

# Strindberg, aquí y ahora

Eduardo Haro Tecglen



Se pueden buscar en el propio Strindberg las claves de la época, las que le llevan a concretarla en una obra dramática. Hijo de una sirvienta, librepensador, roussoniano, fue considerado como loco —paranoico— en su tiempo por no estar incluido en las normas sociales vigentes. (En la foto, August Strindberg).

«El Padre», de Augusto Strindberg, que se representa ahora en España (1), tiene aproximadamente cien años. Fue escrita en Suecia, dentro de una sociedad cambiante y en un momento de exaltación de la literatura realista. Si buscamos las razones de su resurrección en España podemos encontrar algunas fórmulas de relación. Puede resultar un cierto hallazgo satisfactorio encontrar algunos debates actuales —el desequilibrio de la familia, la paternidad como posesión, la lucha por el poder entre el hombre y la mujer dentro del matrimonio, la persecución de ideas liberales, la doblez y la ambigüedad de personajes que representan estamentos sociales—, que son, al mismo tiempo, motivo de desasosiego: todo está sin resolver, todo está sin aclarar, a pesar del siglo transcurrido. Adelantan más las técnicas o las aplicaciones científicas que los procesos mentales o la aceptación de ciertas verdades, el desuso de otras. Hay un revestimiento de modernidad y contemporaneidad en la vida actual que disfraza una antigüedad de la que no se sale fácilmente.

(1) Madrid, Teatro «Figaro». Compañía de actores unidos (Berta Riaza, Luis Prendes, María Luisa Ponte, Ricardo Lucía), versión Rodríguez Budad, dirección de Ricardo Lucía. Otros actores: Ángel Terrón, Antonio Risa, Juan Antonio Gálvez, Mónica Bardem. Escenografía y figurines de Pablo Gago.

«El Padre» es la abreviatura de una historia burguesa. Un hombre, capitán del ejército en activo, científico de vocación —mineralogista, preocupado por la existencia de vida en otros planetas, que trata de hallar con un espectroscopio en los cuerpos celestes caídos en la Tierra en forma de meteoritos—, pretende que su hija reciba una educación laica. Es, por consiguiente, en su época, un hombre «moderno». Choca con los seres que le rodean. Su esposa representa el conservadurismo femenino, que es otra de las ideas presentes en la época de transición en que aparece Strindberg. No mucho tiempo antes se había producido la famosa polémica entre el socialista-anarquista Proudhon y los sacerdotes Lacordaire y Laménais sobre la mujer en la sociedad: Proudhon sostenía que era una esclava de la Iglesia y un elemento retardatario. La posición de la izquierda europea ha sido hasta hace relati-

vamente poco tiempo la de negar el voto femenino por considerarlo manipulado por la religión y el conservadurismo, y los revolucionarios temían a las esposas que obligaban a los obreros a abandonar las huelgas, las manifestaciones o las acciones de masas porque ponían en riesgo la estabilidad del hogar, el salario y la manutención de los hijos. En esa idea escribe Strindberg, pero su personaje femenino, la esposa, tiene encima todas las frustraciones del matrimonio, toda la impotencia legal de la esposa, toda la falta de preparación femenina impuesta por la sociedad. Su entronque con la Iglesia es muy patente: su hermano es pastor. Personaje también con toda la riqueza psicológica: como hombre de su tiempo, advierte la monstruosidad que se está preparando, pero como hermano y como hombre de Iglesia, la acepta y colabora con ella. La monstruosidad es la inducción a la locura del

esposo por la esposa, para que aquél sea declarado irresponsable, se le quite la patria potestad y entonces pueda la hija recibir la enseñanza religiosa que el padre niega. (Es una situación literaria conocida aunque generalmente la inducción a la locura está hecha por el hombre contra la mujer, como en «Luz de gas»: aquí se invierten los papeles). Hay otros personajes: la propia hija, ambigua y sin voluntad, muestra de la incapacidad de los adolescentes para decidir su propio destino, aun cuando se les dé teóricamente a elegir; la nodriza del padre, lectora de la Biblia, alienada por la religión y por la obediencia a las ideas establecidas, lo cual le produce un conflicto con la ternura y el amor antiguo por su hijo de leche; el conflicto se resolverá a favor de la obediencia a lo establecido. Y el médico, personaje también ambiguo, que representa unas ideas científicas cambiantes en ese momento, que duda entre la cordura de su cliente, a la fuerza, y la necesidad de combatir su violencia, aunque no esté loco, con los medios que se aplican a los locos. Desarrollando este personaje llegaríamos a ideas contemporáneas —Foucault, Bachelard, el antipsiquiatra inglés Cooper, etcétera—: la declaración de locura —o de marginación, o de actos sociales— es algo que hace la sociedad para contener políticamente a los que no aceptan lo establecido. Como en los manicomios soviéticos donde se encierra a los disidentes, o en los de Estados Unidos donde ha estado encerrado el chicano Tejerinas para que cese en la lucha por la defensa de su pueblo. Un personaje episódico, el asistente del capitán, dará una clave de la situación que se va a desarrollar: acusado del embarazo de una muchacha del pueblo, todos quieren obligarle a casarse, aunque él esté inseguro de su paternidad. Clave de la obra —como ya indica su título, «El padre»— es este problema de la paternidad, de la que el hombre nunca puede estar seguro (muy pocos años después se produciría otra obra maestra de la literatura dramática, «El abuelo», de Galdós, sobre este mismo tema que atormentaba la época). Llevado a dudar de su propia paternidad, de su propia razón, encerrado en una camisa de fuerza que le ha puesto su propia nodriza, el capitán muere de una embolia —muere «de rabia», como siglos antes diría Jonhatan Swift de su propia muerte—, en una escena que es una paráfrasis de la muerte de Don Quijote: el loco o supuesto loco o acusado de loco, rodeado de las mujeres de la casa —como arañas—, del cura y del médico: triunfa la razón. Lo establecido, lo que «debe ser», la norma. No había sitio ya para los marginados. La diferencia con Don Quijote es que

Cervantes hace una contracción para el arrepentimiento del loco —las presiones en su época sobre el escritor eran más fuertes que en la Suecia de Strindberg—, mientras en «El Padre» muere creyendo en su propia razón, en su propia cordura.

Se pueden buscar en el propio Strindberg las claves de la época, las que le llevan a concretarla en una obra dramática. Hijo de una sirvienta, librepensador, socialista, roussoniano, fue considerado como loco —paranoico— en su tiempo por no estar incluido en las normas sociales vigentes. Tuvo que exiliarse de su país más de una vez, quiso afincarse en París —llegó a escribir directamente en francés— y fue víctima de sus tres mujeres —perseverancia admirable en el masoquismo conyugal—, con las que tampoco fue muy tierno. Llegó a dudar de su propia locura. Pero estaba seguro de que su manía persecutoria no era simple manía, sino que se le estaba persiguiendo realmente. En su obra «Infierno» —escrita en el exilio de París— escribía: «¿Condenado a muerte? Esta es mi impresión firme. ¿Por quién? ¿Por los rusos, los devotos, los católicos, los jesuitas, los teósofos? ¿Como brujo, como mago negro? ¿O bien por la policía? ¿Como anarquista? Es una acusación muy uti-



Lo que importa, sobre todo, es la acción interna: el hombre vencido por su propia esposa, la traición rodeada de amor y ternura de su propia nodriza o el peso de los grandes estamentos institucionales sobre quien trata de rebelarse contra ellos y cambiar la vida. (Berta Ríaza y Luis Prendes en un momento de la representación de «El Padre», de Strindberg, en el Teatro Figaro de Madrid).

lizada para expulsar a los enemigos personales». Puede verse que nada ha cambiado. Acusados de terroristas, o de «simpatizantes» —según la fórmula de la Alemania Federal—, de izquierdistas, de anarquistas, varios millares de intelectuales de por el mundo —Este y Oeste— están en las prisiones, los exilios, o son asesinados o torturados. O simplemente declarados locos. Sin más razones que las que se alegaban hace cien años contra Strindberg, o las que procuraban la persecución y muerte de su héroe, el protagonista de «El Padre».

Como problema teatral, «El Padre» presenta muchos perfiles curiosos o interesantes. En primer lugar, plantea la cuestión del «naturalismo», que nació simultáneamente en Europa —y España, con el grupo Gaspar-Galdós-Benavente iba inmediatamente por esa vía— y muy precisamente en Suecia, donde el movimiento «Joven Suecia», del que la figura más importante fue el propio Strindberg, gritaba «¡Viva la realidad!» contra un teatro y una literatura impregnados de idealismo y de convencionalismos. Aparece, pues, el naturalismo: la vida como es, con todo su dramatismo. Pero, naturalmente, el teatro es siempre una convención. Lo que sucede es que todavía en la época de Strindberg, y hasta hace muy pocos años, el público tenía una determinada cultura teatral, entendía un lenguaje que le brindaba el teatro. Iba de parte del espectáculo: iba a creer en lo que se le ofrecía (aunque esto no afectase su capacidad crítica, su posibilidad de que le gustase o no le gustase). El artificio teatral es patente siempre, por mucho que sea el esfuerzo que hagan escenógrafos, directores, actores y autores para dar naturalidad y realidad a la escena. Lo que sucede es que ese artificio antes no tenía importancia porque estaba aceptado, y el realismo y la naturalidad se estaban refiriendo a una acción interna y no a una forma externa: lo que tenía que ser verosímil eran los hechos narrados y representados, y no su manera inmediata. Está claro que en una obra como «El Padre», si

el espectador no va dispuesto a creer, y a aceptar el lenguaje de lo convencional, ciertas cosas no se resisten. No se resiste la velocidad de gradación en la caída del personaje, que aparece dominante y seguro de sí mismo y alcanzado ya y herido en el segundo —que transcurre unas horas después—, para ser vencido y muerto en el tercero, continuación temporal del anterior. No se resiste la revelación de caracteres en un segundo, cuando han permanecido ocultos o ignorados durante toda una vida. No se resiste la escena en que la nodriza, con amor y ternura, coloca una camisa de fuerza al capitán sin que éste se dé cuenta. Lo que sucede es que nada de esto debe importar, no puede importar, cuando se tiene una cultura teatral y se está de parte del espectáculo. Lo que importa, sobre todo, es la acción interna: el hombre vencido por su propia esposa, la traición rodeada de amor y ternura de su propia nodriza —la única mujer en la que cree—, o el peso de los grandes estamentos institucionales sobre quien trata de rebelarse contra ellos y cambiar la vida.

Otros elementos de carácter muy actual podrían también tergiversar la comprensión de la obra. Por ejemplo, el problema feminista. Strindberg era misógino, su personaje también lo es y la obra es una diatriba contra las mujeres: es una manera demasiado esquemática de entenderlo, y con este esquema se indignarán muchas feministas. No tendrán razón. Está describiendo una mujer fabricada por la sociedad de su tiempo: está oponiéndose a que la mujer —su hija— siga siendo fabricada según esa medida, tratando de hacer de ella un ser libre y nuevo, diseñando la mujer del futuro. Si se quiere ver así, la obra podría resultar incluso feminista. Pero una obra antigua no puede luchar fácilmente contra las impurezas de una lectura hecha con la óptica de otro tiempo. Que también forman parte de su propia naturaleza, puesto que «El Padre» de Strindberg es un hecho teatral de aquí y de ahora ■ E. H. T.

COLECCION ZIMMERWALD

La Revolución Francesa y nosotros.  
D. Guérin. Ptas. 200

La Revolución Rusa de 1917.  
M. Ferro. Ptas. 250

COLECCION E.V.

Historia de la URSS  
J. Bruhat. Ptas. 200

La Guerra de los 30 años  
G. Livet. Ptas. 180

Editorial Villalar