

# Un acercamiento a la presencia de August Strindberg en el teatro porteño

SCHMUNCK, Brenda Anabella / IAE, Universidad de Buenos Aires - [brendaschmunck@gmail.com](mailto:brendaschmunck@gmail.com)

---

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Teatro Comparado – teatro argentino – reescritura

## » **Resumen**

La intención de esta presentación es introducir nuestra investigación en torno a las reescrituras de los textos de August Strindberg en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires durante la dictadura-postdictadura (1976-2019). Se observarán algunos estudios previos sobre la circulación de sus textos en otras territorialidades y se definirá metodológicamente nuestra aproximación desde la disciplina del Teatro Comparado. De allí tomaremos el concepto de reescritura, que nos permite entender las reelaboraciones de la poética de Strindberg como textos singulares valorados en su política de la diferencia. Para conocer estas reescrituras y los materiales que tendremos disponibles para su análisis, realizamos un trabajo de relevamiento al que le prestaremos especial atención. Intentaremos dar cuenta allí de las diversas miradas desde las que se ha apropiado los textos de dicho autor y el creciente interés por su poética en los últimos años, dos aspectos relevantes que muestran la necesidad del estudio micropoético de estas reescrituras, con el fin de comenzar una cartografía de Strindberg en el teatro de Buenos Aires.

## » **Introducción**

La circulación de las obras de August Strindberg y su impacto productivo en los teatros del mundo ha sido indagado a través de diversas perspectivas: establecer las fechas de los primeros estrenos en cada país o ciudad, analizar las críticas de la época y poner en relación el contexto político y estético del teatro que incorpora sus textos son algunas de ellas. Nuestro interés por las reelaboraciones de la poética de Strindberg en el teatro de Buenos Aires<sup>1</sup> se debe a la carencia de un estudio específico sobre la productividad en esta ciudad, a diferencia de lo que sucede con otras figuras de la dramaturgia universal. El enfoque que se adoptará es el del Teatro Comparado, que plantea el estudio del teatro en su

---

<sup>1</sup> La investigación se enmarca en el proyecto Filo:CyT “Teatro Comparado: Europa y Argentina”, dirigido por la Lic. María Natacha Koss. En dicho proyecto nos centramos en el estudio de las relaciones entre el teatro argentino y tres autores europeos: William Shakespeare, Federico García Lorca y August Strindberg. Este estudio se ubica en los comienzos del recorrido que llevará a la creación de un mapa de Strindberg en Buenos Aires.

especificidad territorial. Este marco implica el análisis micropoético de las obras realizadas en un determinado tiempo y lugar; en nuestro caso, nos circunscribimos al teatro de la Ciudad de Buenos Aires en el período dictadura-postdictadura (1976-2019). Además, nos permite entender la apropiación de los textos de Strindberg a través de la noción de “reescritura”, que implica una intervención deliberada de parte de los teatristas sobre los textos-fuente. A diferencia de otras metodologías, el Teatro Comparado – en su cruce con el pensamiento decolonial – nos permite pensar estas reescrituras como parte del corpus de nuestro teatro, en vez de pensar en la influencia de este u otro autor en un teatro nacional o la evaluación de cuán fielmente se ha representado. En un movimiento inductivo, a partir del análisis micropoético de las reescrituras llegaremos a la conformación del mapa de Strindberg en Buenos Aires, que buscará contribuir a la cartografía del teatro en Buenos Aires en la dictadura-postdictadura.

Al comenzar esta investigación, esa misma falta de estudios previos nos enfrentó a una gran cantidad de datos dispersos en diferentes documentos y materiales bibliográficos. Aunque nuestro principal interés radica en las reelaboraciones de los textos de Strindberg, fue necesario realizar un relevamiento previo que nos permita contextualizarlas y conocer las poéticas locales con las que los textos entraron en diálogo; además de conocer los materiales disponibles para llevar adelante la investigación y el análisis (las traducciones, las críticas, la bibliografía, etcétera). Expondremos aquí los resultados del relevamiento bibliográfico y documental realizado hasta el momento, con especial hincapié en la recopilación de reescrituras estrenadas en Buenos Aires. Sin embargo, no nos quedaremos en su enunciación, sino que buscaremos dar cuenta de algunos detalles que, en el cruce con los materiales encontrados, demuestran la multiplicidad de miradas que las abordaron y la necesidad de estudiarlas en su individualidad.

Por lo tanto, pensamos esta presentación como una introducción y referencia para los análisis posteriores a desarrollar en el resto de la investigación. Consideramos oportuno también establecer los parámetros metodológicos con los que la conduciremos y mostrar un breve recorrido de la bibliografía sobre el impacto productivo de Strindberg en otras territorialidades. Allí veremos cómo, por ejemplo, nuestro enfoque comparte la inquietud por las reescrituras y su singularidad territorial con otros estudios latinoamericanos recientes. Luego explicaremos con mayor detalle cómo el concepto de reescritura resulta operativo para nuestro trabajo. En la segunda sección daremos principal atención a las reescrituras y caracterizaremos el período de la postdictadura y sus implicancias. Observamos que, en este período que se extiende de 1983 a la actualidad, las reescrituras de la obra de Strindberg han aumentado en comparación con etapas anteriores, desde las primeras puestas en Buenos Aires hasta la última dictadura militar. Siendo la postdictadura una etapa de proliferación de micropoéticas singulares que conforman un canon de la multiplicidad, este incremento refuerza la pregunta por las diversas apropiaciones subjetivas de un autor que asimismo apropió subjetivamente de las formas de teatrales de su tiempo.

## › ***Teatro Comparado, reescritura, estado de la investigación***

August Strindberg (1849-1912) es considerado uno de los dramaturgos más importantes de la historia del teatro universal. A lo largo de su obra, buscó conscientemente la manera de superar las formas establecidas del drama moderno. Así es como se convirtió en un modernizador de las estructuras teatrales, lo que significó también un fecundo aporte a otras poéticas abstractas como el simbolismo, el expresionismo y la vanguardia histórica, en especial, el surrealismo (Dubatti, 2009).<sup>2</sup> Una figura de tal importancia ha suscitado el interés de investigadores e historiadores, indagando sobre su recepción productiva en diferentes teatros nacionales. Con este fin, se efectuaron distintos abordajes que van desde el análisis de los comentarios de la crítica y el listado de estrenos, traducciones y publicaciones a las declaraciones de otros teatristas y el análisis de las puestas en escena.

Estos abordajes dan cuenta de una serie de problemáticas comunes: la traducción tardía de las obras de Strindberg en cada país (más aún al considerar las traducciones directas del sueco); un éxito corto, pasajero o tardío de las mismas; y la incompreensión general de la crítica y el público, de quienes recibió el mote de personaje complejo y contradictorio. Quizás sean este tipo de apreciaciones las que llevaron al otro común denominador: el interés discontinuo por las obras de Strindberg a lo largo del tiempo.<sup>3</sup> A pesar de ello, las declaraciones de los artistas más importantes de cada lugar sobre él suelen ser muy positivas, incluso dándole a su obra el carácter de revolucionaria para el teatro del futuro.

Algunos de estos estudios tenían como objetivo rectificar ciertas inexactitudes asociadas a la circulación de Strindberg que se habían convertido en lugares comunes para investigadores y críticos, así como alentar futuros estudios sobre el autor en los teatros nacionales. Ester H. Rapp, por ejemplo, provee una detallada bibliografía comentada que reúne traducciones, críticas y artículos sobre Strindberg en Inglaterra y Estados Unidos con el fin de presentar de manera ordenada materiales de referencia para un estudio básico de sus obras y sus interpretaciones críticas en idioma inglés, comenzando en el año 1892 (1951:3). Guiándose parcialmente por el estudio de Rapp y a través del análisis de memorias y críticas de la época, Margery M. Morgan (1964) especifica las fechas de las escenificaciones de los textos de Strindberg en el teatro inglés, desde las primeras realizadas a fines del siglo XIX hasta 1962.<sup>4</sup> Ambas investigadoras sostienen la existencia de un misterio que se ha generado alrededor de este autor, a pesar

---

<sup>2</sup> No podremos detenernos en los detalles de la poética de August Strindberg aquí. Remitimos al estudio de Dubatti, que da cuenta de estos aspectos y divide, en términos de la Poética Comparada, la producción de Strindberg en cuatro macropoéticas (2009:96-97). Este agrupamiento responde a las modificaciones que el dramaturgo fue realizando a partir de la investigación sobre las estructuras de las distintas poéticas y la creciente apropiación subjetiva de las mismas.

<sup>3</sup> Todas estas observaciones se realizan casi siempre en comparación con Henrik Ibsen, cuyo éxito y circulación por el teatro mundial tuvo menos traspiés, tanto en vida como posterior a su fallecimiento.

<sup>4</sup> Refiere también a la falta de información concreta, en comparación con Ibsen: "Though the story of the introduction of Ibsen to England is familiar from many tellings and retellings, the struggle to make room in the English theatre for his Swedish rival is nowhere conveniently recorded" (1964:161)

del reconocimiento de investigadores, críticos y los mismos artistas, que se verifica en un interés discontinuo respecto de su obra. Este componente enigmático habría generado malentendidos de todo tipo, desde la adjudicación repetitiva de calificativos como misógino, pesimista o individualista, hasta la difusión de datos históricos erróneos. La “recepción” en estos trabajos es entendida como la valoración de la crítica, las primeras traducciones y escenificaciones, las declaraciones que los teatristas contemporáneos más destacados de cada país hicieron sobre él; es decir, se realiza un análisis de los documentos pertinentes para su objetivo primordial, rectificar y proveer datos. La apropiación inglesa o norteamericana de Strindberg y el contexto teatral en que se produce se comenta muy brevemente, ya que no es una pregunta que busquen responder de manera central.

Nilson (1996) da un paso más en esta dirección en su estudio sobre la recepción de Strindberg en Rusia y cómo estuvo atravesada por las condiciones políticas, las tradiciones culturales y los prejuicios sobre los habitantes nórdicos. Allí se aboca al análisis de la circulación de sus textos (novelas y obras dramáticas) a partir de sus traducciones, algunos datos de las puestas en escena y las ideas que críticos y teatristas rusos de la talla de Anton Chéjov y Máximo Gorki tuvieron al respecto. Aunque no se detiene a analizarlas en detalle, menciona que las dos reelaboraciones rusas más importantes fueron las puestas experimentales de Vsévolod Meyerhold (*Crímenes y Crímenes*, 1912) y Yevgueni Vajtángov (*Erik IV*, 1921).

Más recientemente se han realizado algunos trabajos sobre las reescrituras de Strindberg en el teatro latinoamericano. Miriam Felton-Dansky (2009) analiza dos obras realizadas en julio de 2008 en Santiago de Chile: *El Pelicano*, por el grupo de teatro Maleza, y *Las Huachas* del dramaturgo y director Alexis Moreno. Las apropiaciones de los textos strindbergianos (y su “eco” en el segundo caso) pasan a primer plano, vinculándolas además a las características de la sociedad chilena contemporánea (el conflicto entre padres e hijos, las figuras de Allende y Pinochet como esos padres fantasmáticos que acechan a las próximas generaciones). Felton-Dansky también da un paso muy interesante al resignificar los espacios en los que se presentaron estas obras: *Las Huachas*, por ejemplo, fue presentada cerca del Estadio Nacional de Chile, centro de tortura durante la dictadura pinochetista. Este tipo de acercamiento habla de un interés por la territorialidad, por la apropiación de las poéticas extranjeras y su reescritura productiva en un contexto totalmente diferente.

Louise Von Bergen (2011) ha realizado un extenso estudio sobre Ibsen y Strindberg en Montevideo, abordando su recepción desde una “definición tripartita: la recepción del público, la recepción productiva desde la traducción y la crítica; la recepción productiva, tanto mediante la creación de puestas en escena como en la de textos que, de un modo claro, han sido influidos por una u otra obra” (2011:21). A lo largo del libro, la autora realiza un recorrido por todos estos puntos y se centra en el análisis comparativo de las reescrituras de tres obras en distintos momentos históricos en el teatro de Montevideo: *Una casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo* y *Acreeedores*. De esta manera, Von Bergen responde a la pregunta:

“¿Cómo utilizó el teatro uruguayo los textos nórdicos? Dicho de otra manera: ¿cómo se los adaptó para hacerlos significativos ante el público?” (2011:13). Es la pregunta que implícitamente se hace Felton-Dansky con respecto al teatro de Santiago de Chile y la que hacemos aquí, en términos del Teatro Comparado, sobre la apropiación de la obra de Strindberg en Buenos Aires.

El Teatro Comparado y la Poética Comparada como perspectivas metodológicas nos proveen la noción de “reescritura” para abordar las reelaboraciones argentinas de los textos de Strindberg en su singularidad.

En este contexto de los estudios teatrales, llamamos reescritura a la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino (Dubatti, 2019:11)

Las reescrituras de la dramaturgia universal, por lo tanto, deben ser consideradas como parte del corpus de la historia del teatro de la cultura de destino. Su estudio no se realiza para observar su cercanía o lejanía al texto original, sino para enaltecer sus políticas de la diferencia. Al estudiar las reescrituras de los textos de Strindberg en Buenos Aires, buscamos contribuir a la conformación de una cartografía de las reescrituras de la dramaturgia universal en los teatros argentinos, evidenciando una imagen cada vez más amplia y compleja del mapa teatral argentino en la dictadura-postdictadura.

Es sólo a partir del análisis de las reescrituras que podremos confeccionar el mapa de Strindberg en Buenos Aires en su real complejidad, ya que inventariar los estrenos no explicará la apropiación particular de los textos que realizan los artistas. Para ello, sin embargo, no prescindiremos de críticas, traducciones, entrevistas y demás materiales que nos permitan situarlas en su contexto particular. El relevamiento de documentación y bibliografía disponible para la investigación que expondremos aquí se ha realizado, entonces, con dos objetivos primordiales: primero, la caracterización del campo teatral argentino en el que se insertan las reescrituras que se estudiarán; segundo, tomar conocimiento de cuáles son esas micropoéticas a las que nos enfrentaremos y analizaremos en adelante. Por otra parte, tratar con estos datos y materiales nos llevó a generar las primeras hipótesis y posibilidades de trabajo.

## › ***Strindberg en Buenos Aires***

En esta segunda parte, daremos cuenta de la información reunida durante el relevamiento. Si bien el recorte temporal de nuestra investigación se centra en el período dictadura-postdictadura (1976-2019), aprovecharemos el carácter introductorio de este trabajo para aportar también datos relativos a períodos anteriores. Esto nos permitirá observar más directamente la diferencia que se presenta en contraste con el período que nos interesa especialmente. Explicaremos, asimismo, el concepto de Postdictadura y sus implicancias para este estudio en el apartado correspondiente.

Como dijimos anteriormente, no presentaremos una lista de estrenos, sino que comentaremos brevemente las puestas que se han realizado en cada período histórico. Las obras que mencionaremos aquí no representan la totalidad de reescrituras de Strindberg realizadas en Buenos Aires; en primer lugar, aunque haya sido un relevamiento importante en volumen, no se pretende exhaustivo; luego, si bien mencionamos todos los estrenos encontrados hasta el momento, a partir del año 2000 se hace materialmente imposible hacerlo con todas y cada una de las obras, por lo que se decidió comentar aquellas que nos parecen relevantes en esta etapa. Nuestra intención es dar cuenta del material reunido, las primeras hipótesis de trabajo y mostrar algunas de las múltiples miradas con las que fue apropiado Strindberg en Buenos Aires. Todos los datos consignados aquí, por lo tanto, expresan un estado parcial de la investigación que puede ser ampliado en próximos estudios.

### *Strindberg en Buenos Aires hasta 1976*

Las primeras presentaciones de las obras de August Strindberg en Buenos Aires fueron realizadas por compañías extranjeras. En el año 1924 se estrenan las dos primeras en el Teatro Cervantes. Entre julio y septiembre se presenta la compañía dramática francesa Marie Thérèse Pierat, dirigida por Lugné-Poe. Las cinco funciones de abono que se denominaron “Matinées de l’Oeuvre” incluyeron *Creanciers* [*Acreedores*], junto a obras de Ibsen y Maeterlinck, entre otros (Seibel, 2011:21,220). En septiembre llega la Compañía Dramática Italiana dirigida por Tatiana Pavlova y se presenta hasta noviembre, entre los elogios de la prensa por las actuaciones y el repertorio. Parte del mismo fue *La Señorita Julia* (2011:22, 220). En 1927, en el Teatro Cervantes ya adquirido por el gobierno nacional, la Compañía Alemana de Comedias Georg Urban forma parte de la temporada internacional presentando *La danza macabra*, junto a un repertorio que confirma la vigencia de autores como Ibsen y Shaw en la escena europea del momento. (2011:24,223).

No se encontraron nuevas puestas en escena de los textos de Strindberg hasta 1960, año en que Nuevo Teatro presenta *La Danza Macabra*. A pesar de las apuestas escenográficas e interpretativas que el grupo independiente puso en juego, la obra no permaneció en cartel por mucho tiempo. En palabras de Pedro Asquini, “fue el más noble fracaso del repertorio de *Nuevo Teatro*” (1990:103). Al respecto, dijo:

¿El porqué del fracaso? Tal vez porque el teatro psicológico no había entrado en el público todavía. Tal vez porque la obra no condecía con la línea del teatro social que nos caracterizaba. Nunca lo supimos bien. Pero el fracaso era cierto. El testimonio fotográfico habla claramente de la calidad de las caracterizaciones. Pienso hoy que la culpa fue nuestra por apartarnos de nuestra línea ideológica. (1990:103)

En 1961, la Compañía American Repertory Theatre, dirigida por Tad Danielewsky, visita Buenos Aires como parte de la programación internacional del Teatro Nacional Cervantes.<sup>5</sup> Entre las obras de su repertorio se encontraba *Miss Julie* (Seibel, 2011:289). La última obra encontrada en esta etapa es nuevamente *La Señorita Julia*, dirigida por Luisa D'Amico en Theatron, año 1967.

Como podemos ver, los estrenos de Strindberg en Buenos Aires anteriores al período de la dictadura son más bien escasos. Además, hay un lapso de más de tres décadas en el que no hay señales de que se hayan estrenado reescrituras de sus textos. Habíamos dicho previamente que en otros teatros del mundo los estrenos de las obras de Strindberg era sumamente irregulares, entre momentos de reconocimiento y momentos de desinterés absoluto. En nuestro caso sucede algo similar, ya que no hay un impacto productivo amplio de la poética del autor en el teatro porteño hasta este momento. Debemos destacar, sin embargo, la publicación del *Teatro Selecto de Strindberg* en 1945, con las traducciones al español de *La Señorita Julia*, *Padre*, *Acreedores*, *La danza macabra* y *Ensueño*.<sup>6</sup> Por fuera del ámbito teatral, nos gustaría mencionar que en 1946 se realiza *El pecado de Julia*, la primera versión en español de *La Señorita Julia* en el cine, dirigida por Mario Soffici sobre un guión adaptado de forma muy libre por René Garzón y Tulio Demichelis.

### *Strindberg en el período dictadura – postdictadura (1976-2019)*

El término Postdictadura refiere al período de la historia teatral argentina que va desde 1983 a la actualidad, donde “el prefijo *post-* expresa a la vez la idea de un período posterior a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura” (Dubatti, 2011:72). A diferencia de otros períodos, en la Postdictadura, “en dirección contraria a la creciente homogeneización globalizadora, cobran auge las poéticas elaboradas en coordenadas singulares, irrepetibles, únicas, de rasgos diferentes, que no responden a estándares prefijados ni a moldes de mercado, es decir, las micropoéticas” (Dubatti, 2017:8). No nos encontraremos, por lo tanto, con unas pocas líneas poéticas imperantes, sino con un canon de la multiplicidad que es consecuencia del impacto de la última dictadura militar en el campo teatral argentino: “el teatro de la Postdictadura ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultando de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas, la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el período aún vigente” (Dubatti,

---

<sup>5</sup> A causa del incendio que sufrió el edificio del Teatro Nacional Cervantes ese año, los espectáculos presentados por esta compañía se trasladaron al Teatro Coliseo (Seibel, 2011:85).

<sup>6</sup> La obra de Friederich Dürrenmatt *Play Strindberg* (1968) fue publicada por Talía en 1970. Un prólogo a la obra brinda detalles de una puesta de Oscar Fressler en 1969, de la que no se consiguieron más datos hasta el momento. *Play Strindberg* es una reescritura de *Danza macabra* donde la lucha entre el Capitán y Alicia se presenta sobre un ring de boxeo, por lo que también podemos considerarla una reescritura alemana de Strindberg que a su vez tuvo una reescritura escénica en Buenos Aires.

2011:73). La ausencia de modelos de religación internacional sumado a una “historia interrumpida” del teatro nacional terminan de modelar la destotalización y la desdelimitación que caracterizan al período.

La pregunta por las apropiaciones de la dramaturgia universal en la Postdictadura debe tener en cuenta el canon de la multiplicidad en la que se insertan; particularmente, nos preguntamos cómo estas múltiples subjetividades se han apropiado de las obras de Strindberg, a su vez, una dramaturgia del yo y la subjetividad. Como resultado, el mapa de Strindberg en Buenos Aires buscará aportar y dar cuenta de la complejidad de la cartografía actual. En adelante, mencionaremos las reescrituras y daremos algunas caracterizaciones que nos permitan vislumbrar sus singularidades.

Durante el período de la dictadura (1976-1982), las reescrituras de los textos de Strindberg aún son escasas, pero relevantes. En medio de los constantes ataques, censuras e intentos de desalojo, en 1978 el equipo del Teatro Payró presentó *Acreeedores*, con dirección de Jorge Hacker. Si bien se interesaban por los autores extranjeros consagrados, en la línea del Teatro de Arte, el equipo del Payró se diferenciaba de otros grupos teatrales en su inclinación por los dramaturgos argentinos contemporáneos, como Ricardo Monti, y en la libertad en cuanto a los métodos interpretativos, tanto en la visión del director como la del autor (Aisemberg y Frade, 2001:102-103). También en el Payró de 1978 se escenificaron las obras *Por Strindberg* y *El Pelicano*, de las que no tenemos más datos. Entre 1978 y 1979, Alberto Ure y José Tcherkaski trabajan en una reescritura de *La Señorita Julia* que dirigirá Cristina Banegas en 2016. Al mismo tiempo, la casa editorial Nemont publicaba *Padre* con un prólogo del escritor y psicoanalista Germán Leopoldo García.

En 1983, Laura Yusem dirige *Danza Macabra*, primera reescritura de Strindberg del período de la Postdictadura y de la historia del Teatro San Martín, con la adaptación de Luis Gregorich. En el texto se vislumbra el interés de Yusem por los aspectos psicológicos de los personajes y las relaciones de poder (Mogliani y Córdoba, 2001:188). La puesta, concebida en dupla creativa con la escenógrafa, vestuarista e iluminadora Graciela Galán, privilegia una aproximación no mimética de la escena, que pone en cuestión el ilusionismo del realismo canónico y agrega una dimensión simbólica que evidencia el sentido de la obra y la interpretación de la directora, favoreciendo su transmisión clara y precisa (2001:187). En 1985, el Teatro San Martín recibe la visita de la compañía sueca Fría Proteatern, encabezada por la popular actriz Bibi Andersson. Con la dirección de Stefan Bohm, presenta *Acreeedores*. Los registros del teatro dicen de esta puesta: “El Fría Proteatern mostró una impostación naturalista y un apoyo excluyente en la elocuencia de los diálogos como testimonio de una escuela dramática de larga y prestigiosa estirpe” («Strindberg en el CTBA», 2019) lo que contrasta con la aproximación de Yusem dos años antes al mismo autor, no sólo en la espacialización, sino también en lo referente al trabajo corporal de los actores, que “tenía como consecuencia una gestualidad que se distanciaba del mimetismo, componiendo en escena una partitura de gestos no naturalistas” (2001:185).

En 1985, David Amitín dirige *Sonata de Espectros* en Teatro Lavalle y, en 1989, *El Pelicano* en el Teatro San Martín, la cual “figura entre sus puestas más destacadas, saludada por la crítica que resaltó ‘un trabajo simplemente magnífico, una amarga coreografía de la desesperación’” («Strindberg en el CTBA», 2019). Durante el mes de marzo de 1986 se presenta en el Teatro Nacional Cervantes el Grupo Taller de la Comedia Cordobesa con *Acreedores*, dirigida por Jorge Aran (Seibel, 2011:123,339). En el límite con la década siguiente, el director Alberto Ure había comenzado los ensayos de *El Padre*, cuyo estreno fue el primero del espacio de teatro independiente El Excéntrico de la 18<sup>o</sup>7. En 1990, esta memorable puesta se estrena en el Teatro San Martín. El teatro describe el paso de esta obra por sus escenarios:

Una versión a la medida de la provocación y el riesgo que supo demostrar el director Alberto Ure: el montaje fue interpretado exclusivamente por mujeres, en un mundo erotizado, sosteniendo sus roles femeninos y masculinos. Cristina Banegas en el papel de El Padre, vestida con un ropaje de chiffon, tacos aguja y labios muy rojos, resultaba sobrecogedora. “Un paisaje de mujeres muy femeninas en un mundo sin hombres”, recordó la actriz. “Una pesadilla. En el público se generaba una poética de transgresión y una mirada tan desolada y perversa que los hombres salían totalmente deprimidos y las mujeres muy angustiadas”. («Strindberg en el CTBA», 2019)

Fernández Frade y Rodríguez consideran que, en esta etapa, Ure trabajaba sobre un “tipo de puesta opaca, lúdica, deliberadamente ‘anacrónica’ que produce un gran distanciamiento en el espectador” a través de la combinación de convenciones neovanguardistas con convenciones del teatro popular argentino (20011:375). En *El Padre*, como en las puestas de *Antígona*, *Puesta en claro* o *Los invertidos*, el director lleva al extremo la “constante búsqueda de infringir las convenciones teatrales con las cuales el espectador se siente ‘cómodo’” (2011:376), incomodidad que se evidencia en la memoria de Banegas sobre el impacto que se observaba en ellos al terminar la función.

En el año 1994, la temporada internacional del Teatro San Martín estuvo dedicada al teatro sueco. En la Sala Casacuberta se presentó *Sonata de Espectros* en una versión para títeres dirigida por Michael Meschke, fundador del Marionetteatern, el grupo de titiriteros más importante de Suecia.<sup>8</sup> También se presentó *Danza Macabra*, dirigida por Rolf Larsson, en el Centro Cultural Recoleta.

En 1996, tras su paso Europa, donde también trabajó con textos de Strindberg, Augusto Fernandes presenta *El Relámpago (Travesía)*, en el Teatro Nacional Cervantes<sup>9</sup>. Esta será una de las puestas más recordadas de Fernandes, en la que ofició de verdadero teatrista: no sólo realizó una reescritura libre de la tercera parte de *Camino a Damasco*, sino que la dirigió, realizó la escenografía y la iluminación. En su caso, se puede hablar de una combinatoria entre la ortodoxia de trabajo strasberiana para la dirección de

---

<sup>7</sup> Este espacio es dirigido hasta el día de hoy por la actriz Cristina Banegas y su nombre se debe a la ocurrencia del mismo Ure.

<sup>8</sup> En el Marionetteatern trabajó durante diez años Jorge Onofri, reconocido titiritero, actor e importante personalidad de la cultura de Cípolletti, Río Negro.

<sup>9</sup> Es también muy recordada la actuación de Alejandro Urdapilleta en el papel de El Tentador, que le valió un premio ACE.

actores con una fuerte poética personal en la espacialización y adaptación de textos; en el caso de la reescritura llevada a cabo para esta puesta, reforzó algunos contenidos simbólicos que se encontraban en la obra con su propio imaginario mítico-arquetípico y resemantizó el texto modificando el final de la obra completamente (Mogliani, 2001:372). En el año 2000, Alejandro Tantanian estrenó una reescritura de *La Señorita Julia* en el Teatro San Martín con el nombre *Julia, una tragedia naturalista*. Valiéndose de traducciones a diversos idiomas de la obra de Strindberg, Tantanian logró ofrecer una nueva visión que “se vio favorecida por la incorporación de textos que la censura –y la autocensura del propio Strindberg– habían eliminado de las primeras versiones publicadas” («Strindberg en el CTBA», 2019).

A partir de esta década, y con mayor énfasis a partir del 2002, nos encontramos con un crecimiento en la cantidad de reescrituras de Strindberg en la Ciudad de Buenos Aires, fenómeno que se observa hasta la actualidad. Entender este período de la historia del teatro como una creciente proliferación de poéticas que constituye un canon de la multiplicidad cada vez más complejo nos posibilita entender esta diferencia cuantitativa con períodos anteriores. Pero esto no deja de mostrar también un interés creciente hacia la poética del autor sueco: frente a un período de varias décadas sin estrenos de reescrituras de Strindberg, a partir de aquí nos enfrentamos a varias por año<sup>10</sup>, lo que refuerza la pregunta por las distintas formas en que los textos de Strindberg son apropiados en la postdictadura.<sup>11</sup>

Entre los años 2009 a 2016, se presentaron en el espacio teatral Querida Elena, del barrio porteño de La Boca, una cantidad de trabajos escénicos sobre la obra de August Strindberg que concentran, a su vez, una serie de auspicios de la Embajada Sueca en Argentina. La directora Mónica Benavídez estrena allí *Opus 4 Pelicano*<sup>12</sup> en 2009 y en 2010 y 2011, como producto de sus estudios en dirección teatral realizados con Luciano Suardi, *Jugar con fuego*. Benavídez fue durante varios años la productora y responsable de programación de Querida Elena y coordinó allí también, entre 2015 y 2016, tres ciclos de intervenciones teatrales dedicadas a diferentes dramaturgos: Florencio Sánchez, Henrik Ibsen y August Strindberg (con el auspicio de la embajada del país correspondiente). En el caso del evento *Intervención Strindberg* (que ocupó tres días consecutivos, año 2015) las obras que se presentaron fueron: *Infierno/S/trindberg*, *Paria*, *Jugar con Fuego* (en la versión de Benavídez, pero con dirección de Jorge Azurmendi), *Archipiélago*,

<sup>10</sup> Debemos tener en cuenta que por estos años comienza a funcionar el sitio Alternativa Teatral, donde los grupos de teatro “alternativos” pueden publicitar sus obras y, más recientemente, vender entradas. Esto ha generado una enorme base de datos que fue de gran utilidad para el relevamiento de este trabajo. Muchas obras a la fundación del sitio fueron actualizadas en su base, pero comprendemos que esta posibilidad no estuvo disponible para muchos teatros cuyo trabajo es difícil recuperar. De todas formas, nos sigue pareciendo significativo el crecimiento cuantitativo, que merece ser indagado con mayor profundidad.

<sup>11</sup> La controversia alrededor del rol de las mujeres en las obras de Strindberg, así como de las relaciones de poder que se tejen entre sus personajes, podría ser una fuente de interés para una buena proporción de las reescrituras de la actualidad, marcada por la agenda de género.

<sup>12</sup> Además del auspicio de la Embajada de Suecia en Argentina, como todas las obras mencionadas en relación a Querida Elena aquí, *Opus 4 Pelicano* contó además con el apoyo del Instituto de Cultura Sueca “August Strindberg”, ubicado geográficamente en el mismo barrio que dicho espacio cultural: las inmediaciones de Parque Lezama, barrio de La Boca.

*Debe y haber, El vínculo, Ante la muerte y El primer aviso*, que sumaron un total de cincuenta artistas abocados a indagar sobre las obras menos populares del autor sueco en el teatro de Buenos Aires. En el año 2016, adaptando nuevamente la versión de Benavidez, Rodrigo Mugico (actual responsable de programación de Querida Elena) dirige *Jugar con Fuego* en el mismo espacio.

Luis Cano también contó con el apoyo de la Embajada de Suecia para presentar *Pelícano* (2007-2008) en El Portón de Sánchez, con asistencia de dirección de Lorena Ballestrero. En 2012, es Ballestrero quien dirige el texto de Cano *Se fue con su padre* (Teatro San Martín). Estas dos obras presentan un interesante acercamiento que esta dupla tuvo con Strindberg. Cano abandonó su intención de “versionar” *Pelícano*:

Esta vez no hice ninguna adaptación, ni versión, es la obra tal cual fue publicada y si bien al principio la imaginé de una manera, al dirigirla me di cuenta que no era así [...] Lo elegí para probarme si podía ser fiel a su idea y "escuchar" las voces interiores que aparecen en su texto. No se trata de experimentar, sino de que la obra funcione de acuerdo a la propuesta de Strindberg [...] con "El pelicano" me ocurrió que al comenzar los ensayos, todo lo que había pensado previamente se derrumbó y tuve que empezar de vuelta, porque el mismo texto, la obra me lo pedían. («Una familia marcada por el horror», 2007)

En lugar de intervenir el texto y ajustarlo a nuevas inquietudes, Cano observó durante los ensayos que la forma más adecuada de dirigirla era “de acuerdo a la propuesta de Strindberg”. En un estudio de José María Brindisi, se reconstruye el proceso que llevó a la creación de *Se fue con su padre*: comenzó con los ensayos de Ballestrero para una puesta de *Amor de madre* que no terminaban de convencer a la directora. Cano decidió reescribir de la obra de Strindberg, lo que les planteó nuevamente la pregunta por las versiones teatrales. Finalmente, “Luis decidió escribir otra obra, inspirada en la lectura de Strindberg. Tiene la misma cantidad de personajes, y relaciones muy similares; está ese ambiente, ese mundo, pero es una obra autónoma”, comentaba Ballestrero (2012:58). Cano agrega: “En general, a Lorena y a mí, las versiones no nos parecen interesantes. Versionar o adaptar un material, en general, me resulta muy sospechoso de adecuación, huele a mercado” (2012:58-59). Este acercamiento a la obra de Strindberg se hace desde un camino creativo moldeado por las preguntas acerca de la reescritura, la necesidad de la adaptación, la fidelidad a la propuesta de un autor. Una actitud muy singular hacia la posibilidad de las reescrituras, que llega a la creación de una obra “inspirada en” pero que no pretende ser una versión.

En la programación del Teatro Sarmiento de 2013 se encontraba *Pascua*. “Este montaje, el primero que se conoce en español de la pieza, fue interpretado por el grupo ALIAS TEATERN, integrado por actores suecos que hablan la lengua de sus padres, latinoamericanos que sufrieron el exilio de sus países durante los setenta”<sup>13</sup> («Strindberg en el CTBA, 2019). El elenco de actores bilingües, con diferentes acentos, permitió al director Luciano Suardi el trabajo sobre el lenguaje, además de la discusión sobre la

---

<sup>13</sup> Además, había descendientes de padres españoles, latinoamericanos casados con suecos, e incluso una música sueca que no hablaba español. Lo cierto es que lo interesante del grupo es que todos tienen una condición de desarraigo que los une.

traducción al castellano de algunos pasajes de la obra. Por otro lado, en calidad de co-producción, la obra se ensayó y estrenó primero en Estocolmo, donde Suardi pudo comprender la importancia del clima sueco en la semántica de la obra. Así, August Strindberg también puede abrirnos la puerta a la investigación sobre los intercambios más amplios entre teatro sueco y teatro argentino. Un caso digno de mención es el del actor Hugo Álvarez, integrante del grupo de teatro independiente Fray Mocho a fines de la década de 1950 y exiliado, primero a Perú y luego a Suecia, donde permaneció entre 1974 y 1996. En dicho país enseñó actuación, participó en películas y fundó dos compañías: Teatro Popular Latinoamericano, que funcionó entre 1979 y 1989, y Teatro Máscarazul, en 1991. Con ellas, presentó múltiples obras de dramaturgos argentinos (Armando Discépolo, Eduardo Pavlovsky, Roberto Cossa, entre otros) y suecos. En 2004, funda en Buenos Aires el teatro Corrientes Azul, que sigue en actividad desde entonces. Allí, en 2015, hace su primera puesta de Strindberg: *El Pelicano*. Además de traducir la obra y dirigirla, Álvarez introdujo al principio de su versión una escena de la obra inconclusa *Toten-insel* [La isla de los muertos], de 1907. Esta introducción permite visualizar la figura del padre (papel que tomó el mismo Álvarez), ausente en la obra original.

Cristina Banegas dirigirá *La Señorita Julia* entre los años 2016 y 2017, en la versión de Ure y Tcherkaski de 1979. La obra protagonizada por Belén Blanco se presentó en varios escenarios de Buenos Aires, como El Excéntrico de 18° y el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, así como en teatros del interior del país. También en 2017, encontramos una interesante versión de *Sonata de Espectros* realizada desde el teatro físico y la danza contemporánea: *La cena de los espectros*. Llevada a cabo por Compañía Revolt y dirigida por Celeste Albancini, esta versión plantea un juego entre silencio y palabra que versa sobre las formas de manipular la realidad. La última reescritura de Strindberg hasta el momento de este estudio fue la versión de Analía Fedra García de *Danza Macabra* (Teatro Regio, 2019). La directora ya había trabajado con textos de Strindberg en 2015, cuando estrenó *Camaradería*, una reescritura de *Los Camaradas* que incluyó también un fragmento de la novela *Casados* (1884) del mismo autor, que echaba luz sobre la idea que los personajes en escena tenían sobre el matrimonio. En la reciente *Danza Macabra*, también reescribió el texto, unificando los dos actos en sólo uno y concentrando la acción en tres de los personajes: Alicia (Leonor Manso), el Capitán (Antonio Grimau) y Kurt (Gustavo Pardi).

No podremos ser exhaustivos aquí, pero nombraremos sólo algunas de las reescrituras escénicas que quedan por fuera de este trabajo con el fin de dar cuenta del interés por Strindberg en estos últimos veinte años: en el año 2000, *Sonata de Espectros* (dir. José Luis Laporte, Teatro El Omblijo de la Luna), *Paria* (dir. Héctor Díaz, en Dr. Masón); en el 2002, *El Pelicano* (dir. Juan Cosin, en El Vitral), *Tres mujeres actrices* (dir. Ricardo Lago Oliveira, en la Manzana de las Luces); en 2003, *Combate de Strindberg* (dir. Julieta Ceolin, en Teatro de Repertotio); en 2005, *Proyecto Strindberg* (dir. Manuel Forza de Paul, en Espacio IFT); en 2006, *Paria* (dir. Francisco Civit, en Elkafka Espacio Teatral), *El Pelicano* (dir. Juan

Carlos Trichilo, en La Ranchería); en 2007, *Acreedores* (dir. Isaul Ferreira, en El Piccolino), *Danza Macabra* (dir. Gustavo Bonamino, en El Bardo); en 2008, *La señorita Julia* (dir. Claudio Ferrari, en Banfield Teatro Ensemble y otros); en 2009, *Acreedores* (dir. Marcelo Velázquez, en Delborde Espacio Teatral); en 2010, *La más fuerte* (dir. Flavio Arriague, en El Crisol), *La señorita Julia* (dir. Álvaro Pozzolo, en El telón Rojo); en 2011, *parPARIAdos* (dir. Jorge Affranchino, en Totart), *Acreedores* (dir. Andrés Tiengo, en La Ranchería); en 2012, *Pecado de Carnaval* (dir. Laura Formento, en El Fino Espacio Escénico); en 2013, *Amor maternal* (dir. Daniela Grinfeld, en Teatro Gargantúa), *Augusto: Cielo/Infierno* (dir. Héctor Ansaldi, en Caras y Caretas); en 2014, *El Pelicano* (dir. Marisa Betancur, en Teatro Victoria); en 2015, *Paria* (dir. Martín Barreiro, en Teatro El Convento), *El Padre* (dir. Agustín Gabeiras); en 2016, *El Pelicano* (dir. Roberto Aguirre, en Teatro de Repertorio), *El más fuerte* (dir. Lilia Navarro, en Foro del Tejedor); en 2017, *Intensas* (dir. Darío Restuccio, en Teatro Border), *El Padre* (dir. Marcelo Velázquez, en La Carpintería); en 2018, *Trayendo tu marca* (dir. Esteban Trouvé, Centro Cultural América Libre); y, en 2019, *La más fuerte* (dir. Omar Saravia, en Teatro de Repertorio).

## › **Conclusión**

La circulación de los textos de August Strindberg, en tanto figura de la dramaturgia universal, ha sido estudiada por investigadores de todo el mundo interesados en su conexión con los múltiples teatros nacionales. Muchas de estas aproximaciones se han encargado de recopilar documentos y analizarlos minuciosamente para dar datos claros sobre la recepción de sus obras. Otras atraviesan el análisis de la documentación con información del contexto cultural en el que se leyó y representó a Strindberg en cada territorio. En los últimos años, las perspectivas se concentran cada vez más en el análisis micropoético de las versiones de las obras de Strindberg, lo que implica un interés cada vez mayor en las apropiaciones que una cultura – un teatro – hace de la dramaturgia universal y la valoración de los procesos de reelaboración que producen las distintas poéticas en su búsqueda por la resignificación de estos textos en un nuevo entorno. Nuestra pregunta por la apropiación de las obras de Strindberg en el teatro porteño de la dictadura-postdictadura se realiza desde las disciplinas del Teatro Comparado y la Poética Comparada, que nos proveen la noción de reescritura para pensar estas reelaboraciones en su política de la diferencia. Desde este punto de vista, consideramos que las reescrituras de Strindberg son parte del corpus de la historia de nuestro teatro y pueden formar una cartografía particular que se yuxtaponga a otras cartografías que componen el mapa del teatro de Buenos Aires.

Con el fin de tomar conocimiento de estas reescrituras y contextualizarlas, se realizó un necesario relevamiento documental y bibliográfico, cuyos resultados presentamos aquí. Consideramos este estudio como una introducción al tema que se completará con el análisis micropoético de las reescrituras.

Nos interesan las apropiaciones realizadas en la dictadura y la postdictadura, caracterizada esta última por el canon de la multiplicidad y el auge de las micropoéticas. El estudio de las reescrituras de Strindberg en este período debe tener en cuenta esta proliferación de reelaboraciones singulares. Por ello, en vez de proveer la lista de estrenos relevados, preferimos comentar brevemente varias reescrituras de interés para mostrar estas políticas de la diferencia y las diversas preguntas que surgen de ellas. Durante los primeros veinte años de la postdictadura, aproximadamente, se estrenaron algunas reescrituras dignas de mención en su particularidad y diferencia, como *Relámpago (Travesía)*, de Augusto Fernandes – en una conjunción de ortodoxia strasberiana para la dirección de actores y una absoluta libertad en la poética individual para la adaptación y la puesta en escena – y *Julia, una tragedia naturalista*, de Alejandro Tantanian – reescritura realizada tras el análisis de diversas traducciones de la obra a distintos idiomas. También mencionamos algunos directores interesados particularmente en la poética de Strindberg; en especial, Alberto Ure, quien versionó *La Señorita Julia* a fines de la década de 1970 y estrenó una memorable versión de *El Padre* una década después. A través de la comparación de la *Danza Macabra* de Yusem en 1983, y la propuesta de la compañía sueca Fría Proteatern, dos años más tarde, también podemos observar que estas búsquedas son disímiles a las que se estaban llevando a cabo en otros lugares del mundo y que no pretenden sino marcar su propia y singular visión ante el mismo autor.

Observamos que a partir del año 2000 la cantidad de reescrituras aumenta significativamente en comparación con los años precedentes, pero muy especialmente frente a las realizadas antes de la dictadura. Decidimos proveer los datos encontrados referentes a períodos anteriores con el fin de contrastarlos con el que nos ocupa. Pudimos observar que después de las puestas de visitas extranjeras en la década de 1920, es difícil encontrar reescrituras de Strindberg en Buenos Aires hasta la puesta en escena de *Danza Macabra* de Nuevo Teatro en 1960, lo que se diferencia del impacto productivo que se observa en la postdictadura. Difícilmente estos lapsos de décadas sin estrenos sean usuales si nos refiriéramos a otras figuras de la dramaturgia universal como, por ejemplo, William Shakespeare. Este dato, entonces, sólo puede reforzar la pregunta por la apropiación de las obras de Strindberg en el canon de la multiplicidad. Los casos con los que decidimos ejemplificar la proliferación de reescrituras dan cuenta de las diferentes líneas de trabajo que se pueden desprender de su análisis: la concentración territorial de puestas de Strindberg (el caso de los estrenos en Querida Elena), la pregunta que los mismos artistas se hacen sobre las reescrituras y sus resultados (el caso de la dupla Cano-Ballestrero), las relaciones más amplias entre los teatros de Suecia y Argentina (las reescrituras de Luciano Suardi y Hugo Álvarez), las distintas intervenciones que se realizan sobre los textos – los fragmentos que se dejan de lado, pero también las incorporaciones de otros textos no dramáticos de Strindberg – (las reescrituras de Analía García Fedra). La lista de obras de los últimos años es inabarcable, pero podemos concluir que el interés cada vez mayor por la poética de Strindberg merece ser estudiada en profundidad.

## Bibliografía

- Aisemberg, A., Fernández Frade, D. (2001). "Grupos y compañías del Teatro de Arte". En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V. El teatro actual (1976-1998)*, pp. 98-104. Buenos Aires, Galerna.
- Asquini, P. (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires, Rescate-Rafael Cerdeño.
- Cano, L. (2014) *Se fue con su padre*. Buenos Aires, Losada-Complejo Teatral de Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2009). "August Strindberg y el drama moderno", en *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, pp.89-123. Buenos Aires, Colihue.
- (2011). "El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad". En *Sticomythia*, núm. 11-12, pp. 71-80.
- (2017). "Dramaturgia(s) argentina(s) en el Canon de la Multiplicidad: Proliferación de Poéticas, en Expansión". En *Gramma*, núm. 58, pp. 7-19.
- (2019). "Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad", en *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 9, núm. 14, pp. 4-29.
- Felton-Dansky, Miriam (2009). "Echoes of Strindberg in contemporary Chile", en *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 31, pp.83-91.
- Fernández Frade, D., Rodríguez, M. (2001) "Las puestas que parodian los modelos realistas". En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V. El teatro actual (1976-1998)*, pp. 374-381. Buenos Aires, Galerna.
- Mogliani, L. (2001). "Las puestas que estilizan el canon realista". En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V. El teatro actual (1976-1998)*, pp. 366-374. Buenos Aires, Galerna.
- Mogliani, L., Córdoba, A. (2001) "Puestas que estilizan el cánón realista de los sesenta". En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V. El teatro actual (1976-1998)*, pp. 181-190. Buenos Aires, Galerna.
- Morgan, Margery M. (1964). "Strindberg and the English Theatre", en *Modern Drama*, vol. 7, núm. 2, pp. 161-173.
- Nilson, Nils Å. (1996). "The reception of Strindberg in Russia: the introductory years", en *Russian Literature*, vol. 40, núm. 3, pp. 231-254.
- Rapp, Esther H. (1951). "Strindberg Bibliography. Strindberg's reception in England and America: Part A: Strindberg in England", en *Scandinavian Studies*, vol. 23, núm. 1, pp. 1-22.
- Seibel, B. (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Von Bergen, L. (2011). *Ibsen y Strindberg en Montevideo. Teatro en contexto*. Montevideo, Universidad del Trabajo del Uruguay.

## Sitios Web

- "Strindberg en el CTBA" (2019): <<https://complejoteatral.gob.ar/nota/strindberg-en-el-ctba>> (consulta: 10-02-2020).
- "Una familia marcada por el horror" (2007): <<http://www.laprensa.com.ar/304287-Una-familia-marcada-por-el-horror.note.aspx>> (consulta: 12-02-2020).