con niños de otras clases". (2)

Parece que la escuela a la que asiste entre los cinco y los siete años se refiere a la educación preescolar que no dejó mayor huella en él. Sin embargo, describe la etapa en que inicia sus estudios en la escuela Clara, a los siete años y dice: "El primer período escolar parecía ser una preparación para el infierno y no para la vida". (3) Sus contemporáneos se refieren a esta escuela aludiendo también al "infierno". Augusto se sentía cansado de ir a la escuela y cargar libros y era castigado severamente si llegaba tarde. En las pesadillas de Augusto y de sus contemporáneos aparecía la escuela Clara aún cuando éstos ya eran adultos.

Augusto se doblegaba a pesar suyo a la autoridad de los maestros que eran percibidos como ogros. (4) El látigo que golpeaba en casa continuó fustigándolo en la escuela. Lo más castigado en ambos sitios era la mentira y la desobediencia. "La vida parecía así una institución penal para crímenes cometidos antes de haber nacido"... "por lo que siempre tenía remordimientos de conciencia". (5)

(1) Loc. cit. p. 26

(2) Loc. cit. p. 28

(3) Loc. cit. p. 44

(4) Loc. cit. p. 45

(5) Loc. cit. p. 45

Los niños que asistían a la escuela Clara eran de clase social alta, mejor vestidos que Augusto, quien se sentía rechazado por ellos y decía que no se querían sentar a su lado. Augusto destacó en la escuela más que el resto de sus hermanos (fue el único hijo de la familia que asistió a la Universidad). Sus compañeros de escuela eran por lo general de mayor edad que Augusto.

Años más tarde lo recordarían como "tímido e insignificante" pero "orgullosa" por lo que no acostumbraba pedir favores. (1) Era brillante en el estudio de las ciencias naturales. Desde pequeño le gustó leer y sabía más que los libros de texto, razón por la cual era distraído, se aburría y sacaba malas notas, además de ser revel de discutiendo con el maestro, intentando aplicar su propia lógica en las matemáticas o bien quedándose callado cuando le preguntaban la lección aunque supiera. Destacaba también en los deportes. "Nunca atacó a sus compañeros, pero si alguien lo hubiera atacado, hubiera peleado aún si el otro niño hubiera sido mucho más fuerte".

"Nació asustado y permaneció siempre temeroso de la vida y de la gente". (2)

El aprendizaje del latín lo hizo sentirse superior a su padre (3), con el cual mantenía una relación ambivalente. Quería sentirlo cercano y en una ocasión en que lo acompañó al trabajo, teniendo Augusto aproximadamente seis años, se dio cuenta de que el padre era "alegre y jovial", a diferencia de como lo veía en casa. Entonces sintió que "no tenía miedo y que algún día podría incluso llegar a quererlo". (4)

Tal vez la mayor cercanía con el padre la tuvo a través de su interés por las ciencias naturales y más tarde por la biología, la física y la química. Con el padre compartía también su amor a la naturaleza y a la vida en el campo. Es significativo por esto un incidente que sucede cuando tenía seis años aproximadamente, en que pasan unas vacaciones en el campo; dejando temporalmente la vida de la ciudad "la basura, la escuela, los enterradores y las campanas",

(1) Testimonio de sus contemporáneos

(2) El hijo de una sirvienta p. 54

(3) Loc. cit. p. 47

(4) Loc. cit. 35

y que es cuando conoce al rey en persona y habla con él. (1) Esta asociación podría interpretarse como una cercanía e identificación con el padre en la etapa edípica. Por esta misma razón se estremece cuando muere el rey Oscar contando Augusto con diez años y tañen las campanas durante todo el día, de lo cual dice: "se sentía perseguido por las campanas". (2) Parecía que existía en Augusto la fantasía del "romance familiar" en que él tuviera la idea de ser hijo de reyes, aunque esto no quede explícito.

Fue a la edad de siete años cuando el padre de Augusto rentó una casa en el campo con un jardín en el que había árboles frutales plantas y flores. El padre había buscado retirarse, según Augusto - "por huir de la gente" después de la bancarrota y de haber sido rechazado por su unión ilegal antes del matrimonio, además de que profesaba el amor a la naturaleza que aprendió Augusto desde temprana edad. En el campo Augusto se sentía libre y feliz; estudiaba las plantas y se inicia en pequeños descubrimientos. La madre opina que sus hijos mayores se han vuelto "salvajes e incivilizados". Las lecturas de Augusto en esa época son Robinson Crusoe, el Descubrimiento de América y Cazadores de Cabezas, los cuales hacían que los libros de texto fueran "insufribles". (3)

Con motivo de "civilizar" a las niñas, en el verano en que Augusto contaba con ocho años, son enviados los hermanos mayores y el mismo Augusto a una escuela de vacaciones. Esta es la primera separación que sufre Augusto, aunque confortado por la compañía de sus hermanos: "Este sentimiento de soledad y anhelo por la madre le seguirá por toda su vida". (4) Piensa entonces que si la madre enfermara él se sentiría culpable por haberla desobedecido. "Nunca se hizo completamente individual. Permaneció como era, una enredadera que necesita tener un árbol donde crecer". (5) En esta escuela de verano comenzaba una nueva vida "entre extraños". (6)

- (1) Loc. cit. p. 37
- (2) Loc. cit. p. 58
- (3) Loc. cit. p. 51
- (4) Loc. cit. p. 53
- (5) Loc. cit. p. 54
- (6) Loc. cit. p. 57

Un año antes, cuando tenía Augusto siete años de edad, salió de paseo con una sirvienta. En el camino sintió "nostalgia" y "lloró por su madre". "Comenzó a pensar que nunca más vería a su madre" (1) Visita a la que fuera su modriza, que estaba enferma en un hospital: "él había bebido la sangre vital de esta mujer, sangre que - había sido comprada y pagada"... "de alguna manera se dio cuenta de una deuda, de una deuda extemporánea que uno sólo puede pagar con - eterna gratitud". (2) "El hecho que ella hubiera estado compelida a vender (su sangre) era el pecado de la sociedad. Pero como miembro de la sociedad, se sintió culpable en cierto grado". (3)

Cuando Augusto tenía diez años, la condición económica de la familia vuelve a ser precaria y amerita un cambio de escuela y de casa. La calle a la que se trasladan a vivir no estaba pavimentada- La escuela era para los niños pobres; entre sus compañeros de clase se encuentra a los hijos " del molinero y del lechero". (4) Este es propiamente su primer contacto con las "clases más bajas". Debido a esta condición evita, por vergüenza, encontrarse con sus antiguos- compañeros. "Era una paria" (5), ya que no sentía pertenecer plenamente a ninguna clase social. No obstante se sentía más a gusto entre los pobres.

Augusto parecía no tener problemas con los compañeros de clase (o por lo menos no tenía tantos como dentro de la familia). Lle vaba buena relación con ellos, aunque siempre fue "tímido", espe - cialmente con los de la clase social alta. Alude a su vida en contac to con la naturaleza como el motivo por el cual era poco social y - "un tanto salvaje". Pero no sólo él, sino la familia entera tenía - pocas amistades, ya que los padres se vieron circunscritos por la - situación de no haberse casado antes de vivir juntos.

- (1) Loc. cit. p. 31
- (2) Loc. cit. p. 32
- (3) Loc. cit. p. 33
- (4) Loc. cit. p. 65
- (5) Loc. cit. p. 68

El padre había sido repudiado por su familia y sólo tenía un amigo que estaba en iguales condiciones. De modo que el retraimiento social de Augusto estaba en relación y era también característico del mundo cerrado en que vivía su familia. De allí también el temor a los extraños y la angustia de separación.

En esa época se dedica solitariamente a cuidar de un herbario y a coleccionar insectos y minerales. (1)

A los doce años entra al Liceo, que era una escuela privada y se vuelve a encontrar con compañeros de la escuela Clara. Se siente libre en la nueva escuela ya que es tratado en ella "como ser humano"... "con derechos". Los "métodos racionales" de enseñanza lo ayudarán para ser "menos tímido y reservado en su conducta". (2)

Los maestros le permitían disentir y argumentar en discusiones. El trato era democrático para todas las clases sociales ya que lo que importaba allí esencialmente era el conocimiento. En el libro Testimonio de sus contemporáneos, los compañeros de Liceo recuerdan con regocijo las travesuras de Augusto.

Cuando Augusto tenía trece años, los hermanos mayores se habían alejado de la casa: Axel, de diecisiete años ya trabajaba y Oscar estudiaba en París, de tal manera que Augusto "se convirtió" en un amigo cercano para su madre", comentaba con ella sus lecturas, si bien ella le prevenía contra su orgullo y le predicaba humildad, de acuerdo con sus creencias religiosas. En esa época se cambiaron a una casa mejor ya que la familia gozaba entonces de mayor bienestar, mismo que se reflejaba en las cartas de Oscar desde París.

(1) Loc. cit. p. 74

(2) Loc. cit. p. 92

Tal vez estas vivencias de bienestar corresponden en Augusto a una visión retrospectiva y nostálgica de lo que después perdería. En esa época la madre enfermó, fue agravándose durante unos meses - y murió en la primavera de 1862, a la edad de 39 años. Cuando estaba ya enferma y presintiendo el final, le mostró a Augusto unos añillos de oro que serían para sus hijos cuando ella muriera. "¿Cuál es el mío?" preguntó él, sin pararse a pensar en la muerte". (1) - Mientras la madre estaba enferma, Augusto y sus hermanos departían en la cocina con las sirvientas, y los novios de éstas. "Por primera vez él y su padre se hicieron amigos. Amaba a su padre cuando lo trataba como a un igual. Una noche, estaba dormido y la voz de su padre lo despertó". La madre estaba muriendo. Pensó primero en el anillo que heredaría: "Podría verlo en la mano de él ahora. 'Estos en memoria de mi madre'. " (2) Pero se reprochó que también le interesara al valor (y de alguna manera significaba la identificación con la madre muerta). Al morir la madre, Augusto "gritó como un hombre que se ahoga. ¿Cómo puede traer la muerte tan profunda de desesperación a aquellos que creen que de encontrarán de nuevo?". (3)

"En efecto, la madre dormía en la fría sala, pero nadie esperaba ver que ella despertara". (4)

La familia del padre acepta que la madre sea enterrada en el sepulcro familiar: "la justicia se había hecho después de la muerte de ella, una mujer buena y conciente que había sido despreciada por haber sido madre antes de haberse casado legalmente. Ahora la casa irradiaba reconciliación". "Después del funeral, siguió un largo verano de ocio y libertad". (5)

El padre escribe con respecto a Augusto: "se ha vuelto un joven completamente distinto, me manifiesta una verdadera amistad". - (6) Augusto describe que encontró entonces en su padre una suavidad y dulzura que nunca antes había imaginado.

(1) Loc. cit. p. 95

(2) Loc. cit. p. 98

(3) Loc. cit. p. 100

(4) Loc. cit. p. 101

(5) Loc. cit. p. 103

(6) Testimonio de sus contemporáneos

A pesar de esta mayor cercanía, Augusto se mantuvo distante del padre ya que lo sentía retraído, "rumiando su tristeza". El duelo del padre duró seis meses, transcurridos los cuales, en el otoño de 1862 anunció nuevo matrimonio, esta vez con el ama de llaves - que atendía la casa. Augusto criticó acerbamente a su padre, más - aún porque no esperó ni siquiera un año de luto para volver a con - traer nupcias. Los hermanos mayores de Augusto aceptaron el matrimonio sin mayores comentarios.

A partir de entonces la separación con la casa paterna y con la familia se fue haciendo mayor. Con respecto a la madrastra mostró abierta rivalidad y celos. Esto aumenta su hambre y voracidad, se - queja de que lo empobrecen, que su vestimenta es objeto de burlas. Se plantea nuevamente la diferencia de clases sociales, sintiendo - que el ama de llaves que antes estuvo por abajo de él ahora lo domina, preludiando el conflicto que después plantearía en La Señorita-Julia. Era de esperarse que Augusto odiara al hijo que nació en este segundo matrimonio, dos años después, cuando Augusto contaba con quince años. (1)

El segundo matrimonio del padre coincide con el hecho de que en el Liceo no lo promovieran al último grado por ser "demasiado joven". Esto lo vivió como un rechazo.

En vista de lo anterior deseó abandonar los estudios y ganar se la vida, como lo hacían sus hermanos. El padre le propone entrar a una escuela militar y hacerse cadete, cosa que Augusto deseaba pero que también rechaza y dice: "Un esclavo no se atreve a pedir nada de la vida y como un esclavo, él dijo no declinó el ofrecimiento diciendo que era mucho para él"... "de hecho, había una autotortura en su sacrificio". (2) Pero como relata en otras ocasiones: parecía sentir un cierto placer en esta forma de autocastigo, quizá para proyectar la culpa en los demás o por adelantarse a la retaliación castigándose él mismo antes y sintiendo que así castigaba a - sus objetos internos con los que se identificaba.

(1) El hijo de una sirvienta, p. 157

(2) Loc. cit. pp. 126-127.

En una ocasión tiene un pleito con su madrastra ya que sospecha que ésta masturbaba al hermano menor de Augusto. Augusto reacciona sintiendo que él mismo "representa a la madre muerta". (1) Se siente humillado de que el padre le llame estúpido por estar en contra de la madrastra; de que lo humillen impidiéndole el desarrollo haciéndolo permanecer con los hermanos menores y cuidando a éstos. Al recordar cómo hace a un lado al hermano menor se considera egoísta, "se desprecia y se odia por haber rechazado aquella manita". (2)

La primera ocasión que siente que tiene acreedores, tema repetido en sus obras, es cuando dos amigos le dan clases de matemáticas, cuando Augusto tenía catorce años. Piensa que mostrar gratitud es humillante, pero el no pagarles equivalía a ser su esclavo, a haber vendido su alma. Por la misma razón hacía promesas que luego no cumplía temiendo probablemente que si las cumplía o si pagaba las deudas, era reconocer que le habían dado algo que tenía un precio, que las cosas no las podía recibir gratuitamente, a la medida de su voracidad; pero a su vez la deuda convertía en perseguidores a sus acreedores.

Otro hecho de esta época es que su Confirmación resulta postpuesta, con lo cual siente Augusto que detienen con ello su desarrollo. Se consideraba suficientemente preparado para esta Confirmación y era para él imperiosa, ya que la religión en aquel entonces era la meta que podía satisfacer la gratificación de sus necesidades. La Confirmación la realizó hasta que tuvo 15 años de edad, y dice: "Pero en el acto de la comunión, de la cual había esperado tanto, sintió que nada había sucedido"... "estuvo apático e indiferente a todo. Había llegado a acostumbrarse demasiado con las cosas sagradas"... "Su fe estaba lista para sucumbir.

i Y sucumbió!" (3)

(1) Loc. cit. p. 127

(2) Loc. cit. p. 130

(3) Loc. cit. p. 158

Poco después, un amigo lo introduce en los placeres sensuales: por primera vez toma una bebida alcohólica, a la cual se aficionaría en la edad madura. Augusto, invitado por sus compañeros, falta a la escuela y se va a un restaurant a comer y beber. Descubre lo que es el placer después de una vida ascética y pietista. Siente como si por primera vez satisficiera su hambre de 15 años. Se percata de que para gozar de la vida es necesario tener dinero y decide trabajar como tutor, estimulado también por el amigo. Con este trabajo siente que adquiere respeto. Sin embargo, considera humillante el hecho de dar clases, aunque le convenía porque le pagaban por hacerlo.

La escuela tuvo para Augusto la función socializadora y libertaria en contraposición con la "tiranía" de la casa familiar. Esto le creaba confusión porque equivalía a llevar una "doble vida". Gracias a esta socialización con los compañeros aprende que "Los intereses individuales pueden estar apoyados sólo en un mutuo dar y recibir". (1) Encuentra respaldo y fuerza en el grupo de compañeros Maestros y alumnos comparten entonces las inquietudes y los intereses comunes, acerca de eventos sociales y políticos.

El interés de Strindberg por aspectos intelectuales, específicamente por la literatura y el arte, fue creciendo y al mismo tiempo lo alejaba de las ideas religiosas que habían frenado su desarrollo frente a lo vital. Descubre el valor de la estética por encima de la ética. Al mismo tiempo, la literatura y el arte eran formas de canalizar la energía libidinal y defenderse el mismo tiempo de los conflictos sexuales que le atormentaban. En la literatura encuentra también un mundo distinto al que había vivido y que le servía de refugio. Se proyecta en los personajes de las obras que lee y, así como en la infancia lo hizo con Robinson Crusoe, en la juventud será Hamlet quien en carne las pasiones que atribulaban a Strindberg. La dedicación a la literatura y a las artes le servía como escalafón social ya que, conocedor de su genio, considera que éste es equivalente a la aristocracia, sin necesidad de haber nacido en cu-

(1) Loc. cit. p. 165

na noble. Siendo profesor no perdería el respeto de los demás aunque "vistiera como espantajo y se comportara tan crudamente como quisiera". (1) La idea de ser clérigo había sido anterior y por motivos semejantes.

Sintió que tendría un mayor alcance educacional sobre las multitudes se se dedicaba al teatro. Y es allí también donde encuentra la igualdad entre los actores de una representación, a pesar de los papeles que desempeñaran; "donde no había diferencia entre los seres humanos y los dioses". (2) La inmortalidad de los personajes y de las obras era otra razón fascinante para él.

A los 17 años se enlista como voluntario en el ejército y viste de uniforme; se siente marginado por los compañeros de armas que hablan un lenguaje diferente debido a una educación menos esmerada que la de Augusto. Este se siente orgulloso y distante frente a ellos aunque los envidiaba por "temerarios, francos, independientes y económicamente mejores que el, ya que siempre tenían dinero" (3). Pero no soportó perderse en la "masa de las tropas", consideran además que los superiores querían humillarlo. El reclutamiento de los voluntarios fue corto ya que obedecía a una causa del momento: la guerra entre Dinamarca y Alemania. Cumplía varios propósitos mantener ocupados a los jóvenes y acabar con el prestigio que las clases inferiores conferían al ejército. Probablemente Augusto no permaneció en el ejército de manera oficial porque había aprendido el manejo de las armas y su agresión era demasiado, de modo que al obtener el permiso para matar en aras de ideales militares, hubiera desarrollado probablemente una quiebra irreversible.

Su ingreso a la Universidad de Uppsala, a los 18 años representa para él la recuperación del paraíso perdido, con respecto al cual la casa paterna había funcionado como una cárcel que lo había separado del mundo y de la vida. Por esto, al terminar sus estudios preuniversitarios sintió que "tenía en la mano el boleto de entrada" para un nuevo mundo.

(1) Loc. cit. p. 194

(2) Loc. cit. p. 201

(3) Loc. cit. p. 207

Vida sexual e ideas religiosas:

He dejado para tratar aparte estos dos aspectos de la vida - de Strindberg que se conjugan entre sí y que representan las dos ca - ras de la misma moneda. Cada vez que menciona uno de ellos, aparece en la secuencia inmediata la alusión al otro aspecto.

La sexualidad es vivida por Strindberg como algo demoníaco - Su temor hacia las mujeres lo habría de conducir a la misoginia, ex - presada abiertamente por él: "las mujeres fácilmente confunden las - alusiones con los hechos", (1) "perteneciente a un estadio infe - rior del desarrollo, al de los salvajes, los niños y las mujeres" - (2); "¿puede existir amistad entre los sexos? Sólo aparentemente ya que el hombre y la mujer han nacido enemigos". (3)

Recuerda que cuando tenía 5 años alguien mencionó la rela - ción sexual de un niño y una niña, ambos de 7 años de edad, lo cual impresionó a Augusto y pudo constatar más tarde que esto podía suce - der "entre los niños campesinos" o de clase inferior.

A los 9 años le gustaba una niña de la misma edad, pero no - se atreve a hablarle. Se imagina lo que sentiría con un beso y re - cuerda que "en su familia no había besos". Esto le tortura al grado que agarra un cuchillo y le dice a la madre: "me voy a cortar el - cuello"

A los 12 años surge en pleno la necesidad sexual. Teme que - la masturbación lo conduzca a la locura o al suicidio, o que sólo - pueda llegar a la edad de 25 años y muera entonces debido a su orga - nismo. Estas inquietudes aparecen en un verano que pasaba Augusto - en una escuela parroquial. A través de lecturas encuentra que lo que le ha sido condenado como "pecado" no es sino una "urgencia natural_

(1) Loc. cit. p. 79

(2) Loc. cit. p. 100

(3) Loc. cit. p. 146

Su temor a la homosexualidad nunca se muestra de manera manifiesta, sino velada, como cuando trata de convencerse de que "no es verdad que el disgusto hacia el sexo opuesto sea una de las consecuencias de este hábito (masturbación) ya que muchachos culpables - (de esto) han crecido siendo populares entre las mujeres, buenos maridos y padres felices". (1)

Se siente en esa época "enamorado" de una joven de 20 años - a la que nunca le habló y dice de ella: "Era un caso de adoración - a la virgen que desea nada más que se haga un gran sacrificio por - ella, de preferencia algo como ahogarse en la bañía". "El se sentía sólo media persona que no quiere vivir a menos que se complete con la otra mitad, la mejor". ()

Recuerda que, hacia los 14 años, presenta sueños eróticos - que "adscribe al demonio y llama en su ayuda a Jesús". (2) Ese año - la primavera le parece un despertar lleno de esperanza, aludiendo - a las actitudes joviales y progresistas del rey, quien manifiesta - sus ideas liberales e instaure nuevas vías de comunicación "conec - tando los lugares más remotos y escasamente poblados con los gran - des centros nerviosos de movimiento". (3)

A los 15 años tiene su primer "affair" amoroso con una mujer de 30 años, a quien llama Fanny en su autobiografía, que representa el antecedente del personaje que 24 años más tarde llevaría a la - escena con el nombre de La señorita Julia.

Si al religión había interferido en su vida sexual y se ha - bía entremezclado con ella desde el comienzo de sus inquietudes in - fantiles hasta las puberales, en forma recíproca de deseo-pecado, la relación con Fanny lleva esta conjunción hasta sus últimas conse - cuencias. Para tener con ella un "amor puro", términos que Strind - berg encuentra contradictorios, la forma de experimentar este amor - es "platónica":

(1) Loc. cit. p. 85

(2) Loc. cit. p.137

(3) Loc. cit. p.139

"Ella era la hija de un terrateniente y por lo tanto tenía una posición superior. La casa estaba bien amueblada y siempre abierta a las visitas. Ella era culta, muy admirada; manejaba la casa hablaba con familiaridad a su madre. Podía fungir como anfitriona y llevar la conversación. La rodeaban hombres que intentaban conquistar sus atenciones.

Ella se mostraba siempre emancipada sin llegar a odiar a los hombres. Fumaba y bebía pero no en forma vulgar. Estuvo comprometida con un hombre al que su padre odiaba y no lo quería como yerno. Este novio vivía fuera y rara vez le escribía. Entre los visitantes de la casa estaban un juez de distrito, científicos e ingenieros, un hombre de letras y prósperos burgueses. Todos ellos revoloteaban en torno a ella. El padre de Juan (así se nombre el propio Strindberg) la admiraba; su madrastra le tenía; sus hermanos la cortejaban. Juan permanecía al fondo y la observaba. Pasó largo tiempo antes de que ella siquiera lo notara. Finalmente, una noche, después de que había alentado todos los corazones a su alrededor, llegó exhausta a la sala donde Juan estaba sentado. 'Oh, Dios, soy tan infeliz' se dijo ella arrojándose a un sofá.

Juan hizo un movimiento y ella lo vio. El sintió que tenía que decir algo.

'¿Usted infeliz? Siempre está riendo. Desde luego no puede ser tan feliz como yo'.

Ella miró al muchacho y comenzó a hablar con él y pronto se hicieron amigos.

Después de aquello, ella prefería hablar con el que con los otros. El se sentía elevado. Y cuando ella dejaba el círculo un poco confuso. El comenzó a escudriñar en el alma de ella, a hacerle preguntas inquisitivas que mostraran el agudo sentido de observación y que había pensado mucho al respecto. El se convirtió en la conciencia de ella. Una vez, cuando ella se había mostrado muy liberal y suelta con sus bromas y res-

puestas, vino hacia el muchaco para ser castigada. Era una especie de flagelación, pero tan placentera como una caricia. Por fin, sus admiradores comenzaron a mofarse de ella con respecto a él.

'¿Te imaginas?' dijo ella una tarde 'ellos declaran que estoy enamorada de tí'.

'Siempre lo dicen de un muchacho y una muchacha que son amigos'.

'¿Crees que puede haber amistad entre un hombre y una mujer?'

'Sí, seguro', contestó él.

'Gracias', dijo ella y le ofreció su mano. '¿Cómo podría yo que tengo doble edad que tú y estoy enferma y fea, tener un romance contigo? Además, comprometida'. " (1)

Fanny era "alta y hombruda", "sufría de diabetes y de hidropesía", pero era "maternal" con él. Y, al igual que la madre de Augusto "también ella era pietista" y "comenzó a tratar de convertirlo". (2) "Juan y ella fueron 'perseguidos' " (3), por lo que la relación continuó en forma apistolar, comunicándose así el uno al otro lo que pensaba acerca de un solo tema: la religión pietista.

La atracción homosexual que subyacía en la relación con Fanny, queda descrita de la siguiente manera:

"El pensar en tocarla lo llenaba de algo cercano al horror, no al horror a los deseos inconscientes, sino al horror que surge del desagrado. Bailó con ella una vez y nunca repitió la experiencia"... "La liga entre ellos debió haber sido de la amistad. El alma de ella tuvo que haber sido bastante masculina, y su cuerpo también, para explicar el surgimiento de tal amistad y ser suficiente para ambos. Un matrimonio espiritual puede tener lugar sólo entre aquellos que son más o menos asexuados y siempre hay algo de anormal en ello". (4)

(1) Loc. cit. pp. 147-149

(2) Loc. cit. p. 149

(3) Loc. cit. p. 150

(4) Loc. cit. pp. 154-155

Más tarde, Fanny se muestra "celosa" de un amigo de Augusto y le advierte también en contra de las muchachas. Ella intenta argumentar esto en base a la religión, pero Augusto por esas fechas presenta su crisis religiosa y el despertar de intereses mundanos y se separa de esta mujer.

Augusto mantenía amistad por aquel entonces con un joven al -- que siente "hombre de mundo" y que es quien lo introduce a los placeres. Pretende entonces Augusto disfrutar de la vida y comienza a coquetear con una mesera. Tiene la idea de "salvarla" del pecado haciéndose él ministro de la iglesia y casándose con ella, pero pronto se desanima al comprobar la promiscuidad en la que ella gozaba.

A través del amigo empieza a tratar a las jóvenes y a bailar con ellas. Se lamenta de la educación que le dió en especial la madre, quien rechazaba la coexistencia de sexos en la educación y vetó las clases de baile que el padre había propuesto.

El miedo a la mujer es manifiesto en la adolescencia de Strindberg, cuando comienza a saber de las enfermedades que pueden contraerse en el coito. Esto le sirve, hasta cierto punto, para racionalizar la masturbación y las tendencias homosexuales, ya que se da cuenta -- que la masturbación no es una enfermedad en sí y que éstas provienen solamente de la unión con las mujeres. Pero esta unión le provocaba mayor miedo aún: el de que se lo "comieran vivo"(1) o el de "morir -- como una polilla que sabe que le sucederá apenas fecunde a la hembra" (2). Esto le sucedía con las mujeres que veía más dispuestas a entablar relación con un hombre. Por ello Augusto tenía la imagen ideal de una mujer "pálida y débil" que incluso pareciera que "se iba a consumir".

(1) Loc. cit. p. 188.

(2) " " p. 187.

Strindberg tuvo su primer coito a los 18 años, con una sirvienta. Por otra sirvienta, de la que se sintió traicionado hacia los 21 años, tuvo, al parecer, su primera quiebra psicótica (Cfr. p.). Entre los 20 y 26 años tiene varias amantes, arguyendo que "necesita alguien a quien adorar y a la vez sobre quien vengar la maldad por la que las mujeres lo habían hecho sufrir". A los 26 años conoce a la que será primera esposa de acuerdo con la imagen ideal preformada -- (Cfr. p.).

El matrimonio: Cabe aquí hacer una separación de un tema al que Strindberg le daría tanta importancia como para llegar a titular una obra con ese nombre.

A los 15 años había pensado que el sexo sólo debe realizarse en el matrimonio para que esté "legalizado y bendecido". (1) La amistad entre el hombre y la mujer puede surgir "solamente en el matrimonio".. "pero esto sólo es verdad mientras la esposa dedica todo su interés a la familia". (2) Aunque esta referencia está relatada en función de lo que Augusto sintió cuando tenía 15 años, la escribió en 1885, 2 años después de su obra Matrimonios que provoca controversias y el peligro de recluir a su autor en la cárcel (Cfr. p.).

Es en esta época, cuando se sistematiza el delirio de celos, cuyas primicias mostraba Augusto desde los albores de una relación.

En 1885, al escribir El hijo de una sirvienta, dice lo siguiente, como preámbulo también a lo que desarrollaría en La señorita Julia 2 años después:

"Los mejores matrimonios, quiero decir, los que mejor cumplen su objetivo, son precisamente los 'mal escogidos'.

(1) Loc. cit. p. 156

(2) " " p. 147

La antipatía, la diferencia de opinión, el odio y el desprecio pueden acompañar al verdadero amor. Las diferencias en inteligencia y personalidades producen los hijos más altamente dotados, que heredan las mejores cualidades de ambos.

Marie Grubbe (en la novela de Jacobsen) que era extremadamente refinada y civilizada"...se siente miserable e infeliz hasta que se entrega a un caballero que le dió exactamente lo que necesitaba, con unas buenas palizas. Eso era exactamente lo que ella requería para completar su personalidad".(1)

Strindberg se casó en tres ocasiones. El primer matrimonio duró 15 años y procrearon 4 hijos (el primero de los cuales murió poco después de nacer); el segundo matrimonio duró un año; el tercer, 3 años y en este último engendró un hijo.

Aspectos religiosos:

Augusto fue educado en el pietismo, secta cuyos principios guardaba toda la familia, pero en especial, la madre. El pietismo hace al individuo directamente responsable con Dios, sin intervención de la iglesia. Estaba en concordancia con el cristianismo primitivo, a favor de los oprimidos que sufren. Se caracteriza por el desprecio de las cosas mundanas y el anhelo de una vida ulterior, con la convicción de que el mundo está inundado de pecado, del cual sólo redime la gracia de Dios.

La mentira y la desobediencia a la autoridad eran de los pecados más castigados. Augusto siente que en ocasiones era "obligado" a mentir, ya que consideraba que no creían como verdad lo que él dijera. Si después de haber mentido confesaba a sus padres haberlo hecho, el castigo era mayor aún.

(1) Loc. cit. p. 155.

El "ojo de Dios" lo vigilaba desde su tierna infancia (1). Las pinturas cristianas le impresionaban por su crueldad. Al mismo tiempo le decían: "No temas, Dios protege al desafortunado" (2) con lo cual el perseguidor se convertía en protector, al igual que Agustín sentía a sus padres. Cuando hacía "berrinches" o era irritable, se le hizo creer que estaba "poseído por el demonio". Tal era la forma de explicar la patología mental en la familia. Con respecto a esto, en la primera versión de La señorita Julia, en 1888 se menciona que la conducta extraña de la madre de Julia se debía al pietismo, dato que no vuelve a aparecer en ediciones posteriores.

Cuando Augusto tenía 14 años, creía que por masturbarse iba a enloquecer o a morir a los 25 años; decide entonces que lo único que puede hacer es salvar su alma. Se sentía ya condenado a morir; al menos esperaba alcanzar la otra vida por medio de la "virtud". Con esto racionalizaba su temor a la locura y la inclinación a la homosexualidad.

Una razón muy importante por la que Augusto se apega a la religión era la de competir con el pietismo de la madrastra, a quien Augusto percibía como orgullosa de sus conocimientos y despreciativa para con él. La rivalidad entre Augusto y la madrastra no era precisamente por Dios, sino por el padre de Augusto. Comienza en Strindberg el deseo de ser "el hijo de Dios", el elegido, el mejor, el señalado y distinto, racionalizando así su conducta patológica. Esto recuerda el caso de Schreber quien también buscaba unirse al padre en su delirio de ser fecundado por Dios. Strindberg hace equivalente su masturbación a la estigmatización de Cristo y la inhibición sexual a la crucifixión de la carne. De tal modo Schreber y Strindberg erotizan el pensamiento religioso que encubre en ambos el deseo por el amor del padre. Por esto, cuando Augusto se da cuenta de que ya no necesita al padre (o tal vez, de que el padre no le hace caso por el nuevo hijo que acaba de nacer cuando Augusto tiene 15 años). abandona definitivamente la religión.

(1) Loc. cit. p. 33.

(2) " " p. 27.

Alrededor de los 15 años aparece la crisis religiosa en Augusto. -- Considera a los pietistas como orgulloso; no experimenta en él la gracia; envidia el goce que otras personas tienen por la vida, lo cual prohíbe el pietismo. Y lo que menos le convence es la imperante "negación de su propio yo". Estas ideas se reafirman cuando queda indiferente al recibir la comunión que había sido para él tan anhelada.

A pesar de que la fe religiosa llega a su fin, permanecerá en Augusto por el resto de su vida una actitud por la cual se identifica frecuentemente con personajes bíblicos: Ismael el hijode la casa del padre cuando tiene 14 años y nace otro hijo del padre con una mujer diferente de su madre. Menciona también la lección de -- "José vendido por sus hermanos" cuando Augusto hacía el camino a la escuela acompañado de sus hermanos mayores.

El racionalismo científico; su interés por la naturaleza; -- las teorías de Darwin y las mismas controversias entre los teólogos-pietistas, terminaron por hacerlo abandonar la religión. Pero más imperiosas que estas razones conscientes para orientar su existencia por otro camino, fueron las pulsiones sexuales, el deseo de vivir y de crear: el instinto de vida.

De los 18 a los 20 años surge la crisis vocacional. De hecho, Strindberg nunca había tenido una vocación definida y cambiaba con facilidad sus inclinaciones. Pero en la época de la universidad tenía que elegir. En esos años, lejos de la familia, siente -- una soledad que sólo calmaba con bebidas alcohólicas, a pesar de que entonces y al parecer durante toda su vida siempre se preocupó la gente por él y le brindó apoyo. Viviendo en Uppsala, fuera de esto colmo y de la casa paterna, el dinero comenzaba a ser para él una idea fija con la que nunca acabaría: se queja de pobreza, de hambre; contrae deudas; siempre encuentra un mecenas pero éste se convierte en acreedor y por lo tanto en perseguidor para Augusto.

En esta época, a los 19 años, vive por una temporada con un -- médico judío y su familia, como tutor de los hijos de éste y con el fin de acercarse a la ciencia médica en busca de definir su profesión. El ambiente familiar le parece inusitado: encuentra afecto, cultura, buenas relaciones y ausencia de la persecutoria religión que Augusto había vivido. Presenta su examen de admisión a medicina y falla. Pero encuentra al mismo tiempo a unos actores de los cuales le llama la atención cómo pueden reírse de las cosas solemnes, y desea actor. A los 20 años intenta representar en el teatro pero falla -- nuevamente, debido a que su "voz era muy débil". Los fracasos consecutivos lo llevan a desear la muerte.

Sin embargo, en 1871, a los 21 años, comienza a escribir una obra de teatro; la lee a sus amigos y todos lo estimulan a continuar por ese camino. Da gracias a Dios de rodillas por haberle "permitido encontrar su vocación". Se estrena su primera obra y comienza a ver en la representación los defectos que tenía, razón por la cual tiene la idea de arrojarse a un río y perecer ahogado. A pesar de -- que la crítica que recibe es blanda, Augusto siente que puede venir -- un nuevo fracaso. No obstante, continúa escribiendo por el resto de su vida..

Combinó, entre los 21 y los 27 años, la tarea propiamente literaria con el periodismo, la biblioteconomía, la docencia, la telegrafía. A partir de los 27 años se dedica solamente a escribir su -- obra literaria, oficio que le permitirá viajar durante gran parte de su vida.

Desde los 21 años, la soledad que sentía la atribuía al hecho de no estar casado. Los amigos no le bastaban y le hacía falta una mujer y tener una familia. A los 26 años conoce a la que sería su -- primera esposa: Siri von Essen, que en aquel momento estaba casada con el barón de Wrangel y con la que 2 años más tarde contrae nupcias y la convierte en actriz.

A los 24 años, la compañía editorial de un periódico donde -- trabajaba tuvo una quiebra económica y Augusto se siente responsable, ya que él había querido continuar las publicaciones, creando deudas para este periódico y comprometiendo a sus amigos para que avalaran las deudas. Con la quiebra económica él siente haber defraudado a la gente. Los acreedores y el fracaso son vividos como siempre: como perseguidores, y Augusto se hunde entonces en una especie de sentimiento oceánico, deseando esta "en brazos de su madre", confundiendo las vivencias de la muerte, del mar, de la madre y de la amante que entonces tenía (y que era una sirvienta) en una sola. Al parecer -- ésta es la primera quiebra psicótica. Considera que el anhelo por su madre equivale a un "incesto del alma". El terror se apodera de él para aumentar su pasión y poco después la amante lo deja por irse con otro hombre. Al sentirse "traicionado" por esta mujer surge lo que parecería la primera quiebra psicótica. La descripción de esta ruptura con la amante y con la realidad, es descrita por Strindberg y recogida por Jaspers) como sigue:

"Para apaciguarse, se fue al bosque; pero ahora el paisaje no era una fuente de gozo y alegría, como antes... Para él, la Naturaleza había muerto... Según iba andando a la orilla del río, por los prados y por entre los árboles, las líneas y los colores empezaron a entremezclarse, como si lo estuviese viendo - todo a través de las lágrimas... El sufrimiento exaltaba su Yo; la impresión de que estaba combatiendo a una fuerza maligna - convertía su capacidad de resistencia en una obstinación salvaje; despertó en él el afán de luchar contra el Destino y de un montón de leña cogió maquinalmente una vara larga y puntiguda. En sus manos convirtióse ésta en una lanza o un venerable. Irrumpiendo en el bosque, empezó a derribar a trastazos las -- ramas de los árboles, como si las víctimas de sus golpes fueran sombríos gigantes. Al mismo tiempo, pisoteaba los hongos y las setas, con la misma furia que si hubiera estado aplastando los cráneos vacíos de otros tantos gnomos o enanos. Aullaba como si estuviera acosando a los lobos y a los zorros -

por el bosque, y el eco multiplicaba entre los pinos sus gritos venatorios. Por último, llegó ante un paredón de roca, - que se elevaba casi a pico, cerrándole el camino. Después de golpearlo con la vara, como si quisiera derribarlo, se lanzó impetuosamente a escalarlo. Los matorrales crujían bajo sus manos, y arrancados de cuajo, caían por la pendiente abajo; - las piedras rodaban también hacia el fondo; sujetando con el pielos jóvenes enebros, los apaleaba hasta dejarlos como si - hubiesen sido la hierba pisoteada de un camino. Al fin, llegó a lo alto, encontrándose sobre una meseta rocosa, desde la que se dominaba un panorama vastísimo, salpicado de arreciges en primer término y, al fondo, el mar. Respiró profundamente como si fuera ésta la primera vez que el aire entraba en sus pulmones. Pero en la cima de la montaña se erguía un pino -- desgreñado, que era más alto que él. Sin soltar la vara de - la mano, trepó por su tronco y, llegado a la copa, que formaba una especie de silla, sentóse allí a horcajadas, como si - fuera un caballero andante"...¿Es que estaba loco? ¡De ninguna manera! Sólo era un poeta que, en vez de escribir sus - estrofas en el gabinete, las había compuesto al aire libre, - en el pinar"..."La idea de estar loco calmaba sus remordimientos; si era un demente, no se sentía responsable de nada"...- Un loco jamás hubiera sido capaz de interpretar con tanta lógica las visiones que él tuvo en el bosque"...Todo lo que había pasado es que había echado a volar la fantasía, y nada más

(1)

En el verano de 1875 Strindberg conoce a Siri von Essen en la zona de los comercios elegantes. Augusto interpreta como una "trampa del destino que la mujer de la que se enamora a primera vista resulte ser la esposa de un aristócrata, que habitaba entonces la que fuera residencia de Augusto en su infancia.

(1) Jaspers: Genio y Locura, pp. 36-38

Al visitarles Augusto teme revivir demasiado intensamente --- "la atmósfera familiar" que encuentra desde que llega a la puerta de la casa y mira los árboles de la entrada. La comparación entre la baronesa y la madre de Strindberg se expresa a nivel consciente.

El barón y su esposa eran aficionados al teatro. Siri había tenido entrenamiento en la escena antes de su matrimonio. El barón se comportaba con las actitudes aristocráticas que tanto envidiaba-- Augusto y coincidió con éste en lamentarse de que "hubiera muerto el rey" en cuyo gobierno las artes y la cultura habían cobrado importancia. Augusto tuvo la esperanza de que esta familia lo redimiera de la tristeza sufrida en su niñez. La casa, aunque era la misma, parecía diferente y más acogedora; al mismo tiempo, seguía existiendo el jardín donde Augusto había incursionado en sus primeras investigaciones sobre la Naturaleza.

La baronesa tenía entonces una hija de su matrimonio con el barón. Pero Augusto no se la podía imaginar en la relación de coito; prefería verla como la madre-virgen.

La amistad de Strindberg con la pareja continuó y un día el barón le confió, en estado de ebriedad, sus aventuras amorosas, señalando que esto no le importaba a Siri, puesto que ella era frígida. Esta confesión aumentó a los ojos de Strindberg el encanto de castidad y virginidad que buscaba en la mujer.

Siri, por su parte, le cuenta a Augusto la frustración en que vive por no ser actriz, ya que su condición de baronesa no se lo permite. Augusto se dispone a ayudarla pensando en que a la baronesa sí le correspondían los derechos de emancipación que les negaba a -- las demás mujeres.

El atractivo físico que se despierta en Strindberg por la baronesa es relatado así: "Los pequeños pies de ella que mantenían el paso con los de él, eran de tal manera una parte de sí mismo que pa-

recía caminar con cuatro piernas y él era consciente de las vidas que no habían nacido en el anhelo de ella por el acto de amor donde se -- siente el primer signo de vida que manifiesta el feto".(1)

Trata entonces de huir de ella y se embarca rumbo a Francia. - Pero en el camino revive, al ver las islas y el paisaje, la imagen de la amante que lo traicionó y su primera quiebra psicótica y le pide - al capitán que le permita usar un bote para llegar a la orilla o enlo- quecerá. Ya en la playa tiene una actitud semejante a la quiebra su- cedida dos años antes. Le escribe entonces al barón diciéndole que - está enfermo de muerte, en una carta incoherente que revela el sur- gimiento de una segunda quiebra, que Strindberg relata de la siguiente manera:

"¿Estaba yo loco o no? ¿Tan amenazador era el peligro de estar lo, que solo volviendo a trierra enseguida podía eludirlo?...- Como un investigador riguroso, repasé todos los casos simila- res que me habían pasado a lo largo de mi vida"... "Llegué así a la conclusión de que, al menos en ciertas ocasiones, padezco - transtornos mentales. ¿Qué tenía que hacer? ¿Descubrirlo? -- ¿Ocultarlo mintiendo? Me propuse buscar un escondrijo en el - bosque, donde poder ocultarme para morir allí, como el animal- salvaje que ve aproximarse su fin... Me sumergí en la espesura, cuyos murmullos iban bajando de tono a medida que los troncos- de los árboles se hacían más recios. En el colmo de la desesperación, puseme a aullar, traspasado de dolor, mientras gruesas lágrimas me nublaban la vista. Con la furia de un alce--- pisoteé los hongos y las setas, arranqué a patas tiernas ene- bros, embestí a los árboles. ¿Qué me proponía con todo esto?- ¡No sabría decirlo! Un fuego devorador hacía hervir en mis ve- nas la sangre; el deseo incontenible de volverla a ver se apo- deró de mí... Y ahora que ya todo había acabado, deseé morir, - pues sin ella no podía vivir más".(2)

(1) Sprigge, Elizabeth: La extraña vida de A. Strindberg, p.66

(2) Jaspers, Loc. cit. pp. 40-41.

Desde que Strindberg admite estar enamorado de Siri, el tormento de los celos aparece.

Augusto le confiesa a Siri su amor. Ella le pide que hable con el marido. Ella había deseado desde antes vivir "peligrosamente" y -- "no estaba hecha para tener paz y un lecho de rosas".(1) Comienzan entonces sus entrevistas amorosas utilizando para esto la casa y la cama de la hermana de Augusto. Posteriormente se encontraban en el cuarto que Augusto rentaba. Siri desea entrar al teatro, por ello abandona a su hija y al marido, quien se queda con la niña de ambos. Augusto y Siri viven juntos amparados en las ideas del amor libre, aunque éste parece no convencerles. Pero tampoco les convence la idea del matrimonio. En el año de 1877 mueren la hija y la madre de Siri. Strindberg comienza a desilusionarse de ella, no obstante, se casan el 31 de diciembre de ese año, en vista de que Siri está embarazada. Poco después da a luz una niña que muere enseguida.

Augusto y Siri se sienten unidos por la muerte que repetidas veces aparece desde que se conocieron, considerando que son ellos los -- culpables.

La desilusión y la desconfianza de Augusto hacia Siri van en aumento, pensando que "ella no encuentra en él a un buen amante" y sintiendo la imagen del marido anterior de ella como "un gigante que lo perturbaba".(2) Augusto se torna celoso "hasta del perro" de Siri --- (sic).

(1) Sprigge, E. p. 74.

(2) Loc. cit. p. 84.

Desde que dejó a su marido, Siri aparece con gran éxito en -- el teatro. Se encuentran en su segundo año de casados cuando llega a Estocolmo la obra de Ibsen: Casa de Muñecas, predicando la emancipación de la mujer, lo cual le molesta profundamente a Strindberg, a pesar de que él mismo predica la independencia de Siri.

En 1880, Strindberg es considerado por la crítica como el "re formador de la literatura sueca". Tiene un gran éxito como escritor y esto le trae beneficios económicos. En ese año nace la segunda -- hija del matrimonio. Este nacimiento le causa temor a Augusto, "como si él mismo fuera a nacer de nuevo". (1)

A pesar de todos sus temores, en 1881 se da cuenta que ha pagado sus deudas, que ha obtenido reconocimiento y que ha podido tener dos hijas. Se construye con sus propias manos una cabaña en el lugar donde tuvo su primera quiebra psicótica, donde entonces se dedica a escribir. Los celos y los reproches a Siri van en aumento a -- medida que crecen los éxitos de Siri por toda Escandinavia.

El padre de Augusto muere en 1883 (no se hace ninguna otra men ción al respecto en las biografías revisadas). En ese año Augusto -- está "a punto de una crisis nerviosa" y el médico le recomienda viajar. Esto lo aprovecha Augusto para retirar a Siri del teatro, pensando mejorar así las relaciones familiares. Entre 1883 y 1889 y -- luego, de 1892 a 1897 Strindberg vive fuera de Suecia, en diversos -- lugares de Europa: Francia, Suiza, Alemania, Dinamarca, Inglaterra.

A fines de 1883, en París, Augusto encuentra el reconocimien to de las principales figuras literarias del momento. Establece re-- lación directa con escritores escandinavos. A pesar de esto,

(1) Loc. cit. p. 87.

Strindberg se queja de que la gente quiere perjudicarlo e interferir en su vida. En enero de 1884 la familia Strindberg se muda a Suiza y Augusto describe el paisaje "espléndido" de los Alpes. Hace después un viaje al norte de Italia, que le decepciona y regresa a los Alpes suizos.

El 10. de Abril de 1884, nace en Suiza su primer hijo varón - (cuarta gesta de su matrimonio), al que le ponen el nombre de Juan - (nombre que utiliza para sí mismo en su autobiografía al año siguiente) aludiendo que el nombre de Juan es para "hacer pareja con el de Greta, la hija anterior (probablemente pensando en los personajes del cuento sajón, que son los niños abandonados en el bosque).

En esa época escribe una obra llamada Matrimonios que en septiembre de ese mismo año es publicada en Estocolmo. Strindberg había continuado viviendo con su familia en Suiza; su salud se notaba cada vez más precaria y la esposa teme que le de "una nueva crisis nerviosa". Matrimonios "condena a la mujer moderna, repudia el control de la natalidad e ignora el divorcio, pero ataca más fuerte aún a las clases sociales altas y a la iglesia". (1)

La obra suscita controversias. Strindberg es acusado de blasfemia, lo cual es considerado por las cortes como un delito que es penalmente castigado en esa época en Suecia. Augusto acepta su responsabilidad para evitar que le tilden de cobarde. Por otro lado, la gente que propugnaba por algún tipo de libertad, principalmente la libertad de expresión, toma la obra de Strindberg como estandarte de su causa. Augusto tiene que presentarse en Suecia para el juicio en el cual él mismo se defiende, es absuelto y declarado inocente, no sin antes sufrir las tribulaciones que lo confunden ya que cuando teme ser linchado por una multitud, ésta lo aclama; los ataques tampoco se hacen esperar; recibe telegramas, cartas y flores de felicitación, al mismo tiempo que la hostilidad que ha provocado en el bando que lo acusa, viviendo ahora en la realidad las continuas ideas -

(1) Loc. cit. p. 99.

de persecución que siempre habían sido producto de su imaginación delirante. Esta circunstancia le impedirá por varios años volver a publicar en Suecia. Regresa nuevamente a Suiza, donde lo espera su familia, sintiéndose una vez más inconforme con el veredicto. Se siente "humillado más que triunfante"... "al no haber sido coronado como mártir, sus enemigos ganarían poder".(1)

En el ataque a las esposas que presenta en esta obra, Augusto le dice a Sirí que no alude en absoluto al matrimonio de ellos. No obstante, los celos que él ha manifestado desde el principio de la relación van consolidándose hasta sistematizarse en delirio.

En el año de 1885, la celotipia al punto de hacerlo dudar de la paternidad de sus hijos: "Él, que había sentido los embarazos de la esposa en sus propios huesos y en su propia sangre".(2) Sospecha también de actitudes homosexuales en su esposa.

El repudio a la mujer se muestra en Strindberg unido al repudio por la religión. Augusto escribe a un amigo 'pidiéndole que comprenda su misoginia que es sólo el reverso de mi temerosa atracción hacia el otro sexo'. Trata de entenderse él mismo y llega a la conclusión de que "solamente llegando a ser ateo...escapará del miedo", ya que su concepción de la civinidad es la de un Dios malvado.

"Sirí veía que en Strindberg se iban haciendo cada vez más claras dos personalidades separadas". Un amigo común les aconseja que disuelvan el matrimonio, pero continúan unidos en matrimonio hasta cumplir 15 años de casados, en 1892. En varias ocasiones Sirí le sugiere a Augusto que vea un médico. Strindberg se daba cuenta de lo que esto quería decir:

(1) Loc. cit. p. 103.

(2) " " p. 112.

LAS OBRAS:

El padre.

La señorita Julia.

El sueño.

La sonata de los espectros.

"En los individuos muy enfermos, -
esta incapacidad de desenredar la-
relación hacia una u otra de las -
figuras parentales- debido a que -
se hallan inextricablemente liga -
das en la mente del paciente- desem
peñan un rol importante en los es-
tados de grave confusión".

Melanie Klein

(Envidia y gratitud. p. 58)

"ella creía que estaba loco"(1). Finalmente, consulta a un psiquiatra danés y "se enfurece cuando el doctor rehusa darle una opinión, - a menos que tenga al paciente bajo larga observación".

En 1886 y 1887 escribe 4 de sus obras autobiográficas, una de ellas: El manifiesto de un loco destinada exclusivamente al desarrollo de su celotipia, donde no hace otra cosa que increpar a su esposa manifestando el punto álgido del delirio que se presenta completamente sistematizado.

En 1887 y 1888 publica las obras El padre y La señorita Julia.

(1) Loc. cit., p. 113.

LAS OBRAS.

De la producción literaria de Strindberg he seleccionado cuatro de las obras dramáticas para el análisis comparativo entre los personajes y su autor.

He elegido estas obras tomando en consideración dos épocas de la vida de Strindberg (1888 y 1907) para comparar longitudinalmente la progresión de su patología, así como también la presencia y la evolución de los mecanismos defensivos y de las áreas sanas que permitieron la expresión de su genio creador hasta los últimos años de su vida.

En 1886 y 1887 Strindberg escribió El padre y La señorita Julia como exponentes del realismo y el naturalismo propios de la época, obras que la crítica literaria comparó elogiosamente con el estilo que había desarrollado Emilio Zola en esos años, habiendo sido el escritor francés el creador de una escuela que se caracterizaba en mostrar la realidad tan crudamente como era. Sin embargo, se puede rebatir la definición de "naturalismo" a la luz de la psicopatología y afirmar que lo que describe crudamente no es la realidad, sino tan sólo una parte de ella: la enfermedad y, tratándose de enfermedad mental, la enfermedad es lo más distorsionado de la realidad en torno.

Para apoyarme en la argumentación de un escritor respetable, el uruguayo Juan Carlos Onneti, quiere citar unas palabras suyas, recientemente publicadas con las que impugna un nuevo movimiento literario.

"Una forma literaria que se revuelca gozosa en la inmundicia y nos dice que 'la vida así', cuando en realidad es así la vida de quienes la escriben y la defienden." (1)

(1) Excelsior, 24 de noviembre de 1978 p. 7 A.

Catorce años después de las obras naturalistas, en 1901, Strindberg comienza a escribir El sueño, que junto con La sonata de los espectros habría de ser exponente de otro modo de enfoque: el teatro fantástico. Con El sueño Strindberg crea e introduce las primicias del surrealismo en la literatura europea al empezar el siglo.

Es significativo que Strindberg participara de estas corrientes formales aparentemente contradictorias: naturalismo y surrealismo que, además de que la época las propició en los movimientos artísticos, representan dos visiones del mundo, aparentemente opuestas, pero que se corresponden entre sí en la misma actitud: la percepción distorsionada de la realidad.

Parecería que Strindberg se apoya en el naturalismo, en los años '80, en busca de la más "cruda realidad, que era lo que preguntaban los parámetros de tal estilo. Busca ahondar y aferrarse a lo que consideraba de mayor realismo en aras de encontrar un ancla para su psicosis. Escribe entonces sus libros autobiográficos con el fin de plasmar de manera objetiva su vida y sus conflictos. Invadido por la psicosis, busca el papel y la pluma para crear la realidad de la cual su mente escapa.

Diferente es la otra etapa, a la que se le puede llamar fantástica, por oposición al realismo. Si el realismo, llevado a sus últimas consecuencias en el naturalismo, creaba una realidad que se apoyaba desesperadamente en el proceso secundario, las obras surrealistas dan rienda suelta a la fantasía y permiten una participación más amplia del proceso primario.

El sueño y La sonata son exponentes de un alejamiento mayor de la realidad, de la necesidad de crear un mundo ya no objetivo y tangible como en el naturalismo, sino etéreo e irreal, que probablemente coincidiera con las vivencias autistas de Strindberg. Para 1901, varios acontecimientos habían sucedido en su vida de tal manera que lo habían ido alejando cada vez más de la realidad. En los

catorce años que median entre La señorita Julia y El sueño, ocurren dos divorcios y está a punto de realizarse el tercero. Junto con el primer divorcio, acaecido en 1892, perdió a sus tres hijos, ya que éstos permanecieron al lado de su madre, Siri von Essen. El segundo matrimonio dura de 1893 a 1895; el tercero, en el cual tiene un hijo, dura de 1901 a 1907, tiempo que tardaría Strindberg en ver El sueño puesto en escena, que había escrito desde el año de 1901.

Los fracasos y pérdidas en el terreno sentimental habían sido consecuencias del proceso psicótico creciente y a su vez pasaron a ser desencadenantes de crisis sucesivas. El sueño y La sonata representan a la par que la creatividad genial de su autor, la esquizofrenia paranoide más abierta: hay una mayor falla de la represión la fragmentación se ha multiplicado y la parcialidad de las identificaciones proyectivas se ha intensificado con el mecanismo de la parte por el todo. En su vida de relación, Strindberg se iría retrayendo cada vez más, acosado por la persecución, como lo revela la siguiente anécdota. En 1911, un amigo va a visitarle y dice así:

"En la puerta no había placa alguna; el tirador de la campanilla lo habían quitado. Di tres palmadas sobre la pared, - junto al marco de la puerta - como habíamos convenido - y esperé. Al cabo de un rato, la tapa del buzón, que apenas si estaba a un metro del suelo, fue levantada con sumas precauciones por un dedo azulado, y un ojo cobijado por una ceja grisácea echó una inquisitiva mirada por la rendija. 'Por fin - he conseguido que doblase la cerviz el más poderoso de los suecos', me dijo, al tiempo que introducía mi tarjeta por la hendidura. Pasó otro largo rato. Tras la puerta reinaba un silencio de muerte; yo esperaba sin osar rebullirme. Me daba cuenta de que, al otro lado de la puerta, el solitario poeta cavilaba y cavilaba, sin saber qué hacer... Por último, muy despacito, se abrió la puerta, en cuyo umbral apareció la figura de Strindberg. Me miró como queriéndome traspasar. 'Estoy enfermo - murmuró -; por lo general no abro a nadie.

Pero ¿dice Ud. que viene de parte de Rolf Krake?' Una sonrisa fugitiva animó un instante su rostro. Sin moverse del umbral, como para cerrarme la entrada, se quedó contemplándome con una expresión entre recelo y curiosidad." (1)

Estos eran ya sus últimos días. Murió en 1912 de cáncer en el estomago.

El padre.

En el año de 1886, Strindberg plasma sobre el papel la tormentosa idea que le persigue desde un año antes, la duda acerca de la paternidad de sus hijos, y escribe El padre, que sería publicada en 1887.

La acción está concebida en las vísperas de la Navidad de 1881, dato significativo porque da la idea de lo que puede ocurrir en una familia en la fecha que se aproxima a una celebración que une al grupo familiar para conmemorar un nacimiento.

La obra produce el proceso de una idea delirante, desde sus orígenes hasta su culminación en la locura y en la muerte, que vienen a ser sinónimos en la vida de relación de un individuo con la realidad.

Los personajes centrales son el Capitán y su esposa Laura, exponentes de la guerra entre el hombre y la mujer. Los demás personajes, incluyendo a la hija de ambos, son partes accesorias que brindan aportaciones limitadas a la verdadera dramática.

Personajes de la obra:

El Capitán

Laura, su esposa

Bertha, la hija de ambos

(1) Jaspers: Loc. cit. p. 118

Doctor Ostermark

El Pastor

La Nana

Nöjd

El oficial

Sinopsis: El Capitán descubre, al iniciarse la obra, que un hombre puede dudar acerca de la autenticidad de su paternidad. Este argumento será usado por Laura contra el Capitán para impedir que éste aleje de ella a su hija, no pudiendo entonces él ejercer sus derechos de padre, a los que arguye para intentar que la hija pueda vivir y desarrollarse fuera de la casa y de la influencia de las mujeres que la habitan. Laura trata de convencer al Capitán de que no es el padre de su hija; y a la gente, de que el Capitán está loco. La locura del Capitán se manifiesta después como realidad en la que Laura ha tenido una parte activa. Laura consigue enloquecer al marido y esto lo conduce también a la muerte. Así, Laura se queda como poseedora de la hija de ambos.

La obra comienza, de manera magistral, presentando el antecedente que al irse desarrollando terminará en tragedia: en la cocina se discute acerca de la paternidad de un niño. Una de las sirvientas ha quedado preñada y adjudica la responsabilidad a un soldado, subalterno del Capitán. El soldado acepta el papel de padre que la sirvienta le confiere, en relación al hijo que ella espera. El soldado manifiesta al Capitán la duda acerca de su paternidad, apareciendo por primera vez en el Capitán la idea consciente de que un hombre pueda dudar de ser el padre de sus hijos:

"Cap. -De una vez por todas. ¿eres tú o no el padre del niño?

Nöjd -Como va uno a saber.

Cap. -¡Qué rayos quieres decir. ¿No sabes?

Nöjd -No; vea Ud. señor, eso es algo que uno nunca puede saber." (p.10)

Con esto queda sentada la base para la idea delirante que se ha de desarrollar a lo largo de la obra en el Capitán con respecto a la paternidad de su propia hija. Podría decirse que en esta primera escena, en que actúan tres personajes: el Capitán, el soldado y el Pastor, están representadas las tres instancias psíquicas de una misma personalidad fragmentada: yo, ello y superyó. Los diálogos entre los tres podría reducirse a un monólogo interior donde se plantea el conflicto intrapsíquico entre la actuación de un impulso, la toma de consciencia, la responsabilidad moral y los mecanismos de defensas: la negación y la proyección:

"Cap. -¿Quieres decir que no has sido tú el unico hombre?
Nojd -En aquel tiempo lo fui. Pero Ud. no puede decir -
si Ud. ha sido siempre el único.
Cap. -¿Estás tratando de echarle la culpa a Ludwig?
¿Era esa la idea?
Nojd -No es fácil saber quién es quien culpa."(p.10)

Se menciona aquí otro problema que habrá de interpretarse después: el de ser "suficientemente hombre" para saber si se es padre. (p. 10)

Apenas se ha iniciado la obra y se tienen ya todos los elementos: el tema a tratar será el de la paternidad, que coincide con el título; El padre; el problema a resolver será el de la duda con respecto a dos funciones yóicas del protagonista que han formado parte de su identidad: ser hombre y ser padre; la solución ante la amenaza de una quiebra de identidad será la de encontrar un objeto del mundo externo en el que se proyecte la culpa, aunado esto a la negación de la propia responsabilidad:

"Cap. -Por mi alma que no me gustaría ser magistrado y juzgar este caso. Tal vez el muchacho es responsable;
eso es algo que Ud. nunca podrá saber. Pero una cosa puede Ud. saber -si alguien es culpable, lo es la muchacha. "(p.11)

Es significativo que el preámbulo de lo que habrá de ser el resto de la obra se dé entre los sirvientes, considerados dentro de la misma obra como la clase inferior, con la cual se malgastarían las palabras del Pastor si éste les aconsejara. Es la clase social inferior que actúa los impulsos, la parte inconsciente de la personalidad, que se refugia en la cocina para ventilar sus querellas.

Los sirvientes son presentados en la primera escena como pertenecientes a un mundo aparte a la cocina, como si nada tuvieran que ver con la clase alta, el Capitán, su familia, el Pastor. Es evidente aquí una primera escisión del autor; una parte suya, la materna, pertenece a la cocina; y actúa los impulsos de la misma manera como los contempla proyectados ya en el soldado. A través de la obra los fragmentos nunca llegan a la integración, solamente a la yuxtaposición por identificaciones proyectivas. Los mecanismos de negación y proyección no permiten la reintroyección y la integración acabada. Habiendo negado su propia quiebra de identidad y habiendo proyectado la agresión en la mujer, el Capitán llega a la desintegración en la locura y en la muerte.

Comienza entonces lo que será propiamente el conflicto de la obra: la idea delirante de persecución que tiene el Capitán con respecto al mundo femenino que impera en su casa y en la educación de su hija. Es significativo que pertenezca también al género femenino la hija del Capitán, que representa una parte suya.

La hija del Capitán es el pretexto de la obra para impugnar a las mujeres de un complot persecutorio. El capitán intenta salvar según él, a su hija de las influencias que considera nefastas de la madre, la institutriz, la sirvienta, la nana y la abuela.

El yo observador de Strindberg manifiesta todavía la autocrítica y esto permite que el personaje del Capitán no sea plano, no represente únicamente la parte "buena" frente a los demás personajes "abyectos". La genialidad del autor en la presentación de la con

fusión interna de cada uno de los personajes. Pero esta capacidad - de Strindberg sólo se manifiesta en el primer acto de la obra.

Sin embargo, al esgrimir sus razones, el mismo Capitán se muestra intolerante y tan arbitrario en su juicio como lo son los demás personajes en los que él percibe la voluntad del dominio arbitrario. Ni el Capitán ni los demás miembros de la casa toman en consideración lo que la hija pueda elegir como vocación y destino. La hija representa un objeto manipulado, fue concebida para que la madre pudiera heredar las propiedades del padre; después, se convirtió en una "cadena" de unión en el matrimonio. La hija encarna el pretexto para la agresión, el odio, la locura y la muerte; es el "chivo expiatorio", el objeto de la discordia y el receptáculo de la locura familiar. Su intervención es mínima, equivalente a la de una niña pequeña que no se ha podido desarrollar de acuerdo con su edad debido a la hostilidad de los padres que la manejan simbiótica, sin percibir los propios límites de la diferenciación. Para el Capitán, la hija es una parte de su self. Lo mismo lo es para Laura. La hija no tiene individualidad; no se ha separado de ninguno de ellos.

Podría decirse que la obra busca la solución de un tercer sexo, lo cual encubre la homosexualidad de Strindberg: ataca al matrimonio, a la mujer que se "pone en el mercado" para casarse; rechaza a la mujer emancipada que "tiene carrera de hombre". La profesión de maestra le parece una solución intermedia (un tercer sexo) que participa de las funciones propias del hombre y de la mujer.

La misoginia de Strindberg hace recaer mayor antipatía sobre Laura; la presenta como cínica, cuando le pregunta al marido si hay algo que le molestó, después de hacerlo dudar de su paternidad. Aparenta ser ingenua e inocente pero esto se revela como hipocresía; actúa subrepticamente la agresión contra el marido y no se conmueve cuando encuentra los "recuerdos" que él guardaba de ella y reconoce que él la quiso.

Con estas características que el autor nos presenta, era fácil hacer recaer (o proyectar) sobre ella la mayor parte de

Es preciso para la esquizofrenia paranoide encontrar un elemento racional en que apoyar el delirio, aunque este tenga que distorsionarse para que el fundamento opere: Laura es digna de sospecha. El mismo hermano de ella, el Pastor, representante de la moral religiosa, la acusa (revelando una vez más la rivalidad entre los sexos y agudizada por la rivalidad entre hermanos). El Capitán señala que su esposa es buena, pero el Pastor, actúa como superyó perseguidor contra una parte del Capitán proyectada en la esposa: "ella es, no tú, la que lleva los pantalones". (p. 13)

El problema que se plantea al principio es de la educación de la hija; la madre desea que permanezca en casa y estudie artes que es, al parecer, para lo que la hija manifiesta inclinación y desea conserve el novio (al que el Capitán llama "mequetrefe"). Estas parecen razones lógicas que dan la apariencia de que Laura es una madre que se preocupa por el bienestar de su hija. En cambio, el Capitán en esa escena se muestra desquiciado, imponiendo el deseo egoísta de que la hija sea como él: "no es suficiente darle a un hijo la vida. Quiero darle mi propia alma" . (p. 23)

Laura en un principio aparece como la víctima del Capitán, quien quiere alejar de ella a la hija por capricho egoísta. Laura aparenta querer tener un acuerdo común para educar a la hija y es el Capitán quien lo considera imposible.

Aparentemente, por su amor de madre (" una madre no tiene más que a su hijo " p. 22) Laura elabora una trama para manipular la situación: hará creer que su esposo está loco y perderá con esto la patria potestad. Para esto convence al médico que llega como huésped, para lo cual sólo necesita acentuar algunos rasgos de la personalidad del Capitán. Por si esto no fuera suficiente, Laura aprovecha la anécdota de la paternidad dudosa como medio para retener el dominio sobre la hija y librarla del destino que le impone -

el Capitán. De tal manera que no sólo el médico creerá que el Capitán está loco, sino que éste enloquecerá con la duda. Pero hay una frase que indica la condición patológica previa del Capitán: "a un enfermo puede hacersele creer cualquier cosa. Es altamente susceptible a la sugestión" (p.20). De esta manera, la voluntad del Capitán que él define como "el sostén de la mente" y que en él es precaria, acaba de ser minada por Laura. Laura aparece entonces como la autora de la locura del Capitán, es la que impide el desarrollo científico del marido, le intercepta las cartas y le escribe a los amigos de él que el Capitán está loco.

Lo que está en pugna en la obra más que la paternidad, es la envidia a la mujer por su maternidad, lo cual afirma Strindberg que le confiere superioridad a la mujer, con lo cual el marido queda ex cluido por los hijos, ya que son vivenciados por el autor como equi valentes de los hermanos que usurparon la atención de la madre.

Y es que el Capitán y Laura han jugado también entre ellos - los papeles del hijo y la madre, depositando él en ella el control de sus impulsos. Se reprochan mutuamente el deseo del dominio del - uno sobre el otro. En realidad se trata de un vínculo simbiótico en el que la madre (cuya representante en la pareja es Laura) limitó el desarrollo del hijo (Capitán). Los dos forman mitades inextrinca bles de un solo self indiferenciado. El Capitán aparece como - víctima pasiva y es Laura la parte activa que controla al Capitán y actúa la agresión de ambos. El Capitán, que manda en el ejército, - llega a casa a obedecer a la mujer y a sentirse esclav, porque la - identifica con una madre dominante que junto con su agresión lo pro tege y le sirve como control. Laura, por su parte, coincide en la - mancuerna psicótica ya que decía que quería al Capitán cuando éste - era como un niño frente a ella; pero cuando el Capitán se le presenta como amante: "La madre se convierte en la amante horrible!" - (p.41) y le dice al marido, refiriéndose a sí misma en su doble papel: "La madre fue tu amiga, pero la mujer

fue tu enemiga." (42) Y luego, el siguiente diálogo:

"Cap. -¿Me odias?
Laura -A veces, como hombre.
Cap. -Es como un odio racial." (p.43)

Por esto, Laura condiciona la regresión del Capitán para que se convierta en una "criatura enferma", para fungir como "segunda - madre"; "Eras un niño gigante que llegó al mundo demasiado pronto o tal vez un hijo no deseado." (p.41)

Laura, al ver llorar al Capitán, tiene un asomo de arrepentimiento, que podría ser más bien temor a la retaliación, y le asegura entonces que sí es el padre de la hija, probablemente porque al verlo llorar se da cuenta de la quiebra que ha provocado, haciéndole pensar quizá que ella a su vez enloqueció a su propio padre, ya que Laura y su madre son también partes fragmentarias de la misma - unidad simbiótica. Si Laura enloqueció al marido-padre-hijo, recibirá la retaliación cuando éste muera, ya que la madre de Laura ha dicho: "Los espíritus se vengan." (p.24) Laura y su madre son la misma persona y así lo vivencíala hija del Capitán; para ella, la abuela y la madre no mienten; y si la abuela muere, también morirá la madre.

La madre de Laura es un personaje importante que no aparece en escena, al igual que el padre de Julia en La señorita Julia. Pero su actuación es tan intensa en una como en la otra, ya que se han constituido en objetos internos persecutorios de su prole. A los dos se les oye a lo lejos: de la madre de Laura se oye la voz; del padre de Julia, la campana con la que llama. Su presencia es invisible, fantasmal. Es sabido que las primeras sensaciones de los perseguidores en las alucinaciones de los paranoicos son las auditivas, traducidas en un principio como la voz de la conciencia.

Después de su temor por la retaliación, Laura recobra la energía agresiva y le dice al Capitán que las autoridades ya tienen en su poder el certificado de su locura; ella será la que cobra la pen

sión. No lo necesita ya como proveedor; si el Capitán permanece junto a Laura tendrá que someterse a la superioridad que ella impone. Como respuesta, y en un último aliento de defensa contra la aniquilación que personifica en Laura, el Capitán le arroja una lámpara - y cae enseguida la cortina del segundo acto.

El tercer acto resume la declinación esperada: Laura pide - una camisa de fuerza; su hermano, el Pastor, condena su "crimen perfecto" y le confiere a Laura "una asombrosa fuerza de voluntad":

"Pastor - Como una zorra atrapada que se arrancaría su propia pierna antes que ser capturada. Como un ladrón maestro que trabaja solo sin siquiera tener consciencia de complicidad. ¡Mírate en el espejo! No te atreves.

Laura - Nunca uso un espejo

Pastor - No, No te atreves a mirarte. Déjame ver tu mano. Ninguna señal que revele una marcha de sangre, - ningún rastro de aquel sutil veneno. Una pequeña asesina inocente que la ley no toca. Un crimen inconsciente. ¿Inconsciente? Un golpe genial. "
(46-47)

Laura nunca usa el espejo probablemente porque reconocería en él su propia agresión. De hecho, proyecta ésta principalmente en el marido, haciéndolo de querer quitarle a la hija. Laura no usa espejo ni lo necesita, porque no existe ella como persona total; su espejo es el marido, es la hija, es la madre, son todos los objetos - parciales en los que se encuentra representada.

Cuando aparece el Capitán en el tercer acto la quiebra es total y la esquizofrenia paranoide se manifiesta en pleno apoyándose el delirio en el mecanismo de intelectualización para encontrar todavía un resquicio de razón: aparece con una pila de libros de los que recita una serie de pasajes literarios en que se comprueba la infidelidad de las mujeres y la dudosa paternidad en los hombres.

Enseguida de esto, en cuanto el Pastor le hace volver a la realidad el Capitán se desploma; su desconfianza en la mujer le ha llevado a perder la fe religiosa; se siente entonces condenado y sin salvación:

"Cap. -Tú no puedes estar seguro de nada, sólo puedes -
creer. Eso es, ¿es Jonás? Uno cree y así será sal
vado. Salvado, ¿veras! No. Uno puede condenar-
se a través de la creencia. Eso es lo que yo he -
aprendido. "(p.50)

Acepta entonces estar loco, pero busca explicar todavía el -
motivo generador de su locura. El clímax de ésta la actúa con la hi-
ja, que es el motivo aparente de su delirio, la hija llega y le lla-
ma "Padre" y él parece no reconocer que a él le corresponde el ape-
lativo, entrando en un juego de palabras al decirle la hija de mane-
ra coloquial "No eres mi padre si hablas así". El contesta tomando-
el significado que le da el pensamiento autista. "¿Quién te lo dijo?"

Parecería volver momentáneamente a la realidad cuando la hi-
ja le vuelve a llamar "Padre"; tienen un momento de lucidez que de-
clina luego y aparece la agresión, la voracidad, el canibalismo,
el temor a ser devorado por la hija, quien a su vez re-
presenta a Laura, y el deseo de matar a la hija por no ser aniquila-
do por la figura femenina en la que transfiere por identificación -
proyectiva un objeto interno, que es por ello una parte de sí mismo:
la madre, con cuya persecución quiere acabar:

"Cap. -Bertha, mi amada hija; sí, tú eres mi -
hija. Sí, sí, eso debe ser, así es. To-
do eso fue sólo una fantasía enferma; -
vino con el viento como una infección o
una fiebre. ¡Mírame! Déjame ver mi alma
en tus ojos...Pero también veo el alma-
de ella. Tú tienes dos almas. Me amas -
con una y me odias con la otra. Debes -

amarme y sólo a mí. Debes tener sólo un alma o no tendrás paz; yo tampoco. Debes tener una sola mente, fruto de mi mente. Debes tener sólo una voluntad; ¡la mía!

Hija - ¡No, no! Quieres ser yo misma.

Cap. - ¡Nunca! Soy un caníbal, ¿ves? y te voy a comer.

Tu madre quiso comerme pero fracasó. Soy Saturno que devora a sus hijos porque se le advirtió que de otro modo ellos se lo devorarían. Comer o ser comido, ése es el dilema. Si no te como, tú me comerás; ya has mostrado tus dientes. (Se dirige a la percha) No temas, mi hija querida. - No te voy a lastimar. (Baja un revólver)" (p.52)

Después de esto entra en acción la nana del Capitán, una de las figuras maternas que, junto con Laura, la suegra, las sirvientas y la hija, forman el mundo femenino por el cual el Capitán se siente perseguido, reconociendo en cada una, una parte de la figura materna persecutoria.

La nana ha sido mencionada desde el principio de la obra, cuando el Capitán dice es buena, si bien lo trata a él como un niño pequeño, (p. 12) Las incursiones de la nana en el resto de la obra son cortas pero de gran peso para el Capitán; así, le dice:

"Nana - ¡Oh, cielos, señor Adolfo, Ud. cree lo peor de toda la gente! Pero eso es lo que viene de no tener verdadera fe. Ese es su problema.

Cap. - Mientras que tú los bautistas han encontrado la verdad y única fe, ¿eh? Eres di chosa.

- Nana -Sí, más dichosa que Ud., señor Adolfo. Humille su corazón y verá Ud, qué feliz le hará Dios en su amor por el prójimo.
- Cap. -¿No es extraño? tan pronto mencionas - Dios y amor, tu voz se va endureciendo - y tus ojos se llenan de odio. No, Margaret, estoy seguro de que no has encon - trado la verdadera fe.
- Nana -A pesar de lo orgulloso que es Ud. y ati borrado de su aprendizaje libresco, eso no le llevará a ningún lado cuando lle - gue el momento.
- Cap. -¡Qué arrogante hablas, oh humilde cora - zón! Me doy perfectamente cuenta que el aprendizaje no significa nada para cria - turas como tú.
- Nana -¡Debería avergonzarse! La vieja Margaret ama todavía a su gran niño por encima de todo y cuando revienta la tormenta, - seguramente él regresará a ella, como - el buen niño que es." (pp. 23-24)

Esta escena recuerda casi textualmente uno de los diálogos - sostenidos entre Strindberg y su madre (mezclado también con el re - cuerdo de la religiosidad de su madrastra) recogidos en la autobio - graffa. (Cfr. p.) La unión entre la nana y Laura se evidencia cuando la nana aboga en favor de la esposa del Capitán.

Después que intenta matar a su hija, el Capitán cae en la re - gresión, impulsado por la nana, que comienza a tratarlo como a un - niño pequeño, al que hay que vestir para ponerle así la camisa de - fuerza. Es la nana la que se presta a hacer esto aprovechando que - es la única persona en la que el Capitán conserva un resquicio de - confianza. Comienza entonces la nana a rezar por él como su ya hu - biera muerto, ante lo cual todavía clama el Capitán de que lo tra - tan como si fuera ya un cadáver.

El Capitán quiere entonces que lo liberen de esa mujer (de la mujer) pero le contestan que un hombre se siente maniatado frente a una mujer porque es algo sagrado, como la religión.

La nana se acerca nuevamente al Capitán y le pregunta si considera que ella es su enemiga, a lo que el Capitán responde:

"cap. -Sí, Creo que todas las mujeres son mis enemigas.

Mi madre no quería que yo viniera al mundo porque mi nacimiento le iba a crear dolor.

Ella fue mi enemiga. Me robó mi alimento siendo yo embrión, por eso nací incompleto. Mi hermana fue mi enemiga cuando hizo que me rindiera bajo ella. La primera mujer que tomé en mis brazos fue mi enemiga. Me dió 10 años de enfermedad en pago al amor que le di. Cuando mi hija tuvo que escoger entre tú y yo, se convirtió en mi enemiga. Y tú, tú, mi esposa, has sido mi enemiga mortal, pues no cejarás en tu propósito hasta que no haya vida en mí."

Laura -....."Nunca he pensado mis acciones; simplemente corren por los rieles que tú les pones. Mi conciencia está clara y ante Dios me siento inocente, aún si no lo soy. Tú me aplastaste como una piedra, presionando y presionando hasta que mi corazón trató de sacudirse de su intolerable peso. Así es como ha sido y si acaso sin quererlo te he traído a esto, te pido que me perdones.

Cap. -Muy plausible, pero ¿de qué me sirve? -
¿Y de quién es la falta? Tal vez nues-
tro matrimonio cerebral es el culpable
Antiguamente se casaba uno con una es-
posa. Ahora uno se hace compañero de -
una mujer de negocios o pone casa con-
una amiga. Entonces uno viola a la com-
pañera o viola a la amiga. ¿Qué se hi-
zo del amor, del saludable amor de los
sentidos?" (p.54-55)

El aniquilamiento de la psicosis y la muerte se manifiestan-
de consuelo:

Cap. -Mis pensamientos se disuelven en la -
bruma, mi cerebro restriega el vacío -
hasta capturar el fuego... Pon una alm-
hada bajo mi cabeza. Pónme algo encima
Tengo frío. Tengo un frío terrible. (Lau-
ra se quita el chal y lo extiende so -
bre él).

Laura -Dame tu mano, querido.

Cap. -¡Mi mano! La has atado en mi espalda.-
¡Onfal, Onfal! Pero puedo sentir tu -
chal suave contra mi boca. Es tibio y -
suave como tus brazos y huele a vaini-
lla como tu pelo cuando eras joven"...
"Pienso qué hermosa era la vida enton-
ces y en qué se ha convertido. Tú no -
querías que se convirtiera en esto y -
yo tampoco. Sin embargo, ha sido así -
¿Quién gobierna nuestras vidas?

Laura -Dios.

Cap. -¡El Dios de la contienda; o en la ac-
tualidad la Diosa! " (pp. 54-56)

Termina luego refugiándose en el regazo de la nana: "¡Oh, qué dulce es dormir sobre el seno de una mujer, sea madre o amante! Pero el más dulce de todos, el de una madre." (p.56) Sus últimas palabras mencionan a Dios, pero dirigidas a la nana-madre. Y muere enseguida de un infarto. Laura permanece viva y segura de su maternidad.

Si bien el principio de la obra es magnífico, ya que en la primera escena se plantea la problemática a seguir, al irse desarrollando ésta la obra pierde en calidad a medida que se va manifestando con demasiada transparencia la patología. Como descripción clínica es de una obviedad que merece pocos comentarios. Como obra artística revela la poca represión del autor quien en la época que la escribe (1886) acabada de pasar por una de sus quiebras psicóticas. La obra es una confesión autobiográfica de sus delirios paranoides y la confusión de las identificaciones parciales en los personajes, revela la fragmentación de la esquizofrenia.

El autor parece no poder manejar la diferencia entre los personajes de su fantasía creadora y los que cree ver en la realidad externa como producto de su proyección paranoide. A partir del segundo acto de esta obra, los límites entre el mundo interno y el mundo externo se van disolviendo.

Todos los personajes parecen representar partes del autor: en la primera escena estas partes están separadas pero mejor definidas. Posteriormente viene el caos y la confusión.

Strindberg se identifica ampliamente con el Capitán, el hombre presentado como víctima de la mujer que lo llevo no sólo a la locura sino a la muerte por el aniquilamiento alcanzado en la regresión al seno materno, a las sensaciones de tacto y olfato que son las más primarias. Podría pensarse que muere por melancolía originada por la pérdida de un objeto: su hija y su paternidad. Pero no es el objeto introyectado que se ha perdido, sino el objeto perseguidor que lo "devora" desde afuera y desde adentro el que lo lleva a la muerte. El Capitán muere porque se siente destruido desde que fue engengrado en el vientre materno.

Si presentaba tal sensación y el mecanismo más usado en él - es la proyección, hay que inferir que era él quien sentía haber destruido a la madre desde el vientre "robándole el alimento" y no a la inversa. De esa manera, la muerte se explica por retaliación de la madre, representada en las múltiples mujeres que aparecen en la obra.

Si el Capitán destruyó a la madre (y ésta es la fantasía inconsciente de Strindberg con respecto a su propia madre), la madre-esposa lo destruirá.

La fantasía de destruir a la madre tiene un trasfondo homosexual; Strindberg se siente más unido al padre cuando muere la madre, toma el lugar de ésta usando el anillo que ella le hereda. Rivaliza después con la madrastra, anhela el amor de Dios como el amor del padre. Al mismo tiempo presenta una envidia por la maternidad traducible en duda hacia la certidumbre de la paternidad. En esa época, poco después del nacimiento de su primer hijo varón, con quien se identifica (adoptando su nombre para sus autobiografías) y que resulta de la cuarta gesta de su matrimonio, como el mismo Strindberg del de sus padres, el autor se identifica con la esposa y vencía el embarazo "en sus propios huesos y en su propia sangre". La identificación con el hijo y con la esposa revive la simbiosis de Strindberg con su madre. El mismo es su madre, por eso rechaza la paternidad y esto lo proyecta haciendo responsable a la esposa de infidelidad.

Curiosamente en la obra casi no se perciben los celos por la infidelidad de la mujer. Sólo existe la envidia y por ella el deseo de destruir lo que una madre tiene con certeza: la hija.

La homosexualidad latente no sólo está en la envidia a la maternidad y la confusión simbiótica con la madre, sino en la identificación de Strindberg con el personaje de la hija.

Pero la homosexualidad sería una faceta del problema más severo que se presenta: el de la identidad no alcanzada por haberse impedido la diferenciación y la separación-individuación de la madre. El Capitán funciona en base a un objeto interno: la madre persecutoria, proyectada en todas las mujeres de su alrededor que se consolidan en una sola figura materna: la Diosa.

Es significativo que los demás personajes varones de la obra el Pastor, el Doctor, el soldado, son tan secundarios e inermes ante la mujer como probablemente lo habría sido el padre del Capitán, que para nada se menciona. Tres años antes de escribir esta obra -- había muerto el padre de Strindberg, fecha en que se inicia una de las quiebras, la que culmina con esta obra. Probablemente se sintió abandonado por el padre, solo y a merced de que lo destruyera la esposa (Siri) que era la reproducción viva de la madre. Como objeto -perseguidor que había sido el padre para Strindberg, al tener éste un hijo varón, la retaliación aumentaba en posibilidad. Sería devorado por la esposa y por el hijo, como él fantaseaba haber devorado a la madre y destruido al padre.

Laura aparece como un carácter más definido. Es la que lleva los hilos de la trama y manipula a su antojo a todos los personajes. Al ser presentada de este modo, el autor sentaba la base para racionalizar la paranoia: la sospecha y la desconfianza del Capitán se apoyan en la siniestra descripción de la mujer. El espectador en el teatro podría opinar que el Capitán es víctima de Laura si no se percata de que ambos son la misma persona, que Laura es la parte femenina del Capitán, el objeto interno madre, externalizado y proyectado en la esposa, de quien intenta separarse (separando a la hija) pero a cuyo regazo regresa encontrando la simbiosis y la muerte. La envidia a la maternidad y la identificación homosexual con la mujer son tan temidas en Strindberg, ya que implica el aniquilamiento en la simbiosis, que proyecta la agresión y la homosexualidad en la esposa, desarrollando la paranoia como encubridora de la homosexualidad.

Laura representa también la parte esquizofrénica del cuadro de Strindberg. No muestra delirios de persecución, pero actúa la agresión hasta sus últimas consecuencias. Es el impulso agresivo - personificado. La ambivalencia psicótica por la defusión instintiva se manifiesta en ella con toda evidencia cuando se quita el chal para cobijar al marido que ha mandado maniatar.

La clara unión de Laura y el Capitán en una sola persona dividida en dos mitades, es la hija de ambos.

La debilidad yóica está representada en los tímidos intentos de dar juicio de realidad del Doctor y del Pastor, que son avasallados por el impulso agresivo actuado en plenitud por Laura y las mujeres. El superyó no existe; sólo hay objetos retaliadores representativos de la mujer -madre; incluso Dios, es transformado en Diosa-devastadora.

La obra destila el odio y la envidia que corrofan a Strindberg entre los años de 1883 a 1886 en que se suceden la muerte del padre; el nacimiento del hijo; la controversia que provoca contra la mujer, la religión y la clase alta (que para Strindberg equivale a lo mismo: el poder aplastante.). Pero este odio y esta envidia tienen sus raíces desde la más tierna infancia y en los años que vivieron después.

Por último, esta obra representa, en forma más abierta que otras, el temor a la locura que angustió a Strindberg durante toda su vida, pero especialmente en esa época, en que el terror lo lleva a consultar a un psiquiatra, con la esperanza de que éste disipe consciente ya, contra la que se debate: su propia psicosis.

La señorita Julia.

Fue publicada en 1888. Strindberg sitúa la obra en el siglo - XIX, sin precisar el momento exacto. Se puede deducir que éste correspondería a los primeros años de la segunda mitad de la centuria, cuando el poder de la nobleza era aún muy fuerte y las características del honor, el nombre de la familia, así como la condición de inferioridad de la mujer, eran todavía acentuadas, en los años

a la revolución industrial, la cual comenzó en Suecia en el año de 1845.

Personajes de la obra:

señorita Julia, de 25 años de edad

Juan, el mayordomo, de 30 años de edad

Cristina, la cocinera, de 35 años de edad.

Síntesis: Julia parece comportarse fuera de los límites que impone su condición social, celebrando la noche de San Juan con la servidumbre. Esta conducta es criticada por la cocinera y el mayordomo, quienes encuentran un símil entre lo que hace Julia y lo que hacía su madre, quien murió cuando Julia era una niña. Julia coquetea con Juan, llegando a una entrega sexual después de la cual, Julia siente haberse humillado y haber traicionado el honor y el nombre del padre, a quien no quiere enfrentar. Ha logrado también que Juan la desprecie por haberse rebajado entregándose a él. Julia le pide a Juan que huyan, pero él decide permanecer dependiendo del padre de Julia. Julia no encuentra otra salida que la muerte. Para esto, le pide a Juan que él le ordene suicidarse. Y así lo hace. -- El cuadro que presenta Julia es el de una esquizofrenia paranoide, que se encuentra encubierta por las manifestaciones de una psicosis maniaco-depresiva. La obra comienza estando Julia en fase maniaca, lo que aumenta la evidencia de su enfermedad ante los ojos de Juan:

"Juan: La Srita. Julia está loca otra vez esta noche, -- absolutamente loca"... "nuestra damita descarriándose con el guadabosques. Pero en el momento que

me vió se me abalanzó y me invitó a bailar el vals con ella. Y icómo bailaba! Nunca he visto nada - igual! Está loca.

Cristina: Siempre lo ha estado, pero nunca tan mal como - estas últimas dos semanas, desde que el compromiso fue roto". (1)

El decir Juan "otra vez" hace pensar en la alternancia cíclica de la manía, expresada en la relación que describe. El comentario de Cristina es seguramente más acertado: "Siempre lo ha estado", refiriéndose a la psicosis.

(1) Strindberg, A.: La señorita Julia, pp. 75-76.

El elemento que se presenta como precipitante de esta fase maniaca aguda que, sin duda es la más grave que ha tenido ("nunca tan mal") es la negación de una pérdida de objeto ambivalentemente amado y odiado: el novio con el cual estaba comprometida, que le recuerda otra pérdida anterior y más importante: la muerte de la madre cuando Julia era una niña.

Al negar entonces la depresión, intenta la búsqueda narcisista e indiscriminada de un objeto, con una oralidad voraz que no tolera la frustración ni la demora (el coito y la bebida son las gratificaciones orales de esa noche cuya acción dramática sucede en la cocina).

Fenichel señala que este tipo de personas son "adictas al amor" incapaces de amar activamente. "Necesitan de una manera pasiva ser amados. Se caracterizan además por su dependencia"... "Sus relaciones de objeto se hallan mezcladas con rasgos de identificación". (1)

La esquizofrenia de Julia se pone en evidencia en la fragmentación del yo, lo cual se muestra en las identificaciones introyectivas y proyectivas que realiza de manera parcial con los objetos. Julia se identifica parcialmente con la clase social inferior, con Juan por la parte plebeya que tiene Julia de la madre y en Juan encuentra también rasgos que identifica con la aristocracia a la que Julia pertenece por su padre.

Lo que caracteriza a Julia es la oralidad y la carencia de identidad propia, ya que vive a expensas de la incorporación de objetos introyectados, sobre los cuales, a su vez, se proyecta. El yo se muestra invadido por los impulsos instintivos, de tipo canibalístico. No existe en ella el superyó bien estructurado, sino que en su lugar se encuentran los objetos persecutorios que se han introyectado, que la conducen al suicidio y le dan la característica de paranoide a la-

(1) Fenichel, O. Teoría General de las Neurosis, pp. 436-437.

esquizofrenia, la cual se oculta en el momento de suicidio tras una-- aparente melancolía en la que se menciona la culpa. Pero no es la -- culpa, sino la retaliación de los objetos persecutorios lo que la lle-- va a darse muerte. No hay superyó culpígeno, sino objetos retaliado-- res internos, uno de ellos, el padre quien también funge para Julia -- como superyó externalizado.

La identificación con la madre es señalada por Juan: "La Srita. JULIA es demasiado arrogante en algun aspectos y no lo suficiente -- en otros, igual que su madre, antes que ella."(1). Parece entonces -- que la madre también presentaba esta conducta dispar que obedece a -- las identificaciones parciales: era condesa, pero en su origen "no -- fue bien nacida; provenía de gente muy humilde".(2)

La identidad femenina de la madre también resulta caótica: -- "fue educada con todas esas nuevas ideas de igualdad de sexos y de -- rechos de las mujeres, etc. Pensó que el matrimonio era algo equivo-- cado. Así que cuando mi padre se lo propuso ella le dijo que nunca-- sería su esposa...pero al fin lo fue". (3) Esta confusión respecto-- a la identidad sexual le fue transmitida a Julia: "Vine a este mun-- do, hasta donde se puede decir bien, contr la voluntad de mi madre -- y me dejaron crecer salvaje, pero tenía que hacer todas las cosas -- que hacen los niños para probar que las mujeres son tan buenas como-- los hombres".(4) Pero esto lleva a la confusión de la identidad ya-- que se repudia la feminidad y la envidia del pene conduce al odio -- por el hombre. Más adelante Julia se expresa de sí misma diciendo -- que es "mitad mujer, mitad hombre". (5) con lo cual expresa la divi-- sión de su esquizofrenia.

Julia incorpora esta desdoblada identidad; en parte se identi-- fica con la madre; en parte lo hace también con respecto al padre.

(1) Strindberg, A.: La señorita Julia, p. 77

(2) Ibid. p. 97

(3) (4) (5) Ibid. pp. 97; 97; 112; 112.

"¿Quién tiene la culpa de lo que ha sucedido? ¿Mi padre? ¿Mi madre o yo misma? No tengo nada que sea de mí misma. No tengo un solo pensamiento que no haya tomado de mi padre, una emoción que no provenga de mi madre."(1)

La identidad de Julia es, por lo tanto, endeble. Y el tipo de esquizofrenia que presenta es el de la esquizofrenia paranoide: los objetos introyectados son persecutorios y lo que amenaza es la retaliación. Julia siente que ella mató a la madre, como venganza por haberse sentido rechazada desde antes de nacer, pero que tiene que conservarla o darle vida dentro de ella (permanece la fase simbiótica en la que self y objeto no se han diferenciado) haciendo vivir el objeto introyectado y siendo ella misma como su madre. El destino de esta figura introyectada llevará a JULIA al suicidio, repitiendo así la muerte de la madre, actuándola en ella misma.

El otro objeto retaliador es el padre, superyó externalizado, a quien Julia teme a nivel consciente, creyendo que la matará, proyectando en él su propia idea de muerte para acabar con la persecución, sintiendo de esa manera que fue él quien mató a la madre (si ahora mata a Julia) y no ella misma. Si el padre (o el subrogado paterno, -- Juan) la mata o le ordena que muera, el crimen será del padre, proyectando en él las fantasías homicidas. De esta manera se acabará también la idea persecutoria fundamental: la de la locura. La fantasía-inconsciente de Julia es la de haber matado a la madre, y si lo hizo tuvo que haber estado loca. Si Julia introyecta a la madre es también para decir: no la maté, no estoy loca, yo soy mi madre y el que mata es mi padre, proyectando así en él la locura.

Pero este cuadro se encubre con la manfa-melancolía. Lo que nos lleva a descartarla como entidad nosológica principal y considerar la como fachada aparente que oculta la esquizofrenia paranoide, es que

(1) *Ibid.* pp. 112

Julia se suicida no por culpa y deseo de reparación, sino por temor a la retaliación del padre, en quien ha depositado sus impulsos homicidas; para cumplir al mismo tiempo con la retaliación de la madre y para evitar responsabilizarse de su propia locura.

La elisión del afecto al principio de la obra y el problema de la culpa que se plantea al final y que conduce a Julia al suicidio hacen que el cuadro clínico aparezca con dos formas de psicosis superpuestas la una sobre la otra y coincidiendo algunos mecanismos que -- son propios de la manía y de los trastornos paranoides: omnipotencia y proyección.

El juego de la culpa entre Juan y Julia es como un juego de espejos en el que la proyección cobra toda su importancia. Cada uno habla de la culpa del otro (proyección paranoide) sin tener conciencia de su propia culpa, (lo cual sería un mecanismo de la depresión y la melancolía). No es el objeto introyectado, ambivalentemente amado y odiado cuya "sombra cae sobre el yo" y que habiéndolo perdido hiciera sufrir a Julia, que es como el autor intenta presentarla, sino que es el perseguidor internalizado al que hay que darle muerte para que acabe la persecución.

La esquizofrenia paranoide de la madre de Julia aparece relatada por la protagonista; la madre se siente perseguida cuando el padre de Julia se rebela y marca el rumbo de la casa: "Mi madre enfermó no sé qué le pasaba pero tenía extraños ataques y se escondía en la buhardilla o en jardín. Algunas veces permaneció fuera toda la noche. Entonces vino el gran incendio..."(1) es decir la venganza. Y luego, la venganza del padre: "tuvo que pagar (la madre) duramente -- por lo que había hecho". (2) Así, estaba planteado ya el destino por la identificación de Julia con la esquizofrenia de la madre.

(1) Ibid. p. 99

(2) Ibid. p. 99

La ingenuidad que muestra Julia al principio de la obra, durante el coqueteo, como si no supiera a donde la conducirá su actuación impulsiva, no es otra cosa que la falla del juicio, resultado de los mecanismos de negación, proyección y omnipotencia, propios de la madurez (concordando la proyección y la omnipotencia con la esquizofrenia paranoide):

Juan: Muy bien, pero tendrás que culparte sólo a tí misma.

Julia: ¿Por qué?

Juan: ¡Por qué! ¿Eres todavía una niña a los 25 años? ¿No sabes que es peligroso jugar con fuego?

Julia: No para mí. Estoy asegurada.

Juan: No, no lo estás. Y aún si lo estuvieras, aquí hay materia para encender una llama". (1)

Se muestra ingenua también en su conducta con los campesinos y la servidumbre, por los mecanismos de negación, proyección e identificación que son mecanismos muy primarios que llevan implícita la falla del juicio de realidad. Por esto mismo no se percata de que hay un antecedente inmediato que augura su conducta: Diana, la perra, se ha escapado para copular con un perro de raza inferior, lo cual repudia Julia, pero lo niega al actuar ella el mismo hecho que va a conducir al autodesprecio. Este impulso de autodestrucción ya estaba manifiesto en el contenido del sueño que relata la caída. Así pues, por todos los antecedentes se sabe cual será el final de Julia. La sorpresa del resultado es esperada desde el principio de la obra, por las alusiones constantes del autor.

La ambivalencia oral y la defusión de los impulsos que Julia declara cuando Juan le pregunta: "¿Nunca has amado a tu padre?" a lo que ella responde: "Profundamente, pero debo de haberlo odiado también inconscientemente" (2) e evidencia desde el principio de la obra: durante el coqueteo preliminar, el impulso, erótico en apariencia, pre

(1) Ibid. p. 85

(2) Ibid. p. 112

domina; a Julia le gusta Juan y lo requiere como objeto amoroso. Pero este impulso no es más que la oralidad canibalística en la que se pone de relieve la agresión, la cual aflora totalmente al hacer consciente que en todo lo sucedido no hay amor, que ella está hambrienta por tenerlo, con una voracidad que la conduce a la destrucción de los objetos y de sí misma.

La fase melancólica, de la aparente psicosis maniaco-depresiva que oculta el trasfondo de la esquizofrenia paranoide, comienza en la obra con la constatación de la carencia de amor y la pérdida de otro objeto: el honor (introyecto parcial del padre y que mancilla el nombre de éste). Hace entonces su aparición el superyó primitivo para atacar con todo su sadismo al yo, a través de los autorreproches, -- mezclados también de reproches hacia Juan, que son resultados estos -- últimos de la proyección paranoide: "¿Por qué me sentí tan terriblemente atraída hacia tí? ¿El débil hacia el fuerte, el que cae hacia el que se levanta? ¿O era amor? ¿Es eso amor? ¿Sabes tú qué es el -- amor?"... "oh, qué avergonzada estoy, qué amargamente avergonzada! ¡Si al menos tú me amaras! (1)

Da la impresión que Julia introyectó la lucha que sostenían -- los padres entre sí, la guerra de los sexos y de las clases sociales, indentificándose con ellos y condensádoslos en su personalidad fragmentada. De la madre proviene el odio al padre, del cual se hace Julia consciente al final de la obra. Recuerda que de niña sentía preferencia por el padre pero desde que percibió a la madre como víctima del padre, la identificación con la madre se acentuó: "mi madre tuvo que pagar duramente por lo que había hecho. ron para mí. Mis simpatías naturales eran hacia mi padre, sin embargo me incliné del lado mi madre porque no conocía los hechos. Aprendí de ella a odiar y a destruir a los hombres". (2) Más adelante hay una alusión a la "decapitación de Juan el Bautista (3) que recuerda a

(1) Ibid. pp. 93 y 101

(2) Ibid. pp. 99

(3) Ibid. p. 103

Salomé: la identificación con la madre es a nivel de los impulsos --
instintivos que Julia actúa como si fuera ella madre, de manera seme-
jante a lo que Salomé actúa por Herodías.

El superyó de Julia resulta proyectado en la figura del padre-
y lo hace equivalente de Dios: "¿Crees que dré enfrentarme a mi pa-
dre después de ésto? No. Llévame lejos de aquí, lejos de esta ver-
güenza, de esta humillación,. ¡Oh, Dios mío, ¿qué he hecho? Dios mío,
Dios mío." (1) Y ha sido durante la ausencia del padre cuando ella --
actúa los impulsos.

Julia ha incorporado del padre los atributos superyóicos que -
siguen funcionando dentro de ella como pertenecientes al padre y no-
integrados al yo: ha incorporado los elementos que censuran la actua-
ción de impulsos instintivos, como son: el honor propio de una aristo-
cracia nobiliaria, la educación, la posición soci económica, que --
pueden ser destruídos por la actuación de los impulsos, en la lucha -
interna entre los padres introyectados contra el yo, débil por la in-
troyección de objetos parciales en pugna.

Es probable que la preferencia que mostró antes por su padre--
fuera acompañada de la fantasía inconsciente de destruir a la madre -
(a la cual sentía rechazante desde que fue concebida) y de quedarse-
sola con el padre. De hecho, es la actitud que muestra Julia en la -
obra, separando a las parejas y fungiendo como tercera en los triángu-
los: "En el granero jaló al guardabosques que estaba con Ana e hizo-
que bailara con ella". (2) "No te preocupes, Cristina, no voy a ro-
barte al novio." (3) La petición delirante que al final le hace Julia
a Cristina de que huyan los tres y vivan juntos, podría ser el inten-
to de obtener la aprobación de la figura materna para la actuación de
los deseos incestuosos hacia el padre. Muestra también el intento de
una reconciliación entre

(1) *Ibid.* p. 93

(2) *Ibid.* p. 77

(3) *Ibid.* p. 79

dos fuerzas incompatibles, para resolver la pugna interior de los padres.

Al haberse quedado sola con el padre, es probable que Julia -- sintiera realizada su fantasía destructiva hacia la madre. El temor a la retaliación (disfrazado de culpa inconsciente) pudo hacer que se intensificara la identificación con la agresora, introyectando al objeto perdido que tuvo que haber sentido como abandonador. Por esto, ante una nueva pérdida de objeto: el novio, el honor, que le recuerdan su fantasía inconsciente del crimen perpetrado sobre la madre, se -- quiebra y busca la muerte, evitando así el aceptar su locura.

Al hacer consciente su agresión hacia el padre lo responsabiliza de haberla dejado ser como la madre había deseado que Julia fuera. La relación con el padre fue también carente de amor. El aparece como temible a los ojos de ella. Esto lleva a la conclusión de que el amor que dice haber sentido Julia "profundamente" por su padre no era más que el mismo deseo voraz de ser amada por él.

Se ha vengado del padre destruyendo su honor, sintiendo que - ejecuta la venganza como si fuera ella misma su madre. La segunda ven ganza será la de acabar en el suicidio, para acabar con los perseguidores internalizados, principalmente la madre, a la que en la fantasía inconsciente considera haberle dado muerte.

En un momento parece que asume la responsabilidad de sus actos: "¿Quién es el culpable? Qué importa quién sea el culpable. En todo - caso debo tomar la responsabilidad y afrontar las consecuencias". (1) Pero la culpa sigue estando proyectada en los padres que a su vez cons tituyen sus introyectos. Más aún: no asume la responsabilidad del -- suicidio y lo ejecuta como obediencia a una

(1) Ibid. p. 112

orden que ella misma impone a Juan que le dé, para hacerlo así responsable de su muerte, llegando en este punto al clímax de la venganza - que deseó la madre: Julia muere como víctima del hombre, sobre el - - cual desea que caiga la culpa.

Juan se comporta como un carácter sociopático, como un arribista sin escrúpulos, movido por la envidia que le produce la clase socio-económica más elevada. La agresión sólo es disimulada cuando parece que trata de disuadir a Julia. La seducción que él ejerce al relatar que desde niño estuvo enamorado de Julia se descubre después en el cinismo de sus palabras, una vez que Julia se le ha entregado. No existe en él mayor impulso libidinal que el deseo de subir de nivel, - como lo revela su sueño. Pero aún este deseo está invadido por la agresión sádico-anal; es llegar arriba para obtener el poder, despreciar y dominar a los que se encuentren más abajo. Esto, y la conducta que muestra hacia el conde, ante el cual se doblega y tiembla, con un sometimiento de carácter homosexual, habla de que Juan vivió como-terribles y agresivas las figuras de autoridad y que por ello, en una defusión instintiva, las odia y al mismo tiempo se rebaja buscando su aprobación. Su actitud frente a Julia revela el odio contra la mujer, contra la clase social y contra la autoridad de ésta, así como también contra el honor del conde. No hay sentimientos de culpa en Juan. El superyó es externo y está referido a la presencia del conde o a las señales que indican esta presencia: "¡Asustarse por una campana! Sí, pero no es precisamente una campana. Hay alguien detrás de ella -una mano que la mueve- y algo más que mueve la mano." (1)

Dado el carácter de Julia, ella inconscientemente busca la muerte en la relación sado-masoquista con Juan. Distinto hubiera sido el destino de Julia si la personalidad de Juan no hubiera sido sociopática pero fue ésta la que la joven necesitó encontrar para su autodestrucción. Los caracteres embonan por la motivación que a todos los une: la actuación del impulso agresivo.

(1) Ibid. p. 114

Cristina tiene aparentemente un papel secundario. No obstante su presencia es necesaria para señalar la relación de triángulo; en ocasiones, como representante del juicio de realidad del que carece Julia y de la conciencia moral que le falta a Juan. Portavoz de las palabras del Evangelio, muestra una fe farisáica por la cual tampoco ella entrará "en el reino de los cielos". (1) Aparenta por momentos un mayor impulso libidinal que los otros dos personajes, pero esta apariencia se devela al manifestar su agresión pasiva, cuando abandona a Julia a sus propios impulsos destructivos y a los impulsos destructivos de Juan.

Es significativo, dado el carácter paranoide de Strindberg, -- que eligiera el teatro como profesión, donde el actor o el autor se identifican parcialmente con sus personajes, en los cuales se proyectan:

"El secreto del éxito de un gran actor consiste en su capacidad innata para dejar que su alma irradie y entre entonces en contacto con el auditorio"... "El actor que tiene una naturaleza soñadora, una inteligencia aguda y ha estudiado mucho, pero que no ha adquirido el poder de salirse de sí mismo, nunca producirá una gran impresión en el escenario". (1)

Hay que tomar en cuenta que Strindberg escribe La señorita Julia en 1887, un año después de la fecha que Jaspers señala como el -- inicio de la esquizofrenia paranoide, una vez establecidos los delirios de persecución y celos y las alucinaciones. Los celos que sienten por la primera esposa caracterizan toda esta época.

La pérdida de la fe religiosa, a la que "ultrajó" y por lo que es procesado en 1885, parece tener relación con la muerte de su padre, acaecida en 1883. Es probable que en Strindberg, como en Pablo Schreber, la relación padre-dios-sol sea semejante.

(1) *Ibid*, p. 111

(1) Strindberg, A.: Leyendas pp. 88-89

Tanto Strindberg como Schreber padecen del mismo cuadro nosológico y hay semejanzas comunes en el trato que ambos recibieron de sus familias. Si bien Strindberg muestra una mayor estructura que le permite usar sus partes sanas en la producción literaria. El proceso creativo en el que se desenvuelven los personajes de La señorita Julia revelan todavía un control yóico que en obras posteriores se va disminuyendo.

En 1885 la justicia lo procesa por ataques a la religión y él distorsiona esto proyectando su agresión en las mujeres y sintiendo que ellas lo persiguen y son la causa de tal acusación. Parecería -- que la misoginia, (de la cual es consciente y esto lo manifiesta repetidas veces dentro de su obra) y la celotipia tuvieran una base homosexual. (1) Strindberg odia a las mujeres porque él probablemente desea al hombre como objeto libidinal (específicamente, al padre); proyecta en la mujer el propio deseo hacia el aparente rival que provoca los celos. Esto estaría relacionado con un deseo temprano de ser amado por el padre, con quien se llevó mejor después de la muerte de la madre, hasta que volvió a sentirlo hostil cuando el padre contrajo -- nupcias por segunda vez.

Es probable que Strindberg sintiera que la madre creó mayor separación entre él y el padre. Era ella la acusadora oficial; la que amedrentaba a los hijos con el padre; la que promovía en éste la ejecución del castigo y después presenciaba dicha ejecución; la que fungía como consoladora después de haber sido acusadora; a quien se le agradecía la comida quedando relegado el padre a representar la parte negativa de la familia. Todo esto parece haber creado en Augusto un sentimiento inconsciente de rechazo y odio por la madre, que da lugar a la misoginia, extendida a todas las mujeres que, de --

(1) Freud, S.: Obras Completas, Vol. II, p. 684.

manera cruel, son representadas en sus obras. Además de todo, la madre de Strindberg había sido una sirvienta, lo cual hacía sentir al autor marginado y perseguido por la sociedad.

Augusto intentó acercarse al padre a través de inquietudes -- científicas, pero afectivamente sólo pudo hacerlo durante un breve - período, entre la muerte de la madre y el segundo matrimonio del padre.

El aspecto religioso parece provenir de la identificación con el padre, en cuya familia hubo varios clérigos. El deseo de Strindberg de ser pastor o médico está en relación con la búsqueda de identificación con el padre. Pero el título El hijo de una sirvienta hace pensar que se sentía mayormente identificado con la madre, estigmatizado por su condición social y tal vez se identificaba con la madre en la medida en que ella era el objeto erótico del padre.

La misoginia se refiere entonces al odio por la madre rechazante y se relaciona con la búsqueda del padre, de Dios o del sol, como objeto cálido y amoroso. Pero el padre era, como la divinidad en la que creía Strindberg, severo, lejano y cruelmente castigador. Esto sienta las bases para la esquizofrenia paranoide, donde ambos padres se convierten en objetos perseguidores.

La muerte del padre en 1883 y la pérdida de la fe religiosa - parecen coincidir. Se creería que Strindberg resiente esto como un abandono que le despierta la agresión por lo cual escribe ofensivamente contra la religión y por esto lo procesan en 1885. Sin embargo, él relaciona esta situación (que era promovida por el abandono - paterno) con la persecución que siente de parte de las mujeres. Parecería que en esta confluencia de factores se repitiera la sensación infantil de que el distanciamiento del padre estaba causado por la - madre.

Después del juicio, del cual sale absuelto, queda en una situación difícil: su reputación de escritor ha sido atacada y la pobreza económica, así como la relación con la primera esposa, lo llevan en 1886 a la primera crisis que señala Jaspers. Sin embargo, comienza a escribir en ese año sus memorias y esto parece haberle dado una nueva fuerza para escribir, una vez que siente haber podido relatar en su autobiografía los orígenes de su enfermedad mental, controlando la de alguna manera en el papel escrito. En 1887 y 1888 dos de sus mejores obras: El padre y La señorita Julia.

Con estos antecedentes, La señorita Julia representa la conflictiva de la lucha de los sexos (y de los objetos primarios introyectados por Strindberg). Se identifica con Julia en cuanto este personaje lleva la misma problemática de clases sociales. Y las figuras abandonadoras y rechazantes de los padres de Julia coinciden con las del autor. También la madre de Julia desaparece, probablemente cuando era ella una niña. La madre de Julia odiaba al padre por ser él hombre y aristócrata, a semejanza de lo que pudo haber sentido Augusto en su familia. El padre distante de Julia, al que le limpian las botas, es una clara reminiscencia del propio padre. La falta de fe religiosa de Julia corresponde también al hecho de no contar con el amor del padre y no tener por ello confianza en él.

La cercanía de Julia con la cocinera, a quien percibe en un momento como figura materna, refleja la dualidad de la madre sirvienta de la sirvienta maternal en cuyo delantal se refugiaba Augusto cuando era niño. La cocina como escenario de la necesidad oral y de la condición social de la madre, es elocuente.

Strindberg se proyecta también en Juan y se identifica con él en la envidia hacia la clase noble; en el sentimiento de inferioridad al sentirse marginado; en su agresión hacia la mujer, a la que sugiere la muerte; en su temor a la autoridad del conde, a quien identifica Strindberg con su padre, que toca la campana y ésta suena, --- como en sus recuerdos infantiles, anunciando la muerte.

En esta obra, la acción de un personaje depende a su vez de la de los demás, de manera que en ocasiones no se puede delinear la responsabilidad individual: ¿Hasta qué punto es Julia la que seduce a Juan? ¿O es él, que desde niño desea alcanzarla para subir de categoría o para rebajarla a ella, con la agresión concomitante que esto trae? ¿Es ella la que desea la propia muerte en el suicidio o es él quien sugiere el crimen? La agresión y la responsabilidad de la culpa resultan compartidas y diluidas en proyecciones recíprocas. Esto se debe a la identificación de Strindberg con cada uno de sus personajes. Representan las partes divididas de la personalidad de su autor, así como las representaciones de sus objetos internos, siendo el común denominador que los une, la actuación del impulso agresivo.

Aunque las identificaciones son múltiples, es significativo -- que Strindberg se proyecte más ampliamente en Julia, la mujer a quien detesta. El cuadro caracterológico de ella, la esquizofrenia paranoide y la apariencia de psicosis maníaco-depresiva, coincide con la personalidad de Strindberg, como él mismo se describe en sus escritos autobiográficos. El conflicto básico de esta obra es el miedo a la locura que Strindberg, con sus propias palabras expresó:

"O un crimen se ha perpetrado en la sombra, o yo estoy loco".-
(1)

"...la persecución a la cual yo había sido sometido, me había hecho causar un escándalo en mi hotel, donde traté de entrar - en el cuarto contiguo al mío, convencido de que allí encontraría a los que irrumpían en mi tranquilidad. Si hubiera yo permanecido otro día en aquel hotel, sin duda la policía hubiera intervenido y yo hubiera tenido que pasar el resto de mis días en un manicomio". (2)

(1) Strindberg, A.: El manifiesto de un loco p. 11

(2) Strindberg, A.: Leyendas p. 32

El sueño

Para El sueño, Strindberg se inspiró en su entonces esposa, la joven actriz noruega Harriet Bosse, de cuya relación se conserva un apasionado epistolario. Strindberg escribe El sueño para que sea re presentado por Harriet y son los cabellos negros de ella los que le darían la idea de que el personaje central habría de ser la hija de un dios hindú.

Avido lector, sin duda Strindberg conoció la obra de Freud - y, específicamente, La interpretación de los sueños, publicada en - Viena en 1900, para tener un marco de referencia en que apoyarse. ; El mismo Strindberg dice en su Introducción a El sueño: "Los caracte res se dividen; se duplican y multiplican; se evaporan, cristali zan, se dispersan y convergen. Pero una sola consciencia mantiene con trol sobre todos ellos: la del soñante. "(1)

Strindberg titula su obra El sueño para racionalizar su fan tasía psicótica. Si lo que escribe entonces, aunque no obedezca a - la realidad del mundo externo, existe en cierta medida en todos los humanos al debilitarse la represión de la vigilia y no es considera do como un acto de locura, Strindberg mismo se salvaba de ser impug nado como enfermo mental.

La obra revela por una parte la sensibilidad poética de su - autor. El manejo del lenguaje (al menos, en la traducción, que nun ca suele ser tan precisa como el original), es de una gran belleza - literaria. La estructura misma de la obra, a pesar de lo abigarra do de los múltiples personajes que se sobreponen los unos a los - otros o se dividen entre sí, no llega al caos. Se mantiene una coe herencia interna del proceso creativo que va presentando una escena tras otra con el mismo hijo conductor que en ningún momento se rom pe o se enreda. La obra está escrita para ser representada en el - teatro. Si un director realiza la puesta en escena con las indica - ciones que el mismo Strindberg apunta y sigue la línea trazada por el autor, el resultado puede ser apoteósico.

(1) Six plays of Strindberg, p. 193

Personajes de la obra:

(La voz de) El padre Indra
La Hija de Indra
El Vidriero
El Oficial
El Padre
La Madre
Lina
La Portera
El Boletero
El Apuntador
El Policía
El Abogado
El Decano en Filisiffa
El Decano en Teología
El Decano en Medicina
El Decano en Derecho
El Canciller
Cristina
El Maestro de la Cuarentena
El Petimetre Viejo
La Coqueta
El Amigo
El Poeta
El
Ella (doblada con la voz de Victoria)
El Pensionado
La Fea Edith
La Madre de Edith
El Oficial de Marina
Alicia
El Maestro de Escuela
Nils
El Marido
La Esposa
El Ciego

Primer Carbonero
Segundo Carbonero
El Caballero
La Dama

Cantantes y Bailarines (Miembros de la Compañía de Opera) Asistentes, Graduados, Muchachas, Estudiantes, Niños, Tripulantes, Justos.

Sinopsis: La Hija de Indra baja a la tierra, enviada por su padre para darse cuenta de la condición humana y comprobar si es justo el motivo de las lamentaciones de los hombres. Llega a la conclusión de que "el ser humano es digno de piedad". Para esto recorre el mundo encarnando distintos papeles como el de la Portera del teatro, la compañera del Oficial y del Poeta, la esposa del Abogado. El tema repetido es el de que la vida es sufrimiento y el cumplimiento del deber su único placer; de que reina la injusticia en este mundo considerado como manicomio. La hija se quema en el fuego para reunirse con su padre, intentando así redimir a los mortales, por los cuales intercede.

La fantasía cobra plena libertad, como en el proceso onírico el tiempo y el espacio están regidos por el proceso primario, se sobreponen sin límites precisos; los mecanismos de desplazamiento y condensación se manifiestan en la multiplicidad de personajes que representan a su vez al soñante y a sus objetos internos (en este caso, el soñante es el autor); se manejan los contenidos por su simbolización. Sólo hay un punto que diferencia la obra de Strindberg del proceso onírico: lo que sería para este último la elaboración secundaria. En el momento de la creación literaria, el proceso secundario maneja al proceso primario por medio del pensamiento y la palabra. Ya no es la imagen visual alucinada la que se produce, sino que es un proceso de pensamiento que requiere de una estructura que permita su comprensión por la lógica del razonamiento. Estructura que funciona como hilo conductor, otorgando una coherencia interna; estructura que es resultado de la función sintética del yo.

El yo impera en el proceso secundario manejando los contenidos propios del proceso primario en una regresión al servicio del yo, sin que el yo se deje invadir por los impulsos que tienden a la descarga inmediata. El equilibrio logrado entre los mecanismos del proceso primario y los del secundario, con la hegemonía de este último, hacen posible la obra de arte. El yo pone los límites entre el mundo interno y el mundo externo, entre la fantasía y la realidad. Y esto queda dicho en la segunda escena de El sueño, cuando el yo advierte el "como si" de la fantasía, conservando el dominio de la situación, permitiéndose entrar en la creación fantástica, como lo hacen los niños al jugar y emplean para ello el lenguaje como fuerza reguladora de la realidad. Cuando los niños utilizan un tiempo verbal, el copretérito o pretérito imperfecto: "yo era" o en los cuentos infantiles se comienza con la frase "había una vez", el lenguaje controla el tiempo y permite una regresión a la temporalidad imaginaria.

El lenguaje es, por lo tanto, el factor de enlace entre la fantasía y la razón. Strindberg, a pesar de que su esquizofrenia paranoide avanzaba y lo iba alejando cada vez más de sus relaciones objetales, mantiene a flote su área más sana: la capacidad de crear escribiendo, gracias a la utilización del lenguaje como verbalizador del pensamiento, que le permite echar mano de mecanismos más avanzados desde el punto de vista del desarrollo: la intelectualización y la racionalización.

La estructura formal de la obra; el lenguaje, el continente que abarca los contenidos de significación, el significante en relación al significado, es lo que permite que El sueño mantenga con la realidad y no aparezca como una fantasía arbitraria o fuera de lógica. El autor, a través de uno de sus personajes, el Vidriero, advierte que en la obra suceden cosas que no son reales. Y en la advertencia misma queda incluido el permiso para la fantasía:

"Vidriero, (diciéndose) a sí mismo. Nunca había visto ese castillo antes, y nunca había oído que un castillo

creciera...pero...(diciéndole) a la Hija con con-
vicción. Si, ha crecido seis pies, pero eso es -
porque lo han abandonado. " (p.199)

Sueño y poesía quedan catalogados como pertenecientes a un mundo que reconoce la realidad pero que se mantiene al margen de ella, que es "más que la realidad" (p.245) Con su genialidad, Strindberg mantiene el juego de que esta marginación es voluntaria en él; de que el poeta, por voluntad propia se aleja de la realidad. Utiliza para esto su capacidad para construir imágenes y metáforas en lenguaje poético, logrando así una obra de arte. Sin embargo, conociendo el avance de la patología de Strindberg, sus condiciones de vida, sus delirios que lo llevan a la pérdida de sus objetos y al apartamiento, se puede concluir que es la racionalización propia de su paranoia la que le presta todavía elementos racionales a su psicosis y permite que la obra en sí no sea un producto exclusivo de la enfermedad, sino la expresión de las partes más conservadoras de la mente del autor.

La obra reproduce una vez más una escisión. Pero en este caso, la división no solo se realiza en la personalidad del autor, si no que se trata de una escisión entre el cielo y la tierra, concebida ésta más bien como un infierno.

La megalomanía ocupa aquí un lugar importante: la protagonista es hija de un dios de la India, dato que indica mayor alejamiento al referirse a una región tan distante, del mundo geográfico de Strindberg y que al mismo tiempo le permite expresar la omnipotencia de un dios lejano y la amplitud de su dominio sobre todo el orbe.

La división tal vez más explícita en los personajes está referida al Poeta que oscila entre la nostalgia por el barro y el éxtasis en las "altas esferas" y la poesía.

El tema de la obra podría resumirse en una frase que, a manera de estribillo, aparece 10 veces a lo largo de la obra: "El ser humano es digno de piedad". La trama misma es simple soporte de una reiterada lamentación, expresando en esta reiteración del lenguaje la esencia misma del contenido: la vida es considerada como una "repetición" dolorosa, plena de injusticia. No existe el placer sin el dolor. El placer de una persona equivale al dolor de otra. La vida parecería ser concebida como el castigo a un pecado original, que está dado desde que el feto se encuentra en el vientre de la madre y la destruye:

"¿Por qué naces con angustia?
¿Por qué lastimas a tu madre,
hijo del hombre, cuando ella trae
el goce de la maternidad,
goce más allá de otros goces?
¿Por qué despiertas a la vida,
por qué saludas a la luz
con un grito de furia y de dolor,
hijo del hombre, cuando ser feliz
debiera ser el regalo de la vida?" (p.246)

Los personajes de Strindberg en esta obra han perdido corporeidad y se han transformado en arquetipos. La figura central es una mujer: la Hija de Indra; versión femenina de Cristo que baja a la tierra para redimir a los hombres. Su descenso del cielo equivale a un nacimiento en el que siente la dificultad para respirar y la sensación de que "se ahoga". Strindberg nos comunica que ella viene a ayudar a la humanidad, a cargar con las penas de los hombres, (como Cristo con su cruz), absorbiendo en un chal pesado y gris, las penas y las inmundicias de los hombres.

El descenso de la Hija de Indra sólo sirve para confirmar los quebrantos de los humanos e interceder por ellos ante su padre celestial. Sólo sirve de testigo porque nada puede hacer: "una vez vino un enviado pero fue colgado en una cruz." (p.239)

La obra recuerda en ciertos momentos el viaje de Dante por el Infierno, conducido por Virgilio que, en este caso sería el Maestro de la Cuarentena, quien señala que incluso los ricos no se salvan del sufrimiento, ya que el dolor reside en el goce previo. La vida humana es descrita como una continua tortura retaliadora. Nos dice que el cumplimiento del deber es el único placer esperable, ya que "Lo que se disfruta es pecado" (p.237) Se puede interpretar -- aquí que el pecado es la agresión y lo que le corresponde es el castigo de la retaliación.

La Hija de Indra representa la parte femenina de Strindberg quien, desde su adolescencia deseaba ser el hijo elegido de Dios y leía la Imitación a Cristo de Kempis. El sueño fue escrita para ser representada por Harriet Bosse, aunque cuando ella la presentó ya se había separado de Strindberg. Parece que Strindberg identificaba proyectivamente en sus esposas su parte de actor fallido, pues aunque las atormentara con su celotipia y su posesividad voraz, las admiraba como actrices y elogiaba sus triunfos. En ellas se cumplía una faceta que él hubiera deseado llevar a cabo. Ellas actuaban los deseos inconscientes del marido-autor. Al mismo tiempo, Strindberg sentía que ellas eran sus obras propiamente dichas; que él las hizo famosas como actrices. Y le debían a él su estirpe artística. Eran sus propias hijas no diferenciadas de él; eran partes de él: "Sólo lo que es ella para él, es lo que es ella." (p.207)

La hija de Indra funge en la obra como la esposa del Abogado como compañera del Oficial y del Poeta. El tema del matrimonio ocupa un lugar especial entre los motivos del dolor. El abogado dice que algo peor que dirimir con asuntos de crímenes es "separar a los esposos". Señala que los pleitos conyugales surgen por dificultades económicas y que aparentemente no tienen razón de ser: "no saben qué tiene el uno contra del otro". Que pelean desplazando a lo insignificante y sufren "una agonía". Al presentar a una pareja feliz de recién casados, se señala: "qué breve es la felicidad"(p.229). Otra pareja es tan feliz que por eso mismo mueren. Se menciona también:

"-¿No hay ningún goce en la vida?

- Sí. El más dulce y el más amargo: el amor. El matrimonio y el hogar. Lo supremo y lo ínfimo." (p.217)

Se dice que en la pareja hay un mutuo sacrificio, pero a su vez resulta infructuoso o imposible. La vida entonces queda definida como un ciclo de encuentro y separación.

La separación de la pareja (padre-madre; cielo-tierra) parece indicar la separación de los objetos internos que representan partes -- del Self fragmentado del autor. Y un elemento que considera que con tribuye a la separación de la pareja es el hijo: "el niño que debería ser nuestro lazo y bendición, es nuestra ruina." 219. Tal fue la vivencia que el mismo Strindberg ha de haber tenido con respecto a sí mismo en relación a la pareja de sus padres. Y con respecto a su hijo en relación al propio matrimonio de Strindberg y Siri von Essen pina que las dificultades económicas en el matrimonio llevan a pedir prestado" y a adquirir acreedores. Esto le sirve a Strindberg para transformar a estos acreedores en perseguidores:

"¿Quién tiene que pagar el fin?

-El que alimenta a los pájaros."

La maternidad es otra de las funciones importantes de la Hija de Indra: es la mujer consoladora, la madre de la humanidad. Sin embargo, no realiza su función cuando ésta es específica y requiere la responsabilidad directa, abandonando así al hijo de ella y del Abogado, por seguir designios que considera más altos. La función de la madre es presentada como ambivalente en repetidas ocasiones: - es el mar que arrulla y destruye; es la madre dividida "alma des garrada en dos" que tiene que jerarquizar el valor real de ser madre y el simbólico de preocuparse por la humanidad. Parecería que - tras esto se escuda el propio Strindberg para justificarse ante sí mismo haber abandonado a sus hijos y el haberse entregado a otros - productos generados por él: a sus obras literarias.

La voz de Indra se escucha como la de un padre que es cruel-perseguidor (al igual que el padre de La señorita Julia y la madre de Laura en El padre). Es un dios que no escucha los clamores, un gran odio sordo, que amedrenta con oír para ejercer control, pero que no atiende a las súplicas; que condena a la vida sin otra esperanza que la muerte en forma de holocausto (la Hija de Indra se reúne con su padre por medio del fuego purificador que la incinera).

Hay tres personajes importantes que resumen partes del autor el Oficial en desesperanzada espera por la amada Victoria, que es el nombre de una mujer pero que a su vez implica su derrota, al no llegar. El abogado justiciero, cuyos amanuenses que lo ayudan carecen respectivamente de un ojo y de un brazo; representante también de Cristo, que carga con los vicios y pecados de la humanidad, pero que fracasa en su propia vida conyugal en el intento de matrimonio que tiene con la Hija de Indra; que fracasa también al ser reprobado en su examen de grado por los Doctos y al ser atacado, al igual que Cristo, por los Justos. El poeta, dividido entre el lodo y la palabra poética que le permite evadirse de la doliente realidad.

Los cuatro Doctores de la sabiduría recuerdan la hora tan señalada por Strindberg cuando era adolescente, con respecto a su ceremonia de graduación que, en el momento de escribir El sueño queda representada en un doble contexto: el Abogado es reprobado; el Oficial conquista los laureles. Parecería que una parte de Strindberg se sintió triunfante como universitario, mientras que la otra mitad de él se sentía rechazada por las autoridades del saber (recordemos sus fracasos en el examen para Medicina; su rechazo en la compañía-teatral como actor). Se combina este rechazo probablemente con la proyección de la figura de la madre, quien amonestaba a Strindberg diciéndole que no se enorgulleciera por sus conocimientos y fuera humilde ante Dios. La omnipotencia de Strindberg en la época en que escribe El sueño lo lleva a despreciar la sabiduría de las autoridades en la ingeniosa escena en la que, a través de juegos de palabras, los Doctores se atacan entre sí. Esta escena sátira a la intelectualidad institucionalizada, como lo es también la escena del -

Maestro de escuela y el discurso fuera de lógica basado en "¿cuánto es dos veces dos?", que señala el antecedente de lo que sería el teatro del absurdo 50 años después y, concretamente, Ionesco en La lección. El Maestro de escuela, con el bastón que fustiga, recuerda al "ogro" de la escuela Clara, personaje de las pesadillas de Strindberg durante toda su vida.

En esta obra cósmica, los elementos de la naturaleza juegan un papel importante: el agua, representada por el mar como símbolo de la madre ambivalente, que "arrulla" al hijo (el viento que solloza lastimero) y que Strindberg considera que tiene el poder de destruir "ahogando" (uno de los recuerdos de la infancia de Strindberg era el de los gritos de la gente que se ahogaba en los canales vecinos, como ha de haber sentido que su madre lo ahogaba a él) El segundo elemento es el viento, al que considera como el hijo del mar que encrespa las olas y se mece en ellas, utilizado para representar la voz poética que resume las lamentaciones de los hombres, con el que se identifica el propio Strindberg. La tierra es descrita como la materia deleznable equivalente a la inmundicia, pero que representa a su vez la condición primigenia del hombre: "polvo eres y en polvo te has de convertir". La tierra representa para Strindberg el pecado y el castigo; el placer y el dolor. Por el contenido simbólico de la obra parecería que sólo el fuego puede redimir al través de la muerte, presentada como sacrificio; que no es posible quitarse la vida si no es para ofrecerse a la divinidad, ya que entonces sería considerada la muerte voluntaria como deshonor, como pecado mortal y merecería la condenación eterna. El mensaje de la obra es de que cada persona sacrifique aquello que la define, su propia esencia, en aras de la fe, sometiéndose así al dios-padre implacable. Las palabras del Poeta no muestran otra esperanza que la redención obtenida por el sufrimiento. El ficial, que aparece como "prisionero" del castillo y en espera de que lo libere la Hija de Indra, busca desesperadamente que alguien le abra una puerta. Las autoridades le prohíben que la abra; no obstante, él logra hacerlo y tras la puerta sólo encuentra la nada. Esto indica que no hay salida posible más que someterse y rendirse a la divinidad.

Strindberg decía haber abandonado la fe religiosa entre los 15 y 18 años, pero parece haberla continuado durante toda su vida y haber sido enterrado con la biblia sobre el pecho, cual era su deseo. La actitud religiosa de Strindberg semejaba la de alguien que se defiende de un temible perseguidor. La religión representaba para Strindberg a ambos padres: era la madre pietista y el padre severo y castigador; era la iglesia-madre que lo acogía en su seno y a la vez lo destruía; era el dios-padre que lo vigilaba con el "ojo" y el "oído" y que lo amenazaba de cerca aunque siendo distante y lejano. El oído de Dios es al mismo tiempo un símbolo femenino: una gruta, una concha marina, imágenes en las cuales se confunden la imagen del padre con la de la madre.

La impugnación de Strindberg a la religión, en 1884, y la blasfemia de la que fue acusado, revelan un vínculo de odio, que une tanto como el amor. La obra El sueño es una confesión de sometimiento a la divinidad; de sometimiento homosexual al padre, en busca de su aceptación y de su amor: sometimiento a la temida retaliación de la madre por la fantasía de haberla destruido desde el interior del vientre materno.

El sueño parece representar el sometimiento del hombre Strindberg a los dioses agresores: padre-madre. Y representa también reivindicación también con respecto a la locura, la cual proyecta en el género humano y responsabiliza de ella a quien considera el creador: "El mundo...está mal hecho." (215) "Es un mundo loco" ..."Es un manicomio." (216)

La culpa última la hace recaer en el dios, como hacedor de una humanidad que considera miserable y sucia; digna de lástima; que está condenada porque los que la gobiernan se sienten "doctos" o "justos", quienes intentan lapidar o crucificar al que trata de salvarlos. En la obra Strindberg manifiesta que el redentor provoca terror, probablemente porque es vivenciado como justiciero retaliador. Los gritos de la multitud al final de la obra parecen represen

tar una fantasía de fin de mundo, con tinte apocalíptico. (pp.248--249)

Y, así, la Hija de Indra dice como último corolario:

"¡Ah, ahora conozco todo el dolor de la existencia
Esto es, entonces, ser un ser humano
siempre perder aquello que uno nunca apreció
y sentir remordimiento por lo que uno nunca hizo,
anhelar irse, y a pesar de ello permanecer.
Y así el corazón humano se parte en dos.
las emociones se convierten en caballos salvajes;
conflicto, discordia e incertidumbre. " (261)

La sonata de los espectros.

La obra de Strindberg que comento a continuación ha sido traducida al inglés como The Ghost Sonata; al francés, como La Sonate des Espectres. He preferido traducir el título al español La sonata de los espectros siguiendo la traducción francesa. Por cuestiones de contenido, el matiz significativo que diferencia la palabra 'fantasma' de la de 'espectro', es mínimo; ambas se refieren a la percepción de una fantasía alucinatoria. La palabra 'fantasma' se refiere a una imagen que queda impresa en la 'fantasía', utilizando las dos palabras la misma raíz etimológica. La palabra 'espectro', en cambio, tiene la misma raíz que la palabra 'espejo'; representa por eso, a mi modo de ver, con mayor propiedad la característica alucinatoria: el reflejo de un contenido del mundo interno que se proyecta sobre el mundo externo; la proyección que cobra corporeidad en los sentidos. El espejo sería un símil de lo que sucede con la proyección de una fantasía alucinatoria y, en cierta medida, con la proyección de una idea delirante. La alucinación (especialmente la visual), más que con el objeto real, tiene una estrecha relación con la imagen del objeto proyectada en el espejo (de manera análoga a lo que sería la sensación acústica del eco con respecto a la alucinación auditiva).

El desdoblamiento de la imagen en el espejo permite la reflexión (visual y mental) sobre sí mismo, sobre el self del sujeto que se refleja. El espectro significa refracción y, por lo tanto, dispersión y fragmentación de las partes de una misma persona. Esto quiere decir que el espejo integra y desintegra a la vez al self. El yo y el tú se confunden, la identidad se disuelve; equivale esto a la simbiosis y a la indiferenciación entre self y objeto (Mahler); a la posición esquizo-paranoide (Klein); al narcisismo (Freud).

La imagen del espejo, para Lacan, integra la concepción total de la persona, desde el momento que favorece la identificación con la imagen del propio cuerpo. (1). De esta manera, el self es -

(1) Lacan, J. : Escritos 1; pp.11-18

aprehendido como es percibido por el "tú". Esta función integradora se podrá cumplir si el niño ha podido superar la etapa antes mencionada, de separación-individuación; de distinción entre el yo y el no-yo (el "tú"). El proceso de desarrollo permitirá dar un paso adelante en la integración de la identidad, que se forma a través de la incorporación de introyectos (o de la reincorporación de los que han sido proyectados), uno de ellos, la imagen del espejo. Gesell ha observado que el niño a las 28 semanas de edad "sentado frente a un espejo contempla su imagen, sonrío, perlotea y acaricia el cristal" (1), etapa que corresponde también al reconocimiento y temor a los extraños (Spitz).

La imagen del espejo se presta a una idea aparentemente contradictoria con respecto de la personalidad: por un lado puede ser concebida como la representación del "doble", de una parte de la personalidad que no nos pertenece, que no controlamos, de algo que equivale a la representación de un extraño, de una parte enajenada del self (con la raíz etimológica que tiene lo que es ajeno a sí mismo y el que está alienado). Por otro lado, la representación del espejo puede significar la esencia de la personalidad, si a esa imagen plana se le confiere una tercera dimensión, que es lo que ocurre en la fantasía de Lewis Carroll en su cuento sobre Alicia (A través del espejo), representando el paso al mundo inconsciente y trascendiendo lo que es conocido sólo por medio de la apariencia que produce la superficie azogada.

La imagen del espejo tiene que ver con la percepción del self en el espacio. El espejo es capaz de fragmentar hasta el infinito a quien se encuentre en un cuarto rodeado de espejos que repiten una y otra vez la misma y única imagen. El espejo, por su relación con el espacio contiene un elemento de mayor discontinuidad del self que la que podría haber con una alteración del tiempo. El espejo juega con el espacio, como el recuerdo, la regresión y la elaboración manejan el sentido de temporalidad.

(1) Gesell, A. Diagnóstico del Desarrollo. p. 74

La sonata de los espectros fue escrita en 1907, cuando su autor contaba con 58 años de edad, 5 años antes de su muerte. Eliza - beth Sprigge dice que Strindberg escribía entonces con una "enorme-rápidez" probablemente previendo su próximo fin. Había logrado en - tonces crear un teatro de Cámara, donde podía representar en un am- biente más íntimo sus últimas obras, tal como él lo había deseado - La sonata esta dividida en tres escenas:

Personajes de la obra:

El viejo, Hummel, Director de una Compañía
El Estudiante, Arkenholtz
La Lechera, una aparición
La Esposa del Vigilante
El Vigilante
La Dama de Negro, hija de la Esposa del Vigilante y del- Muerto Llamada también la Dama Oscura.
El Coronel
La momia, esposa del Coronel
La Muchacha, hija del Coronel, en realidad hija del Vie- jo.
El Aristócrata, Barón Skabskorg. Comprometido con la Da- ma de Negro.
Johansson, sirviente del Viejo
Bengtsson, sirviente del Coronel
La Novia, mujer vieja de cabellos blancos, en un tiempo- la prometida del Viejo.
La Cocinera
Una Sirvienta
Mendigos

Sinopsis: El Estudiante llega a tomar agua de la fuente, can- sado por la noche anterior que ha pasado ayudando a los heridos que hubo en el derrumbe de una casa. Se le parece la Lechera, a quien - sólo él ve. Se dirige entonces a él Viejo, que está sentado en una-

silla de ruedas, frente a la fachada de una casa. El viejo se revela como el acreedor del padre del Estudiante, aunque el Estudiante tuvo anteriormente la versión contraria: la de que el Viejo había arruinado a su padre. El Viejo desea reparar en el Estudiante lo que no ha podido hacer en toda su vida con nadie más. Para esto cumplirá el deseo del Estudiante de que pueda vivir en la hermosa residencia que se percibe desde la calle y pueda casarse con la que funciona como hija del Coronel, pero en realidad es hija del Viejo. El Viejo le relata brevemente la historia de los habitantes de la casa la esposa del Vigilante tuvo una hija, la Dama de Negro, con un Cónsul (al que llaman el Muerto) quien, se supone que ha muerto poco antes del principio de la obra; la antigua Novia del Viejo, mujer de 79 años que no reconoce al que fuera su pretendiente 60 años atrás; el Coronel que se ufana por una hija que no es suya; el Muerto que hace aparición en escena como si fuera una alucinación que sólo el Estudiante puede ver, que representa lo inútil de la vanidad que lo caracterizó en vida (lo cual recuerda la frase de Salomón que sin duda Strindberg conocía: "vanitas vanitatis..."). Se menciona también a la esposa del Coronel, cuyo recuerdo de belleza pervive en una hermosa estatua, con la que tiene semejanza la hija del Viejo (que también hija de la esposa del Coronel).

En la segunda escena, los sirvientes del Viejo y del Coronel se encargan de presentar con mayor realidad la situación que con tan poco juicio viven sus amos. En el interior de la casa, cuya fachada había aparecido en la primera escena, se encuentran el Coronel y su esposa: la Momia, quienes reciben al Viejo, al Aristócrata y a la Novia antigua en una reunión donde se trata en primer lugar de que el viejo despoje de toda falsa identidad al Coronel y, acto seguido, de que la Momia haga lo mismo con respecto al Viejo, en un juicio cuyo veredicto lo conduce a la muerte que la misma Momia parece haber sufrido desde tiempo atrás colgada en un aparador que simula ser parte de la pared, ya que está empapelado al igual que la pared, lo cual da la impresión de que la Momia ha permanecido "emparedada" entre muros. La muerte es resultado del juicio donde se men

cionan, los crímenes que el Viejo cometió, siendo el principal, el de su paternidad irresponsable, que dio lugar al engaño del Coronel a quien se le adjudicó una paternidad que creyó como auténtica.

En la tercera escena, el Estudiante y la Muchacha (hija del Viejo y de la Momia) se encuentran en el cuarto de los jacintos, en un diálogo de amor. Sin embargo, ella no puede librarse de la persecución que ejercen la Cocinera que actúa como vampiro devastador - (símbolo de la madre que despoja a sus crías del alimento nutritivo) y de la Sirvienta que condiciona día tras día la situación que a la Muchacha le resulta tormentosa, de quitar el polvo y poner en orden las cosas, La única salida de liberación que encuentra la Muchacha es la muerte. Y la última escena refleja el cuadro de Boklin: La isla de los muertos. El Estudiante se salva de la Muerte tal vez, porque, como dice en su recitativo: "he visto al sol" y se considera "inocente".

La Sonata de los espectros es una obra dispareja y desigual, sobre todo si la comparamos con las obras anteriormente analizadas aquí y con otras obras de la producción de Strindberg. Parecería que el autor tuvo en mente varias ideas que no llegan a corresponderse íntegramente y que constituyen por separado el tema de cada una de las tres escenas en que está dividida la obra, Hay una mayor coherencia entre la primera y la segunda escena. Pero nada tiene que ver con ellas la tercera. De la impresión de que la psicosis de Strindberg afectaba cada vez más su productividad y el deshilvanamiento de la obra corresponde al deterioro y a la incoherencia de la mente de su autor.

La primera y la segunda escenas corresponden hasta por su escenografía cuidadosamente detallada, a la relación entre la fachada que se muestra al mundo externo y la condición como se vive el mundo interno. Es decir: la diferencia entre el mundo de las apariencias y el de las esencias reales. La tercera escena no tiene que ver

con las dos primeras: cae en la concepción místico teosófica, que recuerda en cierta medida (aunque en forma mucho menos estructurada) el tema tratado en la obra El sueño.

La obra parece representar cómo un hombre joven, el Estudiante, puede asomarse (a manera de premonición y de advertencia de lo que le acontecerá) al mundo de los muertos.

Es significativo que, desde que se levanta el telón aparece la señal de luto en uno de los balcones (sábanas tendidas) y a la mitad de la primera escena se menciona la muerte del Cónsul y la razón por la cual la bandera se encuentra a media asta. Además, la esposa del Vigilante riega el suelo con ramas de abeto (señal de funeral) y la Dama de Negro muestra en su atuendo el duelo por el que fuera su verdadero padre. El personaje que es llamado el Muerto no tiene otra función que la de señalar que el Estudiante es capaz de ver a los muertos. Si el estudiante es capaz de ver al Muerto que pasa corriendo envuelto en una sábana y de ver a la Lechera (que se ahogó en Hamburgo años atrás); se además, la más estrecha relación que mantiene el Estudiante con los personajes de la obra es con el Viejo y con la Muchacha y ambos mueren durante la representación, podría suponerse que el Estudiante representa al propio Strindberg que percibe a la muerte en acecho. Strindberg moriría 5 años después y estos años los vivió con la prisa de quien persiste el final cercano.

El Estudiante es joven, lo cual puede ser un elemento antitético, como suele aparecer en los sueños, que, además representa el cumplimiento de un deseo: si es joven, le falta mucho para morir; es capaz todavía de "ver el sol" y puede proyectar en los otros su propia muerte, ya que son los demás los que mueren y no él.

El Estudiante se mueve en la obra como espectador de ese mundo de los muertos; como yo observador de partes muertas de sí mismo y de objetos internos que el autor fue perdiendo a lo largo de su -

vida. Parece que la obra representa el temor con que Strindberg veía la cercanía de la muerte (percibida por él como castigo y retaliación a los "crímenes" cometidos). Es por eso que proyecta la muerte en los demás y la niega en sí mismo. Se identifica con el Estudiante que es joven y que sale invicto, recitando una oda a la vida. La muerte es proyectada a todos los demás como castigo a la agresión y a la culpa. Pero la muerte cumple un doble papel, ya que, también como en El sueño, la muerte es concebida por Strindberg como liberadora de esta tierra que él considera un manicomio. La muerte es dialéctica para este autor, ya que es castigo y es también -- salvación. Quizá sería más acertado interpretar que la idea que la muerte sea liberadora responde a una necesidad de racionalizar la angustia que ocasiona. Es más exacto decir que Strindberg considera a la muerte como castigo y retaliación, contra los pecados que su religión perseguía, incluyendo el pecado original, el que heredaba de los padres, el que se refiere a la desobediencia bíblica de Adán y Eva y al castigo recibido por ésta: la pérdida del paraíso y de la inmortalidad.

El estudiante es el "niño dominical", lo cual parece equivalente a ser "hijo de Dios". Corresponde el Estudiante a una parte de Strindberg que pondría en juego la fantasía optativa de ser joven, mientras que la otra parte de sí mismo, el Viejo, muere por castigo a sus crímenes. Este cotejo entre un joven y un viejo, que parecen representar dos etapas de la misma persona separadas sólo por el tiempo, recuerda el cuento de Borges: "El otro", en el que lo que aparenta ser un desdoblamiento de la personalidad (para lo cual no interviene ninguna alteración en el espacio) resulta ser un desdoblamiento de la temporalidad por medio del recuerdo.

El estudiante anhela vivir en la casa cuya fachada percibe en la primera escena, creyendo que en ella reside la felicidad. Es un personaje que intenta redimir, salvar, curar heridas, pagar las deudas de otros, al que los demás pueden considerar loco; en una nueva versión de la figura del redentor, de Cristo, como al final se deja ver.

Por esas características se muestra omnipotente, ve lo que otros no son capaces de ver; presenta pensamiento premonitorio por el cual controla la fantasía de fin de mundo, de hecatombe y derrumbe de las cosas (que en sentido metafórico es lo que actúa el Viejo, la otra parte del mismo personaje) y es con esta fantasía de fin de mundo con lo que la obra termina, presentando al final el cuadro de La isla de los muertos. El Estudiante es el joven que evita las desgracias y prevee cuando una casa se va a desmoronar. El Viejo es que destruye las casas y ahoga a los deudores. Representan ambos las dos caras de una misma persona, con la diferencia de que en una ha pasado más tiempo y eso quivale a ser viejo y a estar cerca de la muerte. Son la misma persona en diferente tiempo, El Estudiante se enamora de la misma figura que representa la juventud de la Momia, de quien había estado enamorado el Viejo, La obra parece decirnos que el ciclo de la vida se repite en una eterna reiteración.

O como dice una frase de la obra: "Aunque las historias son diferentes están unidas por un hilo y el tema principal es constantemente recurrente." (p. 274)

El Estudiante representa a su autor. Como él, dice haber nacido cuando su padre sufría una bancarrota. La búsqueda de su padre reparador es también autobiográfica. Strindberg lo buscó en Dios, en ser el hijo elegido, en hacerse pastor de almas, en ser el iluminado por el sol. El personaje del Viejo representa al padre putativo que se ofrece para reparar los daños cometidos previamente, para hacer el hijo adoptivo, el heredero de su fortuna: bienes materiales, hija, posición social. El Viejo representa la imagen de padre. Para Strindberg, la función es lo que identifica a las personas. Así, la función de la paternidad es la que identifica a los padres:

"Est.- ¿Que es lo que he de creer? Mi padre no mentfa.
Viej.- Es verdad. Un padre nunca miente. Pero yo tam -
bién soy un padre" (p. 272)

Una vez más, a lo largo de su obra, Strindberg menciona el problema de la deuda y el acreedor que es vivido como su perseguidor:

"Viej.- Salvé a tu padre del desastre y él me retribuyó con todo el odio temeroso que surge de tener que agradecer"...

Est.- Toda ayuda es humillante." (272)

Esto es porque, si acepta una recompensa, la gente desaprobará tanto la buena acción que mereció el premio, como el hecho de aceptar el premio. Esto recuerda las ocasiones en que Strindberg - de pequeño, se quedaba en un rincón sin pedir un dulce, esperando que tal vez se lo dieran, pero procurando no llamar la atención, para que así, de alguna manera se pudiera sentir también la víctima - y su odio encontrara un objeto preciso a quien ser dirigido.

Curiosamente, a diferencia de otras obras, en ésta se culpa más al destino, en abstracto, que a personas concretas que fungan como perseguidores: " Extraños son los caminos del destino" (p.272) Y así, dice el Viejo:" Como Ud. ve, soy un inválido. Algunos dicen que es mi propia culpa; otros se la echan a mis padres. Yo prefiero culpar a la vida misma con sus trampas. Pues si Ud. escapa de una, cae en otra. " (273)

Podemos suponer que el Estudiante representa un personaje que estuvo a punto de morir en la catástrofe que se relata al principio de la obra y que tiene por ello la oportunidad de conocer o de asomarse al mundo de los muertos, que en cierta manera participa de la muerte de los otros y es por ello que se puede comunicar o puede percibir a los que ya han muerto tiempo atrás, como la Lechera y el Muerto.

La acción más importante de la primera escena es la que sucede en el diálogo entre el Estudiante y el Viejo, quien intenta adoptar un papel paterno con respecto al Estudiante. El Viejo representa un ser a medio morir: es inválido, necesita de otros para poder actuar y, por último, muere en la segunda escena. El Viejo quiere adoptar al Estudiante como su hijo, quiere hacerlo heredero, principalmente de su hija (que figura ser la hija del Coronel). La primera escena es una confrontación con los umbrales de la muerte: la vejez, la invalidez, la enfermedad; el Cónsul muerto; la Lechera muerta.

En segundo lugar es un replanteamiento de la paternidad dudosa y por ende, de la infidelidad de la mujer, temas que quedaron tratados 20 años atrás en la obra El padre, en forma bien definida y que aquí, en La sonata son esbozados como tema recurrente y difuso, pero que -- sin duda es al que se refiere Strindberg cuando pone en boca de los mayordomos las siguientes palabras describiendo las conversaciones de los espectros:

"Bengtsson:-La misma cena de espectros, como le llamaos. Toman té y no dicen una palabra; o bien el Coronel - lleva toda la conversación. Y mastican sus galletas, todos al mismo tiempo. Suena como ratas en ático.

Johansson:-¿Por qué le llamas la cena de los espectros?

Bengtsson:-Parecen espetros. Y han mantenido esto durante 20 años, siempre la misma gente diciendo las mismas cosas o no diciendo nada por miedo a ser descubiertas." (284)

El tema recurrente que tiene Strindberg en mente durante 20 años o -- más es el de la dudosa paternidad que en La sonata se repite en las identificaciones funcionales: un hombre es padre de la que se cree hija de otro y a su vez no lo es de quien cree que es su hija. Una persona es infiel con otra que a su vez es infiel con una tercera y así se cierra el círculo de paternidades e infidelidades que tienen la característica de ser confusas por el problema central de esta obra --- (que ha sido de hecho el tema principal de Strindberg a través de sus escritos): el de la confusión de la identidad. Los personajes se identifican entre sí por su función, por la parte por el todo; por la máscara y la apariencia externa.

La segunda escena de La sonata podría equipararse en parte a la obra de Lewis Carrol donde su personaje Alicia atraviesa el espejo: la escena se desarrolla en el interior de la casa cuya apariencia externa la convertía en objeto de anhelos para el joven Estudiante. En el interior reina la muerte, concretamente representada por la Momia, que es la figura femenina que controla la vida, detiene el tiempo parando el reloj, anula lo hecho y condena a la aniquilación. Es la mujer que le confiesa al marido que no es el padre de su hija:

"Mom.-No me creyó. Sólo dijo: 'Eso es lo que todas -- las esposas dicen cuando quieren asesinar a sus maridos. De todos modos fue un crimen terrible. Le he hecho falsear su vida entera; su árbol genealógico también.'"(p.287)

La segunda escena es sin duda la que da nombre a la obra y en la que ésta alcanza el clímax. Se repite una vez más la invectiva que una mujer, en este caso la Momia, dirige por turnos a los dos hombres con quienes ha jugado el papel de compañera y a quienes ha adjudicado, con certeza o falsedad, el papel de padre de su hija. Nuevamente son las hijas (la hija del Viejo; la Dama de Negro) con las que Strindberg se identifica como hijo (que probablemente dudó de la autenticidad de su propio padre en cuanto tal) y que señalan una vez más la identificación de Strindberg con figuras femeninas. En El padre, que es la obra más importante sobre este tema, es también una hija, Bertha, la que --

funge como el objeto de la discordia entre los padres. La identificación de Strindberg con su madre es clara en cuanto hace alusión a una hija "con un certificado de nacimiento falso, como si fuera una sirvienta". (p.288)

La segunda escena de La sonata es una confrontación llevada al extremo entre la muerte y una juventud que se añora. Se reitera este tema de manera siniestra, macabra y grotesca: la Momia contempla y adorna la efigie de una belleza juvenil perpetuada en una estatua y -- generada también en su hija (la hija que tuvo con el Viejo, la Muchacha).

Esta segunda escena podría ser llamada el juicio de los muertos, principalmente por la Momia, el Viejo y el Coronel. El Aristócrata y la Novia anciana parecen actuar en un tono escéptico y silencioso lo que Strindberg parece haber considerado como valioso en un tiempo: la clase noble, la belleza, la juventud, el enamoramiento con la novia que se suponía entonces que era "el amor de una vida". Parece que en La sonata Strindberg confronta enérgicamente esos valores perdidos en la vejez, la soledad, la enfermedad física y mental, y la cercanía de la muerte.

Es por esto que la Momia dice no soportar a gente inválida o enferma, menos aún que lo esté su hija, ya que este equivale a convivir con lo que representa la cercanía de la muerte. Es por eso que uno de los sirvientes, Bengtssen, dice:

"Cuando una casa envejece se deteriora y cuando la gente permanece junta por largo tiempo atormentándose mutuamente, enloquece!" (p. 285)

Enfermedad, vejez y muerte son una tríada que equivale a lo -- que más temía Strindberg : el deterioro de la locura.

La Momia se compara con la estatua que la representa de joven y dice:

"Así es como me veo ahora. Sí. Y así es como lucía - antes... Vivo la mayor parte del tiempo para evitar ver y ser vista" (p.287)

Algo semejante le ocurre a la Novia anciana, quien tiene un espejo esquinado que le permite ver lo que pasa en la calle. El Viejo se refiere a esto diciendo:

"El espejo de ventana es el único espejo que usa, pero en él no se ve ella, sino al mundo de afuera; en dos direcciones. Pero el mundo puede verla; en eso no ha pensado ella."(279)

De tal manera la percepción de la propia imagen corporal queda distorsionada por los mecanismos de proyección y negación. El espejo en ocasiones representa un medio para confrontar la propia existencia y comprobar que la persona sigue existiendo y continúa siendo la misma. La Momia y la Novia de La sonata evitan mirarse porque lo que -- comprobarían sería lo que han perdido, su vejez y su muerte. La inexistencia de lo que fueron.

Parecería que el tema que más le preocupa a Strindberg es el de la certeza en la paternidad, pero ése a su vez esconde otro más importante: el de la identidad; si se sabe de quién se es hija e hijo, se sabe entonces quien es uno mismo. La vejez y la muerte, que son los otros temas, tienen que ver con el de la identidad en cuanto equivalen a la pérdida de ésta. Y por último, el tema central con respecto a la existencia y a la confusión de la identidad: la locura. Estos diversos aspectos de un mismo tema, el de la identidad, son los que se entretajan en La sonata.

El problema de la identidad está claramente presentado en el desenmascaramiento que hace el Viejo del Coronel. Parecería representar el final de una función de teatro donde al personaje no le queda-

más que entregar la utilería que le ha servido para representar un papel; el personaje se despoja del vestuario y del disfraz que lo define porque en su interior está vacío y sólo se llena (como un actor poco estructurado), de palabras presentadas y de vidas que tienen que robar a los dramaturgos. Otro tanto sucede con el juicio de la Momia al Viejo, a tal grado que la aniquilación lo conduce a la muerte. Junto con la sentencia, la Momia reza;

"Dios tenga piedad de su alma."

A lo cual todos contestan "Amén", recordando las mismas frases con -- que asesinan y apelan al mismo tiempo a la divinidad cuando muere el Capitán en El padre, escrita 20 años antes que La sonata.

La mayor culpa que la Momia le adjudica al Viejo es haberla engañado dejándola preñada, porque así quiso el Viejo vengarse del Coronel quien, a su vez, le había quitado la novia. Era una cuestión de -- venganza y retaliación con respecto a amores robados, promiscuidad, hijos engendrados por el odio, infidelidad. Todos contra todos, a lo -- cual se dice:

Viej.- El hombre que está trando de obtener su divor--
cio para casarse con la hija de la esposa del --
vigilante...el hombre que fue amante.

Mom.- Otra invitada será tu antigua prometida, quien--
fue seducida por mi marido.

Viej.- Un conjunto selecto.

Mom.- Oh, Dios, si tan sólo pudiéramos morir, pudié--
ra mos morir

Viej.- Entonces ¿por qué permanecemos juntos?

Mom.- El crimen, los secretos y la culpa es lo que nos
amarran a todos juntos." (pp. 288-9)

Para ocultar los "crímenes" se disfrazan con identidades presta--
das que ellos mismos ya no reconocen como falsas: "El no es el hombre --
que parece ser"... "Ud. no es noble"... "la familia cuyo nombre Ud. usa --
se extinguió"... "Ud. tampoco es Coronel"... "Quítese la peluca, y mírese --
en el espejo. Pero quítese los lentes al mismo tiempo y aféitese el bi--
gote"... "un lacayo se reconocerá a sí mismo. El tipo que era el amante

de la alacena en cierta cocina..."(p.290) Ante lo cual, el Coronel, que se siente descubierto pregunta al Viejo:

"Cor.- ¿Quién es Ud? Reconozco su voz y sus ojos.

Viej.- No trate de averiguarlo" (p.291)

Se averigua después que el mayordomo del Coronel tuvo antes a su servicio al Viejo: "La vida, como Ud. se dan cuenta, tiene sus altas y sus bajas. He estado a su servicio. Otro tiempo, él estuvo al mío." Las identidades intercambiadas parecen no afectar a los personajes que carecen de identidad adecuada. De la misma manera, el Aristócrata intenta ser yerno del Cónsul pretendiendo a una hija de éste: la Dama de Negro. Pero para ello trata de divorciarse de su esposa - que es también hija del Cónsul. De tal manera, aunque el Aristócrata pretenda un cambio permanece en la misma condición de ser yerno del Cónsul. Esta búsqueda del cambio sin salida es lo que Strindberg presenta como uno de los tormentos de la vida que consiste en la repetición de lo mismo. El cambio, en los personajes de Strindberg, no se persigue en la estructura, sino en la función. Y la persona no cambia si continúa desempeñando la misma función y es ésta la que define su identidad.

Ante la pregunta ¿quién es quién? en esta obra, parecería que la respuesta no importa. Parecería que lo que importa es que nadie quiere saber quién es.

Los mayordomos juegan el papel de ser portavoces del juicio de realidad del que carecen los amos. Sirven también para la persistente tesis de Strindberg de presentar la diferencia de clases sociales y las vicisitudes de la fortuna que permite que unas veces estén unos al servicio de otros y luego a la inversa.

Los sirvientes juegan, como en todas las obras de Strindberg, un papel preponderante. La Cocinera es el símbolo de la figura nutricia que en lugar de alimentar despeja y succiona hasta la sangre de los demás, como un vampiro. Y lo mismo hizo el Viejo cuando desempeñó el papel de sirviente. Succionan lo sustancioso de la comida; succionan la vida, la libertad de los que dependen de ellos. La Cocinera es el símbolo de la madre devoradora, devastador, que destruye a los niños desde que son como una semilla a la que se despoja de sus hojas protectoras (p.303)

La Sirvienta, que en plan de ritual tormentoso va preparando el camino que la Muchacha tiene que seguir paso a paso, poniendo orden a la amenaza de caos y de fin de mundo, recuerda una frase de la obra El sueño donde también se menciona el cumplimiento del deber y de las tareas nimias y cotidianas pero interminables, que se repiten día tras día como el sacrificio impuesto por la divinidad. Se menciona también en El sueño que no existe otra felicidad que la de haber cumplido con el deber.

La tercera escena es la que más sale del contexto de la obra. Podría, por sí misma, ser un recitativo, un diálogo en el que una pareja se encuentra frente a un amor imposible debido aparentemente a la fatalidad. Se puede interpretar que es la culpa inconsciente la que aprisiona a la Muchacha y no le permite vivir. Y esta culpa está relacionada con el hecho de haber despojado a la madre de su belleza y juventud, de haberla asesinado, que es lo que parece demostrar la presencia silenciosa de la Momia, callada al lado del marido, señalándole a la hija que no es posible el diálogo con la pareja (que es lo que intenta la Muchacha con el Estudiante). La presencia muda de la Momia y el Coronel son los que llevan a la Muchacha a la muerte, ya que la Muchacha no puede vivir sufriendo la culpa que la ha llevado a la emlancolía. Además, ella misma carga la culpa de haber sido fruto de infidelidad y engaño y de que su nacimiento fue falseado. Es significativo el siguiente diálogo:

"Est.- ...¿Por qué están tus padres sentados allí tan callados, sin decirse una sola palabra?

Much.-Porque no tienen nada que decirse y porque ninguno cree lo que el otro dice. Así es como mi padre lo ha aseverado: ¿Para qué hablar si ninguno de nosotros puede engañar al otro?" (p. 297)

La vida de la Muchacha es como la de un jacinto o un narciso; y como Narciso, el del mito, la libido y la agresión están dirigidas contra sí misma. Así, muere víctima de la propia fragancia que emana y envenena.

El jacinto o el narciso, nace del bulbo y permanecen sus raíces en agua. "El tallo se levanta derecho como el eje del mundo y en la punta están las flores como estrellas de seis puntas.-Por encima de la tierra, las estrellas."(p.296-7) En la escena de La sonata, una figura de Buda sostiene y "empolla" en su regazo el bulbo de un jacinto. La flor es la imagen del cosmos y Buda sosteniendo el bulbo terráqueo cría y vigila con su mirada esperando que la tierra se convierta en cielo. Esto corresponde al delirio místico que Strindberg padecía en forma más deteriorada que en El sueño, escrito 6 años antes que La sonata. A pesar de esta pérdida progresiva del juicio, es sorprendente una de las frases que dice el autor en esta obra y específicamente en la tercera escena que es la que podría representar más cabalmente su psicosis. Esa frase es la siguiente:

"Es en los manicomios donde la gente dice todo lo que piensa".(p.302)

Esto quiere decir que las apariencias sirven para ocultar la locura. Engañan y muestran identidades falsas, pero esto es con el fin de evitar la agresividad y la muerte, para controlar la fantasía de fin de mundo que al final de la obra aparece. Strindberg se muestra escéptico por esto que él percibe como una necesaria falsedad de la vida y de la gente. Para él, el mundo está poblado de personajes que representan papeles y reflejan lo que quisieran ser sin lograrlo,-

escondiendo su agresión y su culpa, pero éstas quedan a descubierto - en el juicio frente a la muerte, (como sucede en la ejecución que realiza la Momia). Strindberg, probablemente preocupado por su propia - muerte, se asoma en ese espejo que refleja el mundo pero en el cual - uno no se mira. Encuentra proyectados en los espectros su propia ve- jez y los crímenes que creyó haber cometido (la muerte de la madre y - la del padre); la duda sobre su propio origen, sobre la paternidad du - dosa de su padre que por identificación asume en sí mismo con la incer - tidumbre de su propia paternidad.

Podríamos interpretar que, una vez más, Strindberg lucha contra la -- muerte y la prueba de esto no sólo lo es La sonata, sino la prisa por escribir, el haber logrado instituir el teatro de Cámara para dar el ambiente más propio a sus obras.

Ahora bien, tal vez lo más importante para Strindberg haya si- do el probar una vez más que no estaba loco, que fue su preocupación- mayor y que le acompañó durante toda su vida. La frase en la que di- ce que no se puede expresar todo lo que se siente ya que eso sólo ocu - rre en un manicomio, revelan la autocrítica y las partes más sanas de su personalidad. Se percata del peligro que existe en decir todo lo - que siente, que implica manifestar la agresión y llegar a actuar pro - bablemente la fantasía de fin de mundo, que siempre le atemorizó en - base a su sentimiento de emnipotencia mágica, y de agresión difícil - mente controlada.

La sonata de los espectros, aunque presenta frases de gran in- teligencia, revela ya una carencia del control del hilo conductor, -- que todavía mantenía Strindberg en El sueño, a pesar de ser ésta una - obra compleja y de difícil estructora. La sonata representa más bien un collage de imágenes sueltas en torno a la muerte, a la locura, a - la necesidad de redención, a la consideración de la vida y la muerte - como cárcel y castigo; a la incierta función de la paternidad y, lo - más grave: a la falsa identidad que la gente ostenta por ocultar los - crímenes que le avergüenzan pero que, aun siendo falsa, la gente adop - ta llegándose a convencer de que son lo que nunca han sido y sin lle-

gar a saber lo que realmente son.

El problema de la identidad fragmentada en los diversos personajes con los que Strindberg se identifica de manera múltiple y se proyecta en ellos como en un caurto que estuviera forrado de espejos y permitieran la reproducción al infinito de la persona que se refleja en uno de ellos, siendo los demás, los reflejos de ese primer reflejo.

CONSIDERACIONES FINALES

Consideraciones Finales

El motivo central de esta tesis ha sido el de confrontar la personalidad de Strindberg con las de sus personajes, considerados como representaciones de partes de sí mismo y de sus objetos internos. En ocasiones, el autor se manifiesta a través de ellos de manera consciente. Pero en la mayoría de los casos, las identificaciones son inconscientes y están relacionadas con las funciones o los papeles que juegan los personajes en los dramas. De esta manera, hay situaciones que se revelan a través de los personajes, que coinciden con características personales del autor y que explican su psicodinamia.

Una de estas situaciones, a mi modo de ver la más relevante, es la que se refiere a la relación con la figura femenina y, en especial, con la madre. Strindberg, en su obra autobiográfica El hijo de una sirvienta presenta como figura más persecutoria al padre. El libro se convierte en un continuo lamento, adjudicando a un objeto-complejo y múltiple; padre-dios-destino, la responsabilidad de su vida infeliz. Deja ver que su destino hubiera sido diferente de haber sido (como lo deseó también Schreber) el hijo elegido del padre. Al haberse sentido rechazado por el padre en cuanto objeto amoroso, y perseguido por él en cuanto objeto retaliador, la identificación mayor se realizó con la madre quien parece haber sido, a la par que persecutoria, esquizofrenizante. Es probable que a los mensajes contradictorios de la madre debiera Strindberg su fragmentación y la relación con objetos parciales.

La madre de Strindberg murió cuando él era adolescente. Siente entonces que este hecho permitió una unión más plena con el padre, que le haría concebir la idea inconsciente de que él había matado a su madre, lo cual parece que se le removía cada vez que una mujer lo abandonaba o amenazaba con hacerlo. Los episodios psicóticos tienen lugar cuando siente el peligro de la retaliación proveniente de la mujer quien, según los personajes de sus obras, es capaz -

de conducir al hombre a la locura y a la muerte.

A pesar de su patología, Strindberg pudo crear una obra de gran valor artístico. Las partes sanas de su personalidad permitieron el uso del lenguaje como regulador racional de las emociones y de los impulsos instintivos. Esto hizo posible que hubiera el control necesario para dejar fluir el proceso creador que requiere de un manejo del tiempo, lleva implícita la capacidad de demora para la sucesión coherente de los datos y los momentos. Strindberg anticipa, desde el principio de sus obras, el final al que llegarán. La coherencia es el resultado de esta previsión anticipada y lógica que se da en el suceder del proceso, en el "tiempo" mismo en el que transcurre la obra. Este manejo del tiempo le permite a Strindberg el desarrollo de su función creadora. Parece que, siendo difícil para él el manejo de la vida cotidiana, invadido por las ideas delirantes que siempre sintió que lo perseguían, logró en la literatura y, específicamente en el teatro, el control de su mundo interno, una vez que había sido proyectado en el exterior. Strindberg funcionaba así a la manera de un dios creador que maneja a sus criaturas, imponiéndoles un destino fatal.

Los personajes de Strindberg son las partes del autor que sólo lo pudieron vivir sobre el escenario o sobre el papel. En la escena los personajes matan o mueren. De esa manera evitaba Strindberg la actuación de sus propios impulsos en la vida real. Los personajes, aunque parecen tener vida propia (y tal es la intención del autor) son, en última instancia, manejados por su autor, madre y padre a la vez que controla en ellos la vida y la muerte.

La vida de un ser humano está multideterminada por lo que Freud llamó las series complementarias: herencia y ambiente contribuyen en proporciones variables a las manifestaciones de la personalidad.

En la tesis que aquí concluye, he intentado señalar las influencias del ambiente, considerado como todo aquello que rodea al individuo: el ambiente geográfico, histórico, familiar; el contorno físico y humano; lo que conforma la realidad externa y los objetos de relación. A esta influencia del ambiente le he conferido mayor relevancia, lo cual no pretende negar el valor evidente que tienen para el desarrollo de un individuo sus características congénitas.

Es de gran importancia que Strindberg se percatara de esta multideterminación de la conducta humana, en la cual intervienen diversos factores. Por esto pretende que los personajes creados por él sean libres y se desenvuelvan a su arbitrio; por eso mismo rechaza la idea de crear "caracteres", intentando que sus personajes sean más vivos y dinámicos:

"Vi el trágico destino de la señorita Julia como el resultado de muchas circunstancias: el carácter de la madre, la errónea educación que le dio el padre, su propia naturaleza, y la influencia del novio en una mente débil y deteriorada. También, y más directamente, el humor festivo del sosticio de verano, la ausencia del padre, su indisposición mensual, su pre-ocupación por los animales, el entusiasmo del baile, la magia del crepúsculo, la fuerte influencia, afrodisiaca, de las flores, y finalmente, la oportunidad que conduce a la pareja a un cuarto solitario (a lo que hay que agregar la urgencia del hombre excitado).

"Mi tratamiento del tema por encima de todo, no es exclusivamente fisiológico ni exclusivamente psicológico. No he puesto toda la responsabilidad en la herencia de la madre; tampoco en su condición física en aquel tiempo; tampoco en la inmoralidad. Ni siquiera he predicado un sermón moral; en la ausencia del sacerdote esto se lo dejo a la cocinera."

(1)

(1) Strindberg, Prólogo a La señorita Julia, pp. 63-64.

El destino juega un papel preponderante en las obras literarias. Las vidas de los personajes de ficción están sometidas a la fatalidad ya que son productos de la creación de un autor que, al concebirlas tiene una idea integral del personaje, de tal modo que la evolución de éste dentro de la obra está predeterminada por la idea previa que tuvo el autor. Esto es lo que corresponde a la coherencia entre el carácter de un personaje y el desenlace en el que culmina su acción.

La tragedia griega utilizó esta concepción del destino haciendo derivar de la voluntad y el arbitrio de los dioses. Strindberg adopta el mismo estilo en que los griegos dependían de la voluntad divina.

Ahora bien: a pesar de que Strindberg reconoce con lucidez y discierne con lógica acerca de la multideterminación de las acciones humanas, el mensaje que da es que el destino del hombre está trazado de antemano y no existe otra salida que el sometimiento a la fatalidad. De esta manera proyectaba en sus personajes la ansiedad persecutoria que le provocaban los objetos retaliadores que, una vez idealizados, se convertían en fuerzas divinas amenazantes a la manera del aparato de influencia. La forma en que los personajes de Strindberg acatan el designio fatal es la misma en que el autor sintió que tenía que vivir desde que era pequeño.

Al salir de la casa paterna y entrar en la Universidad, a los 18 años, Strindberg se cuestiona sobre "el papel que tendría que desempeñar" en la vida, en ese momento en que todavía se siente "falto de carácter". Carácter y destino llevan implícita la connotación de identidad. El desarrollo de los caracteres en el teatro coincidió con el deseo de definir el papel que le tocaba jugar en la vida y esto representaba para Strindberg mantener su identidad:

"Evolucionar, cambiar, desarrollarse; pero permanecer para siempre el mismo que era".

Esta es la última frase de El hijo de una sirvienta. Con ella indicaba su angustia por mantener intacta su identidad ante el peligro más temido por él: la locura.

B I B L I O G R A F I A

- Strindberg, August: Five Plays of Strindberg: Creditors Crime and Crime/"The Dance of Beath/Swanwhite/The Great Highway. Anchor Books. N.Y. 1968.
- Strindberg, August: Strindberg's One-Act Plays: The Outlaw/Miss Julie/Creditors/The Stronger/Pariah/Simoon/The First Warning "Debit and Credit/"In the Face of Death/Motherlove/Playing with Fire/The Bond/The Pelican. Washington Square Press, N.Y. 1969.
- Strindberg, August: Six Plays of Strindberg: The Father / Miss Julie/The Stronger/Easter/ A Dream Play/The Ghost Sonata/Anchor-Book. N.Y., 1955.
- Strindberg, August: El Viaje de Pedro el afortunado. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1943.
- Strindberg, August: La sonata dos Spectres et Eclairs. Stock. Paris, 1949.
- Strindberg, August: L'Avent; Crime et Crime; Paques. - Théâtre 2. L'Arche Editeur. Paris-1958.
- Strindberg, August: Orage; La Maison Brulée; La Sonate des Spectres; La Pélican; Le Gant noir; L'île des Morts. Théâtre 6. L'Arche. Paris, 1961.
- Strindberg, August: La Saga des Folkungar; Gustave Vasa Théâtre 7. L'Arche. Paris, 1961.
- Strindberg, August: Le Voyage de Pierre L'Heureux; La Plus Forte; Les Clefs du Ciel; Premier avertissement; Doit et Avoir; Amour maternel. Théâtre 8. L'Arche Paris. 1962.
- Strindberg, August: Letters of Strindberg to Harriet Basse. Grosset and Dunlap. N.Y. 1959.
- Strindberg, August: A Madman's Manifesto. The University of Alabama Press Universitu, Alabama.

- Strindberg, August: The Son of a Servant. Gloucester, -
Mass.. Peter Smith, 1975.
- Strindberg, August: Legends. (Autobiographical Sketches)
Baskell House Publishers Ltd. N.Y.
1973.
- Adamov, Arthur Strindberg. L'Arche. Paris, 1955.
- Bulman, Joan Strindberg and Skakespeare. Haskell
House Publishers, LTD. N.Y., 1949.
- Dahkstrom, C.E.W.L. Strindberg's Dramtic Expressionism.
Benjamin Blom, 1965.
- Eswein, Hermann August Strindberg im Lichte seines
Lebens und seiner Werke. Georg Mu-
ller Verlag. Munchen, 1919.
- Jacobs, Barry Introduction to Strindberg's One-
Act Plays. pp. VII-XXXII. Washing-
ton Square Press. N.Y. 1969.
- Jaspers, Karl, Genio y locura. Aguilar, Madrid, -
1968.
Reinert, Otto. (Ed.) Strindberg. A Collection o Critical
Essays. Prentice-Hall Inc. Engle -
wood Cliffs. N.J. 1971.
- Achumann, Karl (Verlag) Strinberg im Zeugnis der Zeitgeno-
seen. Bremen.
- Sprigge, Elizabeth The Strange Life of August Strind -
berg. The MacMillan Co. N.Y. 1949.
- Varios autores Le Théâtre dans le Monde. Revue -
trimestrelle publiée par L' Insti -
tud International du Théâtre avec-
le concours de L'UNESCO. Vol. XI,-
No. 1, 1962: "Strindberg" pp. 3-79.

- Altman, Leon The Dream in Psychoanalysis. International University Press, Inc. - N.Y. 1974.
- Arieti, Silvano, (Ed.) American Handbook of Psychiatry. - Basic Books N.Y. 1959.
- Arheim, R. Toward a Psychology of Art. Collected Essays. University of California Press. Berkley and Los Angeles 1972.
- Bachelard, Gaston La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo. Siglo XXI Edit. México, 1976.
- Baer Bahía, Alcyon "El contenido y la defensa en la creación artística". Revista de Psicoanálisis editada por la Asociación Psicoanalítica Argentina - Tomo XIV, No. 4 1957. pp. 311-341
- Baranger, Willy Posición y objeto en la obra de Melanie Klein. Ediciones Kargieman, - Buenos Aires, 1971.
- Blank, G. and. R. Ego Psychology. Theorie and Practice. Columbia University Press. - N.Y. 1974.
- Barriguete, Césarman, Díaz Portillo, Dupont, Gaitán, Hoff, Widka El carácter en el teatro. (Enfoque psicoanalítico) Introducción de V.M. Aiza y un ensayo de S. Ramírez. Textos de la Universidad de México, 1967.

- Baudoin, Charles Psicoanálisis del Arte. Ediciones-Siglo Veinte. Buenos Aires, 1946.
- Borges, Jorge Luis "El otro" en El libro de Arena. - EMECE, Buenos Aires, 1975 pp. 9-21.
- Butor, Michel Sobre literatura; I. Seix Barral. Barcelona, 1967.
- Carreño Huerta, Fernando La investigación bibliográfica. - Grijalbo. México, 1975.
- Collingwood, R. G. The Principles of Art. Oxford and Clarendo Press. 1960.
- Dostoiewsky, Fedor El doble en Obras completas. Tomo I. Aguilar. 1970.
- Fenichel, Otto Teoría psicoanalítica de las neurosis. Paidós. Buenos Aires, 1964.
- Freud, Sigmund Obras completas. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.
- Freud, Sigmund The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. The Hogarth Press. London, - 1974.
- Gessel, Arnold Diagnóstico del desarrollo. Paidós 1966
- González, Avelino "Relaciones de objeto y oscilaciones en el ciclo depresión-hipomanía." Revista de Psicoanálisis editada por la Asociación Psicoanalítica Argentina. Tomo XIV, No. 4, - 1957. pp. 375-387.

- Henderson and Gillespie Textbook of Psychiatry. Oxford University Press. London, 1962.
- Klein, Melanie Envidia y gratitud. Hormé. Buenos-Aires, 1971.
- Klein, Melanie y otros Nuevas direcciones en psicoanálisis. Paidós. Buenos Aires, 1972.
- Kris, Ernest Psychoanalytic Explorations in Art. Shocken Books. N.Y., 1964.
- Lacan, Jacques Escritos. Siglo XXI Editores. México, 1978.
- Mahler, Margaret Simbiosis humana: las vicisitudes de la individuación. Joaquín Mortiz, México, 1972.
- Mayer-Gross, Slater and Roth Clinical Psychiatry. Balliere, Tindall and Gassell. London, 1970.
- Noy, Pinchas "Metapsychology as multimodel system."
The International Revue of Psycho-Analysis Volume 4, Part1 1977
- Noyes-Kolb Psiquiatría Clínica Moderna. La Prensa Médica Mexicana. México, 1973.

Ruitenbeck, H.

Psicoanálisis y literatura. Fondo-
de Cultura Económica. México, 1975

Weissman, Philip

La creatividad en el teatro. Estu-
dio psicoanalítico. Siglo XXI Edi-
tores. México, 1967.

Enciclopedia Británica. Tomo 21, -
pp. 482-511. 1970.

Sagrada Biblia. Biblioteca de auto-
res cristianos. Madrid, 1971.