

Vínculos entre teatro y cine en *La señorita Julia*. De August Strindberg a Alf Sjöberg y Liv Ullmann

Daniela Oulego

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

El propósito del presente artículo es abordar comparativamente el texto dramático *La señorita Julia*, escrito por el dramaturgo August Strindberg, con las versiones fílmicas dirigidas por los cineastas Alf Sjöberg y Liv Ullmann. Si bien la obra responde al naturalismo, consideramos que Strindberg debatió con el carácter determinista de la herencia. En este sentido, elementos de la mitología cristiana, como el festejo de la Noche de San Juan, y la presencia de lo dionisiaco formarán parte del análisis. Asimismo, las divisiones jerárquicas ancestrales entre los sexos, por un lado, y amos y esclavos, por otro, serán vinculadas con la religión desde una mirada crítica del cristianismo. En su película Sjöberg se distanció de Strindberg acentuando en el factor determinista al indagar en la prehistoria de los personajes mediante el recurso técnico del *flashback* y apelando a metáforas audiovisuales en consonancia con el cine sueco experimental de su tiempo. Del mismo modo, Liv Ullmann, continuó examinando la influencia del determinismo y profundizó la construcción de los personajes desde la animalización planteada por Sjöberg. Por último, las referencias metateatrales del texto original retomadas en esta transposición permitirán enriquecer el estudio interdisciplinario entre teatro y cine.

Palabras clave: drama moderno; noche de San Juan; determinismo; dionisiaco; cine sueco.

Artículo recibido: 01/02/16; **evaluado:** entre 09/02/16 y 17/03/16; **aceptado:** 18/03/16.

Algunas aproximaciones al texto dramático

La obra teatral *La señorita Julia*, escrita por el dramaturgo sueco August Strindberg en 1888, puede ser enmarcada en el periodo correspondiente al drama moderno. Esta poética del teatro occidental, que comenzó a constituirse en el siglo XVIII teniendo como principal antecedente al drama burgués, se caracterizó por la observación del mundo desde una estética realista. En este sentido, Strindberg reprodujo miméticamente la empiria para construir la ficción. Además, su propuesta modernizadora en favor de incorporar “lo nuevo” al teatro de su tiempo para superar viejos cánones en vías de extinción también respondió a la idea de renovación permanente del drama moderno.

La acción de la pieza transcurre a lo largo de un acto en una cocina condal durante la noche de San Juan. En esa festividad cristiana de origen pagano se celebran las vísperas del solsticio de verano y su rito principal consiste en encender una hoguera para “dar más fuerza al sol”. La Edad Media cambió el antiguo nombre romano Jano, dios de las puertas, por el del personaje bíblico San Juan Bautista, profeta con rasgos de “hombre salvaje” en su vestimenta con pieles de animales y alimentación silvestre. La protagonista de *La señorita Julia*, que pertenece a un estrato social más alto que el resto de los personajes tal como lo indica su nombre, es poseída por la locura del solsticio y se involucra sentimentalmente con Juan, el criado, suceso que la conducirá a su desenlace fatal.

Para Peter Szondi “con Strindberg se inicia la dramaturgia, posteriormente conocida como *del yo*, que determinará el cuadro de la literatura dramática durante decenios” (Szondi, 1994: 42). La obra se encuentra inspirada en datos autobiográficos pues Strindberg era hijo de una mujer que había realizado tareas domésticas y de un trabajador marítimo que tenía aspiraciones de la nobleza. De esta manera, el enfrentamiento entre clases sociales va ser una constante en su producción. Así, los sueños recurrentes de la señorita Julia, que anhela caer sin lograr hacerlo, y el de Juan, que desea subir a robar los huevos de oro en la copa de un árbol frondoso, ilustran de modo metafórico las pretensiones de cambio en la condición social de los personajes.

Según Émile Zola el naturalismo implica “el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe” (Zola, 2002: 150). En este sentido, Strindberg se basó en un suceso real, de la vida misma, de acuerdo con las premisas del naturalismo para escribir su tragedia. Otro de los elementos que caracterizó este estilo literario es la doctrina filosófica determinista que sostiene que las acciones humanas están condicionadas por diversos factores precedentes (biológicos, psíquicos, ambientales, etc.) impidiendo el ejercicio de la voluntad propia.

Siguiendo con esta línea, en el prólogo August Strindberg enumeró circunstancias directamente relacionadas con la influencia de lo heredado naturalmente por su madre en la constitución del carácter y personalidad de Julia como causas su trágico final. No obstante, también mencionó otros posibles motivos: “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” (Strindberg, 1982: 92). De esta forma, el dramaturgo debatió con el naturalismo al no hacer hincapié únicamente en el carácter determinista de la herencia.

La tesis de la obra se basa en la lucha por la supervivencia en un mundo violento preparado sólo para los más aptos. Strindberg releyó la teoría sobre las especies de Charles Darwin a partir de la ancestral guerra entre los sexos. Como de cada especie nacen más individuos de los que pueden sobrevivir hay una lucha por la existencia que está librada, en este caso, entre lo femenino y lo masculino. En *La señorita Julia* la mujer cae en la degradación entretanto que el hombre demuestra ser el más apto para sobrevivir por su “disciplina, control, amor propio, crueldad, independencia y fuerza” (Brustein, 1970: 130). Es probable que Strindberg se haya interiorizado en los escritos filosóficos de Schopenhauer debido a que este pensador vinculó la atracción sexual (*eros*) con la muerte (*thanatos*). Es decir, la destrucción de la felicidad personal es producto de la voluntad de propagación de la especie.

Otro de sus referentes puede haber sido Friedrich Nietzsche con su libro *El nacimiento de la tragedia en el que definió al arte en perpetua pugna y reconciliación entre lo apolíneo y lo dionisiaco*. Mientras que lo apolíneo está ligado a la escultura y la belleza de las formas, lo dionisiaco se relaciona con la música y la liberación de los instintos en honor a la divinidad griega Dionisos. En *La señorita Julia* aparecen distintos elementos dionisiacos como el vino que toma Juan, el aroma a violetas de la protagonista y las danzas populares en la noche de San Juan acompañadas por instrumentos musicales.

Asimismo, Strindberg expuso una visión crítica de la religión que se acerca al pensamiento de Nietzsche. Para Strindberg “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” (Strindberg, 1982: 89). En *La genealogía de la moral* Nietzsche distinguió la moral de los esclavos (el pueblo, la plebe o “el rebaño”) de la de los amos (señores, nobles). Los esclavos exaltan los valores de obediencia y servicio promovidos por el cristianismo debido a que les permiten sostener su condición de esclavitud. Según Nietzsche, los humildes y pacientes dicen: “nosotros los débiles somos débiles, esto no tiene vuelta de hoja; es bueno que no hagamos nada para lo que seamos suficientemente fuertes” (Nietzsche, 1980: 24). Así, el cristianismo se fundamenta en la imposibilidad de reaccionar depositando la venganza en Dios.

En *La señorita Julia* el personaje de Cristina, la cocinera, representa los valores morales del amo por su adhesión al cristianismo desde el origen etimológico de su nombre, que significa fiel seguidora de Cristo. Asiste a misa todos los domingos, tal como lo hace la nobleza, buscando ser perdonada por sus robos domésticos. En un momento de la obra le menciona a Juan el evangelio de la degollación del profeta San Juan Bautista cuya cabeza, de acuerdo con el mito bíblico, fue entregada en bandeja de plata a pedido de Salomé luego de seducir con su danza al rey Herodes. Por su parte, Juan pone de manifiesto su mentalidad de esclavo cuando demuestra su veneración por las botas del conde a partir del llamado de la campanilla y su creencia en Dios.

A lo largo de la pieza pueden encontrarse referencias al teatro en un proceso autorreflexivo. En palabras de Strindberg: "he utilizado tres procedimientos artísticos: el monólogo, la pantomima y el ballet. Son recursos dramáticos, utilizados originariamente en la tragedia griega, con la diferencia que la monodia se ha transformado en monólogo y el coro en ballet" (Strindberg, 1982: 100). El texto dramático indica que Cristina realiza una pantomima, escena muda enfatizada por los gestos, cuando está sola en la cocina y escucha a lo lejos una canción escocesa ejecutada por violines. Análogamente, Julia atribuye al teatro el modo distinguido de expresarse de Juan. No obstante será de fundamental importancia la alusión al teatro de los hipnotizadores para que se concrete el suicidio de la señorita Julia inducido por Juan.

El cine sueco en la década del 40

El estallido de la Segunda Guerra Mundial despertó en jóvenes relacionados a la industria del cine en Suecia la necesidad de filmar. Las vanguardias rusa y francesa no sólo habían cambiado el gusto del público sino que inspiraron la creación de producciones de alta calidad que contaron con una situación económica propicia. *Un delito* (1940), filmada por el prestigioso actor Anders Henrikson devenido en cineasta, fue la comedia que inauguró este período de esplendor para el cine sueco. Asimismo, el periodista Lorens Marmstedt se había convertido en productor cinematográfico un año antes.

La demanda de los films suecos era superior a la capacidad de producción otorgando una coyuntura favorable para la formación y el perfeccionamiento de la técnica cinematográfica. En este contexto volvió a filmar el actor Alf Sjöberg luego de haber rodado su ópera prima *El más fuerte* en 1929. Según el guionista Bengt Idestam-Almquist, Sjöberg fue una gran influencia para los realizadores suecos Gunnar Skoglund, Gösta Werner (proveniente del ámbito del periodismo), el documentalista Arne Sucksdorff y Gustaf Molander. Sin embargo fue el cineasta

Ingmar Bergman, que comenzó su carrera cinematográfica como guionista de Sjöberg, quien más se acercó a su estilo alejado del realismo.

A mediados de los años 40 la crisis económica fruto del conflicto bélico afectó directamente la producción de films en Suecia. Los estudios cinematográficos no podían competir con la gran cantidad de películas extranjeras que entraban al país. Además, el cambio en el gusto del público, que comenzó a inclinarse por historias pasatistas con final feliz, sumado a las menores posibilidades económicas colaboraron en la caída de la producción fílmica. Si bien disminuyó la cantidad de películas, la calidad permaneció intacta de la mano de los directores Alf Sjöberg, Ingmar Bergman y Hasse Ekman que siguieron rodando a finales de la década con apoyo del público internacional. El film *La señorita Julia* (1951) de Alf Sjöberg fue premiado en el Festival Internacional de Cannes en 1952 lo que le permitió la exhibición en otros países y el acceso a mercados de todo el mundo.

La señorita Julia de Alf Sjöberg

La película comienza con la imagen de un pájaro enjaulado, después sabremos que fue un obsequio de navidad del prometido de Julia (Anita Björk), durante los créditos iniciales. En los primeros minutos vemos a los campesinos bailando en ronda acompañados por instrumentos con motivo de la festividad la noche de San Juan mientras Julia permanece encerrada. En este sentido, puede establecerse una analogía entre el pájaro enjaulado y el personaje de Julia que se encuentra en el interior observando por la ventana. A diferencia de la obra teatral, la cocina ya no es el único lugar a donde transcurren las acciones sino que se incorporan los espacios exteriores donde los campesinos están celebrando.

Sjöberg se valió de la técnica del *flashback*, suceso anterior al tiempo del relato, para indagar en la prehistoria de sus personajes. El primer recuerdo que aparece es evocado por Juan (Ulf Palme) en una conversación con Cristina (Märta Dorff) y muestra a Julia pegándole con una fusta a su perra Diana por haber escapado con el perro bulldog del guardián. Luego hace saltar a su prometido como si fuera un perro feminizándolo. En la pieza de Strindberg Juan comenta: "la señorita le «amaestraba», según decía. ¿Sabés cómo? Pues haciéndole saltar sobre la fusta, como a un perro, a la voz de «hop, hop»" (Strindberg, 1994: 14). De esta manera Sjöberg respeta las temáticas de la jerarquía ancestral y la guerra de los sexos reafirmando la hipótesis original de Strindberg. Así, Julia representa la necesidad de tener valores masculinos para sobrevivir en un mundo en guerra entre dominados y dominadores.

El castigo a la perra por haberse involucrado con uno que no es de su raza funciona como indicio de lo que le sucederá a la protagonista más adelante en el film. Asimismo, pueden visualizarse otras situaciones que no aparecen en la obra teatral sino que son aportes de Sjöberg. En una de las primeras escenas Julia presencia la relación sexual que mantiene una aldeana con el cochero en el establo y se tapa los ojos. Después, observa como Juan le toca lujuriosamente los pechos a Cristina en la cocina demostrando el predominio de la represión por sobre el instinto dionisíaco.

Más adelante, Juan y Julia bailan al aire libre en contacto con lo natural antes de estar juntos íntimamente. Sjöberg recurre a la técnica de la sobreimpresión para mostrar los sueños recurrentes de descenso (Julia) y de ascenso (Juan) teniendo como entorno una atmósfera claramente expresionista, poética que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia. En el sueño de Julia un cisne sumerge la cabeza en el agua. De esta forma puede establecerse una analogía entre el cisne y el personaje de Julia cuya transformación comienza a acercarse a lo animal.

Otro *flashback* muestra el río, que conducirá al encuentro sexual entre la señorita y el criado, como el lugar de escape de Juan de los golpes de su padre por visitar los jardines condales para ver a Julia. A continuación, en la escena en la que los protagonistas se alejan de la multitud en canoa, Juan le dice a Julia una frase anticipatoria: "si nos ven estás muerta". Sjöberg incorpora este escenario natural para enriquecer el relato con la presencia de lo instintivo y la vitalidad en el encuentro. El sonido de flautas que musicalizan danzas populares mientras Julia y Juan tienen relaciones sexuales fuera de campo le otorga una atmósfera dionisíaca que concluirá con un barril de vino derramándose como símbolo del hecho consumado.

Para Robert Brustein, August Strindberg despreciaba el cristianismo por considerarlo "una religión débil y femenina" (Brustein, 1970: 117). Igualmente, en la versión fílmica de Sjöberg se expone esta religión como una institución hipócrita y opresora de los sectores populares. La iglesia era el lugar donde Juan podía encontrar a Julia en su niñez. De esta manera, los criados se veían forzados a compartir la religión de sus señores. En una escena se observa a Julia durmiendo en misa entretanto Juan es maltratado por no pertenecer a ese ámbito. Además, Juan recuerda que en su infancia una monja lo castigaba por robar manzanas.

Strindberg realizó una apropiación subjetiva del naturalismo que debatió con su excesivo determinismo, en cambio Sjöberg enfatizó en la influencia determinista de la herencia. Idestam-Almquist explica: "Julia, ya grande, cuenta a su criado Juan su vida precedente, y lo que cuenta es mostrado en una perspectiva visual, a pesar de que su "yo", es decir el que narra, permanezca en la escena" (Idestam-Almquist, 1958: 283). Así, Sjöberg reúne en el mismo

encuadre el pasado y el presente mediante el entrelazamiento de diversos planos perspectivas. Al igual que en la obra dramática Julia toma alcohol rodeada por los cuadros de sus antepasados, recordando los valores que heredó de sus padres. Su madre, que se oponía al matrimonio y la maternidad, la golpeaba por jugar con muñecas y le enseñó a odiar y desconfiar de los hombres. Por otro lado, su padre, el Conde (Anders Henrikson), personaje incorporado por Sjöberg, la educó y vistió como a un hombre porque siempre ansió tener un hijo varón.

La masculinización del personaje de Julia se puede visualizar en imágenes que la muestran cultivando la tierra, presenciando el degüello de terneros, cuidando los caballos y yendo de caza. Ella se ríe cínicamente del cambio de roles recordando a los hombres haciendo las tareas del hogar. De esta manera el personaje de Julia responde a la categoría femenina denominada por August Strindberg como el tercer sexo "formado por las mujeres emancipadas, a quienes detestaba por su masculinidad, infidelidad, competitividad y actitudes poco maternas" (Brustein, 1970: 112).

El retrato de su madre en la cómoda y el cuadro con su rostro condicionan las acciones realizadas por Julia. En la escena en la que el prometido le regala el pájaro enjaulado, Julia se viste de luto y le enciende una vela a su madre a modo de homenaje mientras se escuchan los acordes de la marcha nupcial sucedidos por los de la marcha fúnebre. Acto seguido, Julia le comenta a Juan que se había comprometido "sólo para hacerlo su esclavo", tal como le había enseñado su madre. Sjöberg expone otros eventos de la prehistoria como el intento de suicidio de la madre cuando quedó embarazada de Julia y el incendio que provocó en la casa el día de su boda en rechazo al matrimonio.

En relación directa con este tema, uno de los recuerdos de la infancia de Julia es la hoguera durante la noche de San Juan que ella observa desde la ventana de su habitación antes de que su madre tenga el rapto piromaniaco. Según Philippe Walter, "los fuegos de la fiesta de San Juan son el testimonio más vivo de la tradición precristiana vinculada con el solsticio de verano" (Walter, 2004: 130). La hoguera se encendía en vísperas de la celebración alrededor de un árbol podado, denominado mayo central y adornado por coronas de flores. Si bien el rito adquirió una dimensión litúrgica no perdió su carácter profano por los cantos y bailes en ronda hasta la extinción del fuego. De esta forma, la locura de la madre en la noche de su boda también podría relacionarse con el frenesí del solsticio de verano.

La película alterna pasado y presente reafirmando la tesis naturalista de que los factores hereditarios determinan el carácter. En un momento cae un cuadro en la cabeza de Juan mostrando como los antepasados están pesando sobre él en todo momento. Sin embargo, Sjöberg también recurre a la técnica del *flashforward* para adelantar lo que ocurrirá en el futuro

desde la mirada de la protagonista quien vislumbra su propia muerte vestida de luto a partir del llamado del Conde. Julia vaticina el final de su estirpe y la continuidad de los campesinos. Así, Sjöberg concibe el cine como experimento narrando doblemente una acción para reflejar la vida interior de sus personajes.

Cuando se desata el conflicto entre Julia y Juan este degüella al pájaro como indicio de lo que va a sucederle a la protagonista. También remite al pasaje bíblico citado por Cristina sobre el trágico final del profeta San Juan Bautista directamente vinculado al nombre de la festividad cristiana que está aconteciendo. Julia reafirma la tesis naturalista una vez más al declararse portadora de las consecuencias, le dice a Juan: “mi madre se venga a través de mí”. Finalmente, en la última secuencia del film, el sonido de la campanilla no solo marca el retorno de Juan a sus tareas cotidianas supeditadas a los pedidos del Conde, sino el suicidio de Julia con la navaja que le dio Juan bajo la orden de cortarse el cuello. Tal como lo había imaginado, su padre la encuentra fallecida y culpa con la mirada al retrato de la madre, único testigo de la situación e imagen conclusiva.

Liv Ullmann y su versión fílmica

La película *La señorita Julia* (2014), dirigida por Liv Ullmann, trasladó el relato a una mansión irlandesa por ser una coproducción entre el Reino Unido y Noruega. Las numerosas colaboraciones de Ullmann como actriz en los films del cineasta sueco Ingmar Bergman hasta poco antes de su fallecimiento permiten pensar en una continuidad en la concepción estética de esta obra dramática. El largometraje está protagonizado por Julia (Jessica Chastain), Juan (Colin Farrell) y Kathleen (Samantha Morton), el cambio en el nombre de la cocinera por uno de origen irlandés responde al traslado de locación.

En la secuencia inicial aparece el personaje de Julia en su niñez leyendo “ella no parecía haber sido creada para los dolores de este mundo”. Si bien se refiere a una hermosa muñeca luego sabremos que está hablando de sí misma. Al igual que el cineasta Alf Sjöberg, remarca el carácter determinista de la herencia mediante distintos elementos. La madre se hace presente en dos retratos, uno en el que está con ella cuando era bebé y otro en el cual aparece sola ocupando gran parte de la pared del comedor. En los primeros minutos recorreremos la mansión desértica junto con Julia pequeña que abraza una cama vacía y pronuncia “mamá” en completo estado de abandono. La acción de bajar la escalera puede leerse metafóricamente como lo que va a sucederle a la protagonista. Además, durante la recorrida del jardín ella tira flores al río, gesto que se reiterará más adelante en el relato.

Inmediatamente después se remarca el paso del tiempo situando el relato física y temporalmente mediante la inscripción "Irlanda 1890. Noche de San Juan". No obstante serán pocas las referencias explícitas a esta celebración. Sólo en vísperas del encuentro amoroso entre Julia y Juan se escuchan voces e instrumentos en tono festivo que son censurados por Kathleen que cierra la puerta. La atmósfera dionisiaca se manifiesta en las lilas que recoge Juan a pedido de Julia y cuando beben el vino robado al barón, personaje evocado desde el discurso pero que no aparece en imágenes, al aire libre en contacto con la naturaleza antes de liberar sus instintos en el encuentro sexual.

En la primera escena en la que aparece Juan lo hace cargando las botas del barón, que serán lustradas en distintos momentos del film marcando su situación de servidumbre para con su amo como cuando le cuenta a Julia que enfermó por amor a ella mientras desempeña esa tarea frenéticamente. En la cocina mira fotos de lugares que fantasea visitar, del mismo modo que conserva la ilusión de abrir un hotel con el dinero del barón. Para Juan, la clase alta fue parte fundamental de su educación, eso explica sus aspiraciones de pertenencia a la nobleza. Entre sus recuerdos de infancia menciona el fallecimiento de su hermano menor en el mismo lecho donde dormían y las visitas al jardín de Julia pudiéndose entender ambas evocaciones como preanuncio del trágico desenlace.

Por su parte, el personaje de Julia se distancia de la obra de Strindberg al mostrarla como un ser sensible y vulnerable. En este sentido, puede establecerse una analogía entre Julia y la muñeca que es descrita al comienzo de la película. Si bien tiene reacciones autoritarias y violentas, como cuando golpea a Juan por abandonarla en el baile, se emociona con los relatos de la niñez. Luego de tener relaciones sexuales con Juan, Julia le reclama afecto y ser tratada como un ser humano, permanece en la cama con la ropa interior baja en un gesto que la exhibe completamente humillada y abandonada.

Por el contrario, Kathleen respeta la construcción de Strindberg que la describe "atiborrada de moral y religión que le sirven de camuflaje y de chivo expiatorio" (Strindberg, 1982: 98). En el film no sólo menciona el sermón de San Juan Bautista sino el pasaje bíblico sobre la imposibilidad de que un rico entre en el reino de los cielos porque, de acuerdo con la distinción de personas que hace Dios, los primeros serán los últimos. Además, es quien después de escuchar el encuentro íntimo entre Julia y Juan del otro lado de la puerta le cambia las vestimentas al criado con la intención de que en misa confiese sus faltas.

A diferencia de la pieza de Strindberg, el film hace especial énfasis en el brebaje abortivo que ingiere la perra Diana a pedido de Julia. Desde las primeras imágenes es Kathleen quien se encarga de sus cuidados, ella la tiene en su habitación a medida de que su salud se deteriora como metáfora de lo que ocurrirá con su dueña. Asimismo, ese elemento continúa y profundiza

la animalización de los personajes propuesta por Sjöberg. Julia es comparada por Juan con águilas y halcones porque siempre vuelan arriba y se define a sí misma como una mariposa en el acto de amor. En cambio, Juan es tratado como un perro por Julia, con el retrato de su madre como único testigo, y lo amenaza con encerrarlo en su habitación en una jaula para pájaro. En esa misma escena Juan y Julia observan el portón cerrado que da al exterior y ella le confiesa haber deseado un jardín lleno de animales cuando era pequeña. Consideramos que este anhelo esconde el goce de dominarlos producto de la educación recibida por su madre.

Liv Ullmann retoma en su película las referencias al teatro del texto dramático de Strindberg. Así, en una oportunidad Julia destaca las dotes histriónicas de Juan diciéndole que debería haber sido actor. En la secuencia final, ese elemento cobra fundamental importancia cuando Julia se refiere al teatro de magos en el que la persona hipnotizada obedece lo que se le manda. Mientras Juan le da la navaja le ordena: "Aquí está la escoba. Ve al granero. Úsala." Por último, la alternancia de imágenes por medio del montaje permite ver a Julia lanzando flores al río antes de suicidarse y a Juan preparándose para servir a su amo, cada uno respetando el rol que le fue asignado desde su infancia.

Consideraciones finales

Para concluir, en el presente trabajo hemos enmarcado al texto dramático *La señorita Julia*, escrito por August Strindberg, dentro de la poética del drama moderno por su estética realista en la construcción del mundo poético y su concepción modernizadora y autorreflexiva del teatro. La obra responde al naturalismo por basarse en un suceso real y tener elementos autobiográficos precursores de la dramaturgia del yo. Sin embargo consideramos que Strindberg debatió con el carácter determinista de la herencia al incluir otros causantes del desenlace trágico. Por ese motivo, elementos de la mitología cristiana como el festejo de la Noche de San Juan y la presencia de lo dionisiaco formaron parte del presente análisis. Igualmente, las divisiones jerárquicas ancestrales entre los sexos por un lado, y amos y esclavos por otro, fueron vinculadas con la religión desde una mirada crítica del cristianismo.

Si bien a fines de la década del 40 la situación económica del cine sueco no era la más propicia, la transposición de *La señorita Julia*, filmada por el actor Alf Sjöberg, demostró el perfeccionamiento alcanzado en la técnica cinematográfica durante sus años de esplendor. Las influencias de la vanguardia rusa y francesa lograron un film de calidad que consiguió el apoyo del público internacional. En su película Sjöberg acentuó en el factor determinista al indagar en la prehistoria de los personajes apelando al recurso del *flashback*. Su concepción de cine como

lugar de experimentación alejado de la estética realista y la profundización en la psicología de los protagonistas mediante metáforas audiovisuales fueron fuente de inspiración para directores como Ingmar Bergman.

El estudio también incluyó la versión fílmica contemporánea realizada por Liv Ullmann, también proveniente del ámbito de la actuación, que trasladó el relato a Irlanda y continuó examinando la influencia del determinismo propuesta por Sjöberg años antes. Aunque Ullmann no enfatizó en el aspecto popular y festivo de la noche de San Juan que había exaltado el film sueco, pudimos detectar elementos dionisiacos. Además, amplió la construcción de los personajes desde la animalización planteada por Sjöberg. Finalmente, la película retomó las referencias metateatrales del texto original enriqueciendo el vínculo interdisciplinario entre teatro y cine.

Bibliografía

- Brustein, R. (1970), *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Buenos Aires, Troquel.
- Darwin, C. [1859] (1985), *El origen de las especies*, Barcelona, Planeta Agostini.
- Dubatti, J. (2008), *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- Idestam-Almquist, B. (1958), *Cine sueco*, Buenos Aires, Losange.
- Innes, C. (1992), *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (1980), *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza.
- Nietzsche, F. (2007), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- Pavis, P. (2011), *Diccionario del teatro*, Buenos Aires, Paidós.
- Schopenhauer, A. (2006), *Metafísica del amor, Metafísica de la muerte*, Barcelona, Obelisco.
- Strindberg, A. (1982), *Teatro escogido*, Madrid, Alianza.
- Strindberg, A. (1994), *Teatro Completo I*, Buenos Aires, Fray Mocho.
- Szondi, P. (1994), *Teoría del drama moderno*, Barcelona, Destino.
- Walter, P. (2004), *Mitología cristiana. Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*, Buenos Aires, Paidós.
- Zola, É. (2002), *El naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península.