

# PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

## Escuela de Posgrado



La modernización del drama a partir de los cambios en la idea de tragedia propuestos por August Strindberg en la obra teatral *La señorita Julia*

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Artes Escénicas que presenta:

***Pilar De María Durand Sánchez***

Asesor:

***Gino Luque Bedregal***

Lima, 2022

## RESUMEN

La presente investigación aborda cómo el dramaturgo sueco August Strindberg intentó modificar la tragedia en su célebre obra *La señorita Julia*, a través de cambiar aspectos claves en ella como el héroe trágico que busca su felicidad, la unidad de acción y los diálogos al servicio de esta. En este camino el dramaturgo fue más allá, y, sin proponérselo, logró un nuevo tipo de escritura teatral denominado drama moderno. A partir del contraste con la idea de tragedia propia del tiempo del dramaturgo, de la oposición con la forma del drama burgués de la época, y de diversos estudios científicos del momento, la tesis ofrece un análisis exhaustivo del texto dramático en el cual encuentra que el autor propone a un complejo personaje con rasgos de impersonaje, un diálogo irregular intrasubjetivo que recurre al monólogo y una sutil presencia del autor en el texto. De este modo, la tesis sostiene que *La señorita Julia* propone un nuevo tipo de dramaturgia caracterizada por la suspensión de la acción dramática y la presencia de lo íntimo.

Palabras clave: drama moderno, impersonaje, diálogo intrasubjetivo, crisis del drama, Strindberg

## **Agradecimientos**

A mis padres, por siempre creer en mí, apoyarme y alentarme a seguir en este camino de maestría.

A mi hermana Lucía, por su interés y por siempre alentarme a continuar. A Molly, por acompañarme cada noche de trabajo de tesis.

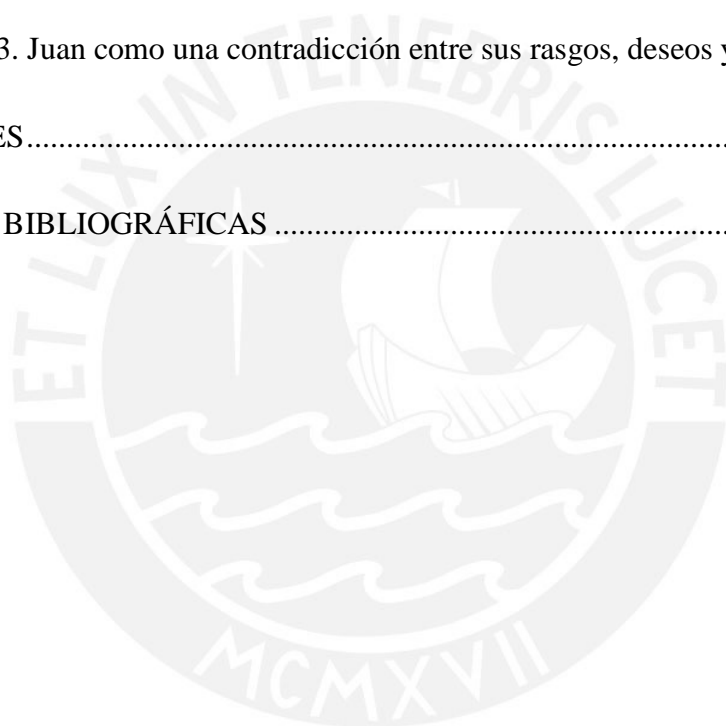
A mis compañeros y profesores de la Maestría en Artes Escénicas, por compartir conmigo este camino y animarme a continuar con mi investigación.

A Gino Luque, mi asesor, por su guía constante, su minuciosidad y exigencia para ayudarme a sacar lo mejor de esta investigación. Gracias por el interés en el tema y por las exhaustivas revisiones de cada entrega de esta tesis.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1: La tragedia que Strindberg quería renovar .....	49
Subcapítulo 1.1. Lo trágico.....	49
Subcapítulo 1.2. La tragedia clásica .....	58
Subcapítulo 1.3. <i>La señorita Julia</i> como una forma de renovar la idea de tragedia.....	73
CAPÍTULO 2: Respuesta al drama burgués: nuevas temáticas presentes en <i>La señorita Julia</i>	85
Subcapítulo 2.1. Precedentes de <i>La señorita Julia</i> : el drama burgués.....	85
Subcapítulo 2.2. Temas que aborda <i>La señorita Julia</i> y su relación con el contexto histórico	94
Sub - subcapítulo 2.2.1. Diferencia de clases .....	94
Sub- subcapítulo 2.2.2. Situación de la mujer en Europa del siglo XIX.....	100
Sub - subcapítulo 2.2.3. Los nuevos estudios psicológicos y la idea de la supervivencia del más fuerte de fines del siglo XIX.....	109
CAPÍTULO 3: Forma dramática de <i>La señorita Julia</i> dentro del periodo de crisis del drama .....	116
Subcapítulo 3.1. La crisis del drama en respuesta al drama absoluto.....	116
Subcapítulo 3.2. Elementos de composición dramática de <i>La Señorita Julia</i> .....	121
CAPÍTULO 4: Análisis del diálogo: Intrasubjetividad en el diálogo de <i>La señorita Julia</i>	

.....	148
Subcapítulo 4.1. Relato introspectivo: sueños y confesiones .....	151
Subcapítulo 4.2. La presencia del autor en el texto .....	167
CAPÍTULO 5: Análisis de los personajes: rasgos de impersonaje en Julia y Juan.....	186
Subcapítulo 5.1. Julia y su deseo de autodestrucción .....	193
Subcapítulo 5.2. Las contradicciones de Julia .....	206
Subcapítulo 5.3. Juan como una contradicción entre sus rasgos, deseos y acciones .....	213
CONCLUSIONES.....	226
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	235



## INTRODUCCIÓN

August Strindberg es uno de los dramaturgos europeos más reconocidos, y puede considerarse como “uno de los grandes modernizadores del teatro mundial” (Dubatti, 2010, párr. 1). Su teatro, desde sus orígenes, se caracterizó por la futuridad, pues se dedicó a cuestionar e innovar el teatro existente en su tiempo. Su obra más representativa es *La señorita Julia*, una de las obras más reconocidas del teatro moderno. Más de 100 años después de haber sido publicada, es una de las piezas más representadas, traducidas y adaptadas del teatro europeo (Tornqvist y Jacobs, 1988).

El autor escribió esta obra con un claro propósito: modernizar la tragedia de modo tal que respondiera a los nuevos tiempos que el hombre enfrentaba. Así lo expresa el dramaturgo en el prólogo de la publicación:

En el drama que aquí presento no he intentado hacer nada nuevo - porque eso es imposible-, sino, simplemente, modernizar la forma de acuerdo con las exigencias que he creído que los hombres de nuestro tiempo deben plantearle al arte del teatro. (Strindberg, 1982, p. 90)

Autores como Peter Szondi, Erika Fischer-Lichte, Jorge Dubatti, Jean Pierre Sarrazac, Robert Abirached, y el propio Strindberg dan cuenta de que el teatro de entonces atravesaba una crisis ante la cual era necesaria una renovación.

La crisis a la cual se refería el dramaturgo sueco, según los escritos de autores como Peter Szondi y Jean Pierre Sarrazac, era la de la representación y de la forma dramática, características de fines del siglo XIX en Europa. En este período el teatro se había convertido en solo entretenimiento y repetición de fórmulas por el protagonismo del drama burgués. Para Denis Diderot, pensador de la Ilustración, el drama burgués era el género situado entre la comedia y la tragedia (Pavis, 1998). Este tipo de teatro estaba caracterizado

por la intriga, los personajes estereotípicos y diálogos rimbombantes, que adormecían críticamente al espectador por su banalidad. La forma del drama tenía el nombre de “pieza bien hecha”.

Sin embargo, a pesar de su intento por acercarse a la realidad representando a la burguesía, el teatro de este sector social terminó produciendo imágenes falsas e impostadas de la realidad y, sobre todo, piezas maquilladas por la retórica, como menciona Robert Abirached (1994). Esto sucedió porque la burguesía le impuso al teatro el objetivo de moralizarla, y, para ello, este debía representar la moral burguesa tal y como se imaginaba que esta era, muy a pesar de la realidad. Las expectativas de la burguesía sobre el teatro consistían en que este debía mostrar cómo era o debía ser su propio grupo social, que genere curiosidad en el público, pero sin llegar al desconcierto (Abirached, 1994). La realidad de la modernidad, no obstante, se caracterizada por el desorden, pero el drama burgués se negaba a representar este caos y se empeñaba en representarla armoniosamente para evitar que el hombre se aleje del teatro si se lo enfrentaba también en ese espacio a su realidad.

Este interés del drama burgués por representar la realidad de forma armónica se explica por la fuerza atribuida a la ilusión escénica. Para Robert Abirached a la ilusión escénica:

Se la juzga capaz de neutralizar los antagonismos que dividen al mundo y de restaurar de golpe, en el arrebató de unos espectadores cautivados, una imagen armoniosa, justa e inmediatamente reconocible del universo. Es porque, dado que el hombre es fundamentalmente bueno, el teatro puede restituirle la conciencia de su honestidad primitiva, cuya huella enterrada en la memoria nada ha podido borrar.

(1994, p.110)

A partir de lo anterior, puede inferirse que la concepción del hombre de la época como un ser bueno influía en la escritura dramática, y, por tanto, presentaba una visión dualista del mundo que podía resolverse con facilidad haciendo que siempre gane el bien.

Abirached sostiene que, a partir de esta visión del mundo, el autor estaba llamando a poner en escena la mentira del teatro maquillándola para lograr que la convención sirva a fines ilusionistas. Recordemos que la ilusión escénica es ese efecto que hace parecer real lo que sucede en el espacio escénico. Y así, “en nombre del interés y de la ilusión escénica, el teatro burgués acaba por privilegiar la intriga y subordinar a ella caracteres, comportamientos y discursos” (Abirached, 1994, p. 106). Es decir, para mantener la atención del espectador y asegurar su asistencia al teatro, el autor se encargó de presentar personajes, historias y mensajes que, si bien no respondían a la realidad, alimentaban la trama intrigante.

Respecto de lo anterior, Erika Fischer-Lichte menciona que, si bien en un inicio el teatro era una institución moral para la burguesía, pronto se convirtió en una institución terapéutica que brindaba un escape de la realidad al espectador. Es por ello que ciertos dramas ya no encajaban en esta función terapéutica del teatro, por lo que el público no quería verse enfrentado a la realidad en el teatro (Fischer- Lichte, 2002). Por ende, podría sostenerse que no había correspondencia entre realidad y el teatro de entonces. Se repetía la misma fórmula teatral que privilegiaba la intriga, pero no se tomaba en cuenta la realidad. Al repetirse incansablemente la fórmula, solo cambiando personajes y la trama, se produjo un gran descenso en el nivel literario del teatro. Según Fischer- Lichte, el teatro se volvió superficial, comercial y de entretenimiento. Incluso, los círculos educados demandaban textos más calmados, con más textos predecibles y declamados en el escenario.



Este teatro comercial, basado en la fórmula de la pieza bien hecha, estaba pues condenado a la repetición. Esta crisis puede ser explicada a través de las propuestas del teórico Peter Szondi en su texto *Teoría del drama moderno* de 1956.

Para el mencionado autor, desde el Neoclasicismo francés del siglo XVII hasta antes de la crisis del drama, se sedimenta la forma dramática en la identidad absoluta de forma y contenido. Esta identidad absoluta concebía la perspectiva histórica, la visión del mundo y realidad como estática, fija y atemporal. La forma era invariable. Respecto a la ausencia de la dialéctica entre forma y contenido, Davide Carnevali menciona incluso que:

En el drama clásico esta dialéctica era básicamente ignorada, ya que el contenido era elegido en consideración a la forma; si el drama resultaba incoherente, la razón se debía a que el dramaturgo se había equivocado en la elección de los contenidos. (2014, p. 64)

Así, Peter Szondi, a partir de observar las prácticas teatrales del siglo XIX, propone una nueva mirada para lo que sucede durante la crisis del drama: que la forma y la poética de los géneros están sujetos a una perspectiva histórica. En este sentido, para Szondi, el drama puede ser considerado una categoría histórica y puede cambiar de forma cuando el contenido cambie (Viviescas, 2005). En otras palabras, la crisis que atraviesa el teatro a fines del siglo XIX, se debe porque las estructuras del drama no respondían a lo que sucedía en el contexto. El drama se había sumido en una repetición que no tomaba en cuenta las nuevas formas de ver el mundo.

Por todo ello, junto a Strindberg, otros autores como Henrik Ibsen y Anton Chejov intentan renovar el drama, iniciando así el drama moderno. De esta manera, la escritura teatral cambia en lo relativo a la estructura, la forma de los diálogos, la complejidad de los personajes, y los temas, para poder responder a la nueva realidad a la que se enfrentaba el

hombre. Esta nueva realidad, según Victor Viviescas, estaba regida por la relativización de la universalidad del hombre, lo cual implicaba que en todas las esferas (historia, economía, psicología, lenguaje) el hombre era cuestionado, desbordado, descentrado. Este proceso coincide para el autor, con la crisis del positivismo y de la razón pura. Esta crisis introduce la duda en la confianza de que el hombre, realmente, pueda desarrollar todas sus potencialidades siendo solamente un “miembro de la sociedad humana” (2005). Así, “después de haber desalojado a Dios del centro del universo por el imperio de la razón, el hombre descubre su propia soledad” (Viviescas, 2005, p. 450). Era evidente que el modelo de teatro burgués, acartonado e ilusionista, pero sobre todo con una estructura lógica, causal y progresiva, ya no podía reproducir la nueva realidad que enfrentaba el sujeto moderno, en un mundo diferente, caótico, y con un ser humano fragmentado.

El capitalismo como modo de producción dominante, el protagonismo de la burguesía, la industrialización, el reemplazo del absolutismo por repúblicas liberales o monarquías constitucionales, así como la diferencia de clases fueron factores que configuraron esta nueva realidad. Sarrazac menciona que este contexto plantea nuevas relaciones que establece el hombre con el mundo y la sociedad desde fines del siglo XIX:

Esta nueva relación se ubica bajo el signo de la separación. El hombre del siglo XX ... es sin duda un hombre “masificado”, pero es sobre todo un hombre “separado”. Separado de los otros, separado del cuerpo social que, sin embargo, lo atrapa, separado de Dios y de las potencias invisibles y simbólicas, separado de sí mismo, escindido, estallado, hecho piezas. (Sarrazac, 2013, p. 22)

Si bien lo descrito por Sarrazac tiene su apogeo en los inicios del siglo XX, es un proceso que inicia a fines del siglo XIX, y nos demuestra que el contexto en el que se desenvuelve el hombre europeo hizo que este se vuelva parte de una masa que,

paradójicamente, lo alejó de sí mismo, de los otros y de las instituciones que regulaban su vida.

A lo anterior se suma la crisis por la que atravesaba el teatro, mencionada líneas arriba. Durante el siglo XIX, el teatro en Europa había alcanzado niveles literarios muy bajos y, por el contrario, el teatro poco profundo, comercial y de entretenimiento estaba en apogeo. Erika Fischer-Lichte menciona que “As the nineteenth century progressed, the situation in theatre across Europe grew more and more desolate. By about 1880, the literary level of theatre had reached an all-time low” (2002, p. 244). Esto nos indica que el teatro estaba sumido en un periodo decadente, en el que, antes de suscitar el interés, terminaba adormeciendo al espectador en vez de mostrarle o recordarle su realidad. Tal vez un motivo por el cual esto comenzó a suceder puede explicarse a partir de las diferentes medidas de censura que hubo en Europa durante los siglos XVIII y XIX. De esta manera, comenzó a prohibirse en el teatro europeo cualquier intento de ofender a la moral, la religión y la política. La censura se volvió una verdadera práctica teatral que negaba e impedía al teatro confrontarse con temas que eran de verdadero interés en la época.

En efecto, Strindberg manifiesta su juicio sobre la situación del teatro de esta época al inicio del prólogo de *La señorita Julia*:

Por eso, en una época como la nuestra en que la reflexión rudimentaria e incompleta que lleva a cabo la imaginación va dando paso al razonamiento, la investigación y el análisis, me da la impresión que el teatro, así como la religión, van camino de su desaparición por ser unas formas moribundas para cuyo goce ya carecemos de las necesarias condiciones. Esta suposición parece confirmada por la amplia crisis teatral que azota a Europa y sobre todo por la circunstancia de que, en los dos países de más alta cultura, países que han producido los mayores pensadores del siglo, es

decir, Inglaterra y Alemania, el teatro, como las demás bellas artes, haya muerto.

(Strindberg, 1982, p. 89)

La cita anterior es un diagnóstico preciso que hace el dramaturgo del teatro de su tiempo. Para el autor, el pensamiento de la época está dominado por el razonamiento y el análisis; por el contrario, el teatro existente de su época está en declive pues no ha tomado en cuenta este nuevo espíritu de la época. El autor retrata un panorama, el mismo que presenta Fischer – Lichte líneas arriba, en virtud del cual el teatro está sumido en una crisis evidente.

Strindberg tenía gran interés por renovar el teatro y sacarlo de la situación en la que se hallaba. Si el acartonado teatro burgués había sido causante del letargo del teatro, Strindberg decidió rescatar la tragedia, que había sido dejada de lado, para ponerla al servicio de este afán renovador. Eligió la tragedia por ser una forma que consideraba desestabilizadora y confrontativa con el espectador, capaz de lograr en él un efecto poderoso. Sin embargo, resulta paradójico que eligiera una forma teatral clásica para renovar o modernizar el teatro; y es que Strindberg pudo haber visto en la tragedia una vuelta al origen, a volver a las bases e incluso a tomar nuevamente el teatro como ritual.

Claro está que el autor era consciente de que, debido a la nueva realidad, la tragedia clásica ya no transmitía mensaje significativo alguno al espectador, pues eran nuevos tiempos; por tanto, era menester dar un nuevo impulso al género. Aspectos de la tragedia clásica como el héroe trágico que busca su felicidad, la libertad de elección, así como aspectos formales como la unidad de acción, la división por actos, y los diálogos al servicio de la acción debían ser transformados tomando en cuenta otros fines, para que adquirieran un nuevo sentido y pudieran hablarle al hombre de la modernidad. Si el teatro había dejado

de lado la tragedia era porque esta mostraba lo más descarnado de la vida, a lo cual el teatro burgués rehuía.

Durante el prólogo de *La señorita Julia*, el autor hace referencia a la preferencia, imperante entonces, por temas más ligeros o banales y alejados de la tragedia:

Recientemente me reprocharon que mi tragedia *El padre* fuese demasiado triste, lo que parecía implicar una demanda de tragedias alegres. Todo el mundo clama por esta alegría de vivir; los empresarios teatrales encargan farsas, como si la alegría de vivir consistiese en ser estúpido .... Para mí, la alegría de vivir reside en las duras y crueles batallas de la vida, y mi placer, en saber algo, en aprender algo. Por eso he elegido para esta obra un caso excepcional, pero instructivo; en dos palabras, una excepción, pero una gran excepción que confirma la regla, lo cual va a molestar a todos los que aman lo banal. (Strindberg, 1982, p. 91)

Aquí notamos la crítica que hace el autor a la demanda de piezas más banales por parte de un público conformista, pues el hombre no quiere ver lo duro y descarnado que puede ser vivir, y, por ello, se encarga de presentar o pedir solo farsas que le hagan reír y le den la alegría que anhela, pero en realidad le es esquiva. Sin embargo, para el autor, la alegría de vivir reside paradójicamente en sufrir; y, en este sentido, Strindberg quiere alejarse de lo banal para lo cual se empeña en componer una historia que muestre este lado trágico de la vida.

Pero ¿qué era la tragedia y por qué el autor quiso valerse de ella para revitalizar el teatro? Según Aristóteles, la tragedia es:

La imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, ... y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por

medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos.

(Aristóteles, 2013, p.47)

Esta definición nos sugiere que algunos elementos tradicionales de esta conceptualización podrían ya no encajar en esta nueva realidad. Por ejemplo, una acción de carácter serio que, entendemos, podría ser llevada a cabo por personajes de rango elevado ya no es posible porque nos encontramos en un contexto en el que la nobleza se encuentra en declive, y los personajes de teatro muestran seres más cercanos al hombre del común. Además, el autor es consciente de que el ser humano puede ser incoherente, contradictorio y contingente, rasgos muy distantes del ideal de hombre ateniense que pregonaban los filósofos clásicos. Asimismo, un lenguaje sazonado o agradable ya no es posible, pues el autor es consciente de que, en la vida, las personas podemos divagar, deambular sin rumbo ni precisión cuando hablamos.

La tragedia para los griegos era casi una institución de la polis, más que simple entretenimiento, ya que era un arte que, sobre todo, servía para educar al ciudadano: influir en su forma de actuar y dotarlo de ideas políticas democráticas. La tragedia requería que el ciudadano se identifique con personajes que se hallaban en complejos dilemas éticos, que se insertaban en un marco de temas políticos en los que se discutía el sentido de la justicia, la distinción entre monarquía y tiranía, la legitimidad del estado, y el potencial destructivo de las pasiones (Barker, 2009). No obstante, el hecho de que la tragedia tenga potencial pedagógico permite entender por qué Strindberg la consideró también como la mejor opción para renovar el teatro.

Teniendo todo este panorama en cuenta, en esta investigación planteamos como tema analizar la modernización del drama a partir de los cambios en la idea de tragedia propuestos por August Strindberg en la obra teatral *La señorita Julia*. Strindberg quería

cambiar aspectos centrales de la tragedia clásica. Este afán de cambio surge por la decadencia en la que se encontraba el teatro, al ya no responder a la realidad, y por la nueva conciencia que el hombre tenía de sí mismo, pues este ya no era el centro, estaba separado del resto, de dios, de sí mismo (Sarrazac, 2013, p. 22). En este camino por revitalizar la tragedia, sucede no solo la modernización de esta, sino también una modificación más profunda de la escritura teatral y una modernización del drama, que ahora sí busca responder a la nueva realidad del sujeto de la modernidad. La modernización de la tragedia implicó un cambio en las temáticas de las piezas teatrales, para que estas se alinearan con la realidad, un cambio en la idea de “héroe dramático”, un cambio en la idea de diálogo y un cambio en la unidad de acción. Esto ocasionó la modificación profunda de la estructura teatral que necesariamente tuvo que ver con las variaciones hechas a la forma en que se contaba la historia, la forma en que hablaban los personajes, la profundidad psicológica que empezaron a adquirir estos.

De este modo, para descubrir cómo logra esto el autor, nos hemos planteado la siguiente pregunta general de investigación: ¿de qué manera se moderniza el drama a través de los cambios en la tragedia, propuestos por Strindberg en la obra *La señorita Julia*?

Antes de plantear nuestra hipótesis, debemos dejar en claro qué es el drama. Según Patrice Pavis, el término drama designa la obra teatral en su sentido más amplio; es decir, el poema dramático o texto escrito para papeles diferentes y según un conflicto (Pavis, 1998). Para dicho autor, además, este texto tiene como principio de construcción lo dramático, que muestra tensión en las escenas que llevan a un desenlace y cautivan al espectador. Es interesante resaltar que para Pavis, esta forma ha sido canónica en el teatro occidental y deviene de la definición clásica de tragedia planteada por Aristóteles.

Por su parte, para Georg Hegel, el drama nace en el Renacimiento como producto de la concepción humanista que le devuelve al hombre su libertad, su valor, y su necesidad de expresarse en las relaciones interpersonales. Así, el hombre encuentra en la reproducción de relaciones interpersonales una forma de reflejarse o representarse. Esto se materializa en acciones y diálogos que permiten que los hombres se relacionen (Carnevali, 2014). Sobre esta caracterización del drama, cabe resaltar que el diálogo es el medio exclusivo del drama.

A raíz de nuestra pregunta de investigación, sostenemos que Strindberg modificó aspectos centrales de la tragedia como el héroe trágico que busca su felicidad, la unidad de acción, y los diálogos al servicio de la acción, para que respondieran al contexto en el que vivía y pudiera presentar la historia de *La señorita Julia*. De este modo, Strindberg construyó al personaje central de la obra como una mujer con ciertos rasgos contradictorios o incoherentes, que parece no buscar su felicidad, sino que parece querer por momentos su autodestrucción y por momentos no saber lo que quiere. Asimismo, la unidad de acción parece diluirse pues el personaje central no tiene un objetivo definido. A todo ello se suma un nuevo tipo de diálogo que ya no alimenta por completo la acción, sino que divaga en un intento de los personajes por ahondar en ellos y comprenderse.

El contexto socio histórico del autor estaba caracterizado por factores y eventos como la crisis de la razón y la desconfianza en esta, el capitalismo, la diferencia de clases, la industrialización y la aparición de nuevas teorías científicas como la teoría de la evolución, y nuevos estudios psicológicos que daban cuenta de la complejidad del ser humano. Evidentemente, los preceptos de la tragedia clásica ya no podían contener este nuevo contexto, pues recordemos que la tragedia clásica representaba un mundo distinto en el que existían problemáticas distintas a las de fines del s. XIX. La tragedia griega tenía una



función religiosa y social, pues siempre representaba dilemas propios de la democracia ateniense como la justicia, monarquía y tiranía, la legitimidad del estado, etc.

Es así que, en este proceso de cambios, *La señorita Julia* se convirtió en una nueva forma de escritura denominada drama moderno, por algunos autores como Peter Szondi, caracterizado por la subjetividad, el diálogo irregular, la suspensión de la acción dramática y personajes más complejos, además de la predominancia del pasado y de lo íntimo y personal. Si bien en la obra que analizamos estos rasgos no están presentes en su totalidad ni en su máximo esplendor, sí reconocemos que esta obra marca un precedente para las posteriores piezas de este nuevo tipo de drama. Si bien en un inicio, Strindberg planteaba modernizar la tragedia, lo que lograron estos cambios fue que la escritura teatral, más allá del drama, también cambiara. Por ello, sostenemos que esta nueva escritura representada en *La señorita Julia* incorporó sobre todo los siguientes elementos: un cambio en la construcción y complejidad del personaje (variable que posteriormente será denominada como rasgos de impersonaje en Julia y Juan), y un cambio en la dirección del diálogo (que posteriormente será abordado como diálogo de carácter intrasubjetivo).

### ***Estado del arte***

Ahora bien, es preciso revisar la bibliografía existente en torno a *La señorita Julia* para conocer cuál es el estado del arte. Mucho se ha escrito sobre esta obra desde que fue publicada. Muchos autores le han dedicado artículos, libros, tesis, etc., desde diversas perspectivas. Entre los aspectos más analizados se encuentran las relaciones de poder, la lucha de clases, la guerra de sexos, el prólogo de la obra, la situación de la mujer en la época, la subjetividad en la obra o la relación entre la obra y la vida personal del autor, las tendencias o corrientes subyacentes en la obra, el suicidio, la sugestión e hipnotismo y, sobre todo, varios artículos que se dedican a analizar la tensión entre tragedia y naturalismo

presente en la obra. A continuación, nos concentraremos en presentar un panorama sobre los hallazgos en cada eje temático investigado a lo largo del tiempo.

Respecto al eje de tensión entre tragedia y naturalismo presentes en la obra, son múltiples las investigaciones que pueden citarse. Algunos autores como Jhon Greenway (1986), Evert Sprinchorn (1968) y Jorge Dubatti (2010) reconocen que la obra no es fielmente una pieza naturalista, pues el dramaturgo llenó de su propia subjetividad la obra. Otros autores como Carl Dahlstrom (1958) y Goran Stockenstrom (2004) señalan que *La señorita Julia* es más una pieza naturalista que una tragedia, pues no reconocen rasgos de tragedia en ella, y plantean que Strindberg falla al intentar catalogarla como una. De hecho, hacia el año 1944, Carl Dahlstrom publica el artículo “Strindberg's ‘naturalistiska sorgespel’ and Zola's naturalism: IV. ‘Fröken Julie’: Situation and plot”, en el que expone las circunstancias que plantea Strindberg en la obra, así como la trama y desarrollo de esta.

El autor reconoce que la obra no responde por completo al naturalismo. Dahlstrom publica posteriormente otro estudio importante sobre la obra *Strindberg and naturalistic tragedy* (1958) en el que analiza a profundidad los motivos por los que considera que esta no es enteramente una tragedia ni tampoco pertenece al naturalismo. Podemos ver en este artículo que Strindberg cambia la definición de tragedia y, por ello, notamos que *La señorita Julia* no calza con el modelo clásico, pues esta carece de las cualidades principales y, en tal sentido, ninguna corresponde a la categoría de héroe trágico según la forma clásica. Por el contrario, hay en Julia una debilidad sexual y una falta de virtudes que no la hacen superior ni de grandes cualidades como sí lo debían ser los personajes de la tragedia (Dahlstrom, 1958).

Esta idea propuesta por Dahlstrom es apoyada por lo que manifiesta Goran Stockenstrom en su artículo del año 2004, “The Dilemma of Naturalistic Tragedy:

Strindberg's "Miss Julie'", al afirmar que no es posible que la obra sea una tragedia, pues para Strindberg, la naturaleza de los personajes estaba conformada por múltiples piezas, casi parchadas para formar un todo. Esto se contradice con la visión clásica humanista del hombre visto como una unidad, presente en la tragedia (2004). Aquí se empieza a ver el cambio que proponía Strindberg con respecto a la tragedia, al querer modernizarla para poder responder a las nuevas relaciones del hombre con su mundo. En este sentido, si el sujeto de la modernidad está, como indica Jean Pierre Sarrazac, regido por el signo de la separación, es coherente que el cambio que propone Strindberg sea un personaje conformado por múltiples piezas, separado de sí mismo y sin unidad o coherencia. Esto queda evidenciado en el prólogo de la obra:

El alma de mis personajes (su carácter) es un conglomerado de civilizaciones pasadas y actuales, de retazos de libros y periódicos, trozos de gentes, jirones de vestidos de fiesta, convertidos ya en harapos, de la misma manera que está formada el alma. (Strindberg, 1888, p. 94)

Stockenström encuentra un conflicto entre lo que propone la tragedia y lo que propone el naturalismo. Para el autor, la obra no es una tragedia de acuerdo a la tradición aristotélica, pues en esta, la trama, a pesar de ser sencilla, es lo principal o superior al carácter; sin embargo, en *La señorita Julia* ocurre lo contrario, ya que, si bien la trama en ella es sencilla, los personajes son complejos y son lo principal. El autor plantea que la obra posee un discurso determinista en la multiplicidad de factores que obligan a Julia a actuar así. En otras palabras, Julia no tiene escapatoria, y sea lo que sea que decida, no habrá libertad en su decisión, pues las opciones de las que dispone son limitadas. Al apelar a este determinismo, se niega cualquier noción de libre voluntad, rasgo necesario para hablar de tragedia.

De hecho, uno de los aspectos que los autores consideran determinante para catalogar la obra como tragedia o como obra naturalista es el final de la pieza. Al final de la obra, Julia es inducida por Juan al suicidio. Algunos autores como Carl Dalhstrom (1958) y Goran Stockenstrom (2004) coinciden en identificar que el final es precipitado y no es verosímil con las circunstancias de la protagonista. Sin embargo, si tomamos en cuenta la intención de Strindberg de modernizar la tragedia, veremos que el final fue preparado así con una intención: inscribir a Julia en la perspectiva determinista del naturalismo imperante en la época.

Sucede algo curioso aquí, ya que Strindberg no deja de lado los nuevos estudios sobre psicología que surgían en el momento y apela al hipnotismo para poder arrastrar a Julia al suicidio hacia el final de la obra. Esto, según Goran Stockenstrom (2004), permite insertar la obra en el naturalismo, pues no permite que Julia se enmiende, como debiera suceder en una tragedia. De hecho, el autor manifiesta que, en el final Strindberg, no logra reconciliar el carácter humano de la tragedia con el discurso naturalista del determinismo. Sin embargo, hay autores que contrastan con lo anterior como Luciano Menichelli (2013), pues manifiestan que, hasta antes de la llegada del conde, la obra puede ser considerada como naturalista, mas este evento fortuito modifica la obra y convierte a Julia en heroína trágica y permite que se redima. Vemos en ambas posturas que el final de la obra es clave para determinar su carácter trágico o naturalista. Mientras que para Stockenstrom, el hipnotismo no permite a Julia hacer uso de su libre albedrío para enmendarse, para Menichelli, un evento fortuito coloca a Julia a merced de fuerzas contra las que no puede luchar, como en la tragedia.

Alice Templeton es una de las investigadoras que ofrece una nueva lectura a *La Señorita Julia* en su artículo ““Miss Julie” as “A Naturalistic Tragedy”” (1990). Templeton

sostiene que, a pesar de parecer contradictorios, hay una coexistencia entre tragedia y naturalismo, y que esta es posible pues Strindberg concibió el destino de Julia no solo de manera naturalista sino también de modo trágico. Por tanto, Julia es víctima de un entorno y cosmovisión naturalista, y allí radica su tragedia. Es decir, la protagonista está atrapada por parámetros sociales que no son cuestionados. La autora lo manifiesta de la siguiente manera:

... the play can be read as an indictment of the naturalistic interpretation of those social forces, a powerful and destructive ideology which, by affirming sexist and classist power relations as natural, would reduce women's revolutionary desire to a conventional scenario of female sexual desperation. (Templeton, 1990, p. 480)

En este sentido, resulta interesante notar que para Templeton, contrariamente a lo que sostiene Carl Dahlstrom (para quien Julia no tiene virtudes ni es representante digna de la aristocracia), Julia no es una mujer degenerada, sino que Strindberg nos presenta a una mujer que está comenzando a tener conciencia social y de género al intentar cambiar su realidad.

Siguiendo esta línea, existen incluso lecturas opuestas a la que el autor quería para la obra. Se sabe que Strindberg era misógino y se encargó de dejar su posición clara en el prólogo. Sin embargo, autores como Alice Templeton manifiestan que el prólogo es aun más misógino que la obra: “Though in the preface Strindberg urges us toward a painfully deterministic, misogynist reading of *Miss Julie*, the play itself is open to an antinaturalist, even feminist reading” (1990, p. 470). Esto es posible si leemos el prólogo en oposición a la pieza. Bajo la lectura de Templeton, la obra es un documento que da cuenta de la realidad imposible de cambiar que vivían las mujeres a fines del siglo XIX. Para Julia no había solución después de haber tenido relaciones sexuales con su criado.

Hasta aquí hemos visto que, respecto al eje de tensión entre tragedia y naturalismo presentes en la obra, hay diversas posturas que han buscado explicar si la obra encaja en la tragedia o en el naturalismo. Aspectos como el final de obra, el personaje principal como no héroe trágico, la trama sencilla, y la subjetividad del autor, han servido para este intento de explicar dónde se inserta la obra. Sin embargo, todo ello nos hace pensar que la mayoría de autores ha juzgado la pieza bajo la visión de la tragedia clásica, y no es eso lo que Strindberg quería ofrecer, sino que el autor intentaba renovar esta tragedia, y para ello tenía que modificarla. Al analizar *La señorita Julia* bajo el lente de la tragedia clásica, la obra evidentemente no va a encajar y hasta podría perder su fuerza, pues no alcanzaría a llenar el molde de la tragedia clásica.

Otro de los aspectos más estudiados sobre la obra es el prólogo, el cual constituye uno de los más importantes documentos en la historia del teatro, pues define preceptos del nuevo tipo de drama desde la perspectiva de la puesta en escena y del texto dramático (Stockenstrom, 2004). Todos los autores coinciden, respecto al prólogo, en que este era un documento que proponía un intento de renovar el teatro y salvarlo de la decadencia en la que se hallaba a causa del obsoleto teatro burgués.

Para muchos autores el prólogo de la obra es un intento de Strindberg de agradar con él y la obra a los representantes del naturalismo, como Emile Zola y Andre Antoine. Esta idea es apoyada por Templeton, quien menciona que “according to John Ward, the preface positioned Miss Julie in the context of the naturalist literary movement and, in particular, answered Zola's charge that the characters in Strindberg's earlier play *The Father* were too abstractly drawn for truly naturalistic drama” (1990, p. 469).

Es interesante notar la contradicción de Strindberg aquí, pues si bien quería agradar y alinearse con el movimiento naturalista, la propuesta de la obra es totalmente subjetiva y

se aleja de la realidad científica que propone este movimiento. Es cierto que Julia fue pensada a partir de un hecho de la realidad; sin embargo, el autor la construye con hechos de su propia subjetividad, como su vida, su relación con las mujeres, sus figuras materna y paterna, etc. Esto evidentemente se aleja de la objetividad con la que debía contar un producto naturalista.

El prólogo de la obra también es para Jorge Dubatti un documento clave para comprender a Strindberg y su visión de teatro. En su artículo “Relectura de August Strindberg y las estructuras del drama moderno: un análisis de La señorita Julia” (2010), Dubatti se encarga de identificar en esta obra de Strindberg, el realismo. Para Dubatti, el dramaturgo sueco tiene la “capacidad de mostrar la vida como es, en su dimensión más descarnada” (2010, párr. 29), es decir, hay en él la voluntad de respetar “la ilusión de contigüidad entre mundo poético y régimen empírico, de articular el drama al servicio de la exposición de una tesis y de valerse conscientemente de los procedimientos de la poética realista” (2010). Esto es planteado por el autor en el prólogo de la obra, en el cual manifiesta que la historia surge de un hecho real, y que el teatro tiene la posibilidad de formar espectadores que en un futuro puedan contemplar los acontecimientos que nos presenta la vida. Strindberg tenía una idea muy clara de cómo concebía el hecho teatral y qué tipo de espectador quería. Si el drama burgués había logrado adormecer al espectador, el dramaturgo sueco querrá despertarlo y tenerle cerca. Por ello sus ideas de teatro de cámara, por ejemplo.

El interés de Strindberg estaba expresado claramente en el prólogo. La investigadora Carolina Moreno (2020) menciona que su afán de experimentación, de llegar al espectador y hacerlo consciente de la necesidad de un cambio, llevó a Strindberg a experimentar en sus obras. No se trató, por ello, de un mero deseo de experimentar, sino

que había un propósito: la necesidad de acercarse al espectador y movilizarlo. En esta línea, según Moreno, para el dramaturgo eran claves la subjetividad y la naturalidad, ya que con ellas podrían lograr acercarse al espectador de su tiempo. En este sentido, el dramaturgo supo romper las estructuras del drama y lo conocido y se arriesgó a cambiar lo establecido. Este intento de Strindberg por modificar la estructura de la tragedia y eliminar los actos tiene que ver con su afán de mantener la atención del espectador y no permitir que se distraiga entre actos. Este interés es manifestado en el prólogo de la obra y constituye un cambio en la escritura teatral posterior.

Hasta aquí hemos visto que se han analizado diversos aspectos del prólogo, por ejemplo, su carácter de importante documento que manifiesta las características de un nuevo tipo de teatro alineado con la modernidad. Asimismo, se examina la intención detrás de este documento de agradar a los representantes del naturalismo, la visión de teatro del autor, y sobre todo su intención entusiasta de modernizar y rescatar el teatro y formar un nuevo tipo de espectador. Es importante señalar que el prólogo fue escrito después de la obra y, en el intento de lograr que el editor aceptara publicarla, Strindberg la presentó con gran entusiasmo justificando cada aspecto de ella para lograr encajar en la corriente naturalista y en su nueva visión de tragedia. Recordemos que el autor intentaba agradar a Emile Zola para ser considerado dentro del movimiento naturalista.

Otro de los ejes temáticos más investigados sobre *La señorita Julia* es su verosimilitud o realismo. Nos referimos aquí a la capacidad de la obra para reflejar la porción de realidad que el autor intentaba representar. Jorge Dubatti en su artículo “Relectura de August Strindberg y las estructuras del drama moderno: un análisis de La señorita Julia” (2010) se encarga de identificar el realismo en esta obra. Dubatti plantea que para el dramaturgo sueco la dramaturgia tiene la “capacidad de mostrar la vida como es, en



su dimensión más descarnada” (2010). Es decir, hay en él la voluntad de respetar “la ilusión de contigüidad entre mundo poético y régimen empírico, de articular el drama al servicio de la exposición de una tesis y de valerse conscientemente de los procedimientos de la poética realista” (2010). Ya la decisión de tomar una noticia de esa época como evento para construir su historia, nos muestra el afán de Strindberg por acercarse a la realidad. Asimismo, el hecho de haber considerado estudios psicológicos sobre la sugestión e hipnotismo para construir, por ejemplo, el final de la obra, nos da cuenta de cómo construye el drama para exponer su idea.

Según Dubatti, hay ciertos procedimientos del drama moderno en cada nivel de realismo que utiliza Strindberg: realismo sensorial, narrativo, referencial, lingüístico, semántico, voluntario. Respecto al realismo lingüístico, se identifica en Strindberg una exploración de la lengua para expresar la psicología y pertenencia social de sus personajes. Asimismo, es importante resaltar que para Dubatti los personajes presentan un alto causal lingüístico, lo cual es una constante en la modernidad: la confianza en la palabra como medio de expresión (2010). Ello es evidente en las obras del teatro moderno, en las que la palabra se convierte en la protagonista.

Sin embargo, es evidente, y Dubatti lo menciona, que el diálogo para Strindberg debe evitar las fórmulas obsoletas del pasado y la tosquedad propia del realismo, y, antes bien, recurrir a un diálogo más irregular. Así lo menciona el mismo Strindberg en su prólogo:

He roto un poco con la tradición al no pintar a mis personajes como catequistas que hacen preguntas estúpidas para provocar una brillante réplica. He intentado eludir el modelo de diálogo francés con su construcción simétrica, matemática, y para ello he

dejado que las mentes trabajasen de una manera irregular, tal como ocurre en la realidad ... por eso el diálogo anda sin rumbo ... (1888, p. 98)

Notamos aquí el cambio que deseaba lograr Strindberg y el acercamiento a la realidad que quería presentar en su pieza. Más allá de sus deseos por agradar a Zola y Antoine, su genuina búsqueda por rescatar el teatro del diálogo acartonado del drama burgués se refleja en su prólogo y en los diálogos de los personajes que parecen andar sin rumbo y ralentizar la acción.

Strindberg acertó en tratar el diálogo y acercarlo a la realidad y al espectador. Sin embargo, como menciona Egil Törnqvist en su artículo de 1996, “The Strindbergian One-Act Play”, *La señorita Julia* no es del todo fiel a los requerimientos de verosimilitud de una obra naturalista, pues en la obra analizada hay discrepancia entre el tiempo narrado (12 horas) y el tiempo de representación (90 minutos). Esto se debe a que Strindberg inserta la elipsis en su obra, sin recurrir a la división por actos, lo cual para él constituía una distracción para el espectador.

Otro eje temático abordado por los autores, y probablemente uno de los más importantes, es la contradictoria subjetividad en la obra. Como menciona Dubatti:

Strindberg realiza una apropiación muy subjetiva, sincrética, sui generis, de dudoso “rigor científico”, de las ideas de Darwin y Nietzsche. ... los términos de origen aparecen en Strindberg resemantizados por el uso personal que el autor sueco hace de ellos. (2010, párr. 58).

Es decir que, a pesar de tener la intención de respetar la realidad, Strindberg se vale de estos estudios a su modo para exponer una tesis sobre su visión de realidad.

Pero, por otra parte, esta subjetividad se manifiesta en que la relación entre la obra y la vida personal del autor es evidente; todos los autores coinciden en afirmar que la obra es

producto de hechos personales de la vida de Strindberg. Respecto a esto Egil Tornqvist y Barry Jacobs (1988) sostienen en el libro *Strindberg's Miss Julie: a play and its transpositions*, que la obra es la representación de aspectos de la vida del autor y de mujeres que lo marcaron, como su madre y su esposa Siri von Essen. Esto es evidente pues la diferencia de clases entre Julia y Juan es similar a la de los padres del dramaturgo; además, según algunos autores, Julia representa a la madre y a la esposa del dramaturgo. Esto resulta en una contradicción, pues a pesar de querer mostrar la realidad objetivamente como lo sugería el naturalismo, el autor volcó toda su subjetividad y mundo interno para crear la historia y los personajes.

Para Víctor Viviescas, que toma las ideas de Jean Pierre Sarrazac, la subjetivización de la escritura conquista la superficie textual y Strindberg exhibe su presencia en el texto, se pone a sí mismo en escena (2015). Por ello, ya que Strindberg era un hombre tan atormentado, era esperable que volcara esto en su obra. Pero como bien menciona Viviescas, esto constituía una infracción a la objetividad del drama absoluto propuesto por Peter Szondi. Para este, una de las condiciones del drama es la invisibilidad del autor, ya que su presencia no debía sentirse en la obra. Esto no sucede en *La señorita Julia*, en la que se percibe claramente la presencia del autor. Con ello, Strindberg se contradice, pues su obra no se insertaría en la visión científicista e imparcial del naturalismo.

Jorge Dubatti también aborda esta subjetivización del drama moderno en *La señorita Julia*. El autor plantea que el dramaturgo sueco utilizó en su obra las estructuras objetivistas de la poética del drama moderno para expresar su visión subjetiva del mundo, es decir su mundo interno. Es interesante notar cómo el autor toma las ideas de Peter Szondi respecto a cómo esta subjetivización de Strindberg permite que se inicie la *dramaturgia del yo*. Para Peter Szondi, con Strindberg se inicia un tipo de dramaturgia que

tiene como fondo la autobiografía (2011). Este modelo se mantendrá por muchas décadas más, y es importante destacar que este dramaturgo es quien da inicio a una nueva forma.

Las relaciones de poder es uno de los más interesantes temas investigados sobre la obra. Los estudios revelan que este tema está relacionado con la diferencia de clases y la guerra de sexos presentes en la obra. La autora Asya Sakine confirma estas características al mencionar que “The fact that Miss Julie belongs to upper class as the daughter of a Count and Jean as a servant comes from lower class is an important detail in initiating the battle of power between them” (2016, p. 42). Esto nos demuestra que ambos aspectos están relacionados, y que la diferencia de clases es uno de los factores que ocasiona la lucha por el poder en la obra. Esta idea está sustentada por los estudios de Alice Templeton, quien sostiene que Julia es producto de una aristocracia decadente que se enfrenta, en la figura de Juan, a una baja clase social que emerge. La amenaza de la clase que emerge debió ser entonces un factor clave en la vida del autor.

Julia es víctima de una terrible lucha por el poder entre su padre y su madre. Templeton sostiene que, en este sentido, Julia es producto de una lucha de sexos (1990). La relación que Strindberg tuvo con las mujeres explica por qué notamos que la obra es una batalla entre hombre y mujer. Hay aquí un diálogo entre la visión del mundo del autor y sus ideales estéticos. Aunque en realidad, más que su visión del mundo, lo guía su mayor ideal estético: su afán por cambiar la tragedia. Ello direcciona la forma en la que el autor construye la obra y los personajes. En este sentido, si bien es cierto que el autor también consideraba a la mujer como un ser inferior, no es esto lo que guía su construcción de Julia, sino más bien su ideal por hacerlo encajar como un ser de la modernidad.

Ahora bien, esta guerra de sexos y lucha de clases, que inevitablemente se traduce en la lucha por el poder, guarda relación con los diálogos y la estructura conversacional de

la obra. Respecto a esto, Asya Sakine, en su artículo “Fall of Miss Julie and Rise of Jean”, sostiene que las relaciones de poder son reflejadas en el número de intervenciones de cada personaje, así como en otras características. Estos turnos en la conversación permiten ver qué personaje tiene el poder en ese momento (2016). La autora concluye que, hacia el inicio de la obra, y debido al status social de Julia, ella tiene el poder; sin embargo, a medida que avanza el drama, Juan toma el control.

Un aspecto interesante sobre el diálogo que guarda relación con la arista social que atraviesa a la obra es que Barry Jacobs y Egil Tornqvist en el libro *Strindberg's Miss Julie. A play and its transpositions* (1988) encuentran que en la obra solo existen diálogos entre 2 personajes (Juan – Julia, Juan – Cristina). No hay un real diálogo entre los 3. Ello se debe a cómo está construida la obra, para resaltar la diferencia de clases. Incluso Julia solo se dirige a Cristina en forma de monólogos, lo cual revela un carácter no democrático en su hablar. Lo que nos revelan los estudios sobre las relaciones de poder en la obra es que Strindberg consideró que tenía que haber una dialéctica entre forma y contenido, tal y como lo proponía Szondi. En este sentido, Strindberg, a partir del contenido que quería plasmar, modificó la forma dramática, alejándose de la concepción del drama como forma ahistórica.

Sugestión e hipnotismo constituyen otro de los temas más investigados respecto a la obra. John Greenway (1986) en su artículo “Strindberg and suggestion in Miss Julie” y Ross Shideler en “Miss Julie: naturalism, ‘The battle of the brains’ and sexual desire” (2009) explican el suicidio de Julia, justificándolo a través de la sugestión que ejerce Juan sobre ella. Los autores sostienen que Strindberg se apoyó en diversas teorías psicológicas para construir este momento. Ejemplo de ello son las ideas de Hippolyte Bernheim sobre cómo el estado hipnótico puede alcanzarse a través de la sugestión. Esta sugestión es posible para el personaje de Julia, pues, según Greenway, por la forma en que fue criada,

ella es susceptible a este estado. Podría entenderse bajo esta mirada que Julia realmente decida suicidarse ante la insistencia de Juan, pero tal vez lo que no resulta muy verosímil es el periodo de tiempo tan corto en el que esto sucede.

Una Chaudhuri afirma que el hipnotismo (hipnotizador-hipnotizado) es usado por Strindberg en la obra a modo de analogía entre los sistemas de poder entre los sexos, y los sistemas de poder entre las clases. Chaudhuri es clara al afirmar que “Hypnosis is, in fact, the perfect figure with which to represent the modernist construction of power along the mutually contradictory axes of freedom and determinism” (1993, p. 324). A partir de esta interesante idea, podemos obtener algunas reflexiones. En efecto, el hipnotizador corresponde a la persona que tiene la libertad para manipular a la otra, en este caso, Juan; mientras que el hipnotizado es presa del determinismo y de las condiciones a las que es sometido, en este caso, Julia. Ambos representan dos extremos que son posibles en relaciones entre hombre - mujer y relaciones de clase. Aquí sucede algo curioso, pues mientras que Julia es superior a Juan en cuanto a clase social, para la época, no sucede lo mismo en cuanto a relaciones de género.

Otros ejes temáticos han recibido menos atención por parte de los investigadores. Por ejemplo, respecto a las tendencias subyacentes en la obra, podemos rescatar el estudio de John Bellquist (1988), quien en su artículo “Rereading Froken Julie: undercurrents in Strindberg’s naturalistic intent”, sostiene que Strindberg hace uso de la mitopoiesis, recurre a imágenes relacionadas con el ascenso y la caída, y a mitos bíblicos. Además, es evidente, según el autor, que hay una tendencia al simbolismo en la obra.

Hay asimismo otras lecturas desde variadas perspectivas teóricas que utilizan, a diferencia de los estudios anteriores, otras disciplinas como la psicología y la sociología para analizar esta obra. Por ejemplo, desde la perspectiva del psicoanálisis, hay dos estudios

que se encargan de analizar la pieza a la luz de las ideas de Jacques Lacan y Sigmund Freud: *A Lacanian analysis of Miss Julie by August Strindberg and The Balcony by Jean Genet* de Christine Boyko-Head (1990), y “Miss Julie: A Psychoanalytic Study” de Sonali Jain (2015). Ambos estudios toman las ideas de la dialéctica del amo y el esclavo de Georg Friedrich Hegel, una relación en la que prima la dependencia, la demanda y la crueldad, para revisar la obra de Strindberg. El texto de Sonali Jain concluye que la obra subvierte la relación amo – esclavo, precisamente porque intervienen en ella condiciones como la sexualidad, el inconsciente y la complejidad del ser humano.

Por su parte, otra investigación que analiza la obra desde una perspectiva distinta es “A Marxist Reading of Miss Julie” de Hossein Davari (2015). Este texto demuestra que el componente social en la obra es tan fuerte que puede decirse que Juan y Cristina son manipulados y explotados por la clase burguesa representada por Julia. Para el autor, a la luz de la teoría marxista, Julia, representante de la burguesía, está obsesionada con satisfacer sus propias necesidades de cualquier modo.

Hasta aquí hemos visto que, a lo largo de los años, la obra ha sido objeto de diversos análisis desde múltiples miradas. Estos análisis se han enfocado en analizar los personajes de la obra, el género, el final de la obra, los recursos dramáticos usados por el autor, el prólogo y la relación entre la obra y la vida personal del autor. El hecho de que haya múltiples lecturas de la obra demuestra que es una pieza construida por el afán del autor de hacerla seguir un ideal estético que se inserta en un contexto complejo.

Luego de analizar el panorama de investigaciones, podemos ver que no hay una propuesta similar a la nuestra, es decir, que exponga el paso de la renovación de la tragedia a la modernización del drama, tomando en cuenta dos elementos claves a analizar como el personaje y el diálogo. Aunque se ha analizado mucho al personaje central de la obra, no se

ha tomado en cuenta meticulosamente el diálogo con el cual se expresa Julia y cómo este está anclado al contexto que Strindberg quería retratar. En el camino de renovar la tragedia, Strindberg terminó modernizando el drama para responder a la nueva realidad del sujeto de la modernidad, y esa novedosa hipótesis, sumada al marco conceptual que utilizaremos, es lo que le otorga originalidad a nuestra investigación. Presentaremos entonces los conceptos claves para esta investigación.

### ***Marco teórico***

El primer concepto del que parte esta investigación, aquel que Strindberg pretendía renovar, es el de tragedia clásica. No obstante, para abordarlo debemos comprender primero qué es lo trágico. Definir lo trágico no es tarea fácil, pues la concepción del término ha variado con el tiempo y depende de la posición que el hombre asume en su mundo. Diversos filósofos se han encargado de explicar este término. Sin embargo, una definición general denomina como trágico a algún evento que atraviesa al ser humano y que le provoca sufrimiento. Implica entonces una acción destructora y dolorosa. Los autores que han teorizado sobre la tragedia y lo trágico coinciden en afirmar que “lo trágico en sí mismo debe determinarse como un modo de experiencia” (Lehmann, 2017, p. 63).

En este sentido, tal y como afirma Lehmann, “lo trágico es un modo de apertura artística del mundo, no una determinación esencial del ser humano, y tampoco una forma de ser-en-el-mundo de índole trágica” (2017, p. 66). Esto supone que lo trágico implica el relacionarnos con nuestro propio mundo (Melo, 2013) o que podemos explicar el mundo a través de lo trágico. Lehmann propone, siguiendo a Wolfgang Kayser, a “‘lo trágico’ como un fenómeno vital y a la tragedia como ‘una forma de arte dramático que se adueña de lo trágico’” (2017, p. 71). En este sentido podría decirse que la tragedia materializa lo trágico de modo dramático.



Ahora sí podemos ahondar en uno de nuestros conceptos más importantes: la tragedia. Para abordar este término debemos remontarnos necesariamente a Aristóteles y su *Poética*, pues es él quien define la tragedia como la imitación de una acción que mostraba el paso de la felicidad a la desdicha de un ser humano, la cual provocaba piedad y temor en el espectador. Expondremos dos componentes cruciales para el desarrollo de una tragedia.

En primer lugar, debemos mencionar a la catarsis. Albin Lesky (1970), al analizar a Aristóteles, sostiene que el temor y la piedad sentidos por el espectador deben llevarlo a esta liberación. Este trance emocional que nos provoca la tragedia guarda relación con la finalidad de este género; para Aristóteles, la tragedia era un espacio en el que se descargaban emociones socialmente no aceptadas, este espacio permitía pues regular y moderar estos sentimientos (Eagleton, 2003). Además, un aspecto importante sobre la catarsis es que esta debe originarse como producto de la acción presentada, de los hechos y sucesos que van ocurriendo en la pieza. Los sentimientos que nos provoca una tragedia son posibles debido a que observamos que el personaje central, que se encuentra en lo más alto, cae a la miseria que no puede evitar y nos identificamos con él. En cierta forma consideramos que podríamos ser nosotros los que pasen por ese suceso: sentimos miedo de que nos suceda algo parecido y a la vez compasión por lo que le sucede al personaje. Pero a la vez, al saber que no somos nosotros los que sufrimos, sentimos alivio.

En segundo lugar, debemos mencionar a las unidades que forman parte de la tragedia. Según los estudios de la tragedia a lo largo del tiempo, se han hecho diversas interpretaciones de las ideas de Aristóteles. Se afirma que una tragedia debía cumplir con las unidades de acción, tiempo y lugar. De estas, solo la primera es realmente una idea de Aristóteles. Respecto a esto, para él, en la tragedia clásica debe pesar la trama y no el

carácter de los personajes. Todo lo que esté escrito en una tragedia debe servir para alimentar la trama y no para representar los caracteres de los personajes.

Precisamente, sobre la trama o desarrollo de la tragedia, es crucial destacar que posee algunas componentes como la *hybris*, *até*, *hamartía*, *metabolé*, *anagnórisis* y desenlace trágico. Estas serán posteriormente explicadas en el desarrollo de esta investigación. Entonces, los elementos de la tragedia que deberemos desarrollar posteriormente para darle sustento a nuestro análisis serán: la idea de lo trágico, las unidades de acción, tiempo y lugar, la *hybris*, la *anagnórisis*, la *hamartía* y la *catarsis*. Si bien no todos los elementos provienen de la teoría aristotélica, sí son parte de la teoría de la tragedia que había en la época de Strindberg y, por tanto, son el referente con el que dialoga el autor. Estos elementos nos permitirán comprender el modelo de tragedia que Strindberg quería renovar.

Otro de los conceptos cruciales dentro de nuestro marco teórico es el de drama absoluto. Para comprenderlo debemos recurrir a lo propuesto por Peter Szondi en su libro *Teoría del drama moderno* del año 1956. Según Szondi, desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX surge el drama de la Edad Moderna. Szondi lo denomina *drama absoluto*. Este tipo de drama, según el mencionado autor, utilizaba el diálogo como único medio y no conocía nada fuera de sí mismo; poseía una acción completa y ordenada que se regía bajo el principio de causa y efecto (Battle, 2007). Respecto a lo que caracteriza el drama, Szondi menciona que:

En el Renacimiento el diálogo se convertiría en el componente exclusivo del tejido dramático ... El predominio absoluto del diálogo - del ejercicio de la palabra entre personas- refleja la circunstancia de que el drama se funda en el retrato de la

relación interpersonal y que solo tiene en cuenta lo que sale a relucir en ese ámbito específico. (2011, p. 73)

Esta idea es importante para comprender el cambio que se da posteriormente, con la propuesta de Strindberg y con el resto de dramaturgias modernas y contemporáneas, pues veremos que el diálogo no es la única manera en la que el autor puede exponer una tesis o idea.

Szondi también plantea que en el drama absoluto el dramaturgo se encontraba ausente: “bajo ningún concepto se considerarán emanaciones del autor” (2011, p. 74). Esta idea es clave, pues veremos que en dramaturgias como la de Strindberg esta idea se quiebra. En cierta forma, solo se podía poner en escena lo que sucedía entre los personajes involucrados. Ni dramaturgo ni espectador podían tener cabida. Davide Carnevali, por su parte, menciona que:

El dramaturgo es “mudo” con respecto al drama ... Lo que está escrito no puede ser percibido como “escrito”, como si se originase por decisión de un dramaturgo; sino que debe ser percibido como si se originase por decisión de los mismos sujetos protagonistas. (2015, p. 66)

Esta desaparición del autor del texto es una condición para que la idea de drama absoluto de Szondi aparezca, y en cierta forma contribuye a que este sea un ente autónomo y con vida propia. Es por ello que, al ver un drama clásico, el espectador tiene la impresión de estar observando a escondidas lo que sucede.

En efecto, para Szondi, el drama absoluto estaba planteado para la representación sin establecer contacto con el espectador, quien solo presenciaba lo que sucedía en escena. “El espectador es extraño a lo que sucede ... nunca es un interlocutor para el drama, que idealmente se realizaría con independencia de que alguien esté siendo testigo de su

acontecer. (Carnevali, 2015, p. 67). Esta idea nos hace comprender mecanismos como el de la cuarta pared que permiten mantener la idea de ilusión en el teatro. Además, actor y personaje eran uno solo. De cierta manera, como menciona Carnevali, el actor es transparente y deja ver solo al personaje (Carnevali, 2015, p. 66). Todo ello nos sugiere que el drama absoluto estaba pensado para mantener la sensación de realidad.

Con relación a lo anterior, Carles Batlle plantea que “no son válidos los rasgos épicos ilícitos, nada que ponga en evidencia el carácter representacional de la acción” (Batlle, 2007, p. 71). En este sentido, se esperaba que la acción sea ordenada y que la rigiera un principio de causalidad. Para Batlle, esta unidad es la organicidad del “bello animal” aristotélico, metáfora con la que Aristóteles intenta explicar el funcionamiento dramático de una tragedia, funcionamiento que se ha seguido aplicando hasta inicios de la modernidad en las piezas teatrales. Asimismo, Sarrazac explica que la metáfora del bello animal implica “una concepción de la fábula como totalidad ordenada, que sirve para garantizar una regla de encadenamiento lógico” (Sarrazac, 2013, p. 42). Esto implica una acción única y completa con un comienzo, medio y final.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado sobre drama absoluto podemos decir que los elementos de este que desarrollaremos más adelante y nos servirán para explicar el modelo imperante y cómo Strindberg lo modifica serán: drama, diálogo, acción, causa-efecto y dramaturgo ausente.

Hemos sostenido ya que el drama absoluto era atemporal y no respondía a su entorno, pues se había traspasado a lo largo del tiempo como una forma fija. No había entonces una dialéctica entre forma y contenido, sino que había una repetición de la forma con diversos contenidos. De hecho, el drama burgués respondía, en parte, a las características del drama absoluto; era la forma inmutable que se había repetido una y otra

vez. Este es nuestro siguiente concepto clave: drama burgués. Hablar de drama burgués implica tener en cuenta múltiples aristas. Podría considerarse drama burgués como el tipo de teatro escrito para la burguesía; un tipo de teatro escrito por autores de la burguesía; un tipo de teatro con temática concerniente a la burguesía; o un teatro con personajes burgueses. Szondi (2016) resalta que, curiosamente, muchos de los protagonistas de dramas burgueses ni siquiera eran pertenecientes a la burguesía. Es más, a pesar de que algunos autores han manifestado que el drama burgués se desarrolla a partir de una conciencia de oposición de clases, esta oposición no tiene rol manifiesto en todas las piezas de este género. En lo que sí concuerda Peter Szondi es que el drama burgués tenía como fin el mostrar la virtud burguesa y exaltar la ascesis burguesa.

El drama burgués, como mencionan algunos autores como Cruz Camacho, era efectista, pues buscaba el aplauso del espectador a través de la intriga lacrimosa, la configuración tipificada del personaje y el diálogo rimbombante. De esta manera, intriga, personaje estereotípico y diálogo rimbombante eran los ingredientes característicos del drama burgués. Siguiendo esta línea, Cruz (2011) menciona que uno de los elementos constitutivos de este tipo de drama era la pareja imposible: el joven noble que encuentra a una dama desprotegida pero que no puede estar junto a ella debido a que el padre de esta la ha prometido en matrimonio a un hombre mayor y millonario. De este modo, la pieza se encargará de exponer las acciones valerosas y las intrigas que urdirá el protagonista para retener a la dama.

Según Jean Pierre Sarrazac (2013), el hombre de fines del siglo XIX establece otras relaciones con el mundo y la sociedad, lo cual lo hace un ser masificado y escindido debido a las múltiples aristas y roles que ahora posee y asume: ser psicológico, ser moral, ser metafísico, ser económico, etc. La relación entre el hombre y el mundo y la sociedad estaba

caracterizada por la separación: separación del hombre de dios, separación de sí mismo, separación del cuerpo social, etc. Frente a esta mutabilidad del hombre y al desgaste del drama burgués, el modelo vigente ya no es suficiente por no presentar una forma que vaya acorde con los nuevos contenidos, sino que sigue presentando una forma repetida y desconectada de la realidad. Davide Carnevali explica que: “la forma dramática empieza a ser percibida como insuficiente para abordar ciertas cuestiones que nacen -en una perspectiva marxista- con el cambio de la situación socio-política de la época” (2015, p. 74). Entonces, si la forma dramática era insuficiente, era comprensible que el teatro haya estado en crisis en Europa.

Sucede entonces que “la forma empieza a ser vista como algo mutable, histórico, y el drama empieza a hablar no solo por medio de su contenido, sino también por medio de su forma” (Carnevali, 2015, p. 73). La forma del drama entonces ahora puede comunicar. Nos encontramos ante la crisis del drama, término acuñado por Peter Szondi y nuestro siguiente término clave.

Esta insuficiencia de la forma dramática abre paso a esta crisis en la que para Szondi, los temas requerían un tratamiento épico y ya no dramático (Carnevali, 2015, p. 65). Dado que el ser humano se encontraba desconectado de los otros y en conflicto con su mundo, la forma dramática deberá encontrar nuevas maneras de comunicar esta crisis. Carnevali lo explica bien:

Se trata básicamente de cuestiones de carácter subjetivo que no pueden revelarse por medio de la exposición a otros sujetos, sino que permanecen esencialmente en el ámbito del yo, negando al drama la posibilidad de darse como “hecho comunicado”; historias que no se pueden resolver a través de cierta amplitud limitada de la acción, sino que requieren un desarrollo prolongado, cuya argumentación conlleva saltos

temporales y espaciales; el tratamiento de conceptos en lugar de acontecimientos ...; el hecho de referirse a la condición histórico-social, lo que podría romper la “primigenidad” del drama, relacionándolo con algo externo a ello, es decir la realidad en la que es escrito. (2015, p. 65)

Vemos aquí que el contenido determina a la forma. Si el contenido es ahora el mundo íntimo, la forma del diálogo se verá afectada. Además, pareciera que el drama rompe sus propios límites para referirse a aspectos externos como lo histórico – social.

La crisis del drama es un periodo de transición en el que surgen cinco autores que, para Szondi, intentan dar solución a esta crisis, aunque no se separan por completo de la forma dramática: Anton Chejov, Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann y August Strindberg. Las obras de estos autores en este momento de transición intentan preservar el drama a través del naturalismo, el teatro conversacional, el acto único y el existencialismo. Para Szondi, es claro que esto demuestra un cambio de estilo en la escritura teatral, que sirve de preparación para el teatro épico, que para él constituye la solución a la crisis dramática. Sin embargo, consideramos que el ser transitorias no les resta mérito, pues es gracias a su carácter de búsqueda y experimentación que surge el teatro moderno.

Durante esta transición el drama reclama una dialéctica entre forma y contenido que rompa con la tradición vigente y que responda a las nuevas relaciones del hombre con el mundo y a las nuevas teorías con las que se interpretaba la realidad: el marxismo y el psicoanálisis. Es por ello que Szondi plantea que, a consecuencia de estas transformaciones en la época, las obras de este periodo tienen como rasgo común la contraposición o confrontación sujeto-objeto (2011, p.134). Esto ocasiona una ruptura de los tres

componentes del drama absoluto: presente, lo interpersonal y el suceso. El autor menciona que:

La crisis que hacia el final del siglo XIX atraviesa el drama – en su condición actual (1), de interpersonal (2) y de suceso (3) - debe imputarse a la transformación temática que conduce a la substitución de cada uno de los términos de esa triada conceptual por su contrario. (Szondi, 2011, p. 133)

Esto quiere decir que la evolución del drama en el tiempo presente ahora dará paso a la abstracción en el tiempo y a la relativización del tiempo de la acción (Carnevali, 2015). Lo interpersonal entonces dará paso a lo intrapersonal o íntimo; y la acción será sustituida por la estaticidad.

Las ideas de Szondi son vitales para comprender este periodo y constituyen la guía de nuestra investigación. Así como Szondi, Jean-Pierre Sarrazac también analiza este periodo de escritura. Para este autor, hay dos teorías que interpretan las relaciones entre el hombre y el mundo: el marxismo y psicoanálisis. Es decir, las nuevas relaciones están marcadas por el signo de la separación. En este nuevo contexto, para Sarrazac, la forma se fractura (Sarrazac, 2013, p. 24).

Además, Sarrazac abandona la idea de que el fin del teatro dramático es el épico y vuelve a darle importancia a lo dramático y la subjetividad (Berlante, s.f.). Es por ello que sus ideas resultan cruciales para el desarrollo de esta investigación. Además, algo clave que propone el autor es que este periodo de crisis es permanente y aún continúa, no hay horizonte ni punto de llegada todavía: “... una crisis permanente, ... una crisis sin solución, sin horizonte preestablecido” (Sarrazac, 2011, p. 32). Esta idea difiere de lo planteado por Szondi, respecto al teatro épico como solución a la crisis. Así, Sarrazac no ve un derrotero claro.



Ahora bien, Sarrazac plantea que la crisis del drama incluye a estas cuatro crisis: la crisis de la fábula, la crisis del personaje, la crisis de la *mimesis* y la crisis del diálogo (que será explicada más adelante). Respecto a la crisis de la fábula, plantea que, en las dramaturgias modernas y contemporáneas, la fábula es casi inencontrable: las obras ahora presentarán solo fragmentos de vida cuya interrupción facultativa implicará la reflexión del espectador. Ello implica para Sarrazac (2013) que hay dos niveles de fábula: la fábula que el espectador construye a posteriori, cuando ya conoce todos los eventos al finalizar la obra; y por otra parte los acontecimientos presentados tal y como la obra los hace aparecer, en desorden, deconstruidos.

La siguiente crisis es la crisis de la *mimesis*. Esta crisis escapa de nuestro ámbito de estudio, ya que se da desde inicios del siglo XX. Sin embargo, consideramos importante mencionarla. La crisis de la *mimesis* tiene que ver con la puesta en cuestión de la relación mimética del arte con la vida real. Según Nietzsche, la *mimesis* no tiene ninguna relación con lo desmesurado y dionisiaco de la tragedia (Sarrazac, 2013), ya que apela a la inteligencia y lo racional, y la *mimesis* no puede representar al mundo. Por ello, se buscarán en el siglo XX nuevas formas de relación con la realidad, que rompan este esquema mimético.

La siguiente crisis es la crisis del personaje y tiene que ver con cómo los tres elementos que componen al personaje serán cuestionados: el rol, el carácter y el tipo, es decir, la identidad, estructura y función de un personaje de teatro (Abirached, 1994). De estos tres elementos es el carácter, según Abirached, el que sufre mayor conflicto. Para Sarrazac el debilitamiento del personaje es el motivo y, a la vez, el resultado de la crisis del drama. El personaje se encuentra debilitado en todos los niveles y ha perdido características y referencias sociales, no hay nada identificable en él (Sarrazac, 2013). Ya que se ha

debilitado, no es posible esperar discursos coherentes, por lo que hay una fractura entre quien habla y lo que se dice.

En efecto, Jean-Pierre Sarrazac menciona que la ecuación del personaje moderno podría formularse de la siguiente forma: “presencia de un ausente o ausencia vuelta presente” (Sarrazac, 2013, p. 169). Esto implica que lo que vemos como personaje en los dramas modernos son fantasmas sin sustancia o seres suspendidos sin voluntad. De hecho, si pensamos en Julia es inevitable identificar en ella algunos rasgos como la inacción, porque no tiene voluntad alguna para accionar.

Esta idea nos lleva entonces a la aparición de la idea de “impersonaje”, sobre la cual ha escrito Sarrazac. El impersonaje es nuestro siguiente concepto clave. Este término resulta clave para esta investigación, pues proponemos que el cambio en la idea de personaje de la tragedia originará un tipo de drama que tendrá como protagonista a un impersonaje. Este rasgo en Julia es aún primario, pero está presente. En otras palabras, la construcción de un impersonaje se inicia en la crisis del drama, con impersonajes incipientes, lo cual con los años deviene en personajes mucho más fragmentados, incoherentes y complejos.

Como menciona Sarrazac, el impersonaje es un ser sin carácter, falta de cualidades, presenta contradicciones, incoherencias, puntos de vista múltiples y cambiantes. “Lo que significa, paradójicamente, que está proveído de mil cualidades, pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora” (Sarrazac, 2006, p. 368). Se trata para Sarrazac de una impersonalización del personaje, que tiene que ver con la subjetivización de la escritura, propia de este periodo. Strindberg fue acaso uno de los primeros dramaturgos en hacer visible este nuevo tipo de ser y presentarnos a seres con rasgos de impersonaje y que están al unísono con las condiciones existenciales de los nuevos tiempos (Cruz Camacho, 2011).

Los impersonajes son seres devastados, incoherentes, irresolutos y heterogéneos, pero, a través de la palabra, encontrarán una forma de exponer su condición e indagar en ella. Aquí se inserta nuestro siguiente concepto clave: la intrasubjetividad del diálogo. La palabra predominará sobre la acción y el impersonaje. Si bien las obras clásicas apostaban por un diálogo entre sujetos, ahora habrá un cambio al mostrar el diálogo con uno mismo.

El drama está basado en conflictos intersubjetivos manifestados a través de diálogo. Sin embargo, hacia fines del siglo XIX durante la crisis del drama y la aparición del impersonaje, el drama comienza a mostrarnos el conflicto interno de los sujetos. Ya no se habla necesariamente de conflicto entre sujetos, sino que se pasa al drama interno de los personajes, a lo intrasubjetivo.

Lo intrasubjetivo es lo interior al sujeto como ser individual. Como menciona Miguel Spivacow: “la dimensión intrasubjetiva es aquella que se refiere a los funcionamientos internos del sujeto: corresponde fundamentalmente a los procesamientos en la fantasía, mundo interno o realidad psíquica” (2002). Al revisar estas ideas podemos relacionarlas con los nuevos conflictos que se representan en el drama moderno; así, lo interno es puesto en cuestión. Precisamente, los autores mencionan que es Strindberg quien practica un teatro de auscultamiento y evidencia lo interior, lo íntimo, lo oculto del personaje, su intención es poner en escena lo más íntimo de la psiquis humana (Viviescas, 2005). Y es precisamente en esa labor que no encuentra ningún asomo de unicidad, hay una crisis de identidad del sujeto racional que guarda relación con la falta de confianza en la razón, mencionada al inicio de este documento.

Sarrazac menciona que la relación problemática que el personaje tiene con el mundo toma ventaja por sobre la relación interpersonal. Ello implica que el personaje se nos presenta en soledad, separado de los otros personajes y de sí mismo (2013, p. 74). Esto nos

remite a la situación que atravesaba el hombre durante la modernidad, explicada anteriormente. Para Sarrazac, esta forma de presentación del personaje pone en cuestión lo que Hegel pensaba acerca del diálogo:

Es solamente a través del diálogo que los individuos pueden revelar los unos a los otros su carácter y sus objetivos ... y ... es a través del diálogo que expresan sus discordancias e imprimen así a la acción un movimiento real. (como se cita en Sarrazac, 2013, p. 74)

Lo anterior sugiere entonces una crisis del diálogo. Si este era la forma por la cual los personajes se comunicaban y hacían avanzar la acción, ahora se convierte en un campo en el que los personajes explorarán su mundo interno. Tal vez por ello, el monólogo cobra relevancia y el diálogo se diluya, y ello implica una suspensión de la acción. Sarrazac menciona, además, que esto hace que los personajes parecieran nunca estar a la distancia adecuada (2013, p. 75).

El diálogo del teatro moderno se caracteriza entonces por la intrasubjetividad: por exponer el mundo interno de los personajes a través de diálogos y monólogos. Carles Batlle manifiesta que hay aparición de lo íntimo y ello implica el relato introspectivo, el sueño, la confidencia, confesión y la verbalización impúdica del pensamiento (2007, p. 74), es decir, todo lo que el personaje esconde para sí mismo es ahora verbalizado.

Hasta aquí, es evidente que lo que representará el drama moderno no es racional necesariamente. De esta forma, el ser humano no es siempre un ser racional, sino que también alberga aspectos íntimos devastadores y sin lógica o coherencia. Viviescas explica que la escritura dramática de este periodo ingresa “al espacio de lo representacional lo que no es racional –la fatalidad que excede la acción de lo humano, lo íntimo desatado como

fuerza devastadora” (2005, p. 449). Por tanto, lo no racional e intrasubjetivo serán los componentes principales de la dramaturgia moderna.

Todo lo mencionado anteriormente nos lleva a reflexionar y validar la vigencia e importancia de *La Señorita Julia*. Investigar esta obra, a más de 100 años de haber sido escrita, es relevante y necesario porque constituirá un documento que dé cuenta de la evolución de la tragedia clásica hacia el drama moderno, lo cual permitirá la comprensión de posteriores dramaturgias contemporáneas. Es decir, analizar el punto de partida nos permitirá comprender procesos y poéticas actuales. Además, la investigación estará apoyada en un uso articulado de diversas fuentes tanto antiguas como actuales, lo cual permitirá un riguroso análisis de la obra de Strindberg, que profundizará en el análisis de los diálogos, con base en la idea de intrasubjetividad; y de los personajes, con base en la idea de impersonaje.

Asimismo, la investigación será un análisis riguroso de la obra que podrá servir a investigadores teatrales, directores o incluso actores para que puedan identificar esta modernización; y además resaltará la importancia de esta pieza como precursora del drama moderno. Como hemos visto a lo largo del estado del arte, hay un gran acervo de investigaciones sobre la obra, que enfocan diversos aspectos de ella: la relación de la obra con la vida personal del autor, la relación entre el contexto social y la obra, análisis de los personajes desde teorías psicológicas, análisis que intentan hacer encajar la pieza en el naturalismo o la tragedia, análisis de la pieza a la luz del prólogo escrito por el autor, análisis del espacio y los elementos simbólicos propuestos por Strindberg, etc. Sin embargo, son pocos y muy breves los análisis sobre los mecanismos y procedimientos de composición de la pieza, y cómo ella representa un viaje desde la tragedia hasta el drama moderno. Por tanto, esta tesis pretende consolidar lo escrito sobre la obra para contribuir a

un nuevo y profundo análisis tomando en cuenta dos directrices: los rasgos de impersonaje y el diálogo intrasubjetivo. Esto nos permitirá auscultar más a detalle y desde una nueva dimensión la obra.

Como metodología para esta investigación proponemos un análisis articulado y sustentado tanto en fuentes bibliográficas como en el análisis del contenido y estructura de la obra. Todo esto nos permitirá que luego podamos dividir la pieza en momentos y secuencias, lo cual nos permitirá un análisis más ordenado y por partes. Esta metodología para el análisis proviene de la fusión de dos propuestas: “Análisis de textos teatrales” de Tomás Motos y Georges Laferriere, y de “La segmentación del texto dramático” de Carles Batlle.

En la herramienta de Motos y Laferriere se propone un análisis del texto a partir de preguntas organizadas bajo ciertos tópicos que abarcan todas las aristas de la obra: organización del texto, constantes, personajes, lenguaje verbal de los personajes, espacio y tiempo, argumento: trama, tema y conflicto. Por otra parte, en la metodología de Batlle se genera un sistema analítico a partir de la secuenciación. Battle propone cuatro estadios para analizar un texto: valoración de la trama visible (grandes secuencias), división de las secuencias en fragmentos pequeños y microsecuencias, breve resumen de lo que sucede en cada secuencia, inscribir una hipótesis de recepción en el proceso creativo. Para esta investigación tomaremos los tres primeros estadios.

De otro lado, se presentan dos variables: el diálogo intrasubjetivo y personaje con rasgos de impersonaje. En el análisis nos dedicaremos a identificar estas dos variables en algunas secuencias de la obra (secuencias seleccionadas según los términos de Batlle), y luego las analizaremos a la luz de algunas preguntas de Motos y Laferriere. Así, a partir de la selección y análisis del contenido de fragmentos de los diálogos, y las fuentes teóricas de

diversas disciplinas, podremos demostrar cómo es que el afán de Strindberg por cambiar la tragedia se materializa en una modernización del drama.

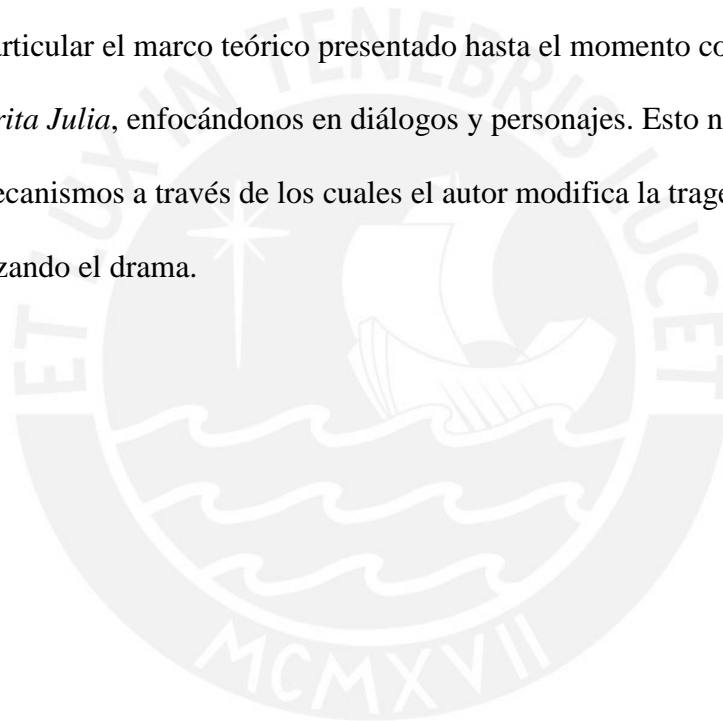
Para esta investigación proponemos cuatro capítulos. El primero estará dedicado a la tragedia, y está dividido en tres subcapítulos: el concepto de tragedia, la tragedia clásica, y *La señorita Julia* como una forma de renovar la idea de tragedia. Nos proponemos aquí analizar los cambios en la idea de tragedia propuestos por Strindberg. El primer subcapítulo estará enfocado en analizar lo trágico desde una perspectiva filosófica para comprender qué entendemos como tragedia. Ello nos llevará a vincular este concepto con el siguiente subcapítulo, que está enfocado en la tragedia clásica, y podremos conocer cuál era la forma que Strindberg quería renovar. Luego, en un tercer subcapítulo, nos centraremos en explicar cuál era la intención del autor al escribir *La señorita Julia*: renovar la idea de tragedia, formar un nuevo tipo de espectador y responder a la modernidad.

En el segundo capítulo nos encargaremos de analizar la tensión entre el drama burgués, precedente teatral de la obra estudiada, y los inicios del drama moderno en Europa del siglo XIX. Para ello, explicaremos las características del primero. Luego, identificaremos los temas abordados en la obra para poder conocer el contexto histórico: diferencia de clases, situación de la mujer, la supervivencia del más fuerte y los estudios sobre la psicología que por esa época estaban en boga. Así, veremos cómo el contexto político, económico y social de Europa del siglo XIX es una de las causas que permiten la nueva forma de escritura teatral. Posteriormente, en el último apartado de este capítulo nos enfocaremos en abordar el periodo de *Crisis del drama* propuesto por Peter Szondi.

Finalmente, el capítulo 3 y 4 estarán enfocados en analizar, respectivamente, el diálogo y a los personajes Julia y Juan. Para tal cometido, hemos escogido dos variables: diálogo intrasubjetivo y personajes con rasgos de impersonaje, pues son las que Strindberg

consideraba iban a renovar y modernizar el drama. Así, en el capítulo 3, al analizar el diálogo intrasubjetivo, tomaremos en cuenta la estructura de la obra, el relato introspectivo y la presencia del autor en el texto. Del mismo modo, en el capítulo 4, enfocado en analizar los rasgos de impersonaje en Julia y Juan, tendremos en cuenta los siguientes aspectos a modo de subcapítulos: la contradicción, el deseo de autodestrucción, y la contradicción entre rasgos, deseos y acciones.

Esta estructura nos permitirá un análisis detallado de la obra de Strindberg, en el que lograremos articular el marco teórico presentado hasta el momento con la evidencia del texto de *La señorita Julia*, enfocándonos en diálogos y personajes. Esto nos permitirá identificar los mecanismos a través de los cuales el autor modifica la tragedia clásica y termina modernizando el drama.





## **CAPÍTULO 1: La tragedia que Strindberg quería renovar**

### **Subcapítulo 1.1. Lo trágico**

Según las ideas sobre la tragedia expresadas en la Poética, el arte representa a la vida misma. Es por ello que, antes de discutir sobre la tragedia como forma artística, debemos discutir qué es lo que ella representa y, a qué hace referencia. Precisamente habíamos mencionado anteriormente que la tragedia era “una forma de arte dramático que se adueña de lo trágico” (Lehmann, 2017, p. 71). No es tarea fácil definir qué es lo trágico, pues se ha abordado este tema durante varios siglos y desde diversas perspectivas filosóficas. Comenzaremos entonces por plantear una mirada más terrenal sobre el término. En la cotidianidad se denomina a algún asunto como “trágico” cuando este representa un gran sufrimiento que sobrepasa lo esperado y resulta casi imposible de creer. No podemos creer la magnitud de algún evento trágico, nos parece irreal.

Podríamos tomar las palabras de Hans Thies Lehmann respecto de que “lo trágico en sí mismo debe determinarse como un modo de experiencia” (Lehmann, 2017, p. 63), para comprender que aquello que se denomina trágico implica un atravesar al ser humano que lo sufre, y por consiguiente al que lo ve. Este atravesar a quien experimenta lo trágico implica necesariamente un grave sufrimiento. En efecto, el sufrimiento puede ser parte de la tragedia (forma teatral que se apropia de lo trágico) para Aristóteles; en ella siempre debe haber una acción destructora y dolorosa (Lehmann, 2017, p. 69)

Este es uno de los primeros componentes de lo trágico: el sufrimiento. Este sufrimiento no implica un ensañamiento innecesario con quien experimenta lo trágico, sino que se supone debería otorgar sabiduría a través de la experiencia. Esto es posible dado que todos los hechos o eventos que acontecen en una tragedia son producto de una lógica

causal, y, por tanto, la caída y el sufrimiento son comprendidos y entendemos por qué suceden, de dónde vienen. Si vemos la obra desde la perspectiva de lo trágico, veremos que lo que le sucede a Julia con Juan aquella noche podría enseñarle que su deseo de descender al nivel de su criado y tener alguna relación con él es infructuoso y absurdo, y para ello debería pasar por el sufrimiento de ser humillada, utilizada y hasta atentar contra su propia vida. Este desarrollo de la trama muestra el panorama social de la época y no hace más que confirmar lo que se expuso en el estado del arte respecto las investigaciones surgidas sobre la obra: el fuerte componente social presente en la obra.

El sufrimiento que implica el hecho trágico tiene como componente esencial la violencia. Entonces, la violencia es el siguiente componente de lo trágico. Terry Eagleton cita las ideas de Roy Morrell sobre el propósito que tiene la violencia en la tragedia: “complicating and strengthening the psyche by means of shocks from the outside: not, of course, violent and disorganized shocks, but mild, provocative, reorganizing ones” (2003, p. 33). La violencia que implica lo trágico pretende entonces fortalecer a quien experimenta el suceso trágico, y no implica un ensañamiento sin sentido.

Pensemos, por ejemplo, en la pieza que analizamos en esta investigación. Es evidente que muchos momentos entre Julia y Juan se tornan violentos luego de que Juan muestra sus verdaderas intenciones hacia la protagonista. Uno de esos momentos sucede cuando Juan mata al pájaro que Julia lleva en la jaula. Este momento violento y de dominación de parte del lacayo, más allá de lo espantoso que resulta para la protagonista, le permite reorganizar su mirada y armarse de valor para dirigirse a Juan. Esta es una de las funciones que podría tener la violencia en lo trágico: provoca, dirige, fortalece.

A propósito de las ideas de sufrimiento y violencia, George Steiner menciona, sobre la tragedia, que esta puede implicar que quien la experimenta sea arrastrado hasta el

infierno para poder experimentar libertad y realización (Steiner, 1980). Ello implica una emancipación del sujeto que se traduce, para Lehmann, en una autoconciencia del espíritu. Es decir, el sujeto debe liberarse de las ataduras impuestas por las normas y lograr su autonomía. En este sentido, la tragedia puede resultar ser el camino para que el ser humano se vuelva consciente de su realidad y experimente la libertad. Estamos pues ante un tipo de experiencia compleja, pues por un lado lo trágico sacude, aterroriza y hace sufrir, pero al mismo tiempo refuerza, limpia y hace ver la vida de otra forma.

Queda claro que lo trágico es un fenómeno vital que experimentamos en la vida. Recordemos las palabras de Lehmann, quien afirma que “lo trágico en sí mismo debe determinarse como un modo de experiencia” (Lehmann, 2017, p. 63). Habíamos dicho anteriormente que lo trágico puede materializarse de modo dramático en el género de la tragedia: “la tragedia como ‘una forma de arte dramático que se adueña de lo trágico’” (2017, p. 71). La tragedia como género dramático, de acuerdo a lo propuesto por Aristóteles, nos presenta la imitación de una acción que muestra el paso de la felicidad a la desdicha de un ser humano, y esto provocaba piedad y temor en el espectador.

Ahora bien, ¿qué condiciones deben darse para que aparezca lo trágico en una pieza de género dramático tragedia? Albin Lesky manifiesta que uno de los requisitos es que el héroe trágico, concepto en el que ahondaremos en el siguiente subcapítulo, esté consciente de su situación: “el sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas” (1970, p. 27). Mientras que el sufrimiento no sea consciente y no implique que un aspecto clave se encuentre en juego por decisión del propio héroe, lo trágico no tendrá lugar. Aquí nos encontramos ante otro concepto clave relacionado a lo visto en los párrafos previos: la libertad para elegir. Este es probablemente el concepto más complejo e importante y nos encargaremos de desarrollarlo.

Un aspecto importante sobre por qué se desencadena lo trágico es mencionado por Lehmann al exaltar las ideas de Peter Szondi sobre la tragedia griega de *Edipo* respecto a la libertad del héroe. Para Szondi:

Al héroe no se le concede entera libertad, pero tampoco se le priva enteramente de ella .... Lo trágico no es, sin embargo, que la divinidad depare a los hombres cosas terribles, sino que ocurran en virtud de las propias acciones humanas. (como se citó en Lehmann, 2017, p. 73)

En este sentido, a pesar de que el héroe se halla en una libertad restringida, ello se debe a sus decisiones que le ocurren sucesos terribles, y en este sentido es responsable.

Respecto a la tragedia griega, la autora Rosa Camacho manifiesta que esta “honra la libertad humana por cuanto hace que sus héroes luchen contra la fuerza superior de su destino” (Camacho, 2013, p. 140). Es trágico entonces, bajo la responsabilidad de su propia libertad, que la elección que hacen constituya el motivo por el cual les ocurren estos sucesos desafortunados. El personaje central de la obra que analizamos calza en esta visión de lo trágico: Julia es puesta ahí esa noche y está acorralada por dos flancos: su personalidad y el contexto en el que se encuentra. La situación en la que está inscrita es la fuerza superior contra la que lucha. En este sentido, un aspecto trágico en Julia es que, en su poca libertad de elección, es la única decisión que ella misma toma la que la lleva a la desgracia.

La capacidad de tomar decisiones y elegir son claves para que exista lo trágico; y, a pesar de que los autores mencionados en el estado del arte plantean que Strindberg restringió el contexto de Julia a una visión determinista, y en este sentido se aleja de la tragedia clásica, hay otros autores que plantean que incluso un contexto determinista permite la posibilidad de elegir. Así lo manifiesta la autora Rosa Camacho:

Dentro de una concepción determinista no hay un absoluto, siempre implícitamente está presente la libertad; o sea, la capacidad de “opción”, de “valoración” y de “decisión”; porque existen, de un modo o de otro, alternativas y posibilidades abiertas (González, 1989: 59). (Citado en Camacho, 2013, p. 140)

Esta misma autora, al explicar cómo en Antígona vemos esta relación entre determinismo y libertad, manifiesta que “Antígona en su dialéctica, se juega su propio destino y en cierto modo, intenta rescatarlo o recomponerlo, por ello, opta por ejercer su libertad al no dejarse arrastrar por las determinaciones del pasado o las del presente” (2013, p. 148). Por ello, podemos afirmar que ambos términos no son excluyentes y pueden perfectamente coexistir.

Claro está que las decisiones que tome el personaje no serán siempre las mejores, y serán precisamente las que lo lleven a su tragedia. De hecho, hay visiones más negativas de la tragedia, según las cuales, las opciones que se le presenten al personaje por más libertad que este tenga siempre lo llevarán a la desgracia. De acuerdo a George Steiner, el teatro trágico nos afirma que el personaje trágico será necesariamente destruido por fuerzas que no son entendidas, y que este se encuentra en una emboscada en las encrucijadas (Steiner, 1980, p. 9). De modo que sea cual fuere su elección o decisión dentro de esta aparente libertad, el resultado va a ser desastroso y lo hará sufrir.

Ahora bien, de acuerdo con lo dicho anteriormente, lo que menciona Strindberg en el prólogo de la obra no hace que la obra se aleje de la idea de tragedia clásica:

He motivado el trágico destino de la señorita Julia con un buen número de circunstancias: el carácter de la madre; la equivocada educación que le da su padre; su propia manera de ser y la influencia del novio en un cerebro débil y degenerado. Hay, además, otros motivos más próximos: el ambiente festivo de la noche de San

Juan; la ausencia del padre; su indisposición mensual; sus ocupaciones con los animales; la excitación del baile; el crepúsculo vespertino; la fuerte influencia afrodisíaca de las flores, y, finalmente, la casualidad que lleva a la pareja a una habitación solitaria, amén del atrevimiento del hombre excitado. (Strindberg, 1982, p. 92)

Vemos aquí una multiplicidad de factores que han hecho que Julia tenga pocas posibilidades de elegir y poca libertad. No obstante, en este ejercicio de su libertad toma una decisión que para ella implica cambiar las determinaciones de su presente.

Sin embargo, para algunos autores esta multiplicidad de factores no permite a Julia la capacidad de elegir y la restringen y condicionan. Por ello, al verse suprimida la voluntad, los autores indican que la obra no encaja en las condiciones que deben darse para que exista lo trágico. Veamos para ello lo que dice Julia cerca al final de la obra:

¿Quién tiene la culpa de lo que ha pasado? ¿Mi padre? ¿Mi madre? ¿Yo? ¿Pero si yo ni siquiera tengo un "yo" propio! No tengo ni una idea que no haya recibido de mi padre, ni una pasión que no venga de mi madre ... ¿Cómo voy a tener yo la culpa de todo? ... En todo caso seré yo la que cargue con la responsabilidad, la que sufra las consecuencias .... (Strindberg, 1982, p. 150)

Aquí se hace evidente el carácter determinista que le imprimió Strindberg a la pieza, y como resultado de ello, la justificación de Julia es que a pesar de que esté obligada a asumir las consecuencias de sus actos, no es de ella la culpa. De acuerdo con la tragedia, el héroe es consciente de sus actos y acepta la responsabilidad. Por tanto, para algunos autores, la pieza no calza en la idea de tragedia pues se alinea más con el determinismo y la ausencia de libre voluntad: “her argument, guilty but not responsible, points instead to the dictates of determinism, in so doing rejecting any notion of free will” (Stockenstrom, 2004,

p. 50). Sin embargo, consideramos que el actuar de Julia no puede ser solo producto de las condiciones que el autor le otorgó al entorno de Julia, sino que debido a que este la construyó con profundidad psicológica, sí pudo haber voluntad en ella para actuar esa noche. Esto se demuestra en las múltiples veces que, al inicio de la obra, invita a Juan a salir con ella o a bailar con ella.

Ahora bien, el concepto de libertad para elegir que guía al héroe trágico está relacionado al siguiente concepto que vamos a exponer: el exceso y la transgresión del héroe. Friedrich Holderlin indica que lo trágico radica en una “rabiosa curiosidad”, que conduce, por ejemplo, a Edipo a exigir un conocimiento inaccesible que es más de lo que puede soportar (Lehmann, 2017, p. 74). Esta especie de obstinación lleva al héroe a exigir, a pedir a actuar para obtener aquello que desea, aun a sabiendas de que hay una gran posibilidad de que en el camino pierda. Strindberg, respecto a Julia, menciona que su “tragedia” “nos ofrece el espectáculo de una desesperada lucha contra la naturaleza ...” (Strindberg, 1982, p. 95). Julia sabe que el relacionarse con Juan podría no resultar del todo bien pues hay normas de clase que la restringen, pero aun así prosigue en su afán de relacionarse con su criado.

Esta rabiosa curiosidad de la que habla Holderlin tiene que ver con el modelo de transgresión que plantea Hans Thies Lehmann para lo trágico. Para él, “lo trágico articula una desmesura, en la medida en que un peligro inmanente a la propia persona y una aniquilación estén relacionados con ella” (Lehmann, 2017, p. 89). Entonces en una tragedia siempre hay un exceso y, por ende, una transgresión de los límites que provoca la ruina de quien lo sufre. Esta transgresión parte de la curiosidad inmanente al ser humano. Al analizar los sueños que narran Julia y Juan en la obra, esta curiosidad que se convierte en transgresión se hace evidente. Julia menciona: “No puedo seguir sujetándome allí arriba y

deseo vehementemente caer, pero no caigo. Y, sin embargo, sé que no tendré paz ni descanso hasta que no llegue abajo, hasta que no me vea en el suelo”. A su vez, Juan expresa: “Quiero subir, subir hasta la copa para contemplar desde allí el hermoso paisaje donde brilla el sol y para saquear el nido que hay allí arriba donde están los huevos de oro” (Strindberg, 1982, p. 117). Aquí vemos que ambos personajes desean con vehemencia cruzar los límites que les son permitidos.

Este hecho de cruzar los límites a toda costa nos lleva al siguiente concepto para que se dé lo trágico: el retorno a lo elemental. Es evidente que Julia, precisamente por las circunstancias que el autor le otorgó, desea salir de las formas y lo correcto para lograr experimentar la libertad que no le otorga ni su clase ni su género. En esta búsqueda Julia se encuentra desenfrenada, desatada. Puede ello guardar relación con lo dionisiaco. Y es que, para Friedrich Nietzsche, “lo trágico” supone un regreso a lo dionisiaco. Esta idea guarda relación con lo propuesto por Lehmann respecto a que “el desencadenamiento de lo elemental es también de lo que se trata lo trágico” (2017, p. 63). No solo nos referimos a Julia y sus deseos, sino también a la relación entre ella y su criado, que constituye una relación de poder de carácter muy primario. Esta relación lleva a Julia al extremo de quedar sin voluntad de poder tomar acción.

Esta relación de poder primaria entre personajes, que implica lo que Lehmann propone como desencadenamiento de lo elemental, está sustentada en el afán de Strindberg por inscribir la obra en una base científicista tomando las ideas de la teoría de la evolución de las especies. Así lo expresa Jorge Dubatti:

La principal fuente científica de Strindberg es Charles Darwin (1809-1882), cuyas teorías de la evolución de las especies, del hombre y de la selección natural, llegan a



Strindberg a través de los libros *El origen de las especies* (1859) y *El origen del hombre* (1871). (Dubatti, 2010, párr. 57)

Sin embargo, sabemos por lo expresado en la introducción de esta tesis, que Strindberg hizo una apropiación muy subjetiva de las ideas de Darwin.

Otro aspecto más de retorno a lo elemental es la fecha en la que ocurre esta obra: la noche de San Juan. De hecho, es el propio Dubatti quien nos menciona que “la Noche de San Juan debe vincularse a lo dionisiaco trágico y sin duda al sustrato animal arcaico que Darwin atribuye a lo humano en su teoría evolucionista” (2010). La noche de San Juan celebraba el inicio del verano e implicaba un ambiente festivo que daba pie a que los roles y diferencias de clase desaparecieran por una noche. Alice Templeton (1990) menciona que, al menos por esa noche, Julia quiere abandonar los roles opresivos que se esperan de ella como aristócrata. Así, ella cree que esto es posible porque esa noche las jerarquías se eliminan. A lo anterior se suman el alcohol, lo afrodisiaco de las flores, la penumbra en la cocina, elementos que contribuyen a la impulsividad de los personajes, y permiten que surja lo trágico.

La festividad de la noche de San Juan y lo que en ella ocurría nos remite a la idea del carnaval en la Antigüedad que analizó Mijail Bajtin (1987) y nos puede servir para comprender cómo esa noche era propicia para lo que sucede en la obra. Para este autor el carnaval era una forma de vida que se experimentaba durante el periodo en el cual tenía lugar este evento. En este periodo todo estaba permitido, los conflictos de clase se diluían y se transgredían y cuestionaban las reglas sociales y se satirizaban a los representantes del poder. La autora Doris Melo (2009), siguiendo a Bajtin, menciona que durante el carnaval se construye otro mundo paralelo al oficial, que se opone a este y en el que todo está al revés.

En cierta forma podría afirmarse que el carnaval era una especie de liberación temporal de reglas, tabúes, jerarquías, que apuntaba a experimentar la imperfección, lo desconocido. Esta suerte de vida paralela que se establecía durante el carnaval permitía al individuo establecer verdaderas relaciones con sus semejantes y realmente experimentarlas, algo impensable en un momento real (Bajtín, 1987). Estas ideas nos ayudan a comprender por qué es posible que esa noche Julia se acerque a su criado con tal libertad y sin miedo de lo que vaya a ocurrir, pues había en ellos un deseo de acercarse y experimentar lo desconocido y de volver a lo elemental. Asimismo, explica por qué Juan se arriesga a acercarse a Julia rompiendo cualquier regla que dicta su entorno.

De acuerdo a lo plasmado por el autor en el prólogo y en la obra, podemos plantear que para Strindberg lo trágico supone una lucha desesperada del hombre contra la naturaleza, una lucha en la que por más esfuerzos que se hagan no se podrá ganar. Por lo tanto, desde la perspectiva del autor, es inútil para el personaje intentar vencer a la naturaleza, y de esa imposibilidad se desprende lo trágico.

Todo lo visto hasta aquí son aspectos que caracterizan lo trágico y permiten que esta cualidad aparezca. Este concepto de tragedia o lo trágico es, como indica Lehmann: “el ente organizador de una representación”. Si Strindberg quería modernizar la idea de tragedia, debemos conocer cuál era el modelo que pretendía cambiar. Pasaremos entonces a comentar qué es la tragedia clásica, aquella que Strindberg quería modernizar.

### **Subcapítulo 1.2. La tragedia clásica**

La tragedia es irreparable y no admite retorno. En este aspecto se diferencia del drama como género, y es que no admite solución del conflicto, ni que las causas del desastre desaparezcan (Eagleton, 2003). En efecto, según plantea Steiner, “la tragedia

siempre deberá terminar mal ... el personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser comprendidas ni destruidas” (1980, p. 128). La tragedia implica entonces un cambio o paso de la felicidad a la desdicha, un “cambio de la acción en sentido contrario” (como se cita en Lehmann, 2013) al cual se le denomina peripecia o cambio de fortuna del héroe.

Para Albin Lesky, uno de los más importantes teóricos de la tragedia clásica, la trama de una tragedia no debe permitir salida alguna para el personaje principal. Si hay una posibilidad de escape, lo trágico se disuelve y se pierde la tensión. Para el autor, “todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma” (1970, p. 24). La tragedia no permite salida alguna a quien la sufre y por eso el espectador sufre con el héroe trágico.

Para hablar de tragedia clásica debemos volver nuestra mirada a Aristóteles, quien plantea que la tragedia es:

La imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estados emotivos. (Aristóteles, 2013, p. 47)

Vemos aquí el centro de la idea de tragedia clásica: la tragedia como la representación de una acción elevada que genera compasión y temor en el espectador y le permite purificarse. Para Aristóteles, lo que atañe al poeta que escribe tragedias es imitar acciones y en consecuencia de ello imita también personajes (Mejia, 1993). Esto quiere decir que si este se interesa en los personajes es solo por las acciones que ellos realizan o padecen.

Veamos ahora uno de los más importantes conceptos de la tragedia: la fábula. Lo que debe lograr el dramaturgo, para Aristóteles, es construir una fábula o argumento que tenga principio, medio y fin y en el que sus elementos se sucedan de “modo natural”, “no pueden, los hechos, en consecuencia, desarrollarse según conexiones arbitrarias sino unos a causa de otros” (Mejía, 1993, p. 86). Aristóteles lo manifiesta de esta manera:

Puesto que lo bello, animal o cualquier cosa que esté compuesta de partes ha de tenerlas no solo en orden, sino que también debe tener una extensión que no sea fruto de la casualidad, pues la belleza conlleva una extensión y un orden.

(Aristóteles, 2013, p. 52)

Estas ideas son cruciales para comprender lo planteado en la introducción respecto a la metáfora del bello animal.

Todo en la fábula funciona orgánicamente. Tal como ocurre en un ser vivo, todas las partes interactúan entre sí siguiendo un principio de causalidad; y la magnitud de ella debería ser adecuada para que el espectador pueda comprenderla. Todo esto es importante, ya que veremos que, en dramaturgias modernas y contemporáneas, la idea del bello animal se quiebra y la causalidad se cambia por la casualidad. Si bien es cierto, *La señorita Julia* representa dramaturgia de los inicios del drama moderno, sí es posible identificar que algunos aspectos de ella no calzan en este bello animal que define Aristóteles, de modo que se percibe ya una tensión en la forma. Ello se manifiesta por ejemplo en el hecho de que la acción se sienta estancada debido a los monólogos recurrentes sobre el pasado que parecen no aportar a la acción. En efecto, el autor intentaba alejarse de la idea clásica de tragedia y renovarla, y para lograrlo, decidió centrarse en la construcción de los personajes y dejar de lado la acción.

Para Aristóteles, entonces, el centro de su teoría era la idea de unidad de acción. La fábula es el principio rector y el alma de la tragedia. George Steiner menciona sobre la unidad de acción lo siguiente: “The tragic action must proceed with total coherence and economy. There must be no residue of waste emotion, no energy of language or gesture inconsequential to the final effect” (Steiner, 1980, p. 19). De esto se desprende que todo lo que esté presente en la tragedia debe servir al propósito de contar la historia. No deben sobrar ni diálogos, ni energía, ni gestos, pues se supone que todos los elementos están puestos por el dramaturgo al servicio de contar la historia.

Algo más se desprende de la unidad de acción: la trama de la tragedia no admite tramas paralelas o menores. Ello supone que la trama es simple y permite que el espectador preste atención solo a la trama del héroe trágico. Si pensamos, por ejemplo, en la obra que analizamos, podremos ver que Strindberg también respetó esta cualidad de la tragedia. La historia que nos presenta el autor es sencilla y no hay nada paralelo sucediendo. Lo que varía es el peso que ahora cobran los personajes por sobre la trama. Esto quiere decir que el autor solo nos presenta la historia de Julia y Juan y lo que sucede aquella noche, mas no hay sub tramas sucediendo a la vez. Esto se debe a que el autor prefirió enfocarse en los personajes y hacerlos más complejos. Así, los diálogos se enfocan más en contar quiénes son los personajes y cómo son, en vez de hacer que la acción se disperse en tramas paralelas.

Corresponde ahora enfocarnos en explicar los conceptos de unidades de tiempo y espacio. A partir del estudio de la propuesta de Aristóteles, se han hecho diversas interpretaciones de sus ideas. Por ejemplo, se afirma que la tragedia debe cumplir con los requisitos de unidad de acción, pero también con la unidad de tiempo y lugar; sin embargo, los dos últimos ejes no fueron planteados por Aristóteles, sino que son posteriores

interpretaciones de sus ideas (Noyes, 1898). Schultz Gerhard menciona, por ejemplo, que “unity of time was not originally a law of Greek tragedy. We are told by Aristotle that the early dramas were free from chronological limitations; they were in the main often only lyrical performances with a little monologue interspersed” (1924, p. 15). De hecho, el pasaje en la Poética no especifica si cuando Aristóteles se refiere a tiempo, a la duración de la representación o al tiempo de la acción dramática en el universo de ficción.

De acuerdo a la teoría de la tragedia, estas unidades resultan instrumentos que ayudan a la unidad de acción. La unidad de tiempo tiene que ver con la idea de Aristóteles de hacer que la tragedia ocurra en un máximo de 24 horas. Se trataba pues de imitar de la forma más exacta posible logrando que la duración de la historia se aproxime a la duración del espectáculo (Gerhard, 1924). Esta idea de hacer que ambos tiempos tengan la misma extensión tenía que ver con la intención de mantener la atención del espectador durante el espectáculo.

Strindberg quiso recurrir a los mismos recursos dramáticos griegos al intentar mantener a sus espectadores sin que abandonen la ilusión. El carácter ilusionista que deseaba mantener Strindberg podría resultar contradictorio pues es justamente una de las características más importantes del melodrama, género que Strindberg criticaba tanto y del que se quería distanciar. Sin embargo, hay que recordar que el autor se encontraba en un momento en el que moría un tipo de teatro y surgía uno nuevo. Para lograr mantener la ilusión en el espectador, este dramaturgo recurrió a no separar su obra en actos porque consideraba que “los entreactos perturban nuestra decreciente capacidad de ilusión, ya que proporcionan al espectador un tiempo de reflexión y, por tanto, la posibilidad de escaparse a la influencia sugestiva del autor-hipnotizador” (Strindberg, 1982, p. 99). Esta motivación

de Strindberg guarda relación con el espectador que quería formar. Sobre este aspecto, expondremos en el siguiente subcapítulo.

Por otra parte, la unidad de lugar, que está subordinada a la unidad de tiempo, tiene que ver con la verosimilitud de la tragedia presentada. En este sentido, la tragedia debe estar representada en los lugares en los que los personajes puedan estar durante el tiempo de duración de la acción (Martínez, 2004). En el caso de *La señorita Julia*, el autor se encargó de respetar esta unidad y situar la acción en un solo lugar: la cocina. Las razones que tuvo Strindberg para elegir un solo ambiente tienen que ver con lo que quería lograr en el espectador. Una Chaudhuri manifiesta que el rol del espacio único era “the imprisonment of the eye” (1993, p. 324); esto implica una especie de efecto hipnotizante, pero también, la reflexividad en el presente que el autor le propone al espectador, pues al presentarle solo una porción de este espacio lo instará a llenar con su imaginación el resto.

Nos enfocaremos ahora en el siguiente aspecto importante en una tragedia: los personajes. Recordemos que Aristóteles ubica primero la trama y luego los personajes; por ello, los caracteres eran simples y limitados (Gerhard, 1924). Es evidente que la tragedia clásica contará con una trama elaborada, pero con personajes simples, que solo están ahí para accionar. Resulta importante resaltar esta idea porque en dramaturgias modernas, el peso suele recaer más en la construcción del personaje que en las acciones.

Es evidente que la tragedia clásica está inscrita en una época distinta y, por tanto, responde a un pensamiento propio de la época. En esos tiempos, el hombre estaba a merced del destino, no tenía voluntad propia y, por ello, era imposible que mostrara lo que ahora denominamos carácter, pues este surge de la voluntad y los impulsos. Según Augustus Taber (1916), la voluntad es el punto central del carácter, y esta era eliminada por el fatalismo que dominaba en la tragedia griega, razón por la cual no podía haber personajes

individuales y profundos. Además, en aquel tiempo no había estudios sobre psicología, y el pensamiento estético y filosófico era distinto al de la modernidad. Por tanto, si Strindberg quería renovar la tragedia debía prestar atención a su entorno. De ahí que, para él los personajes debían complejizarse y tener mayor desarrollo que la trama, esta debía mantenerse sencilla, porque el autor se encontraba en una época en la que la psicología cobraba cada vez más peso y era ineludible pensar en seres más complejos.

Hay que tener presente que, si bien Strindberg quería renovar la tragedia, ello no significaba que se oponía a ella. Por el contrario, veía en ella una salida a la crisis teatral de fines del siglo XIX. A lo que sí se oponía Strindberg era al drama burgués, que seguía intentando y suponía ser la forma de tragedia de la época. Sabemos por la información brindada en la introducción, que el drama burgués había perdido la vitalidad y se enfocaba en reproducir imágenes falsas de la realidad que no permitían que el espectador se identifique, personajes estereotipados, diálogo brillante y una sensación de irrealidad que adormecía al espectador.

Aristóteles plantea en la *Poética* “que la imitación conlleva acción, y esta se realiza por individuos que actúan, quienes necesariamente son de una manera u otra en función de su carácter o su manera de pensar” (Aristóteles, 2013, p. 48). Aquí puede distinguirse el peso que tienen las acciones para la tragedia clásica, y cómo los personajes existen en tanto permiten que ocurra la acción. Juan Mejía menciona en el artículo “La comprensión aristotélica de lo trágico” (1993), sobre lo planteado por Aristóteles, que la calidad moral de los hombres y sus acciones es importante porque ciertos tipos de hombres y las cosas que a ellos les suceden inspiran tipos determinados de sentimientos en los espectadores (p. 79). Esto nos lleva a pensar que calidad moral de los hombres es la que moviliza los sentimientos de los espectadores durante la tragedia. Estos sentimientos surgen debido a



que observamos el espectáculo de un gran hombre cayendo en desgracia por algún defecto en su naturaleza (Noyes, 1898). Este defecto de la naturaleza guarda relación con lo mencionado en el subcapítulo previo: la desmesura, la rabiosa curiosidad, la obstinación del héroe trágico que lo guían por una serie de acciones que lo llevan a cometer errores por los cuales deberá recibir un castigo.

Pero ¿qué características tenía el héroe trágico? Según Betsy Greenleaf (1968, p. 16), el héroe trágico es quien inicia el conflicto porque fuerza el destino y lo desequilibra. Para el héroe, asimismo, los valores morales y el compromiso por el honor son extremadamente significativos. Sin embargo, el héroe tiende a cometer errores, es muy individualista, rígido y extremadamente orgulloso debido a su *hybris*. Podría decirse que la *hybris* es el motor de la tragedia.

Es por todo lo anterior que el siguiente concepto clave es el de la *hybris*. Para el autor Néstor López, la *hybris* es la “expresión desmesurada en su carácter, el exceso, el impulso, la imprudencia, el movimiento hacia la pulsión, el apego a los instintos y apetitos terrenales, lo irracional que lleva al desequilibrio emocional y la insolencia y el desacato que trae consigo” (2018, p. 20). En este sentido, la *hybris* podría llegar a ser la “rabiosa curiosidad” planteada por Holderlin, pero también esta guarda relación con el retorno a lo dionisiaco, a los impulsos, a las pulsiones e instintos.

Se supone, pues, que la *hybris* es aquello que guía y mueve al protagonista. Teniendo esto en cuenta, podemos entenderla como el exceso de pasiones que es motor de la tragedia (Melo, 2013). Este orgullo desmedido, como lo plantean algunos autores, provoca la ceguera del héroe. Esta característica es propia de los héroes trágicos, que no llegan a ser seres perfectos, pero sí mejores que el hombre común. El héroe trágico en la tragedia clásica estaba definido por un exceso de voluntad, autoplénitud, un deseo que lo

moviliza, una transgresión de la medida (Lehmann, 2017). La figura del héroe no debe estar tan alejada del espectador, pues de lo contrario este lo verá lejano y no podrá empatizar con él. En el caso de Julia, aunque no es una heroína trágica de acuerdo a la tragedia clásica, sí podría decirse que padece de *hybris*, pues su orgullo la ciega y la lleva a ceder en sus instintos y lanzarse a lo dionisiaco, a pesar de tener todo en contra. Como consecuencia de esto, el espectador logra sentir compasión por ella y por la decisión de suicidio que toma al final de la obra.

Este exceso de pasiones conduce al héroe a un error trágico o *hamartía*, nuestro siguiente concepto analizado. La *hamartía* o yerro trágico se produce debido a esta ceguera o pasión excedida del personaje, lo cual lo conduce inevitablemente a un error intelectual: “se trata del fallo intelectual de lo que es correcto, un fallo de la inteligencia humana” (Lesky, 1970, p. 35), que se da en circunstancias agitadas de la vida del personaje. Albin Lesky (1970) comenta ello sosteniendo que se ha concebido erróneamente la palabra fallo, tomándolo como un fallo moral. Sin embargo, en realidad la caída del héroe “no debe producirse a causa de una deficiencia moral, sino que debe ser la consecuencia de un grave “fallo” (1970, p. 35).

Es imposible que el error sea moral, ya que hay que recordar que Aristóteles propone que quien se vea afectado por la caída trágica no debe ser ni moralmente perfecto ni moralmente reprochable, “sino que más bien ha de ostentar en lo esencial nuestros rasgos, incluso puede ser un poco mejor de lo que somos nosotros como término medio” (como se cita en Lesky, 1970, p. 35). Esta idea también nos lleva a pensar en que para poder identificarnos con el personaje este debe sentirse cercano y no inalcanzable.

Podría afirmarse que el héroe trágico no tiene conciencia del error que comete precisamente por su *hybris*. Pero entonces cabría preguntarse lo siguiente: si es parte de su

naturaleza el ser incansable y obstinado, ¿por qué tendría que cargar con la culpa?

Inclusive, si su naturaleza o personalidad es producto del entorno y circunstancias externas que lo determinan, ¿por qué tendría él que cargar con la culpa? Subjetivamente, podemos no imputarle ninguna culpa, pero, de acuerdo a la realidad, objetivamente hay gravedad en su acto y este debe ser condenado. Este cuestionamiento podríamos hacerlo para la protagonista de la obra que analizamos. El autor le plantea una serie de circunstancias que no le permiten escape ni opción de elección, pero, sobre todo, la inserta en un contexto en el que cualquier ruptura de las normas debe ser castigada pues traerá graves consecuencias.

Ahora bien, otro concepto importante respecto a la tragedia es el momento en que el personaje se da cuenta de su error trágico: la *anagnórisis*. Hans - Thies Lehmann considera este momento como sorpresivo y fulminante, uno en el cual la intuición y el entendimiento se manifiestan como un cambio radical de iluminación (2017, p. 222). Este darse cuenta implica para el personaje un aprendizaje, pero a través del sufrimiento (Eagleton, 2003). En cierta forma podemos decir que pasamos de la ignorancia al conocimiento, y reconocimiento de la *hybris* (Herrera, 1995).

El siguiente componente de la tragedia es el castigo y la culpa. El castigo, por lo general, sobrepasa los estándares humanos y parece ser desproporcionado a la culpa que carga el héroe (Noyes, 1898). Si bien la obra que analizamos en esta investigación no es una tragedia en el sentido clásico, sí podríamos verla bajo esta perspectiva de análisis y resaltar que el castigo que se impone la misma Julia o que le impone Juan es excesivo y sobrepasa la culpa que carga. El suicidio como forma de castigo por haberse acostado con su criado, parece sobrepasar la falta.

Respecto a esto, Goran Stockenstrom (2004) tiene algunos puntos de vista interesantes. La conciencia moral que tiene Julia, anclada en las tradiciones de su pasado, le

dicta el suicidio como forma de castigo y a la vez salida a su error. El suicidio se vuelve entonces una forma de preservar su dignidad y no vivir en desgracia. Su decisión de acabar con su vida implica que ella decida y ello es una expresión de libre albedrío. Recordemos que, de acuerdo a lo visto en el subcapítulo anterior, el libre albedrío es un elemento clave para que emerja lo trágico. Sin embargo, hemos de precisar, y algunos autores como Stockenstrom y Carl Dalstrom lo mencionan, el final de Julia y su decisión están guiados por el uso del hipnotismo y la sugestión, que el autor propuso para construir la obra. Por medio de estos recursos se le niega a Julia la posibilidad de ejercer el libre albedrío. Por este motivo, el final resulta problemático y controversial.

Lehmann manifiesta que la anagnórisis es la comprensión del sujeto de su límite y el reconocimiento de que él es menos de lo que quiere ser y de lo que debe querer (2017). El personaje central entonces se despoja de su orgullo y aprende alguna lección, abre los ojos y sale de su engaño. Esto es bastante claro en la obra que Strindberg construyó. Llega un momento en el que Julia se da cuenta que ha cometido un error con Juan y que este la ha usado solamente, por tanto, se desengaña:

JUAN: Eso es asunto suyo..., si quiere asedarse conmigo...

LA SEÑORITA: Yo no puedo. Imposible. Y, además, yo no tengo dinero mío.

(Pausa)

JUAN: Entonces el proyecto se viene abajo...

LA SEÑORITA: Y...

JUAN: Todo seguirá como hasta ahora.

LA SEÑORITA: ¿Crees que me voy a quedar bajo este techo y vivir en esta casa como amante tuya? ¿Crees que voy a consentir que la gente me señale con el dedo? ¿Crees que después de esto voy a poder mirar a mi padre a la cara? ¡No! ¡Sácame de

aquí! ¡Librame de la vergüenza y de la humillación! Oh, Dios mío, ¿qué he hecho?  
¡Dios mío! ¡Dios mío! (Se echa a llorar.)

JUAN: ¡Vaya, ya tenemos la misma canción! ¿Que qué ha hecho? Lo mismo que tantas otras antes que usted.

LA SEÑORITA: (grita como en un ataque de histeria) ¡Y ahora me desprecias! ¡Me caigo! ¡Me siento caer, caer! (Strindberg, 1982, p. 128)

Así, Julia reconoce su error y se da cuenta de que no hay solución. Producto de este reconocimiento o anagnórisis empieza la peripecia o cambio de fortuna del personaje y la obra se torna muy tensa. La peripecia se materializa en el desenlace trágico en el cual el personaje se supone debe enmendar su error a través de alguna acción por lo general violenta o que implica un castigo o daño para él. En este sentido, la muerte suele ser lo que se inflige el héroe. De cierta forma, podría decirse que la anagnórisis guarda relación con el fin didáctico de la tragedia, pues al reconocer su error, el personaje trágico sirve como espejo al espectador para enseñarle respecto a las acciones que no debe cometer por desmesura.

Es aquí que nos encontramos con el mayor reto que tuvo Strindberg al construir la obra: el final. El dramaturgo menciona que motivó el trágico destino de Julia con un buen número de circunstancias. Pero resulta que el final trágico no es convincente pues por una parte hay demasiados motivos que construyó Strindberg, y, por otro lado, la decisión del suicidio resulta un tanto apresurada para que se dé en una sola noche. Autores como Egil Tornqvist, Goran Stockenstrom y Carl Dahlstrom afirman que ninguno de los múltiples motivos y ni siquiera la conjunción de estos justifican que Julia se quite la vida. De hecho, es precisamente la multiplicidad de motivos y la falta de énfasis en alguno que no permiten que el suicidio sea una opción convincente. De ahí que los autores sostengan lo siguiente:

Strindberg with his newly awakened faith in naturalism settles for a multiplicity of motives- as though the sheer quantity could replace the force of a single cause ...

Here we may have the fundamental problem of the ending, a problem which has definite consequences for our interpretation of the characters, since the multiplicity of causes legitimizes accentuation of different traits in Julie. (Tornqvist y Jacobs, 1988, p. 111)

Puede verse aquí que Strindberg, debido a su interés por el naturalismo, decidió enfocarse en múltiples motivos para explicar el accionar y final trágico de Julia, lo cual parece disminuir la fuerza que pudiera tener uno solo de ellos. Por eso, ante tantas motivaciones perdemos de vista el porqué del final trágico. Es por este motivo que resulta problemático catalogar la obra como una tragedia en el sentido clásico. No obstante, debemos recordar que lo que intentaba el dramaturgo era precisamente renovar esa idea de tragedia.

De acuerdo a lo que hemos visto hasta el momento, podemos sostener que por más que el final sea apresurado o tenga muchos motivos sin enfatizar ninguno, el hecho de que Julia termine decidiendo su muerte, nos acerca a la idea de tragedia, pues ellas están relacionadas con la muerte del héroe, con la muerte como única salida a la falta cometida y como una forma de volver a la normalidad y estabilizar el caos creado. De esta manera, el final de la obra contribuye a su carácter trágico. Además, la muerte como única salida para Julia para el hecho de haberse con su criado parece excesiva; y hemos de recordar que lo trágico implica exceso y desmesura.

Ahora bien, es muy probable que este final que muchos críticos consideran como inverosímil, haya sido resultado precisamente del periodo de crisis teatral en el que se encontraba Strindberg, y de su intento de renovar el drama con el cúmulo de nuevas ideas

estéticas y científicas que surgían en su época y que Strindberg quería usar impulsivamente. Y es que precisamente esta obra marca el inicio de un camino que perfeccionará la forma del drama moderno.

Podemos ahora abordar al último y gran elemento de la tragedia: la *catarsis*. Hemos visto que la tragedia presenta un cambio de fortuna del personaje. Este viraje ocasiona en quien lo observa los sentimientos de compasión y temor lo cual provoca una purificación llamada *catarsis*. Esta, para Aristóteles, constituía el núcleo y fin último de la tragedia: que el espectador que la ve experimente estos sentimientos y por tanto pueda liberarse de sus pasiones. Al ver lo que les sucede a los personajes de una tragedia nos proyectamos en ellos o nos identificamos y vemos qué nos podría pasar si estuviéramos en la misma situación.

Según Terry Eagleton, cuando somos confrontados con el sufrimiento de otro nos imaginamos vacilando entre “Este puede ser yo” y “este felizmente no soy yo” (Eagleton, 2003) y ello proporciona placer. Pero este placer solo puede suceder cuando el terror no nos toca tan cerca, cuando hay una distancia crítica. De hecho, para Aristóteles la compasión se convierte en temor cuando su objeto es tan íntimo que el sufrimiento parece ser nuestro. Del mismo modo, la compasión va también acompañada de placer debido a que se desprende del amor y el afecto social (2003). Ambos sentimientos están anclados en la imaginación: “in the case of pity, in the reconstruction of another’s feelings, in the case of fear in a vision of what might happen to ourselves” (Eagleton, 2003, p. 154). De lo anterior se desprende que ver un hecho trágico ya sea en teatro o en la vida diaria podría resultar satisfactorio porque nos permite complacer nuestras fantasías destructivas sabiendo que no nos está sucediendo a nosotros. Aunque a su vez, como menciona Eagleton: “This libidinal joy in wreaking havoc may mix with our moral sense that there is indeed some value in

suffering” (2003, p. 169). El valor del sufrimiento tiene que ver con la función didáctica de la tragedia.

La tragedia griega tiene también un mensaje didáctico que busca decirle al espectador que él no debe ser como el personaje que está viendo, que no debe cometer sus mismos errores. Este fin didáctico es alcanzado precisamente por los sentimientos de temor y compasión. Esto guarda relación con el fin de la tragedia: una casi institución que buscaba educar al ciudadano. Entonces, este carácter pedagógico de la tragedia y los estímulos por los que hace transitar al espectador permiten que observar un hecho trágico sea placentero a la vez que educativo; y, a su vez, que lo trágico constituya un modo de experiencia.

Hasta aquí hemos visto que la tragedia clásica es la forma teatral que se adueña de lo trágico. Es la imitación de una acción elevada, cuyas componentes son la fábula, héroe trágico, *hybris*, error trágico, *anagnórisis* y *catarsis*. Esta imitación produce en el espectador una purificación a través de la compasión y el temor debido a que vemos que una persona similar a nosotros cae en la desdicha. La tragedia clásica responde a la unidad de acción, principio rector de toda tragedia, lo cual hace que todos los elementos de la tragedia funcionen de manera orgánica y todo contribuya a que la acción avance.

Teniendo esto en cuenta podemos apreciar que lo que Strindberg quería renovar eran algunos elementos de la tragedia como el héroe trágico, pues quería dotarlo de profundidad y mayor desarrollo que la trama. Si bien a esta la mantendría sencilla, tendría menor peso que el desarrollo de los personajes, algo que no ocurría en la tragedia clásica, en donde la trama tenía todo el peso y no tanto los personajes. En cambio, en la obra que analizamos, los diálogos y acotaciones están centrados en explicar y mostrar al personaje y su profundidad, mientras que la trama se mantiene muy sencilla y sin sub tramas paralelas.



El hecho de que la trama no tenga tanto peso ocasionará un cambio en la idea de acción como ente movilizador de toda la obra, pues el foco estará en el desarrollo de los personajes, por lo tanto, sentiremos que la acción ya no avanza.

Asimismo, la idea de desenlace trágico será mantenido por Strindberg, pues opta por considerar a la muerte como salida a la falta cometida por Julia. Con este final, el autor refuerza la idea de la supervivencia del más fuerte, y la inútil lucha de la especie más débil. La muerte se convierte entonces en un castigo para quien ha osado ir en contra de la naturaleza, pero también es una forma de estabilizar el caos creado con la falta cometida.

### **Subcapítulo 1.3. *La señorita Julia* como una forma de renovar la idea de tragedia**

El teatro hacia finales del siglo XIX se encontraba en crisis por la falta de profundidad en las piezas y la repetición de fórmulas. Predominaba una forma de teatro denominada drama burgués, en la que profundizaremos más adelante, caracterizada por la intriga, el diálogo rimbombante y los personajes estereotípicos. Esta forma teatral adormecía al espectador por su banalidad y su falta de relación con la realidad, y porque siempre presentaba la misma estructura. Precisamente, George Steiner menciona que los escritores y productores teatrales enfocaban sus esfuerzos en atraer a la familia burguesa a estas representaciones: “They were trying to attract the bourgeois family with its lack of literary background and its taste for pathos and happy endings” (Steiner, 1980, p. 115).

Esto significaba que el teatro se había convertido solo en entretenimiento y había dejado de lado su rol didáctico de educar al espectador, su capacidad de mostrar el mundo y hacer que se reflexione. El teatro, de esta manera, había obviado los avances en materia científica y de la psicología, así como el nuevo contexto, y había optado por mantener la ilusión del espectador. Steiner plantea que el rol del teatro en la comunidad había

disminuido, por lo que ir al teatro ya no implicaba el rol cívico o religioso que tenía el teatro en la Grecia antigua. Esto ocasionaba una predilección por el drama burgués acartonado y un dejar de lado a la tragedia. Steiner dice que: “the middle-class spectator of the romantic period did not want more. He was not prepared to take the risks of terror and revelation implicit in tragedy” (Steiner, 1980, p. 116). En otras palabras, el espectador prefería estar adormecido y rendido ante la ilusión como una forma de escapar a su realidad.

A partir de esto, es esperable que la concepción que Strindberg tenía sobre el teatro durante fines del siglo XIX haya sido bastante negativa. Para él, el teatro estaba en crisis y había perdido su capacidad de representación del mundo. A su vez, se mostraba escéptico con respecto a la tragedia clásica y la consideraba como una forma que moría pues no teníamos las condiciones para comprenderla: Así lo manifiesta Goran Stockenström:

His skepticism concerning tragedy in particular as "a dying form for whose apprehension we lack the necessary conditions" related to this lack of cultural affirmation and therefore cast doubt on its human validity, implausible and morally inadequate for the mainstay of the late nineteenth century theater audiences, the "semi-educated" and "middle classes". (Stockenström, 2004, p. 41)

Esto quiere decir que, para el dramaturgo, era necesario prestar atención a lo que estaba sucediendo en ese momento: el papel del razonamiento, la investigación y el análisis, y no dejarlos de lado en la representación teatral como se venía haciendo hasta ahora.

Por estos motivos, el autor decide escribir una obra que modernice y actualice los contenidos para, como dice Stockenström, “to mask the ancient conventions of tragedy”

(2004, p. 42) y hacer que corresponda a las nuevas problemáticas que vivía el hombre.

Strindberg manifiesta esto en el prólogo de la obra, escrito días después de culminarla:

No se ha conseguido una nueva forma para el nuevo contenido, por lo que el nuevo vino ha hecho reventar los viejos odres. En el drama que aquí presento no he intentado hacer nada nuevo — porque eso es imposible—, sino, simplemente, modernizar la forma de acuerdo con las exigencias que he creído que los hombres de nuestro tiempo deben plantearle al arte del teatro. (Strindberg, 1982, p. 93)

Al referirse a “los viejos odres” Strindberg se está refiriendo a la tradicional forma dramática que tras repetirse sin tomar en cuenta los contenidos, ya no lograba representar al mundo. Por ello el autor decide enfocarse en tres aspectos de la tragedia para cambiarla: los personajes, el diálogo y la *catarsis*.

Strindberg, siendo fiel a su idea de tomar contenidos actuales, apela a un suceso de la realidad para construir la trama de *La señorita Julia* e incorpora en él problemáticas de la época. Egil Tornqvist y Barry Jacobs (1988) identifican tres temas en la pieza: la lucha entre las clases, la batalla de los sexos, y el cuestionamiento por la culpa o responsabilidad. Estos contenidos responden a la época: había una clase burguesa en ascenso y una caída de la aristocracia; y nos encontrábamos con los primeros movimientos por la emancipación de la mujer y la igualdad de derechos.

Estos contenidos que ahora cobran fuerza, pues responden a la época, ya no podían ser abordados bajo la fórmula de la pieza bien hecha y el melodrama, pues estos estaban llenos de personajes estereotipados en los que era imposible plantear cuestiones más profundas. Es por ello que los personajes de esta obra recurren a cuestionarse a sí mismos, haciendo que el diálogo no permita que la acción se desarrolle. Además, la forma del melodrama estaba pensada para provocar emociones en el espectador y terminar siempre

con un final feliz. Ello, no tenía cabida en las ideas de Strindberg, pues no pretendía que el público se identifique con Julia ni empatice con ella, sino que quería lograr que el espectador no sea presa de sus sentimientos. Tal vez ello se manifiesta en el texto en el intenso juego de poder que se establece entre Juan y Julia.

En la pieza que Strindberg nos presenta se pretende renovar la tragedia a partir de construir personajes más complejos y contradictorios. No obstante, antes debemos conocer cuál es la naturaleza de un personaje dramático. El personaje dramático es un sujeto que hace y que habla, es decir, es alguien que actúa y sobre todo que lo hace hablando (García, 2012). Existen tres grados de entidad teatral o representativa del personaje: los personajes visibles o presentes, es decir aquellos que llegan a encarnarse en un actor; los personajes latentes o que no intervienen ni se hacen visibles a pesar de que sentimos su presencia; y los personajes ausentes o meramente aludidos (García, 2012). Por ejemplo, si pensamos en el conde, en la obra que analizamos, podríamos considerarlo un híbrido entre un personaje latente y uno ausente, pues si bien es aludido durante toda la pieza y no se encuentra en la casa esa noche, es posible sentir su presencia a través de elementos simbólicos como las botas, por ejemplo, o la campanilla cerca al final de la obra.

Ahora bien, de acuerdo a las ideas de Aristóteles sobre la tragedia, el personaje tiene un carácter; este reúne un conjunto de atributos que conforman su “forma de ser”. En una obra de teatro puede haber caracteres simples o complejos. Los simples no deben entenderse como defectuosos o fallidos (García, 2012). Por el contrario, esa simplicidad puede generar la identificación del espectador, basada atributos que son más fáciles de compartir. ¿Pero qué hay de los caracteres complejos? García Barrientos manifiesta algo muy importante que atañe a esta investigación:

Incluso en máximo grado de complejidad, no llegan a desintegrarse, a perder su unidad o contorno definido gracias a que los atributos, por numerosos y contradictorios que sean, se presentan jerárquicamente organizados: algunos resaltados en primer, segundo, tercer plano, etc., hasta llegar a los que ocupan el fondo sobre el que se destacan los rasgos dominantes. (García, 2012, p. 201)

Ello quiere decir que a pesar de los muchos atributos que pueda tener un personaje, este no pierde nunca su unidad ya que estos rasgos están organizados jerárquicamente. Esto nos plantea ciertos cuestionamientos respecto a los personajes que Strindberg quería construir y pretendemos explicarlo a continuación.

Recordemos que, por un lado, el drama burgués nos presentaba personajes con caracteres simples y sin profundidad; y, por otro lado, la tragedia clásica nos presentaba también personajes simples, aunque de gran virtud y con altos valores morales, marcados por la desmesura y alguna característica específica que marcaba su accionar en la obra. El dramaturgo fue consciente de que debía separarse de este tipo de personajes simples que se venía proponiendo:

Por eso es por lo que yo no creo en caracteres teatrales simples, de una pieza. Y luego esos juicios sumarios de los autores sobre sus personajes: ese es estúpido, ese es brutal, ese celoso, ese tacaño. Eso sí que debería ser impugnado por los científicos que conocen la riqueza y complejidad del alma humana y saben que el “vicio” tiene un reverso que se parece muchísimo a la virtud. (Strindberg, 1982, p. 93)

Aquí reconocemos que la propuesta teatral hasta el momento consideraba a un personaje sin profundidad ni incoherencias como es el ser humano, sino a una versión maniquea del hombre. Tal vez porque lo que se quería era lograr inmediata identificación

con el espectador. De modo que, Strindberg se permite reconocer que sus personajes viven en “una época más vertiginosamente histórica que la precedente” y los construye “vacilantes, desgarrados” (Strindberg, 1982, p. 93).

Es por este motivo que el autor nos presenta a dos protagonistas complejos y con mezclas de lo antiguo y lo moderno. Para construir estos personajes, que pretenden renovar la idea de tragedia, el autor recurrió a la multiplicidad de motivos. Entonces nos preguntamos, siguiendo a García Barrientos: ¿cuál es la jerarquía de rasgos en Julia? ¿se presentan acaso jerárquicamente organizados como para reconocer su unidad? Ross Shideler manifiesta que “Strindberg argues for the “characterlessness of his characters, but by this he means they are not limited to a narrow identity; they are more modern, more complex products of evolution and environment” (2009, p. 63). Por un lado, está Julia, la hija de un conde que fue criada como un hombre por su madre y tiene profundo odio hacia su padre, y que quiere romper los parámetros sociales en los que se encuentra.

Por otro lado, se encuentra Juan, un criado con serias pretensiones de ascender socialmente a cualquier precio, pero, a su vez, con un temor desmedido por lo que su patrón, el conde, representa. Pareciera entonces que ninguno de ellos tiene una sustancia identificadora o una jerarquía de rasgos que los defina. El autor parece haber insertado varios motivos sin ningún orden.

Según Robert Abirached, el personaje actúa según un perfil psicológico que le da una cohesión necesaria para resultar creíble. De hecho, es el principio de verosimilitud que controla cómo el personaje se relaciona con la realidad y es de ese modo coherente. No obstante, a su vez el personaje, al entrar en contacto con esta realidad, entra en contradicción con el mundo que lo rodea, pues es interpelado (1994). Según Abirached, además, es necesario que las estructuras del personaje resistan para asegurar su cohesión.

Lo propuesto por Abirached puede resultar problemático en Julia, pues al dotarla de múltiples rasgos sin jerarquía para emular la profundidad psicológica de un ser humano, el autor corre el riesgo de que el personaje pierda coherencia en su accionar. De esta manera, este personaje con múltiples características psicológicas podría no resistir el contacto con el exterior y parecer confuso o contradictorio. Pensemos, por ejemplo, en las múltiples veces en que Julia decide ponerse fuerte para dominar a Juan, pero inmediatamente en el siguiente parlamento está pidiendo que Juan le diga qué hacer y demuestra su inferioridad. Sin embargo, es interesante resaltar que este ideal de Strindberg por construir personajes modernos recién iniciaba, por lo cual es meritorio su intento de acercar sus personajes a la incoherencia natural del ser humano.

Ahora bien, se pretende que *La señorita Julia* renueve la tragedia a través del uso del diálogo. Hay que recordar que el diálogo es el componente verbal del drama, dicho por los actores – personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático (García, 2012, p. 61), y está atravesado por dos funciones. Por un lado, se usa el lenguaje hablado para que los personajes se comuniquen entre ellos; y, por otro lado, se usa el diálogo para comunicar al público, ya que una obra va siempre dirigida a ellos. Recordemos que la tragedia clásica estaba regida por la falta de acción física y el peso en el lenguaje.

Stonckenstrom revela que Strindberg tampoco creía en la acción en el drama: “Like Nietzsche I do not believe in action in the drama!” (como se cita en Stockenstrom, 2004, p. 43). Para este autor los diálogos representan la acción de la obra y su propósito era revelar el estado mental del personaje. Esto resulta clave para entender por qué en la obra la acción parece estancada. Sus diálogos se centran en revelar aspectos íntimos de los personajes. Esto es mencionado por Strindberg en el prólogo:

He intentado eludir el modelo de diálogo francés con su construcción simétrica, matemática, y para ello he dejado que las mentes trabajasen de una manera irregular, ... el diálogo anda sin rumbo, se provee en las primeras escenas de un abundante material que luego se elabora, se trabaja, se repite, se amplía y se desarrolla. (Strindberg, 1982, p. 98)

Es por este motivo que en la pieza notamos que los personajes escarban en su mundo interno a través del diálogo. Este no es utilizado para que la acción avance, sino para que los personajes expongan aquello que los aqueja. Esto tal vez representa un cuestionamiento para las funciones del diálogo.

García Barrientos (2012) menciona, siguiendo a Ingarden, que las funciones teatrales del diálogo son la dramática, caracterizadora, diegética o narrativa, ideológica o didáctica, y poética. La función dramática tiene que ver con el accionar de los personajes: amenazar, agredir, seducir, etc., cuando predomina esta función, se rebasa el solo “decir” para entrar en el “hacer”. Hablar es hacer. Si bien es cierto, en la obra que analizamos, los personajes usan el diálogo para atacar, seducir, persuadir, no vemos que la acción avance y ellos hagan, sino que sentimos que está estancada. Tal vez porque lo que predomina en el diálogo son otras funciones.

En torno a las dos siguientes funciones del diálogo, la función caracterizadora es aquella que permite al público construir el carácter de los personajes. Por su parte, la función diegética permite que el diálogo proporcione al público información que sale del marco dramático. Tal vez son estas dos funciones las que predominan en *La señorita Julia*. Por un lado, notamos que en gran parte de la obra los personajes usan las palabras para escarbar y sacar su mundo interno; ello podría permitir que el espectador identifique el carácter de los personajes y que sepa qué tipo de personas son. Pensemos, por ejemplo, en



los monólogos en los cuales los personajes expresan sus anhelos o aquello que desean. Por otra parte, en grandes secciones de la obra, los personajes hablan de su pasado y narran eventos de su vida, y allí percibimos información que sale del marco dramático de la obra. Recordemos el momento en que Juan cuenta cómo fue la vez en que vio a Julia por primera vez. Esa información escapa del conflicto dramático de la obra pues es un suceso previo y de muchos años atrás.

Esto evidentemente guarda relación con lo mencionado por Peter Szondi respecto a la forma en que en las obras de Strindberg lo interpersonal se elimina y se logra una interiorización que permite que:

El tiempo real del presente pierda su hegemonía: pasado y presente se infiltran mutuamente, de suerte que el presente exterior convoca al pasado interior. En el plano interpersonal el suceso se limita a una secuencia de encuentros, meros hitos del suceso auténtico, la transformación interior. (2011, p. 133)

Comprendemos aquí el motivo por el que en el diálogo predomina la intrasubjetividad, lo cual ocasiona que el presente se funda con el pasado para lograr la transformación interior del personaje.

Otra de las formas por las que Strindberg pretende renovar la tragedia es la nueva mirada que el autor posa sobre el papel de la *catarsis*. Recordemos que esta es la purificación del espectador mediante los sentimientos de piedad y temor que afloran a partir de la identificación con el personaje. Sin embargo, esto no es lo que Strindberg deseaba con su pieza. En el prólogo de la obra el autor manifiesta que:

El que mi tragedia cause una impresión dolorosa en muchas personas es culpa suya.  
... el que la heroína despierte compasión se debe únicamente a nuestra debilidad, a

nuestra incapacidad de dominar la sensación de miedo a que pueda abatirse sobre nosotros el mismo destino. (Strindberg, 1982, p. 91)

Con ello, Strindberg nos demuestra que no era su deseo que sintamos compasión ni identificación con el personaje. Por el contrario, esperaba que en el futuro las personas pudieran contemplar con indiferencia el cruel espectáculo que ofrece la vida, “un tiempo en el que podamos prescindir de esas máquinas de pensar inferiores e imprecisas, llamadas sentimientos” (Strindberg, 1982, p. 91). Ello nos habla de un efecto final distinto y ya no con una *catarsis*. Strindberg no quería apelar a los sentimientos, pero tampoco al razonamiento. Según Alice Templeton, para el autor, simpatizar con Julia significaba responder con emociones desfasadas a la obra (Templeton, 1990, p. 471). Esta idea de formar un nuevo tipo de audiencia tiene que ver con el afán del autor de educar al espectador y devolverle el sentido al teatro, lo cual curiosamente es un intento de recuperación de la función didáctica del teatro clásico. Si algo molestaba a Strindberg era lo banal que se había vuelto el teatro, el hecho de apelar exagerada e innecesariamente a los sentimientos. Por ello, pensar en otra forma de relación entre espectador y escena podrían ser vistos como una forma de volver a mirar la función didáctica del teatro y lograr que el espectador tenga cierta distancia crítica con lo que ve.

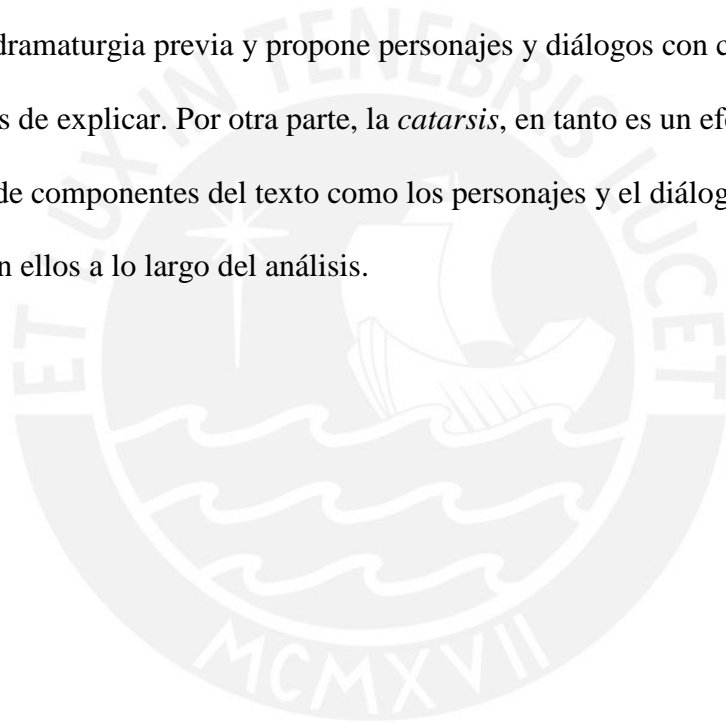
¿Cómo quería Strindberg que el espectador responda? Para explicar qué tipo de final quería construir el autor y qué quería lograr en el espectador, es necesario resaltar que el autor propone que el espectador empiece la obra como testigo de un evento realista, pero que termine la obra como partícipe de un ritual. Evert Sprinchorn manifiesta esta idea de la siguiente manera: “To bring off the end he had to steal a sunrise from Ibsen and some hypnosis from the French school of psychology. These two devices were necessary to lift the play from the level of realism to ritualistic level ...” (como se cita en Jacobs y

Tornqvist, 1988, p. 122). Aunque esta lectura nos lleva a pensar en las ideas de Antonin Artaud, pues la de Sprinchorn es una lectura más reciente de la obra, no podemos dejar de rescatar el hecho de que Strindberg parece haber querido que el espectador sienta solo el final como si estuviera hipnotizado y fuera parte de un ritual de crueldad en el que no caben los sentimientos de temor ni compasión.

En efecto, no es casualidad que Antonin Artaud haya visto en Strindberg un fuerte complemento para su *Teatro de la Crueldad* y haya usado alguna de las piezas del dramaturgo sueco. Podría afirmarse entonces que Strindberg abre la “tendencia del teatro contemporáneo al reconocimiento de lo arcaico” (Dubatti, 2010, párr. 65), que se reflejará en las piezas posteriores a *La señorita Julia* y será una fuerte influencia que caracterice el teatro del siglo XX. Por “arcaico” nos referimos a lo elemental, lo animal y dionisiaco.

De hecho, para Strindberg “La Señorita Julia es una reescritura contemporánea de la tragedia clásica en tanto remite a un sustrato arcaico, ancestral, al “conglomerado de civilizaciones pasadas y actuales” (Dubatti, 2010, párr. 56). En efecto, para Jorge Dubatti, el hecho de haber ubicado la escena en un ambiente rural premoderno es de destacar, especialmente por la noche de San Juan, que es “un sustrato tectónico, de fuerzas vegetativas, donde lo sagrado, lo natural-mágico, las energías regeneradoras del mundo despliegan su naturaleza más allá de la construcción del mundo social” (2010, párr. 56). Esto quiere decir que el tema social en la obra podría ser solo una excusa para en realidad volver la mirada al origen de la vida y la evolución de las especies: a la intensa lucha del humano por sobrevivir, pero también al disfrute de la pasión. Reconocer esto es importante, no solo porque explica la relevancia de esta investigación, sino también porque permite reconocer en la dramaturgia de Strindberg un elemento clave: el regreso a lo elemental, ancestral, a lo dionisiaco, a lo animal, un tema poco estudiado en investigaciones previas.

Strindberg reconoce que esta obra es un intento por buscar este nuevo tipo de teatro que sí establezca una relación entre la forma dramática y el contenido, y no ignore las nuevas problemáticas del momento. Para ello, propone una renovación de la tragedia clásica en tres aspectos: los personajes, el diálogo y la idea de catarsis. Es decir, se trataba de buscar una reescritura que le hable a un nuevo tipo de espectador. Por ello, esta investigación aborda la obra de Strindberg como un primer paso para el cambio en la dramaturgia, teniendo en cuenta que esta instancia no es radical, sino que se separa sutilmente de la dramaturgia previa y propone personajes y diálogos con ciertas fisuras que nos encargaremos de explicar. Por otra parte, la *catarsis*, en tanto es un efecto que se produce a causa de componentes del texto como los personajes y el diálogo, será abordada en su relación con ellos a lo largo del análisis.



## **CAPÍTULO 2: Respuesta al drama burgués: nuevas temáticas presentes en *La señorita Julia***

### **Subcapítulo 2.1. Precedentes de *La señorita Julia*: el drama burgués**

Corresponde preguntarnos ahora qué tipo de teatro había antes de *La señorita Julia*. Para ello, debemos retroceder varios años, casi un siglo, y revisar el surgimiento del drama burgués. Es importante repasar cómo este tipo de teatro surge, pues sin él no habría cabida para el teatro moderno. Jorge Dubatti menciona en el prólogo del libro de Peter Szondi *La Teoría del drama burgués del siglo XVIII* que:

Sin la experiencia del drama burgués del siglo XVIII no habría existido la posibilidad histórica de emergencia del drama moderno en el siglo XIX, que el drama burgués marca el giro de un nuevo pacto mimético hacia el realismo, contra la idealización aristotélica irradiada por el legado de la Poética en Occidente.  
(como se cita en Szondi, 2016, p. 10)

Lo mencionado por Dubatti supone que el drama burgués abrió la posibilidad de que el teatro se convirtiera en un espejo de la sociedad, en el que el hombre pudiera verse reflejado y reconocerse. Es decir, el teatro se acercó al hombre y comenzó a mostrar la realidad. Mencionamos lo anterior porque es importante conocer que, si bien el drama burgués y el teatro en general entraron en decadencia como lo hemos venido mencionando, el inicio del drama burgués se dio precisamente por esa necesidad de mostrar la realidad del hombre y que este se reconozca en el teatro. Resulta paradójico entonces que su surgimiento y caída hayan sido por el mismo motivo.

Es así que desde mediados del siglo XVIII el teatro comenzó a disimular su naturaleza teatral y a apoyarse en la ilusión escénica y educación del espectador para lograr

convertirse en una herramienta que sirviera para revalidar o cuestionar los valores de la burguesía (Szondi, 2016, p. 11). Los autores que surgieron en esa época, George Lillo, Denis Diderot, Gotthold Lessing y Louis – Sebastien Mercier pretendían acercar el teatro a la burguesía precisamente porque criticaban lo lejana que era la tragedia clasicista heroica, es decir autores como Pierre Corneille y Jean Racine. Precisamente, algunos autores manifiestan que el drama burgués es un género intermedio entre la tragedia y la comedia.

Recordemos que, en el marco teórico ubicado en la introducción de esta investigación, mencionamos que acercarnos al drama burgués implica tener en cuenta múltiples aristas. El drama burgués podría aludir al tipo de teatro escrito para la burguesía; un tipo de teatro escrito por autores de la burguesía; un tipo de teatro con temática concerniente a la burguesía; o referir a un teatro con personajes burgueses. Sin embargo, es Szondi quien resalta que muchos de los protagonistas de estos dramas ni siquiera eran pertenecientes a la burguesía. Es más, la oposición de clases ni siquiera tiene un rol importante en las piezas de este género. Sin embargo, lo que sí caracteriza a este género es que tenía como fin el mostrar la virtud burguesa y exaltarla, prevenir de hacernos culpables o curarnos de serlo (Szondi, 2016).

Pero ¿cuál era el panorama cultural a inicios del siglo XVIII? Una caracterización adecuada de dicho periodo sería señalar había un crecimiento en espacios teatrales, ya que las piezas de este género aumentaban en gran medida. En efecto, hacia inicios de ese siglo Paris tenía tres teatros, y para fines de la misma centuria, el número era de 51. Incluso, algunas leyes de censura en esa ciudad fueron evadidas por algunos actores, quienes representaban en espacios ilegales (Britannica, s.f.). Sin embargo, en lugares como Londres, el aumento de lugares teatrales mermó por la censura del año 1737 a la escena inglesa; por lo cual, los productores de teatro debieron buscar nuevas formas de representar.

El contexto social en el que surge este tipo de drama estaba regido por una estructura de tres niveles: la nobleza en el nivel superior (incluyendo a aquellos burgueses ricos que recién obtenían un título nobiliario), luego una clase media o burguesía (conformada por mercaderes, abogados, notarios, etc.), y una clase baja de gente común (agricultores, criados, artesanos, etc.) (Castelvecchi, 2013). Las condiciones de la época, no obstante, permitían progresivamente la movilidad social entre estos tres niveles. El autor Stefano Castelvecchi (2013) manifiesta que el término “burgués” denotaba pragmatismo, sentido común, modestia, moderación y trabajo duro, de modo tal que el drama burgués era una forma de defender esta clase social y su importante rol en la vida económica y cultural de época, y exaltar la figura del mercader honesto y trabajador. Los dos primeros niveles sociales eran los encargados de dominar los teatros en donde se presentaban los dramas burgueses.

El dramaturgo británico George Lillo, según algunos autores, inicia este género con su obra *El mercader de Londres* en el año 1731. Lillo creaba tramas que recurrían a los sentimientos de la audiencia compuesta sobre todo por burgueses y que pretendían inculcarles la moralidad que se supone debía tener la burguesía. Una idea interesante que propone Lillo es que la tragedia no era un privilegio de las clases nobles, sino que un burgués también podía ser héroe trágico, con lo cual queda demostrado que su intención era eliminar la distancia entre el público y los personajes. La tragedia demandaba entonces una audiencia de clase media y un héroe de clase media también (Fischer-Lichte, 2002). Estas ideas servirán para autores que vendrán, como Diderot y Lessing, quienes acogerán el nuevo género.

Así, el drama burgués comenzará a situar al hombre como parte de una sociedad y, para ello, las piezas otorgarán a los personajes una serie de especificaciones como estado

civil, biografía, grado de educación, físico, vestido, comportamiento, etc. Las piezas teatrales producirán entonces gran cantidad de padres de familia, hijos, hijas, yernos, amantes, servidores conscientes de su clase social, fuertemente condicionados por el dinero (Abirached, 1994).

Este género presentaba a la familia como el núcleo del contenido que tenían las obras teatrales. La familia estaba organizada de forma patriarcal y era el padre quien tenía el poder. La madre se encontraba en una posición intermedia entre el padre y el hijo y no tenía independencia ni igualdad de derechos con el primero. Parecía ser que la madre jugaba un rol menor en la familia o incluso había muerto ya; por lo tanto, la familia estaba conformada en casi siempre por un padre amoroso y su hija virtuosa (Fischer- Lichte, 2012). Es curioso que, a pesar de que *La señorita Julia* fue escrita más de un siglo después, presentara una hija que vive con su padre y cuya madre ha muerto varios años atrás.

La virtud de la hija que nos presentaban estos dramas era un motivo recurrente en los dramas del siglo XVIII. La hija era una mujer pura, intachable, abnegada, caritativa, bondadosa, etc., era ella quien aseguraba la superioridad moral de esta clase emergente por sobre la nobleza o la corte. Erika Fischer – Lichte sustenta esta caracterización mencionando que “it was the sacrifice of the daughter – the sacrificial virgin – on which the bourgeois community was founded. the family, based on emotion and virtue, is contrasted with the court as a place of depravity and intrigue” (2012, p. 161). Si bien la burguesía no contaba con poder político aún, era importante exaltar su superioridad moral y, por ello, la hija de la familia era una pieza importante.

En esta atmósfera de las piezas de drama burgués la sentimentalidad era crucial. Szondi menciona que “lo sentimental es la expresión del tabú en que se transforma todo conflicto entre los miembros de una familia” (2016, p. 102). Es decir, ya que se niega el



conflicto porque cada uno está convencido de que el otro es bueno, esta pugna pasa hacia el interior del sujeto, lo cual provoca sufrimiento y melancolía. Esta renuncia o evasión del conflicto produce el llanto de conmoción y lamento característico de este estilo. En este sentido, lo sentimental es componente clave de este tipo de familia burguesa. Esto guarda relación con lo que mencionábamos en la introducción respecto a que se creía que el hombre era un ser bueno y se tenía la concepción de que la ilusión escénica podía devolverle su naturaleza.

Así como Lillo, Denis Diderot fue otro de los autores más importantes de este periodo. La familia patriarcal era para este autor el centro de sus piezas, pero, sobre todo, le interesaba mostrarla en su intimidad, en los problemas que pudieran generarse dentro de ella. Para Diderot la familia es el único lugar en el que el ser humano puede ser feliz, pero también es el lugar que puede pervertirse hasta tornarse infernal (Szondi, 2016, p. 141). A través de sus piezas, Diderot exponía y defendía a la pequeña familia burguesa y sentimental, que constituía un refugio para el burgués sin derechos dentro de una monarquía absoluta (Szondi, 2016, p. 161).

Asimismo, con el afán de mantener el interés y la ilusión escénica, el teatro burgués privilegiaba la intriga por sobre los caracteres, comportamientos y discursos; es decir, había preeminencia de la fábula (Abirached, 1994), tal y como sucedía en la tragedia. Uno de los elementos más recurrentes en el drama burgués era la pareja imposible: un joven noble que al fin encontraba a una mujer desprotegida, aunque su amor es imposible porque la dama ha sido prometida por su padre a otro hombre con más dinero y mayor. El hombre entonces se expresa con desbordadas promesas de amor y el drama muestra sus valerosas acciones para retener a la dama en cuestión (Cruz, 2011).

Respecto al diálogo del drama burgués, este pretendía acercarse a la forma de diálogo de la vida diaria. Las piezas teatrales necesitaban crear la ilusión de un mundo habitado por gente real sosteniendo conversaciones reales. En la búsqueda de ese realismo que pretendía hablarle a la burguesía, las conversaciones reflejaban un diálogo educado y códigos de etiqueta que hacían referencia al comportamiento social (Aston y Savona, 2013). El propio Strindberg manifestaba en el prólogo de *La señorita Julia* que el modelo de diálogo francés era de construcción simétrica y matemática, y cada intervención provocaba una brillante respuesta.

A medida que las ciudades europeas tenían un crecimiento exponencial debido a la industrialización, los espacios teatrales seguían aumentando. Por ejemplo, a inicios del siglo XIX Londres contaba con 10 teatros operativos, y para la segunda mitad de ese siglo, eran 30 los teatros que funcionaban. Un aspecto importante del teatro burgués es que era manejado precisamente por la burguesía, pues iba dirigido a ella y era encargado por ella. Así, el teatro se vuelve sensible a lo que sucede en la sociedad burguesa, y esta se encuentra en posición de pedir sobre qué se escribe. En este sentido, el teatro se volvió comercio.

Al ser la burguesía quien dispone sobre lo que se escribe, el drama burgués presentará a la familia burguesa patriarcal como el modelo máximo de virtud. Cualquier intento fuera de ella era considerado inmoral. Se buscaba proteger el orden familiar (veremos padres de familia, hijos, yernos, amantes, etc.), intelectual y social. En cierta forma, este género teatral tenía un fin político: buscaba cuestionar o validar los valores de la burguesía; y en este camino buscaba exaltar la ascesis burguesa (Szondi, 2016). Por ende, se muestra al espectador cómo debe vivir su vida y cómo no debe hacerlo.

Debido a la Revolución Industrial y el desarrollo del capitalismo, los inicios del siglo XIX estuvieron marcados por el crecimiento de la población urbana y la disminución

de población rural debido al desplazamiento a las grandes ciudades. Además, hubo un gran aumento de la fuerza laboral: adultos, mujeres, e incluso niños. Esta nueva realidad comenzó a provocar algunos conflictos sociales y desacuerdos entre empleadores y trabajadores, además de hacinamiento y precarias condiciones de vivienda. También emanan nuevas formas de ver el mundo, tendencias políticas y sociales, como el comunismo, anarquismo, socialismo, etc. Este vertiginoso cambio en la vida de los habitantes de países europeos como Inglaterra, Francia y Alemania supuso una desestabilización del yo, lo cual se tradujo en una crisis de identidad.

En este contexto surge el cambio en el concepto de personalidad. Se empezó a pensar que la personalidad variaba de persona a persona; que la personalidad era controlada por la autoconciencia; y que la personalidad no podía ser controlada mediante acciones, sino que había circunstancias que podían desestabilizar a la persona (Fischer-Lichte, 2002). Estas ideas pudieron haber sido tomadas en cuenta para el teatro, pero no sucedió así; por el contrario, se empezaron a introducir los melodramas.

Resulta importante resaltar que el melodrama surgió de la combinación de algunos factores como la popularización del Romanticismo, el arte gótico y el intento de evadir las restricciones de censura en Inglaterra y Francia (Britannica, s.f.). Así, a pesar de su falta de mérito literario, se volvió la forma dramática más popular y representada del siglo XIX. Gran parte del diálogo estaba acompañado por música, precisamente para resaltar lo emocional de la escena. Además, las actuaciones eran intensas y extravagantes, y las emociones expresadas al extremo.

Además, los melodramas estaban llenos de personajes estereotipados en los que era imposible aplicar el nuevo concepto de personalidad. En cierta forma era como si se negaran a mostrar que una persona podía perder el control y caer en el desastre. Por ello,

estos dramas triviales cumplían la función de proveer un espacio seguro y de alivio para la clase media que se desesperaba ante la desestabilización del hombre (Fischer – Lichte, 2002). Se percibe aquí que, si bien el drama burgués tuvo como intención eliminar las distancias entre los personajes y los espectadores, y representar los temas que le preocupaban a la burguesía, pronto comenzó a distanciarse de esa realidad a la que quería representar. Esto fue lo que criticaba Strindberg, que el teatro haya perdido la capacidad de representar la realidad.

En efecto, la visión que tenía el teatro del mundo era una visión maniquea, que no admitía grises ni puntos medios. Los personajes eran buenos o malos, inocentes o culpables; y para que el público pudiera reconocerlos instantáneamente en la primera aparición se los presentaba con signos que permitieran ello. De todas formas, dado que lo que se quería era exaltar la virtud burguesa y que el hombre represente a una persona estable, el bien siempre triunfaba sobre el mal en las piezas de drama burgués. De hecho, Fischer – Lichte (2002) menciona que el melodrama burgués buscaba producir efecto emocional en el público y para ello el final feliz estaba garantizado. Ello permitía que el miedo que pudiera sentir la audiencia durante el desarrollo de la pieza se diluyera, el espectador tenía la cómoda seguridad de que sus miedos eran infundados y que la persona surgiría se mantendría estable en la arena pública (p. 205). Parecía haber un miedo a mostrar la otra cara del ser humano que progresivamente se iba develando en la realidad. Esto es lo que autores como Ibsen, Chejov y Strindberg se atreverán a mostrar convirtiendo al teatro en un espacio de discusión sobre la naturaleza del hombre.

La nueva realidad social que se vivía en Europa, la aglomeración de personas en las ciudades y los crecientes conflictos sociales, además de la crisis de identidad que se vivía durante la primera mitad del siglo XIX en el continente, provocaron la necesidad de

espacios de alivio o escape a la realidad que se vivía. La audiencia de entonces no hubiera soportado ir al teatro para verse confrontada con héroes que se encontraban a merced del proceso de desestabilización del yo. Por ello, el teatro se convirtió en un espacio que desviaba la atención de la realidad (Fischer – Lichte, 2022). Así, llegó a ser institución terapéutica y subió su popularidad. Fischer-Lichte menciona que ir al teatro se volvió casi una adicción. Sin embargo, ciertamente, era un teatro de escape, repetitivo y sin conexión con la realidad. Cualquier pieza de teatro que se atreviera a tocar temas como el ateísmo, la evolución, socialismo, los derechos de la mujer, u otros parecidos, era censurada.

Este era el panorama teatral en el que se encontraba Strindberg. En un inicio los dramas burgueses estaban enfocados en mostrar a la familia patriarcal burguesa como modelo a seguir, y también estaban enfocados en educar al espectador respecto a cómo debía vivir su vida, todo ello bajo un tenor sentimental. Posteriormente, con los grandes cambios sociales y económicos que trajo la Revolución Industrial en las grandes ciudades europeas y en la vida de empleados y empleadores, y la consiguiente crisis de identidad producida por la Revolución Industrial, el teatro se negará a discutir la nueva mirada que empieza a surgir sobre la naturaleza del ser humano, y preferirá seguir mostrando a un ser de una sola dimensión. Parecía que el teatro había perdido su capacidad de representar la realidad porque se había convertido en un espacio de escape que no se atrevía a mostrar la compleja naturaleza humana.

## **Subcapítulo 2.2. Temas que aborda *La señorita Julia* y su relación con el contexto histórico**

### ***Sub - subcapítulo 2.2.1. Diferencia de clases***

El siglo XIX en Europa fue un periodo de cambios profundos a nivel social, económico y político. Inglaterra se encontraba en el periodo denominado era victoriana, un periodo que comenzó en el año 1832 y culminó en 1902. Es el periodo que consolida a Inglaterra como potencia y está marcado por la Revolución Industrial, enormes cambios sociales y políticos que reconfiguran Europa y que convierten a la burguesía en una fuerza dominante.

Para comenzar hay que mencionar a la Revolución Industrial, un proceso de transformación total muy importante que comenzó en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII, y continuó durante el siglo XIX. Sus consecuencias alcanzaron a varios países de Europa en diferentes momentos del siglo XIX. Luego de Inglaterra, vinieron Francia, Bélgica, Alemania, Países Bajos, entre otros.

Antes de la Revolución Industrial, la economía estaba basada en la agricultura y los trabajos manuales, pero la revolución transformó el sistema pues ahora la economía pasó a sustentarse sobre la actividad de las grandes industrias y fábricas de producción. Esto produjo una serie de cambios en todos los aspectos. Se afirma que, a Suecia, país de Strindberg, la industrialización llegó en la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, hasta antes de su llegada, la mayoría de suecos vivía de la agricultura. Durante el periodo de industrialización, Suecia construyó su red ferroviaria además de otras industrias, lo cual supuso un crecimiento de la fuerza laboral y una migración del campo a las grandes ciudades. Es interesante anotar que tanto “tren” como “ferrocarril” son palabras que se

repiten varias veces en la obra, lo cual nos hace suponer que el autor debió haber tomado en cuenta estos importantes referentes tecnológicos de la época para introducirlos en los planes de Julia y Juan.

Estos cambios empezaron a generar una clase trabajadora que alteró las estructuras sociales (Berglund, 2017) y tuvo que convivir con otro grupo social: la burguesía. La burguesía fue el grupo social que más beneficios obtuvo del proceso de industrialización, pues eran dueños de los medios de producción. De esta manera, a medida que acumulaban mayor producción, mayor cantidad de riquezas y poder e influencia tenían. Sin embargo, estos beneficios de los que la burguesía gozaba eran parciales, ya que gran parte de las sociedades estaban caracterizadas por un sistema estamental, organizado en grupos cerrados a los que solo se accedía por nacimiento o herencia, por lo que no había movilidad social era limitada. Pese a ello, la emergente y cada vez más poderosa burguesía peleaba por conseguir poder político y por eliminar la sociedad estamental y pasar a una sociedad de clases que sí permitiera la movilidad social (Liceo Oscar Castro, s.f.).

Precisamente, en la obra podemos ver que Juan hace constantes referencias a cómo la gente de su clase no puede moverse a otra clase social. Por ejemplo, el momento en que le cuenta a Julia cómo fue la primera vez que la vio: “No podría abrigar esperanzas de conquistarla... ¡y usted se convirtió para mí en el símbolo de la imposibilidad de salir de la clase en que había nacido! (Strindberg, 1982, p. 137). Lo que dice Juan nos revela que la mezcla entre clases no era posible por ser incorrecta, sino que además no había forma de lograrlo pues la organización estamental era rígida aún.

Ahora bien, si bien la burguesía no contaba con poder político, sí contaba con poder económico y consideraba a este su ideal. Se afirma que los burgueses disfrutaban de la vida pública. Recordemos que era la burguesía la que promovía el teatro burgués con el fin de

exaltar la correcta imagen de su grupo social. Es de interés para esta investigación conocer cuáles eran los grupos dominantes en la sociedad, ya que en *La señorita Julia*, es bastante predominante el componente social. Lo que nos muestra la pieza de Strindberg es, por una parte, reflejo de lo que ocurría en Europa del siglo XIX con la marcada diferencia entre las clases; y, por otra, habla de la postura personal de Strindberg respecto al contexto social de la época. El dramaturgo tenía sentimientos de inferioridad que lo atormentaron a lo largo de su vida, precisamente porque su padre era comerciante y su madre criada. De modo tal que la lucha vista entre sus padres fue trasladada a esta obra, lo que se tradujo en una visión de la convivencia entre las clases sociales como una lucha encarnada por sobrevivir.

De modo que, los padres de Julia son el reflejo de los padres del dramaturgo: una mujer pobre, casada con un aristócrata venido a menos. Es por ello que en la obra Julia es una aristócrata, su padre es conde y su madre curiosamente no era de familia noble, sino de una muy humilde, y al casarse con su padre ascendió socialmente. Sin embargo, el padre de Julia ya no tiene poder ni económico ni social. Su linaje se encuentra en decadencia.

Ahora bien, si la burguesía prefería una sociedad de clases y no una estamental en la que no hubiera estabilidad social, esto no quiere decir que su interés haya sido el de abolir las marcadas diferencias sociales entre grupos. Precisamente Hossein Davari (2015) menciona que ideologías represivas como el clasismo o la idea de jerarquía, sexismo y religión fueron poderosos medios para reforzar las pobres condiciones económicas en las que vivían gran parte de las personas y que precisamente eran controladas por la burguesía. Este nuevo sistema capitalista imperante en la época no había abolido aún las desigualdades de los grupos sociales. Según Davari, Juan y Cristina son personajes oprimidos por esta sociedad capitalista en donde la igualdad entre la clase alta y la dominada es solo un sueño imposible.



En este sentido, el hotel que Juan persuade a Julia para establecer es un símbolo de igualdad entre amo y criado, un espacio en el que ambos podrían trabajar (Chaudhuri, 1993). Claro que esto solo es un sueño.

Julia comenta los planes con mucho entusiasmo a Cristina y vemos en su descripción un intento imposible por hacer que las diversas clases sociales convivan en un espacio como iguales:

Y allí pondremos el hotel... yo estaré en la caja mientras Juan recibe a los clientes...se ocupa de las compras.... ¡Y tú, tu estarás en la cocina... de jefa! Y naturalmente no tendrás que andar atizando los fogones... Irás vestida con toda elegancia ... (Strindberg, 1982, p. 146)

Esta idea resulta descabellada en un contexto como el de la época; y en efecto, a este texto, Cristina responde “Oiga, señorita, ¿usted cree en serio lo que está diciendo?”

Hossein Davari (2015) afirma que la idea de jerarquía de clases puede ser represiva en tanto hace creer a los individuos explotados que la sociedad debe funcionar así y ellos solo deben obedecer, pues quienes ostentan el poder tienen el derecho a conducir la sociedad. En este sentido, Cristina es una de las personas de la clase trabajadora que acepta las jerarquías sociales sin cuestionarlas: acepta su paga y está satisfecha obedeciendo a otro superior a ella. Juan, por su parte, no está de acuerdo con las restricciones de su clase y no quiere solo ser un criado; quiere ser libre, tener propiedad privada y ser rico. En este sentido, su personaje intenta movilizarse socialmente y para lograrlo usará a Julia, pues ve en ella una posibilidad de ascender. Nos referimos, por supuesto, a ascender al siguiente estrato de la jerarquía: a ser burgués, dueño de un hotel, tal como menciona en la obra. Sin embargo, al enterarse que Julia no tiene dinero para el capital, reacciona mostrando su verdadera intención.

El hecho de que Juan quiera ser libre y abandonar la casa en la que trabajó muestra un aspecto importante de la sociedad europea de ese tiempo. Dado que el sistema capitalista empezaba a dejar de lado al sistema feudal, las generaciones de criados estaban siendo reemplazadas por un sistema más capitalista de criados que eran en realidad trabajadores por lo general itinerantes y temporales. Juan es un ejemplo de ello (Chaudhuri, 1993). Es imposible encontrar en Julia al clásico y típico sacrificado servidor leal y confiable del periodo medieval, por el contrario, en la obra encontramos criados que no sienten devoción por sus amos.

Esto puede verse desde el inicio de la obra cuando Juan y Cristina hablan sobre la señorita Julia, la forma en que se expresan de ella nos revela el poco respeto y lealtad hacia su ama. Incluso, si pensamos en las dos veces en que Julia casi le implora ayuda a Cristina por el hecho sucedido con Juan, nos daremos cuenta que la negativa de Cristina a ayudarla es cruel y no es propia de un criado que respeta y es leal a su amo. Asimismo, cerca al final de la obra, vemos que tanto para Juan como para Cristina no es posible el respeto hacia sus amos, pues se han dado cuenta de que cometen actos inmorales. Por este motivo, Cristina manifiesta su intención de salir de la casa, nuevamente mostrando su deslealtad:

¡Que ya no quiero seguir en esta casa, una casa en la que los señores no inspiran el menor respeto! ... Pues supongo que no te gustará servir a unos señores que llevan una vida inmoral. A mí me parece que haciéndolo uno quedaría deshonrado.

(Strindberg, 1982, p. 148)

Por otra parte, es interesante notar la postura de Strindberg respecto a las clases sociales, y esto se ve en Juan. Este personaje, a pesar de ser muy consciente de la diferencia social, es de naturaleza transgresiva respecto a estas, pues las considera superficiales (Chaudhuri, 1993), y cree totalmente posible saltar de una clase a otra. Juan manifiesta en

alguna parte de la obra que “en el fondo, quizás no haya tanta diferencia como se cree entre unas personas y otras” (Strindberg, 1982, p. 122). Esto refleja también el pensamiento del autor, quien condenaba la sociedad europea establecida, la religión, las leyes, la ciencia, el arte, etc. (Stenberg, 1975).

Para Strindberg, el esquema social imperante no era más que un instrumento de represión de la clase alta que intentaba contener a la clase más baja, y la única forma para que una sociedad pueda ser justa era que estos valores se destruyan (Stenberg, 1975). Estas ideas pueden explicarse a partir de la postura política del autor, quien tenía una posturas socialistas e incluso liberales. De todas formas, el texto que construye el autor se torna complejo en tanto “the political slave turns out to be the sexual master. In fact, the political master Miss Julie - is symbolically destroyed on the sexual level” (Boyko-Head, 1990, p. 10). Por tanto, si bien Julia es quien domina en el aspecto social, pierde en el aspecto sexual y, viceversa, pues si bien Juan no domina en el aspecto social, sí domina en el aspecto sexual.

Hasta aquí podemos ver que las nuevas características de la sociedad europea están plasmadas en la obra de Strindberg. Periodos como la Revolución Industrial, los nuevos trabajos, los consiguientes cambios en la estructura social, el ascenso de la burguesía y la existencia de diversas clases en un mismo espacio otorgan profundidad a los personajes pues intervienen en su forma de actuar. Esto quiere decir que copan los diálogos e, incluso, moldean la acción pues la trama se desarrolla teniendo como base el contexto social. También encontramos la propia visión del autor respecto de su sociedad, lo cual muestra que lo social atraviesa el drama y se convierte en una fuerza que mueve la acción.

### ***Sub- subcapítulo 2.2.2. Situación de la mujer en Europa del siglo XIX***

Para hablar de la situación de la mujer europea del siglo XIX hay que volver a remitirnos a la era victoriana. Durante esta época, la mujer estaba confinada a la esfera doméstica y era casi propiedad del marido o del padre. Según plantea Kathryn Hughes (2014), en la sociedad victoriana los roles de hombres y mujeres están claramente definidos. Era tal la delimitación, que ambos habitaban “esferas separadas”, pues solo se juntaban en momentos domésticos como el desayuno y la cena. Esta ideología de las esferas separadas también estaba relacionada con una idea antagónica entre hombres y mujeres: los hombres eran fuertes, y las mujeres, débiles; los hombres podían trabajar; las mujeres no, etc. Dentro de este contexto surge un ideal de mujer: la mujer victoriana

La mujer victoriana se encontraba por debajo del hombre en la sociedad. Estaba animada a olvidar sus propios intereses y deseos en favor de los deseos de las necesidades de los hombres (Davari, 2015). En este sentido, de acuerdo con Davari, esta mujer debía reunir tres condiciones: negar sus deseos personales, estar confinada al hogar y llevar una vida religiosamente pura. Es por todo esto que una mujer que se atreviera a vivir por sí misma y a expresar sus verdaderos deseos, era considerada socialmente sacrílega y no tenía el respeto de la sociedad (Ayres, 2016). En la obra que analizamos, Julia, al igual que su madre, rompe con el ideal de mujer de la era victoriana a través de actos que para ella simbolizan la libertad, por ejemplo, menospreciar a los hombres (por ejemplo, tratar a su prometido como un perro, o hacer que Juan bese su pie), y seducir a Juan (Davari, 2015).

Teniendo en cuenta las restricciones de la era victoriana, podemos afirmar que era inimaginable que una mujer tuviera libertad sexual. Esto es corroborado por Davari, quien afirma que para la sociedad victoriana los encuentros sexuales que no fueran parte del matrimonio eran deshonorosos para ella. Este panorama nos ayuda a comprender la situación

de la protagonista de nuestra obra y ver cómo se aleja por completo del ideal de mujer de su época. El hecho de haber tenido relaciones sexuales sin estar casada con Juan, siendo este un criado, sitúa a Julia en la peor de las situaciones, pues la alejan del prototipo de mujer de su tiempo. Julia ha roto con todo lo que se espera de una dama de entonces: ha seguido sus deseos personales, ha intentado escapar del confinamiento del hogar, y con sus actos se ha alejado de la pureza religiosa que se espera de una mujer. Recordemos que, como expusimos en la sección del drama burgués, la virtud de la hija era lo que sostenía a la familia y le daba superioridad moral. Cabe preguntarse entonces qué le esperaba a Julia entonces al haber quebrado este ideal.

Julia manifiesta su temor a lo que pueda pasar en el momento en que se da cuenta del error que ha cometido:

¿Crees que me voy a quedar bajo este techo y vivir en esta casa como amante tuya?  
¿Crees que voy a consentir que la gente me señale con el dedo? ¿Crees que después de esto voy a poder mirar a mi padre a la cara? ¡No! ¡Sácame de aquí! ¡Líbrame de la vergüenza y de la humillación! Oh, Dios mío, ¿qué he hecho? ¡Dios mío!”

(Strindberg, 1982, p. 128)

Estas líneas nos permiten ver el temor de Julia al saber lo que le espera: humillación, vergüenza, la extinción de su familia o apellido. Además, es posible notar que, a pesar de que Julia anhela romper con las restricciones de su género, no puede hacerse cargo de sus decisiones sola, pues termina dependiendo de la voluntad de un hombre: ya sea para quedarse con ella tras haber tenido relaciones sexuales en casa del conde o en otro lugar, o incluso para ayudarla a librarse de la culpa suicidándose.

En efecto, en esta época la mujer estaba bajo la tutela del padre, hermano o marido, si es que estaba casada. No era, por tanto, considerada como un ser autónomo. Además, la

mujer no requería un tipo de educación especial que la preparara para su rol en el hogar. Según Hughes (2014), la mujer atraía a su futuro esposo no por sus habilidades domésticas, sino por su destreza en áreas como la música, el canto, el dibujo, la pintura y los idiomas. Estas eran ciertamente áreas en las cuales Julia no tenía interés y en las cuales no había sido preparada, por lo tanto, se alejaba nuevamente del ideal de mujer. Recordemos pues que en el texto se menciona que Julia hace las labores de un hombre debido a la forma en la que fue criada:

Tenía que aprender todo lo que aprendían los chicos, porque yo iba a ser el ejemplo viviente de que la mujer puede hacer lo mismo que el hombre. Tenía que vestirme de chico, aprender a cuidar los caballos, pero tenía prohibido entrar en el gallinero. Tuve que limpiar y aparejar los caballos, ir de caza, e incluso asistir a la matanza... (Strindberg, 1982, p. 133)

A partir de estas palabras, puede verse que Julia era otro tipo de mujer, que no correspondía con los roles de género asignados para la mujer de entonces. Esta forma en la que fue criada explica su modo de actuar en el presente, por ejemplo, el desprecio que siente por los hombres y también por su propio sexo, y el hecho de querer dominar a los hombres.

Ahora bien, es importante referirnos a la familia europea, ya que esta tenía una división jerárquica que establecía al varón como el proveedor del hogar y a la mujer como la encargada de las labores domésticas y responsable de la moral de la familia. Esta idea de familia “normal” se consolidó con el surgimiento de la clase media o burguesía y la difusión de sus valores morales. Según Maria Stanfors y Frances Goldscheider (2017), dentro de la sociedad y la familia los roles de género estaban claramente diferenciados. Hombres y mujeres ocupaban espacios muy distintos en la sociedad. Esta idea se

complementa con la propuesta por Beatriz Moringa (2015), quien afirma que en el siglo XIX surge el término “familia normal”, el cual refería a aquella familia compuesta por un hombre, una mujer y dos o tres hijos, en la cual solo el hombre era el encargado de traer el alimento al hogar. Esta característica guarda relación con lo que mostraban los dramas burgueses: la familia como núcleo y en el que se reafirmaban los valores de su clase.

Sin embargo, en *La señorita Julia* la idea de familia se encuentra destruida. En primer lugar, la madre de Julia está muerta hace varios años, y su imagen no es la que se espera de una mujer. Julia menciona que su madre fue educada en la igualdad, la emancipación de la mujer y tenía aversión al matrimonio. Además, no quería concebir a Julia y la crió como si fuera un hombre salvaje, pues quería demostrar que una mujer podía hacer lo mismo que un hombre. Incluso, se sabe que la madre tenía un amante, lo cual la ubica en una posición opuesta a lo que se esperaba de una mujer en la familia. Por otra parte, no queda claro si el padre de la protagonista es el hombre amable y simpático que cuida de su familia: su rol parece indeterminado (Davari, 2015). Lo que sí se sabe es que parece haber sido un hombre insatisfecho con su familia, y haber volcado en Julia su odio hacia las mujeres, seguramente por lo que le hizo su esposa. En segundo lugar, en la obra, la idea de familia también está destruida para la clase baja. Esto sucede pues vemos que Juan traiciona a Cristina, su prometida, sin el menor remordimiento (Davari, 2015).

Estas ideas plasmadas en la obra son parte de la visión del mundo que tiene el autor. En efecto, Hossein Davari manifiesta que el autor “is also pessimist about the conventions and institutions of his society. He finds Miss Julie a fertile ground upon which he can sow his opposition against society, religion, family, and the concept of the new woman” (2015, p. 111). Esto quiere decir que el autor plasmó parte de sus concepciones sobre el mundo en la obra. Strindberg había abandonado la religión y se había convertido en ateo; además,

había tenido pésimas experiencias con sus matrimonios, lo cual explicaría su crítica a estas instituciones en los personajes de Cristina y los padres de Julia.

Ahora bien, a pesar de que el hombre siempre fue calificado como económicamente productivo y proveedor de la familia, el rol que la mujer desempeñaba dentro de esta, le otorgaba una cuota de poder dentro de la esfera doméstica. De ahí que exista la idea de roles de género bastante diferenciados. Mientras el hombre tenía primacía en roles públicos, la mujer tenía primacía en la esfera privada. Pensemos, por ejemplo, en obras como *El Padre* de Strindberg en el que vemos que una mujer también puede tener influencia en la decisión sobre el futuro de su hija.

La falta de actividad en la vida pública significaba que la mujer no tenía derechos en ella. De hecho, como menciona Louise Berglund (2017), un ejemplo de ello es que el derecho al voto femenino municipal y nacional, una vez establecido en el siglo XVIII, no fue puesto en práctica de manera constante. Es recién a partir del siglo XIX que movimientos emancipatorios luchan por la vuelta a este derecho. La lucha por el voto femenino logró que algunos partidos políticos lo incluyeran como una de sus promesas por la libertad e igualdad. Sin embargo, esta lucha en realidad era un aspecto secundario en sus programas. Según Paletschek y Pietrow-Ennker (2004), ningún partido político estaba dispuesto a promover el movimiento femenino o a poner énfasis en su lucha. Un aspecto a resaltar es que el derecho al voto solo era válido para aquellas mujeres que poseían propiedades, con lo cual podemos notar la predominancia de la clase social por sobre los derechos.

Esta realidad que vivían las mujeres nos lleva a pensar en la importancia de los bienes materiales para la época. Recordemos pues que cuando Julia le expresa a Juan que no tiene ningún bien o dinero que pueda llevar con ella, Juan se da cuenta de que no es



provechoso irse con ella, pues más resultaría una carga para él. De modo que, sin dinero y con la honra vejada, Julia había perdido su valor como mujer de acuerdo a los estándares de la época.

Precisamente, otro aspecto sobre la condición social de la mujer es que siempre se encontraba supeditada a un hombre, sobre todo por motivos económicos. Joan Scott y Louise Tilly (1975) mencionan que una de las causas más comunes para que una mujer se case era el factor económico; y es que, por más que una mujer trabajara, esta no podía mantenerse con el poco dinero que ganaba. De ahí que buscaran matrimonio para poder subsistir. Sin embargo, encontramos aquí una suerte de contradicción, ya que algunos autores mencionan que la tasa de matrimonios había descendido considerablemente, al punto que era cada vez más común quedarse soltera durante el siglo XIX.

Respecto al matrimonio, es interesante resaltar que durante la era Victoriana el matrimonio era más un acuerdo o contrato que una alianza por amor. Julia manifiesta que su madre no estaba enamorada de su padre, pero terminó casándose con él. Hossein Davari (2015) manifiesta que la forma que tuvo la madre de Julia de vengarse de la regla victoriana del matrimonio como acuerdo fue teniendo una relación con otro hombre durante su matrimonio. Del mismo modo, es posible ver en la obra que Julia espera que Juan responda casándose con ella: “¿Ve usted alguna otra salida que no sea la de marcharnos de aquí, casarnos y divorciarnos?” (Strindberg, 1982, p. 138), de modo que el matrimonio también era considerado la solución cuando había actos de este tipo.

Respecto a las mujeres que no gozaban de una buena posición social, se esperaba que debiesen trabajar. La mujer campesina y la mujer de la clase trabajadora eran aquellas que conformaban el grueso de la fuerza laboral femenina de Suecia. Este número estaba repartido en tres áreas: servicio doméstico, confección de prendas de vestir e industria

textil. Un aspecto importante, que denota las grandes diferencias entre género, es que el empleo para mujeres era limitado y dichas posiciones eran cumplidas exclusivamente por mujeres jóvenes y solteras (Stanfors y Goldscheider, 2017). Podríamos ubicar al personaje de Cristina en la clase trabajadora dentro del área de servicio doméstico.

Pero las mujeres también se involucraban en negocios pequeños, sobre todo aquellas mujeres de la burguesía. Estas se desenvolvían en negocios pequeños a fin de complementar la economía familiar. Este tipo de actividades tuvo un desarrollo considerable y el rol de la mujer fue de suma importancia dentro de estos espacios. Además, para las mujeres solteras o viudas procedentes de la pequeña burguesía, estos negocios eran una forma de mantener la posición social. Un aspecto interesante es que muchos de ellos eran alternados con su labor en casa cuidado a los hijos o manteniendo el hogar. Estos negocios conducidos por mujeres pudieron ser posibles ya que requerían poco capital para iniciar, y otros fueron posibles porque fueron heredados. Hay que resaltar que diversas posibilidades les eran otorgadas a las mujeres solteras o viudas para que pudieran abrir negocios, ya que, para Suecia, una mujer no casada significaba una carga para el Estado, motivo por el cual este promovía que la mujer fuera independiente para no tener que cargar con ella.

Tom Ericsson (2001) menciona que no solo las mujeres solteras y viudas tenían pequeños negocios a su cargo hacia finales del siglo XIX. La mujer casada también tenía pequeños negocios, sobre todo de venta de productos. Aunque había sido excluida del comercio antes, ahora comenzaba a desarrollarse como pequeña empresaria. Sin embargo, era indispensable que un hombre la avalara y se hiciera responsable del negocio para que una mujer casada pudiera comercializar. Esto no sucedía solo en Suecia, sino en todo

Europa. Lo destacable aquí es que dichos negocios eran manejados por mujeres siempre con la necesidad de tener cerca a algún varón que se hiciera cargo.

En medio de todo este contexto de falta de igualdad de la mujer con respecto al hombre surgieron los movimientos femeninos que buscaban la emancipación de la misma. El trabajo caritativo que buscaba mejorar las condiciones sociales de Suecia empujó a las mujeres a formar parte de los movimientos por la emancipación femenina. En muchas ocasiones es sabido que las mujeres al encontrarse involucradas en actividades públicas comenzaban a demandar sus derechos a participar en decisiones de carácter público. Es decir, el trabajo caritativo les permitía ganar habilidades políticas.

Hacia 1870 comenzaron los debates sobre la moralidad sexual. De hecho, los movimientos de emancipación de la mujer consiguieron un gran impacto como promotores de la reforma moral. Los movimientos femeninos luchaban contra la prostitución e intentaban recuperar a las mujeres que habían caído en ella. Estos movimientos criticaban al Estado por humillar y denigrar a las prostitutas. Sobre todo, según Sylvia Paletschek y Bianka Pietrow-Ennker (2004), dichos colectivos luchaban contra la doble moral de las instituciones oficiales, y por mejores derechos para madres solteras y sus hijos no reconocidos. Además, traían a debate temas como el del derecho de la mujer a la libertad sexual. Evidentemente, estos intentos chocaban con los existentes roles de género.

Lo expuesto en este subcapítulo nos permite ver que Julia se aleja del ideal de mujer de la época: un ideal de mujer correcta y pura, propio de la época victoriana. La mujer de este periodo no era un ser que gozara de libertad, ni derechos para votar o tener negocios. Por el contrario, se hallaba confinada a la esfera doméstica y siempre dependía del hombre. Por tanto, si bien Julia refleja esta realidad, también se aleja de lo que se esperaría de ella,

por ejemplo, realiza labores que un hombre haría y toma la decisión de trasgredir las reglas de su clase; de modo que sus acciones nos muestran un constante rebelarse a lo establecido.

La forma en que Julia está construida por el autor se aleja de los personajes estereotípicos propios del drama burgués, y aborda temáticas que no habrían sido plasmadas en las obras de este tipo de teatro. Julia, por tanto, representa no a una mujer nueva y que no existe, sino a una mujer que aún no ha sido retratada por el teatro pero que sí ha existido y que empieza ahora a cobrar más fuerza en este ámbito. Por ello, hemos de precisar que, a pesar de que en el prólogo de la obra Strindberg manifiesta su misoginia, consideramos que lo que la obra ofrece en realidad es, sin el autor proponérselo, una crítica a la situación de la mujer del momento en que la obra fue escrita, y el retrato de un tipo de mujer que está ganando conciencia respecto a su realidad social.

Lo que el autor evidenciaba era una marcada misoginia y una creencia de que la mujer era un ser inferior y, por tanto, sus esfuerzos por igualar al hombre eran inútiles. Por tanto, esta forma de ver el mundo iba a estar presente en su obra. Ahora bien, hay que aclarar que la obra no es una tesis sobre esta condición de inferioridad de la mujer, sino que el texto simplemente refleja esta visión del autor. Es por ello que la obra resulta ser un retrato oportuno y pertinente de la realidad social de la mujer de aquella época, y muestra las evidentes desigualdades con el género opuesto.

Si la obra causó controversia en la época, pues ponía en relieve una realidad que se consideraba natural, resulta interesante que, a más de 100 años de haber sido escrita, su lectura ahora nos plantea el cuestionamiento sobre algunas brechas que aún quedan por cerrar sobre la total libertad e igualdad de la mujer respecto del hombre. El prejuicio que recae sobre la mujer que ejerce en libertad su vida sexual, la supuesta realización de la mujer a través de la maternidad, la brecha salarial y la inequidad de acceso a la educación

existente aún en algunos lugares, así como la diferencia entre de presencia femenina en algunos cargos políticos y, sobre todo, la violencia que aún se ejerce sobre la mujer, nos llevan a pensar que la historia que presenta Strindberg no nos es ajena y, a pesar del paso del tiempo, como sociedad, seguimos repitiendo patrones que es necesario cambiar. De modo que, la obra tiene aún vigencia política en este tiempo.

***Sub - subcapítulo 2.2.3. Los nuevos estudios psicológicos y la idea de la supervivencia del más fuerte de fines del siglo XIX***

La psicología se convirtió en una ciencia durante el siglo XIX, periodo en que los estudios psicológicos y también neurológicos comenzaron a surgir en Europa. Sigmund Freud, Jean – Martin Charcot, Hippolyte Bernheim, entre otros, fueron los encargados de formular teorías y conducir estudios en pacientes sobre desequilibrios mentales que hasta entonces habían sido soslayados. Strindberg era un hombre de ciencia y estaba al tanto de estos avances y los consideró como parte de su técnica naturalista (Greenway, 1986), por ejemplo, al construir *La señorita Julia*.

Charcot y Freud, durante la década de 1880, se encargaron de teorizar la histeria, una extraña “enfermedad” que se le atribuía a las mujeres y que estaba basada en el deseo sexual reprimido. Sigmund Freud definía a la histeria como:

Esta neurosis que tiene origen en un incidente sexual, cuyo recuerdo no ha podido ser elaborado asociativamente, transformándose en patógeno y provocando un síntoma. Este incidente sexual se convierte en un recuerdo reprimido de una tentativa de seducción (fantasía de seducción) pero solo se vuelve traumático retroactivamente cuando acontece un segundo incidente que convoca al primero. En este momento es cuando el síntoma hace su aparición. (Saldías y Lora, 2006, p. 229)

Según los estudios, las reservas neuronales de las mujeres eran menores debido a que su cuerpo era de menor tamaño, lo que les hacía más vulnerables a padecer de esta alteración emocional.

En efecto, de acuerdo a algunas lecturas sobre la obra desde la perspectiva psicoanalítica, Julia podría ser considerada como histérica, en la medida que era “a sensitive and hungry little girl who wanted and craved for love, but did not get unconditional maternal care in infancy” (Jain, 2015, p. 169). Este entorno llevó a Julia a actuar desesperadamente de la forma en que lo hace. El autor Hossein Davari (2015) considera que Julia es una heroína histérica y masoquista que falla al no poder aceptar sus deseos sexuales, y por ello, aborrece a los hombres pero al mismo tiempo los seduce.

Para descubrir qué había detrás de la histeria Charcot recurrió a la hipnosis, un estado de la conciencia caracterizado por la pérdida de voluntad y la predisposición psíquica. Charcot descubrió que el hipnotismo podría ser logrado en pacientes con histeria a través de la manipulación mecánica. Posteriormente, un médico contemporáneo y opositor a Charcot, Hyppolite Bernheim, llegó a la conclusión de que no solamente los pacientes con histeria podían ser hipnotizados, sino que cualquier persona tenía esa posibilidad y, con ello, todas las personas eran posibles de ser sugestionadas.

Precisamente uno de los campos en los que se basó Strindberg y que se desarrolló durante fines del siglo XIX fue la sugestión. La sugestión es la idea introducida por otro e introducida en la mente del sujeto hipnotizado sin que este pueda discernirla de los propios pensamientos. Hipnosis y sugestión serán dos conceptos claves para que Strindberg construya *La señorita Julia* de la manera más naturalista posible.

Strindberg los usará debido a que se descubre que la sugestión puede ser lograda cuando la persona está despierta y consciente (Greenway, 1986). Bernheim propuso que los

estados de letargo, catalepsia y sonambulismo podían ser inducidos por medio de la sugestión verbal o visual, sin necesidad de tocar a la persona. Este descubrimiento permitirá, por ejemplo, que Strindberg plantee que Julia decida suicidarse al recibir las ideas de Juan, y esto sea alimentado por la presencia de la sangre del pájaro, la navaja, la campanilla del conde. Esto es manifestado sobre los personajes en el prólogo:

He añadido una cierta historia de su origen, ..., permitiendo a los unos que adopten «ideas», sugestiones se las suele llamar, de los otros ...; finalmente me he servido de la «sugestión en estado de vigía», una variante de la que se realiza con una persona dormida, y que está ya extendida y aceptada ... (Strindberg, 1982, p. 94)

Es así que las ideas que iban apareciendo sobre la sugestión permitieron que el autor les diera justificación a ciertas decisiones de la obra para que esta pudiera ser verosímil. Bernheim sostenía además que, en tanto se instalaba una idea en el cerebro, todo era posible. Las ideas de Bernheim son cruciales para comprender el destino de Julia, pues, tal como explica Greenway (1986), al haber tenido una niñez deformada por la forma en la que fue criada, Julia es un ser susceptible a la sugestión, y esto es evidente cuando Juan la “guía” dándole la navaja al final de la obra, lo cual conduce a Julia al suicidio.

En efecto, la última parte de la obra tiene algunos elementos hipnóticos que permiten la sugestión, por ejemplo, los campanillazos que suenan, al parecer anunciando al conde, hacen que ambos personajes entren en estado de trance. Este estado permite que el sujeto manifieste síntomas de letargo, catalepsia o sonambulismo (Greenway, 1986). Esto puede verse en este extracto de ese momento:

LA SEÑORITA: (como en trance). ¡Yo ya estoy dormida..., la habitación está como llena de humo... y usted parece una estufa de hierro..., que semeja un hombre vestido de negro con sombrero de copa... y sus ojos brillan como brasas... y su

rostro es una mancha blanca como la ceniza... (los rayos del sol caen ya sobre el suelo iluminando a Juan) ...hace un calor tan agradable... (se frota las manos como si se las estuviese calentando ante una estufa) ...y qué claridad... y qué calma!  
(Strindberg, 1982, p. 151)

Las palabras de Julia revelan que se encuentra en un estado que parece no ser consciente, pues parece estar dormida, soñando, y ello es producto de la sugestión a la que ha sido sometida.

Las nuevas ideas que surgieron durante estos años permitieron que Strindberg construyera ciertos momentos de la obra, y pueden demostrar el interés del autor por hacer que su obra resulte verosímil. Hubiera sido impensable mostrar antes en los dramas burgueses a mujeres u hombres en estados alterados de consciencia, pues ello iba en contra de la idea de mostrar un ser estable en la arena pública. De modo que, las ideas expuestas en esta sección dejan ver que el autor buscaba acercarse a la realidad al no ignorar lo que se iba descubriendo respecto al ser humano, dejando de lado el drama burgués, que había optado por negarse a las problemáticas que aquejaban al hombre.

Esto nos hace pensar en la forma en la que Strindberg concibe el teatro, idea manifestada en el prólogo y materializada a lo largo de toda su trayectoria, donde destaca la necesidad de tomar en cuenta los avances en diversos campos como la psicología, ciencia, medicina, etc. Todo ello lo hace no solo para poder construir momentos de sus obras teatrales, sino también para poder construir sólidamente a sus personajes y darles profundidad psicológica.

Ahora bien, Strindberg manifestaba que no todas las personas eran igualmente susceptibles, sino que algunos podían ser más susceptibles que otros. Son más susceptibles aquellas personas de clase baja, aquellos que buscan aprender, los soldados, artesanos y



todos aquellos cuyo cerebro está en un bajo estado de desarrollo o aquellos que están acostumbrados a someterse a otras personas (Tornqvist y Steene, 2007). Estas ideas, de alguna manera, están conectadas con la idea de supervivencia del más fuerte que proponía la teoría evolutiva de Charles Darwin.

En los años 1859 y 1871 se publicaron dos libros que tuvieron gran repercusión para el mundo científico: *El origen de las especies* y *El origen del hombre* del científico Charles Darwin. En estos escritos, el autor abordaba las teorías de la evolución de las especies, del hombre y de la selección natural. “En la lucha por la existencia, aquellos organismos que presenten caracteres ventajosos, vale decir, aquellos mejor adaptados al ambiente, por regla general sobrevivirán, mientras que la mayoría de aquellos que poseen caracteres desventajosos, aquellos menos adaptados, perecerán” (Núñez, 1959 p. 97). Estas ideas llegaron hasta Strindberg, quien las adoptó y, por ello, se observa en él la tendencia a concebir a sus personajes en términos de supervivencia del más apto, la selección natural, la herencia y el medio ambiente (Dubatti, 2010).

Estas ideas quedan manifiestas desde el prólogo, cuando el autor, en varias ocasiones, se refiere a la mujer como un ser de una especie inferior que transmite sus defectos a su descendencia: “Insensata porque una forma raquítica, regida por las leyes de propagación de la especie, siempre seguirá naciendo raquítica y nunca podrá alcanzar al que tiene ventaja” o cuando menciona “No es una buena especie, pues se va a extinguir, pero desgraciadamente transmite su miseria a la siguiente generación”, “la felicidad no es de estas especies, sino de las fuertes y sanas” (Strindberg, 1982, p. 95). Vemos entonces en estos pasajes cómo Strindberg se apropia de la teoría evolutiva para explicar la naturaleza de sus personajes y el destino que les espera. Esto no solo sucede en la obra que

analizamos, sino otras piezas del dramaturgo, por ejemplo, en *El padre*, *El pelícano*, *La danza de la muerte*, entre otras.

Pero esto no es solamente visto por Strindberg en términos de lucha entre hombre y mujer por la supervivencia (lucha que puede ser vista en el matrimonio, institución que el autor rechazaba y consideraba como el peor campo de batalla), sino que también aplica para otros pares. Por ejemplo, funciona para la lucha entre clases, la lucha entre viejos y jóvenes, entre padres e hijos, etc. Siempre alguien va a luchar por sobrevivir y en ese camino se encargará de aplastar a otro para lograrlo, y recurrirá probablemente al maltrato psicológico o físico a fin de acabar con la otra persona. De modo que, siempre será el más fuerte el que sobreviva, y siempre a costa de los demás.

Sin embargo, Jorge Dubatti (2010) advierte que el dramaturgo hace un uso muy subjetivo de los conceptos de la teoría de Darwin. Además, Dubatti plantea que Strindberg identifica un estado de anomalía: arriba busca abajo, abajo busca arriba. Esto quiere decir que Julia (arriba), por la teoría darwiniana de la degeneración hereditaria y por los cambios históricos, desciende; mientras que Juan (abajo), por sus capacidades, asciende y se convierte en una nueva especie: la burguesía. Estas ideas son de suma importancia pues permiten extrapolar las ideas de la teoría evolutiva a la situación social y el ascenso de la burguesía y caída de la aristocracia.

Todas estas nuevas ideas surgidas en el campo de la ciencia interesaron a Strindberg, quien no pudo ser ajeno a ellas e intentó aplicarlas a sus piezas teatrales para lograr que reflejaran la nueva realidad social y científica que vivía. Sin embargo, estas nuevas ideas científicas le sirvieron para sustentar también sus ideas personales y su visión del mundo, de las mujeres, de las instituciones y de las clases sociales, y construir así tramas y personajes que se explicaran de manera verosímil.

Hemos visto en este segundo capítulo que *La señorita Julia* constituye una respuesta al drama burgués, pues incorpora nuevas temáticas en su contenido. Estas temáticas son precisamente aquellas que el teatro de la época había decidido ignorar: una nueva realidad social causada por la Revolución Industrial, diferencia de clases, situación de la mujer, los nuevos estudios psicológicos y científicos de fines del siglo XIX. Pero la obra de Strindberg irá más allá y también cambiará la forma, esto será analizado en los siguientes capítulos dedicados al análisis del texto.



## **CAPÍTULO 3: Forma dramática de *La señorita Julia* dentro del periodo de crisis del drama**

### **Subcapítulo 3.1. La crisis del drama en respuesta al drama absoluto**

Explicamos en la introducción que el drama absoluto, término propuesto por Peter Szondi, había surgido desde el Renacimiento y era una forma dramática implícita y no cuestionada, que se trata únicamente de una forma que no concebía nada fuera de ella, y cuyo componente esencial era el diálogo. En el diálogo entre personas surge la acción como un acto de tomar una decisión. Hans – Thies Lehmann (2017) manifiesta que este tipo de drama “ideal” es absoluto, pues “aquello que resulta inexpresable (las impronunciadas profundidades del alma) en el diálogo le es ajeno a este tipo de drama” (p. 265). Es absoluto también porque el poeta y el espectador están ausentes. Este último se limita a asistir y observar las intervenciones dramáticas en silencio, en pasividad. El drama absoluto, asimismo, no hace referencia al exterior y su tiempo es el presente. Además, este tipo de drama emplea a veces dispositivos como el coro, el monólogo la expresión lírica, etc., pero estos elementos no constituyen la estructura dramática y no deberían resultar aparentes pues amenazarían con eliminar al propio drama (Lehamnn, 2017). El drama se funda entonces en la relación interpersonal y solo tiene en cuenta lo que sale a la luz en ese ámbito.

Dado que el drama absoluto era una entidad que no conocía nada fuera de sí misma, y que se desarrollaba en base a su funcionamiento interno, Szondi consideraba que estaba basada en el precepto de motivación o causalidad, y excluía por completo la casualidad. Así lo menciona el autor: “La casualidad constituye una incidencia de origen externo, mientras que la motivación supone una causalidad interna, arraigada en los fundamentos del drama”

(2011, p. 78). Esta idea es de suma importancia pues veremos que las dramaturgias contemporáneas hacen uso de la casualidad para insertar eventos que alteran la trama. Por su parte, Carles Batlle menciona que esta causalidad en el drama absoluto implica que cada parte engendre la siguiente, es decir, supone un encadenamiento lógico y causal de la acción (Batlle, 2007, p. 71)

Debido al contexto que hemos expuesto respecto a la crisis de identidad que se vivía durante el siglo XIX, en donde el hombre había entrado en conflicto consigo mismo y con el mundo y se había “desestabilizado”, la forma dramática o el drama absoluto comenzó a volverse problemático. Esta forma ya no podía albergar los nuevos contenidos que iban surgiendo y comenzó por distanciarse. Abirached (1994) sostendrá que el teatro se muere al descuidar la realidad de la cual se había adquirido una noción mucho más completa, es decir, entra en crisis.

Lehmann (2017) manifiesta una idea interesante siguiendo la idea anterior: la tragedia dramática tiene apogeo en la era burguesa, como lo habíamos visto en la primera parte de este capítulo. Esta forma dramática estableció una conexión entre el impulso trágico y la forma dramática del teatro. Esta forma incluía una trama de intrigas histórica que se desarrollaba en un cosmos ficticio ante los ojos del espectador. Esta dramatización de la tragedia padece una crisis ya desde el siglo XVIII y se vuelve aguda en el siglo XIX. Esto ocasiona una separación de la tragedia y la forma dramática.

Cabe preguntarnos sobre los motivos de esta tensión entre el momento trágico y la estructura dramática. Es necesario recordar que el momento trágico hace referencia a lo excesivo, a la transgresión (Lehmann 2017), a la desestabilización, que era precisamente lo que en esa época se quería evitar mostrar. Por este motivo, el teatro burgués hace que la tragedia abandone el camino del exceso y la transgresión, para dedicarse a una:

... secuencia lógica de pasiones y acciones, ... Esa época se enorgullecía de regular la razón y el sentimiento de acuerdo con la *ratio* y la moderación; todo lo que le fuera ajeno a esa moderación, debía ser domesticado de manera racional. Por eso no podía, ni quería, tener nada que ver con la tragedia. (Lehmann, 2017, p. 376)

La razón pretendía regular el exceso característico de la tragedia, y, en ese camino, la forma se quiebra y el teatro se aleja.

Las ideas anteriormente propuestas son las correspondientes a lo que Abirached denomina como crisis de la *mimesis*. Por tanto, “las estéticas del siglo XX rechazan la idea de una relación mimética con el mundo” (Sarrazac, 2013, p. 129). Esto ya lo anunciaba Nietzsche en el año 1872 con *El nacimiento de la tragedia*, texto donde el filósofo mostraba un rechazo a la *mimesis*. Esta se encuentra asociada con la dialéctica socrática, dirigida a la inteligencia y la razón, y no es compatible con lo dionisiaco de la tragedia, con la trasgresión, con la desestabilización. Por lo tanto, si el teatro quiere hablar del mundo, debe alejarse de la *mimesis* y buscar nuevas formas.

Surge de esta manera una respuesta a este periodo de crisis: aparecen autores con los que se fractura la forma tradicional y se propone una nueva forma de escritura y se proponen nuevos contenidos. La crisis del drama es un periodo de transición en el que Anton Chejov, Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann y August Strindberg intentan comunicar por medio de la forma dramática y se atreven a seguir cada vez más el carácter excesivo y transgresor.

De este modo, la crisis del drama permite progresivamente establecer dialéctica entre forma y contenido, y quebrar lo absoluto del drama caracterizado por el tiempo presente, el espacio interpersonal y la acción en libertad. Recordemos que estas características del drama absoluto eran aquello que permitían que la acción avance y que se

produzca el diálogo entre sujetos. Davide Carnevali (2015) menciona que, en las dramaturgias de Ibsen, Strindberg y Chejov, estas características serán inviables pues la dialéctica interpersonal que sucede en el diálogo resulta ya ineficaz. Esto tendrá como consecuencia que la forma dramática se abra y salga de su molde rígido y para admitir la relación con una realidad externa, que parece escapar al conflicto de la obra. Veremos a continuación cómo estos tres mencionados dramaturgos experimentan con el drama en crisis.

En las obras de Ibsen los personajes recurren excesivamente al pasado a través de sus recuerdos. La estrategia empleada por el dramaturgo noruego para traer ese pasado al presente es la estructura analítica que permite construir la trama en función de los hechos que son revelados (Szondi, 2011). Sin embargo, recordemos que el drama absoluto no permitía la referencia a cualquier ente externo al drama, y lo que estaba haciendo Ibsen era recurrir a otro espacio en la mente del espectador al no otorgarle la representación de los hechos pasados. Esto implicaba una ruptura de la forma dramática precedente.

Anton Chejov, por su parte, hace uso de monólogos o soliloquios para mostrar la soledad de sus personajes. Este contenido no hubiera podido ser abordado mediante la forma dramática clásica de diálogo entre personajes, ni en la acción (Szondi, 2011). Por eso es que en las obras del autor ruso sentimos que no sucede nada. Los monólogos adquieren una nueva función, distinta al drama clásico, pues ahora se enfocan en el mundo interior y en mostrar qué recuerda y cómo se siente el personaje. Los monólogos, por tanto, no están puestos para hacer que la historia avance. El lenguaje de estos monólogos es casi lírico y este está lleno de silencios que significan, y que cuestionan la “supuesta función comunicativa” del diálogo (Szondi, 2011). Así, nos damos cuenta de que las obras de

Chejov rompen con la forma establecida e incuestionada. Era impensable, hasta ese momento, cuestionar la función del diálogo.

Hasta aquí hemos visto que la referencia al pasado en Ibsen y la introspección en Chejov quiebran la forma dramática. Lo que hace el tercer autor, Strindberg, es poner en cuestión la tercera idea, la idea de acción como “único elemento impulsor de la pieza” (Szondi, 2011, p. 32). Strindberg se encarga de manifestar en sus obras que el suceso es insuficiente para dar soporte al asunto dramático. Lo que sucede en el escenario es la proyección de una conciencia que acaba con la objetividad del drama. “En el drama subjetivo de Strindberg el suceso parece exigir la existencia de una mirada externa, la de la figura central, que asiste a la representación de sus demonios interiores” (Szondi, 2011, p. 33). Hay entonces una especie de distanciamiento épico que permite que el personaje se autocontemple y, por tanto, la acción se diluye. Aquí hay que apuntar que los personajes centrales suelen ser encarnaciones del propio Strindberg, precisamente porque con él se inicia la dramaturgia del yo. Esto no sucede en *La señorita Julia*, pues aquí el personaje central no hace referencia al autor.

Tomando en cuenta las dramaturgias de este periodo de crisis, y siguiendo a Peter Szondi (2011), podemos afirmar que fueron tres los cambios en el drama absoluto durante esta crisis. En primer lugar, se afecta la categoría de acción que siempre avanza, y esta es sustituida por la estaticidad o estancamiento. En segundo lugar, se afecta el tiempo presente, y ahora la obra se abstrae del tiempo de la acción enfocándose más bien en el pasado o en el tiempo en particular de algún personaje. Finalmente, un tercer cambio es la relación entre personajes, que es reemplazada por la intrasubjetividad o por un agente externo a la acción (Carnevali, 2014, p. 78).



Hemos visto hasta aquí que las cuestiones íntimas de los personajes ya no podían ser reveladas a través de diálogos como los del drama clásico, sino que había que recurrir al monólogo, al pasado y al debilitamiento de la acción. El contenido entonces pasa a determinar a la forma. *La señorita Julia*, como parte de este periodo, recurre a quebrar la forma a través precisamente del diálogo y del cambio en la idea del personaje. No obstante, antes de analizar estas variables debemos enfocarnos en los elementos de composición dramática de la obra.

### **Subcapítulo 3.2. Elementos de composición dramática de *La Señorita Julia***

En este subcapítulo analizaremos los elementos de composición dramática de *La señorita Julia*. Veremos elementos diversos del texto como el espacio y tiempo, las constantes, el argumento y la trama, las acotaciones y la estructura del texto. Analizaremos tanto el texto como la forma en que está compuesto porque nos servirá para situarnos y ver la obra de forma panorámica. Esto nos permitirá después analizar los personajes y el diálogo, y situarlos en un texto ya comprendido para ver cómo se desenvuelven en él.

Al analizar el espacio y tiempo, y las constantes presentes en la obra, podremos saber si hay una ruptura con respecto al tipo de drama previo a Strindberg. Asimismo, examinar el argumento y la trama también permitirá ver hasta qué punto ambos guardan relación o si ya se empiezan a presentar leves rupturas respecto a la forma anterior. Por otra parte, analizar las acotaciones nos permitirá ver qué tan presente está el autor en el texto y qué nuevos usos de las acotaciones encontramos respecto de la forma anterior. Pero, sobre todo, facilitará el análisis de la estructura de la obra en términos aristotélicos, lo que es fundamental para comprender cómo el autor fuerza esta forma sutilmente y cómo esta nueva estructura se aleja de la idea clásica de drama. Además, el análisis de la estructura

nos permite comprender el camino que recorren los personajes para, posteriormente, analizar su forma de actuar.

Así, con el análisis de estos elementos intentamos demostrar que esta obra constituye una renovación de la idea de tragedia y de drama absoluto en la forma de escritura, en la idea de acción, en la estructura, además de los personajes y diálogos. Esto revelará que hay tensiones en la forma en que la obra está escrita. Es decir, que la obra no encaja, por momentos, en la forma dramática clásica, sino que la pone en cuestión.

Para lograr esto, hemos elaborado nuestra propia metodología a partir de la adaptación y fusión de dos herramientas principales de análisis de textos dramático: “Análisis de textos teatrales” de Tomás Motos y Georges Laferriere (2012) y “La segmentación del texto dramático” de Carles Batlle (2017).

Se ha escogido la herramienta de análisis de Tomás Motos y Georges Laferriere porque proporciona una serie de exhaustivas preguntas distribuidas en categorías que comprenden todo el texto: el espacio y el tiempo en donde se ubica la acción, los símbolos presentes en el texto, el argumento y la forma en que este es presentado y las acotaciones. Estas categorías son cuatro: espacio y tiempo, constantes, organización del texto, argumento y trama. Las preguntas dentro de cada una de estas nos permitirán hacer un análisis dramático tradicional del texto enfocándonos en ideas claves como conflicto, acción, trama. Partir de un análisis dramático tradicional también nos permitirá ver en qué medida calza o se aleja la obra de la forma tradicional de drama, es decir, nos ayudará a distinguir un cambio respecto del modelo previo.

A su vez, complementaremos la herramienta previa el tercer estadio de herramienta de análisis de Carles Batlle, pues, dicha parte, permite segmentar la obra en secuencias a partir de la idea de acción. Tomamos como punto de partida la idea de acción, porque,

nuevamente, intentamos ver qué tanto se aleja Strindberg del modelo anterior. La herramienta que propone este autor es minuciosa y está basada en la secuenciación de la obra en grandes y pequeñas partes. Presenta cuatro estadios que van de lo más general a lo más particular. Sin embargo, el tercer estadio es el que consideraremos para nuestro análisis de la organización del texto de *La señorita Julia*. En este estadio se resume cada secuencia siguiendo una serie de preguntas guías basadas en el conflicto.

Además, complementaremos la herramienta de Tomás Motos y Georges Laferriere, con el “cuadro de intensidad aristotélico”, breve esquema de análisis tomado de una clase del curso “Análisis de textos dramáticos” dictado por Mateo Chiarella en el 2021 en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Este cuadro nos servirá para analizar cómo está construida la obra en cuestión de progresión de tensión momento a momento. El conocer cómo la tensión aumenta y disminuye en la obra nos permitirá situar a los personajes en el conflicto y comprender por qué actúan de cierta forma.

De la fusión de estas tres herramientas surge nuestra propia herramienta con cuatro categorías que nos permitirán analizar los elementos de composición dramática de la obra, y demostrar que ella difiere del drama absoluto y presenta fisuras en la forma dramática respecto al modelo anterior e ideal. A continuación, presentamos nuestra herramienta elaborada a partir de la adaptación y fusión de las tres herramientas mencionadas:

## ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA

Adaptación de “Análisis de textos teatrales” de Tomás Motos y Georges Laferriere y “La segmentación del texto dramático” de Carles Batlle

### 1. Espacio y tiempo

- Tiempo: época histórica en que se desarrolla
- Duración de la historia representada
- Espacio y lugar
- Espacio dramático

### 2. Constantes

- Identificar constantes en la escritura y concretar cuál es su función, su naturaleza y frecuencia de utilización: palabras clave, gestos, canciones, sonidos, efectos sonoros, coro, otros

### 3. Argumento y trama

- Correspondencia entre fábula argumental y fábula cronológica

### 4. Organización del texto

- Identificación de las acotaciones: descripción de los personajes, construcción del personaje, organización del espacio escénico, sonidos, ruidos efectos especiales, colocación de la iluminación, localización temporal
- Identificación de la función de acotaciones: sonido, decorado, iluminación, vestido.
- Uso del texto para dar orientaciones para la puesta en escena. Efectos conseguidos mediante estos momentos
- Organización textual y escénica: progresión lineal o fragmentada
- Cuadro de intensidad aristotélico: presentación, gatillo, intervención, primer punto de quiebre, punto medio, segundo punto de quiebre, anticlímax, clímax, desenlace

- Cambios y movimientos producidos entre el inicio y final del fragmento
- Sujeto, objetivo, acciones para conseguir el objetivo, obstáculos y ventajas para lograr el objetivo del segmento
- Dificultad para establecer o detectar el sujeto
- Identificar cómo están enlazadas las divisiones, cuál es el procedimiento de transición de una división a otra

Como hemos mencionado, utilizaremos esta herramienta para el análisis de la forma y elementos de la obra. Este instrumento comprende los siguientes ejes: espacio y tiempo, constantes, argumento y trama, y organización del texto. Respecto a los tres primeros ejes, estos tienen relación con el contenido. Por su parte, el tercer y cuarto eje están enfocados en el análisis de la forma, en cómo el autor construye la historia a partir de las acotaciones, de las divisiones de los momentos, y los recursos que utiliza en el texto con el fin de construir una progresión que haga que la historia avance.

*La señorita Julia* es catalogada por su autor como una tragedia naturalista en un solo acto. La trama nos cuenta la historia de Julia, la hija de un conde, quien durante la noche de San Juan seduce a su criado Juan para escapar de las presiones sociales de su clase. La seducción que ejerce Julia sobre Juan y el deseo de este por ascender socialmente provocan el encuentro sexual entre ambos. Luego de que él se diera cuenta de que Julia no puede darle dinero, la rechaza y pretende que todo siga igual, como si nada hubiera sucedido. Este rechazo y el fuerte condicionamiento de clase y género llevan a Julia a la desesperación que la arrastra, guiada por Juan, al suicidio.

## ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA

**Espacio y tiempo.** La obra se desarrolla en una sola noche durante víspera de la fiesta de San Juan, alrededor del 23 o 24 de junio de 1888, en una noche calurosa en Suecia. Toda la acción sucede en la cocina de la casa del conde, padre de Julia, mientras este está ausente. A pesar de que el autor ha colocado acotaciones para hacernos saber qué hay afuera, la cocina será el centro de la acción.

La cocina como espacio dramático es sumamente sugerente, pues no es el terreno de acción de Julia. El hecho de que la acción se desarrolle aquí implica ya para Julia un descenso a un nivel social inferior; es un espacio además en el que está sola, no hay nadie de su propio estrato en quien pueda apoyarse, lo cual nos hace sentir su soledad. La cocina no es un territorio amigable ni de protección para ella. La autora Una Chaudhuri (1993) menciona que la cocina es un espacio relegado, que cuenta con una arquitectura sin salida en un espacio físico y psicológicamente distante del resto de la casa. Precisamente eso es lo que puede percibirse al leer la obra: que la protagonista está encerrada en un espacio lejano del que es imposible salir. Es más, cuando se acerca la gente cantando y Julia debe huir, el único lugar al que puede ir es al cuarto de Juan, que se encuentra en una de las puertas que tiene la cocina. Esto nos revela que escapar de este ambiente no es posible.

Que Julia baje hasta la cocina y pase toda la noche allí nos revela también la subversión de normas durante este periodo festivo similar al carnaval. No es normal que Julia pase tanto tiempo en este lugar, y ello es solo posible por la fecha en la que se desarrolla la acción. Además, la cocina como espacio también es un reflejo del afán del autor por presentar una porción de realidad en el escenario pues intentaba encajar la obra en el naturalismo. De acuerdo a Lawrence Stone, el hecho de que la cocina sea un lugar apartado de la casa y los amos, solo era posible debido a que a la fecha ya había ciertas

invenciones tecnológicas como el auricular de tubo acústico o bocina, y el cable de timbre (Chaudhuri, 1993). Estos elementos fueron parte del proceso, ocurrido en el siglo XIX, de distanciar físicamente a servidores y amos. Estos elementos son precisamente usados por el autor en la obra, por ejemplo, cuando suenan los campanillazos anunciando la llegada del conde, o como cuando Juan habla con el conde por la bocina hacia el final de la obra.

Ya el uso del espacio denota una leve ruptura con respecto al drama absoluto pues el autor ha intentado salirse del conflicto de la obra para colocar elementos que escapan a este y guardan relación con una realidad externa que parece escapar al conflicto de la obra.

La pieza está escrita para tener una duración de 90 minutos y si bien no hay intermedios ni interrupciones, el autor introduce ciertos elementos que permiten dar la sensación de que el tiempo diegético es igual al tiempo dramático y que, además, permiten dar descanso al público sin que este abandone la ilusión escénica. Estos elementos son dos pantomimas y un ballet, los cuales dan una sensación de elipsis que el espectador no siente del todo. De modo que, se comprime el tiempo real a través de mostrar estos artificios que cubren este pasar del tiempo. Por ello es que, a pesar de que Strindberg quiso adherirse a la unidad de tiempo en esta pieza, podemos notar que hay cierta discrepancia entre el tiempo de la representación, 90 minutos, y el tiempo escénico, casi 12 horas (Tornqvist, 1996).

**Constantes.** En *La señorita Julia* hay presentes algunos aspectos que se repiten a lo largo del texto. Estos son llamados constantes. Detectar cuáles son estos elementos que se repiten nos permitirá conocer cuáles son los temas que predominan en la obra, los motivos que se repiten y que por tanto marcan el conflicto o la consecuencia de este. También nos permitirán conocer las ideas del autor.

El primer tipo de constante son las palabras clave. Una de ellas es “botas”, palabra que hace clara referencia al conde. Esta palabra es utilizada nueve veces durante la obra, y

es curioso que el conde, a quien las botas pertenecen, no aparezca nunca. Estas palabras provocan temor en Juan y le recuerdan la clase a la que pertenece. El autor utiliza este elemento para generar tensión en el personaje masculino y para recordarle que por más que quiera moverse socialmente, su clase baja siempre será el impedimento. Como el propio Juan menciona, las botas son un elemento que le recuerda a Juan los prejuicios y sentimientos de inferioridad que tiene la clase baja. Con la importancia que Juan les da a las botas, estas se convierten en un instrumento de dominación y una forma de mantener a la clase baja en su lugar.

Otra palabra que se repite es “sangre”, aproximadamente nueve veces en la obra; y se usa en los momentos más álgidos de la misma. Por ejemplo, aparece cuando Juan y Julia se enfrentan o discuten cuando el primero mata al pájaro de la segunda. Es curioso que en este momento la palabra “sangre” se utilice varias veces por Julia para enfrentar y desafiar a Juan en el momento después de que este mata al ave. La palabra “sangre” parece ser usada por Julia para burlarse de Juan, pero, a su vez, podría interpretarse que esta palabra revela el fin que tendrá Julia: la muerte o suicidio, acrecentando el carácter trágico de la obra. Además, la forma en la que muere el pájaro es precisamente la forma en que morirá Julia cuando se suicide, y precisamente arrastrada a este acto por Juan. Recordemos pues que, por ejemplo, en la tragedia clásica, la muerte formaba siempre parte de la forma de resarcir la falta del héroe.

Otra figura que se repite es el constante uso de la idea de arriba y abajo a lo largo de la obra. Esta estructura de pares siempre opuestos se manifiesta no solo en las palabras o ideas de la obra, sino también en los movimientos que hacen los personajes a lo largo de la pieza, y hasta en el hecho de que la obra sea en la cocina. Si revisamos el texto veremos que la cocina se encuentra abajo, lo que hace alusión precisamente a la clase baja que allí



está siempre. La casa del conde está arriba de este espacio, lo que alude a la clase alta y privilegiada que ostenta este.

Respecto a los momentos de diálogo o palabras que se usan con esta idea de arriba y abajo, existen instantes en que los personajes cuentan sus sueños, y siempre Julia es la que está arriba, pero quiere descender, y Juan es el que está abajo, pero quiere ascender. Esta idea también se repite en el momento final cuando Julia decide suicidarse. Juan le sugiere subir al granero pues ahí hay luz y claridad, la que no puede encontrar estando abajo en la cocina. Este uso de las ideas de arriba y abajo guarda relación con la visión del mundo que tenía el autor respecto a los hombres y mujeres, y a las clases sociales. Mientras que los hombres debían ocupar posiciones superiores, las mujeres debían ocupar posiciones inferiores. De igual modo, así como la nobleza se encontraba arriba, la clase baja se encontraba abajo.

Un ejemplo de este uso de la idea de *arriba/abajo* que se refleja en los movimientos de los personajes, tiene que ver con el momento en que Julia le pide a Juan que le bese el pie. Este momento resalta la superioridad que ella tiene sobre él por estar *arriba* socialmente, y la inferioridad del mismo por estar en un estrato social *abajo*:

JULIA. Muy bien; ahora me besa usted un zapato, y así resulta perfecto. (Juan vacila unos instantes; pero después aferra atrevidamente el pie y lo besa). Muy bien: ha debido usted dedicarse al teatro.

JUAN. (Levantándose). No podemos seguir así, señorita Julia. Podría entrar alguien y vernos. (Strindberg, 1982, p. 115)

La obra está llena de constantes usos de ideas opuestas como la de *arriba / abajo*, precisamente porque el autor buscaba resaltar la oposición entre hombre y mujer, y clase alta y clase baja.

Por otra parte, otra idea sumamente interesante que se repite a lo largo de toda la obra es la idea del sueño y el dormir. Para comenzar, la obra sucede durante la noche de San Juan, una noche en la que todos se mantienen despiertos festejando mientras nadie duerme. Esto provoca, según John Bellquist (1988), que la obra tenga una atmósfera de ensoñación en la cual Julia, Juan y Cristina se desenvuelven. Esto tiene una justificación, ya que cuando escribió la obra, Strindberg estaba interesado en estudios psicológicos sobre cómo la sugestión se puede producir en momentos en que estamos despiertos o en vigilia.

La idea de dormir o estar despierto tiene importancia en la obra, por ejemplo, con Cristina. Hay un momento cerca al inicio de la obra, mientras Julia y Juan conversan, en el que Cristina se queda dormida inesperadamente e incluso balbucea entre sueños cuando intentan despertarla. Es interesante resaltar que solo mientras Cristina duerme, el coqueteo entre Julia y Juan se acrecienta. Además, resulta interesante ver que Juan pide con firmeza que se respete el sueño de quien duerme: “La persona que ha estado todo el día trabajando en la cocina tiene derecho a estar cansada por la noche. Y a que se le respete el sueño...” (Strindberg, 1982, p. 115). Hay que recordar que incluso Juan menciona en momentos de la obra que tiene sueño y se siente cansado.

De hecho, tanto Juan como Julia están cansados conforme se acerca el final de la obra, recordemos que han estado despiertos toda la noche, sin descanso. Bellquist (1988) menciona que el sueño o cansancio en Julia es existencial, pues todo lo sucedido esa noche y todo su pasado y vida presente la han desgastado y está exhausta de todo. En múltiples ocasiones de la obra, sobre todo hacia el final, Julia repite que se encuentra agotada, y que prefiere que le ordenen qué hacer. Ya no soporta más y, por eso, incluso la muerte representa una forma de descanso. Es probable que el autor haya utilizado la imagen del

sueño y el acto de dormir como una metáfora para la idea de muerte como única salida ante la tragedia de vivir, ya sea como mujer o como sirviente.

En el uso de estas constantes vemos que se quiebra la idea de drama primario que solo se refiere a él mismo, y, en su lugar, se usan elementos que se relacionan con una realidad que va más allá del mero conflicto de la obra. Por ejemplo, el uso de las botas o la idea de arriba y abajo escapan del solo conflicto de esa noche y nos recuerdan que la obra está inserta en una realidad social que la supera. Por tanto, estas constantes nos brindan un indicio de al fin el teatro comenzar a presentar una relación entre forma y contenido.

**Argumento: trama.** La fábula argumental de *La señorita Julia* es la siguiente: Es la noche de San Juan y hay una fiesta en la casa del conde. Cristina está cocinando y la acción sucede en la cocina. Juan ingresa a ese lugar para comer y ambos conversan sobre lo desatada que está la señorita Julia esa noche. Luego, ingresa Julia e invita a bailar a Juan. Ambos salen a bailar mientras Cristina se queda sola en la cocina. Cuando regresan, Julia empieza a coquetear con Juan, lo invita a salir con ella, beben juntos y conversan. Entrada la noche se acerca un grupo de campesinos que canta y baila, y para evitar ser vistos juntos y solos, ambos ingresan al cuarto de Juan en donde tienen relaciones sexuales. Cuando la cocina ya quedó vacía, Julia y Juan salen. Ambos están afectados por lo sucedido y empiezan a planear una solución ante lo que acaba de ocurrir. Juan propone irse de viaje e instalar un hotel, pero cuando Julia le revela que no tiene dinero, Juan decide no seguir adelante con el plan. Julia y Juan discuten. Julia no sabe qué hacer y le pide a Juan que le ordene actuar. Entonces este le ordena que se aliste para que viaje sola. Julia sale de escena para alistarse. Entra Cristina y discute con Juan pues se entera de lo que ha sucedido con Julia. Cristina sale un momento y Julia entra vestida de viaje y con una jaula en la que lleva un pájaro. Juan mata al pájaro de Julia. Ella se enfrenta a Juan. Cristina vuelve a entrar y

Julia le ruega ayuda. Cristina se entera de que ambos pensaban marcharse, discute con Juan y sale. Julia y Juan se quedan en la cocina, y en ese momento suena la campanilla anunciando la llegada del conde. Ambos personajes se desesperan y entran en trance. Julia le pide a Juan que le ordene qué hacer. Este le entrega la navaja con lo cual Julia sabe que debe suicidarse. Ella entonces sale decidida.

Esta fábula argumental tiene correspondencia con la forma en que es contada la historia, ya que el autor presenta los hechos de forma cronológica y causal. No hay ningún salto enorme de tiempo, ni desorden en cómo se muestran los hechos. Esto sucede porque, dado que nos encontramos en la crisis del drama, las formas aún eran respetadas por los autores y no había demasiados quiebres ni rupturas, tan solo ciertas pequeñas fisuras o tensiones en la forma. Estas leves fracturas en la forma incluyen las pantomimas y el ballet, y el momento en que llega inesperadamente el conde, acto que el autor Freddie Rokem (2009) ha tomado como la introducción del mecanismo *deus ex machina*, mecanismo que empezará a ser usado en el drama moderno y que permite introducir una fuerza externa que altera el curso de la acción.

**Organización del texto.** En la organización del texto veremos que esta obra se diferencia del drama absoluto al presentar ciertas fisuras. Empezaremos a analizar las acotaciones que propone el autor en la obra. Si algo hace Strindberg con sumo detalle es dar las indicaciones para la organización del espacio escénico: una cocina rural de la casa de un conde. Strindberg utiliza extremo detalle para indicar cómo debe estar el espacio: “Sobre la mesa, una gran jarra japonesa, con ramos de saúco. También, el fogón está adornado con ramas de abedul. En el suelo, esparcidas, ramas de enebro” (Strindberg, 1982, p. 107). Si analizamos este trozo de acotación podremos notar que se ha encargado incluso de especificar el tipo de flores que se deben usar. Más allá de que estas pautas se cumplan a

cabalidad o no en el escenario, es posible ver que el autor tenía en cuenta la representación al momento de escribir, y, además, hay una razón para sus elecciones en las acotaciones: dejar sustento para lo que ocurrirá después. En el caso de las flores esto es evidente, ya que estas eran consideradas como afrodisíaco, por lo cual, podrían haber acentuado las interacciones entre Julia y Juan durante la obra.

Pero, sobre todo, el motivo para el carácter meticuloso de las acotaciones sobre el espacio tiene que ver con el género en el que intentaba calzar la obra: el naturalismo. Para el autor era importante presentar una porción de realidad en el escenario, y, en este sentido, contar con espacio que realmente pareciera una cocina de la época era imprescindible. Además, era evidente que el autor quería que el espacio remitiera a una época: fines del siglo XIX.

Otra función que cumplen las acotaciones en un solo momento es indicar cómo debe estar la iluminación de la escena. Para ello el autor coloca: "...El sol ha ido elevándose e ilumina lentamente los árboles del parque; los rayos van ampliándose hasta dar en las baldosas" (Strindberg, 1982, p. 142). Esta indicación es una sugerencia de cómo deben estar dispuestas las luces en este momento, lo cual nuevamente nos sugiere que Strindberg pensaba con sumo detalle en la representación. Pero, además, puede verse que es una acotación para identificar el tiempo y situar espectador y dar un estímulo psicológico al personaje: tanto Julia como Juan saben que están contra el tiempo y, conforme todo vuelva a la normalidad y amanezca, deberán haber decidido qué hacer.

Por otra parte, las acotaciones que coloca el autor no están solo referidas a lo que se ve, sino también a aquello que los personajes escuchan en la historia. Por ejemplo, un elemento importante es el sonido de la campanilla, que anuncia la llegada del conde y que el autor especifica incluso en el modo de sonar: "En este instante se oyen dos

campanillazos enérgicos y seguros”. Otro elemento importante propuesto en las acotaciones es la música y cantos que suenan y que son propios de la fiesta de esa noche: “En la lejanía se oye una «escocesa» ejecutada por una orquesta de violines” y “A lo lejos se percibe el canto de un coro que va acercándose poco a poco” (Strindberg, 1982, p. 123). Lo que buscan estas acotaciones es construir la atmósfera que permita al espectador conocer qué tipo de noche es aquella, y, por otra parte, otorgar verosimilitud a lo que va sucediendo en escena. Es importante resaltar que todas acotaciones son realistas y corresponden a lo que sucede en realidad en escena, no hay nada que salga de este código.

Un aspecto muy importante de las acotaciones es que el autor no las usa para decirnos cómo son físicamente los personajes; es decir, solo coloca sus edades, no hay ninguna otra referencia a su apariencia física. Tampoco las usa para describir cómo son psicológicamente los mismos. Lo que sí hace el autor con las acotaciones, y de ahí su función, es construir a los personajes a partir de sus posturas y gestos. De este modo, existen en la obra múltiples indicaciones que permiten ver cómo reaccionan los personajes en escena. Por ejemplo, encontramos indicaciones como “coqueta”, “exaltada”, “impasible y fría”, “evasivo y confuso”, “nerviosísima”, “aniquilada”, “con severidad”, “con languidez”, “muy femenina”, “angustiado”, “molesta”, “atrevido”, “suplicante”. Estos, entre muchos otros adjetivos similares que encontramos en la obra, nos permiten saber cómo deben reaccionar los personajes y el tenor de la situación momento a momento, y a su vez, permiten ir conociendo el carácter del personaje.

Así, ver que Julia experimenta un rango de emociones desde impassible y fría en un momento, hasta aniquilada, en otro, permite ver no solo la gama de sentimientos a las que es sometida en la pieza. Además, le permite al lector ir construyendo la personalidad del personaje conforme avanza la obra. Sin embargo, hemos de decir que, en ciertos momentos,

las acotaciones respecto a las posturas y gestos de los personajes sorprenden al lector pues no son esperables de acuerdo a lo que sucede en ese momento. Este hecho resalta que la obra empezaba a mostrar un ser humano más profundo lleno de contradicciones y con un abanico de posibilidades psicológicas. De este modo, la obra se aleja del drama absoluto al romper el molde de la obra basada solo en el conflicto y comenzar a presentar aspectos que escapan de él. La precisión del autor para colocar estas indicaciones llega al punto de poner este tipo de acotaciones mientras Julia escucha a Juan: “que ha ido pasando por las distintas sensaciones, desde una conformidad optimista hasta el asombro y la indignación” (Strindberg, 1982, p. 126).

El autor también es muy muy meticuloso para acotar los movimientos que deben hacer los personajes: si bien estos también ayudan a construir la figura de Julia, Juan y Cristina, también permiten ubicar al lector en lo que está sucediendo en el momento, ya que el lenguaje verbal no dice todo lo que sucede en escena. Por ejemplo, será común ver en la obra acotaciones como estas sobre Julia: “Se ríe y le palpa los brazos” o “dándole con el pañuelo en la cara”. Estas permiten ver cómo Julia reacciona ante Juan y los intereses que podría tener esa noche: estar con él y dominarlo también. Otras acotaciones de más movimiento como “Juan oculta la botella en el cajón de la mesa” o “Se sienta sobre la mesa” en combinación con el texto, no solo orientan la puesta en escena, sino que permiten conocer qué actitudes tienen y cómo se comportan los personajes. Así, ver a Julia sentarse sobre la mesa es reflejo de su estatus alto y sus ganas de romper las reglas.

Por otro lado, algunas acotaciones están destinadas a dar orientaciones exclusivas para la puesta en escena. Nos referimos a las menciones, a las pantomimas y el ballet insertados en momentos estratégicos de la obra. La acotación respecto a la primera pantomima es sumamente detallada y el efecto que se consigue con ella es que el lector o

espectador tenga un respiro, pero no se desconecte del todo, es decir, se trata de crear un momento de descanso:

Cristina tararea al compás de la música mientras recoge el servicio usado por Juan; lava el plato, lo seca y lo coloca en la alacena. Luego se quita el delantal, saca un espejo del cajón de la mesa, enciende una vela, calienta en la llama una horquilla, con la que se riza el flequillo. Luego se acerca a la puerta de cristales y mira hacia afuera; vuelve a la mesa, ve el pañuelo olvidado por Julia, lo huele, y después, abstraída, lo va extendiendo entre las manos y lo dobla en cuatro dobleces.

(Strindberg, 1982, p. 112)

Vemos el detalle y la cantidad de acciones que describe el autor, como si no importara que el personaje se tome el tiempo que necesite. Estas acotaciones sobre la pantomima también sirven para relajar la tensión pues vienen después de un momento de marcado conflicto entre personajes.

Por otra parte, el coro, conformado por campesinos, que se acerca antes de que Juan y Julia entren a la habitación de este, también cuenta con una detallada acotación por parte del autor:

Varias parejas con trajes de fiesta y flores en los sombreros entran por la puerta de cristales guiadas por uno de ellos que toca el violín y los dirige. En la mesa del centro van colocando un tonelito de cerveza y un barrilito de aguardiente cubiertos con ramas verdes ... (Strindberg, 1982, p. 125)

Este ballet o coro tiene dos funciones. Por una parte, permite sostener la atmósfera de ambiente festivo de esta noche; pero, también permite ocultar la acción que está ocurriendo entre ambos protagonistas en la habitación de Juan. De modo que, el autor se ha encargado de ser sutil e incluso ambiguo al presentar los hechos y ha hecho uso de un



artilugio como el coro para poder dejar al espectador completar los aspectos faltantes del texto. Curiosamente, el uso de las acotaciones en esta obra es muy distinto a como se usaban en las tragedias clásicas, obras que tenían mínimas acotaciones.

Debemos puntualizar que, a partir de la introducción de estos elementos en la estructura de la obra, comienza a sentirse la tensión en la forma, pues los elementos, si bien guardan relación con el conflicto, se alejan de la acción central de la obra y están ahí no para hacerla avanzar, sino para darle un respiro al espectador. Para Strindberg, ante periodos largos de tiempo el espectador podía aburrirse con facilidad y desconectarse de la ilusión creada por la ficción. Por ello, darle a aquel pequeños espacios de tiempo que no lo desconecten del todo, pero que sí representen un descanso para la mente del espectador, era un recurso que el autor creía necesario. Se empieza entonces a pensar en el espectador para darle forma a la obra.

Ahora bien, *La señorita Julia* presenta una progresión lineal en su organización, y es que, dado que nos encontrábamos en la crisis del drama, aspectos como la presentación de los hechos que componen la trama será aún muy convencional y no fragmentada.

Parte de analizar la organización del texto requiere conocer y delimitar cómo está construida la obra de acuerdo al cuadro de intensidad aristotélico. Este esquema presenta nueve elementos o momentos: presentación, gatillo, intervención, primer punto de quiebre, punto medio, segundo punto de quiebre, anticlímax, clímax y desenlace (M. Chiarella, comunicación personal, 2021). Cada momento corresponde a una secuencia de la obra, de modo que, una vez hayamos identificado cada momento o elemento, deberemos analizar cada secuencia siguiendo algunas preguntas de la herramienta de análisis de Carles Batlle: ¿qué pasa entre el inicio y final del fragmento?, ¿qué movimiento se ha producido, ¿cuál es el cambio?, ¿Quién es el sujeto de este segmento? ¿cuál es su objetivo? ¿qué hace para

conseguirlo? ¿qué se le opone? ¿qué le favorece?, ¿hay dificultad para establecer o detectar el sujeto?

El momento de la presentación es aquel en momento inicial en el que vemos el mundo antes de dispararse el conflicto principal. Es también el momento de presentación de los personajes. En el caso de la obra que analizamos en esta investigación, este momento va desde su inicio hasta el momento en que Julia invita a bailar a Juan con ella. Durante toda esta secuencia hemos visto a Cristina y a Juan interactuar y hemos conocido cuál es la situación en la casa y qué es lo que se dice de Julia. Sabemos, además, que no es una noche cualquiera, sino que es una noche de fiesta.

El segundo momento es el gatillo y es bastante claro darse cuenta que este corresponde al momento en que Juan se niega a bailar con Julia por el qué dirán, pero esta le contesta lo siguiente: “JULIA: (Condescendiente) ¡No hable de órdenes ahora! Esta noche somos alegres compañeros en una fiesta popular en la que no hay categorías. Eso es: déme usted el brazo” (Strindberg, 1982, p. 112), y ambos salen. Este momento es disparador y ocasiona el conflicto principal: que una mujer de clase alta se relacione con un hombre de clase baja pretendiendo ser iguales. Ella gana en el aspecto social, pero pierde ante él por ser mujer y allí radica el conflicto: en esa imposibilidad de apuntar hacia el mismo lugar y avanzar. Se suele afirmar que el gatillo tiñe toda la obra y es el evento sobre el que girará toda la trama. En este caso, el parlamento de Julia permite ver que el hecho de que ambos crean ser igual al otro ocasionará todo el conflicto posterior.

Este momento de gatillo propone un cambio en la dinámica de los personajes, pues si bien al proponer a Juan bailar este pone reparos por lo que dirán los empleados, esta frase de Julia marca luz verde para que empiece la interacción entre ambos. El sujeto de este segmento es Julia y su objetivo es lograr bailar con Juan como si fueran iguales, por ello

para conseguirlo recurre a sustentar su pedido poniendo como justificación la noche de San Juan. A este deseo se le oponen Juan y sus argumentos, pero le favorece el gusto que Juan siente también por ella.

Por más que él intenta permanecer en su papel de criado respetuoso para con su ama, también desea acercarse a Julia para ascender socialmente, por lo cual, la situación se presta además para el juego. Asimismo, es evidente que Julia no le es indiferente. Juan le expresa esto a Cristina al inicio de la obra: “Ahora que, como mujer, es estupenda. ¡Qué hombros, que pecho y.... lo demás! (...) Yo he salido con ella; la he visto montar a caballo... Y, además, ¡cómo baila!” (Strindberg, 1982, p. 110). Estas palabras develan que, a pesar de que Juan considera a Julia como ordinaria y descuidada del qué dirán, ella le atrae.

Uno de los obstáculos es la diferencia de clases que coloca sobre Julia una restricción de relacionarse cercanamente con cualquier criado, por ser hija de un conde. Otro de los obstáculos es su condición de mujer, pues acercarse a un hombre para bailar con él, tomar licor o conversar solos no estaba bien visto para la época. Precisamente, uno de los obstáculos que impiden que Julia se acerque a Juan es el peligro de que los demás criados los vean juntos. Esto es expresado por Juan:

JUAN. (Levantándose). No podemos seguir así, señorita Julia. Podría entrar alguien y vernos.

JULIA. ¿Y qué?

JUAN. Que la gente tendría motivos para hablar. Si la señorita supiera lo sueltas que han estado las lenguas hace poco. . . (Strindberg, 1982, p. 123)

Así como esta hay similares advertencias en el texto, Julia no las escucha, cree que no es para tanto, por lo cual comete un error intelectual, precisamente uno de los motivos por los que el personaje de una tragedia cae.

Ahora bien, hemos de precisar que la resistencia de Juan de estar cerca a Julia se sigue manifestando incluso después de este momento y varias veces más, lo cual acrecienta la tensión entre los personajes y enfatiza el conflicto de la obra. Si se relacionaran sin ningún disimulo, el conflicto se diluiría.

Luego llega el momento de la intervención, en el cual el personaje principal toma posición o reacciona frente al evento disparador. En la obra estos instantes suceden desde que Juan y Julia regresan de bailar. Esta es una serie de momentos determinados por la constante invitación de Julia a jugar con Juan y seducirlo. Por ejemplo, ello se manifiesta cuando le pide que se quite el traje de criado sin que el salga de la habitación por completo; o cuando lo adula por llevar bien el nuevo traje que se ha puesto. Lo mismo ocurre en el momento en que le pide que le bese el zapato o que salga con ella al jardín a recoger unas ramas de sauco. Todas estas acciones son formas del personaje de intervenir ante el gatillo presentado. Julia cree que esta es una buena forma de reaccionar ante el conflicto de igualarse a su criado, y lo cree fervientemente hasta el final en todos estos momentos.

Entonces llega el siguiente momento: el primer punto de quiebre, momento en el cual a la protagonista se le cambian las reglas del juego pues sucede un hecho inesperado que influye en la creación de una realidad distinta. Nos referimos al momento del encuentro sexual entre ambos protagonistas. Este acontecimiento no es ocasionado por la voluntad del protagonista, sino que es un elemento no deseado o inesperado que hace que la historia gire y se vuelva más interesante. Este elemento es el coro que se acerca y entra a la cocina. Este evento inesperado hace que Julia y Juan se vean forzados a ingresar a la habitación de este,

y entonces sucede lo que Julia no esperaba ni tenía planeado. Ella no pensaba llegar hasta este punto.

Juan parece tomar las riendas de la situación, empujando a Julia a ingresar a su habitación ante la inminente llegada del coro a la cocina. Juan parece rendirse y hacer promesas excesivas con tal de conseguir que Julia entre a su habitación: “Pues en el mío, entonces. La necesidad hace ley. De mí puede usted fiarse, porque soy su más leal y respetuoso amigo...” (Strindberg, 1982, p. 124). Ante la angustia, Julia confía y entra con él a su habitación.

Si recordamos lo que ha sucedido hasta el momento podremos ver que Juan siempre advirtió a Julia las consecuencias de sus acciones, pero ella no temía porque no pensaba llegar hasta el extremo de tener intimidad con Juan, de modo que este acto marca un verdadero punto de quiebre y altera la realidad de la protagonista. Las cosas ya no pueden ser iguales, las circunstancias han cambiado. A partir de este momento, la obra se vuelve tensa y Julia ya no es la misma: es más débil, más vulnerable y no tiene voluntad como antes, y también está más involucrada en la situación.

El concepto de la libertad para elegir es un aspecto importante de la obra que aquí analizamos. Si en *La Señorita Julia* se hace presente lo trágico, es por diversos motivos, y uno de ellos es que Julia, a pesar de su poca libertad, toma decisiones que podrían ocasionar sufrimiento, deshonra, etc. Julia no es consciente de las consecuencias, aun con las advertencias del propio Juan, y decide jugar con él y probar qué hay más allá. Los motivos de las decisiones de Julia fueron plantados por el autor para hacer que la obra encajara en la modernidad y en el naturalismo de la época: el ambiente festivo de la noche de San Juan, la ausencia de su padre, la excitación del baile, pero sobre todo su vehemente deseo de escapar de los límites que le impone su clase y probar lo que hay más allá. Curiosamente,

este deseo es autodestructivo. Recién cuando Juan muestra sus verdaderas intenciones, Julia descubre que ha errado.

Egil Tornqvist y Barry Jacobs tienen una explicación para el accionar de Julia. Básandose en las ideas de Raymon Williams, los autores plantean que para los individuos aislados como Julia las relaciones con los otros suelen ser cortas y destructivas. A pesar de que anhelan fervientemente establecer relaciones con otros, la necesidad de preservar su libertad interna socava esta capacidad de interacción (1988, p. 29). “The more these souls struggle to escape, the more they are engaged” (Tornqvist y Jacobs, 1988, p. 29). Ello implica que mientras este personaje trágico más intenta escapar, más termina enredándose y cayendo en una situación de la cual es imposible escapar. De ahí que Julia nos conmueva, no solo porque falle en su intento de libertad, sino porque lo intenta sin saber que no lo va a lograr.

Lo que viene después es el punto medio, un momento a la mitad de la obra y a distancia similar del segundo punto de quiebre. Este momento sucede desde que Julia y Juan ingresan nuevamente a la cocina y buscan soluciones para lo que acaba de suceder. Juan propone embarcarse en un viaje e instalar un hotel, mientras que Julia, absorta aún por lo sucedido, busca el cariño de aquel. Parece este un momento de ligero reposo. El sujeto de este momento es Juan y su objetivo es lograr obtener beneficio económico de Julia, para lo cual hace le esas propuestas. A estas intenciones se opone Julia, quien está en shock aún por lo que ha sucedido.

Pero lo que viene después terminará por revolver a Julia. Nos referimos al segundo punto de quiebre, un nuevo giro que se le presenta a la protagonista y que la desestabiliza por completo. Este momento sucede cuando al Julia mencionar que no tiene dinero ni posee nada, Juan le dice que el proyecto se viene abajo: “Entonces todo se viene abajo. (...) Nos

quedamos como estábamos” (Strindberg, 1982, p. 128). Esto implica la ruina para Julia y algo que no esperaba que suceda, pues ella esperaba que Juan respondiera casándose con ella o yéndose juntos de la casa. Es en ese momento que a la protagonista se le cambian nuevamente las reglas del juego y se siente más perdida aún, e incluso arrepentida por lo que ha hecho.

Este quiebre en la actitud de Juan provoca que, a partir de aquí, la obra se vuelva en un ejercicio de poder y manipulación de Juan a Julia, y en lo que Strindberg denominaba la guerra de los sexos. La obra se torna más violenta y tensa. Así, frases como “¡Contén la lengua, mujercuela de lacayo, o sal de aquí! (...) Ninguna mujer de mi clase se hubiese comportado nunca como tú esta noche. (...) ¿Viste nunca a una muchacha de servir ofrecerse de esa manera?” (Strindberg, 1982, p. 130), se repiten con mayor frecuencia. Es evidente el cambio en Juan de la primera secuencia a esta. De ser respetuoso y galante con ella, ha pasado a ser violento y ofensivo.

Posteriormente, se presenta el anticlímax. Este momento previo al clímax implica una tensión contenida que genera angustia. Se contiene la intensidad para que posteriormente esta pueda explotar en el clímax. Este momento de tensión acumulada en el que se siente que algo viene o algo va a pasar sucede precisamente cuando muy cerca al final Julia le pregunta a Juan “¿Que haría usted en mi lugar?”, a lo que Juan responde con una mirada a la navaja que se encuentra en la mesa. Julia la toma y hace un movimiento con ella. Entonces, ambos intercambian algunas líneas: Julia argumenta no tener la fuerza para hacerlo. Este momento es de preparación para lo que viene después. El sujeto en esta escena es Juan y su objetivo es empujar a Julia al suicidio. Para conseguirlo recurre a subrayar las diferencias entre ambos y a recurrir a la historia familiar pasada de Julia.

Es así que llegamos al clímax, el momento clave de la obra, cuando la historia llega a su máxima tensión. Se dice que en este momento los personajes se enfrentan a su obstáculo con todas sus fuerzas. El clímax en esta obra de Strindberg se da a raíz del campanillazo que anuncia la llegada del conde. Este hecho enfrenta a ambos protagonistas a sus mayores temores y obstáculos: por una parte, el conde representa para Juan la imposibilidad de ascender socialmente, y, por otra parte, para Julia representa la condena social como mujer y como noble por haberse acostado con su criado. Ante esta llegada inminente es que llega el clímax, un momento de hipnosis de ambos personajes, en el que ambos están petrificados sin poder actuar, pero a la vez con las ganas de hacerlo. La tensión es máxima porque ellos y los espectadores saben que el conde ya ha llegado y en cualquier momento podría entrar. El sujeto en este momento es Juan y, a pesar de que está absorto por lo que está sucediendo, puede guiar a Julia y animarla a que se suicide. Lo ayuda en este propósito el hecho de que Julia se encuentra en estado susceptible y con tensión por quien acaba de llegar. Además, una de las formas de sugestión para que Juan consiga su objetivo es recurrir a la figura del conde, alarmar a Julia sobre la llegada del conde permite presionarla para cometer suicidio cuanto antes. Es interesante notar que aquí los protagonistas ya no luchan entre ellos, sino con el verdadero conflicto que los aqueja y ha ocasionado todo: la diferencia de género y clase.

Por ejemplo, la figura del conde a Juan, su solo nombre o presencia, lo petrifica. Es interesante ver que Juan quiere ascender socialmente a cualquier precio, pero no es capaz de superar las barreras sociales que el conde representa. Estos diálogos muy cercanos al final lo revelan:

JUAN. Es que ahora tampoco puedo yo; no acierto a explicarme. Es como si esta librea tuviese la virtud de impedirme mandar lo más mínimo. Y ahora, desde que el



señor conde me ha hablado, menos... Es el lacayo que llevo en mí: creo que, si apareciese el señor conde y me ordenase cortarme el cuello, lo haría sin vacilar. (Strindberg, 1982, p. 151)

Lo que menciona Juan guarda relación con cómo en la crisis del drama lo social desborda la interacción personal y atraviesa la estructura dramática. Esto significa para Juan que su condición es un yugo que carga y que no puede superar.

Finalmente, el último momento de la obra y desenlace es el resultado de la lucha que se ha producido en el clímax. En este caso, el desenlace es el momento en el que Julia toma la navaja y dice: “(Como despertando). Gracias, gracias. Ahora voy en busca del silencio. Pero dígame antes que también los primeros podrán participar de la Gracia. Dígamelo, aunque no lo crea” (Strindberg, 1982, p. 152), Juan le dice breves palabras y Julia sale con paso resuelto: “(Se dirige con paso resuelto hacia la puerta de cristales y desaparece por ella)”. Este desenlace significa el resultado de la lucha producida en el clima y ocasionada por el conflicto central de la obra. Es la única solución posible para Julia.

Queda a interpretación del lector el final que propone Strindberg. Al respecto, Egil Tornqvist y Barry Jacobs (1988) sugieren que el motivo por el cual el autor no muestra el suicidio en escena y solo hace que Julia salga con la navaja no es de ninguna manera mantener el final abierto, sino hacer el final más sugestivo. Así culmina la obra.

Debemos resaltar que esta estructura de la obra cumple aun con los requerimientos de una pieza de teatro convencional, acaso una pieza de drama absoluto, pero presenta ciertas tensiones o fisuras. La progresión es lineal y no se siente fragmentación ni desorden en la presentación de los hechos; sin embargo, se incluyen elementos que parecen escapar del conflicto central de la obra. Puede afirmarse que la obra comparte aun elementos con el

drama burgués. La construcción del drama burgués estaba basada siguiendo un principio de causalidad que se basaba en el diálogo como medio para que la acción avance. En este caso, el principio de causalidad se ha conservado, excepto por el momento final en donde llega el conde y un evento casual se introduce.

Además, otro aspecto importante de mencionar es la simplicidad de la trama, aspecto que el autor conserva de la tragedia clásica, que también tenía tramas sencillas. En este caso, Strindberg da peso a los personajes y prefiere proponer una estructura sencilla sin tramas paralelas.

Al analizar los elementos de composición dramática de la obra, hemos visto que la obra cuestiona el modelo precedente de drama al forzar sus límites sutilmente. Por ejemplo, ello se manifiesta en el uso de símbolos constantes que escapan al conflicto central; en la minuciosidad de las acotaciones que no tienen intención de ocultar al autor en el texto, y en el uso de momentos como la pantomima y el coro, que rompen sutilmente con la verosimilitud de la acción. Sin embargo, la correspondencia entre argumento y trama nos hace ver que la obra no rompe del todo con la idea de drama precedente, pues nos encontramos en un periodo de crisis aún.

Ahora bien, el drama que existía antes de *La señorita Julia* estaba basado en el conflicto interpersonal o intersubjetivo que permitía que una acción se desarrolle. No había cabida para la expresión de aquello que no se derivara del conflicto entre los sujetos. Es decir, el mundo interior de los personajes no tenía cabida en el desarrollo del drama. Y aunque en *La señorita Julia* aún encontremos un claro conflicto entre personajes, es evidente que el conflicto mayor está dentro de cada personaje, dentro de su mundo interno y sus aspectos no resueltos. Este camino de la intersubjetividad a la intrasubjetividad no implica la huida del personaje fuera de este mundo sino, por el contrario, como menciona

Sarrazac (2013), es capaz de mostrar lo más escondido, lo inexpresivo, lo irrepresentable, exponiendo el discurso interior del yo psíquico. Este gran peso que el autor otorga al conflicto intrasubjetivo, del sujeto consigo mismo, se puede ver en el diálogo de la obra. Analizaremos esto a continuación.



## **CAPÍTULO 4: Análisis del diálogo: Intrasubjetividad en el diálogo de *La***

### ***señorita Julia***

Uno de los aspectos a través del cual Strindberg logra modernizar el drama es el paso de la intersubjetividad hacia la intrasubjetividad en el diálogo. Esto supone dejar la característica más saltante del drama: el conflicto entre sujetos, para pasar al conflicto del personaje consigo mismo y para introducir aspectos que no colaboran con el desarrollo de la acción pues pertenecen al mundo interno del dramaturgo. Es por ello que en esta obra, por una parte, lo íntimo aparece ahora en el drama y rompe con su objetividad, y, por otra, se subjetiviza la escritura, pues el autor se hace presente en el texto.

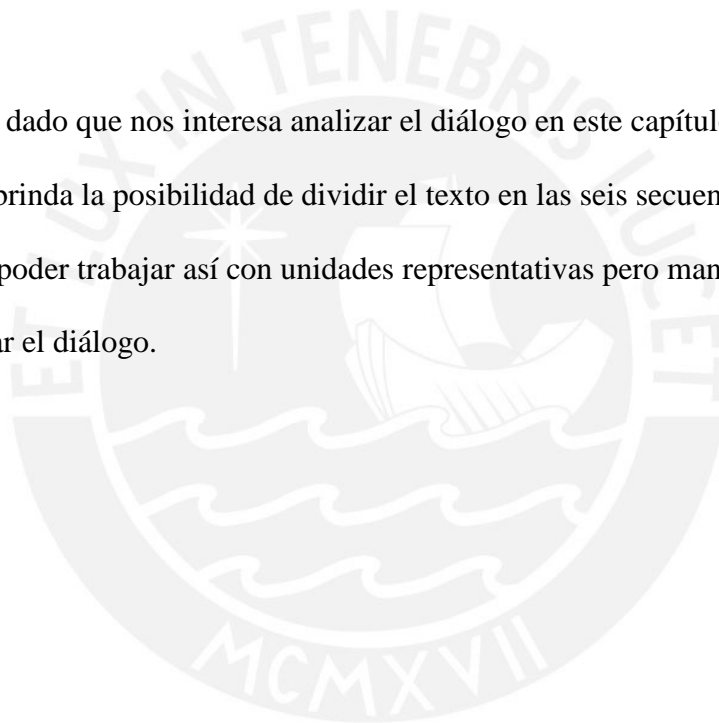
En este capítulo nos dedicaremos a analizar la intrasubjetividad en los diálogos de seis secuencias de la obra: tres dedicadas al relato introspectivo, y las demás, a la presencia del autor en el texto. Para lograr esto, hemos elaborado nuestra propia metodología a partir de la adaptación y fusión de dos herramientas de análisis de textos dramático presentadas en el capítulo anterior: “Análisis de textos teatrales” de Tomás Motos y Georges Laferriere (2012) y “La segmentación del texto dramático” de Carles Batlle (2017).

De la herramienta “Análisis de textos teatrales” de Tomás Motos y Georges Laferriere (2012) hemos tomado dos categorías que funcionan para analizar el diálogo. Estas categorías son el conflicto, y lenguaje verbal de los personajes. La herramienta de Motos y Laferriere proporciona exhaustivas preguntas que permiten analizar el texto.

Por otra parte, se ha escogido parte de la herramienta de análisis de Carles Batlle pues permite segmentar la obra en secuencias a partir de la idea de acción. Este autor propone, basándose en teorías del drama moderno y contemporáneo, una metodología muy minuciosa de análisis que va de las grandes secuencias de la obra hacia secuencias más pequeñas o micro secuencias. La secuenciación de la obra se logra dividiendo la misma en

partes menores con lo cual se genera un esquema analítico. Este esquema consta de cuatro estadios, de lo más general a lo más particular. En el primer estadio, el más general, se hace una valoración de la trama visible, es decir, se confronta la fábula y la trama para ver si corresponden o no. En el segundo estadio se divide la trama en fragmentos más pequeños, e incluso en micro secuencias. En el tercer estadio se resume cada secuencia por más mínima que sea, siguiendo una serie de preguntas guías basadas en el conflicto. Finalmente, en el último estadio se analiza cada fragmento de acuerdo a como es presentada la información al espectador.

Entonces, dado que nos interesa analizar el diálogo en este capítulo, parte de esta herramienta nos brinda la posibilidad de dividir el texto en las seis secuencias mencionadas anteriormente, y poder trabajar así con unidades representativas pero manejables en las que podremos analizar el diálogo.



## ANÁLISIS DEL DIÁLOGO

Adaptación de “Análisis de textos teatrales” de Tomás Motos y Georges Laferriere y “La segmentación del texto dramático” de Carles Batlle

### **1. Conflicto en la secuencia seleccionada**

- Conflicto dramático (conflicto general y parciales)
- Forma del conflicto
- Cambios y movimientos producidos entre el inicio y final del fragmento
- Sujeto, objetivo, acciones para conseguir el objetivo, obstáculos y ventajas para lograr el objetivo del segmento
- Dificultad para establecer o detectar el sujeto

### **2. El lenguaje verbal de los personajes**

- Indicar las funciones y uso de monólogos, diálogos, conversación entre varios personajes
- Vocabulario empleado: específico o usual
- Lenguaje empleado se sitúa en un nivel o en varios
- Uso de palabras o expresiones recurrentes por el autor, y su efecto (dramático, cómico, de acentuación, otros)
- Sintaxis de la obra: lenguaje escrito, verbal o combinado
- Puntuación utilizada
- Caracterización de los parlamentos: largos pero fáciles de comprender, largos y complejos, cortos pero complejos, cortos y fáciles de entender
- Uso de imágenes, metáforas, metonimias, comparaciones, juegos fonéticos, etc.

Como vemos, esta herramienta nos permitirá abordar los subcapítulos dedicados al análisis del diálogo: 4.1. Relato introspectivo y 4.2. Presencia del autor en el texto.

#### **Subcapítulo 4.1. Relato introspectivo: sueños y confesiones**

El diálogo para el drama burgués era el medio para transmitir la rimbombancia, el sentimentalismo, para hacer que el otro personaje estalle en llanto o en risa, cuando en realidad lo único que debía hacer el diálogo era imitar el habla coloquial. Era impensable insertar no solo contenidos que contravengan esta forma, sino también otros tipos de modelos textuales que no sean diálogo. Strindberg renegaba de este estilo y propuso un diálogo que fluyera realmente como en la vida. En este sentido, pretendía acercarse a una construcción realista evitando fórmulas pasadas y toscas del propio realismo (Dubatti, 2010). Por ello, en el prólogo se menciona que el diálogo que propone es más bien irregular y sin rumbo.

La crisis del diálogo, propia de este periodo de crisis en el que surge *La señorita Julia*, marca la puesta en cuestión de las funciones del diálogo para el drama. Las fronteras del drama son quebradas en tres aspectos: introduciendo lo irracional, denunciando que no todo lo real es racional, e introduciendo la sospecha de que no todo puede ser controlado racionalmente (Szondi, 2011). Esto implica que lo intersubjetivo fuga hacia tres direcciones: las fuerzas de la fatalidad se integran a lo dramático y se reemplaza lo intersubjetivo por lo intrasubjetivo; lo social desborda la interacción personal; y hay fractura entre hablante y lenguaje (Viviescas, 2005). Estas ideas son importantes pues constituyen uno de los pilares de este análisis: el carácter intrasubjetivo del diálogo es una de las formas que usa Strindberg para renovar el drama.

Lo anterior implica que lo no racional e intrasubjetivo es el componente principal de la dramaturgia moderna. Ya que se cae en cuenta que el ser humano no es siempre racional, sino que tiene aspectos íntimos oscuros o devastadores, es esperable que esto se vea reflejado en la escritura teatral. Lo íntimo implica el relato introspectivo y la verbalización del pensamiento. Todo aquello que antes se guardaba el personaje, ahora se expresa sin tapujos, y el personaje se vuelve en una suerte de narrador que se autoexplora y a los demás con sus palabras. En este proceso, el monólogo cobrará gran importancia.

Entendemos por monólogo el discurso que el personaje se dirige a sí mismo o discurso de una única persona. No hay intervención pues de un interlocutor y el personaje parece hablar consigo mismo (Pavis, 1988). También podemos traer a colación al soliloquio, que es el “discurso dirigido a un interlocutor que permanece mudo” (Pavis, 1998, p. 297). En ambos casos hay una ausencia de intercambio verbal y el discurso es extenso. No hay intercambio dialógico. En el caso de *La señorita Julia* nos interesa analizar precisamente aquellos extensos fragmentos de texto que no tienen intercambio dialógico y en el que el interlocutor solo escucha lo que el otro personaje dice.

Es por ello que en este análisis hemos identificado que la obra presenta 18 monólogos dichos por Juan y Julia, que parecen no responder a lo que cuenta la historia, y parecen no contribuir al desarrollo de esta. Están para revelar información del pasado o el mundo interno de los personajes y, en este sentido, crean una especie de realidad paralela a la del conflicto. Ello nos lleva a pensar en lo mencionado por Sarrazac (2013) respecto al monólogo y a cómo este ataca al drama en sus raíces pues se vuelve en palabras que buscan interlocutor dentro de un universo de comunicación imposible. Así, puede sostenerse que el monólogo no es ya un medio de comunicación, sino un espacio en el que el personaje intenta reconstruirse acaso sin éxito.



Por todo lo mencionado, vamos a analizar tres secuencias representativas que contienen monólogos. Estas secuencias son representativas ya que en ellas se hace más claro cómo lo intersubjetivo fuga hacia tres direcciones: lo intrasubjetivo aparece, lo social desborda la interacción y hay fractura entre hablante y lenguaje. Haremos este análisis utilizando la segunda parte de la herramienta que hemos diseñado. Recordemos que esta herramienta está enfocada en analizar el conflicto y el lenguaje verbal de los personajes en cada una de las tres secuencias. Estas fueron seleccionadas siguiendo las pautas establecidas por Batlle para identificarlas: “¿qué pasa entre el inicio y final del fragmento? ¿qué movimiento se ha producido, cuál es el cambio? ¿Quién es el sujeto de este segmento? ¿cuál es su objetivo? ¿qué hace para conseguirlo? ¿qué se le opondrá? ¿qué le favorece? ¿Dificultad para establecer o detectar el sujeto?” (Batlle, 2007).

**Secuencia 1.** La primera secuencia es la correspondiente al momento en que Julia invita a Juan a salir de la cocina para ir juntos a recoger unas ramas de sauco, y va hasta el momento en que están a punto de salir y Juan se detiene y se toma el ojo. Es un fragmento muy corto que contiene dos monólogos dichos por Juan y Julia, que sirven para exponer el objetivo de los personajes en toda la obra y para ahondar en su mundo interno. Esta secuencia se encuentra dentro del momento de “intervención”, según el cuadro de intensidad aristotélico visto en el capítulo previo, que es el momento en el que el personaje central toma acción y postura frente al gatillo.

Esta secuencia comienza cuando Julia le propone a Juan salir juntos al campo, sobre lo cual este advierte los posibles peligros de que la gente los vea juntos. Julia narra el sueño recurrente que tiene: descender hasta el suelo. Por su parte, Juan narra su sueño: ascender hasta lo más alto de un árbol. Después de confesar el deseo que tienen ambos de ascender y descender respectivamente, Juan sigue a Julia y decide salir con ella. El cambio que

notamos entre el inicio y fin de la obra es que él se ha dado cuenta de lo que ella desea. Es difícil identificar quién es el sujeto de este segmento, pues son ambos los que expresan el deseo que tienen y parece que la acción se estanca o se vuelve lenta. Sin embargo, hemos de precisar que, dado que la secuencia se ubica dentro del momento de intervención según la estructura de la obra, el sujeto es Julia, pues es ella quien toma postura frente al conflicto y busca acercarse a Juan a pesar de las advertencias de él.

Esta secuencia presenta un conflicto dramático definido por la discrepancia entre Julia y Juan por la concepción distinta que ambos tienen de la realidad. El objetivo de Julia es salir, pero Juan se le opone con los motivos por los cuales no deberían hacerlo, para ello le da algunas advertencias. Más que haber una rivalidad entre ambos, hay un choque entre las concepciones de la realidad que tiene cada uno: para Juan la gente tiende a hablar y juzgar:

Fíjese en mi consejo, señorita: no descienda. Nadie creará que ha descendido voluntariamente, sino que ha caído”; pero para Julia la realidad es distinta, ella tiene otra concepción de sus criados: “Es que yo tengo mucha mejor opinión de la gente. (Strindberg, 1982, p. 124)

Cabe resaltar que todo este conflicto se materializa a través del diálogo. El vocabulario empleado en esta conversación que sostiene en esta secuencia es coloquial, y las réplicas entre ambos son variadas, a veces cortas y otras un poco más largas. Respecto a la sintaxis de este fragmento, debemos decir que es una sintaxis combinada: propia del lenguaje escrito y el lenguaje oral.

Es importante señalar que la forma en la que Juan se dirige a Julia es siempre respetuosa y tratándola como “señorita”. Esta palabra se repite a lo largo de toda la obra, sobre todo, hasta antes del segundo punto de quiebre, momento en que la obra se torna

tensa y los roles se invierten. Julia trata a Juan refiriéndose a él como su criado, pero siempre retándolo e invitándolo a jugar con ella. Las tácticas de ambos incluyen elementos como la advertencia, en el caso de Juan; mientras que Julia emplea el sarcasmo para referirse a Juan al decirle: “¿Por qué? ¿Van a creer que me he enamorado de mi criado?” (Strindberg, 1982, p. 116). A pesar de esto, Juan sigue en su posición de advertirle los peligros de que la gente los vea juntos. Los parlamentos que ambos dicen son cortos y fáciles de comprender.

Sin embargo, el interesante conflicto creado en este diálogo entre ambos parece diluirse cuando se introducen los monólogos que dicen ambos personajes. Los monólogos parecen más un conflicto de los personajes consigo mismos, una forma de explicarse lo que sienten o lo que sueñan. Además, podemos ver que se hace uso del relato en los monólogos para que el personaje indague en sí mismo e intente comprenderse. No se busca algo del otro, no se busca dialogar con él, y así la información parece no tener como destinatario al otro personaje, sino acaso el propio personaje o incluso el público. Esta dinámica consigue estancar la acción principal de la obra, pues ni Julia intenta seducir a Juan, ni viceversa. Durante estos monólogos se toma pues otro rumbo.

El estado en que se presenta la información que se da en estos monólogos es ambiguo. La información se infiere, no es explícita. Los dos monólogos de esta secuencia son relatos de sueños que bien podrían interpretarse como lo que íntimamente desean los personajes y no ha explicitado con nadie aún. Así, Julia menciona que:

Todo es extraño en general. La vida, los hombres; todo es igual a un bloque de hielo, arrastrado de un lado a otro sobre la superficie del agua, hasta que se hunde, se hunde... Tengo un sueño que se me repite con frecuencia y en el cual se me ocurre pensar ahora. Me veo sentada sobre una columna altísima, sin medios para

poder bajar; me da vértigo el mirar hacia abajo, pero he de mirar, y me falta valor para tirarme; ya no me puedo sostener, y anhelo caer, pero no caigo; y no tengo sosiego, no tengo alegría hasta hallarme abajo, hasta verme, en el suelo. Mas, cuando llego al suelo, deseo descender más, hundirme bajo la tierra ... (Strindberg, 1982, p. 117)

La forma en que está escrito el monólogo tiene un lenguaje coloquial y la sintaxis del lenguaje verbal y escrito. Strindberg hace uso también de los puntos suspensivos durante este monólogo, rasgo que indica que la forma en que Julia se expresa es verosímil y va construyendo sus ideas conforme las dice. Sin embargo, lo más interesante del monólogo es el uso de imágenes que hace el autor. Figuras como “bloque de hielo”, “columna altísima”, “tierra” en combinación con verbos como “bajar”, “tirarme”, “sostener”, “caer”, “descender”, “hundirme” sugieren que este monólogo es en realidad una metáfora del objetivo de Julia en la obra y en su vida.

Este relato, que parecería ser solo el de un sueño, puede hacernos pensar en el deseo de Julia y acciones para lograrlo vistas hasta el momento en la obra. Julia se encuentra en lo más alto debido a su posición social de aristócrata. En tal medida, no tiene forma de escapar de las presiones de su clase, de ahí que se encuentre, como menciona, en una columna altísima sin poder bajar. Le falta valor para arrojarse, pues los mandatos de su clase son rígidos y terminarían por hundirla si se atreve a romperlos. Recién puede obtener valor esa noche, debido a festividad especial en la que se encuentra y a la ausencia de su padre. En este monólogo Julia hace explícito su deseo de hundirse y llegar a lo más bajo. Este deseo parece autodestructivo, y contradictorio. Julia no solo no comprende lo que sueña, sino que el mundo le parece extraño, y, por eso, trata de explicárselo a Juan, pero, sobre todo, a sí misma a través de la verbalización.

Entonces, vemos que el conflicto no es ya interpersonal y no se manifiesta en el diálogo, sino que asistimos a una pugna oculta o que no se manifiesta abiertamente, lo cual hace más lenta la acción y estanca el conflicto previo y central. Además, empieza a quedar clara la relación problemática que el personaje tiene con el mundo en el que vive, así como sucede en la tragedia.

Lo mismo ocurre con Juan, pero él sueña lo inverso y lo explica en el siguiente monólogo:

Yo suelo soñar que estoy tendido bajo un árbol recio y frondoso en lo más intrincado de la selva. Deseo subir, subir a las últimas ramas para poder admirar el claro paisaje a mi alrededor, donde el sol brilla, y robar en lo alto el nido de los pájaros de huevos de oro. Y trepo, trepo; pero el tronco es tan grueso y tan escurridizo y está tan lejos la primera rama... Pero estoy cierto de que, si llegase a asirme de esa primera rama, podría llegar a lo alto como si subiese por una escalera. No la he alcanzado aún, pero la alcanzaré, aunque sea solo en sueños. (Strindberg, 1982, 117)

Nuevamente, la forma en que está escrito el monólogo tiene lenguaje coloquial, al igual que la sintaxis de lenguaje verbal y escrito. Strindberg hace uso también de los puntos suspensivos durante este monólogo, rasgo que indica que la forma en que Juan se expresa es real y va construyendo sus ideas conforme las dice. No hay fórmulas exactas para el diálogo.

El autor utiliza nuevamente imágenes muy potentes que, combinadas con los verbos, se vuelven metáforas del objetivo del personaje en la obra y en su vida. El uso de palabras como “árbol”, “selva”, “ramas”, “huevos de oro”, “tronco”, “escalera”, combinadas con verbos como “subir”, “admirar”, “robar”, “trepar”, “alcanzar” nos remite

inmediatamente al potente deseo de Juan por ascender socialmente. Juan es un criado con ansias de moverse a otro estrato social, fenómeno que recién comenzaba a suceder en la época, dado el ascenso de la burguesía y la caída de la aristocracia. Juan menciona que ve lejos aún la primera rama, pero, si llegase a asirla, podría llegar más arriba aún. Esto inmediatamente nos hace pensar en Julia, quien podría representar el primer escalón para el ascenso social de Juan, lo cual demuestra lo útil que resulta ella para él. Los huevos de oro representan claramente los beneficios económicos y el bienestar que representan ser parte de una clase alta. Aun a pesar de sus deseos, Juan reconoce lo difícil que es esta tarea.

Además, es necesario resaltar el uso que hace el autor de imágenes que tienen que ver con la naturaleza, como remitiéndonos precisamente a un ambiente rural, pero también como sugiriéndonos la vuelta a la naturaleza, fuera de las construcciones sociales.

Debemos resaltar también que en estos dos monólogos aparece uno de los rasgos de este periodo de crisis del drama, y es que lo intersubjetivo se diluye para dar paso al desborde de la interacción personal por lo social. Es decir, lo social tiñe todas las intervenciones de los personajes, tal y como se puede inferir de estos monólogos.

Después de que ambos comparten sus sueños, no hay réplica alguna o intercambio que permita establecer un diálogo o escucha, sino que el tema se cambia rápidamente, lo cual nos hace ver que los personajes no están a la distancia adecuada, y no usan estos monólogos para comunicarse entre ellos, sino para explicarse a sí mismo su relación con el mundo. Sin embargo, hay una interesante intervención de Juan al final de esta secuencia: “Hoy deberíamos dormir sobre las hierbas nuevas de la noche de San Juan: entonces se realizarían todos nuestros sueños” (Strindberg, 1982, p. 118). ¿Qué quiere decir Juan con esto? Parece ser que está revelando sus intenciones con Julia, pero no lo hace conscientemente hacia ella, sino esto lo delataría, pues Julia ni si quiera parece escucharlo.

A su vez, está indicando que el sueño de Julia también se cumpliría pues ella podría al fin descender socialmente si llegara a tener relaciones sexuales con él.

**Secuencia 2.** La siguiente secuencia que analizaremos corresponde al momento en que Julia y Juan ingresan a escena después de su encuentro y culmina en el momento en que Juan le dice a Julia que los planes se vienen abajo pues ella no tiene el dinero para huir. Esta secuencia corresponde al momento del punto medio y segundo punto de quiebre, analizados previamente. Es una secuencia corta que contiene un monólogo de Juan. Lo que sucede en esta es lo siguiente: Juan, muy frío y con firmeza, le propone a Julia huir e instalar un hotel para no enfrentar en la casa las consecuencias de lo que han cometido. Para lograrlo, Juan le propone a Julia que sea su socia, pedido al cual Julia no accede porque no tiene el capital. Ante esto, Juan cancela los planes y le dice que todo queda como estaba. Durante toda esta secuencia, Juan está decidido y firme, además de exaltado. Por su parte, Julia se muestra confundida y vulnerable, siempre pidiéndole que le hable con ternura y le diga que la quiere.

El sujeto de esta secuencia es Juan y su objetivo es convencer a Julia de que huya con él. A este deseo se le opone el estado de necesidad de afecto de Julia, quien se encuentra vulnerable y pide durante toda la secuencia que Juan le hable con ternura: “Todo eso es muy bello. Pero, Juan, debes infundirme valor. Di que me quieres. Abrázame” (Strindberg, 1982, p. 127). El conflicto en esta secuencia sí es claramente entre ambos personajes, por lo menos excluyendo el momento del monólogo de Juan. Es un conflicto que va creciendo paulatinamente. En un inicio y hasta antes del monólogo de Juan, ambos parecen estar en la misma dirección; sin embargo, después del monólogo, Juan va perdiendo la paciencia con Julia, pues la actitud de necesidad de afecto de esta entorpece la actitud fría y más mental de Juan. Por su parte, él teme que el conde llegue y se entere de lo

que ha sucedido entre ambos. De modo que, sin bien Julia podría parecer sencilla de manipular por su estado, es precisamente esa condición la que entorpece que Juan logre su cometido.

Durante los momentos de diálogo entre ambos en esta secuencia, Juan utiliza réplicas largas, pues son sus planes los que está explicando; Julia, por el contrario, utiliza réplicas cortas, pues no tiene iniciativa y no sabe qué hacer ya que lo que ha sucedido es inesperado para ella. El lenguaje empleado es coloquial y la sintaxis es propia del lenguaje hablado y escrito. Sin embargo, hemos de resaltar que las palabras de Juan demuestran un amplio conocimiento del mundo y reflejan lo instruido que es. No se trata de un criado común, es instruido, habla idiomas, ha viajado e ido al teatro, por eso, ya que ha conocido parte del mundo de la clase alta, se siente más que atraído por pertenecer a ella. Sus aspiraciones son elevadas: “En Rumelia puede adquirirse un título de conde, y usted será condesa. ¡Mi condesa!” (Strindberg, 1982, p. 127).

Julia está tan centrada en expresar su necesidad de afecto que, a través de sus intervenciones cortas, comienza a colmar la paciencia de Juan. Es interesante notar el uso que Juan hace del lenguaje para establecer distancia con Julia y para dejar en claro a estas alturas que es peligroso que alguien los vea o que el conde los encuentre:

JULIA. Todo eso es muy bello. Pero, Juan, debes infundirme valor. Di que me quieres. Abrázame.

JUAN. (Vacilando). Bien quisiera; pero ya no me atrevo. Aquí, no; en esta casa, no. La quiero, no puede dudar de que la quiero. ¿Podría usted dudar?

JULIA. (Muy femenina). ¿Usted?... De tú. Entre nosotros ya no existen barreras. De tú. (Strindberg, 1982, p. 126)



Vemos aquí que, a pesar de haber tenido relaciones con Julia, Juan aún no puede tratarla como si fuera del mismo nivel. Esto se debe porque la idea de clase en él está tan arraigada que no es capaz de salir de esas estructuras. Es así que Juan inicia su monólogo.

En este diálogo consigo mismo Juan hace uso de la argumentación y responde con argumentos por qué aún hay y habrá siempre barreras entre Julia y él. Una vez más el monólogo empieza como una respuesta a lo dicho por Julia, es decir un diálogo, pero se torna en una verbalización del pensamiento de este personaje, pues parece ser una forma de explicarse a sí mismo porque no puede dejar atrás la idea de la imposibilidad de ascender:

JUAN. (Angustiado). No puedo, no. Las barreras existen mientras nos hallemos en esta casa, en este ambiente. Aquí está el pasado, aquí está el señor conde. Jamás me he visto ante un hombre que me inspire mayor respeto. Con solo ver sus guantes sobre una silla, me achico; si oigo el timbre de arriba, salto como un caballo espantadizo. Me basta estar viendo ahí sus botas, rígidas y severas, para sentir escalofríos por la espalda. (Aparta con el pie las botas). No hay medio de librarnos de los prejuicios y supersticiones que nos han imbuido desde la infancia. Vámonos a otro país, a una república, y podrá prosternarse ante la librea de mi portero — prosternarse, sí—, pero no yo. No he nacido yo para estar prosternado, porque en mí hay madera, hay carácter; y ahora que ya he logrado asirme de la primera rama, ya me verá usted subir, subir. Hoy día aún soy un criado; el año que viene seré colono; dentro de diez años, propietario. Luego, en Rumelia, me haré condecorar y podré — fíjese en que digo podré— acabar mis días siendo conde. (Strindberg, 1982, p. 127)

La primera parte de este monólogo, hasta la acotación del autor (Aparta con el pie las botas), es una confesión de Juan, pues expresa su temor ante la figura del conde. Aquel cree que no es posible su ascenso si se queda en la casa, pues se impone la figura de este

hombre al que teme y lo paraliza. La figura del conde le recuerda su origen y la diferencia de clases que existe. Debemos señalar que en esta primera parte del monólogo la acotación inicial dice “angustiado”, lo cual le da ese matiz a la primera parte de este monólogo. Además, las palabras que usa el autor para hacer referencia al conde tienen un efecto poderoso en Juan: guantes, timbre, botas, rígidas, severas son imágenes que logran en Juan el miedo a través de espantarse y sentir escalofríos.

Esta confesión es interrumpida por la acotación que introduce el autor: “Les da una patada a las botas”. El acto de patear las botas puede ser una forma de desfogue y rechazo a aquella figura que lo oprime y le recuerda su baja clase social. Además, es a partir de ese gesto que el monólogo cambia de tenor y observamos a un Juan más resuelto, que expresa que los prejuicios de clase pueden ser olvidados en un país sin monarquía, donde las personas tengan el mismo valor. Es decir, el personaje se ha sincerado en la primera parte del monólogo, pero luego trata de cubrir aquello que en realidad siente con una capa de dureza y ambición.

Parece que para ninguno de los dos personajes quedarse en el mismo lugar es una posibilidad: la casa del conde representa el pasado. Pero, además, observamos que Juan escarba en su mundo interno y dice todo lo que siente de sí mismo a su ama: “¡Yo no he nacido para estar doblado hasta el suelo, porque yo tengo madera y carácter!”. Esto no sucedería en un diálogo convencional, pero sucede aquí, dado que el monólogo da la posibilidad de verbalizar el pensamiento reprimido, y Strindberg lo usa para mostrar a seres más complejos y acaso contradictorios.

Es contradictorio que Juan empiece el monólogo expresando su temor y respeto al conde, y que termine diciendo que tiene madera y carácter. Pero, curiosamente, sabe que solo puede cumplir sus deseos lejos del conde y de la casa, en un lugar nuevo. No obstante,

siempre habrá para Juan un obstáculo intrínseco: su propia forma de ver el mundo y su marcada conciencia de clase. Parece ser el monólogo una forma de autoafirmar las pretensiones que tiene, una forma de convencerse uno mismo de aquello que se quiere lograr. Por ejemplo, cuando Juan dice “Hoy día aún soy un criado; el año que viene seré colono; dentro de diez años, propietario. Luego, en Rumelia, me haré condecorar y podré —fíjese en que digo podré— acabar mis días siendo conde” (Strindberg, 1982, p. 127), sus palabras no van dirigidas a Julia, sino a él mismo, porque busca para sí mismo con su discurso validar los objetivos que tiene y convencerse de que sus cualidades le permitirán lograrlo. De modo que la figura de un interlocutor queda de más en este caso, y el monólogo consigue demorar la acción.

Nuevamente vemos en este monólogo una de las características de los textos de este periodo de crisis del drama: lo social desborda el espacio personal y tiñe toda la obra y el conflicto. De esta forma, se crea una realidad paralela, que va más allá del conflicto central. Conviene preguntarse al ver el monólogo de Juan, para quién va dirigido este monólogo. Ciertamente veremos que su discurso no va dirigido a Julia, sino a sí mismo.

Estas nuevas características del lenguaje verbal que empieza a incorporar el teatro difieren de aquel uso del diálogo en el melodrama burgués que solo buscaba la respuesta del otro personaje a través de frases brillantes; y, del mismo modo, se despega del tipo de diálogo de la tragedia clásica en tanto amplía sus posibilidades de contenido, pues el diálogo ya no se restringe a solo alimentar el avance de la acción.

**Secuencia 3.** Otra de las secuencias que proponemos para este análisis va desde que Juan pregunta a Julia si quiere a su padre hasta el momento en que suenan los dos campanillazos que anuncian la llegada del conde. Es una breve secuencia que solo contiene el monólogo. Recordemos que esta forma parte del momento del anticlímax. El sujeto en

esta secuencia es Juan y su objetivo es saber si Julia ha querido alguna vez a su padre, pero este cometido se ve interrumpido por el sonido de las campanillas que cortan la respuesta de Julia y aceleran el ritmo y producen el clímax de la obra. Dado que esta corta secuencia está formada por el monólogo, es difícil identificar un conflicto, más aun porque el monólogo está enfocado en que Julia se cuestione a sí misma e intente responderse y explicar lo que siente. De modo que afirmaremos que el conflicto dentro del monólogo es de Julia con ella misma por un choque entre lo que ella piensa y la realidad en la que vive.

Ante la pregunta de Juan, la respuesta de Julia es un extenso monólogo en el que expresa no solo lo que siente por su padre, sino que también se cuestiona la responsabilidad que se le ha impuesto. El monólogo se presenta como una serie de divagaciones y preguntas que no tienen un destinatario claro, tal y como comienza a suceder en el drama moderno:

JULIA. Le quiero muchísimo; pero le he odiado también. He debido hacerlo sin darme cuenta de ello. Él me arrastró a despreciar a mi sexo y a no ser hembra ni varón. ¿Quién es el verdadero culpable de lo ocurrido? ¿Mi padre? ¿Mi madre? ¿Yo misma? ¿Yo...? ¡Yo no tengo un yo! No tengo una idea que no me la sugiriese mi padre; no tengo un afecto que no me lo inspirase mi madre, y el último —el de que todos los hombres se parecen! — lo adquirí de mi prometido, por lo cual le considero un infame. ¿Cómo, pues, he de tener una responsabilidad fundada? ¿He de cargar las culpas sobre Jesucristo, como dice Cristina? No; soy demasiado altiva, harto cultivada, gracias a los preceptos de mi padre; y eso de que un rico no pueda entrar en el cielo es un embuste; o, en todo caso, Cristina, que tiene dinero en la caja de ahorros, tampoco debería entrar. ¿Quién es el responsable de las faltas? ¡Qué nos importa el saberlo a nosotros! Yo soy quien ha de sufrir la culpa y sus consecuencias. (Strindberg, 1982, p. 150)

Es evidente que las dos primeras líneas son la respuesta a la pregunta de Juan, pero lo que sigue son preguntas en las que ella intenta indagar y comprender lo que le está sucediendo.

Julia incluso se cuestiona el no tener una identidad propia: “¡Yo no tengo un yo!”. Por ello, cobra sentido lo que menciona Sarrazac respecto a que el monólogo se convierte en el “único recurso para reconstruir una identidad estallada” (2013, p. 141). En efecto, las preguntas que se hace Julia parecen ser respondidas, o al menos hay un intento de hacerlo, para ella misma, tratando de buscar una explicación para su forma de actuar y cuestionando o renegando incluso de la culpa con la que ahora carga.

Al final del monólogo Julia acepta su destino indicando que será ella la que cargue con las consecuencias. Es decir, el final del monólogo es una aceptación de su destino y del acto que debe realizar para limpiar su error. Julia no tiene interlocutor, por eso es que resulta curioso que ella misma se pregunte y se responda a la vez. Su relación con el mundo es ya problemática, su desprecio por los hombres y su odio a sí misma no le permiten relacionarse con el resto. Esto se traduce en que la obra está llena de reflexiones internas sobre su pasado, su crianza y su carácter. Este intento de escarbar en ella misma es un aspecto impensable para melodramas burgueses, y también para la tragedia, donde todos los esfuerzos debían estar direccionados a lograr que la unidad de acción se mantenga.

En términos de forma, el análisis de este monólogo resulta interesante, pues podemos ver que el lenguaje usado por el autor revela el estado de presión y desesperación que siente Julia. El lenguaje es coloquial, pero aspectos como palabras sueltas o uso de la puntuación revelan que el autor quiso lograr que este texto se pareciera lo más posible al lenguaje oral: por momentos incluso parece no haber lógica. Por ejemplo, Julia empieza hablando de su crianza, pero inmediatamente cambia de tema preguntando “¿Quién tiene la

culpa de lo que ha pasado?” Luego, cambia de tema al hablar de sus padres, de su prometido e incluso de las ideas religiosas de Cristina. Afirma que no tiene la culpa de lo sucedido, pero también que debe cargar con las consecuencias. Esta idea, que puede sonar absurda, tiene sentido si se tiene en cuenta el entorno social de la protagonista y el ideal de mujer al que debía aspirar.

En cierta forma, este monólogo de Julia podría acercarse a lo que se conoce como monólogo interior o “stream of consciousness” según Patrice Pavis (1998). Según este autor, en este tipo de monólogo clasificado así por su forma, el recitante dice fragmentos de frases o frases que surgen espontáneamente, mezclados y sin preocupación lógica. Hay en este tipo de monólogos un desorden emocional o cognitivo de la conciencia. Precisamente, este es un momento de confusión para Julia, por lo cual no está buscando necesariamente lograr que su interlocutor la entienda. Su discurso está plagado de introspección e indagación de su mundo interno para intentar reconstruir su identidad y su situación actual. Parece que, al hablarse, Julia intenta encontrar respuestas a su complicada situación y a los motivos que la han llevado hasta este punto.

Todo lo mencionado sobre este monólogo guarda relación con lo mencionado por Peter Szondi respecto a la forma en que en las obras de Strindberg lo interpersonal se elimina y se logra una interiorización que permite que:

El tiempo real del presente pierda su hegemonía: pasado y presente se infiltran mutuamente, de suerte que el presente exterior convoca al pasado interior. En el plano interpersonal el suceso se limita a una secuencia de encuentros, meros hitos del suceso auténtico, la transformación interior. (2011, p. 133)

Ello implica que, en este monólogo, así como en todos los de esta obra, el gran problema en el que están involucrados ambos personajes en el presente tiene la capacidad

de llamar o convocar situaciones pasadas de los personajes, ya sea de su niñez, crianza, familia, con el fin de lograr los personajes se comprendan ellos mismos y se transformen. Siguiendo esta línea, el conflicto central es solo un pretexto para hablar del mundo interno de los personajes. Es por ello que este monólogo de Julia fusiona aspectos del pasado con el presente y logra así que tome una decisión fatal: suicidarse.

Las tres secuencias con monólogos vistas en esta sección muestran cómo los diálogos en *La señorita Julia* presentan un carácter intrasubjetivo, priorizando el relato, la indagación de lo íntimo y la introspección a través del monólogo, y dejando en segundo lugar el conflicto entre los personajes; además de que la arista social atraviesa la interacción. Esto consigue estancar la acción. Strindberg construyó el texto de tal modo que se siente que los personajes usan el monólogo para cuestionarse a sí mismos y, a la vez, reconstruir su estallada identidad.

#### **Subcapítulo 4.2. La presencia del autor en el texto**

Lo íntimo aparece ahora en el drama y rompe con su objetividad, y, por otra parte, se subjetiviza la escritura, pues el autor se hace presente en el texto (Viviescas, 2005). Por tanto, otro de los aspectos que revela la intrasubjetividad en el texto es la presencia del autor en él. La presencia del autor en el texto está manifestada en dos aspectos. En primer lugar, se evidencia en la presencia constante de las ideas del autor sobre aspectos de su entorno, como la inferioridad de la mujer, el pietismo o doctrina religiosa en su vida, la diferencia de clases; y los evidentes aspectos de su biografía presentes en toda la obra. En segundo lugar, se manifiesta en la composición artificiosa de la obra en la que notamos, a diferencia del drama absoluto, la manipulación que ha ejercido Strindberg en la

construcción del relato. Esto permite que sintamos que la obra no avanza sola, sino que el autor ordena de cierta forma los diálogos, la sucesión de momentos, etc.

Sobre el primer aspecto en el que el autor se hace presente, conviene rescatar las ideas de Jorge Dubatti, quien sostiene que con Strindberg se inicia la dramaturgia del yo. El autor sueco parece usar el drama moderno más para expresar su mundo interno que para registrar la realidad social imparcial y objetivamente (Dubatti, 2010). De este modo, es evidente que sus obras están cargadas de su peculiar visión del mundo y su forma de pensar, y bajo la aparente objetividad dada por las teorías científicas que decía aplicar, había en realidad una apropiación muy subjetiva de ellas.

Autores como Sarrazac y Szondi manifiestan que el fondo desde el que escribe Strindberg es la autobiografía. Su vida personal moldea todo en sus piezas teatrales, diálogos y personajes. De modo que, conociendo su vida, podremos comprender su obra. Para Jean Pierre Sarrazac hay una pulsión autobiográfica que une al autor con su obra, su voz desborda la obra dramática, y lo que vemos es el recuento de la vida del autor (Dubatti, 2010). Hay pues un deseo de descubrirse y, a la vez, mostrarse a través de la escritura. Este deseo está guiado por el pietismo que le fue inculcado en su niñez (doctrina religiosa dogmática basada en la biblia), el ateísmo al que pasó posteriormente, las ideas filosóficas que seguía el autor, así como el naturalismo y los estudios psicológicos (Robinson, 1986).

Los problemas de Strindberg eran emocionales y mentales. Jorge Dubatti (2010) menciona en su artículo a autores como el psiquiatra Karl Jaspers y Philip Sandblom, para quienes el dramaturgo sueco tenía inestabilidad psíquica y era un enfermo mental. Para Jaspers y Sandblom, la enfermedad mental de Strindberg constituye un factor importante en el desarrollo de su visión del mundo y tiene influencia en su obra. Sandblom considera incluso que sus piezas son una forma de exorcizar su locura: “La paranoia de Strindberg



arroja una luz aterradora sobre sus odiadas figuras femeninas, dándoles lustre extraordinario; el dramaturgo creía que al incorporarlas a su obra podría detener su inminente locura” (citado en Dubatti, 2010, párr. 3). Para Jorge Dubatti, “Strindberg construye en sus libros y dramas un territorio de habitabilidad, los convierte en el acto ético que otorga sentido a una vida llena de conflictos y dificultades” (Dubatti, 2010, párr. 3). A partir de lo anterior, se infiere que sus dramas le permiten volcar sus problemas personales e inestabilidad psíquica, y al mismo tiempo transitar su inestabilidad más amablemente.

Sobre el segundo aspecto en el que el autor se hace presente: la composición artificiosa de la obra, conviene recordar las ideas de Sarrazac, quien propone el concepto de autor rapsoda. En el sentido etimológico el autor rapsoda es aquel que “cose” el material teatral y extra – teatral, haciendo transitar la obra entre lo dramático y lo épico, a la vez que su voz narrativa e interrogadora se oye y llena el texto (Sarrazac, 2013, p. 91). Esta voz no es explícita, pero interviene constantemente. Esto sucede sutilmente en la obra, pues encontramos momentos en los que se rompe la ilusión realista y se evidencia el carácter de construcción artificial de la obra.

Sabemos que *La señorita Julia* no es un caso de dramaturgia que se aleje de lo dramático ni que haga uso de material no teatral, sin embargo, sí reconocemos que la presencia de Strindberg es evidente y notoria en el texto. Notamos que el autor se hace presente en la manera de acomodar los momentos de la obra para que logren un efecto en el espectador. Por ejemplo, se evidencia en la elipsis, que parece ser un recurso para dar un respiro al espectador, pero en realidad, se trata de un mecanismo que rompe la ilusión dramática y que nos permite sentir que alguien está moviendo los hilos del relato. Lo mismo sucede en el final de la obra, en el momento en que el autor decide insertar la

llegada del conde abruptamente, con lo cual notamos que hay una mano externa que manipula el relato, sin la lógica causal del drama absoluto que precedía a Strindberg.

Otro ejemplo de la notoriedad del autor se produce en las formas que adquieren las intervenciones de los personajes, pues hay presencia de monólogos que parecen alejarse o llegar a los límites del campo dramático, y también hay intervenciones más cortas que rompen con la verosimilitud de la acción pues introducen ideas del autor más que ideas del propio personaje, con lo cual nuevamente sentimos la presencia del autor en el texto. Se nota entonces que en esta obra hay subjetividad, pues el autor no intenta ocultar su presencia, lo cual rompe la idea de drama absoluto en el cual el autor debía ocultarse.

Recordemos que, en el drama previo a este periodo de crisis, el autor debía pasar lo más desapercibido posible, y todo debía acomodarse a la causalidad de los hechos y a la verosimilitud de la situación. No debía sentirse que había un ente externo que unía las secuencias de la obra, ni que narraba, ni que ponía su vida personal como contenido para la trama, el autor debía ser lo más objetivo posible para no romper con la ilusión dramática.

Por ello, en este último subcapítulo analizaremos tres secuencias que dan cuenta muy claramente de la presencia de Strindberg en el texto en los dos aspectos mencionados anteriormente: la presencia constante de las ideas del autor sobre aspectos de su entorno y biografía, y la composición artificiosa de la obra. Estas secuencias corresponden a tres tópicos que rigen la visión del mundo que tiene el autor: la superioridad del hombre y el desprecio por la mujer; la desigualdad de clases; y la fuerte influencia de la religión en su vida. Haremos este análisis utilizando nuevamente la herramienta que hemos diseñado. Recordemos que este instrumento está enfocado en analizar el conflicto y el lenguaje verbal de los personajes en cada una de las tres secuencias. Estas fueron seleccionadas siguiendo las pautas establecidas por Carles Batlle para identificar secuencias.

**Secuencia 1.** Respecto al primer tópico, la superioridad del hombre y el desprecio por la mujer, se nota en las obras de Strindberg “un conjunto de elementos no naturalistas, en especial la no disimulada predilección del autor por los personajes masculinos y por la posición varonil” (Dubatti, 2010, párr. 16). En la obra que analizamos identificamos que la presencia del autor es evidente en el contenido de varias secuencias. Entre ellas destaca la secuencia que va desde el momento en que Julia y Juan se enfrentan después de Juan cancelar los planes de irse juntos hasta el momento en que Juan se disculpa con ella por las ofensas que ha pronunciado. Esta corta secuencia se ubica líneas después del segundo punto de quiebre.

El sujeto en esta secuencia es Juan y su objetivo es demostrar su superioridad ante Julia y la inferioridad de ella. Para lograrlo, él emite comentarios de burla hacia ella, la compara con mujeres de clase más baja, haciéndola quedar como una mujer fácil a diferencia de ellas, y la insulta. El conflicto aquí es sumamente fuerte y evidente entre ambos. Probablemente es el momento de mayor agresión verbal de Juan a Julia durante toda la obra. Al objetivo de Juan parece no oponérsele nada más que apenas los débiles intentos de Julia de hacerlo quedar como solo un criado. Además, estos intentos son casi nulos, pues a pesar de la agresión que Juan profiere, Julia está tan vulnerable y perdida que le da la razón por momentos y acepta que él está por encima de ella. De esta manera, a Juan lo favorece, en su objetivo de demostrar superioridad, el estado emocional débil en el que se encuentra Julia.

En esta secuencia el tipo de lenguaje utilizado es el diálogo, y el vocabulario es bastante coloquial; incluso, el tipo de palabras usadas no es usual o común entre un criado y su patrona, precisamente porque lo que está sucediendo es más una agresión entre ambos. La sintaxis de la obra es una combinación entre el lenguaje verbal y escrito; y cabe resaltar

que la puntuación destaca por utilizar sobremanera los signos de admiración y los puntos suspensivos, lo cual demuestra el alto grado de enfrentamiento entre ambos personajes.

Asimismo, cabe resaltar que en esta secuencia es Juan quien tiene mayor extensión en sus parlamentos, pues la diferencia en extensión de parlamentos entre Julia y él es grande. Esto se debe a que en este momento Juan está atacando a Julia quien se encuentra sorprendida a raíz del segundo punto de quiebre. Sin embargo, esta poca equivalencia entre la extensión de los parlamentos que Julia y Juan dicen tiene que ver con que es en este momento que el autor se hace presente en el texto. No es casual pues que el intento de Julia por hacerse respetar sea rápidamente callado por Juan y que la actitud de Julia en lo que sigue sea totalmente distinta y sumisa. Cabe preguntarse por qué: ¿cómo pudo cambiar tan rápidamente?

En efecto, esta corta secuencia comienza con Julia, quien intenta hacerse respetar en base a su posición de superioridad social: “Lacayo! ¡Criado! ¡Levántate, que te estoy hablando!” (Strindberg, 1982, p. 130), a lo cual Juan responde con una serie de humillaciones hacia ella: “¡Contén la lengua, mujerzuela de lacayo, o sal de aquí! .... ¿Cree usted que una persona de mi condición se hubiese atrevido nunca a levantar los ojos hasta usted, si usted misma no la hubiese alentado?” (Strindberg, 1982, p. 130). Entonces, las intervenciones de Julia decaen y se reducen a breves frases en las que ella misma manifiesta su inferioridad. Son en estos momentos que sentimos la voz del autor en la obra y su sentir sobre la mujer.

Esta serie de ofensas hacia Julia las expresa Juan porque está profundamente decepcionado por dos motivos. En primer lugar, porque ahora sabe que Julia no puede servir a sus objetivos de ascender socialmente pues no posee dinero. En segundo lugar, porque ha quedado decepcionado de lo rápido que Julia ha accedido a tener intimidad con

él. Juan se imaginaba que la clase alta era de otra forma, y que las mujeres de este estamento no eran degeneradas, pero el comprobar que también tienen defectos le fastidia y decepciona. Esto es claramente manifestado por Juan en el siguiente diálogo:

No negaré que, en parte, me satisface el haber podido comprobar que no era más que oropel todo aquello que nos deslumbraba a los que lo mirábamos desde abajo; que el lomo del gerifalte es tan gris como su pechuga; que en la delicada mejilla había una ligera capa de polvos; que las uñas cuidadas pueden tener los bordes negros; que el pañuelo estaba sucio, aunque perfumado. Pero, a la vez, me duele el comprobar que aquello que contemplaba ni era tan serio ni estaba tan alto; me entristece verla tan degradada, más degradada aún que su propia cocinera; me apena ver las flores de otoño derribadas por la lluvia y convertidas en basura. (Strindberg, 1982, p. 131)

Esta decepción que siente el Juan por Julia y su consecuente desprecio encuentran un correlato en lo que sentía el propio autor respecto a la mujer: la mujer como un ser degenerado y siempre inferior al hombre.

Recordemos lo que Strindberg manifestaba sobre las mujeres en el prólogo: “La mujer a medias es un tipo de mujer que se abre paso a codazos, que se vende ahora por el poder, medallas, condecoraciones o diplomas, como antes lo hacía por el dinero, lo que denota una cierta degeneración” (Strindberg, 1982, p. 95). Estas líneas dan cuenta de lo degenerada que consideraba el autor a la mujer, por lo cual podríamos afirmar que la concepción que Juan tiene sobre Julia responde precisamente a la visión del autor. Frases como “Aunque reconozco que la victoria fue harto fácil para poder alabarme de ella”, refuerzan lo que Juan, y a través de él el autor, piensan de Julia como mujer. De modo que, en la humillación constante de Julia notamos la presencia constante del autor.

Ahora bien, es cierto que el texto nos muestra cierta misoginia de Strindberg, pero no debemos pensar que este desprecio es lo único que guía la obra, pues lo que logra el dramaturgo al presentar la historia de Julia es mostrar una realidad social desigual para la mujer. En este sentido, el prólogo que antecede a la obra resulta ser más misógino que la obra en sí, pues en él el autor descarga sus ideas de desprecio hacia la mujer; sin embargo, cuando leemos la obra, encontramos este desprecio en menor medida. Hay que recordar que esto sucede debido a que el autor escribió el prólogo después que la obra, y lo hizo con un objetivo: lograr que su obra fuera publicada. Por ello, en un intento de justificar sus decisiones en la obra, enfatizó dar explicaciones para el actuar de los personajes, el espacio y tiempo de la acción, los diálogos, etc. Ello pudo haber devenido en un comentario excesivo sobre la inferioridad de la mujer, y así justificar su final trágico.

Strindberg vivía atormentado por las mujeres, tuvo tres terribles y fallidos matrimonios, pero creía que la presencia de la mujer elevaba al hombre, y que este no podía sobrevivir sin ella. En efecto, en una de sus obras posteriores, *Camino de Damasco*, el autor manifiesta lo siguiente: “every healthy man is a woman hater--yet he cannot survive if he does not ally himself with his enemy” (Strindberg, 2005, Acto 1).

Conviene aquí hacer una pausa para analizar la forma del parlamento que venimos analizando. El autor hace uso de imágenes para que funcionen a modo de metáforas de lo decepcionante que ha sido para Juan el comportamiento de Julia. El uso de expresiones como por ejemplo: “no era más que oropel todo aquello que nos deslumbraba a los que lo mirábamos desde abajo”, o la frase “en la delicada mejilla había una ligera capa de polvos” o “las uñas cuidadas pueden tener los bordes negros” o “el pañuelo estaba sucio, aunque perfumado” hacen referencia a cómo Julia parecía muy superior y perfecta, pero no era más que una mujer común con defectos y comportamientos reprobables. Juan llega incluso a

usar la metáfora de una flor de otoño derribada por la lluvia y convertida en basura para referirse a la persona de Julia en la situación actual. Julia, por tanto, ya no vale nada. Ha perdido su valor, más aún sin dinero. De modo que el uso de la metáfora empieza a cobrar mucha más relevancia para el autor, y es una forma poética de decir lo que piensa de la mujer.

En la forma de describir a la mujer, en el uso de metáforas, también el autor hace evidente su presencia. Es verdad que Juan es un criado diferente pues tiene más conocimientos y experiencia de mundo que el resto, pero no resulta tan verosímil que en este momento haga uso de elaboradas metáforas siendo el momento tan tenso y de enfrentamiento. De este modo, se afecta la forma del diálogo porque el autor se enfoca más en demostrar sus ideas sobre el mundo, que escapan al conflicto dramático, y deja de preocuparse por la acción y verosimilitud del momento. Este uso de metáforas en el diálogo constituye un cambio notorio, de modo que se siente la composición artificiosa del diálogo a través de la cual el autor se hace presente.

Las humillaciones provocan que Julia se sienta peor y termine reconociendo la superioridad de Juan. Esto se ve reflejado en los siguientes parlamentos: “pégame, pisotéame. ¡No merezco otra cosa! Soy una miserable, pero ayúdame (...) Diga usted lo que quiera, pégueme: es usted el más fuerte” (Strindberg, 1982, p. 130). El autor hace que el personaje femenino reconozca la superioridad del masculino, dejándose a sí misma a merced de él. Todas estas ideas correspondían a la teoría de la evolución y la supervivencia del más fuerte, teorías en las que creía Strindberg y que manifiesta no solo en el prólogo sino en otros escritos realizados a lo largo de su vida. Para el autor, la mujer que quería independizarse, votar y tener las mismas condiciones que un hombre era una mujer a medias y no iba a poder sobrevivir, pues por naturaleza esto era imposible.

Por ello vemos que en esta secuencia Juan deja en claro su superioridad y las ventajas de ser hombre, ideas en las que Strindberg creía. Recordemos que en toda su obra hay una predilección por los personajes masculinos, lo cual nos sugiere sobre su visión del género masculino:

JULIA. Habla usted como si ya estuviese a mayor altura que yo...

JUAN. Y lo estoy realmente. Fíjese usted: yo podría hacerla a usted condesa, y usted no puede hacerme conde a mí.

JULIA. Pero yo desciendo de un conde, cosa que nunca le ocurrirá a usted.

JUAN. Es cierto; pero, en cambio, yo podría dar vida a muchos condesitos si...

JULIA. Sin contar con que usted es un ladrón y yo no lo soy. (Strindberg, 1982, p. 127)

Juan recalca aquí que un hombre tiene la capacidad de convertir a una mujer en condesa, si compra un título nobiliario (tal y como menciona Juan en algún momento de la obra), Juan podría volver condesa a Julia por la vía del matrimonio. Sin embargo, Julia, como mujer, no puede hacer lo mismo y volver a Juan conde. Se ve aquí que una mujer tenía menos posibilidades de surgir, y por tanto sobrevivir, en comparación a un hombre.

Por último, es posible ver en esta secuencia cómo el personaje de Juan evoluciona y muestra su verdadero ser y objetivos. Por ello, tiene un parlamento revelador en el que usa una metáfora. Sucede cuando Julia lo acusa de ladrón:

Hemos de tener en cuenta que, si yo presto mis servicios en una casa, debo portarme como si fuera un miembro de la familia, como un hijo, por ejemplo, de los señores; y no se considera como hurto el hecho de que un chiquillo coja un racimo de grosellas de un árbol bien lleno. (Strindberg, 1982, p. 131)



Esto quiere decir que el personaje considera que sus acciones son aceptables y no reprobables, y el haberse acostado con Julia no debería afectar a la familia, pues esta posee muchos más bienes preciados.

A través de las ideas respecto al tópico de superioridad del hombre y el desprecio por la mujer, el autor manifiesta su presencia en el texto. Por otra parte, percibimos también al autor en la composición artificiosa de los diálogos: el uso de metáforas, y de parlamentos cortos en contraposición a parlamentos largos. Ambos aspectos nos permiten notar la presencia del autor en la obra y ver cómo se hace presente alejándose de los parámetros del drama burgués de su tiempo y del drama absoluto, en el cual el autor debía permanecer invisible.

**Secuencia 2.** Respecto al segundo tópico, la desigualdad de clases, podemos identificar que el autor se hace presente con estas ideas en diversas secuencias de la obra. De hecho, toda la obra es un enfrentamiento no solo de sexos, sino también de clases. La corta secuencia que analizaremos aquí y en la que notamos esta sutil presencia de Strindberg se ubica momentos antes del primer punto de quiebre y corresponde al monólogo iniciado por Juan como consecuencia de la afirmación que hace Julia: “¡Debe ser una desdicha inmensa ser pobre!”. La respuesta es un extenso monólogo de Juan en el que narra todo lo que hizo para poder ver a Julia cuando eran niños. El sujeto es Juan y su objetivo es ganarse la simpatía de Julia y, para ello, le explica todo lo que hizo de niño para poder verla.

Veremos en este monólogo que hay un conflicto interno en el personaje de Juan, pues hay un movimiento o evolución en su discurso. A la exclamación de Julia, Juan responde: “(con profundo dolor, muy exagerado). - ¡Oh, señorita Julia! ¡Oh! Un perro puede tumbarse en el sofá de la condesa, un caballo puede recibir una caricia de la mano de

una dama, pero un criado...” (Strindberg, 1982, p. 121). Claramente, por la acotación del autor, podemos notar que este responde lo que le conviene por lograr la aprobación y simpatía de Julia; pero inmediatamente cambio el de tono y se corrige: “JUAN: (Cambiando de tono.) Sí, sí ya sé, alguno que otro tiene madera y logra alcanzar una buena posición..., pero ¡qué pocos casos de esos se dan! Pero sigamos con mi historia. ¿Sabe lo que hice después?” (Strindberg, 1982, p. 121).

Claramente vemos que Juan busca congraciarse con Julia y exagera su respuesta, pero el ego y el querer destacar lo traicionan y se corrige. Esto también es identificado por Strindberg en el prólogo de la obra, pues el autor menciona que este cambio en el monólogo de Juan se da debido a que se da “cuenta de la ventaja que le representa separarse de la chusma” (Strindberg, 1982, p. 97). De modo que podríamos sostener que el conflicto en el monólogo radica en el personaje consigo mismo, pues a pesar de que por su naturaleza le es inevitable mostrar sus ganas de ascender socialmente, no puede hacerlo abiertamente y debe recurrir a una táctica que le permite lograrlo; aunque esta vaya en contra de sí mismo.

Esta táctica que aplica Juan, no solo aquí, sino a lo largo de toda la obra, parece ser una forma de lograr sus objetivos, lo cual le asegura su supervivencia por sobre una especie que pareciera ser superior a él (la nobleza) pero en realidad está personificada por una mujer, que es, para el pensamiento de su tiempo, una especie inferior. Precisamente sobre la diferencia de clases y de géneros, y sobre cómo uno sobrevive al otro, Jorge Dubatti (2010) menciona que Strindberg realiza una apropiación subjetiva, de dudoso “rigor científico” de las ideas de Darwin y Nietzsche. Es decir, en el léxico e ideas del autor se observan las ideas de Darwin respecto a la evolución de las especies, sin embargo, varios términos aparecen resemantizados por Strindberg pues este hace un uso personal de ellos.

Dubatti toma como ejemplo cuando Strindberg analiza a Juan en el prólogo y utiliza a su manera el término “especie”: “Juan, el criado, es el fundador de una especie, un ser en el que se aprecian las características que explican el salto en la evolución de las especies” (como se cita en Dubatti, 2010, párr. 58). Vemos que el dramaturgo usa la palabra “especie” a su gusto, sin respetar lo que en realidad significa según Darwin, ya que es evidente que una especie no puede fundarse. Conviene preguntarse por qué el autor considera a Juan como un nuevo tipo de hombre. Esta frase del prólogo propone que un nuevo tipo de hombre está surgiendo, uno que puede venir de un estrato social bajo, pero puede moverse y ascender socialmente y, por lo tanto, sobrevivir. Esto era algo en lo que el autor creía y lo plasma en su forma de construir el texto: en las múltiples tácticas que usa Juan para usar a Julia como escalón para ascender.

Ahora bien, el vocabulario usado en este monólogo es usual y el lenguaje coloquial. Asimismo, este monólogo sí cumple la función de incidir en el otro personaje. Además, el autor usa nuevamente palabras que nos remiten a lo rural: “Recordé que era peligroso dormirse bajo un árbol de saúco; nosotros teníamos uno en plena floración; le arranqué todas las flores de que se hallaba cubierto y me acosté con ellas en el cajón de la avena” (Strindberg, 1982, p. 121). Precisamente porque estaba imbuido en la estética naturalista, y seguía y creía en las ideas de la evolución de las especies, gran parte de la obra contiene imágenes como esta.

Asimismo, el final del monólogo también condensa la visión del mundo del autor: “No podía abrigar esperanzas de conquistarla... ¡y usted se convirtió para mí en el símbolo de la imposibilidad de salir de la clase en que había nacido!” (Strindberg, 1982, p. 122). Para la época, la movilidad social recién empezaba a ser apenas una realidad, pero aún había diferencia de clases. Esta visión de mundo era inevitable en el dramaturgo por su

historia familiar: su madre había sido una criada y su padre un comerciante de buena posición. Esta evidente brecha social entre ambos padres probablemente ocasionaba sentimientos de inferioridad en el dramaturgo (Tornqvist y Jacobs, 1988), y esto era trasladado a sus obras.

Los padres de Julia podrían bien representar a los padres del dramaturgo, debido a la pulsión autobiográfica en este dramaturgo. De hecho, si recordamos las ideas de Dubatti, Jaspers y Sandblom, vistas al inicio de este subcapítulo, se destaca que el autor usaba sus obras como una forma de exorcizar su locura. Además, el fondo de sus obras era la autobiografía, rasgo que no estaba presente antes y que empezará a emplearse en el drama moderno y con mayor frecuencia en el contemporáneo.

Precisamente, hay un momento en la obra en que sentimos al autor presente en el contenido del discurso que Julia exclama. Este momento se ubica mucho después del segundo punto de quiebre. En esta breve secuencia el sujeto es Julia y su objetivo es confiarle sus secretos a Juan antes de huir juntos. A este deseo se le oponen las constantes advertencias de Juan, quien le dice que no confíe en él. Sin tomar esto en cuenta Julia cumple su deseo y le confiesa a Juan a modo de relato quiénes son sus padres y por qué la criaron así: “Mi madre no procedía de familia ilustre: su origen era, por el contrario, muy humilde. Fue educada en las ideas de su tiempo sobre igualdad y emancipación de la mujer y sentía una verdadera repugnancia hacia el matrimonio” (Strindberg, 1982, p. 133). Este texto de Julia parece ser la biografía del propio Strindberg, de madre humilde y repugnancia al matrimonio, aversión que el dramaturgo también sentía. Para él, el matrimonio era una guerra y no era posible una sana relación entre hombre y mujer. Este contenido del texto no rompe la ilusión dramática pues es parte de lo que se dicen los personajes y es creíble que sea parte de su discurso.

Strindberg escribió en 1886 su célebre autobiografía, *Son of a servant*, titulada en español como *El hijo de la sierva*. Ya desde el nombre del libro y los títulos que presentan algunas de sus secciones, como “Intercourse with the lower classes” y “Contact with the upper classes” podemos ver que, para el dramaturgo, la conciencia de que él era producto de la mezcla de dos clases distintas causó sentimientos de inferioridad y complejos en él. Pero fue precisamente este material biográfico lo que le dio la necesidad de escribir: “If my life had passed calmly and quietly, I would not have had anything to relate” (Strindberg, citado en Robinson, 1986, p. 132). Es decir, su atormentada vida es el material sobre el que construye y basa su obra dramática.

Strindberg entonces rompe con los parámetros del drama burgués y del drama previo a la crisis de este género, en el que no estaba permitido que el autor hiciera sentir su presencia ni dejara rastro. Sin embargo, notamos en esta secuencia que su presencia es sutil y no rompe la ilusión dramática, como sí lo harán dramaturgias posteriores; esto se debe a que este es un momento en el que recién se empieza a gestar el cambio en la dramaturgia.

**Secuencia 3.** Respecto al tercer tópico, las fuertes ideas religiosas en la vida del autor, podríamos afirmar que muchos diálogos muestran ideas religiosas que tal vez hayan sido inculcadas por la madre del dramaturgo, quien, se dice, era una mujer muy creyente. Por ejemplo, hay una secuencia que sucede antes del anticlímax, en la que están presentes Juan, Julia y Cristina, pero participan y se enfrentan Juan y Cristina. La secuencia inicia desde el momento en que Cristina encara a Juan diciéndole “De modo que pensabas largarte, eh”, hasta el momento en que Cristina se marcha. En este momento, Cristina tiene como objetivo reprochar a Juan que haya decidido huir con Julia y, para ello, el personaje recurre a la religión. A este objetivo se le opone el hecho de que Juan no se queda en silencio, sino que también le reprocha algunos actos.

Juan y Cristina se enfrentan en un conflicto en el que ambos se atacan y se revelan muchas verdades. Cristina está indignada y sorprendida porque se ha enterado que Juan ha tenido relaciones con Julia y pensaba marcharse con ella y, por su parte, Juan no soporta verse encarado por lo que reacciona haciéndole recordar su condición de inferior ante Julia, además de algunos actos reprobables como inflar los precios de las compras de la casa para obtener beneficio. Hay un reproche mutuo porque ambos conocen las debilidades del otro:

JUAN. Es cierto; tú no has tenido nunca nada que ver más que con un muchacho decente: esa fue tu suerte.

CRISTINA. Sí, sí; tan decente, que roba la avena al conde para después venderla por su cuenta.

JUAN. ¡Y aún te atreves a hablar! ¿Tú, a quien el tendero paga un sobrepago en todos los gastos y a quien el pollero corrompe con sus donativos?

CRISTINA. ¿Cómo?

JUAN. ¡Y no estimas ya a tus señores! ¡Tú!

CRISTINA. ¡Ven ahora a la iglesia! Después de lo que ha sucedido, un buen sermón puede convenirte.

JUAN. No, hoy no voy a la iglesia: puedes ir sola y confesar todos tus pecados.

(Strindberg, 1982, p. 148)

Este fragmento nos permite ver que hay un enfrentamiento entre ambos personajes y que se incluye a la religión para atacar al otro a través del sarcasmo. De modo que la religión, tema importante para el autor, da forma al tipo de réplica que dicen los personajes.

El diálogo muestra que en esta secuencia se usa lenguaje coloquial y la sintaxis pertenece al lenguaje escrito y verbal. Además, la puntuación utilizada prioriza los signos de interrogación y de exclamación lo cual devela un intercambio fluido de parlamentos

entre ambos. Además, resulta interesante resaltar que los personajes no se acusan directamente de ladrones, sino que dan ejemplos representativos para acusarse.

Ahora bien, el autor nuevamente se hace presente en la obra respecto a sus ideas religiosas a través de los dos aspectos: la presencia constante de sus ideas y biografía en la obra, y la composición artificiosa del texto. Para ello usa a Cristina, quien manifiesta:

... me pienso volver a casa con el perdón de los tuyos también. El Salvador ha perecido y ha muerto en la Cruz por nuestros pecados. Si nos presentamos a Él con fe y con el corazón contrito, tomará para Sí todas nuestras culpas. (Strindberg, 1982, p. 148)

El personaje muestra entonces su religiosidad e intenta casi adoctrinar a Juan y Julia. El autor parece estar hablando directamente y parece haber usado a Cristina para expresar lo que piensa de la religión.

Conviene recordar que a Strindberg le fueron inculcados el pietismo y la religión desde su niñez. Su madre le enseñó que la única forma de dominarse era a través de la religión. Estas ideas lo marcaron al punto de considerar, cuando era más joven, que la única posibilidad de ser feliz era a través de la religión. No obstante, a lo largo de su vida, tuvo diversas crisis que lo llevaron a negar la religión y a convertirse en ateo, nuevamente en pietista, en practicar el catolicismo y el budismo (Robinson, 1986). Su vida estuvo marcada por un constante cambio en sus creencias religiosas. Curiosamente, dependiendo del momento que atravesaba, cambiaba de creencia. Conocer estos pasajes de su vida nos permite comprender que el contenido religioso en el que creía Strindberg está presente en la obra.

Por otra parte, parece haber una fractura entre quien habla y lo que se dice, esto implica que las palabras de Cristina parecen incluso no ser texto teatral, sino parte de un

catecismo o de la biblia, precisamente la base del pietismo. Da la impresión, por momentos, que lo que dice es prestado o impuesto, y no le pertenece. Puede sostenerse entonces que es el autor quien está hablando directamente y no se siente natural como discurso de Cristina. De modo que sentimos al autor en la composición artificiosa del texto. Ello ya no nos parece tan natural ni propio del conflicto que presenciamos.

Las palabras de Cristina parecen alejarse incluso del campo dramático y ser de otra naturaleza: de tipo expositivo. Veamos el siguiente fragmento en el que ocurre lo mismo: “Esta es mi fe, tan cierta como que ahora estoy viva; esta es la fe de mi infancia, en la que luego he perseverado siempre, señorita Julia. Y allí donde los pecados se desbordan, allí desciende la Gracia” (Strindberg, 1982, p. 149). Asistimos a un espectáculo en que la palabra parece comerse al personaje. Sucede que, de enfrentarse a Juan, Cristina pasó rápidamente a exponer su punto de vista religioso y su forma de ver el mundo mediada por la fe. Esto sucede porque el personaje se ha difuminado y no puede esperarse que sus palabras sean coherentes (Sarrazac, 2013), pero, sobre todo, podría deberse a pequeños errores que cometió el autor en su intento de dotar a los personajes de profundidad. Dado que nos encontramos en los inicios del drama moderno, era esperable que la forma aún presentara fisuras y no estuviera clara.

Hemos visto hasta el momento que Strindberg se hace presente en el texto dramático de manera sutil y sin romper la ilusión dramática, pero sí quebranta la idea de drama absoluto en el que el autor no debía ostentar su presencia. Strindberg rompe con la objetividad del texto al llenarlo de referencias a su historia personal y su visión sobre las clases sociales, el hombre, la mujer y la religión, y al manipular los diálogos. Todo esto afecta el contenido del diálogo, pero también la forma, pues comienzan a usarse metáforas, réplicas cortas frente a réplicas extensas. Asimismo, las palabras no corresponden con el



personaje, hay textos que incluso parecen alejarse del campo dramático, y el autor les da un uso propio a ciertos términos que provienen de las teorías científicas de la época. Todo esto subjetiviza la escritura y rompe levemente con la objetividad que el drama supuestamente debía tener. El mundo personal del autor entonces afecta también la forma. Esto demuestra que en el drama moderno la forma empezará a responder al contenido y también podrá comunicar.



## **CAPÍTULO 5: Análisis de los personajes: rasgos de impersonaje en Julia y Juan**

Strindberg diseñó a sus personajes de forma diferente a como se hacía antes: Así lo manifiesta en el prólogo de la obra:

El alma de mis personajes (su carácter) es un conglomerado de civilizaciones pasadas y actuales, de retazos de libros y periódicos, trozos de gentes, jirones de vestidos de fiesta, convertidos ya en harapos, de la misma manera que está formada el alma. (Strindberg, 1982, p. 94)

Esto supone un nuevo concepto de personaje, alejado de la noción clásica de “carácter”. Para Strindberg, la noción antigua de carácter respondía a una visión maniquea del mundo y a un ideal racionalista, y debía ser impugnado por los científicos, quienes sí conocían la complejidad del ser humano (Dubatti, 2010). Estas ideas explican por qué Julia y Juan son personajes profundos y con una mezcla de rasgos, y es porque Strindberg los construyó alejándose de la noción clásica del carácter.

Recordemos que Abirached planteaba que el personaje tenía tres dimensiones: rol, carácter y tipo, y que, de estas, el carácter, es decir la singularidad, la huella personal del personaje, había sido la más afectada debido a la crisis del personaje. El carácter es el conjunto de atributos que constituyen la forma de ser del personaje. De acuerdo a ello, el carácter de un personaje es la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización. La caracterización de un personaje es una operación que se desarrolla en el tiempo pues el personaje se va cargando de atributos a lo largo de la obra (García Barrientos, 2012). El personaje dramático es sujeto de acciones y sobre todo de discursos, es decir, es alguien que actúa pero que lo hace sobre todo hablando.

Robert Abirached (1994) menciona que para caracterizar un personaje podemos hablar de su identidad y de su función en la obra. Con identidad nos referimos a todos los

rasgos que lo caracterizan (status, ocupación, clase social, apariencia física, edad, virtudes, defectos, etc); con función, a qué rol desempeñará en la obra. Ambos aspectos están relacionados. Es decir, los atributos de su carácter hacen posible que el personaje cumpla ciertas funciones, y a su vez, desempeñar ciertas funciones caracteriza también al personaje.

Según García Barrientos (2012), hay dos tipos de carácter: el simple, definido por la pobreza y uniformidad de sus atributos, que es monofacético. Por su parte, el carácter complejo es aquel que es rico y heterogéneo en atributos, tiene muchos rasgos y varias dimensiones y, por tanto, es polifacético. Ambos pueden coexistir en el personaje y con atributos contradictorios. Es conveniente resaltar que los caracteres muy complejos “no llegan a desintegrarse, a perder su unidad o contorno gracias a que los atributos, por numerosos y contradictorios que sean, se presentan jerárquicamente organizados” (2012, p. 201). Esta idea resulta importante porque nos lleva a cuestionar la multiplicidad de rasgos que propone Strindberg en Julia: ¿acaso le dio alguna cualidad identificadora y dominante? Si bien el autor intentaba seguir los estudios de psicoanálisis del momento, es posible que en su afán de lograr una persona con profundidad psicológica haya dejado de lado la jerarquía de atributos.

El perfil psicológico del personaje teatral le dicta su comportamiento y le otorga cohesión para ser creíble. La única forma de conocer ese perfil es mediante sus actos. Ya que tiene cohesión, su comportamiento obedece a una cadena de causalidades que fundamenta su lógica (Abirached, 1994). Esto significa que cualquier reacción del personaje estará fundamentada en su perfil psicológico cohesionado. La idea de persona varía de acuerdo a la historia y la cultura, entonces, conviene preguntarnos qué sucede

cuando el personaje responde a una época en la que la identidad está fragmentada, ¿cómo va a actuar ese personaje?

Precisamente es aquí que se introduce el concepto de impersonaje, propio del teatro moderno y contemporáneo. El personaje de las dramaturgias modernas es un ser sin carácter (o con una idea distinta de carácter), y estaba debilitado o reducido en varios niveles, características físicas, referencias sociales, no tenía pasado o historia ni proyectos futuros (Sarrazac, 2013). Sarrazac plantea al personaje de estas dramaturgias como la “presencia de un ausente o ausencia vuelta presente” (2013, p. 169). En otras palabras, es un personaje debilitado, opuesto al personaje tipificado del drama burgués, sin características identificadoras. Jorge Dubatti manifiesta que el teatro de Strindberg “no abandona el concepto de carácter, sino que lo redefine desde una visión moderna”. Las nuevas características del personaje serán multiplicidad, fragmentación, complejidad, desdelimitación (Dubatti, 2011, p. 39).

Sarrazac denomina a este nuevo tipo de personaje, que surge durante la crisis del drama y que se extiende a dramaturgias modernas y contemporáneas en mayor grado de complejidad, como impersonaje. El impersonaje aparece de manera intermitente, acumula intervenciones que no se conectan entre sí, se anima mientras conversa con otro personaje, pero luego continúa con sus palabras incoherentes o vagas. Estas ideas nos demuestran que la nueva construcción del personaje determinará la nueva forma dramática, es decir, se producirá la relación entre forma y contenido.

Strindberg aplica la “vivisección”, es decir, el despedazamiento del personaje en esta obra. Esta era para el autor la forma de acercarse a construir a un ser humano: “el estudio del hombre moderno comienza por la destrucción violenta del carácter” (Sarrazac, 2016, p. 357). Precisamente, Strindberg revela sobre el hombre que: “uno descubre una

verdadera mescolanza que no merece el nombre de carácter. Todo se presenta como una improvisación sin continuidad, y el hombre, siempre en contradicción consigo mismo, aparece como el más grande mentiroso” (citado en Sarrazac, 2016, p. 358). Estas ideas son cruciales para entender por qué Strindberg construye sus personajes de esa forma.

Recordemos, pues, que el autor se encontraba en un tiempo en el que comenzaron a surgir estudios sobre psicología y psicoanálisis.

Los personajes en esta obra parecen ser contradictorios pues dicen querer una cosa y hacen otra. O, en su defecto, dicen ser de una forma, pero se comportan de otra forma distinta, o cambian radicalmente de parecer o de actitud de un momento a otro o también tienen deseos que son incomprensibles por no ser aceptados socialmente. En realidad, esta aparente contradicción en ellos no es de extrañar, pues no se trata de un defecto del personaje, ni una falla del autor, sino que es una muestra de la profunda complejidad de un ser humano real, vista en el escenario. El ser humano es por naturaleza contradictorio, complejo, incoherente, por tanto, Julia y Juan son personajes que empiezan a reflejar esta profundidad psicológica de los humanos.

En *La señorita Julia* el autor tomó aspectos de la realidad para diseñar a sus personajes. En 1887 el dramaturgo se muda a Dinamarca con su familia. Luego, en 1987, rentará cuartos en la casa de una condesa, mujer que no era casada, tenía 40 años, era excéntrica y parecía tener una relación con un joven trabajador de su casa. Se sospecha, pues, que Strindberg se inspiró en estos personajes de la realidad para construir la obra. La forma en que vivía esta condesa y su manera de conducir su vida reforzó las ideas que tenía Strindberg sobre la decadencia de la nobleza heredada (Tornqvist y Jacobs, 1988).

Posteriormente, conoció la noticia del suicidio de Victoria Benedictson, una escritora

feminista, y se sugiere que tomó este hecho para construir el final de Julia. El autor adaptó diversos componentes de la vida para crear la historia y los personajes.

Strindberg dotó la obra de una compleja visión social sobre la psicología de la interacción humana. El sueco creía en el fenómeno social al que denominó “law of accomodation”, esto es, la habilidad instintiva de adaptarnos a los demás, basándonos parcialmente en el cálculo y parcialmente en el inconsciente (Tornqvist y Jacobs, 1988). Esta es la idea que guía su visión de Julia como un personaje sin carácter, visión descrita en el prólogo. Su concepción de la individualidad de cada persona estaba basada en los estudios de Ribot y Charcot, según los cuales, todos somos actores y actuamos de formas distintas en cada situación y persona con la que interactuamos. Bajo esta lógica, todos los individuos somos una suma de caras diversas.

Antes de escribir la obra que analizamos, el autor había adoptado una concepción de la personalidad que guardaba relación con la psicología de roles (que intersecta la psicología tradicional y la sociología). Tanto psicólogos como sociólogos analizan el rol que desempeñamos en situaciones sociales, pero son los primeros quienes se interesan por la forma en que desempeñar diversos roles puede afectar nuestra personalidad. En efecto, los diversos roles que una persona desempeña pueden entrar en conflicto (Tornqvist y Jacobs, 1988). A Strindberg le interesaba el conflicto de roles y la inversión de roles; de hecho, esta última se volvió una técnica muy usada en el drama moderno, la cual acaso fue Strindberg el primero en introducir.

Egil Tornqvist y Barry Jacobs (1988) mencionan que en *La señorita Julia* hay un complejo juego de roles. Por ejemplo, Juan desempeña el rol de subordinado solo en presencia de sus amos, pero también cambia de rol cuando quiere coquetear con Julia, y entonces se vuelve galante. Del mismo modo, Julia desempeña el rol de mando hacia sus

criados, pero, a su vez, intenta con Juan ser una mujer más del grupo. Lo más interesante es que tanto ella como él son conscientes de la teatralidad en sus vidas, saben que deben ejecutar diversos roles para lograr lo que quieren. Todo esto es más posible por el tipo de noche especial en la que ocurre la obra.

Para analizar a los dos personajes centrales de la obra hemos adaptado y fusionado nuevamente una sección de la herramienta de “Análisis de textos teatrales” de Tomás Motos y Georges Laferriere y otra sección de “La segmentación del texto dramático” de Carles Batlle. Esta herramienta que constará de dos partes nos permitirá, por una parte, tener un perfil de cada personaje identificando en él los rasgos de impersonaje, y, por otra, analizar tres secuencias en las que este perfil se hace más evidente. Para lograr este análisis vamos a identificar en algunas breves secuencias de la obra tres aspectos del impersonaje: la contradicción, el deseo de autodestrucción, y la contradicción entre rasgos, deseos y acciones.

## ANÁLISIS DE PERSONAJES

Adaptación de “Análisis de textos teatrales” de Tomás Motos y Georges Laferriere y “La segmentación del texto dramático” de Carles Batlle

### **1. Personaje**

- Retrato físico: sexo, edad, raza, rasgos físicos
- Retrato psicológico: motivación, objetivos, comportamiento, experiencias
- Relaciones entre personajes: ¿Hay personajes que se enfrentan?
- Evolución de los personajes: situación psicológica o afectiva inicial, elemento desencadenante que perturba esa situación, situación final

### **2. Conflicto en secuencias en las que el impersonaje es más evidente**

- Cambios y movimientos producidos entre el inicio y final del fragmento
- Sujeto, objetivo, acciones para conseguir el objetivo, obstáculos y ventajas para lograr el objetivo del segmento
- Dificultad para establecer o detectar el sujeto



### **Subcapítulo 5.1. Julia y su deseo de autodestrucción**

Strindberg diseñó a Julia, según el prólogo, como “una mujer a medias”, una mujer moderna que tiene como característica la degeneración, pues se vende por obtener “poder, medallas, condecoraciones o diplomas”. No es una buena especie y va camino a extinguirse, pues va tras la meta insensata de alcanzar al hombre. En este sentido, podría afirmarse que hay un deseo de autodestrucción en Julia porque se lanza a la búsqueda de una meta insensata: romper las barreras sociales que la condicionan e igualarse a un hombre en cuestión de derechos, libertades, etc. Ella desconoce, no sabe que no puede ser igual a ellos (a la clase baja y a los hombres), pero aun así realiza acciones que la inscriben en una situación problemática. Este afán autodestructivo se vuelve después más consciente porque Julia se da cuenta de que su honor está en juego y debe hacer algo para expiar su error. Sin embargo, es preciso ver qué hay más allá del comportamiento de Julia.

Julia es una joven mujer de 25 años, hija de un conde, que vive en el campo con su padre y sus criados. No hay mayores descripciones sobre la apariencia física de la señorita. Probablemente su crianza haya sido lo más decisivo al momento de construir su personalidad.

Respecto a las experiencias de Julia, su madre fue una mujer de origen humilde y creía en la igualdad y emancipación de la mujer, no quería casarse, pero lo hizo con el conde. Tuvo a Julia contra su voluntad y quiso demostrar con ella que una mujer podía hacer los mismos trabajos que un hombre. Julia menciona que la educaron como “un híbrido de hombre y mujer”, lo cual la hace tener una relación complicada con el mundo. Por una parte, su madre odiaba a los hombres y le enseñó a odiarlos también: “ella los odiaba con toda su alma... y yo le juré que nunca sería la esclava de ninguno” (Strindberg, 1982, p. 135). Debido a esta crianza, Julia odia a los hombres, pero, a la vez, se siente

atraída por ellos y quiere esclavizarlos a la fuerza. Al mismo tiempo, odia a las mujeres pues su padre le inculcó esto: despreciar a las mujeres por todo lo que la madre de Julia le hizo, y le inculcó a Julia ese desprecio hacia su propio sexo: “Él me arrastró a despreciar a mi sexo y a no ser hembra ni varón” (Strindberg, 1982, p. 150). De este modo, desarrollará con el mundo una relación casi sádica, pero a la vez autodestructiva.

Respecto a su objetivo, puede sostenerse que lo que busca es simplemente caer. Julia desea su propia caída, lo cual se traduce en que desea su desgracia, aunque explícitamente no lo manifieste así. Precisamente el sueño que Julia cuenta a Juan representa su destino, pero a la vez revela que su vida interna está dominada por un deseo o pulsión de muerte (Tornqvist y Jacobs, 1988). Si bien durante la obra vemos que Julia busca salir de las presiones sociales de su clase y las normas que le dicta su condición de mujer y noble, mezclándose con el resto de la gente y satisfaciendo su deseo sexual de estar con Juan, en realidad, detrás de esto hay otro objetivo que no se visualiza a simple vista: caer, autodestruirse. Julia sabe que hay un peligro en darle cumplir sus deseos sexuales, pero aun así acciona para cumplirlos.

El cometido de Julia tiene detrás una explicación psicoanalítica importante: Julia no tuvo amor de su madre, y tiene una fijación con su padre, lo cual la ha llevado a encontrar a los hombres como seres fuertes y excitantes, y a sentir que ella y las demás mujeres son seres inferiores. Ella se avergüenza sobremanera de su conducta y deseos sexuales y siente mucha culpa y vergüenza por ello. Su sentir la lleva a querer hundirse y experimentar la muerte como única forma de escapar del problema (Jain, 2015). Asimismo, manipula su sexualidad y usa el sexo como una forma de defenderse porque teme que los hombres abusen del gran poder que tienen.

Su comportamiento es complejo: Julia no es una mujer distinguida y delicada. Es una mujer tosca, que ha crecido haciendo el trabajo de un hombre. Sin embargo, cuando seduce a Juan sí puede ser delicada y coqueta, aunque no manifieste directamente su deseo sexual, precisamente por los motivos mencionados anteriormente. De acuerdo a las ideas de la época en la que fue escrita la obra, Julia es una mujer que sufre de histeria. Quienes sufren de histeria son personas que tienen problemas para expresar sus deseos sexuales y los reprimen; además, son personas que se expresan de forma exagerada, casi teatral, son extremadamente sensibles e intensas, y buscan situaciones de riesgo (Jain, 2015). Además, estas personas pasan más tiempo abstraídas soñando con la existencia que viviendo la vida realmente. Aquí es pertinente hacer un nexo con lo que sostenía Sarrazac respecto al impersonaje, que es considerado como la presencia de un ausente o la ausencia vuelta presente en el escenario.

Todas estas características calzan perfectamente con el personaje central y nos llevan a entender por qué actúa de ese modo y comete un acto tan arriesgado. A Julia le atrae Juan por el solo hecho de ser hombre, lo desea. Sentir esto la avergüenza y, por eso, no puede expresarlo abiertamente. Esto la lleva a desear hundirse para acallar su vergüenza. Sin embargo, también se siente pequeña e inferior a él y, por eso, usa su sexualidad como una forma de defensa ante el poder que como hombre tiene Juan.

La evolución del personaje en la obra es la siguiente: Julia ha roto su compromiso con su novio recientemente. Es la noche de San Juan, y Julia tiene el deseo de escapar de las presiones de su clase y ser parte de la clase de sus criados por una noche. Al empezar la obra, Julia está desatada y eufórica, bailando con sus criados, entre ellos con Juan. Ella intenta cambiar de rol superior de patrona al rol de mujer libre de clase baja, como sus criados. En este intento, Julia se topa con Juan, quien está muy seguro en su rol de

sirviente. Aquella, entonces, intenta utilizar su rol de superior para lograr que él acceda a tratarla como una mujer más de clase baja. En este conflicto entre roles, Julia se va enredando y lo que parecía estar muy dominado y bajo control por ella empieza a salirse de su control.

El elemento desencadenante que perturba esta situación es que, presionada por las circunstancias, Julia ingresa a la habitación de Juan para esconderse con él. Allí tienen relaciones sexuales. Este hecho marca el quiebre más grande en nuestra protagonista pues es a partir de entonces cambia de rol por completo y ya no juega más el rol dominante. Su rol es ahora el de subordinada. Julia queda afectada por este acto y sin saber qué hacer. A raíz del enfrentamiento con Juan, queda destruida emocionalmente y sumamente débil y susceptible. Salvo algunos muy débiles intentos por retomar su rol superior de noble otra vez en momentos en que enfrenta a Juan, el personaje de Julia se deteriora y hunde cada vez más. En contraste, Juan crece en su ahora rol de superior. Parece pues que se produce lo que Robert Abirached (1994) explica como vampirismo moral o asesinato psíquico, situación en la cual la presión en un personaje es inversamente proporcional a su fuerza en el otro, nutriéndose cada uno de la energía que le roba a la contraparte.

Finalmente, ante la presión, la sugestión y la manipulación ejercidas por el personaje que ostenta el rol dominante, Julia asume la responsabilidad y decide suicidarse. Según Abirached (1994), en esta obra ocurre que los personajes intentan sin descanso que el otro cargue con el peso de la propia culpa, lo cual refuerza la opresión de su culpabilidad. Así, al final de la obra, Julia, cuya evolución ha sido extrema pues empezó jugando un rol y terminó jugando otro muy distinto, decide cargar con la responsabilidad y suicidarse.

Para este subcapítulo hemos seleccionado algunas secuencias en las que podemos identificar el deseo de autodestrucción en Julia.

**Secuencia 1.** La primera secuencia es la correspondiente al momento en que Julia invita a Juan a salir de la cocina para ir juntos a recoger unas ramas de sauco, y va hasta el momento en que están a punto de salir y Juan se detiene y se toma el ojo. Esta corta secuencia fue analizada anteriormente durante la sección de análisis de los monólogos. La misma se encuentra dentro del momento de “intervención”, momento en el que el personaje central toma acción y postura frente al gatillo.

En la secuencia veremos cómo Julia, a pesar de las advertencias de Juan, decide seguir con su objetivo de salir con él ante la vista de todos. Ello refleja su atracción por situaciones extremas o de riesgo, aspecto característico de la histeria mencionado anteriormente.

JUAN. ¿Que salga con la señorita?...

JULIA. Sí, conmigo.

JUAN. Eso no está bien, no está bien bajo ningún concepto.

JULIA. (Riéndose). ¡No me explico lo que quiere usted darme a entender! ¿Es posible que se haga usted ilusiones?

JUAN. Yo, no; pero no hay que olvidar a la gente.

JULIA. ¿Por qué? ¿Van a creer que me he enamorado de mi criado?

JUAN. Yo no soy un hombre presumido, señorita; pero como se han visto casos semejantes, para las gentes no hay nada sagrado...

JULIA. Parece usted un aristócrata.

JUAN. Y lo soy.

JULIA. Pues yo desciendo...

JUAN. Fíjese en mi consejo, señorita: no descienda. Nadie creerá que ha descendido voluntariamente, sino que ha caído.

JULIA. Es que yo tengo mucha mejor opinión de la gente. Venga usted, y verá; ¡venga, venga! (Provocativa).

JUAN. ¡Qué extraña es usted! (Strindberg, 1982, p. 123)

Vemos aquí que Juan advierte a Julia lo peligroso que puede ser que los vean juntos, a lo que Julia responde con una risa, según la acotación que señala Strindberg. Incluso, con la frase “no me explico lo que quiere darme a entender” y “¿Es posible que se haga usted ilusiones?”, el lector o receptor podría considerar que esto es una especie de ataque en forma de burla, ya que se intenta “dar un golpe o intentar que el otro tiemble en su posición” (Vinaver, 2021, p. 5). La burla continúa con la frase “¿Van a creer que me he enamorado de mi criado?”, lo cual muestra su negativa a ver la seria advertencia que Juan le está haciendo y su falta de contacto con la realidad, otro aspecto que define a las personas histéricas.

Julia está tan cegada por su *hybris* que ante las advertencias termina por responder “Yo desciendo”. Esta frase podría significar que Julia persiste en su deseo de salir con su criado y descender hasta la clase social baja. Su ceguera la lleva a tal punto de mencionar que confía en su gente y provocar a Juan a salir con la acotación del autor: “provocativa”, lo cual confirma una vez más que a Julia le atraen situaciones tensas y este es uno de sus defectos. Esto nos lleva a pensar que, si bien el autor quería renovar la tragedia, algunos aspectos se conservaron, por ejemplo, el hecho de que el personaje central o héroe trágico tuviera un rasgo que lo llevara a cometer errores intelectuales.

El deseo de autodestrucción de Julia, también está expresado en el monólogo de esa misma secuencia. Este monólogo fue analizado en el capítulo previo, pero conviene rescatar aquí lo que nos interesa para ver el deseo de autodestrucción de Julia:

Me da vértigo el mirar hacia abajo, pero he de mirar, y me falta valor para tirarme; ya no me puedo sostener, y anhelo caer, pero no caigo; y no tengo sosiego, no tengo alegría hasta hallarme abajo, hasta verme, en el suelo. Mas, cuando llego al suelo, deseo descender más, hundirme bajo la tierra. (Strindberg, 1982, p. 121)

Estas palabras demuestran cómo el deseo de la muerte le atrae porque, como habíamos visto, no sabe cómo manejar el hecho de que siente deseos sexuales.

El texto revela más aun cuando menciona que solo tendrá alegría al verse en el suelo. Tiene sentido si analizamos lo que dice Julia desde la perspectiva de la tragedia privada. Para Raymond Williams, esta obra se inserta en la tragedia de tipo privada, ya que propone la idea de que la tragedia es inherente al ser humano. Ello provoca que los deseos del hombre incluyan la destrucción y autodestrucción. Según Williams, para los personajes de este tipo de tragedias “la tormenta de la vida no se levanta por ninguna acción personal: comienza cuando nacemos, y nuestra exposición es absoluta. La muerte, en contraste, es una clase de realización, de paz y solución comparativa” (2014, p. 131). De acuerdo a esta afirmación podemos comprender el deseo de Julia por querer hundirse hasta lo más bajo, como si inconscientemente buscara la muerte.

Estas ideas se sustentan con lo propuesto por Sigmund Freud respecto a las pulsiones de vida y muerte, o Eros y Tanatos. Freud consideraba que nuestra conducta estaba basada en pulsiones de tipo sexual, vinculadas con la búsqueda de satisfacción y placer. Así, Eros es vida dinamismo, sexualidad y búsqueda de placer, mientras que Tánatos representa el deseo de inconsciente de muerte, de reposo, disolución y vuelta a lo inorgánico (Castillero, s.f.). De modo que el deseo de Julia por hundirse en la tierra puede tener una explicación en esta pulsión autodestructiva y que busca la desintegración de los vínculos de ella con el mundo.

Pero ¿por qué Julia tiene deseos autodestructivos? Para Manfred Karnick, citado por Tornqvist y Jacobs, la columna es un símbolo fálico; y las profundidades del suelo y el lodo representan el útero materno. El sueño de Julia expresa ansiedad: de acuerdo a Freud, el temor rendirse a la tentación sexual; y de acuerdo al psicoterapeuta Alfred Adler, ansiedad por perder posición y respeto. Karnick, por su parte, propone que la referencia al útero materno apunta a la latente bisexualidad de Julia (recordemos que se siente un híbrido entre hombre y mujer), y a su deseo por regresar al útero. Hay que resaltar que, a pesar de que se oponía a la emancipación de la mujer, Strindberg estaba preocupado por el tema de la dualidad sexual: la masculinidad en la mujer y la feminidad en el hombre. De todo esto se desprende que su sexualidad ha sido tan reprimida que su carácter original ha sido reemplazado por ansiedad neurótica y fobia sexual (Tornqvist y Jacobs, 1988). Por ello, es esperable que desee hundirse en la tierra y destruirse, pues no puede aceptar tener deseos sexuales.

Otras interpretaciones psicológicas del sueño de Julia son más interesantes aun y guardan relación con el campo dramático. Por ejemplo, la interpretación vista desde términos arquetípicos, según la teoría de Carl Jung. La visión junguiana del sueño nos presenta a Julia como una mujer presa en una torre, y a Juan, como el caballero que debe rescatarla. Sin embargo, el miedo frena a Juan de lograr su objetivo, así como el deseo hace que Julia tema a la libertad (Tornqvist y Jacobs, 1988). Esto nos permite entender en términos dramáticos por qué Juan no puede olvidarse de su pasado servil y teme tanto al conde (es decir, su obstáculo en la obra), y por qué Julia teme las consecuencias de sus actos (su obstáculo en la obra).

**Secuencia 2.** Otra secuencia que refleja cómo Julia busca la destrucción y autodestrucción sucede cuando Juan mata al pájaro que Julia lleva en la jaula. Este es un



momento de máxima tensión en el que el objetivo de Julia es llevar su jaula con el pájaro, y se le opone Juan, quien actúa de forma violenta y contra el deseo de Julia, mata al animal que ella lleva para impedir que salga de la casa con él. El rol que juega Julia en este momento es de subordinada.

Julia manifiesta que este pájaro es lo único que tiene y no podría irse sin él. La jaula con el ave bien podría representar a Julia y su vida. Ella es una mujer reprimida, encerrada en las presiones de su clase y condicionada por la forma en que ha sido criada. No tiene libertad. Juan actúa, en cambio, con frialdad extrema y le corta la cabeza al pájaro con un cuchillo. Precisamente este acto de matar al pájaro es una anticipación del final que le espera a Julia: suicidarse cortándose el cuello. En cierta forma, la reacción violenta y fría de Juan al matar al pájaro se asemeja a la forma fría y nada empática en la que actúa con Julia después de enterarse de que no tiene dinero y la va arrastrando al suicidio.

Es conveniente señalar que el destino del pájaro es anticipado por el autor en el texto, cuando unas líneas antes, Juan y Cristina conversan sobre el evangelio que toca leer ese día y Cristina menciona: “el de la degollación de San Juan Bautista”. Esto es precisamente un hecho similar a lo que sucederá con el pájaro que tiene Julia. Tornqvist y Jacobs (1988) manifiestan que lo que sucede con el pájaro enfatiza la tendencia de Julia a considerarse como una víctima inocente de su pasado y de las circunstancias del presente.

Una vez que Julia observa la muerte del pájaro algo en ella cambia y estalla contra Juan con un monólogo en el que lo enfrenta e intenta humillarlo. Julia entonces juega otro rol pues al inicio de esta secuencia, Julia está desesperada y preocupada por su pájaro. No obstante, durante el monólogo final de esta secuencia se empodera, pero también es posible ver que describe qué quisiera que pase con Juan con placer por su destrucción:

¿Crees que no puedo ver sangre? ¿Crees que soy tan débil? ¡Ay! ¡Así pudiera ver tu sangre y tus sesos sobre el tajo! ¡Así pudiera ver a toda tu casta nadando en un lago como ese! Creo que podría beber en tu cráneo, pisotear tus despojos y comerme tu corazón. ¿Crees que soy débil, crees que te quiero, crees que deseo llevar tu mala casta bajo mi corazón nutriéndola con mi sangre? (Strindberg, 1982, p. 144)

En un intento por desfogar la cólera por haber visto cómo Juan mataba al animal, Julia termina expresando un deseo profundo y violento. Este deseo no parece tan disparatado si tomamos en cuenta lo que se sabe de ella, por ejemplo, que intentaba amaestrar a su novio como si este fuera un perro. Este deseo que forma parte de su naturaleza compleja, termina por reforzar la idea de que a Julia le atrae la idea destruir al otro y destruirse utilizando la violencia.

El hecho guarda relación con lo mencionado por Abirached (1994), para quien, en las obras de Strindberg, los personajes cometen asesinato psíquico, es decir, se nutren de la energía que le roban al otro personaje, o sea, de aplastarlo. Es probable que Julia haya intentado hacer esto, pero sin éxito, pues Juan es más fuerte que ella. A su vez, es posible ver que Julia intenta cambiar de rol de mujer sumisa y débil a rol de noble y superior. Aunque el intento es débil, y destruido posteriormente por Juan.

En el mismo monólogo vemos que Julia anhela la destrucción y parece decidir quedarse a pesar de las consecuencias graves que caerían sobre ella:

JULIA. ... me quedo, y que luego estalle la tormenta. Vuelve mi padre a casa, halla forzado el bargueño, substraído todo el dinero... Tira de la campanilla para llamar a los criados, avisa al juez, y luego... yo se lo cuento todo. ¡Todo! ¡Es bonito eso de buscar un final emocionante; si así se pudiese acabar! Luego le da una apoplejía y se

muere... Y toda esta historia llega a su fin y sobreviene la paz y el silencio. ¡El silencio eterno! ... (Strindberg, 1982, p. 145).

Estas palabras revelan lo mucho que Julia desea anular el conflicto y tener paz, la cual solo viene con la muerte. Incluso, Julia menciona que el buscar un final emocionante le atrae, lo cual nos indica que hay en ella un deseo de autodestrucción. Es como si en este impulso Julia encontrara también placer. Cabe mencionar que, para Freud, la pulsión de muerte se podía vincular al desarrollo libidinal, algo que sucede en el sadomasoquismo, por ejemplo.

Vemos entonces que los deseos de Julia se oponen a cualquier deseo que tuviera un personaje de la tragedia clásica o del drama burgués. Estos personajes siempre querían su felicidad, mientras que Julia parece no quererla; por el contrario, desea hundirse. Construir seres de tal profundidad psicológica antes de esta crisis era impensable. Por eso, podemos afirmar que Julia es un personaje de carácter complejo, es decir, con muchos rasgos contradictorios, que juega varios roles a lo largo de la obra para poder lograr su objetivo. Por ejemplo, en esta secuencia analizada, Julia fluctúa entre los dos roles: mujer sumisa y mujer que manda. Por eso, su forma de ser nos puede parecer contradictoria, confusa o nos puede sorprender, pero es que el personaje está mostrando ciertas fisuras respecto a la noción clásica de personaje. El nuevo personaje que propone Strindberg refleja toda la complejidad del ser humano. Por ello, pese a que Julia y Juan no son impersonajes completamente fragmentados e inentendibles, sí contienen algunos rasgos del mismo.

**Secuencia 3.** Por último, otra breve secuencia en la que notamos el deseo de autodestrucción de Julia está en el momento del clímax de la obra, desde el momento en el que suenan las campanillas que anuncian la llegada del conde. Allí, Julia ya es consciente del error que ha cometido con Juan, se siente perdida y le ruega que le ordene suicidarse. Si

bien el deseo de autodestrucción es consciente y tiene explicación ahora a raíz de todo lo sucedido en la obra hasta este punto, resulta interesante resaltar que Julia no pide más ayuda que la de morir.

El escritor danés Edvard Brandes manifiesta que el suicidio de Julia está conectado a un sentido de culpa y vergüenza. Tornqvist y Jacobs distinguen ambos términos. Mientras la culpa refiere a los sentimientos resultantes de internalizar valores, la vergüenza describe la desaprobación externa que viene de la sociedad. En el caso de Julia, la pérdida de su honor involucra tanto la culpa como la vergüenza que siente. En esta secuencia Julia menciona el siguiente parlamento:

¡Ay, qué cansada estoy! Ya nada puedo: soy incapaz de arrepentirme, de huir, de quedarme; ¡y no puedo vivir, ni morir! Ayúdeme usted; mándeme y obedeceré como un perro. ¡Hágame usted el último favor: ¡salve usted mi nombre, salve usted mi honor! Usted sabe muy bien lo que yo debo hacer y no quiero. Quiéralo usted: ordénemelo, para terminar de una vez. (Strindberg, 1982, p. 151)

Para Tornqvist y Jacobs, la falta de decisión de Julia en este momento se debe a que esta no puede hallar qué rol jugar, por tanto, necesita un rol que le permita aceptar su culpa, y hasta que no lo encuentre no podrá enfrentar su destino. Teniendo en cuenta entonces la idea de roles según la psicología, podemos explicar por qué Julia parece no tener voluntad.

Sucede además un hecho interesante en este texto, que nos remite a las ideas de Sarrazac respecto al impersonaje. Para este autor, el impersonaje de las dramaturgias modernas y contemporáneas es un ser suspendido y sin voluntad, una presencia que está ausente, o un ausente que está presente, precisamente por esta incapacidad del impersonaje de actuar y de solamente estar atrapado en el pasado, en sus pensamientos y su mundo interno. Algo similar sucede aquí con la protagonista, aunque llevado al extremo pues

estamos en el clímax, pero podría denotar una fractura en la idea de personaje clásico, que sabe lo que quiere y va por ello.

Además, en este momento de clímax, Julia expresa este texto con tranquilidad: “Ahora voy en busca del silencio”, lo cual demuestra su anhelo de morir, precisamente porque eso le traería la paz que desde siempre había buscado y solo con la muerte o desintegración puede encontrar. Por eso es que menciona: “...hace un calor tan agradable... (se frota las manos como si se las estuviese calentando ante una estufa) ...y qué claridad... y qué calma! (Strindberg, 1982, p. 152). La muerte representa entonces la única solución que ella encuentra ante la situación desesperada que le ha tocado vivir.

La idea de la muerte está relacionada con lo mencionado anteriormente sobre la pulsión de muerte que hay en Julia y cómo es que desea hundirse en lo más hondo. Así, para ella, el deceso representa un alivio. Los diálogos que ha colocado Strindberg en esta secuencia tienen sentido si tomamos en cuenta la pesada historia pasada de Julia, la relación que tuvieron sus padres, la forma en que fue criada por sus padres y los valores represivos que le ha inculcado su familia y la sociedad. Más que un castigo, la muerte representaría un escape para ella. En efecto, Boyko-Head (1990) comenta que Jacques Lacan definiría a Julia como una personalidad que se realiza solo a través del suicidio, su existencia se sostiene solo por el deseo de morir.

Lo mencionado anteriormente implica que la base psicológica de los personajes está moldeando el contenido de los diálogos, haciéndolos más verosímiles y creíbles. Hemos constatado hasta aquí que el personaje de Julia presenta un rasgo que la convierte en un incipiente impersonaje: el deseo de autodestrucción. El autor la ha dotado de este deseo que se opone a cualquier personaje clásico que busca la felicidad. Julia no quiere esto: busca hundirse y allí radica su complejidad. En este panorama pesimista que presenta Strindberg

reconocemos a un nuevo tipo de personaje que será cada vez más común en la dramaturgia moderna.

### **Subcapítulo 5.2. Las contradicciones de Julia**

Habíamos mencionado que los personajes de Strindberg comienzan a ser contradictorios debido a que el autor los dota de profundidad psicológica. Entonces, tal y como nos sucede a los humanos, hay una contradicción entre lo que dicen y lo que hacen: se contradicen o hacen cosas que no tienen relación lógica. Es evidente que este actuar viene o encuentra su motivación en el perfil psicológico que cada ser humano tiene y que a su vez viene de nuestra historia familiar, crianza, pasado. Así, el perfil psicológico del personaje determinará su identidad, su visión del mundo, su función en la obra, sus objetivos, y su forma de comportarse con los otros personajes.

Si Julia odia al sexo masculino y al mismo tiempo desprecia su propio sexo, ¿con quién se identifica? ¿a quién podría querer? ¿cómo podría relacionarse con el mundo? Es evidente que su pasado y crianza van a determinar su forma de relacionarse con el mundo. Julia hace uso del relato en varias ocasiones para explicar por qué ella es así ahora.

Recordemos que sus padres tuvieron una relación complicada. Su madre era una mujer criada en base a ideas de igualdad entre hombre y mujer, odiaba a los hombres y la idea del matrimonio, pero se casó con el conde; Julia nació contra la voluntad de su madre. Además, su madre decidió criarla como un muchacho salvaje. Durante todo este tiempo, el conde no tenía voluntad ni participación en la casa. No obstante, dado que la finca empezó a derruirse, el conde reaccionó y tomó las riendas. Esto no lo pudo perdonar la madre de Julia y decidió vengarse: provocar un incendio, tener un amante y engañar sobre dinero al

conde. A raíz de esto, el padre de Julia estuvo al borde del suicidio, y, aunque quiso vengarse, no pudo hacerlo.

Estos recuerdos para Julia son determinantes y la han convertido en una persona compleja y contradictoria que no puede tener vínculos sanos con los hombres, ya que, a la vez que los desea o necesita, los odia. Es por ello que, a pesar de que odia a Juan, también lo desea y no puede alejarse fácilmente de él. La contradicción de Julia respecto a sus relaciones con los hombres determinará su comportamiento y actitud con Juan durante la obra, y las posteriores acciones que de ello se desprendan, como su arrastre al suicidio; y también repercutirá en la forma de sus intervenciones en la obra.

**Secuencia 1.** La primera secuencia en la que vemos esta contradicción está ubicada después del segundo punto de quiebre, después de que Juan se disculpa por haberla ofendido. Es esta una larga secuencia en la que Julia tiene por objetivo contarle a Juan sobre su pasado para que se conozcan mejor. El sujeto es Julia. Esta secuencia es particular, pues dado que abundan los largos parlamentos de esta, parece no haber conflicto o parece se ha suspendido y hay una tregua mientras Julia relata lo sucedido en su pasado.

La primera contradicción surge cuando Juan intenta besar y abrazar a Julia mientras la adula. Sin embargo, Julia, totalmente resuelta, se aparta aduciendo que así no va a conquistarla y le replica: “Le aborrezco como a las víboras, pero comprendo que no puedo vivir sin usted” (Strindberg, 1982, p. 132). Es contradictorio entonces que a pesar de que dice odiarlo, ha buscado estar con él durante toda la noche, y aun después de darse cuenta de su error y de la gran humillación de Juan, aduce no poder vivir sin él. Curiosamente, esto sucede también con el padre de Julia, y ella lo manifiesta en una secuencia analizada en el capítulo anterior en la que dice lo siguiente sobre el conde: “Le quiero muchísimo; pero le he odiado también. He debido hacerlo sin darme cuenta de ello”. De modo que las

intervenciones de Julia evidencian estos dos extremos: lo amo, pero lo odio, o lo odio, pero lo necesito. Este fluctuar entre dos extremos enriquece al personaje y lo hace más interesante aún. Además, indirectamente aviva el conflicto en la obra.

Estas dos aparentes contradicciones tienen un fundamento o explicación según el psicoanálisis. La autora Sonali Jain (2015), quien hace una lectura psicoanalítica de la obra a partir de las ideas de Sigmund Freud y Jacques Lacan, argumenta que la seducción que ha ejercido Julia sobre Juan es, en el inconsciente, una seducción a su padre, el conde. Todo esto debido a que Julia no ha podido resolver en su niñez el complejo de Edipo y este se ha convertido en un trauma que regresa intermitentemente a la vida de la protagonista y la hace tener relaciones sadomasoquistas con los hombres.

En la misma secuencia Julia comenta a Juan que ha jurado no ser esclava de ningún hombre. Ante ello surge el siguiente diálogo:

JUAN. ... ¿Realmente aborrece usted tanto a los hombres, señorita?

JULIA. En general, sí. Pero a veces hay momentos de flaqueza, de sensibilidad...

¡Oh! ¡Puaf!...

JUAN. Entonces, ¿también me aborrece a mí?

JULIA. Enormemente. Podría mandarle matar como a un animal cualquiera.

(Strindberg, 1982, p. 135)

Vemos aquí que por más que odia al género opuesto, reconoce que hay momentos de debilidad ante ellos, y por más que mencione que no se somete a ninguno, es evidente que ante Juan ha quedado totalmente sometida y ha puesto su voluntad y su vida en sus manos.

Esto se explica por qué la situación en la que se encuentran Julia y Juan cumple las características de la dialéctica del amo y el esclavo, una relación caracterizada por la dependencia, la demanda y la crueldad. Sonali Jain (2015) manifiesta que en esta relación



el esclavo es consciente de su deseo y trabaja para el amo, mientras que este presiona al esclavo para obtener algo. Esta dialéctica permite que en los diálogos se sienta un constante intercambio del poder entre ambos personajes. Ambos se necesitan, de modo que ambos ejercerán presión para obtener algo del otro. Entonces, el conflicto y, por tanto, el drama crecerá en los momentos en que ambos dialoguen.

La contradicción en Julia es más evidente cuando, en esta misma secuencia, a pesar de que le ha dicho a Juan que lo aborrece y podría mandar a matarlo, unas pocas líneas después, le propone viajar juntos a disfrutar:

JUAN: ... Entonces..., ¿qué podemos hacer?

LA SEÑORITA: ¡Marcharnos!

JUAN: ¿Para atormentarnos mutuamente el resto de nuestros días?

LA SEÑORITA: ¡No, no! ¡Para gozar! Dos días, ocho días, una semana..., todo el tiempo que dure nuestro placer..., y luego... morir... (Strindberg, 1982, p. 136)

Julia necesita de Juan y permite que la maltrate y la domine porque en el fondo esta es una forma de castigo por desearlo aun sabiendo que él no es igual a ella. Por ello, una forma de lidiar con su culpa es aceptar el maltrato de Juan y la relación de dependencia y crueldad en la que están envueltos (Jain, 2015).

Parece pues que Julia se contradice y cambia de un momento a otro. Esto demuestra que es un personaje muy humano y ya no estereotípico y sin profundidad. Antes bien, tiene un mundo interno contradictorio, que empieza recién en este periodo a ser expuesto gracias a los avances en las investigaciones sobre el subconsciente, que el autor consideró para construir a sus personajes. Esta base científica y real permite que la obra replique lo que sucedería en la vida misma y que los diálogos se vuelcan un reflejo del mundo interno de los personajes.

**Secuencia 2.** La siguiente secuencia en la que vemos la contradicción de Julia es aquella que sucede cuando Cristina ingresa a la cocina luego del monólogo de Julia posterior al momento en que Juan mata al pájaro de Julia. En esta secuencia, Julia le cuenta a Cristina los planes que tiene con Juan para marcharse, y la invita a unirse a ellos. El sujeto es Julia y su objetivo es lograr tener de el apoyo de Cristina. Este es uno de los momentos en que aquella pide ayuda y es cuando sentimos su soledad y desesperación. Precisamente porque lo que ha sucedido momentos antes es un hecho violento, la protagonista se siente totalmente desprotegida.

El autor establece la siguiente acotación para el inicio de esa breve secuencia: “Entra Cristina por la izquierda con el libro de himnos en la mano. Julia corre hacia ella y se echa en sus brazos como buscando protección”. Esto nos demuestra el evidente estado de desesperación de Julia, a lo que sigue: “¡Ayúdame, Cristina! ¡Líbrame de este hombre! (...) Cristina, tú eres mujer y amiga mía: ¡guárdate de este bribón!” (Strindberg, 1982, p. 145). Ante estas palabras, uno podría pensar que Julia despertó y ahora que busca ayuda en Cristina no va a aceptar más ofensas de Juan ni tampoco va a seguir con los planes de marcharse con él. Eso sería lo más coherente y esperado.

Sin embargo, lo que sucede después se contradice con el desesperado ruego a Cristina para que la ayude. Por el contrario, le habla de unos planes maravillosos y se le ocurre que Cristina los acompañe:

JULIA. (Nerviosísima). Trata de tranquilizarte, Cristina, y óyeme. Yo no puedo quedarme aquí, ni Juan tampoco; tenemos que marcharnos.

CRISTINA. ¡Ejem! ¡Ejem!...

JULIA. (Con una idea repentina). Mira: ahora se me ocurre una cosa. ¿Si nos marchásemos los tres al extranjero, a Suiza, por ejemplo, e instalásemos allí un

hotel? Yo tengo dinero. (Se lo enseña). ¿Ves? Juan y yo nos ocuparemos de todo, y tú tomarás la dirección de la cocina. ¿No está bien? Di que sí y vente con nosotros; así todo se arregla. Vamos, dime que sí. (La abraza dándole afectuosas palmaditas en la espalda).

CRISTINA. (Fría y pensativa). ¡Ejem! ¡Ejem!...

JULIA. (Rápidamente). Tú nunca has viajado; debes moverte y conocer mundo. No imaginas lo divertido que resulta viajar en ferrocarril; continuamente gentes nuevas, países nuevos. (Strindberg, 1982, p. 146)

Los planes que cuenta Julia continúan en un extenso parlamento en el que a la protagonista se le ocurren ideas que se alejan cada vez más de la realidad. Los comunica de manera desordenada y efusiva. Entonces nos preguntamos, ¿dónde quedó su desesperación por pedir ayuda a Cristina como buscando protección? Si tenemos en cuenta la teoría del psicoanálisis vista previamente, podríamos comprender que lo que le sucede es totalmente comprensible pues es parte de una violenta relación de dependencia que no le permite tomar decisiones por sí misma, ni salir de ahí. Esta relación de dependencia violenta repercutirá en el personaje y en su actitud ante la situación y su relacionarse con los otros personajes. Así, este conflicto de roles en Julia en este momento y a lo largo de la obra tendrá consecuencias en el carácter de ella, pues este irá desdibujándose conforme nos acercamos al final, y no irá mostrando más la fragmentación en el personaje.

Strindberg, en un intento por retratar la *psique* humana, construyó a un personaje que no actúa sin motivos, sino que tiene un universo propio que la hace actuar así. Es curioso pues que, hacia el final de esos parlamentos, la propia Julia empieza a desilusionarse de sus propias palabras:

JULIA. ... (Comienza a hablar desilusionada de sus propias palabras, fatigada, con mayor lentitud). Y después nos haremos ricos y construiremos una villa en el lago de Como. Claro que allí llueve también alguna vez, pero (Con mayor desaliento y lentitud) el sol brillará, aunque tristemente. Y, además, que también podremos volver a casa. (Pausa). Aquí mismo... o a otro sitio...

CRISTINA. Óigame usted, señorita: ¿es que usted misma cree todo eso que dice?

JULIA. (Aniquilada). ¿Que si creo...?

CRISTINA. Sí.

JULIA. (Fatigada). No sé; ya no creo en nada. (Dejándose caer sobre una silla, con la cabeza abatida entre los brazos, que apoya en la mesa). ¡En nada! En nada absolutamente. (Strindberg, 1982, p. 147)

De esta manera, Julia cambia nuevamente de parecer porque empieza a darse cuenta que lo que dice es imposible y lo hace acaso para darse ánimos en medio de las circunstancias. Por eso, ni ella misma cree en lo que dice. Pareciera que la lucha de Julia por ser igual a Juan es infructuosa, tal y como quería hacerlo notar el autor. De hecho, este, en el afán de mostrar que la mujer es inferior al hombre y no puede alcanzarlo, terminó retratando la mente del ser humano.

Conviene preguntarse qué otros motivos hacen que la muerte sea la única salida para Julia. Strindberg menciona en el prólogo que las consecuencias de la acción no pueden ser borradas y Julia se vengará de su padre en sí misma, impulsada por el sentido del honor que las clases dominantes heredan. Julia, entonces, heredó el prejuicio del honor propio de su clase. Por eso, podría considerársele como inferior a Juan, dado que él carece de estos prejuicios y, por ello, puede seguir viviendo, a diferencia de Julia. Todo este universo de motivos detrás de las decisiones de Julia la hacen un personaje de muchas aristas, muy

distinto a los personajes de la tragedia clásica o del drama burgués. Julia, como producto de una dramaturgia subjetiva, tendrá como una de sus mayores características la despersonalización y se acercará levemente a la fragmentación y multiplicidad propias del impersonaje, ya que tendrá diversos rasgos. Sin embargo, ninguno de ellos será sobresaliente o saltante entre todos. Esta particularidad afectará su comportamiento durante la obra sobre sus intervenciones.

### **Subcapítulo 5.3. Juan como una contradicción entre sus rasgos, deseos y acciones**

Juan es un criado de 30 años, hijo de campesinos, vivió en la pobreza toda su vida. Sin embargo, es refinado, culto, habla francés, ha ido al teatro y tiene conocimientos y ambiciones. Además, siempre ha tenido las ganas de ascender socialmente y ha renegado de la imposibilidad de hacerlo desde chico. Cuando adolescente, entró al palacio donde vivía Julia y, a partir de allí, sintió el deseo de subir de posición. Precisamente sobre ese día Juan le comenta a Julia: “Y cualquiera que fuese el curso que tomaban mis pensamientos, terminaban siempre por volver... allí. Y progresivamente fue creándose en mí el anhelo de gozar, aunque solo fuese una vez, el placer completo de...” (Strindberg, 1982, p. 121). Es pues la idea de ascender la que moviliza a Juan toda la obra y toda su vida. Por eso, tiene tanto respeto y admiración por el conde.

Juan es un personaje contradictorio. Presenta características y rasgos que parecen ir en contra de lo que quiere lograr: ascender socialmente. Las ganas de alcanzar la movilidad social son aquello que guía su vida y decisiones. En el personaje notamos muy marcado lo que pensaba el autor sobre cómo quienes están en las clases bajas sentían deseo por escapar de esa clase y tener mejores condiciones de vida, y miraban con envidia a quienes ostentaban dinero y poder. Como el mismo autor menciona sobre este personaje en el

prólogo: “De ahí su carácter doble, indeciso, vacilante entre su amor por las alturas de la sociedad y el odio hacia las personas que se encuentran allí” (Strindberg, 1982, p. 97). En efecto, como menciona Strindberg, Juan ya ha empezado a ascender, es refinado, culto, y está dispuesto a usar a otras personas en su provecho. Ya no se siente cómodo entre los de su clase, desprecia a su clase, porque la ve como una carga que lo mantiene en donde está. Respeto y ambiciona ser como los que están en lo alto, pero, a su vez, los odia por envidia. Además, Juan tiene una relación sentimental con Cristina, la cocinera.

La evolución del personaje en la obra es la siguiente. Juan empieza la obra con expectativa por el comportamiento que viene mostrando Julia durante esa noche festiva. Además, muestra respeto por ella y se mantiene en su rol de sirviente. Incluso, luego del evento gatillo, que es el momento en que Julia le pide ser iguales por esa noche, Juan se niega y le advierte sobre las consecuencias. Durante toda la primera parte de la obra, Juan es la voz de lo correcto, de lo que sí debe hacerse. Es quien baja de las nubes a Julia recordándole su condición y rol de señora de la casa y advertirle los peligros. Por momentos, ante los coqueteos de ella, él parece fluctuar entre el rol de criado y el rol de caballero galante. Empero, el miedo que le produce la posible llegada del conde, lo frena de ir más allá con Julia. Es importante señalar que, en la primera parte de la obra, hasta antes del primer punto de quiebre, Juan ha sido dominado por Julia. En este juego de poder, Julia se impone y Juan queda casi reducido a un ser que solo cumple órdenes.

Sin embargo, las circunstancias del desenfreno nocturno hacen que Juan lleve a Julia a su habitación y se produzca el primer punto de quiebre. Después de él, el personaje de Juan da un giro y cambia su comportamiento y actitud con Julia. Se establece entonces un nuevo y permanente rol para Juan: el de hombre manipulador y superior. Parece que el haber estado íntimamente con ella, le diera un gran poder para manipularla. Son muy

breves y escasos los momentos en que Juan vuelve a su rol de criado y respeta a Julia. Mientras más débil se muestra ella, más crece Juan en poder. Es como si él se beneficiara de Julia a través del ataque, la ofensa y la manipulación. Juan entonces empezará a sugerir a Julia la idea del suicidio, acaso como una forma de defenderse o protegerse, pues sabe que, si Julia se queda en la casa, él tendrá serios problemas. De modo que la muerte de Julia libraría a Juan de culpa y responsabilidad.

Pero ya que la figura del conde está tan presente en Juan y representa su obstáculo mayor, su rol de criado volverá hacia el final de la obra y lo hará quedar sin voluntad, solo con la suficiente para ordenar a Julia que se suicide. Juan termina la obra ante la misma situación y asumiendo el rol de criado con en el que empezó, pero probablemente siendo consciente que la realidad en la que vive es demasiado determinante para permitirle escapar. A pesar de no tener presiones sociales, Juan no es en modo alguno libre.

La contradicción en él es constante en toda la obra. Por ello, en este subcapítulo de análisis nos dedicaremos a identificar las secuencias en las que esta contradicción entre sus rasgos, deseos y acciones están presentes, y veremos cómo afecta el desarrollo de la acción y la coherencia del personaje. Analizaremos secuencias en las que Juan demuestra su sentido de superioridad y acepta la inferioridad y sumisión de su clase. Esto nos permitirá ver cómo los rasgos, deseos y acciones de Juan se contradicen en la obra y demostrará que el personaje, aunque de modo aún primario, responde a la idea de impersonaje.

**Secuencia 1.** La primera secuencia en que observamos su arrogancia y sentido de superioridad, propios de sus rasgos, es aquella ubicada en el momento de intervención, que analizamos previamente. Recordemos que en este momento era Julia quien llevaba la acción y actuaba frente al gatillo. En esta secuencia también Juan intenta dejar en claro cuáles son sus ocupaciones como criado, pues está jugando con ella su rol de criado. No

obstante, a su vez, deja en claro a Julia que no está dispuesto a ser su objeto de juego, de modo que se opone a Julia y parece jugar otro rol:

JUAN. Entonces, antes era en serio también. Usted juega en serio demasiado, y eso es peligroso. Sin embargo, ahora estoy cansado del juego y le suplico que me perdone si vuelvo a mis ocupaciones. (Va a coger las botas). El señor conde ha de tener las botas lustradas a primera hora, y ya hace tiempo que dio la media noche.

JULIA. Deje usted esas botas.

JUAN. No; esta es mi obligación, y he de cumplirla. No he pretendido ser su compañero de juegos, ni deseo serlo, porque me considero muy superior a semejante papel.

JULIA. ¡Es usted un soberbio!

JUAN. En algunos casos sí, y en otros... no. (Strindberg, 1982, p. 119)

Vemos en esta secuencia la disciplina de Juan como criado, y cómo está condicionado por el deber y la lealtad hacia el conde. Por ello, juega con su rol de criado, porque está con Julia y aún no se han roto las normas sociales entre ambos.

Tal vez esta sumisión de Juan al conde y su profundo respeto se explica precisamente a través de la dialéctica del amo y el esclavo, vista en el subcapítulo anterior: una relación de dependencia en la que el esclavo se ha convertido en un ser para otro más que un ser para sí. “El esclavo es una conciencia que se niega a sí misma como verdad en el mundo” (Correa, 2021, párr. 16). De modo que Juan está doblegado ante un superior al que a su vez necesita para que lo reconozca como necesario. Así, elementos como las botas o la campanilla serán claves para activar en Juan su conciencia de esclavo. Es tan fuerte esta conciencia que no es necesaria la presencia del conde, sino solo un elemento que lo evoque.



Sin embargo, vemos también en este pasaje que Juan es un ser soberbio y no está dispuesto a rebajarse y ser solo un amante de Julia. Se evidencia que, en la conversación, Juan utiliza ciertas herramientas o tácticas para interactuar con Julia y lograr su cometido: ataque, defensa y contraataque. Ello permite notar que Juan no es un hombre débil, sino que parece muy firme en sus convicciones. Esto denota también una profunda contradicción pues a pesar de que su conciencia de “esclavo” lo domina, hay otra parte en él que lo hace sentirse superior y valioso, y por eso notamos que por momentos escapa a su rol de esclavo y empieza a ser realmente como quisiera ser, como amo.

De ahí que, con Julia, Juan se comporta tal, como amo. Sin embargo, su actuar tiene una explicación precisamente en la dialéctica del amo y el esclavo. Lacan tomó la idea de Hegel para armar el discurso del amo y el esclavo. Para Hegel, esta relación entre amo y esclavo se da en un contexto de reconocimiento imperfecto o asimétrico y de lucha. Curiosamente, un contexto social como el de la obra de Strindberg, en el que una clase tenía los medios de producción y la otra era explotada.

Hegel menciona que para construir nuestra identidad necesitamos del reconocimiento que nos brindan los demás (Correa, 2021). Sin embargo, la llegada de otro ser humano implica la duda de nuestras verdades, opiniones y creencias sobre el mundo. De esta manera, empezamos a dudar de aquello que conocemos. Así, se produce un conflicto entre dos consciencias que quieren ser las que determinen la verdad del mundo. Ninguno de los dos seres humanos quiere ceder y ambos quieren ser reconocidos y para ello deben doblegar al otro. “La conciencia que se erigirá como ganadora, la que llamaremos «el amo», será aquella que en la lucha no le tenga miedo a nada” (Correa, 2021, párr. 14). Las ideas de Hegel nos permiten comprender el tipo de relación en la que se encuentran los

protagonistas, pues ninguno de ellos quiere ceder porque quiere lograr el reconocimiento del otro, y es ahí que se origina el drama o conflicto.

Sobre todo, Juan, que es el más fuerte de ambos, doblegará a Julia y no cederá en sus pretensiones y en su afán de ser reconocido. Por eso es que vemos que, en la obra, al inicio Juan es respetuoso y trata bien a Julia, pero después de haber cruzado un límite, Juan termina por imponerse, pues entre los dos es el quien no tiene miedo a nada. Sin embargo, Juan no es realmente libre, su miedo al conde lo paraliza y su conciencia de clase siempre lo regresa a su rol de esclavo y le impide lograr ascender. Juan desea creer que una vez que alcance la “cima del árbol” escapará de su pasado proletario y se volverá un caballero (Tornqvist y Jacobs, 1988), pero esto no es posible.

Precisamente por esta dialéctica sobre la que se erige la obra, podemos ver que la relación entre los personajes se traduce en aplastar al otro para poder sobrevivir. Quien sea más fuerte lo logrará. Robert Abirached (1994) menciona que en obras de Strindberg como *La señorita Julia*, los personajes intentan sin descanso hacer cargar al otro el peso de la propia culpa, lo cual refuerza precisamente este sentimiento. Esto puede verse en nuestros protagonistas, pues Julia busca trasladar a Juan la responsabilidad de ayudarla a decidir y decirle qué hacer; y a, su vez, Juan, consciente de que lo hecho con Julia es una falta, buscará cargarle la responsabilidad a ella y la arrastrará al suicidio para librarse del problema.

En este juego de poder que se produce entre ambos, Julia y Juan recurrirán a jugar los roles que sean necesarios para lograr sus objetivos. Si bien, durante la primera parte de la obra, ambos ejercerán poder sobre el otro de forma equivalente, después del primer punto de quiebre Juan comenzará a imponerse progresivamente y su autoridad crecerá, mientras que Julia intentará y luchará por resistir a través de la recurrencia a su estatus social. Todo

es posible por las características y rasgos de cada personaje. De este modo, la relación de poder entre ambos se traducirá en la forma en la que se expresa el personaje, ya sea usando preguntas, órdenes o afirmaciones, el número de las veces que este toma la palabra, y el uso de la ironía dramática. Todo esto develará quién es el personaje en control de la situación o quién tiene poder sobre el otro personaje (Sakine, 2016). Lo que se produce entonces en la obra es que los caracteres de Juan y Julia determinarán sus intervenciones verbales y, a su vez, estas intervenciones nos develarán rasgos de sus personajes. Sin embargo, al mismo tiempo, ocurrirá que los personajes, con sus propias intervenciones, intentarán comprenderse y reconstruir su carácter algo fragmentado.

**Secuencia 2.** La siguiente secuencia que analizaremos sucede algunos momentos después de la secuencia analizada anteriormente. En esta secuencia el sujeto es Juan y su objetivo es producir lástima en Julia y para ello recurre a contarle sobre su pasado y cómo la conoció y se enamoró de ella.

Recapitulemos y recordemos que Egil Tornqvist y Barry Jacobs (1988) plantean que hay conflicto de roles sociales en los personajes. Precisamente antes de esta secuencia, Julia encuentra que Juan y Cristina están juntos y siente celos, y ordena a Juan cambiar de rol y le ordena cambiarse la ropa de criado y vestirse como caballero. Incluso cuando Juan aparece vestido elegantemente, Julia le habla en francés, de modo que el rol de Juan es otro ahora. Juan se vuelve galante y actúa diferente. Mientras juega este rol de galante, Juan olvida por un momento qué papel está ejecutando e intenta besar a la señorita, por lo cual recibe una bofetada y vuelve nuevamente a su rol de sirviente. Al haber fallado en su rol de caballero galante, Juan no tiene más opción que refugiarse en su rol servil. Tornqvist y Jacobs (1988) manifiestan que Juan desempeña el rol ahora de patético paria social para lograr manipular emocionalmente a Julia y producir lástima.

No obstante, Juan, cerca al final de la secuencia que analizamos en esta parte, vuelve a hacer notar su soberbia y superioridad para con los de su clase al negarse a festejar la noche de San Juan, es decir vuelve a salirse de su rol servil y de paria social y parece ser realmente él:

JUAN. (...) Entonces le suplico que me permita retirarme a descansar.

JULIA. (Con aspereza). ¡Acostarse la noche de San Juan!

JUAN. Claro. No me divierte bailar ahí fuera con esa gentuza.

JULIA. Coja usted la llave del embarcadero y vámonos a pasear en lancha por el lago; deseo ver amanecer.

JUAN. ¿Cree usted que eso es razonable?

JULIA. ¡Parece que teme usted por su reputación!

JUAN. ¡Es posible! No me agradaría hacer el ridículo; ni quisiera tampoco que me despidieran de mala manera, sin darme certificados. También me creo obligado con Cristina. (Strindberg, 1982, p. 119)

Juan considera como gentuza a las personas de su clase; por ello, se niega a festejar con ellos durante esta festividad. Juan siente que sobresale y es diferente al resto, lo cual se relaciona con su fuerte narcisismo. Además, podemos ver la predilección del autor por los personajes masculinos, vemos que Juan salta de un rol a otro durante la obra, y es interesante notar que los diálogos entonces se vuelven más interesantes por este cambio de roles en el personaje.

Al mismo tiempo, es posible notar el miedo de Juan cuando teme a bailar con Julia porque sabe que no es adecuado para alguien de su clase hacerlo, y podría terminar despedido o en problemas con el conde, que es su mayor temor. Su ansiedad ante los de la clase superior se antepone a otras. Es interesante notar que, si bien Strindberg lo describe

como a un ser “lo suficientemente fuerte como para utilizar los servicios de otras personas en su provecho sin sufrir lo más mínimo”, cuando de la clase alta se trata, Juan se doblega y no es lo suficientemente fuerte ni tiene libertad. Allí radica la contradicción de este personaje.

La contradicción de este personaje está basada en el cambio de roles que ejerce Juan y que hacen que su personaje sea complejo, algo confuso, y que se genere en el texto un dinamismo y se sienta tensión y conflicto entre ambos personajes. Las intervenciones de Juan cuando cambia de roles sorprenden a Julia y generan el drama entre los personajes. Además, esta contradicción en Juan interviene en la forma en que toma la palabra y responde a Julia, haciéndolo a través de afirmaciones o negaciones contundentes. Curiosamente, este drama o conflicto se mantiene solo hasta que monólogos o intervenciones sutiles del autor suspenden este conflicto y ralentizan la acción.

**Secuencia 3.** Si bien su gran deseo de llegar a ser parte de la clase alta riga la vida de Juan, también es verdad que causa una gran decepción el comprobar que la señorita Julia no es lo que aparenta. Esto se encuentra en una de las secuencias analizada en el capítulo 3. El sujeto en esta secuencia es Juan cuyo objetivo es demostrar su superioridad ante Julia y la inferioridad de ella. Para lograrlo, Juan hace comentarios de burla hacia ella, la compara con mujeres de clase más baja, y la insulta. En esta instancia, el rol de Juan no es más el de siervo. El conflicto aquí es sumamente fuerte y evidente entre ambos. La contradicción está aquí en el momento en que Juan ofende a Julia y en el mismo extenso parlamento rápidamente le pide perdón:

JUAN (levantándose).-¡No! ¡Perdóneme lo que le he dicho! No suelo pegar a un indefenso y menos si es una mujer. Yo no puedo negar que, por otra parte, me alegro de haber visto que lo que nos deslumbra a los de abajo no es más que oropel,

de haber visto que el lomo del halcón también es gris ... Pero, por otra parte, me duele comprobar que lo que yo anhelaba no fuese algo mejor, más sólido, más respetable. Me duele también que haya caído tan bajo, verla por debajo de su cocinera. (Strindberg, 1982, p. 131)

No sabemos de dónde viene el cambio, pero se evidencia y es muy brusco. Esto puede notarse, además, porque las afirmaciones de Juan son fuertes. Lo sabemos por el uso de los signos de exclamación. En este monólogo muestra por una parte su alivio por saber que lo que hay en la clase más alta es ilusorio, no es perfecto, y por tanto no es inalcanzable. Al mismo tiempo, Juan se siente decepcionado de ver que a señorita Julia no es lo que él creía. Recordemos pues que Juan tenía grandes expectativas por Julia y la había idealizado: desde más joven le había atraído. Sin embargo, al mismo tiempo, Juan muestra un atisbo de contradicción con sus rasgos insensibles al sentir lástima por Julia en el momento final de este monólogo.

Cabe preguntarse si sus sentimientos son verdaderos o si solo está siendo sarcástico con Julia. Todo dependerá de cómo lo interprete el receptor. Juan nos recuerda a un personaje con múltiples posibilidades, que se aleja de la idea de personaje estereotípico e incluso clásico como el de la tragedia, y al presentar fisuras en su construcción, se acerca levemente a la idea de impersonaje. Recordemos que los personajes de la tragedia eran seres en los que sobresalía alguna característica, y habría sido imposible que ellos presenten este tipo de contradicciones.

Se supone pues que Juan está decepcionado de Julia y de lo que ella representa. Sin embargo, unas pocas líneas después de este monólogo, aquel parece volver a contradecirse, pues halaga a la señorita Julia exaltándola, y entonces parece que vuelve a aparecer el rol de siervo: “Señorita Julia, ¡usted es una mujer maravillosa, una mujer de demasiada valía

para un hombre como yo! (...) Yo nunca me conformaría con ser un macho para usted y sé que jamás lograría despertar su amor” (Strindberg, 1982, p. 131).

Juan no solo eleva la figura de la señorita Julia, sino que se menosprecia y se considera insuficiente para ella. Entonces, su soberbia, uno de sus rasgos principales, parece desaparecer para dar paso a cumplir su objetivo: halagarla para ascender a cualquier costo. Esto parece confuso, ya que no queda claro si Juan realmente dice lo que siente con sinceridad o si está acomodando sus palabras a su conveniencia, es decir, si está jugando uno de los roles que le conviene para lograr algo de Julia. Precisamente el dramaturgo advierte sobre la naturaleza de Juan en el prólogo: “... cuando dice la verdad, lo cual no ocurre con frecuencia, ya que le interesa mucho más exponer lo que le es favorable que lo que es verdad” (Strindberg, 1982, p. 97). Podemos convenir entonces en que el personaje de Juan tiene muchas posibilidades de interpretación.

Su actitud contradictoria tendría una explicación de acuerdo a la dialéctica del amo y el esclavo, pues Juan también depende de Julia para lograr reconocimiento, de modo que no es tan sencillo dejarla ir. Juan necesita de Julia para cumplir sus requerimientos narcisistas, pero también su objetivo de vida: ascender. Es por ello, que esta naturaleza contradictoria les dará forma a sus intervenciones, dotándolas de firmeza y resolución.

Aun a pesar de su decepción con respecto a la clase baja, Juan sigue venerando al conde exaltando su figura. Cabe entonces preguntarnos por qué. Si ya se dio cuenta que la clase alta no es perfecta, ¿por qué sigue sintiendo este respeto y temor extremo por el conde? Es más que probable que el motivo de esto sea que en su relación con el conde, a diferencia de su relación con Julia, Juan represente la conciencia del esclavo. Es interesante pues constatar que a pesar de que con Julia puede estar fingiendo para lograr sus propósitos, con el conde no puede hacer lo mismo. Las intervenciones de Juan que analizaremos a

continuación reflejan que, incluso con el conde ausente, Juan expresa su temor y respeto, con lo cual podemos intuir que sus palabras son verdaderas.

**Secuencia 4.** En los últimos momentos de la obra, en el instante del clímax, el conde anuncia su llegada con dos campanillazos. Ante esta presencia, Juan y Julia se desesperan, pues saben que serán descubiertos. El sujeto en esa secuencia es Juan y su objetivo es lograr que Julia se suicide; se le opone el estado de trance en que entra que le impide accionar. Ante el pedido de Julia: “¡Déme una orden y yo la obedeceré!”, Juan, quien ha insistido a Julia a quitarse la vida, se queda petrificado y no reacciona:

JUAN: Yo no sé..., yo ahora tampoco puedo..., no comprendo lo que me pasa... Es como si esta librea me impidiese darle una orden a usted... y ahora..., desde que el conde me habló..., pues... no puedo explicárselo bien..., pero... ah, despierta en mí el maldito lacayo que llevo dentro... Estoy seguro que, si ahora bajase el señor conde y me mandase cortarme el cuello, lo haría sin vacilar. (Strindberg, 1982, p. 151)

Su condición y consciencia de criado persigue a Juan y no le permite darle ninguna orden a Julia. Si observamos el texto, veremos que Juan titubea, pues es evidente que está atemorizado. Es tanto su temor, que menciona:

Llega a quitarme fuerzas a mí mismo y me hace cobarde. ¡Qué!... Creo que se ha movido la campanilla... No. Habría que meter un papel arrollado en la bocina. ¡Que le atormente a uno hasta este punto el temor de un campanillazo! (Strindberg, 1982, p. 151)

A pesar de no ver al conde, su sola referencia lo asusta: las botas, la campanilla, sus guantes.

Después de este análisis podríamos sostener que en Juan hay una contradicción entre sus rasgos, deseos y acciones. Juan es entonces un ser contradictorio y que genera



confusión en el receptor, pues es arrogante y quiere ascender socialmente por cualquier medio, es interesado y manipulador; pero, a la vez, tiene temor, respeto y veneración hacia el conde. Su carácter manipulador hace difícil saber cuándo esta sinceramente expresando su respeto y temor, y cuándo lo está haciendo con segundas intenciones. Esto sucede porque el personaje desempeña diversos roles durante la obra.

Esta forma en que está construido el personaje intentaba retratar la *psique* humana teniendo en cuenta los nuevos estudios respecto a la personalidad, psicología y subconsciente surgidos en la época. Por tanto, se alejaba de la idea de personaje clásico, tal y como expresaba Aristóteles:

Y, además, en los caracteres, lo mismo que en la trama de los hechos, hay que buscar siempre lo necesario y lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que tal personaje diga o haga tal cosa, y que sea necesario o verosímil que tal hecho suceda después de tal otro. (Aristóteles, 2013, p. 72)

Julia y Juan no terminan de calzar por completo con la idea del personaje cohesionado con rasgos jerarquizados y que responde a una cadena de causalidades, sino que son personajes debilitados, fragmentados, por ratos confusos. Aunque están presentes físicamente, se encuentran ausentes en sus propios recuerdos e ideas y sin una jerarquía identificadora de rasgos. Estas tensiones y fisuras en el personaje lo alejan de la idea de personaje clásico, y lo volverán un prematuro impersonaje.

## CONCLUSIONES

A partir de la investigación y análisis realizados, podemos confirmar la hipótesis presentada al inicio. Strindberg intentó modificar la tragedia a través del cambio de aspectos claves en ella como el héroe trágico que busca su felicidad, la unidad de acción y los diálogos al servicio de esta. Para lograrlo, el autor cambió la idea de personaje, pues nos ofrece un ser que no tiene voluntad para accionar, y que busca su placer a través de la autodestrucción. Este nuevo personaje tendrá rasgos de impersonaje. Asimismo, el cambio en la idea de personaje cambiará el diálogo y ahora este no estará enfocado en ayudar a que la acción avance, sino que mostrará las divagaciones en el mundo interno del personaje. Asimismo, tomará el nombre de diálogo intrasubjetivo, que será irregular y lleno de monólogos. Estos elementos ocasionan en el texto que la acción se estanque y parezca que no avanza. De este modo, más que cambiar solo la tragedia, Strindberg fue más allá y logró proponer un nuevo tipo de escritura teatral denominado, a partir de este periodo, drama moderno.

Sin embargo, en su afán por renovar la tragedia clásica, Strindberg conservó algunos aspectos y modificó otros. Mantuvo la trama sencilla de la tragedia clásica al escribir *La señorita Julia* como una obra sin tramas paralelas menores. Además, conservó casi en su totalidad la causalidad en la fábula manteniendo la idea de organicidad del “bello animal”. El hecho de que la trama sea sencilla permite al autor enfocarse en otros elementos más importantes para él, por ejemplo, los personajes y el diálogo. La trama no es más que una excusa para hablar de algo más importante para el autor. A este le interesa pues exponer la profundidad del alma humana, y la encarnizada lucha que puede desplegarse entre un hombre y una mujer, y entre un amo y un siervo.

El dramaturgo también mantuvo otras características esenciales de la tragedia clásica en la obra. Entre los elementos que conserva están el sufrimiento que implica el hecho trágico; la violencia que desencadena toda tragedia al alterarse el orden natural; el desencadenamiento de lo elemental o primitivo al, ambos personajes, luchar como especies por sobrevivir; la conciencia del personaje de su situación trágica; la imposibilidad del personaje central de escapar de su tragedia; y la responsabilidad del personaje por sus actos. Strindberg mantuvo elementos de la tragedia clásica porque la consideraba como un género potente, que representaba la real naturaleza de la existencia humana; de modo que, la esencia del género fue conservada. El mantener estos elementos de la tragedia nos permite reconocer en *La señorita Julia* la complejidad de un hecho trágico, lo cual fortalece las posibilidades de encontrar conflicto en la obra.

No obstante, así como mantuvo aspectos, también modificó otros como el diálogo, los personajes y la catarsis. Strindberg utilizó el diálogo irregular para mostrar a sus personajes como seres contradictorios y complejos que no actúan por causalidad solamente, sino que están sometidos y guiados por su inconsciente o aspectos que no conocen de ellos. Así, vemos que los personajes están guiados por una multiplicidad de factores que los guían a cambiar las determinaciones de su presente. Este tipo de diálogo irregular es intrasubjetivo, pues el autor enfocó su atención en el conflicto del personaje consigo mismo, ampliando las estructuras del drama clásico enfocadas en el conflicto entre sujetos. Esto no significa que el dramaturgo deje de lado el conflicto entre sujetos, sino que añadió y enfatizó la perspectiva íntima del personaje. Este relato introspectivo está presente a través de los varios monólogos que presenta la obra y que muestran un humano que no es siempre racional y que, a través de estos largos parlamentos, se expresa sin restricciones y auto explora su vida, sus rasgos y su pasado. De modo que la palabra se convierte en una

herramienta de autoexploración y una forma en que el personaje puede reconstruirse y comprender su existencia.

Respecto al cambio en la construcción de los personajes, el autor destruye la idea convencional de carácter y crea una nueva forma de construir un personaje: un personaje con rasgos de impersonaje. Para ello, dota al personaje de multiplicidad de motivos para actuar, esto da una sensación de profundidad psicológica en él. Son varios los rasgos de los personajes de Julia y Juan que parece por momentos que ningún rasgo sobresale en ellos o los define de manera sobresaliente. Por ello es que el autor define a sus personajes como seres sin carácter. Sin embargo, a partir del análisis, podemos decir que esto no se refiere a que no tengan carácter en sí, sino que este está determinado por los otros personajes con quienes el personaje interactúa. Esto quiere decir que el personaje adecúa su forma de actuar de acuerdo a con quién está. Esta habilidad que tienen Julia y Juan para adaptarse implica que cada uno juega diversos roles según con quién interactúe o según lo que quiera conseguir en determinado momento. Ambos personajes son conscientes de esta estrategia y la usan cuando es necesario. Así, por momentos, Julia desempeña el rol de señora de la casa, mientras que en otros pasajes intenta desempeñar el rol de una mujer trabajadora más. Por su parte, Juan juega el rol de criado, el de paria social, de hombre galante, de hombre que manda, etc.

El otro aspecto que el autor cambia de la tragedia clásica es el papel de la catarsis. Strindberg no estaba interesado en que el espectador se identificara con su personaje central, ni que sintiera lástima ni pena por ella. Por el contrario, buscaba que el espectador se liberara de sus sentimientos. Strindberg no buscaba apelar a los sentimientos, pues ya el teatro burgués apelaba innecesariamente a ellos. Al autor le interesaba formar o educar un nuevo tipo de espectador que tenga cierta distancia crítica con lo que ve. Para lograrlo, el

autor introdujo elementos como las pantomimas y el ballet, que funcionan a modo de elipsis, y permiten que el espectador sea consciente de lo que está viendo sin desconectarse por completo de la acción. Además, construyó el momento final como si el espectador presenciara un ritual en el que nos caben los sentimientos de compasión ni temor, lo cual da cuenta de su afán por lograr un tipo diferente de recepción.

Por otra parte, dado que el autor se encontraba en un momento en el que dominaba el drama burgués, construye la obra como una forma de alejarse este tipo de drama, que había perdido su capacidad de representación del mundo y de la realidad. Strindberg se opone a esta tendencia e intenta construir una obra en la que, por una parte, haya relación entre forma dramática y contenido, y por otra, que no ignore las nuevas problemáticas del momento.

Sobre la relación entre forma dramática y contenido, notamos que elementos como el espacio, el uso del tiempo, la inclusión de las pantomimas y el ballet, así como la llegada del conde, y las constantes en la obra evidencian ciertas tensiones en ella, que permiten apreciar la innovación del autor respecto al drama. Por ejemplo, el uso de la cocina como espacio de acción significa que la obra comienza a utilizar símbolos que escapan del conflicto central de la misma y muestran una realidad social que atraviesa todo el drama. Asimismo, el uso de constantes con su respectivo valor simbólico nos permite identificar temas presentes en la obra e ideas del autor. A su vez, percibimos que al usarlos se quiebra la idea de drama primario que se refiere a sí mismo para pasar a una realidad que supera el conflicto o anécdota de esa noche. Por su parte, la inclusión de pantomimas y el ballet evidencian tensión en la forma dramática, pues si bien guardan relación con el conflicto, no están puestos ahí para hacer avanzar la acción, sino para darle un respiro al espectador y

para quebrar intencionadamente la forma clásica y verosímil. Todo lo mencionado implica que empieza a haber relación entre forma y contenido.

Sobre las problemáticas del momento, se observa que aspectos claves como las nuevas investigaciones científicas, las consecuencias sociales y económicas de la Revolución Industrial, los nuevos trabajos, los consiguientes cambios en la estructura social, el ascenso de la burguesía y la existencia de diversas clases en un mismo espacio, la crisis de identidad, y las nuevas ideas sobre la emancipación de la mujer están presentes en la obra como temas. Además, otorgan profundidad a los personajes, ya que moldean su forma de actuar, llenan los diálogos, e incluso intervienen moldeando los hechos de la trama. Esto termina por demostrarnos que lo social puede intervenir en el drama a partir de ahora, y, por tanto, puede mover la acción de una obra teatral. De todos modos, hemos de precisar que la obra comparte aún elementos con el drama burgués como la estructura de la obra y la construcción de la tensión en ella, la correspondencia entre argumento y trama, y la representación de una aparente familia patriarcal. Esto nos muestra que, dado que nos encontramos en un periodo de cambios y experimentación, es imposible para el autor desprenderse por completo del tipo de drama que lo precede, y lo que termina por lograr es una interesante y sutil fisura de la forma.

Es verdad que la obra enfatiza el conflicto intrasubjetivo, pero ello no implica la ausencia de conflicto entre sujetos. De hecho, hemos constatado que sí hay pugna entre los personajes, sobre todo, cuando estos cambian de roles y ocurre una discordancia entre el deber ser y el querer ser. Sin embargo, este conflicto se diluye cuando aparecen los monólogos de cada personaje. Estos monólogos cumplen ciertas funciones: explicarse a sí mismos lo que sienten, relatar un evento del pasado, relatar un sueño, preguntarse a sí mismos sobre lo que están sintiendo y expresar pensamientos reprimidos. De modo que el

destinatario de los monólogos no es siempre el otro personaje, sino muchas veces quien lo dice; esta dinámica estanca la acción principal. Estos monólogos refuerzan la idea de que hay un conflicto más profundo y más allá que el simple conflicto principal de esa noche, y que los personajes en realidad tienen una relación problemática con el mundo en que viven.

La idea arriba mencionada implica que en la obra hay una realidad paralela que desborda el espacio personal y conflicto central, el cual abarca toda la pieza. El conflicto de esa noche es solo un pretexto para hablar de un tema mayor que tiene capacidad de convocar situaciones pasadas de los personajes, por ejemplo, sobre su crianza; y a partir de ahí lograr que los personajes comprendan algo de sí mismos. A partir de esta comprensión los personajes se transformarán y decidirán actuar. El mejor ejemplo es Julia, quien, a partir de explorar en sus monólogos la forma en que fue criada y el odio que siente por hombres y mujeres, comprende que debe tomar responsabilidad por los actos cometidos esa noche. Así, Strindberg propone con su obra que lo no racional u oculto también puede formar parte de la dramaturgia moderna.

El componente intrasubjetivo también implica que el autor hizo visible su presencia en el texto a través de dos aspectos. En primer lugar, el dramaturgo escribe desde la autobiografía y desde los tópicos que para él marcan su visión del mundo: la superioridad del hombre, el desprecio por la mujer, ideas religiosas, diferencia de clases. Esto socavó la objetividad e imparcialidad que debía tener su obra dado que formaba parte del naturalismo y que se apoyaba en estudios científicos. Así, el autor se hizo notorio en el texto a través de los temas abordados en la obra, pues eran su visión del mundo; el contenido de los diálogos; y la forma de estos.

En segundo lugar, el dramaturgo compone artificialmente el texto y hace que sintamos su presencia. Esto se logra mediante el uso de parlamentos cortos en

contraposición a parlamentos largos en ciertos momentos, lo que refleja la presencia del autor al resaltar la predilección por el personaje masculino. Además, el uso de metáforas en ciertos momentos no adecuados permite sentir la presencia de Strindberg. Asimismo, el hecho de que ciertos textos con temática religiosa parezcan no pertenecer al personaje que los dice, sugiere nuevamente la presencia del autor, e intensifica la sensación de que hay una fractura entre quien habla y el lenguaje. Incluso, estos textos parecen alejarse del campo dramático. Así, vemos que no hay voluntad de parte de Strindberg por ocultar su presencia en la obra.

Por otra parte, a diferencia de los personajes sencillos de la tragedia clásica, que solo buscaban su felicidad, y de los personajes estereotipados del drama burgués, el personaje de Julia se presenta como un ser que desea su autodestrucción. Esta pulsión de muerte la guía durante toda la obra, y se manifiesta a través del relato de sus sueños, a través de monólogos, a través de sus acciones con Juan. El hecho de que el personaje construido por Strindberg tenga estos deseos no es descabellado, sino que tiene un fundamento en estudios psicológicos de la época, con lo cual se demuestra que la realidad en la que vive el autor puede dar forma al drama y puede ser temática de una obra teatral. Así, observaremos que el psicoanálisis y las ideas sobre la histeria explican por qué Julia desea la muerte como forma de aliviar cargar con la culpa y vergüenza de tener deseos sexuales, reprime estos deseos, y a su vez es una persona sensible e intensa que busca situaciones de riesgo, y no vive la realidad. Estas ideas nos permiten acercarnos a Julia al personaje. Si bien ella no es un impersonaje aún, sí presenta rasgos de él.

El deseo de autodestrucción en Julia también se manifiesta en su deseo por lastimar al otro. Este personaje también encuentra placer en la destrucción o daño del otro. Esto sucede porque el personaje de Julia y el de Juan buscan que el otro cargue con su culpa, y



para lograrlo cometen “asesinato psíquico”: aplastan al otro para poder vivir. Esta forma violenta de interacción moldea el contenido de la obra, la forma de los diálogos y a los personajes. Al haber dos seres que quieren vivir, y que para lograrlo deben aplastarse, el conflicto se mantendrá vivo y será interesante para el lector o para el espectador.

Julia y Juan son personajes complejos. Esta complejidad se manifiesta en sus múltiples contradicciones que determinan la actitud que tienen entre ellos y las formas en las que se expresan. Ambos cambian de roles constantemente para lograr sus objetivos. Así, por ejemplo, se manifiesta que Juan juega el rol de criado, de hombre galante, de amo, de paria social; y va alternando entre ellos. Estos cambios son los que nos hacen sentir que es un ser contradictorio y ello genera conflicto entre los personajes. Estos cambios de rol en Juan también afectan la forma del diálogo, pues dependiendo del rol que juegue, usará o dejará de usar ciertas palabras y formas de hablar, se extenderá en su discurso o usará ironía, burla, órdenes, súplicas. De modo que podemos afirmar que Juan se acerca a la idea de impersonaje al no ser un ser monofacético, ni predecible. Este fluctuar entre dos extremos intensifica el conflicto y, a su vez, tiene explicación nuevamente en el psicoanálisis, en la dialéctica del amo y el esclavo.

Ahora bien, el personaje de Julia se aleja del ideal de mujer de la época. Si bien vemos que ella representa a una mujer restringida y reprimida por presiones sociales, también reconocemos en ella la decisión de transgredir las reglas de su clase y su género, y de rebelarse. Julia se opone a las reglas de su clase que no le permiten relacionarse con los criados. Se rebela también ante los roles de género impuestos en su sociedad, según los cuales, la mujer debía ser símbolo de decencia y pureza. Para lograr rebelarse, Julia emplea estrategias como el desempeñar diversos roles que le permiten adecuarse a la situación y lograr aquello que desea. Así, a partir de jugar diversos roles, Julia se acerca a su deseo de

salir de las presiones de su clase y su género, y así lograr autodestruirse precisamente debido a los deseos que no podía tolerar sentir. El hecho de que una obra de esta época muestre cómo un personaje femenino se rebela ante lo establecido nos muestra una realidad de desigualdad evidente en la sociedad de la época y que, desde ese momento, comenzará a cambiar paulatinamente.

El hecho de que *La señorita Julia* sea aún representada y analizada en nuestros tiempos nos recuerda la vigencia que la obra tiene, pues si bien la igualdad está lograda en muchos aspectos y en muchos lugares, aún queda camino por recorrer: cerrar brechas salariales y de acceso a la educación, eliminar el estigma social que tienen las mujeres que ejercen libremente su sexualidad, y erradicar la violencia de género. En este sentido, podríamos afirmar que Julia se adelanta a su tiempo y se parece a una mujer de nuestra época.

Strindberg, en suma, buscó renovar el teatro. Para ello se apoyó en la renovación de la tragedia. Sin darse cuenta propuso una nueva forma de escritura dramática que priorizó el conflicto del personaje consigo mismo. Además, buscó que el contenido y la forma estén relacionados, de modo que los temas de la obra le dieron forma a los diálogos irregulares y a la predominancia del monólogo, además de que la estructura de la obra fue afectada también debido al contenido de la misma. Así, *La señorita Julia* no fue ajena a las problemáticas emergentes de su tiempo, ya que las incorporó como sustento para construirse. A la vez, sirvió para que el autor manifieste sus ideas y su mundo interno mediante la ostentación de su presencia en el texto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles, (2013). *Poética*. Alianza Editorial
- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Asociación de Directores de Escena de España
- Aston, E. & Savona, G. (2013). *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. Taylor and Francis
- Ayres, D. (15 de noviembre de 2016). "Miss Julie," a Play by August Strindberg: A Critical Analysis of Gender in Victorian Society. <https://owlcation.com/humanities/Miss-Julie-by-August-Strindberg-A-Critical-Analysis-of-Gender-in-Victorian-Society>
- Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Alianza Editorial. <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>
- Barker, D. (2009). *Tragedy and Citizenship: Conflict, Reconciliation, and Democracy from Haemon*. Sunny Press
- Battle, C. (2007). *La segmentación del texto dramático (un proceso para el análisis y la creación)*. [artículo]. <https://studylib.es/doc/8723431/la-segmentaci%C3%B3n-del-texto-dram%C3%A1tico>
- Bellquist, J. E. (1988). Rereading Froken Julie: Undercurrents in Strindberg's naturalistic intent. *Scandinavian Studies*, 60(1), 1-11. <https://www.jstor.org/stable/40918908>
- Berglund, L. (2017). A Medieval Heroine for the Modern Woman. *Scandinavian Journal of History*, 42 (1), 46-70. DOI: 10.1080/03468755.2016.1204678
- Britannica. (s.f.). *Revolution and the growth of industrial society, 1789–1914*. <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/Revolution-and-the-growth-of-industrial-society-1789-1914>

- Boyko-Head, C. (1990). *A Lacanian analysis of Miss Julie by August Strindberg and The Balcony by Jean Genet*. [Tesis de maestría].  
<https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/11534>
- Camacho, R. (2013). Antígona, la herencia de la culpa. *Pensamiento, Papeles de Filosofía*, 1 (1), 139-153. <https://revistapensamiento.uaemex.mx/article/view/337/311>
- Carnevali, D. (2014). *Forma Dramática Y Representación Del Mundo*. [Tesis de maestría] Universitat Autònoma de Barcelona.  
[https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl\\_10803\\_287992/dc1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_287992/dc1de1.pdf)
- Castelvecchi, S. (2013). *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge University Press
- Castillero, O. (s.f.). *Eros: qué es la pulsión de vida según Sigmund Freud y el psicoanálisis*. [artículo]. *Psicología y Mente*. <https://psicologiymente.com/psicologia/eros-pulsion-de-vida>
- Chaudhuri, U. (1993). Private Parts: Sex, Class, and Stage Space in "Miss Julie". *Theatre Journal*, 45 (3), 317 – 332. <https://www.jstor.org/stable/3208357>
- Correa, J. (2021). *¿Necesitamos el reconocimiento del otro para forjar nuestra identidad?* <https://www.filco.es/el-amo-y-el-esclavo-hegel/>
- Cruz, J.S. (2011). La poética de August Strindberg: hacia el desbordamiento de los géneros literarios. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13 (1), 259-291.
- Dahrlstrom, C. E. (1958). Strindberg and naturalistic tragedy. *Scandinavian Studies*, 30(1), 1-18. <https://www.jstor.org/stable/40916159>
- Dahrlstrom, C. E. (1944). Strindberg's 'naturalistiska sorgespel' and Zola's naturalism: IV. 'Fröken Julie': Situation and plot. *Scandinavian Studies*, 18(3), 98 – 114.  
<https://www.jstor.org/stable/40915600>

- Davari, H. (2015). A Marxist Reading of Miss Julie de Hossein. *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, 64, 109-118. <https://d-nb.info/1191665992/34>
- Dubatti, J. (2010). Relectura de August Strindberg y las estructuras del drama moderno: un análisis de La señorita Julia. *La Revista del CCC*, (8).  
<https://www.centrocultural.coop/revista/8/relectura-de-august-strindberg-y-las-estructuras-del-drama-moderno-un-analisis-de-la>
- Eagleton, T. (2003). *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell Publishing
- Encyclopedia.com. *Social and Political Impact of the First Phase of the Industrial Revolution*. <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/social-and-political-impact-first-phase-industrial-revolution>
- Fischer - Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. Routledge
- García, B. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Paso de Gato.
- Gerhard, S. (1924). The Differences between Classical Tragedy and Romantic Tragedy. *The Classical Weekly*, 18, 3, 18-22. <https://www.jstor.org/stable/4388572>
- Grahame, K. (s.f). *Western Theatre*. <https://www.britannica.com/art/Western-theatre/Romantic-realism>
- Greenleaf, B. (1968). *The Rebel as the Tragic Hero. A study of The plague by Albert Camus, Death of a Salesman by Arthur Miller*.  
[http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/culbertson\\_betsy\\_1968.pdf](http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/culbertson_betsy_1968.pdf)
- Greenway, J. (1986). Strindberg and Suggestion in "Miss Julie". *South Atlantic Review*, 51 (2), 21-34. <https://www.jstor.org/stable/3199346>
- Herrera, M. (1995). El enigma trágico y la filosofía. La dialéctica y el diálogo trágico. *Anales del seminario de Metafísica*, 29, 189-200.

<https://studylib.es/doc/6915598/el-enigma-tr%C3%A1gico-y-la-filosof%C3%ADa.-la-dial%C3%A9ctica-y-el-di%C3%A1logo...>

Hughes, K. (2014). *Gender roles in the 19th century* [artículo].

<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century>

Information Verige. (2018). *Historia de Suecia – de las glaciaciones a la época moderna*.

<https://www.informationsverige.se/en/jag-har-fatt-uppehallstillstand/samhallsorientering/boken-om-sverige/att-komma-till-sverige/sveriges-historia---fran-istid-till-modern-tid/>

Jain, S. (2015). Miss Julie: A Psychoanalytic Study. *Epiphany. Journal of Transdisciplinary Studies*, 8 (2), 161-176.

<http://epiphany.ius.edu.ba/index.php/epiphany/article/view/168>

Lehmann, H. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Paso de Gato

Lesky, A. (1970). *La tragedia griega* (3ra ed.) (Trad. J. Godó). Editorial Labor.

Liceo Oscar Castro. (s.f.). *El rol de la burguesía en las transformaciones del siglo XIX*.

[http://www.liceooscarcastro.cl/A-2/images/CORMUN\\_ESTUDIA/CURSOS/1%C2%B0medio/04Historia/SEM08/HISTORIA\\_1M\\_S8\\_MC.pdf](http://www.liceooscarcastro.cl/A-2/images/CORMUN_ESTUDIA/CURSOS/1%C2%B0medio/04Historia/SEM08/HISTORIA_1M_S8_MC.pdf)

López, N. (2018). *La presencia del mal en la tragedia calderoniana: Los cabellos de Absalón*. [Tesis doctoral]. <http://148.206.53.84/tesiuami/UAMI22527.pdf>

Martínez, E. (2004). La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés. En

Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante (Coord). *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* (pp. 247 – 260).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1011577>

- Mejía, J. (1993). La Comprensión Aristotélica De Lo Trágico. *Universitas Philosophica*, 21, 73-94.  
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/11582>
- Melo, D. (2009). *El carnaval en la Edad Media: en el contexto de François Rabelais*. Research Gate.  
[https://www.researchgate.net/publication/278328527\\_El\\_Carnaval\\_en\\_la\\_Edad\\_Media\\_y\\_el\\_Renacimiento\\_En\\_el\\_contexto\\_de\\_Francois\\_Rabelais](https://www.researchgate.net/publication/278328527_El_Carnaval_en_la_Edad_Media_y_el_Renacimiento_En_el_contexto_de_Francois_Rabelais)
- Melo, D. (2013, 27/04). *De la tragedia a lo trágico: Nacimiento y muerte de la tragedia*. [artículo]. ISSUU. [https://issuu.com/vivoreno21/docs/de\\_la\\_tragedia...libro\\_virtual](https://issuu.com/vivoreno21/docs/de_la_tragedia...libro_virtual)
- Menichelli, L. (2013). Strindberg y el naturalismo en La Señorita Julia. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 9(53), 65-67.  
[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=457&id\\_articulo=9281](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=457&id_articulo=9281)
- Moreno, C. (2020). Strindberg, the Artist. *Estudis Escènics*, (45).  
<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/711>
- Moring, B. (2015). Women, family, work and welfare in Europe in the long 19th century. Budget studies, the nuclear family and the male breadwinner. *Revista de Demografia Histórica*, 33 (2), 119-151.
- Motos, T. & Laferriere, G. (2012). *Análisis de textos teatrales*. [artículo].  
<https://www.naque.es/documentos/teproponemos/mayo2012/PALABRAS%20PARA%20LA%20ACCION%20PDF.pdf>
- Noyes, G. (1898). Aristotle and Modern Tragedy. *Modern Language Notes*, 13, 1, 6-12.  
<https://www.jstor.org/stable/2917075>

- Núñez, O. (1959). Darwin y su teoría de la evolución por selección natural. *Revista de la Universidad*, 8, 91-102. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/92717>
- Paletschek, S. & Pietrow-Ennker, B. (2004). *Women's emancipation movements in the nineteenth century: a European perspective*. Stanford University Press.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós
- Robinson, M. (1986). *Studies in Strindberg*. Ubiquity Press
- Rokem, S. (2009). Strindberg and modern drama: Some lines of influence. En Robinson, M. (Ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg* (pp. 164-175). Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521846042.013
- Sakine, U. (2016). Fall of Miss Julie and Rise of Jean: A Stylistic Look on the Power Relations of August Strindberg's Miss Julie. *Dil Dergisi* 167(1), 39-47. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/27/2163/22435.pdf>
- Saldías, P. & Lora, M. (2006). SÍNTOMA CONVERSIVO EN LA HISTERIA. *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo"*, 4(2), 228-243. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=461545474005>
- Stanfors, M., & Goldscheider, F. (2017). The forest and the trees: Industrialization, demographic change, and the ongoing gender revolution in Sweden and the United States, 1870–2010. *Demographic Research* 36 (6), 173-226. DOI: 10.4054/DemRes.2017.36.6
- Sarrazac, J.P. (2006). El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. *Literatura: teoría, historia, crítica* 8 (2006), 353-369
- Sarrazac, J.P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato



- Sarrazac, J.P. (2020). My path through/with. *Estudis Escènics*, (45).  
<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/710>
- Shideler, S. (2009). Miss Julie: naturalism, 'The battle of the brains' and sexual desire. En Robinson, M. (Ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg* (pp. 58 – 69). Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521846042.005
- Spivacow, M. (2002). La perspectiva intersubjetiva y sus destinos: la terapia psicoanalítica de pareja. *Revista Internacional de Psicoanálisis Aperturas*, 11.  
<http://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=205>
- Sprinchorn, E. (1968). Strindberg and the greater Naturalism. *The Drama Review: TDR*, 13, (2), 119-129. <https://www.jstor.org/stable/1144416>
- Steiner, G. (1980). *The Death of Tragedy*. Oxford University Press
- Stenberg, P. (1975). Servants of Two Masters: Strindberg and Hofmannsthal. *The Modern Language Review*, 70 (4), 820-829. <https://www.jstor.org/stable/3725636>
- Stockenstrom, G. (2004). The Dilemma of Naturalistic Tragedy: Strindberg's "Miss Julie". *Comparative Drama*, 38(1), 39-57. <https://www.jstor.org/stable/41154213>
- Strindberg, A. (1982). *Teatro Escogido*. (Trad. F. Uriz). Alianza Editorial
- Strindberg, A. (2005). *The Road to Damascus. A trilogy*. The Project Gutenberg  
<https://www.gutenberg.org/files/8875/8875-h/8875-h.htm>
- Strindberg, A. (2013). *The son of a servant*. The Project Gutenberg  
<https://www.gutenberg.org/files/44109/44109-h/44109-h.htm#IV>
- Sundin, J. & Willner, S. (2007) *Social change and health in Sweden. 250 years of politics and practice*. Swedish National Institute of Public Health. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:17729/FULLTEXT01.pdf>

- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*.  
(Trad. J. Orduña). Madrid: DYKYNSON. (Trabajo publicado originalmente 1978).
- Taber, A. (1916). Plot and Character in Greek Tragedy. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 47, 51 – 64.  
<http://www.jstor.org/stable/282827>
- Templeton, A. (1990). “Miss Julie” as “A Naturalistic Tragedy”. *Theatre Journal*, 42(4), 468-480. <https://www.jstor.org/stable/3207723>
- Törnqvist, E. (1996). The Strindbergian One-Act Play. *Scandinavian Studies*, 68(3), 356-369. <https://www.jstor.org/stable/40919879>
- Törnqvist, E., & Jacobs, B. (1988). *Strindberg’s Miss Julie. A play and its transpositions*.  
Norvik Press.
- Törnqvist, E., & Steene, B. (2007). *Strindberg: on drama and theater*. Amsterdam  
University Press
- Vinaver, M. (2021). Escrituras dramáticas: Método para abordar el Texto Teatral.  
<https://es.scribd.com/document/513118714/Michel-Vinaver-El-Metodo>
- Viviescas, V. (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. *Revista científica* (7), 437-465.  
<http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%202021%20pags%20437-465.pdf>
- Williams, R. (2014). *Tragedia moderna*. (Trad. C. Arbuet). Edhasa. (Trabajo publicado originalmente 1966).