

**HACIA UN ACTOR MÁS REALISTA:
AUGUST STRINDBERG FRENTE
A LA PUESTA EN ESCENA DE
LA SEÑORITA JULIA Y LA
RESISTENCIA DE LOS ACTORES**



JORGE DUBATTI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

En las discusiones de nuestro Congreso anterior (véase Dubatti coord., 2008a) se puso el acento en que el pensamiento sobre el actor se produce en la totalidad del orbe teatral, que intervienen en esa producción no solo actores y directores, sino también dramaturgos, críticos e integrantes de los equipos creativos (músicos, escenógrafos, etc.). Se afirmó también que en las poéticas explícitas de estos teatristas suelen encontrarse observaciones valiosas sobre el funcionamiento de las poéticas de actuación¹.

Nos detendremos en una poética explícita de radical voluntad modernizadora: el prólogo escrito por August Strindberg en 1888 para la edición de su obra *La Señorita Julia*. Strindberg propone allí algunas estrategias de puesta en escena y específicamente actorales para afianzar una concepción de teatro realista, que juzga en 1888 punta de lanza de la renovación teatral europea.

August Strindberg no se limitó a la escritura de dramas. En su juventud quiso ser actor, participó en papeles pequeños en puestas del Teatro Real Dramático de Estocolmo; se presentó como aspirante a la Escuela de Actores de dicha sala, sin suerte. Buena parte de la primera producción dramática de Strindberg es escrita teniendo muy en cuenta el ángulo de preocupaciones

¹ Un ejemplo de esta modalidad de investigación puede hallarse en el trabajo de Marta Taborda, "El actor según Bernard-Marie Koltès" (en Dubatti coord. 2008a, 319-331).

del actor, justamente para propiciar la carrera actoral de Siri von Essen, su esposa. En 1889, en Dinamarca, Strindberg funda su propia compañía dramática, el Teatro Experimental, siguiendo lineamientos del naturalismo escénico de André Antoine, pero el intento tiene corta duración. En Suecia funda, en 1907, con August Falck, el Intima Teatern, donde estrena algunas de sus piezas.

En el caso de *La Señorita Julia*, Strindberg intervino activamente en la censurada (y en gran parte frustrada) puesta en escena de 1889. *La Señorita Julia* fue escrita en el verano de 1888, en Dinamarca. La propuesta de edición de la pieza fue rechazada por el editor sueco Karl Otto Bonnier. La obra llegó a ser libro gracias al editor Joseph Seligmann, previa censura de pasajes del texto dramático y del prólogo, el 23 de noviembre de 1888. Dichosamente, la versión original de ambos textos fue posteriormente rescatada en nuevas ediciones (en castellano, Strindberg 1982 y 2008). El estreno debió evitar la persecución de la censura oficial y no se realizó en las mejores condiciones. Strindberg estrenó *La Señorita Julia* como programa de su Teatro Experimental, al frente de la dirección, el 14 de marzo de 1889, en Copenhague, ante un público limitado (unos ciento cincuenta espectadores), en la sala de la Unión de Estudiantes Universitarios.

Cuando se ponen en diálogo el texto dramático y el prólogo de *La Señorita Julia*, se advierte que en los procesos de escritura y elaboración de la poética dramática Strindberg tuvo en cuenta una concepción abstracta de acontecimiento escénico realista, más allá de las posibilidades históricas concretas de puesta en escena². Ante el análisis, el texto de *La Señorita Julia* se mani-

² Cuando se estudia el drama (texto dramático), no se lo hace como literatura en sí, sino en relación con el teatro como acontecimiento. Esto puede realizarse, al menos, de dos maneras: a) vinculando el drama con su inserción en un acontecimiento teatral histórico (puestas en escena concretas, cuya investigación debe ser minuciosa y detallada para construir la memoria del “teatro perdido”); b) vinculando la micropoética del drama con su concepción abstracta implícita del acontecimiento. Sostenemos, entonces, que toda micropoética de texto dramático reenvía implícitamente a una poética abstracta del acontecimiento teatral, a una determinada forma de concebir o imaginar el acontecimiento teatral, que no coincide necesariamente con la puesta en escena histórica y con el comportamiento convivial histórico. Véase Dubatti, 2009, “Conclusiones”.

fiesta nitidamente heteroestructurado por la literaturidad y la teatralidad³.

Según Robert Brustein,

... no hay dudas de que en el primer período de Strindberg [correspondiente a los años 1884-1892: a él corresponden *Camaradas*, *El padre*, *La Señorita Julia*, *Acreeedores* y las piezas cortas], se considera a sí mismo un naturalista, no solo en su obra dramática, sino también en su labor científica y metafísica. Habiendo abandonado la religión de su juventud, se ha convertido en un librepensador, muy inclinado hacia el ateísmo, y habiendo adoptado el darwinismo, muestra una tendencia a concebir sus personajes en términos de la supervivencia del más apto, la selección natural, la herencia y el medio ambiente. El enfoque relativista de Buckle sobre la historia lo indujo a dudar de todo valor absoluto, y su interés por la ciencia empírica lo llevó no solo a experimentar con las cualidades químicas de la materia, sino también a considerar a los seres humanos como simples objetos de la curiosidad científica, que han de ser examinados sin piedad o sentimientos (1970, 116).

Es evidente que, hacia 1886, Strindberg tenía pleno conocimiento de los planteos del naturalismo y había estudiado en detenimiento la estructura del drama moderno, como se desprende de su primera pieza de esta modalidad, *Merodeadores*. En la carta a Paul Gauguin, de 1895, destaca que su primer contacto con la obra de Zola fue en su viaje a Francia en 1876: “El nombre de Zola no había sido aún oído en los círculos artísticos de Suecia, porque *L'Assommoir* no había sido publicada” (Strindberg-Gauguin, 2005, 142). Llama a *La Señorita Julia* “tragedia naturalista” y escribe para esta pieza un prólogo que resulta un metatexto, clave al respecto.

En el “Prólogo” a *La Señorita Julia*⁴, Strindberg se reconoce

³ Sobre el concepto de texto heteroestructurado, Dubatti 2008b, Cap. IV, “Textos dramáticos y acontecimiento teatral”, 135-171.

⁴ Citamos el prólogo por la edición de Alianza (1982).

“moderno”, es consciente de que su teatro cumple una función “modernizadora” y sabe que el pulso que rige el espíritu moderno es la conciencia crítica y superadora del pasado inmediato y de lo aún consagrado en el presente. Apuesta a un teatro del futuro y expresa la necesidad de experimentar, investigar, estudiar nuevas resoluciones teatrales. Reconoce, además, su voluntad de encontrar en la ciencia un fundamento riguroso para la comprensión del mundo y defiende que sus personajes hablen de Darwin (1982, 93-94). El “Prólogo” resulta especialmente valioso porque incluye las observaciones de Strindberg para la puesta en escena ideal de su pieza, desde el lugar de un dramaturgo-director, e incluye observaciones sobre la poética de actuación.

En la poética explícita del “Prólogo” se advierte la voluntad de Strindberg de ser más cabalmente realista, de lograr un realismo más realista, de profundizar la observación de la realidad en sí misma, para generar en la escena una ilusión verista que aparte el teatro de todo falso convencionalismo teatral, de toda remanencia de idealización y de toda concesión a una abstracción *a priori* de la experiencia de la realidad⁵.

En el “Prólogo”, Strindberg expresa una y otra vez su preocupación por lograr efectivamente la ilusión realista; piensa permanentemente en el pacto con el espectador y asegura que, para conseguir el pacto de realismo y mantenerlo, debe ser un “autor-hipnotizador” del público (99). Se advierte en sus palabras una concepción moderna de homogeneidad de estilo, según la que el realismo no debe admitir fracturas ni hacer concesiones al teatro del pasado y eso se logra optimizando la tensión (en términos de Villanueva, 2004) entre realismo genético y realismo formal, entre observación/documentación de la realidad y especificidad poética de las resoluciones dramáticas y escénicas. También es indispensable, para Strindberg, formar al público

⁵ Strindberg afirma que muchas veces se cree ver la realidad y, en cambio, se responde a preconceptos morales e idealizaciones que la realidad desmiente con los hechos; hace falta volver a ver la realidad tal como se manifiesta y convertir el teatro en una herramienta de ese contacto develador: “La vida no es tan matemáticamente idiota como para que solo los grandes se coman a los pequeños, sino que también ocurre, con la misma frecuencia, que la abeja mate al león o que, al menos, lo enloquezca” (91).

(realismo intencional). El realismo naturalista, sostiene el autor, abre nuevos caminos al teatro futuro, por eso debe resistir los embates y la inercia de los modelos anteriores de teatro todavía muy enraizados y vigentes. Las observaciones de Strindberg evidencian su lucha contra el idealismo romántico y la exageración maniquea del melodrama, contra la centralidad autorreferente del capocómico y la vedette, contra el teatralismo artificioso del teatro musical y el teatro cómico popular. También apuntan a la necesidad de generar una renovación edilicia y escenotécnica en las salas escandinavas, atrasadas en los avances de fin de siglo respecto de las salas de París, Londres y Berlín.

En su “Prólogo”, Strindberg realiza relevantes observaciones sobre la actuación. Ataca los vicios de las formas adquiridas y propone nuevas resoluciones. En otra oportunidad (Dubatti, 2009, Primera Parte, Cap. III), analizamos en detalle todas las observaciones de Strindberg que iluminan su atenta observación de los problemas de realismo genético, formal e intencional, e implican una crítica a las limitaciones del realismo teatral vigentes hacia 1888 (aún fuertemente sometido a las convenciones del teatro del pasado). Nos detendremos en las observaciones principales referidas a la actuación:

1. La **ilusión realista debe ser el principio fundante** y el actor debe someterse absolutamente a ella en cada detalle de su trabajo. Strindberg suprime la división en actos y trabaja una “forma concentrada” (la duración de la obra no excede la hora y media) para garantizar el mantenimiento de la ilusión dramática realista en el estado actual de las competencias –débiles– del público. La forma concentrada se complementa con “procedimientos artísticos” que permiten “proporcionar un descanso al público y a los actores, sin permitir a los espectadores abandonar la ilusión” (100). El actor debe ponerse al servicio de la poética ilusionista del drama, con un criterio equivalente al que propondrá Edward Gordon Craig con el término “supermarioneta”⁶ para desplazar el imperialismo escénico del actor: el actor debe dejar de ser el fin último de la puesta y transformarse en un medio, en un componente del discurso teatral organizado por el dramaturgo y el director.

⁶ Véase al respecto, en este volumen, el trabajo de Héctor Levy-Daniel.

2. La poética de actuación debe **acabar con los clichés de capocómicos y primeras figuras, así como recursos actorales efectistas**: se deben evitar la mirada al público, el “saludo a los amigos”, la ruptura de la cuarta pared, el trabajo para el aplauso y el efecto directo en el espectador. La poética realista del actor implica cambios en la gestualidad y en la relación con los signos del espacio, la luz y el maquillaje:

En un drama psicológico moderno en el que las más sutiles reacciones del alma deben reflejarse en el rostro y no manifestarse con gestos grandilocuentes y grandes alborotos, valdría la pena experimentar con una luz potente a ambos lados de un escenario pequeño y con actores sin maquillaje, o, al menos, con el mínimo posible (103).

Además, Strindberg reconoce la tendencia de los actores a las fórmulas de efecto, especialmente las cómicas:

El ballet que introdujo no podía haber sido sustituido por una de las llamadas “escenas populares”, porque siempre se interpretan muy mal y en ellas unos cuantos idiotas se dedican a hacerse los graciosos consiguiendo únicamente romper la ilusión [...]. En una obra seria no debe haber payasos parlanchines, ni se deben hacer chistes crueles en una situación como la de cerrar la tapa del ataúd que marca el fin de una familia (101).

3. Hay clara conciencia en Strindberg de la dificultad de poner a los actores al servicio de la nueva poética, de **su resistencia a los cambios y al desplazamiento de su centralidad**. Se advierte en su tono provocador, de resignación bajo protesta, una actitud de combate, la experiencia (y la idea) de que la relación con los actores, dentro y fuera de los ensayos, es un desafío permanente en un campo de tensiones y de lucha:

No tengo demasiadas esperanzas de lograr que los actores actúen para el público y no en connivencia con él, aunque sería muy de desear. Tampoco sueño con ver la espalda del actor a lo largo de toda una escena importante, pero deseo ardientemente que no se interpreten las escenas decisivas de una obra junto a la

concha del apuntador, como si se tratase de un dúo que espera el aplauso, sino que se representen en el lugar exigido por la acción. Nada, pues, de revoluciones, sino simplemente ligeros cambios, ya que convertir el escenario en una habitación a la que se le ha quitado la cuarta pared y en la que algunos muebles están de espaldas al público parece, por el momento, demasiado molesto (103).

4. A la par que es consciente del dominio que pretende ejercer sobre las posibilidades del intérprete, sostiene que la **improvisación es una herramienta del actor** para producir ilusión de realidad y expresa visionariamente la emergencia futura de una dramaturgia del actor y de la dirección: imagina que de la mano de la improvisación podría darse “la aparición de un arte nuevo, donde se podría hablar de un *arte creador de la representación*” (100). Improvisación y realismo actoral son términos complementarios, especialmente cuando se trata de resolver la verosimilización de los monólogos –procedimiento anti-ilusionista– dentro de la convención realista o cuando se recurre a una escena muda o “pantomima” (Strindberg se refiere a la escena en la que Cristina se queda sola en escena)⁷ y el monólogo es desplazado, como en Ibsen (Dubatti, 2009, Primera Parte, Cap. II) por la palabra interna y el vínculo infrascénico (del espectador) con ella.

Para darle, por una vez, al actor la posibilidad de hacer un trabajo independiente y liberarlo, aunque sea por un instante, de la férula del autor, es preferible no es-

⁷ “PANTOMIMA. La actriz hace como si realmente estuviera sola en el teatro; si es necesario da la espalda al público; no mira a la sala; no se apresura como si temiera la impaciencia del público. Kristin sola. Música suave de violín a la distancia, un ritmo de danza popular. Kristin canturrea la música; arregla la mesa y saca lo que dejó Jean, lava el plato en el fregadero, lo seca y lo pone en un armario. Luego se quita el delantal, saca un espejito de un cajón de la mesa, lo pone contra el jarrón de lilas en la mesa; enciende una vela y calienta una horquilla, y se pone a rizarse el pelo en la frente. Va a la puerta y escucha. Vuelve a la mesa. Encuentra el pañuelo que dejó olvidado la Señorita, lo huele; después lo abre, como pensativa, lo alisa, lo vuelve a doblar en cuatro, y así sucesivamente”. Citamos, en este caso, por la traducción de Carlos Liscano (Strindberg, Losada, 2008).

cribir el monólogo, sino simplemente indicarlo, ya que [...] un actor de talento, envuelto en un determinado ambiente, tiene la posibilidad de improvisar mejor que el autor, el cual no puede calcular de antemano el tiempo que se puede hablar sin sacar al público de la ilusión en que se encuentra [...]. En los casos en que el monólogo hubiera parecido inverosímil, he utilizado la pantomima, y ahí le doy al actor todavía mayor libertad de creación, y mayores posibilidades de obtener un éxito personal (100).

5. En su busca de ser más realista, el actor debe **superar la unidad psicologista de composición del personaje**: Strindberg señala que los acontecimientos reales nunca son monocausales y responden a una multiplicidad que no puede ser reducida a esquema abstracto ni idealizante. Ninguna situación o personaje, en consecuencia, deben ser manipulados racionalmente, en forma unidireccional, como entelequias de mera exposición de una tesis:

En la vida real, un acontecimiento —esto es, relativamente, un descubrimiento!— es, generalmente, el resultado de una serie de motivos más o menos profundos (91).

... He motivado el trágico destino de la Señorita Julia con un buen número de circunstancias: el carácter de la madre; la educación equivocada que le da su padre; su propia manera de ser y la influencia del novio en un cerebro débil y degenerado. Hay además, otros motivos más próximos: el ambiente festivo de la noche de San Juan; la ausencia del padre; su indisposición mensual; sus ocupaciones con los animales; la excitación del baile; el crepúsculo vespertino; la fuerte influencia afrodisíaca de las flores; y finalmente la casualidad, que lleva a la pareja a una habitación solitaria, amén del atrevimiento del hombre excitado. No he procedido, pues, de una manera exclusivamente fisiológica, ni tampoco psicológica. No le he echado la culpa únicamente a la herencia materna, ni tampoco a la indisposición mensual, ni a la inmoralidad. Tampoco me he dedicado a predicar moral [...]. ¡Quiero jac-

tarme de estar al día al utilizar esta multiplicidad de motivos! (92).

6. Este **realismo de la multiplicidad impone un nuevo concepto de personaje**, liberado de la antigua noción de "carácter". "He pintado mis personajes, en cierto modo, 'sin carácter'" (92). Según Strindberg, en el teatro del pasado se entendía por carácter "el rasgo dominante del complejo anímico" (92) o el tipo invariable, definitivo, que respondía a la idealización arisototélica, la entelequia racionalista y el maniqueísmo, presente "hasta en el gran Molière" (93). Este concepto de carácter, afirma Strindberg, "debería ser impugnado por los científicos que conocen la riqueza y la complejidad del alma humana y saben que el 'vicio' tiene un reverso que se parece muchísimo a la virtud" (93). En realidad, el teatro de Strindberg no abandona el concepto de carácter, sino que lo redefine desde una visión moderna:

Mis personajes son caracteres modernos que viven en una época más vertiginosamente histórica que, al menos, la precedente. [Por eso] los he dibujado vacilantes, desgarrados, con una mezcla de lo nuevo y lo viejo (93). [...] El alma de mis personajes (su carácter) es un conglomerado de civilizaciones pasadas y actuales, de retazos de libros y periódicos, trozos de gente, jirones de vestidos de fiesta convertidos ya en harapos, de la misma manera que está formada el alma (94).

Percepción de multiplicidad, de fragmentación y complejidad, de desdelimitación, como grandes potencialidades para el camino del nuevo drama, deben ser comprendidos por el actor en su trabajo. El efecto de abstracción solo es aceptable en la composición cuando la abstracción es verificable, por la observación, en la vida misma. Refiriéndose a Cristina, Strindberg afirma:

Me interesaba presentar personas normales, de todos los días, tal como suelen ser los médicos y los curas rurales. Y si alguno de mis personajes secundarios puede parecer abstracto al público, depende de que las personas normales resultan, en cierto modo, abstractas

en el ejercicio de su profesión, es decir, carecen de individualidad y son vistas solamente en uno de sus aspectos (98).

7. El diseño espacial es protagonista para el efecto de real, el actor debe sumarse a una poética del espacio. Strindberg parte de la observación de la pintura impresionista francesa contemporánea (se refiere a la línea más realista y figurativa del impresionismo) y propone un emplazamiento diagonal (no frontal) de la escena representada, busca delinear una política de la mirada del espectador que favorezca la ilusión realista y estimule la imaginación. Debe por supuesto luchar con “lo que hay” disponible en las prácticas escénicas del momento: telones pintados, lienzos en lugar de puertas. Plantea así su estrategia para un realismo más realista:

En lo que respecta al decorado [escenografía], me he inspirado en la pintura impresionista, en su estilo asimétrico, recortado, escueto, y creo haber logrado así fortalecer la ilusión; porque como no se ve la habitación completa, con todo su mobiliario, se da campo libre a la imaginación, es decir, la fantasía se pone en movimiento y completa la imagen del escenario. Con ello he conseguido también eliminar las fatigosas salidas por las puertas, sobre todo si pensamos que en el teatro las puertas son de lienzo y se bambolean al menor roce, y no pueden expresar siquiera la cólera de un airado padre de familia cuando, después de una cena deficiente, sale dando un portazo que “hace temblar toda la casa”. [...] También me he limitado a un solo decorado, tanto para permitir que los personajes se integren bien en el ambiente, como para acabar con el lujo de la decoración. Pero cuando se utiliza un solo decorado se le debe exigir que parezca real. Sin embargo, no hay nada más difícil que lograr en un escenario que una habitación tenga el aire de una habitación, por mucha facilidad que tenga el pintor para hacer volcanes en erupción y gigantescas cataratas. Quizá haya que seguir admitiendo que las paredes sean utensilios de cocina pintados sobre el lienzo. Hay que

aceptar tantas otras convenciones escénicas que bien podríamos ahorrarnos el esfuerzo de tener además que creer en unas cacerolas pintadas (101-102).

El diseño del espacio determina el desempeño de los actores en la poética realista, con una nueva dinámica para la visualización de los cuerpos y las situaciones: “He colocado el telón de foro y la mesa al sesgo para que los actores interpreten sus papeles de cara al público y de medio perfil, cuando están sentados a la mesa, uno frente a otro” (102). Su visión del nuevo teatro incluye una concepción edilicia modernizadora, salas más pequeñas, sin palcos y sin foso de orquesta, con una platea en la que la posición del espectador le permita otro vínculo visual y convivial con el espectáculo:

Si además pudiésemos librarnos de la orquesta visible con sus molestas lucecitas y los rostros de los músicos vueltos hacia el público, si consiguiésemos elevar el patio de butacas de tal manera que el ojo del espectador estuviese a un nivel más alto que la rodilla de los actores; si pudiésemos eliminar palcos de platea (especialmente los proscenios), llenos siempre de risas tontas de gente que va al teatro para hacer tiempo antes de ir a cenar a un restaurante, y si, además, lográsemos tener un escenario pequeño y un salón pequeño, quizá entonces surgiese un nuevo arte dramático y el teatro volvería a ser un establecimiento de diversión y esparcimiento para las personas cultivadas (103-104).

8. Strindberg se preocupa por el uso de la iluminación, que debería **anular las candilejas** (línea de luces en el proscenio del teatro), **emplear luces “laterales”** y **favorecer una visión realista del rostro del actor**:

Otra innovación, quizá no del todo innecesaria, sería la supresión de las candilejas. Parece que la misión de esta iluminación que viene desde abajo es la de hacer más gruesa la cara de los actores. Y yo me pregunto: ¿por qué tienen que tener todos los actores la cara gorda? ¿No elimina, acaso, este tipo de iluminación una serie de finos rasgos en la parte inferior del rostro,

particularmente en la barbilla? ¿No falsifica la forma de la nariz y proyecta sombras sobre los ojos? Aunque no fuese así, hay una cosa cierta: que son una tortura para los ojos de los actores, impidiéndoles, por tanto, la posibilidad de utilizar el eficaz instrumento de sus miradas. La luz de las candilejas golpea la retina en partes que de ordinario están protegidas (excepto en el caso de los marinos, que reciben el reflejo del sol sobre el agua) y por eso los actores no pueden hacer más que abrir desmesuradamente los ojos, bien hacia los lados, bien hacia el paraíso, poniéndolos, entonces, en blanco. Quizá sea también la causa del fatigoso parpadeo que observamos, especialmente, en las actrices. Y cuando alguien quiere expresarse con los ojos no tiene más remedio que utilizar el censurable recurso de mirar directamente al público, estableciendo, él o ella, un contacto directo con los espectadores fuera del marco de la escena, vicio llamado, justa o injustamente, "saludar a los amigos". ¿No podría ofrecerse a los actores, con ayuda de una potente luz lateral (reflectores parabólicos u otros similares), este nuevo recurso artístico: enriquecer la capacidad mímica del rostro con su mejor recurso, la utilización de los ojos? (102-103).

9. Strindberg propone **eliminar o reducir el maquillaje** para favorecer el efecto de realidad y el vínculo con la situación dramática:

Al hablar ahora de maquillaje, no me atrevo siquiera a esperar que me escuchen las damas, que prefieren estar guapas a adecuar su aspecto a su papel. Pero el actor podría pararse a reflexionar si, al maquillarse, le es conveniente crear sobre su rostro un carácter abstracto, que quedará ya sobre su rostro como una máscara. Piensen en un señor que se pinta con negro de humo una clara expresión colérica en el entrecejo e imagínense el momento en que tenga que sonreír con esa cara de ira permanente. ¡Qué horrible mueca no resultará! ¿Y cómo va a poder fruncir esa frente

postiza, lisa como una bola de billar, el viejo cuando se enfade? (103).

"Fortalecer la ilusión" (101), lograr un realismo más realista. Strindberg es consciente de la responsabilidad del actor en la configuración y consolidación de la nueva poética y como un Hamlet resignado, da sus consejos a los actores que sabe no muy dispuestos a oírlos. Dichas indicaciones apuntan a la vez a aspectos técnicos precisos de la actuación, a una base epistemológica más compleja para comprender el mundo y también a una nueva ética del actor:

- someterse a la ilusión realista con absoluta disciplina, conciencia de "modernidad" y de programa estético;
- abandonar las posibilidades convencionales histriónicas e integrarse como un componente a la forma concentrada que es imperio del dramaturgo y el director, dejarse desplazar del centro de la escena al interior del discurso, resignar el éxito personal al éxito del drama y la puesta;
- desechar los viejos recursos y fórmulas efectistas, respetar la cuarta pared y favorecer la mímica del rostro, reducir el maquillaje y la ampulosidad, estar atentos a los signos del espacio y la luz, adecuar el trabajo a las dimensiones del "teatro de cámara"; valerse de la improvisación como una herramienta de creación dentro del universo de la acción y el discurso del dramaturgo y el director;
- al estudiar el personaje, superar el viejo concepto de "carácter" y la unidad psicologista de composición en virtud de un realismo de la multiplicidad y de una observación menos racionalista, más compleja y "moderna" de la realidad.

Estas observaciones ponen en evidencia la sincronización de Strindberg con el nuevo teatro europeo (especialmente el de Émile Zola y André Antoine), no solo su voluntad de modernización, sino además su efectiva modernidad, su conciencia de proyección hacia el futuro. Además permiten calibrar la profundidad del pensamiento teatral de Strindberg, consciente de que en el teatro el realismo no es una poética naturalmente "genética", sino una construcción "formal" (Villanueva 2000) que exige una técnica específica, una concepción y una epistemología singulares y una nueva ética del artista.

Bibliografía primaria

- Strindberg, August, 1963, *La nueva fórmula, Primer Acto*, n. 41 (marzo), pp. 16-19. traducción de José Sastre.
- 1982, “Prólogo a *La Señorita Julia*” y *La Señorita Julia*, en su *Teatro escogido*, Madrid, Alianza, traducción y prólogo de Francisco J. Uriz.
- 1982-1986, *Théâtre Complet*, París, L’Arche, seis vols.
- 1984, *Samlade Verk*, Estocolmo, Almqvist och Wiksell Förlag, Nationalupplaga, Strindbergssällskapet.
- 1985, *Teatro escogido*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, prólogo de Kive Staiff.
- 2005, “New arts! or The role of chance in artistic production”, en Olle Granath, *August Strindberg: painter, photographer, writer*, London, Tate Publishing, pp. 131-135. Escrito en francés y publicado originariamente en *La Revue des Revues*, noviembre de 1894.
- 2008, *Teatro. Camaradas, El padre, La Señorita Julia, Acreedores*, Buenos Aires, Losada, traducciones de Carlos Liscano y Jesús Pardo. Prólogo de J. Dubatti.
- 2009, *Teatro. El vínculo, Jugar con fuego, Crímenes y crímenes, Paria, Simón, La más fuerte, Debe y haber, El primer aviso, Ante la muerte y Amor de madre*, Buenos Aires, Losada, traducción de Jesús Pardo. Prólogo de J. Dubatti.
- Strindberg, August, y Paul Gauguin, 2005. “Preface to Paul Gauguin catalogue”, en Granath, Olle, 2005, *August Strindberg: painter, photographer, writer*, London, Tate Publishing, pp. 142-145.

Bibliografía secundaria

- Bjurström, Carl-Gustaf, 1982-1986, “Notes”, en A. Strindberg, *Théâtre Complet*, París, L’Arche, seis vols.
- Braun, Edward, 1992, “Antoine y el Teatro Libre” y “El teatro simbolista”, en su *El director y la escena*, Buenos Aires, Galerna, respectivamente pp. 29-45 y 47-63.
- Brustein, Robert, 1970, “August Strindberg”, en su *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Buenos Aires, Troquel, pp. 101-153.
- Campany, David, 2005, “Art, Science and Speculation: August Strindberg’s Photographics”, en Olle Granath, 2005, pp. 113-119.

- Chevrel, Yves, 1982, *Le naturalisme*, París, PUF.
- Craig, Edward Gordon, 1995 [1907], “El actor y la supermarioneta”, incluido en *El arte del teatro*, introducción y notas de Edgar C. Ballós, México, Escenología, pp. 113-148.
- Darwin, Charles, 2006, *El origen del hombre*, Madrid, EDAF.
- Dubatti, Jorge, coord., 2008a, *Historia del actor*, Buenos Aires, Colihue.
- 2008b, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- 2009, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue.
- Esslin, Martin, 1970, “Perspectives sur le naturalisme”, en su *Au-delà de l’absurde*, París, Éditions Buchet/Chastel, pp. 26-45.
- Granath, Olle, 2005, *August Strindberg: painter, photographer, writer*, Londres, Tate Publishing.
- Gravier, Maurice, 1982, “Introduction”, en A. Strindberg, *Théâtre Complet*, tomo I, París, L’Arche, pp. 7-54.
- Hamon, Philippe, 1973, “Un discours contraint”, *Poétique*, n. 1973, pp. 411-445.
- Innes, Christopher, 1992, “August Strindberg”, en su *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, FCE, pp. 38-47.
- Jaspers, Karl, 2003 [1922, 1949], *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, El Acanalado.
- Marker, Frederick J., y Lise-Lone Marker, 2002, “Before Inferno: Strindberg and nineteenth-century theatre”, en su *Strindberg and Modernist Theatre. Post-Inferno Drama on Stage*, Cambridge University Press, pp. 1-12.
- Szondi, Peter, 1994, “Strindberg”, en su *Teoría del drama moderno*, Barcelona, Destino, pp. 42-60.
- Taborda, Marta, 2008, “El actor según Bernard-Marie Koltès”, en Dubatti coord. 2008a, pp. 319-331.
- Villanueva, Dario, 2004, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Zola, Émile, 2002, *El naturalismo*, Barcelona, Península.