

La sonata dels espectres: el verí i la visió

Teresa ROSELL NICOLÁS

teresarosell@ub.edu

NOTA BIOGRÀFICA: Doctora en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada, és professora lectora d'Estudis Literaris a la Universitat de Barcelona. La seva trajectòria se centra en les següents línies principals de recerca: teoria del drama i, específicament, l'obra de Samuel Beckett; teoria de l'assaig i escriptures del jo; i història literària dels intel·lectuals.

Resum

L'obra d'August Strindberg dinamita el drama per representar el procés de destrucció de sentit i el seu contingut residual. Si en el drama tradicional el sentit transcendent era una part essencial de l'obra, en Strindberg, aquest sentit —un aspecte que garanteix la unitat i la coherència— queda en suspens. Així, les seves obres de cambra s'aniran desposseint gradualment del seu instrumental i de les seves convencions dramàtiques: pràcticament no hi ha situació, acció, conflicte, o gruix psicològic dels personatges. Precisament, *La sonata dels espectres* mostra una clara pèrdua de referencialitat, de l'exterior a l'interior, a mesura que avancem en els seus tres moviments, inaugurant una tendència al subjectivisme. La informació proporcionada resulta esbiaixada i la percepció de la realitat, des d'una altra mirada, provoca una estranyesa de la quotidianitat, així com una suspicàcia sobre la configuració de la identitat moderna.

L'objectiu d'aquest article és, doncs, fer una lectura hermenèutica de *La sonata dels espectres* per intentar comprendre quins elements produeixen aquest desencaix respecte al drama del seu moment, i com aquests processos segueixen presents en la dramaturgia d'avui.

Paraules clau: Strindberg, subjectivisme, identitat, referencialitat, il·lusió

Teresa ROSELL

La sonata dels espectres: el verí i la visió

Encara que parlem d'un autor que va crear una immensa producció fa més de cent anys, si la Jornada Estudis Escènics sobre Strindberg celebrada a l'Institut del Teatre el 9 d'octubre de 2019 portava el títol «Sóc contemporani!», és perquè la seva obra ens segueix interpel·lant i ens mostra una dislocació encara no ajustada ni resolta. De fet, podríem dir que a finals del segle XIX i, particularment, a principis dels XX, l'obra d'August Strindberg dinamita el drama del moment —elegantment de costums, naturalista o simbolista— per representar el procés de destrucció de sentit i el seu contingut residual. Si en el drama tradicional el sentit transcendent era una part essencial de l'obra —per exemple, mitjançant la revelació de l'essència a través de l'anagnòrisi i, per tant, amb el reconeixement, encara possible, de la pròpia identitat—, en Strindberg, aquest sentit —un aspecte que garanteix la unitat i la coherència, tant de la trama com de la peripècia— queda en suspens. Així, les seves obres de cambra, escrites el 1907, s'aniran desposseint gradualment del seu instrumental i de les seves convencions dramàtiques: pràcticament no hi ha situació, acció, o gruix psicològic dels personatges, i no sempre resulta senzill distingir el conflicte. Precisament, *La sonata dels espectres* (1907) mostra una clara pèrdua de referencialitat, de l'exterior a l'interior, a mesura que avancem en els seus tres moviments, inaugurant una tendència al subjectivisme, predominant durant el segle XX i sembla que també al XXI. Així mateix, la informació proporcionada resulta esbiaixada i la percepció de la realitat, des d'una altra mirada, vista per l'època des d'un altre lloc del comú, provoca una estranyesa de la quotidianitat a la manera kafkiana,¹ així com una suspicàcia respecte a la configuració de la identitat moderna.

1. En l'entrada del 4 de maig de 1915 dels seus *Diaris*, Kafka escriu: «El meu estat d'ànim ha millorat perquè he llegit Strindberg (*Entzweit*). No el lleixo per llegir-lo a ell, sinó per sentir-me agombolat a recer del seu pit. Strindberg em porta al braç esquerre com qui porta una criatura. I jo hi resto assegut com un home qualsevol al cim d'una estàtua. Corro el perill de caure'n deu vegades seguides, l'una darrere l'altra; l'onzena, però, hi reposo amb fermesa, tinc seguretat i una sòlida visió de conjunt» (Kafka, 1988: 289).

L'objectiu d'aquest article és, doncs, fer una lectura hermenèutica de *La sonata dels espectres*² per intentar comprendre quins elements es desarticulen respecte al drama del seu moment, i com aquests processos segueixen presents en la dramaturgia d'avui.

«Façana de la planta baixa [...], tot i que només veiem una cantonada»

Només començar a llegir *La sonata dels espectres*, ja ens sorprèn la llista de *dramatis personae*: EL VELL, L'ESTUDIANT, LA LLETERA (UNA VISIÓ), LA PORTERA, EL MORT, LA DAMA DE NEGRE, EL CORONEL, LA MÒMIA... Resulta evident que aquesta enumeració no participa del tipus de personatge del drama naturalista que havia irromput amb força uns anys abans i que presentava uns éssers complexos des del punt de vista psicologitzant.

A *La sonata dels espectres*, la gran majoria de personatges no tenen noms propis, excepte els dos servents —JOHANSSON i BENGTTSSON— i EL VELL HUMMEL, els quals semblen tenir una percepció objectiva dels fets i aportar un punt de vista estable,³ almenys en primera instància. El fet de no explicitar el nom propi resulta especialment significatiu, ja que implica no poder distingir o identificar cada personatge com a subjecte individual. Des de la perspectiva burgesa, els servents ocupen un lloc clarament substituïble, són una funció i, per tant, sorprèn que aquí sigui a la inversa: la resta de personatges ocupa el lloc *funció*, i queden vinculats a un ofici o a trets molt genèrics, és a dir, com a personatges tipus —LA PORTERA, LA SENYORETA O L'ARISTÒCRATA—. Hi ha d'altres casos, però, bastant inquietants, que trenquen les expectatives de soca-rel d'allò que esperariem: LA LLETERA (UNA VISIÓ), EL MORT O LA MÒMIA ens porten cap a territoris no realistes o, almenys, cap a escenaris on s'ha de desconfiar d'allò visible en un món *real*. Un altre personatge de difícil adscripció, EL VELL HUMMEL, el «mestre de cerimònies», se l'adscriu com el *narrador* que té la capacitat de veure la gent tal com és; el que sap tot el que passa i ha passat perquè es pot esmunyir entre les parets. Per acabar-ho de complicar, Strindberg va afegir EL PORTER a la llista de *dramatis personae*,⁴ personatge que no apareix durant tota l'obra, i en poques edicions es mencionen ELS POBRES, el grup rocambolesc que segueix el «carro de guerra» de HUMMEL, creant una escena totalment grotesca.

Les primeres acotacions de l'obra també aporten dades rellevants: «*Façana de la planta baixa i del primer pis d'un edifici modern, tot i que només veiem una cantonada*» (Strindberg, 2017: 183). A diferència dels inicis de la majoria de drames del moment, no ens situem immediatament en un interior burgès. Ens trobem a l'exterior, en una escena al carrer, encara que

2. L'edició que s'utilitzarà és la publicada per Comanegra - Institut del Teatre (2017) amb traducció del suec de Carolina Moreno, a qui vull agrair el seu suport i el seu ajut sobre dubtes respecte al text original.

També ens referirem en alguns moments a la traducció en anglès de Michael Robinson, dins el volum *Miss Julie and Other Plays* (1998).

3. Els servents seran els personatges que proporcionaran una informació més distanciada i fidedigna —si això és possible a *La sonata dels espectres*— respecte al que s'està esdevenint. Un bon exemple és l'escena on s'explica en què consisteix el sopar dels espectres.

4. EL PORTER no apareix a la llista de *dramatis personae* de l'edició de Comanegra - Institut del Teatre. De la mateixa manera, segons Michael Robinson, Strindberg no va afegir-hi LA CRIADA ni LA CUINERA probablement per distracció (Strindberg, 1998: 308).

davant d'una casa plena d'elements (portes, finestres i un mirallet tafaner) que subratllen el llindar entre allò interior i allò exterior. En un principi, la casa no sembla casar amb el títol de l'obra i no podem intuir-hi encara cap relació. Sí que reconeixem, però, el prototip de casa burgesa i se'ns ofereixen les eines per descodificar el que veiem de manera realista. Ens ubiquem —no ens perdem—, encara que no disposem de tota la informació, ja que només tenim accés al que veiem des d'una posició restringida, des d'una perspectiva determinada («només veiem una cantonada»).⁵ Per tant, es dedueix que no es poden treure conclusions perquè *el text ens diu* que no es pot conèixer tot. No parlem, per tant, de la pertinença d'un punt de vista omniscient. En adonar-se'n, el públic/lector ja no pot sentir-se el *voyeur* del drama realista, que domina tota la visió des de la comoditat alleugerida de la distància, i aquest fet ofereix poc consol, ja que evidencia quelcom molt contemporani: hem perdut el control de tot el que passa; no ho podem arribar a veure tot; el nostre judici només pot ser parcial. Així, com a subjectes que mirem/escoltem, també patim la dislocació.

Seguint les acotacions, es pot llegir: «*Al davant de la façana, en primer terme, hi ha un banc de color verd*» (Strindberg, 2017: 183), des d'on EL VELL observa. Altrament, però, es diu més tard que el saló circular que tanca la cantonada a la planta baixa «*també dona a una travessia que sembla que es perdi en el fons*» (Strindberg, 2017: 183). La cruïlla, com a possibilitat de seguir quatre camins diferents, pot manifestar la manca d'un sentit únic, on els possibles punts de fuga es disparen.

Pel que fa al temps, *La sonata dels espectres* comença amb un dia esplèndid: «*Matí assolellat de diumenge*» (Strindberg, 2017: 183) i l'inici del primer acte marca el que sembla un moment idíl·lic: «*Quan s'alça el teló, se sent el repic de campanes de diverses esglésies en la llunyania*» (Strindberg, 2017: 185), juntament amb d'altres sons audibles: «*[...] la sirena d'un vapor i els greus d'un orgue d'una església propera fendeixen el silenci de tant en tant*» (Strindberg, 2017: 185). El diumenge⁶ no és un dia en què s'està subjecte a l'hàbit i la rutina; al contrari, l'estat d'oci permet entrar en la subjectivitat i aquests sons en la llunyania permeten vagarejar en aquest estat. No obstant això, contra aquesta aparent impressió idíl·lica, trobem quelcom seriós: els llençols blancs a les finestres que, segons el costum suec, indiquen que algú de la casa ha mort. Efectivament, a l'inici de l'Acte I, es diu: «*Les portes de la casa estan obertes; a l'escala hi ha una dona dempeus, vestida de negre, immòbil*» (Strindberg, 2017: 185). La visió de la dona de dol i els llençols blancs tornen l'escena en tonalitat menor i la mort acaba adquirint la figura de protagonista de l'escena,⁷

A partir del que s'ha comentat, pot semblar evident que estem en un marc realista, però comencen a incidir en l'obra uns fets molt significatius

5. També a *La senyoreta Júlia* (1888), la informació que es proporciona sobre l'escenografia —en el cas d'aquesta obra, la cuina— no és completa, ja que la visió general resta esbiaixada.

6. Recordem que L'ESTUDIANT va néixer un diumenge i EL VELL el tria, sembla, per aquest sol motiu, fet que reconeix pel color dels seus ulls. Segons creences populars, un nen nascut en diumenge té poders sobrenaturals i pot, per exemple, veure els morts (Strindberg, 1998: 309).

7. Encara que pugui passar desapercebuda, hi ha una mort no explicada en cada acte de l'obra.

que no es poden explicar des del realisme. Hi ha, per tant, una impossibilitat de continuar la interpretació de la forma acostumada o a partir dels indicis que el text pugui proporcionar de manera mimètica, com a còpia de la realitat, del que hi ha, com a *tranche de vie*.

El món com a il·lusió

De la mateixa manera que Ibsen, si pensem en termes de la producció dramàtica, Strindberg comença escrivint obres sobre subjectes històrics⁸ i, també com Ibsen, realitza un tractament realista de subjectes contemporanis, com a *El pare* (1886). Segons Michael Robinson, a diferència d'Ibsen —que va seguir explorant les possibilitats de la forma teatral que havia fet evolucionar des de *Casa de nines* amb una continuïtat de metrònom—, Strindberg va produir els seus drames amb irregularitat i, després d'escriure obres en clau de naturalisme psicològic al llarg de la dècada de 1880, va abandonar el teatre durant diversos anys, per desconcertar públic i crítics amb la primera part de *Camí de Damasc* (1898), en la qual va imposar una dramaturgia radicalment innovadora que semblava establir un trencament decisiu amb l'èxit aconseguit prèviament amb *La senyoreta Júlia* (Strindberg, 1998: viii).

En tot cas, *La sonata dels espectres* és l'obra que de manera més consistent —i renovadora— reflecteix un dels temes principals de Strindberg: el món com a il·lusió (Ekman, 2000: 110), en el sentit d'engany, de miratge, i que esdevé cada cop més present —i evident— en les obres post-*Inferno*. Evidentment, aquest fet té efectes importants en el sentit de com representar-ho en un drama. A *La tempesta* (1907), Strindberg ja havia assenyalat que es podia prescindir de les percepcions sensorials, d'allò exterior, a favor d'una contemplació interior, i a *La casa cremada* havia mostrat, amb una negativitat implacable, el miratge moral que això suposa. A *La sonata dels espectres* Strindberg tracta aquestes idees en una escena final on planteja un desenllaç totalment diferent a les solucions teatrals tal com s'havien donat fins llavors a Europa: en fa desaparèixer pràcticament qualsevol referència i, fins i tot, hi insereix un element filosòfic oriental en referir-se de manera directa al Budisme. Aquest esvaniment dels dispositius de representació planteja un problema des del punt de vista teatral/espectacular estricte. La sensació de perdre peu en una espècie d'estat de nirvana sovint s'ha relacionat amb l'influx de la lectura de Schopenhauer, que Strindberg sovintejava, i que a *El món com a voluntat i representació* (1818) el filòsof descriu aquest món com el regne de l'atzar, de l'error i la bogeria. Així, *La sonata* presenta temes i motius que apareixen en les obres de cambra escrites poc abans, però afegint un element de «vampirització» (Tornqvist, 1982: 185), de «demonització», com expressa Ekman, molt més intensa (Ekman, 2000: 110-111). D'aquí que resulti evident referir-se a l'element absurd que traspua en les diverses categories de l'obra davant les dificultats per proporcionar un sentit coherent.

8. *Mestre Olof* (1872), per exemple, és el primer d'una sèrie de drames sobre història sueca. Michael Robinson considera que la contribució de Strindberg és la més important al gènere des de Schiller (Strindberg, 1998: viii).

Al cèlebre *The Theatre of the Absurd* (1961), Martin Esslin considera que un element absurd per excel·lència a les obres literàries és el proporcionat pels somnis i afirma que el primer dramaturg en escenificar el món dels somnis des d'una perspectiva moderna és Strindberg. Per al crític britànic, les tres parts de *Camí de Damasc* (1898-1904), *Un somni* (1902) i *La sonata dels espectres* (1907) són representacions magistrals de somnis i obsessions i, evidentment, precursors directes del Teatre de l'Absurd (Esslin, 1967: 342) i causants, a l'època, d'un fort impacte.

En les darreres obres de cambra de Strindberg, el motiu del somni —que desvela tot allò ocult, nocturn, inconscient— apareix en la forma de fets reals, però presentats de manera que semblin un somni. El propi dramaturg escriu a l'«Advertiment» que precedeix a *Un somni* (1902):

Igual que en *Till Damaskus*,⁹ l'autor ha procurat imitar en aquesta obra la forma inconnexa més aparentment lògica del somni. Hi pot passar tot: tot hi és possible i probable. No hi ha ni temps ni espai. Amb un fons de realitat insignificant, la imaginació trama i ordeix unes altres figuracions: mescla de memòries, vivències, fantasies, absurditats i improvisacions.

Els personatges es clivellen, es doblen i desdoblen, s'esvaeixen i condensen, s'esborren i agafen cos. [...] I com que el somni sol ser penós, ben rarament alegre, un aire de malenconia i de compassió per tota cosa viva acompanya aquesta contalla insegura. El son alliberador hi té sovint un paper ben trist; però, quan el turment esdevé extremat, el despertar-se reconcilia el sofrent amb la realitat. Per rosegadora que aquesta pugui ser, no deixa pas de semblar una delícia en comparació de la tortura del somni (Strindberg, 1984: 17).

A *La sonata dels espectres*, la presència del malson és també deliberada. Qualsevol cosa pot ser explicable en el món dels somnis i la referencialitat espaciotemporal no existeix, almenys des d'una perspectiva lògica. Sobre aquest «fons de realitat insignificant» (Strindberg, 1984: 17), l'autor suec experimenta amb nous models. La base del somni implica que no hi ha judici, sinó narració, i en ell es barregen totes les inconseqüències d'un somni, que esdevé un malson, un món d'espectres, no menys terrible ni menys real. Així, des de *Camí de Damasc*, en general, i a *La sonata dels espectres*, en particular —aquí amb tota la potència—, es realitza un desplaçament de la realitat objectiva del món exterior —del fora, d'allò superficial, de l'aparença— a l'inconscient, a la realitat subjectiva de l'estat interior de la consciència, és a dir, a les restes del que podríem anomenar *essència*. Aquest moviment marcarà el punt d'inflexió entre allò tradicional i allò modern, entre el que pot ser representat fidelment i la projecció, de caire ja expressionista, de realitats mentals (Esslin, 1967: 342). Per això, el personatge de l'ESTUDIANT, en certa manera, està rodejat d'emanacions del seu estat mental, de figures arquetípiques, molt lluny dels personatges naturalistes retratats amb gran aprofundiment psicològic que responen a allò objectivable, a allò visible. En aquest sentit, els personatges de Strindberg són plans, no els arribem a conèixer bé ni tenim

9. *Camí de Damasc* (1898-1904).

dades sobre les seves vides o aquestes se'ns donen en comptagotes; a més, la informació que se'ns proporciona és contradictòria, ambigua, esbiaixada, i ens produeix confusió. L'escena central del sopar dels fantasmes a la casa del coronel es converteix, per tant, en un despullament d'una altra magnitud i veiem, amb ulls atònits, com els personatges respectables es converteixen en pols. En una clara prefiguració kafkiana percebem l'horror d'allò ordinari, i en el només possible silenci dels seus habitants, els únics sons audibles són els de les rates i els escarabats.

Segons Esslin, és especialment significatiu —i paradoxal— que el tractament del subjectivisme (psicològic) que es manifesta en les obres de cambra de Strindberg resulti d'un desenvolupament del naturalisme, amb el seu desig de representar la realitat objectiva, per després mostrar que aquesta descripció d'allò real és la part menys important. Si «the world of *The Ghost Sonata* is a charnel-house of guilt, obsessions, madness and absurdity» (Esslin, 1967: 343), en aquesta obra Strindberg vol mostrar que el món sensible no és només dolorós, sinó que tampoc no és fidedigne. Els sentits ens sabotegen i, per tant, allò visible, que sembla objectiu i mitjançant el qual pensem que podem conèixer el món, no és fiable.

En realitat, el propi títol de l'obra ja ho indica pel fet d'al·ludir a dos sentits, la vista (*fantasma*) i l'oïda (*sonata*) (Ekman, 2000: 111). Aquest fet produeix un cert desassossec, en part per l'ús del terme *fantasma*, però també, precisament, per la fusió desconcertant dels dos sentits. Strindberg parla de la il·lusió dels sentits com l'engany que suposa el procediment a partir del qual coneixem allò real i, per tant, resulta interessant veure com la realitat dramàtica mostra —independentment de la seva (in)coherència— el món sensible.

A *La sonata dels espectres*, el contacte físic dels personatges resulta especialment significatiu. El primer exemple, a l'inici de l'Acte I, és clau i mostra com un simple gest físic resulta simbòlic: la neteja dels ulls de L'ESTUDIANT per part de LA LLETERA, que, a més, es relaciona amb un altre sentit, la visió. La necessitat de netejar-se, d'aclarir la vista per part de L'ESTUDIANT és, a la vegada, el resultat d'un episodi que té lloc abans del començament d'aquesta primera escena: «[...] les meves mans han estat tocant ferides i cadàvers» (Strindberg, 2017: 186). Els motius que es presenten funcionen per oposició i l'escena de LA LLETERA contrasta amb una altra del mateix acte en el qual L'ESTUDIANT agafa la mà del VELL, després que aquest li digui:

EL VELL: I ara, senyor meu, empenyeu una mica la cadira i porteu-me fins al sol, estic glaçat, tinc la pell de gallina. És el que passa quan no pots moure't, que la sang es coagula. Segurament em moriré aviat, ho sé, però abans he d'arreglar unes quantes coses. Agafeu-me la mà i notareu com n'estic, de glaçat.

L'ESTUDIANT: Quin horror! (*Recula*)

EL VELL: [...]

L'ESTUDIANT: Deixeu anar la meva mà! Em preneu tota la força! M'esteu glaçant... Què voleu de mi? (Strindberg, 2017: 192)

Aquests detalls mostren que, tot i que l'obra comenci sota un marc identificable, no estem en un món ordinari, encara que ho sembli. Aquí ja apareix el tema principal de la mort i el vampirisme —o presència de la sang— a partir d'aquest pacte fàustic entre EL VELL i L'ESTUDIANT. Encara que, aparentment, el vell intenti ajudar el noi, aquell li xucla tota l'energia, en una escena inexplicable segons la lògica.¹⁰

La visió contra la vista

Per entendre com opera la vista en oposició a la idea de visió a *La sonata dels espectres*, cal analitzar la primera escena ja mencionada de l'Acte I, en la qual L'ESTUDIANT es troba per primer cop amb LA LLETERA i EL VELL, ja que la informació que es proporciona sembla errònia, tant entre els personatges sobre l'escena, com entre l'escena i el públic. L'obra comença sense paraules: LA DAMA DE NEGRE està immòbil, dempeus; LA PORTERA rega el llorer. Aquests elements no resulten problemàtics des d'un punt de vista realista. Tampoc en el cas del VELL, que està assegut en una cadira de rodes, llegint el diari. LA LLETERA entra a l'escenari i va cap a la font. Es renta i es mira en un mirall. L'acció segueix muda. Les acotacions indiquen que hi ha d'haver uns dos minuts de silenci abans que L'ESTUDIANT faci la seva entrada. Diversos personatges estan sobre l'escenari i s'espera un diàleg. El lector/públic comença, impacient, a esperar algun tipus d'exposició. No obstant això, el que s'ofereix és justament el contrari: un diàleg erràtic que encara confon més. Els personatges de l'escena reaccionen amb terror davant la *presència* d'un altre personatge fins en dues ocasions: *veure* resulta problemàtic. EL VELL comprèn que L'ESTUDIANT veu (*pot veure*) algú (LA LLETERA) que ell, a la vegada, no pot veure, i creu que el jove està boig. D'altra banda, sabem que LA LLETERA és una visió. Com es representa una visió? A més, aquesta sembla aterrada pel fet de veure el noi i no se'ns proporciona cap indicació sobre el perquè, ni ara ni en tota l'obra; en aquest sentit, i com a tret clarament modern, tota l'obra està plena de punts d'indeterminació. Per tant, l'espectador —i especialment el lector— no pot deduir la presència / evidència del personatge / visió. Una visió apareix però no forma part del món contingent. Així, la qüestió és de quina manera aquesta escena permet pensar, només començar l'obra, que la vista és enganyosa, falsa o problemàtica. Des del punt de vista teatral, l'espectador s'haurà d'enfrontar a un dubte: fins a quin punt és possible confiar en el que es veu?

El sentit de la vista queda emfatitzat amb claredat quan L'ESTUDIANT li demana a LA LLETERA que li renti els ulls inflamats. Com ja hem vist, aquest netejar la mirada té un sentit altament simbòlic: a partir d'ara, l'obra parlarà de visions enganyoses, que desorienten; però també del dolor de la visió, del veure-hi clar i L'ESTUDIANT es prepara per a això en una espècie de bateig. Paral·lelament, podem trobar elements que mostren aquesta realitat refractària: les ulleres del VELL, el mirallet de LA LLETERA, les finestres i portes com

10. També, a l'Acte II, per contrast i en una inversió de rols, LA MÒMIA converteix EL VELL en un lloro en tocar-li l'esquena. Com podem veure, tots els exemples no tenen cap relació de causa-efecte.

a miralls/lindars: finestres que es tanquen, cortines que pugen, la veïna que mira pel mirallet tafaner de la seva finestra per no ser vista, sense adonar-se que tothom la veu, etc (Ekman, 2000: 113).

Si prestem atenció a les paraules emprades en el text verbal, el verb *veure* apareix més de cent vegades a *La sonata*.¹¹ S'utilitza en totes les accepcions possibles (*veure, comprendre, contemplar*) i mitjançant tot tipus de sinònims. EL VELL diu que havia «vist» L'ESTUDIANT de petit, que feia temps que «tenia els ulls posats en ell», li demana que vagi a veure què fan a l'òpera, etc. El to escèptic i irònic el trobem amb el «Ja ho veureu!» de BENGTTSSON (Müssener citat a Ekman, 2000: 214). També sembla rellevant que la cançó amb què finalitzen els Actes II i III inclou formes de veure en els dos primers versos: «Vaig veure el sol / i era com haver vist l'Ocult». En aquest sentit, segons Ekman, aquest ús en l'himne pot explicar la progressió dramàtica de l'obra. El primer veure vol dir mirar; en el segon cas, el verb s'ha separat definitivament de l'observació de la realitat empírica: d'un mirar el que hi ha a tenir una impressió que porta a una contemplació (Ekman, 2000: 114), i aquest és un motiu recurrent, no només en les obres de cambra, sinó en les obres post-*Inferno* en general. Hi ha un altre exemple suggeridor, quan EL VELL li pregunta a L'ESTUDIANT: «Veieu aquella casa?» i L'ESTUDIANT contesta: «I tant, me l'he mirat i remirat» (Strindberg, 2017: 189) i a continuació explica que va passar pel costat de la casa quan el sol brillava a les finestres¹² i es va imaginar tota la bellesa i el luxe que hi podia haver dins. Aparentment es tracta de la descripció de la impressió d'un fet concret, fet que quedarà cancel·lat quan entenem que, en realitat, L'ESTUDIANT va quedar encegat pels raigs de sol. El que resulta simptomàtic aquí és que Strindberg fa que la il·lusió o engegament sigui un fenomen concret i, paradoxalment, aquest fet legitima la desconfiança de la realitat.

Encara que veure la casa li produeixi una ofuscació, un no veure-hi clar, L'ESTUDIANT posseeix la capacitat de sotmetre la realitat sota un escrutini moral, especialment a l'Acte III. Abans d'això, ell mateix diu que és clarivident ja que és un nen nascut en diumenge. Quan l'obra comença, L'ESTUDIANT acabava de salvar un nen d'una casa que s'efondrava¹³ i afirma que va ser guiats per algun tipus de percepció intuïtiva. La visió, doncs, queda vinculada a allò il·lògic, no explicable, no representable. A més de ser capaç de veure LA LLETERA, més tard L'ESTUDIANT també pot veure com EL MORT «embolcallat amb la mortalla, surt del portal» (Strindberg, 2017: 194). En els dos casos, només el públic pot també experimentar aquesta clarividència, clarividència que comporta una soledat, un aïllament del món exterior per contemplar una realitat més profunda. L'Acte I conclou amb una altra visió: un altre cop LA LLETERA, amb la diferència que ara també la pot veure EL VELL, per recordar-li un crim del passat. Per al públic, el fet que EL VELL HUMMEL en aquesta ocasió pugui veure-la, assenyala el caràcter capritxós, l'arbitrarietat de les percepcions sensibles.

11. La dada és rotunda si tenim en compte que parlem d'una obra reduïda d'unes quaranta pàgines.

12. En la traducció de Michael Robinson: «I walked past here yesterday, when the sun was shining on the windows» (Strindberg, 1998: 225).

13. Aquest és un altre motiu recurrent a Strindberg: cases que s'enfonsen o que es cremen.

A més a més, en l'Acte I cal notar com se socava la informació proporcionada en els diàlegs també a partir d'oposicions. En la primera escena, LA DAMA DE NEGRE parla amb LA PORTERA i es diu en una acotació: «*el vell para l'orella, però el públic no sent res*». En un altre moment, JOHANSSON parla «*inaudiblement*» amb EL VELL, la resposta del qual escoltem, secretament, per casualitat, en un mig diàleg que hem de reconstruir. En un altre moment, L'ARISTÒCRATA li diu a LA DAMA: «*Acosteu-vos perquè no ens sentin. (I es retiren cap a la columna publicitària i continuen amb la conversa, inaudible)*» (Strindberg, 2017: 195). La pregunta pel sentit d'incorporar aquesta informació retallada resulta decisiva.

La fal·libilitat del llenguatge

Si l'Acte I té lloc a l'exterior, en el II l'acció té lloc a l'interior de la casa, concretament al saló circular que és visible des de l'exterior, i l'Acte III en una habitació més interior d'aquest interior. L'obra sencera representa, doncs, un itinerari d'aquest espai exterior —social, diürn i solar— cap a un espai cada cop més interior —fosc, de subjectivitat—, la qual cosa incideix, paral·lelament, al recorregut d'allò visible a invisible, amb un resultat de menor a major rellevància.

Pel que fa a l'espai, el fet que ens trobem en la sala rodona fa que l'absència d'angles suggereixi una dificultat per orientar-se amb precisió i també una certa claustrofòbia, accentuada perquè l'interior pot ser visible des de carrer. A *Dansa de mort*, Strindberg ja havia donat instruccions sobre un «*Interior d'una torre rodona d'una fortalesa de pedra*». Aquest sentiment de captivitat i confinament s'accentua especialment quan es revela que a la senyora de la casa la tenen *guardada* dins d'un armari, darrere d'una porta condemnada.¹⁴ Al públic no se li dóna cap tipus d'explicació sobre aquesta situació curiosa; de fet, segons els servents, això és atribuïble a una raresa o a una possible extravagància de família benestant. El servent BERGSTON diu: «*Ja ho veieu, quan una casa es fa vella, es floreix, i quan la gent es tortura mútuament durant anys i panys, es torna boja*» (Strindberg, 2017: 200). Les acotacions indiquen que hi ha unes cortines que es poden córrer i descórrer davant l'estàtua de marbre, una estàtua apol·línica que presideix la sala, rodejada de palmeres i banyada pel sol, i que representa la bellesa de la senyora de la casa, LA MÒMIA, quan era jove. També hi ha un altre element físic que impedeix veure una acció concreta i definitiva, un biombo, que es posa sempre davant d'algú que està a punt de morir. Per tant, l'organització del que es podria reconèixer com un típic interior burgès mostra un aïllament dels personatges i la seva incapacitat o manca de voluntat de comunicar-se, així com unes particularitats que l'allunyen del que podríem esperar i que li confereixen un caràcter grotesc —LA MÒMIA viu a l'armari— o absurd —desplegar un biombo davant la mort.

Efectivament, l'Acte II reprèn temes i motius presents a les obres anteriors de Strindberg però, un cop més, els hi dona la volta, parodiant-los

14. Porta dissimulada gràcies a la decoració.

i degradant-los a material grotesc. Segons Ekman, un d'aquests motius és la decepció (Ekman, 2000: 118). JOHANSSON diu que sempre havia somiat entrar en aquella casa, que imaginava un paradís, i posteriorment comprova que res és el que semblava ser. LA MÒMIA viu a l'armari perquè els seus ulls no poden suportar la llum i vol evitar veure i ser vista, just com LA PROMESA. La conversa entre EL CORONEL i EL VELL gira entorn del ser i el semblar: EL CORONEL no és el que sembla; tot el que és i posseeix és un castell de cartes. L'escena de LA LLETERA mirant-se al mirallet en l'acte I és reprès al II, quan EL VELL es mira quan intenta arreglar-se la perruca, signe de falsa identitat: el mirall passa, així, a ser un instrument de desemmascament. Un altre motiu evident és el deteriorament físic i psíquic: EL VELL és un esguerrat i LA MÒMIA creu que és un lloro.¹⁵

Amb tot això, L'ESTUDIANT sembla haver desaparegut a l'Acte II. Sabem que entre l'Acte I i el II ha anat a escoltar *La valquíria* de Wagner. Aquesta òpera es menciona sis vegades en tota l'obra i nombrosos estudis s'han preguntat per què, concretament, aquesta obra de Wagner. En aquells anys, Strindberg va mostrar una gran hostilitat vers l'obra del compositor alemany i, per tant, és poc probable que estructurés el seu drama de manera subsidiària respecte la del compositor.¹⁶ Per al crític Lindström, resulta més interessant pensar que L'ESTUDIANT va quedar exposat a una màxima quantitat de so durant hores, a una música que Strindberg va descriure al primer dels seus *Llibres blaus* de memòries (*Blå Böcker*, 1907-1912) com «música de cavalleria (trompetes i timbals), composta per un “representant musical del mal”»¹⁷ (citada a Törnqvist: 2000: 51).

En tot cas, l'escolta és important en aquest segon acte, un acte que, paradoxalment, es caracteritza per la mudesa. En parlar del sopar dels fantasmes, BENGSTON explica que «O beuen te sense dir ni piu, o bé parla el coronel tot sol i després roseguen uns pastissos, tots alhora, és com sentir rates a les golfes» (Strindberg, 2017: 199). Precisament, els diàlegs, llargs i reveladors, serien allò propi del drama que Strindberg sembla parodiar aquí, i rebaixa aquests subjectes a la categoria de rosegadors. Aquesta citació també indica que altres sons emergeixen dels silencis, davant l'absència de conversa, de comunicació: la campana per cridar els servents o el tic-tac del rellotge ornamental que se sentirà quan hi ha silenci a l'escenari, després que EL CORONEL hagi intentat engegar una conversa en va. En aquest context, EL VELL fa un tribut al silenci, com quelcom més honorable que el llenguatge —cosa que en ell és falsa—: «Jo prefereixo el silenci, perquè així es poden escoltar els pensaments i mirar cap al passat; el silenci no pot ocultar res... i, en canvi, les paraules sí. L'altre dia vaig llegir que, en realitat, entre els pobles primitius van sorgir diferències lingüístiques per tal d'amagar els secrets de la tribu»

15. Aquesta parella grotesca anuncia, sense dubte, aspectes del drama contemporani, per exemple del surrealisme, l'expressionisme, el teatre de l'absurd o, particularment, l'obra de Beckett.

16. En canvi, *La sonata dels espectres*, com a exemple d'obra de cambra, està estructurada en la forma musical de la sonata i, concretament, la *Sonata per a piano núm. 17 en re menor*, coneguda com «La tempesta», i el *Trio per a piano núm. 4, en si bemoll major*, anomenat «Trio fantasma», ambdues de Beethoven.

17. Un col·laborador de Strindberg, Claës Lundin, va publicar una història, *Oxygen och Aromasia*, que descrivia experiments amb olors i afirmava que Wagner tenia un efecte nociu per a l'oïda: «[...] Humanity was for a long time deaf, stone deaf, and the ear was finally regarded as a superfluous limb» (Ekman, 2000: 121).

(Strindberg, 2017: 207). EL VELL HUMMEL fa comèdia i, evidentment, encara que hi ha motius per parlar —és un acte social, un sopar—, ningú no ho fa, i el monòleg de HUMMEL sobre *dir* la veritat s'interromp cinc cops per llargs silencis. EL VELL presta finalment atenció al tic-tac del rellotge: «Sentiu els tocs del rellotge? És com si hi hagués un escarabat del rellotge de la mort a dins de la paret! Sabeu què diu? L'ho-ra-l'ho-ra!» (Strindberg, 2017: 208). El llenguatge ha quedat penetrat per sons dramàtics. Les paraules es fonen amb els sons i soscaven la funció verbal.

La tensió dramàtica s'incrementa quan, en una inversió de rols, LA MÒMIA atura el rellotge i pronuncia un monòleg amb un fons de silenci total, en el qual acusarà EL VELL HUMMEL del mateix tipus d'engany amb què ell ha acusat els altres. Després de fer que imiti un lloro i un rellotge de cucut —«Cu-cut! Cu-cut! Cu-cut!» (Strindberg, 2017: 210) diu un HUMMEL anul·lat, privat del llenguatge i de qualsevol signe d'humanitat—, LA MÒMIA li ordena, de manera hipnòtica,¹⁸ que es pengi amb una soga. El mefistofèlic VELL HUMMEL obeeix sense pensar-s'ho.¹⁹ Com s'ha passat d'un interior burgès en el drama naturalista, on se socialitza i on, gràcies al llenguatge, es desvela la veritat, a un món on el llenguatge queda reificat a la repetició d'un lloro? Strindberg presenta, així, criatures desproveïdes d'autoexpressió independent, que només repeteixen sons que emeten altres: pura còpia, eco, ressò. Aquest element desassossegant, la desconfiança respecte al llenguatge, es mostra una mica abans de manera còmica quan LA MÒMIA-lloro xerroteja, balbucejia i xiula, i el seu diàleg amb BENGSTON esdevé una caricatura de qualsevol intercanvi d'idees: «La bogeta serà amable i li donarem un caramel! Llorito bonic!» (Strindberg, 2017: 200). El lloro imita la veu humana, però les persones al voltant del lloro, imiten la manera de parlar del lloro. No és imaginable fins ara, en la història del drama, un descens al sense sentit com aquest.

El verí i la intoxicació dels sentits

En aquesta progressió, l'Acte III és, sense dubte, el que més desorienta: l'acció —si podem parlar d'acció— es troba a l'interior d'un espai íntim: l'habitació de LA SENYORETA, de la qual només sabem que està plena de flors —jacints— i que hi ha un buda de la falda del qual s'erigeix un bulb d'escalunya. Si en els dos actes previs els elements no realistes es presentaven en un marc aparentment realista —o reconscible com a realista—, en el tercer acte la manca de referencialitat ja és pràcticament total. El món s'ha esvaït i aquesta és l'atmosfera en què els joves es troben.

Aquest acte, clarament experimental precisament per la impossibilitat de tocar peu —encara que es basi en un llenguatge, per moments, inclús d'un romanticisme epigonal antiquat—, ha estat interpretat de diverses maneres.

18. Strindberg estava molt interessat per l'ús de la hipnosi i en aquest període la comença a utilitzar com a recurs dramàtic.

19. A *La senyoreta Júlia* passa quelcom similar amb la navalla de Jan, on es mostra el mateix procés de domini cec sobre l'altre, encara que el procediment a *La sonata* és molt més demonitzat.

A *Teoria del drama modern* (1956), Peter Szondi argumenta que el tercer acte és un fracàs:

L'acte tercer havia de fracassar car sense l'ajuda de l'èpica hauria hagut de produir novament el diàleg. Ultra la figura episòdica de la cuinera, la qual —cosa prou sorprenent— prolonga la figura temàtica del «vampir» Hummel, sense adoptar la seva funció formal, la noia i l'estudiant en són els únics suports i, embruixats els dos per la casa dels espectres, ja no poden deslliurar-se'n per tornar a la dialogia. Aquesta conversa interrompuda per silencis, monòlegs, pregàries, erràtica i desesperada, aquest final cruelment fallit d'una obra excepcional, s'explica únicament per la situació transitòria que caracteritza aquesta dramaturgia: l'estructura èpica ja hi és, però recoberta encara per la temàtica i, per tant, lliurada al desenvolupament de l'acció (Szondi, 1956: 43; trad. 1988).

Quan Szondi parla de «suport èpic» es refereix a HUMMEL, a qui Strindberg fa morir al segon acte i a qui Szondi atribueix la funció de presentador èpic, aquell que al primer acte observa tota la casa, que és capaç de veure-ho i saber-ho tot, i el paper del qual considera que anticipa el drama èpic. No obstant això, la postura de Jean-Pierre Sarrazac és raonable quan conclou que Strindberg en cap moment no peca d'ingenuïtat dramàtica, sinó «qu'il a maintenu la possibilité de cette dualité du personnage: à la fois dramatique et épique, intérieur et extérieur, souffrant et observant» (Sarrazac, 2012: 220). Indubtablement, l'Acte III també participa d'un nou llenguatge, no cosificat, a partir de la inserció de fragments dramàtics, èpics i lírics. Altrament, si els diferents actes de *La sonata* mostren com els sentits confonen i alienen, aquí els dos joves quedaran intoxicats: L'ESTUDIANT quedarà atordit per l'aroma dels jacints i LA SENYORETA parlarà del menjar que serveix la cuinera, desdoblament del personatge de HUMMEL amb les mateixes característiques vampíriques.

Segons la mitologia clàssica, el jove Jacint va morir accidentalment de la mà d'Apol·lo quan aquest li llençava un disc, i de la seva sang va sorgir la flor que porta el seu nom. Segons la versió d'Ovidi, les llàgrimes d'Apol·lo davant la mort del seu amic van caure sobre la flor, que es va convertir en senyal de dol. El jacint era present a les festes fúnebres i de l'arribada de la primavera i així mostrava com la mort deixa pas al renaixement; seguint aquesta tradició, el primer cristianisme va considerar la flor com el símbol de Jesucrist. Strindberg estava molt interessat pel sincretisme i tenia un gran coneixement de la botànica, tema del qual era lector voraç. Per tant, seria innocent pensar que l'habitació plena de jacints tingui un sentit unívoc. L'ESTUDIANT sucumbeix al perfum de les flors i explicita una manca de control dels sentits: «Els adoro, més que qualsevol altra flor. [...] La seva fragància, intensa i pura, com les primeres brises de la primavera quan acaricien la neu que es fon, desconcerta els meus sentits, m'eixorda, m'encega, m'expulsa de l'habitació, em dispara fletxes enverinades que tornen el meu cap desgraciat i el cap em bull!» (Strindberg, 2017: 211-212). Al final de l'acte, la fragància esdevé verí i, la bellesa, il·lusòria.

Hi ha diversos treballs que tracten la relació de Strindberg amb les aromes, sempre vinculades a la seva capacitat per encisar, per fer encanteris. També en les seves cartes es desprèn l'interès que tenia en obres de Hans Christian Andersen, E. T. A. Hoffmann i Goethe, especialment el *Faust*, on les aromes i olors són protagonistes. En el cas de Faust, el personatge vincula l'olor amb l'amor intoxicant i, en aquest sentit, cal pensar en la funció de la cuinera, grotesca i malvada (Ekman, 2000: 127). Les relacions amb Hoffmann han estat molt estudiades i resulten molt evidents. *Der Goldene Topf* (*L'olla daurada*) descriu, des d'un entorn realista, visions i moments d'èxtasi sota els estímuls d'una varietat de begudes i olors,²⁰ i Strindberg també parla de *L'elixir del dimoni*: «I am now reading Hoffmann's Teufels-Elixir and feel that every word is true»,²¹ un «elixir del dimoni» que la cuinera té a les mans quan entra a l'habitació de la jove, tot dient-los: «Vosaltres ens xucleu la saba i nosaltres us xucleu la vostra. Us traiem la sang i us tornem a omplir les venes amb aigua... i colorant!» (Strindberg, 2017: 215-216). Strindberg precisava així el seu interès per Hoffmann: «Hoffmann saw the supernatural as something completely natural and thereby rescued poetry (atmosphere)».²² En l'actitud de l'autor alemany vers allò sobrenatural Strindberg va trobar-hi un cert consol, com després passaria en les seves lectures de Swedenborg. A *La sonata*, Strindberg, igual com fa Hoffmann, ofereix, per tant, una tensió entre allò innocent i allò alienant, que s'acaba confonent i on els elixirs/olors i els beuratges/begudes esdevenen verins que, segons Ekman, allunyen els joves de la seva equanimitat.

En aquest sentit, LA CUINERA, que apareix en aquest tercer acte, com EL VELL HUMMEL, xucla tots els sucus nutritius del menjar per oferir als de la casa només tendons aigualits. Al monòleg de BENGSTON sobre HUMMEL, aquest és descrit com un paràsit a casa del primer, on bevia sempre tot el brou, igual que LA CUINERA. Les descripcions dels aliments resulten desagradables —són verins—, i incideixen en un element moral, ja presentat en els dos actes anteriors: la falsificació. L'aigua, element nutritiu vital, aquí ja no té la mateixa funció que al començament de l'obra, en la qual apareixia com un acte de donació. De fet, l'obra comença amb l'aigua que brolla de la font. LA LLETERA la beu, la tasta, s'hi renta, la toca, es mira en el seu reflex: s'hi vincula amb tres sentits com a senyal de vida. Això és descrit per Strindberg com una acció particularment llarga. El desenvolupament del motiu anirà d'element de vida a imatge d'immobilitat i descomposició. Com a totes les obres de cambra, els motius es repeteixen, però van variant: primer, LA LLETERA dona aigua a L'ESTUDIANT i li neteja la mirada; més tard, LA PORTERA rega el llorer, símbol de l'honor, però abans havia estat traient llustre del llautó daurat de la porta, símbol d'aparença. A l'acabament, l'aigua torna a aparèixer al monòleg final, quan L'ESTUDIANT diu: «Quan es calla durant massa temps, es forma un

20. També en els seus contes inclou personatges humans que parlen com lloros.

21. En carta escrita el 17 de setembre de 1896.

22. En carta a Henning Berger del 10 de desembre de 1906. En diverses cartes Strindberg menciona Hoffmann, del qual tenia la seva obra completa, com a font d'inspiració: «What I aimed at was a fairy or fantasy piece in the present with modern houses» (citada a Robinson, 1998: 312).

toll d'aigua podrida, i això és el que ha passat en aquesta casa» (Strindberg, 2017: 218). L'aigua estancada esdevé l'expressió de la destrucció.

Com hem vist, a l'Acte II sembla com si Strindberg hagués rebutjat radicalment les possibilitats comunicatives que oferia tradicionalment el drama i acaba amb L'ESTUDIANT recitant la versió d'una cançó islandesa, *La cançó del Sol*, mentre LA SENYORETA l'acompanya amb l'arpa. La música i la poesia han reemplaçat el llenguatge convencional: «De què serveix parlar si no és per enganyar-nos?» (Strindberg, 2017: 213), es queixa LA SENYORETA. El diàleg que obre l'Acte III tampoc no podem dir que respongui a un llenguatge funcional. Després de tractar la impossibilitat comunicativa d'un llenguatge fossilitzat, Strindberg va realitzar un intent de renovació mitjançant un diàleg que tendeix cap a diferents tipus de monòlegs, tant lírics com expressius. Així, les flors —els jacints i la flor d'escalunya—, són l'objecte inicial d'un diàleg que està més proper a la poesia contemporània, o al drama poètic, que a un possible diàleg del canvi de segle. Al diàleg líric li segueix un que consisteix en preguntes i respostes, en contradicció amb la tendència monològica de l'Acte II, sobre les dificultats de la senyoreta amb els criats i la manca d'aliment. Al final de l'acte, la conversa queda interrompuda pel monòleg de L'ESTUDIANT, a la manera d'una oració religiosa (que invoca tant Crist com Buda, mostrant el seu característic sincretisme). El canvi de tendència resulta confús, especialment amb la subsegüent i inesperada mort de la noia, que reconeixem perquè demana la presència del biombo. L'habitació està plena de flors i d'una arpa que simbolitza allò immaterial, el que està més enllà. El fet que l'arpa no soni quan la toca L'ESTUDIANT podria implicar el trencament amb una possibilitat de transcendència. De fet, quan l'arpa torna a sonar, al final de l'acte, ho fa sense que ningú la toqui, de manera impersonal: «*Se sent una remor entre les cordes*» (Strindberg, 2017: 219). En el mateix moment, l'escena canvia radicalment: «*L'habitació desapareix*» (Strindberg, 2017: 219), diu l'acotació, i es revela el quadre d'Arnold Böcklin, *L'illa dels morts*, com a fantasmagòric teló de fons: «*De l'illa arriba una música suau i reposada, agradablement melangiosa*» (Strindberg, 2017: 219). Els elements que caracteritzen el drama convencional, el diàleg i els decorats, queden reemplaçats per una invitació a contemplar el suggestiu quadre, que existeix en el nostre món real, pel qual Strindberg estava obsessionat. El món és bogeria i il·lusió, món del qual cal alliberar-se. Els personatges, doncs, viuen en un purgatori o Kama-Loka, mentre queden esperant, fins que apareix *L'illa dels morts*. Quin tipus de viatge és el final de *La sonata dels espectres*? Strindberg acaba restaurant la distinció entre allò real i allò imaginari? Estem veritablement fent el camí del quadre?

El llenguatge verbal, que sembla aquí insuficient i inoperatiu, queda substituït pel llenguatge pictòric i musical que ens remet a una nova concepció de teatre, com una música de cambra transposada al drama: una acció íntima, un motiu significant, tractat de manera sofisticada, tal com ho va definir el propi Strindberg. En tot cas, *La sonata dels espectres* articula la noció del món com a il·lusió mitjançant un tractament escèptic sobre la capacitat del llenguatge de vehicular la veritat, de desemascarar. La fal·libilitat del llenguatge mostra la tensió entre el món sensible —dolorós i no fiable— i el

desplaçament cap a una projecció subjectiva que, malgrat trobar-se intoxicada pel verí i la decepció, revelarà la facultat de visió d'un estudiant nascut en diumenge.



Referències bibliogràfiques

- EKMAN, Hans-Göran. *Strindberg and the Five Senses. Studies in Strindberg's Chamber Plays*. New Brunswick (NJ, EUA): The Athlone Press, 2000.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd* (1961). Londres: Penguin Books, 1967.
- KAFKA, Franz. *Diaris: 1910-1923*. Traducció de l'alemany de Francesca Martínez. Edició original: *Tagebücher, 1910-1923* (1949). Barcelona: Edicions 62, 1988.
- ROBINSON, Michael. «Introduction» i «Explanatory Notes». A: August Strindberg. *Miss Julie and Other Plays*. Traducció del suec de Michael Robinson. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 1998, p. vii-xxxvi i 287-313.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. París: Éditions du Seuil, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Strindberg, L'Impersonnel. Théâtre et autobiographie*. París: L'Arche Éditeur, 2018.
- STRINDBERG, August. *Un somni*. Traducció del suec de Jem Cabanes. Edició original: *Ett drömspel* (1902). Barcelona: Institut del teatre de la Diputació Barcelona / Edicions del Mall, 1984.
- STRINDBERG, August. *Miss Julie and Other Plays*. Traducció del suec, introducció i notes de Michael Robinson. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 1998.
- STRINDBERG, August. *El viatge de Pere l'Afortunat. La més forta. Dansa de mort. La sonata dels espectres. Escrits sobre teatre*. Traducció del suec de Carolina Moreno i Feliu Formosa. Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2017.
- SZONDI, Peter. *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Traducció de l'alemany de Mercè Figueras. Edició original: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (1956). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.
- TÖRNQVIST, Egil. *Strindbergian Drama: Themes and Structure*. Estocolm i Atlantic Highlands (NJ, EUA): Almqvist & Wiskell International, 1982.
- TÖRNQVIST, Egil. *Strindberg's The Ghost Sonata*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.