

August Strindberg

## Una mirada al Universo

Ensayos sobre alquimia,  
ciencias naturales, misticismo,  
fotografía y pintura

Edición y traducción del sueco  
de Carles Magrinyà Badiella

Introducción de Per Stam

 Siruela

El Árbol del Paraíso

## Índice

### Introducción

Per Stam 9

Nota a la edición 30

### Una mirada al Universo. Ensayos sobre alquimia, ciencias naturales, misticismo, fotografía y pintura

**I. De *Antibarbarus I*** 31

Segunda carta. Sobre la transformación de los elementos,  
la química transformativa o ¡todo está en todo! 33

**II. De *Vivisecciones II*** 55

¡Nuevas formas de arte! o el azar en la creación artística 57

¿Qué es lo moderno? 64

Sensaciones perturbadoras. 1 69

Sensaciones perturbadoras. 2 77

**III. De *Sylva Sylvarum. Livraison I<sup>re</sup> / Jardin des Plantes II*** 85

Mi Mundo y Mi Dios. El Gran Desorden y la Coherencia  
Infinita, Introducción 87

La mariposa de la muerte. Ensayo de misticismo racional 91

¿Dónde están los nervios de las plantas? 99

La violeta de los Alpes iluminando el Gran Desorden  
y la Coherencia Infinita 110

El índigo y la raya de cobre o la unidad de la materia  
confirmada por Berzelius, que era alquimista 116

*Ad Zoilum* 121

<b>IV. Ensayos y artículos 1896-1907</b>	129
Un recuerdo de la Sorbona	131
Sobre la acción de la luz en la fotografía. Reflexiones a partir de los rayos X	138
Una mirada al Universo	145
Sobre la fotografía en colores directa	149
El girasol	152
La exposición de Edvard Munch	157
Estudios fúnebres	162
La irradiación y la extensión del alma. Observaciones de la naturaleza	173
La síntesis del oro explicada mediante la extracción de oro a partir de la calcopirita en el proceso de Falun	181
La fabricación de oro contemporánea	186
Respuestas de Strindberg en una «entrevista» del 24 de noviembre de 1897	193
Estudios swedenborgianos	198
Swedenborg en París	203
El Telescopio deseado	211
El Telescopio deseado ( <i>Continuación y final</i> )	215
Los Números Cósmicos	219
Autoconfesión de August Strindberg	228
Algunos secretos de las flores...	232
<i>Rosa Mystica</i>	240
¿Asistimos a una disolución o a una evolución del sentimiento religioso?	243
El retorno de los dioses	247
<b>V. De Libro azul I, II</b>	251
Antipatías y simpatías	253
Un microcosmos a partir del mundo vegetal	256
Correspondencias del cuerpo humano	258
Formas constantes de las nubes A	260
Formas constantes de las nubes B	262
Formas constantes de las nubes C	264
Rembrandt	267

## Introducción

Per Stam

¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte? ¿Qué es la materia? ¿Cómo es el universo? ¿Quién soy yo? ¿Cuál es mi lugar y mi rol en el universo? ¿Cuál es el sentido de la vida?

Estas son algunas de las preguntas que encontramos en esta antología, en una serie de textos breves del escéptico, buscador, experimentador y —más tarde— místico aconfesional August Strindberg (1849–1912). El lector no encontrará en este libro al conocido crítico social, dramaturgo y escritor autobiográfico, sino al Strindberg que a principios de la década de 1890 sentó las bases de una amplia investigación sobre las afirmaciones fundamentales de la ciencia de su época. Con el espíritu de Charles Darwin, Ernst Haeckel y Friedrich Nietzsche, Strindberg se propuso revisarlo todo, desde la cosmología, la teoría de los elementos simples, la botánica, la física y la química, hasta la historia de la ciencia, la psicología y la vida espiritual del hombre del futuro. En la misma época llevó a cabo distintos experimentos fotográficos y desarrolló una pintura no realista.

El autor sueco se lo cuestionó todo: ¿Los llamados elementos simples son indivisibles? ¿La Tierra es realmente redonda? ¿Puede ser que las plantas tengan nervios? ¿Existen verdaderamente diferencias entre la materia orgánica y la inorgánica? ¿Las piedras pueden sentir?

La idea era publicar una serie de textos con el título *Antibarbarus* pero solo la primera parte se publicó bajo este título. En la primavera de 1894 apareció en Berlín, en una traducción del sueco al alemán, *Antibarbarus / I / oder / Die Welt für sich und die Welt für mich* (*Antibarbarus /I/ o El mundo para sí y el mundo para mí*). En los años siguientes Strindberg continuaría sus investigaciones, dándolas a conocer en una serie de escritos y ensayos escritos en sueco y en francés.

Las premisas de trabajo cambiaron dramáticamente cuando el Strindberg materialista y ateo entre 1895–1896 y durante sus estudios sobre las leyes de la naturaleza empezó a encontrar pistas de un primer impulsor, un Creador. Después intentó en sus textos interpretar las huellas de este Creador y mostrar cómo se manifiesta en la creación.

Desde 1896 estuvo en contacto directo con los círculos ocultistas france-

ses y comenzó a publicar en las revistas *L'Initiation* y *L'Hyperchimie*. Asimismo, llevó a cabo un estudio minucioso de los textos del científico y místico sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772), inspirado entre otros factores por la lectura de la novela *Séraphîta* (1835), de Honoré de Balzac.

Entre 1893 y 1896 no escribió ninguna obra de teatro ni ninguna novela. Los textos narrativos breves que publicó no se parecían a los cuentos habituales. Dedicó la mayor parte de su energía y de su tiempo a los estudios científicos, a hacer experimentos, a escribir sobre filosofía natural y a la pintura. El retorno a la literatura de ficción tuvo lugar con las novelas *Inferno* y *Légendes (Leyendas)* así como con las obras teatrales *Till Damaskus I y II (Camino de Damasco I y II)*, escritas todas ellas entre 1897 y 1898.

Esta época de penitencia, reconsideraciones y conversiones se ha denominado tradicionalmente la «crisis de *Inferno*». Se han presentado diversos modelos de interpretación para comprender por qué Strindberg se consagró con tanta energía a unas áreas de conocimiento que no dominaba, por qué se interesó por lo sobrenatural y por qué abandonó a amigos y lugares de residencia.

La crisis fue interpretada como un signo de trastorno mental o locura. Incluso llegó a explicarse como parte de una estrategia para tener éxito en Francia, como un intento consciente de acumular experiencias y material para futuras obras literarias, como una exploración de concepciones de la vida alternativas y como la búsqueda de una nueva estética, una nueva forma de expresión.

Después de haber trabajado con la edición de una serie de textos de esta época, *Vivisektioner II (Vivisecciones II)*, *Naturvetenskapliga Skrifter I-II (Escritos sobre ciencias naturales)* y el diario personal del escritor entre 1896 y 1908, *Ockulta Dagboken (Diario oculto)*, he podido llegar a la conclusión de que los estudios sobre ciencias naturales y filosofía natural de Strindberg tenían un cometido serio y de ningún modo eran un capricho temporal. Fueron su principal actividad durante varios años, desde los estudios de Medicina de su juventud hasta las cuestiones científicas planteadas en su literatura. Así lo atestiguan las cerca de 500 páginas de texto impreso y las miles de páginas de anotaciones y protocolos de laboratorio.

Durante todo este proceso Strindberg es crítico con las autoridades y se presenta como un iconoclasta. Algunos de los temas que explora están en relación con el yo y el mundo que nos rodea, con la subjetividad y la objetividad, con el azar o la eficacia, con el hombre y la mujer, con la evolución y la degeneración.

Nuestro autor adopta al mismo tiempo distintos roles durante estos años. Aparece en *Antibarbarus* como un pensador aristocrático. Luego cultiva el papel de alquimista pobre, más tarde el de eremita o monje, el de místico cristiano y el de profeta. Resulta difícil precisar cuánto oportunismo o

pensamiento estratégico se esconde detrás de los cambios de rol, pero no considero que estos cambios estuvieran principalmente motivados por un intento de Strindberg de adaptarse a las demandas de mercado o de buscar el éxito literario, lo cual no significa que no probara distintas poses literarias que resultaran eficaces para más tarde hacer literatura de la vida.

Strindberg nunca abandonará los decisivos conocimientos adquiridos en la década de 1890, y es posible detectar su influencia en su producción literaria a partir de esos años. El libro de reflexiones *En blå bok (Libro azul)* (1907-1912), publicado en cuatro partes, al que Strindberg llamó «la síntesis de mi vida», está dedicado a Swedenborg.

### **«Llegado a mitad del camino de mi vida, me senté para descansar y reflexionar»**

Strindberg se encuentra en la mitad de su vida cuando a principios de la década de 1890 comienza su proyecto científico, siendo ya un escritor muy conocido y controvertido. Después de haber estudiado Humanidades en la Universidad de Upsala se ganó la vida como periodista y bibliotecario público, entre otras actividades; intentó establecerse como escritor de historia de la cultura (*Gamla Stockholm, Kulturhistoriska Studier, Svenska Folket*, 1880-1882) (*El Estocolmo antiguo, Estudios de historia cultural, El pueblo sueco*); pero a medida que empezó a cosechar éxitos literarios pidió la excedencia en la Biblioteca Nacional sueca para más tarde abandonar el puesto de trabajo. Durante la década de 1880 trabajó como escritor y autor independiente y residió en el extranjero, en países como Francia, Suiza y Dinamarca.

Su gran éxito llegó con la novela realista de crítica social *Röda rummet (El salón rojo)* (1879). La colección de cuentos *Giftas (Casarse)* (1884) fue considerada una «blasfemia contra Dios o burla de la palabra de Dios y los sacramentos» por una representación satírica de la Eucaristía, pero el autor fue absuelto y aclamado como portavoz sincero de una Suecia joven y radical. El rol de figura emblemática de un movimiento no encajaba con Strindberg y él siguió su propio camino, buscando nuevos puntos de vista y recursos literarios. Después de *Casarse* se hizo ateo y por ello se vio obligado a reevaluar su visión del mundo.

Escribió a continuación la serie de novelas autobiográficas *Tjänstekvinnans son (El hijo de la sierva)* en cuatro partes entre 1886 y 1887, que puede entenderse como un retrato psicológico de «la génesis de un alma». La novela *Hemsöborna (Gente de Hemsö)* (1887) fue un intento de representar la vida en el archipiélago sueco con dosis de buen humor y sin pelos en la lengua. Las descripciones anticlericales, sexuales y escatológicas de sacerdotes borrachos

y de relaciones extramatrimoniales presentes en el libro llevaron a la editorial Bonniers, que había salido indemne en el proceso judicial de *Casarse*, a pedir al escritor que suavizara los episodios y las formulaciones más irreverentes. La crítica recibió el libro como el retorno del narrador Strindberg, pero no se produjo ningún éxito de ventas. A lo largo del siglo XX el libro pasó a ser considerado un clásico de las letras suecas.

La próxima gran iniciativa, la novela *I havsbandet* (*A orillas del mar libre*) (1890), trataba sobre Axel Borg, un inteligente aristócrata, refinado y sensible, que se desmorona al encontrarse con la realidad del archipiélago sueco. Triunfó como autor dramático con *Mäster Olof* (*El maestro Olof*), cuya tercera revisión fue finalmente representada con gran éxito de público a principios de la década de 1880. Durante 1887 y 1888 escribió las tres obras de teatro naturalistas, *Fadren* (*El padre*), *Fröken Julie* (*La señorita Julia*) y *Fordringsägare* (*Acreeedores*) y no tuvieron éxito hasta principios del siglo XX.

A finales de la década de 1880 August Strindberg era ateo y crítico con los movimientos feministas. Había desarrollado una inteligencia aristocrática y una concepción de la vida que iba contra los ideales democráticos que él antes había defendido. Formuló su nuevo ideario con palabras clave como escepticismo, ciencia, psicología e individualismo aristocrático.

Los análisis psicológicos de sus obras teatrales, autobiografía y una serie de «vivisecciones» (1887) se habían configurado a la luz de los estudios de Darwin y Cesare Lombroso, entre otros. Las lecturas de Nietzsche desde 1888 le llevaron a radicalizarse aún más en estos aspectos. Entabló un intercambio de correspondencia con el filósofo alemán pero fue interrumpido debido a su enfermedad.

Strindberg volvió a Suecia a finales del decenio. El matrimonio con Siri von Essen, quien junto a los tres hijos de la pareja siguió a su marido durante todos los viajes de la década de 1880, estaba a punto de disolverse. Strindberg vaciló ante su convicción de que se tenía que dedicar a la literatura. «La literatura me repugna y poco a poco me dedico a la ciencia», dice en una carta a Ola Hansson (6 de julio de 1889). Intentó reanudar sus escritos sobre historia cultural pero en su lugar comenzó a delinear un nuevo gran proyecto: *Antibarbarus*.

### ***Antibarbarus*, alquimia, pintura y fotografía**

Una de las causas que contribuyó a que Strindberg se consagrara a la ciencia a principios de la década de 1890 fue la buena recepción de sus ideas por parte de un joven botánico, Bengt Lidforss, y por un círculo de artistas europeos y científicos en Berlín, adonde había viajado en 1892, después de

la ruptura de su primer matrimonio. Durante sus años en Upsala también había estudiado Medicina, pero abandonó ese camino después de suspender una prueba de química.

Bengt Lidforss (1868–1913) era destacado en su campo, socialista y ateo. Admiraba a Strindberg por ser un escritor radical. Comenzaron un intercambio de cartas en las que Strindberg trató una serie de ideas que más tarde conformaron la columna vertebral de sus obras escritas.

En Berlín, Strindberg se introdujo en un círculo de artistas, escritores, científicos y médicos que se reunía en una taberna llamada «Zum Schwarzen Ferkel» (En el Cerdito Negro). Allí se vieron durante 1892 y 1893 entre otros: Edvard Munch, Stanisław Przybyszewski, Richard Dehmel, Dagny Juel, Adolf Paul, Christian Krohg, Carl Ludwig Schleich y Max Asch. Lidforss también se unió al grupo en la primavera de 1893.

Strindberg encontró allí intelectuales que le trataban como un fenómeno internacional y un maestro. Ante ellos expuso sus teorías y sus ideas. Los artistas y los científicos le escuchaban, le preguntaban, reían y le animaban. El círculo se dispersó durante 1893. Strindberg conoció a Frida Uhl, una periodista austriaca; la pareja se casó y abandonó Berlín.

En la primera parte de 1894 vivieron en Dornach, Austria, donde tuvieron una hija y donde Strindberg realizó una serie de pinturas que más adelante, en el mismo año, describiría en el ensayo «¡Nuevas formas de arte! o el Azar en la creación artística». Durante periodos cortos en su juventud se dedicó a la pintura, pero sobre todo lo hizo en Estocolmo, Berlín, Dornach y París desde 1892 a 1894, y también durante los primeros años de la década de 1900. Los motivos son a menudo olas amenazantes, mares tormentosos, balizas y señales de navegación. En Dornach concluyó una veintena de pinturas y varias de ellas tienen dos motivos: la cueva y la ola contra la roca con connotaciones claramente simbólicas. Strindberg explicó que las pinturas tenían una vertiente exotérica y otra esotérica. Sus pinturas se exhibieron en contadas ocasiones, en Estocolmo y Berlín entre otras ciudades, pero este artista autodidacta que utilizaba su propia técnica no causó impacto alguno. No sería hasta mediados del siglo XX que sus pinturas obtuvieron reconocimiento, por ser radicalmente innovadoras. Hoy se exponen por todo el mundo y se venden por sumas millonarias. En 2005, en la gran exposición sobre Strindberg en la Tate Modern de Londres, se mostraron alrededor de sesenta pinturas suyas, además de dibujos, bocetos y fotografías.

Strindberg escribió *Antibarbarus I* en el invierno de 1893–1894 pero su editorial sueca rechazó publicarla en sueco. Entonces publicó la obra en Berlín, con la ayuda de Bengt Lidforss, que tradujo gran parte del texto al alemán mientras que el resto de la traducción corrió a cargo del propio Strindberg y su mujer.



La palabra «antibarbarus» hace alusión a los libros sobre el uso correcto de las normas de la lengua que censuran los barbarismos. Probablemente Strindberg emplea el concepto para hacer referencia a un libro que rechaza los barbarismos de las ciencias naturales, un libro en contra de la ignorancia en las ciencias naturales. De este modo, invirtió la perspectiva: no es él quien es extraño o ignorante sino el *establishment* de las ciencias naturales.

*Antibarbarus* es una obra enteramente dominada por el materialismo y cabe sostener que su tesis principal es el monismo materialista. Siguiendo a Haeckel, Strindberg intenta explicar todos los fenómenos a partir de un mismo y único principio fundamental, sin diferenciar entre lo espiritual y lo psíquico o lo material y lo físico. Aborda planteamientos teológicos en los que los procesos y los fenómenos naturales se explican respondiendo a la pregunta ¿para qué sirven?

El libro es un alegato contra el *establishment* de la comunidad científica. Se compone de cuatro capítulos o «cartas» que se dirigen a un «tú» que parece representar al químico o científico de su época. El remitente argumenta de forma agresiva y lo hace en un estilo arduo. Los experimentos ideados o planeados tienen el mismo rango que los experimentos ya realizados. El capítulo de *Antibarbarus I* es el que presenta más dificultades de lectura en esta antología. Strindberg se esfuerza más tarde en conseguir una forma más sencilla de exposición.

*Antibarbarus I* trata entre otros aspectos sobre el azufre como elemento simple (para demostrar que la teoría de los elementos simples es falsa), la transmutación de los elementos, esto es, que los elementos pueden pasar del uno al otro o que «¡todo está en todo!», así como la composición del aire y del agua. Esta antología incluye la segunda carta, que ha sido elegida como representación de *Antibarbarus I*. Trata acerca de cómo los elementos pueden pasar de unos a otros, proceso que fue denominado «química transformativa». Si al leer la carta el lector tiene la impresión de que el escritor se presenta como un alquimista, la respuesta de Strindberg sería: «Sí, lo soy». No obstante dice renunciar de momento a la fabricación de oro, aunque en principio lo encuentra totalmente posible.

¿Qué es entonces la alquimia? La alquimia se ha explicado como una teoría de la materia basada en la especulación filosófica, la magia y el misticismo, donde la creencia en la posibilidad de transmutar metales innobles en oro y plata ocupa un lugar destacado. La doctrina es de tradición antigua, se extendió por Europa durante la Edad Media, se cuestionó en el siglo XVIII, pero renació en la segunda mitad del siglo XIX. En el contexto del desarrollo de la química moderna, la alquimia se asoció fundamentalmente con la fabricación de oro.

Los alquimistas pensaron como Aristóteles que la materia cambia y evo-

luciona de forma natural, que los minerales y los metales nacen y crecen en el interior de la Tierra, que pueden evolucionar hacia formas superiores para finalmente convertirse en oro. La transmutación (transferencia) de metales innobles en oro consistía, en primer lugar, en liberar las impurezas de estos mediante operaciones químicas adecuadas realizadas de forma ritual. Entonces, se añadía un «elixir» con propiedades únicas. El concepto «elixir» ha sido descrito de formas muy variadas, con nombres como «piedra filosofal», «quintaesencia del metal», «*lapis philosophorum*», «*la pierre philosophale*», etcétera. A partir de este concepto surgió la idea de un elixir vital, una panacea universal que podía curar todas las enfermedades y proporcionar la inmortalidad. En el gnosticismo y el neoplatonismo la noción sobre la evolución material de los elementos hacia formas superiores se combinaba con el esfuerzo de purificar el alma; la transmutación se convirtió en un equivalente simbólico de la autoperfección y purificación del alma. El énfasis se puede poner en la química o en la concepción de la vida, pero no hay duda de que a quien reproduce la tradición y trabaja con la *Grand Œuvre* (Gran Obra) para obtener la piedra filosofal se le puede llamar alquimista.

Strindberg trabaja a finales de la década de 1890 en la *Grand Œuvre* en el sentido de fabricación de oro o transmutación, pero se relaciona con la tradición alquímica de una forma independiente. Su punto de partida no es la alquimia clásica sino el monismo, antes de dejarse influir tanto por la alquimia moderna francesa como por la alquimia clásica tal como estas eran transmitidas por los ocultistas franceses (ver más adelante).

La recepción sueca de *Antibarbarus I* fue desalentadora. La reseña más perniciosa fue de Bengt Lidforss (*Dagens Nyheter*, 13 de abril de 1894): contenía una elocuente descripción del contenido de la obra, pero en un tono completamente distinto al de la correspondencia que habían mantenido durante cuatro años. La reseña fue un golpe duro para Strindberg, que rompió la relación con su amigo.

Escribió enseguida una segunda parte de *Antibarbarus*. Esta quinta carta tiene un título largo: «Cómo el mundo se muestra para sí y para mí. Las pruebas de que la Tierra es redonda carecen de valor, lo que no impide que la Tierra pueda ser redonda, a pesar de todo. Reflexiones sobre el Sol, la Luna y las estrellas en el mundo de las ilusiones». La carta es un ensayo sobre la visión y la concepción del mundo que tiene el hombre y cómo tanto esta visión como la argumentación científica alrededor de esto tienen grandes carencias.

En la quinta carta se describen los experimentos que Strindberg llevó a cabo en Dornach para intentar captar una imagen de los cuerpos celestes que no fuera distorsionada ni por el ojo ni por los instrumentos. Las fotografías fueron tomadas «sin cámara ni objetivo». Resumió el procedimiento en una carta dirigida a Briger Mörner el 4 de enero de 1895.

Las placas se exponen directamente a los planetas, a la Luna, al Sol y a las Estrellas y proporcionan imágenes distintas de las que se fotografiaron con los objetivos, lo cual despierta naturalmente dudas acerca de la fiabilidad de las imágenes de los objetivos e incluso de nuestro ojo, ¡que no está creado para ver a una distancia infinita! La pregunta es: ¿cómo es el mundo visto desde nuestro ojo?

Envió algunas de sus «celestografías» y una versión en francés del ensayo a Camille Flammarion y a la Société Astronomique de París. La sociedad trató el contenido del envío de Strindberg en una reunión a principios de mayo de 1894.

Las celestografías no tenían una intención artística, sino que Strindberg las entendió como parte de su investigación acerca de cómo se construye el cosmos. Puede que las fotos pequeñas (a menudo solo de  $6 \times 9$  cm) captaran una imagen real del universo, precisamente porque no se utilizaba el objetivo redondo ni el cuerpo de la cámara, argüía Strindberg. Por desgracia, rechazó usar el fijador, por lo que se cree que la mayoría de las cerca de quince celestografías conservadas habrían cambiado considerablemente desde la década de 1890. Lo cierto es que no vemos lo que Strindberg vio pero las imágenes son extremadamente fascinantes, hoy de color marrón oscuro, rojizo y azulado, con manchas, marcas, nubes borrosas y huellas dactilares (ver portada de la presente antología). En la actualidad las celestografías están consideradas como arte y no como ciencia.

Durante la misma época Strindberg experimentó también con otros tipos de técnicas fotográficas, con la cámara estenopeica, la «fotografía en color» (cuyos valores del color fueron difíciles de fijar), y con fotogramas de cristalizaciones para eliminar la frontera artificial entre lo orgánico y lo inorgánico. Se han conservado una decena de imágenes de diversos tipos. En la década de 1880 Strindberg había trabajado en fotografía realista. Durante una estancia en Gersau, Suiza, en 1886, realizó una serie de fotografías autobiográficas. La idea era publicar un álbum de Navidad con «dieciocho fotografías impresionistas», acompañadas de citas literarias. La editorial consideró que la impresión resultaría demasiado cara y el fotorreportaje literario permaneció en el olvido durante cien años. En la década de 1900 Strindberg siguió experimentando, ahora con un fotógrafo profesional a su lado, Herman Anderson. Construyeron, entre otras cosas, una *Wunderkamera* para fotografiar los rostros a tamaño natural. Además, trabajaron con la doble exposición en vistas panorámicas de Estocolmo y en las formaciones de nubes. Tampoco el objetivo principal era artístico. En la actualidad el Strindberg fotógrafo es considerado como un vanguardista y un pionero en la técnica fotográfica.

*Antibarbarus II* no llegó nunca a publicarse en vida de Strindberg. Posiblemente se dio cuenta de que esta obra le acarrearía todavía más críticas que la primera parte. En su lugar, utilizó el manuscrito como material en los años siguientes, entre otros para artículos como «Sobre la acción de la luz en la fotografía», «Una mirada al Universo» y «Sobre la fotografía en colores directa». *Antibarbarus II* se publicó por primera vez en 2010 en el volumen 35 de *Samlade Verk (Obras completas)*.

En el verano de 1894 escribió algunos textos en francés bajo el título inicial *Antibarbarus III*. Trataban sobre el ser humano y era una serie de estudios de casos psicológicos, que pasó después a denominar *Vivisections (Vivisecciones)*, vinculándose así a la primera serie de vivisecciones que había escrito siete años antes. No era una coincidencia que ahora escribiera en francés. Después de haber pasado gran parte de 1894 en Dornach, Strindberg se sintió atraído por París, donde su drama *Créanciers (Acreeedores)* se representó en junio en la Comédie Parisienne (Théâtre de l'Œuvre), bajo la dirección de Aurélien Lugné-Poe. Strindberg tradujo la obra al francés con la revisión de Georges Loiseau, quien llevaría también a cabo la misma tarea con las nuevas vivisecciones y la novela *Le plaidoyer d'un fou (Alegato de un loco)*, escrita al final del matrimonio de Strindberg y Siri von Essen. Strindberg descubrió también que su enfoque científico tenía paralelismos con los alquimistas y los ocultistas franceses. Una positiva reseña anónima apareció en mayo en *La Revue des revues*. En julio leyó el libro *La vie et l'âme de la matière. Essai de psychologie chimique (1894)*, del joven alquimista François Jollivet-Castelot, y comenzaron un intercambio de correspondencia. Strindberg sentía ahora que la química moderna tenía que ir en dirección al monismo y a la alquimia.

Su primer plan sin embargo fue publicar las nuevas vivisecciones —junto con algunas de las antiguas (que tenían que traducirse)— en revistas francesas y, más tarde, en forma de libro. Dejarían a los franceses estupefactos. El largo y acariciado sueño de conseguir éxito en París quizá ahora se haría realidad.

### *Vivisecciones*

*Antibarbarus* cuestionó la autoridad de la ciencia. *Vivisecciones* fue en cambio un intento de comprender al ser humano, su psicología y sus aspiraciones artísticas, pero también de dar una imagen de cómo sería el hombre del futuro visto a partir del análisis del hombre de su época. Las vivisecciones pueden ser entendidas como una representación de cómo la civilización contemporánea se encuentra en crisis, al borde de algo nuevo, donde el ser humano puede o degenerar o evolucionar hacia algo superior —un nuevo

ser humano—. De ahí que Strindberg se interesara también por cómo serían el nuevo arte y la nueva literatura.

En algunas cartas Strindberg denominó las vivisecciones «El Libro de la Sabiduría», pero durante su vida se publicaron solo algunas, con la revisión de Georges Loiseau. El libro que él había planeado se publicó por primera vez en 2011 en el volumen 34 de sus obras completas.

En el ensayo introductorio y programático, «Moi», se colocó en una extrema y subjetiva posición nietzscheana: «¿Por qué esta lucha incesante y cruel contra las personas y las cosas? La necesidad de tener la razón, el deseo de poder, el deseo de poner los cerebros de los demás en movimiento molecular». Más tarde declara: «Odio con el sano y robusto odio del fuerte, cuyo ojo se agudiza por el odio, mientras que los débiles se ciegan por su congestión de sangre de cólera impotente».

Al mismo tiempo, las vivisecciones contienen una fantasía liberada, donde todo se puede decir y donde todo es posible. En la presente selección publicamos algunos de los ensayos más aclamados.

En «¡Nuevas formas de arte! o el azar en la creación artística», Strindberg describe cómo deja que el azar participe en la creación de la música y de la pintura. El método aleatorio, que con satisfacción califica de totalmente nuevo, fue una innovación estética radical. El artista debe aprovechar las ideas y coincidencias que se producen durante la creación y dejarse inspirar por estas en vez de permanecer encerrado en las intenciones originales de la obra. Esto atañe también al espectador, que en este nuevo arte debe ser cocreador. Con «¡Nuevas formas de arte!» Strindberg se anticipa al dadaísmo y al surrealismo. Más adelante escribió un elogioso artículo sobre la pintura de Edvard Munch en el que hizo una interpretación poética y simbolista de los cuadros, que según él eran esotéricos («La exposición de Edvard Munch», *La Revue blanche*, 1 de junio de 1896).

«¿Qué es lo moderno?» es, como el título indica, un intento de captar lo moderno con muchos y rápidos ejemplos. Incluso el estilo de Strindberg es moderno, «lenguaje telefónico; breve, claro, correcto». Sin embargo, la aclamación de lo moderno resulta casi una burla. La evolución es cíclica, lo moderno es nuevo y antiguo.

«Sensaciones perturbadoras», escrita en Versalles en el otoño de 1894, es en cambio la más moderna de las vivisecciones. Strindberg se vincula aquí con una tradición francesa decadente y representa a un ser humano con una nueva y refinada vida espiritual. La historiadora de las ideas Karin Johannisson ha calificado «Sensaciones perturbadoras» como «una brillante descripción del estado de nervios en el que toda una generación europea se instalaría hasta alrededor de 1900 —un yo desatado y acelerado en una sociedad sometida a cambios intensos—». Johannisson conecta esto con la

gran ciudad moderna donde el hombre debe ser «ultraflexible». Ser nervioso se convirtió en una nueva identidad psíquica con síntomas como la hipersensibilidad, la inquietud y fuertes cambios de humor.

Al mismo tiempo se puede notar que el narrador, que tiene muchas características en común con Strindberg, se refiere a París estando en Versalles. La metrópolis tiene esta influencia ya desde la distancia. El narrador razona y se pregunta si se está convirtiendo en el hombre del futuro: «¿O será que mis nervios están inmersos en una evolución hacia el refinamiento y mis sentidos hacia la sutileza? ¿Estoy a punto de mudar de piel y de ser moderno?». La tercera parte del ensayo, que trataría el encuentro con París, lamentablemente nunca fue escrita.

### Químico en París

A finales del otoño de 1894 Strindberg se trasladó de Versalles a París, pintó y cultivó sus contactos literarios. Su esposa permaneció también durante un corto periodo de tiempo en París, antes de regresar a Austria. A finales de 1894 y principios de 1895 parecía que Strindberg estaba cerca de triunfar en la literatura. Su obra dramática *Le père (El padre)* se estrenó en el Théâtre de l'Œuvre el 13 de diciembre de 1894. *Le plaidoyer d'un fou (Alegato de un loco)*, novela basada en el matrimonio de Strindberg con Siri von Essen y cuya publicación en alemán de 1893 desencadenó un proceso judicial, fue publicada en francés a principios de 1895; la nueva traducción al francés de su artículo «La inferioridad de la mujer bajo el hombre» (*La Revue blanche*, 1 de enero de 1895) también dio lugar a un agitado debate.

En el otoño de 1894 Strindberg reanudó los experimentos con azufre que había descrito en *Antibarbarus I*. Pero sus manos reaccionaron a las sustancias químicas y en enero de 1895 ingresó en un hospital de París para ser tratado, con la doble justificación de que necesitaba una cura para «los nervios y las manos». Que el reconocido autor y misógino fuera hospitalizado se convirtió en una gran noticia en la prensa francesa. En varias entrevistas, Strindberg explicó que no se había lesionado por el uso de materiales explosivos, tal como se rumoreaba, sino por experimentos químicos, y que ahora iba a volver a la ciencia y a dedicarse a ella por completo. Hizo hincapié en que él era ante todo químico.

La atención que todo ello despertó ayudó a que Strindberg publicara artículos sobre la descomposición del azufre y el yodo sintético en revistas como *Le Temps*, *Le Figaro* y *La Science française*, entre otras. Sus teorías despertaron interés pero no obtuvieron ningún apoyo. En la primavera de 1895, tuvo acceso durante unas semanas a un laboratorio de la Sorbona,

una experiencia que más tarde describiría en el artículo «Un recuerdo de la Sorbona».

Resumió sus hallazgos en un extenso artículo que se publicó también por separado: «Introduction à une Chimie unitaire» («Introducción a una química unitaria»; *Mercur de France*, octubre de 1895). Allí circunscribió todos los elementos y los compuestos conocidos en un sistema monista, en el que desaparecían los límites entre la química orgánica e inorgánica. Strindberg tenía una idea, inspirada por Wilhelm Blomstrand y William Prout, acerca de reducir todos los elementos a uno solo: el hidrógeno.

### *Sylva Sylvarum y Jardín des Plantes*

El siguiente proyecto de libro fue el resultado de un nuevo comienzo. La idea fue reunir todas las experiencias adquiridas en un gran trabajo con el nombre «Cosmos» o «Nuevo Cosmos». El modelo fue, entre otros, *Kosmos* (1845-1862) de Alexander von Humboldt. Mientras que el viaje de Humboldt a América del Sur duró cinco años y la evaluación del material empírico recogido le llevó veinte años, Strindberg trabajó más rápido. Empezó un viaje de reflexiones, cosa que, sin embargo, no excluyó estudios empíricos. Strindberg paseaba por el jardín botánico Jardin des Plantes en París, un modelo o un microcosmos ordenado con zoológico, jardines, colección de minerales y museo.

Así escribió su idea y propósito en una carta a un posible mecenas:

Observaciones propias, experimentos propios, paseos por la naturaleza, observaciones de otros, etc. Un libro que todos puedan leer, hasta los niños, y escrito de tal forma que no necesita ilustraciones (carta a Torsten Hedlund, ca. 18 de octubre de 1895).

El resultado de los estudios en el Jardin des Plantes y la escritura intensiva fueron dos libros: *Sylva Sylvarum* (1896), en francés, y *Jardin des Plantes I-II* (1896), en sueco. Las dos obras están compuestas en parte por los mismos ensayos. Aquí se presentan el primer y el último capítulo de *Sylva Sylvarum* (en sus versiones suecas) y cuatro capítulos que están incluidos en ambas obras.

En *Sylva Sylvarum* y *Jardin des Plantes* nos encontramos con un tipo de escritura distinta a *Antibarbarus*. Se trata de un estilo que está más cercano a «Sensaciones perturbadoras» y «Estudios fúnebres», así como a *Inferno* y a *Légendes* (*Leyendas*). De hecho, algunos de estos ensayos se añadieron también en la versión francesa de *Inferno*. El narrador es aquí un caminante que

proporciona ejemplos sacados de la vida, razona y ejemplifica. En la introducción, titulada «Mi Mundo y Mi Dios», escribe:

Llegado a mitad del camino de mi vida, me senté para descansar y reflexionar. Todo lo que audazmente había deseado y soñado, lo había conseguido. Colmado de vergüenza y de honor, de goces y sufrimientos, me preguntaba: «¿Y después qué?».

Todo se repetía con una monotonía desesperante, todo se asemejaba, todo regresaba. Los antiguos habían dicho: «El Universo no tiene ya secretos: hemos hallado la solución a todos los enigmas, hemos resuelto todos los problemas».

El caminante se siente atraído por el suicidio, pero se frena, y se da cuenta de que en la casualidad aparente hay una «Coherencia Infinita». Decide entonces exponer sus experiencias subjetivas:

Este es el libro del Gran Desorden y la Coherencia Infinita.

Este es mi mundo, como yo lo he creado, como se me ha mostrado.

Si quieres seguirme, peregrino, respirarás más libremente, pues en mi mundo reina el Desorden, y esto es la libertad.

En los cuatro capítulos o ensayos aquí reproducidos Strindberg estudia analogías entre diferentes fenómenos naturales y busca métodos de explicación alternativos. Es una búsqueda aparentemente racional, pero con una tendencia hacia respuestas veladas. El mismo Strindberg lo llama «ensayo de misticismo racional» en el título de uno de sus ensayos. ¿Dónde está la frontera entre la vida y la muerte?, se pregunta Strindberg. En el epílogo, «*Ad Zoilum*», Strindberg persiste en su opinión de que él está vinculado con científicos reconocidos: «Soy transformista como Darwin y monista como Spencer y Haeckel».

El lector puede intentar buscar en estos ensayos signos de un Creador esquivo. En la introducción de *Jardín des Plantes I* —escrita algunos meses después de *Sylva Sylvarum*— el narrador camina por el Jardín des Plantes, donde se concentra toda la creación. Busca también aquí la coherencia de la creación pero encuentra —o reintroduce— al Creador. Pero el Creador que encuentra es sorprendentemente igual que un artista, que «se desarrolla creando, hace esbozos que luego descarta, retoma ideas pasadas, perfecciona y multiplica las formas primitivas», como se describe en *Inferno*.

En «Estudios fúnebres», escrito en la misma época, se representa un encuentro con lo desconocido. Strindberg describe el cementerio como un lugar excepcional, donde la fantasía puede vagar libremente, más allá de la



lógica de la normalidad. El narrador camina por el cementerio de Montparnasse en París, una zona limítrofe entre los vivos y los muertos. Cuando en el cementerio saluda a sus favoritos y percibe tanto «los cuerpos desmaterializados» como físicamente presentes, se genera una situación en la que se ve obligado a considerar su ateísmo como obsoleto, a pesar de que es incapaz de dar el paso decisivo hacia una nueva creencia en Dios.

### Ocultismo y alquimia

La poderosa corriente ideológica de finales de siglo, el simbolismo, fue entre otras cosas una reacción contra las exigencias de sobriedad del naturalismo. En su lugar la gente se interesó por lo oscuro, lo irracional, lo desconocido y el inconsciente. El ocultismo era una corriente afín que buscaba el conocimiento sobre lo oculto, lo sobrenatural, pero con pretensiones científicas. El hombre y el alma del hombre se situaron en un contexto cósmico.

Varias sociedades secretas ocultistas francesas renacieron a partir de mediados del siglo XIX. Se apoyaban en una larga tradición esotérica, inclusive la alquimia, y al mismo tiempo querían adoptar conocimientos de las ciencias naturales modernas. «La nueva ciencia» o «la ciencia total» abarcaba tanto la metafísica como la física. Una de las sociedades secretas fue la Orden Martinista.

Los imaginativos ensayos de Strindberg en *Sylva Sylvarum* fueron bien recibidos en los círculos ocultistas de París. Su introductor parece haber sido el martinista Jollivet-Castelot, quien se carteaba con Strindberg desde 1894 y escribió varios artículos sobre él. Se publicaron reseñas de *Sylva Sylvarum* en dos de las revistas más importantes de los martinistas, *Le Voile d'Isis* y *L'Initiation*. Las críticas de Jollivet-Castelot y Sédir señalaron los puntos de vista de Strindberg acerca de la unidad de la materia y de la vida; que él había observado la evolución de toda la creación; que había resucitado «el método analógico» buscando correspondencias entre plantas y animales. Esto convirtió a Strindberg en un digno sucesor del naturalista y místico Emanuel Swedenborg, «el padre del ocultismo moderno».

Strindberg empezó a escribir un diario en febrero-marzo de 1896, algo que seguiría haciendo hasta 1908. En la primera época buscaba correspondencias en su entorno, no muy diferentes a los apuntes de *Jardin des Plantes*. Con el tiempo el diario recibió el nombre de *Ockulta Dagboken* (*Diario oculto*).

El diario consiste inicialmente en recopilaciones de observaciones, sueños, pensamientos, los frutos de sus lecturas y las interpretaciones de todo

ello. En los intentos de interpretación se usan cartas del Tarot, barajas de cartas normales y libros de profecías; más tarde, trabajos ocultistas, la Biblia y los escritos de Swedenborg. El diario ha sido descrito como una profesión de fe continua (Göran Stockenström). Si el hombre y la naturaleza se hubieran creado a semejanza de Dios, los signos del Creador se deberían poder observar en todo el cosmos. Esta es una premisa que subyace en las notas del diario. Pero la interpretación de los signos no es sencilla, ya que estos son todo menos inequívocos.

A partir de 1896 Strindberg parece estar inmerso en un drama cósmico donde todo —correctamente leído e interpretado— puede ser importante y puede contener un mensaje. En el diario hay un tema central: August Strindberg y su destino en la creación. En la última parte del diario se describe el tercer matrimonio del escritor con Harriet Bosse: desde el enamoramiento, pasando por el matrimonio en 1901, hijos, separación y la vuelta a la vida en común, hasta el divorcio definitivo en 1908, cuando Bosse se casó con el actor Gunnar Wingård. Entonces Strindberg dejó de escribir en el diario, cambió de casa y empezó de cero.

En la primavera de 1896 Strindberg empezó su colaboración con la revista de los martinistas *L'Initiation* con una serie de artículos, «Notas científicas y filosóficas», que en parte se compusieron a partir de las ideas de *Antibarbarus II*.

El verano de 1896 se publicó el singular artículo «La irradiación y la extensión del alma. Observaciones de la naturaleza», sobre cómo un alma puede ser extendida o transportada en el espacio y, entre otros experimentos, se describe cómo hacer volver a alguien de la muerte. En una carta Strindberg afirmó que le había propuesto al líder martinista Doctor Papus (Gérard Encausse) resucitarle después de que tomara cianuro. Papus, según Strindberg, declinó la oferta, con la justificación de que «una comisión de médicos respondería: “Como pueden ver no estaba muerto”» (carta a Tortsen Hedlund, 11 de julio de 1896).

Strindberg conoció por lo tanto a algunas de las personas más poderosas en la Orden Martinista, entre ellas a Papus, pero nunca fue iniciado en ninguna orden. Mantuvo un diálogo con los ocultistas, principalmente por carta y a través de artículos. Cuando Jollivet-Castelot en 1987 fundó una nueva revista, *L'Hyperchimie*, Strindberg quiso publicar en ella, entre otras cosas ensayos sobre el yodo sintético, la fabricación de oro y óptica.

Fue también elegido miembro honorario de la Asociación Alquímica de Francia, creada por Jollivet-Castelot, y nombrado profesor de la Facultad de Alquimia de la Universidad Ocultista de París, lo que en la práctica habría de ser luego solo un título honorario. Strindberg nunca ejerció de profesor ocultista. Cuando uno de sus conocidos suecos quiso visitar la men-

cionada universidad, Strindberg se vio obligado a reconocer que no tenía ni idea de dónde estaba situada.

Strindberg no se quedó en París. En 1896 abandonó la ciudad para ir a Ystad (Suecia), Austria, Lund (Suecia) y volvió de nuevo a París. Se sintió perseguido y expuesto a represalias por parte de las autoridades. En 1899 se trasladó a Estocolmo, donde vivió hasta su muerte en 1912.

En la primavera de 1896 Strindberg inició sus intentos para hacer oro. La fabricación de oro era interesante ante todo como una manera de probar que la transmutación de los metales era posible. Sus amigos y conocidos recibían cartas y ensayos con informes sobre la producción de oro y muestras de oro. Entre los destinatarios encontramos a Papus, Jollivet-Castelot, el ingeniero André Dubosc, el periodista Émile Gautier, el editor, teósofo y mecenas Torsten Hedlund, así como el explorador polar y minerólogo E. A. Nordenskiöld. Entre los documentos que Strindberg dejó al morir en la Biblioteca Nacional de Suecia se encuentran una gran cantidad de hojas con anotaciones de experimentos y especulaciones sobre la producción de oro, además de algunas muestras de oro. Sin embargo la prueba no está «fijada», lo cual hace que tanto a los destinatarios de aquella época como a los que observan hoy el «oro» conservado les haya sido difícil evaluar positivamente el resultado de los experimentos.

Los ensayos en sueco, francés y alemán vieron rápidamente la luz. Papus publicó en *L'Initiation* en mayo de 1896 una carta de Strindberg con el título «La síntesis del oro». Strindberg justificó más tarde la impresión de «La síntesis del oro explicada mediante la extracción de oro a partir de la calcopirita por el proceso de Falun» (100 ejemplares, 1896), ya que con ello no solo evitaba escribir la misma cosa en cien cartas sino que podía también probar que no estaba loco por el hecho de dedicarse a la fabricación de oro. Lo mismo ocurre poco después con los textos en alemán y en Austria en la pequeña edición impresa *Goldsynthese* (1896). *L'Hyperchimie* publicó el ensayo de Strindberg «Synthèse d'Or» en el número de noviembre de 1986. Strindberg envió también un escrito a la Sociedad Química de Estocolmo, que publicó todo su texto en una edición muy pequeña bajo el título «La fabricación de oro contemporánea» (1896).

Una de las ideas de Strindberg era que el oro y el hierro están estrechamente emparentados, que ahí donde uno encuentra hierro puede encontrar oro y que el hierro y el oro pueden pasar del uno otro. Otra idea es que el oro en las minas de cobre es creado o «extraído» de la calcopirita, cosa que Strindberg trataba de demostrar. Un experimento, descrito en «La síntesis del oro explicada mediante la extracción de oro a partir de la calcopirita por el proceso de Falun» es humedecer una tira de papel en sulfato de hierro, ahu-

mar esta sobre una botella de amoniaco y secarla «sobre un cigarro encendido», después de lo cual «aparecen escamas doradas con un brillo metálico». El uso del cigarro se justifica porque la nicotina reduce el oro (o «el cloruro de oro»). Un experimento parecido puede hacerse también con «cloruro cuproso», sulfato de hierro, etc., después de lo cual las escamas amarillas son «más ricas y resisten mejor las sustancias reactivas». En un tercer experimento se mezcla «cloruro de cobre, sulfato de hierro y ácido acético, humedecidos con amoniaco» en un cuenco que se llena con agua y se deja reposar. «Los copos grasos que se quedan nadando en la superficie» se adhieren al papel «y no necesitan fijarse», lo que significaría que constan ya de oro.

Los experimentos muestran el método básico de Strindberg para hacer oro por la «vía húmeda», que varía en las descripciones: él parte de una solución de sulfato de hierro, añade algo, a menudo amoniaco, sumerge después tiras de papel en el cuenco y estas dan una precipitación de color amarillo-marrón. La precipitación se refresca a menudo sobre el cigarro. De vez en cuando intentó también hacer oro por «la vía seca» y con la ayuda de fuego.

Durante el tiempo que pasó en Austria en el otoño de 1896 Strindberg estudió a Swedenborg en profundidad y se sumergió en los pensamientos de este. A través de la lectura de Swedenborg, encontró un modelo de explicación que le ayudó en los momentos difíciles. En marzo de 1897 parece que hubo un avance importante. La idea inspirada en Swedenborg sobre la vida en la tierra como un infierno, donde nos encontramos por los delitos cometidos en vidas anteriores, se convirtió en una eficaz forma de pensamiento. Sentimientos de culpa, palpitaciones, dificultades para dormir y pensamientos suicidas se podían explicar como una forma de penitencia —tenían un propósito—. Las aflicciones eran también una señal de que él era el elegido y estaba predestinado para una gran misión al servicio de Dios.

Además Strindberg se inspiró en una versión simplificada de la teoría de las correspondencias de Swedenborg, según la cual toda realidad física tiene su equivalencia en otra espiritual. Describió la teoría de las correspondencias en *En blå bok (Libro azul)*: «La teoría de las correspondencias, que los teósofos han interpretado así: paralelamente con la vida terrenal llevamos una doble vida en un plano astral, pero inconscientemente», y que todo en la creación tiene correspondencias en un plano superior y en un plano inferior.

En algunos de los textos de esta antología Strindberg presenta su interpretación de Swedenborg («Estudios swedenborgianos») y los swedenborgianos franceses, donde él diferencia dos direcciones, la religiosa y la claramente ocultista («Swedenborg en París»). Las formas de pensamiento swedenborgianas se encuentran en el trasfondo de la mayoría de los textos de la antología a partir de 1897.

Strindberg consideró convertirse al catolicismo y tomar los hábitos. Las viejas tradiciones le atraían, pero a la vez le disuadían. «Con el catolicismo no tengo una posición definida», dijo en respuesta a una entrevista en 1897 («Respuestas de Strindberg en una “entrevista” del 24 de noviembre de 1897»).

Durante 1897 y 1898 siguió colaborando en *L'Hyperchimie*, al mismo tiempo que esbozó un libro que trataría sobre sus experiencias de los últimos años. ¿Cómo debe uno vivir su vida?, es la pregunta que se plantea. El resultado fue el libro *Inferno*, que se puede leer como la exposición de una persona que intenta evaluar su concepción de la vida.

*Inferno* se puede ver también como una contribución más en el transcurso de las discusiones con los ocultistas franceses. Pero la novela fue recibida con críticas heterogéneas por parte de los ocultistas. Strindberg fue descrito una vez más como un experimentador intuitivo, que podía optar a tener éxito, pero no era percibido como un auténtico alquimista o un místico hermetista. Uno de los críticos (Guymiot) señaló que el sueco nunca fue iniciado martinista, que su búsqueda del Creador era el camino correcto, pero que su acercamiento al catolicismo fue excesivamente pasivo.

La última gran obra sobre ciencias naturales de Strindberg de la década de 1890, *Typer och Prototyper inom Mineralkemien* (*Tipos y prototipos en la alquimia mineral*) (1898), fue una aplicación sueca de métodos cabalísticos de numerología que también empleó en un artículo en *L'Hyperchimie*, «Los Números Cósmicos». Los conceptos y las herramientas que Strindberg utiliza para probar la existencia del Creador son, entre otros, los siguientes: conmutación (intercambio de componentes), inversión (alteración de números o cifras) y equivalencias (subconjuntos intercambiables). El Creador es también un hermetista.

En diciembre de 1898 Strindberg escribió a Jollivet-Castelot anunciándole que había vuelto al teatro y que dejaba la química y el ocultismo: «No puedo dedicarme más a la magia —mi religión me lo prohíbe».

### ***Libro azul y otras obras tardías***

Después de regresar a su ciudad natal, Estocolmo, en 1899 Strindberg se dedicó a escribir *Ett drömspel* (*El sueño*) y una larga serie de dramas con temas acerca de la historia de Suecia, y cinco piezas de teatro de cámara. Apoyó también la apertura de un pequeño teatro experimental, el Intima Teatern, que durante 1907-1910 representó casi exclusivamente sus obras. Durante una temporada estuvo como director del teatro y al mismo tiempo escribía pequeños textos sobre dramaturgia y los dramas de Shakespeare.

Strindberg dejó las ciencias naturales y el ocultismo solo por un corto periodo de tiempo. En la presente antología se ofrece también una selección de textos posteriores a 1898, entre otros, dos artículos que se publicaron en 1900 y 1902: «Algunos secretos de las flores...» y «*Rosa Mystica*». Algunos años más tarde se publicó por primera vez *Antibarbarus I* en sueco en una edición revisada por el escritor, donde suavizó los ataques a la teología y las declaraciones irónicas sobre el Creador.

Los pensamientos de Strindberg sobre religión y ocultismo se aprecian en algunos de los textos que aquí se publican, como en las respuestas a dos entrevistas de 1897 y 1907 («Respuestas de Strindberg en una “entrevista” del 24 de noviembre de 1897» y «¿Asistimos a una disolución o a una evolución del sentimiento religioso?»). En la primera Strindberg dibuja su relación con el ocultismo y el catolicismo. En la segunda esboza una línea de desarrollo donde el objetivo es «una confesión monista, “sin dogma, sin teología”, esto es, hacia la evolución por la disolución». Strindberg es también aquí un pensador coherente al sentar las bases del desarrollo de la religión en la teoría de la evolución y el monismo. De otro artículo de 1907, «El retorno de los dioses», se desprende que Strindberg imagina a un Dios cambiante y «en autodesarrollo» que interviene «durante distintos periodos de la historia universal y se manifiesta en sus diferentes emanaciones». En los primeros años de la década de 1900 intenta representar esto en obras de teatro y en cuentos, y también publica una serie de artículos bajo el nombre *Historia universal del misticismo*.

El libro de reflexiones *En blå bok (Libro azul)* (cuatro partes, 1907-1912), con ensayos cortos a menudo en forma de diálogo, está lleno de ciencias naturales y pensamiento ocultista, a veces retomando argumentaciones de la década de 1890. Los diálogos entre el discípulo y el maestro se convierten gradualmente en un monólogo sobre la situación en una Suecia que se está secularizando, con ataques a los oponentes políticos, personales y literarios, así como a los naturalistas coetáneos, que han abandonado a Dios en sus obras científicas. En el libro se incluyen también especulaciones sobre las «Formas constantes de las nubes», donde presenta estudios de varios años de unas nubes frecuentes sobre Estocolmo, nubes que creía reconocer de la época en que se encontraba en Suiza y Austria. Las nubes fueron documentadas, además de en el diario, con dibujos y fotografías (ver fotografías, pág. 126). Strindberg inició también estudios lingüísticos, que tenían como objetivo demostrar que el hebreo era el origen de todas las lenguas. Una parte de las investigaciones se publicaron en el *Libro azul*, y otra parte en otras publicaciones con títulos como *Världs-Språkens Rötter (Las raíces de las lenguas del mundo)* (1911).

En 1910 el autor sueco comenzó la mayor disputa con la prensa de la literatura sueca, la llamada «contienda de Strindberg». Atacó en artículos satíricos a la monarquía, a reyes suecos que habían sido héroes, a competidores

literarios como Verner von Heidenstam y al explorador Sven Hedin. Contra Strindberg estuvieron el *establishment* y los conservadores, y de su lado, los liberales y socialdemócratas. Ahora el movimiento obrero y Strindberg se encontraban de nuevo uno al lado del otro por primera vez desde la década de 1880. Strindberg se calificaba como socialista cristiano. Se organizó una colecta nacional que funcionaría como un premio Nobel del pueblo para el poeta, que nunca obtendría el reconocimiento de las clases altas.

En su último aniversario, en enero de 1912, desfilaron quince mil personas en una procesión con antorchas por delante de la casa del escritor. En mayo del mismo año murió Strindberg. Fue enterrado en Estocolmo, en Norra kyrkogården (el cementerio del Norte). Su tumba está adornada con una cruz de madera con la inscripción que le había quedado grabada en la memoria de los cementerios de París: «O *Cruce*, *ave spes unica*» («Salve, oh Cruz, nuestra única esperanza»).

## Fuentes

La Introducción, cuya traducción ha realizado Carles Magrinyà, se basa sobre todo en los extensos comentarios de los volúmenes 34, 35 y 36 de las obras completas de August Strindberg (*Samlade Verk*), así como en un conjunto de estudios propios y de otros investigadores, como se indica abajo. Las obras completas están también íntegramente publicadas en versión electrónica en *Litteraturbanken.se*.

Brandell, Gunnar, *Strindbergs infernokris*, Bonniers, Estocolmo 1950.

Granath, Olle (ed.), *August Strindberg. Painter, photographer, writer*, Tate Publishing, Londres 2005.

Hedström, Per (red.), *Strindberg. Målaren och fotografen*, Nationalmuseum, Estocolmo 2001.

Johannisson, Karin, *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förlutna tid och nutid*, Bonniers, Estocolmo 2009.

Meidal, Björn, y Bengt Wanselius, *Strindbergs världar*, Max Ström, Estocolmo 2012.

Petherick, Karin, y Göran Stockenström, *Ockulta Dagboken. Kommentarer. Samlade Verk* vol. 60, Norstedts, Estocolmo 2012.

Stam, Per, «Det Stora Verket. Perspektiv på naturvetenskap, alkemi och okultism i *Inferno* och *Legender*», 20 × *Strindberg. Vänbok till Lars Dahlbäck*. Margareta Brundin (ed. *et al.*), Universidad de Estocolmo (*Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Literature* 48), Estocolmo 2003, págs. 150–173.