

Cadernos

letra e ato

A senhorita Júlia: estudo da obra através do sistema psicológico e o sistema lúdico
Raymundo Castillo MOSCARELLA¹

Resumo: Visamos o estudo da estrutura dramática de *A senhorita Júlia* através do sistema psicológico e do sistema lúdico, reconhecendo as principais diferenças entre cada um desses sistemas.

Palavras-chave: Sistema lúdico; sistema psicológico; Strindberg.

Introdução

A senhorita Júlia foi escrita por Strindberg no ano 1888, editada e publicada no dia 23 de novembro do mesmo ano; o texto dramático e o prefácio da obra foram modificados para evitar a censura. No dia 14 de março de 1889, em Copenhague, Strindberg estreou *A Senhorita Júlia* como parte da programação do Teatro Experimental, encarregando-se também da direção. A estreia aconteceu em condições bastante adversas e com um público limitado, a fim de evitar a perseguição e a censura total do espetáculo. É surpreendente pensar que essa mesma peça é hoje uma das mais representadas internacionalmente, consideremos ainda o fato de que o prefácio da obra - cuja versão original foi resgatada em edições posteriores - se desdobra em elementos fundamentais da poética dramática e cênica do teatro moderno e contemporâneo, como, por exemplo, a verossimilhança e uso do monólogo na convenção dramática realista, aspecto que será discutido neste artigo.

¹ E-mail: ray.moscarella@hotmail.com. Graduado em Artes Cênicas pela Unicamp. Membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Poéticas da Cena.

A Senhorita Júlia, de Strindberg

Na noite de São João, o Conde abandona sua propriedade e viaja para celebrar a ocasião com sua família. Julia, a filha do Conde, decide ficar em casa na companhia dos seus empregados. Durante a celebração, Julia tem um encontro sexual com seu servo, Jean, noivo de Cristina. Ambos, ao entenderem as consequências de uma possível gravidez, tentam fugir da propriedade antes do Conde retornar. Cristina, porém, proíbe a saída deles e Julia, que não vê outra saída, encorajada por Jean, se suicida.

A senhorita Júlia lida com o drama do homem dentro do contexto social. Os personagens são representativos da sua classe social e seu gênero sexual e por causa dessas imposições não conseguem desenvolver seus desejos plenamente no meio ao qual pertencem.

Percebemos que a Júlia está atrapalhada pela influencia da sua mãe, deixando-a sem norte enquanto ao seu papel sexual, sem capacidade de se definir como indivíduo numa sociedade na qual parece que todos têm um lugar muito claro. Ela está perdida, sofrendo na sua dor interna, vive sem identidade e parece não entender nem conseguir lidar com a realidade. Desconhece-se ao ponto de não entender nem conseguir controlar o seu apetite sexual. Ficamos sabendo por Jean que, antes de iniciar a peça, Julia tentou sem sucesso adestrar o seu noivo como se fosse um cão, provocando que ele a abandonasse. Perdida na solidão do seu quarto, não duvida em aproveitar a ausência do seu pai para conhecer o mundo dos seus serventes e, ao se aproximar de Jean, executa uma segunda tentativa de humilhar o gênero masculino, porém, se depara com um indivíduo com uma estrutura psicológica muito mais definida e mais forte, sendo vítima do seu próprio jogo, que a leva à morte.

Jean, por sua parte, ao mesmo tempo que admira e respeita o Conde, o inveja e o odeia. Deseja todo o poder que o Conde tem. Embora seja mais um empregado, ele se separa do resto agindo como um aristocrata. Mas, como sabemos, o *status quo* dificilmente lhe permitirá subir na escada social, tendo consciência absoluta de que precisa “*alcançar o primeiro galho*” (STRINDBERG, 1968, p. 15) da árvore social para se ajudar na ascensão que pretende. Esse primeiro galho, claro está, é Julia. Um galho que resultou ser muito fraco para suas pretensões. Jean é o verdadeiro transgressor da obra, pois Julia tem o poder de descer (à cozinha dos empregados) e subir (ao seu quarto) segundo sua vontade na escada social, transita livremente por ela. Cristina, que representa a sociedade, nem cogita com a possibilidade de mudar seu *status* social, todo o contrário, acha essas ideias completamente desconexas e ridiculariza as pretensões de Jean. Mas Jean, num mundo no qual é

praticamente impossível ascender, se propõe lutar contra todas as circunstâncias sociais, aproveitando-se de qualquer oportunidade para ascender ou, no mínimo, garantir o lugar já conquistado, mesmo que isso possa representar a morte de outro ser humano.

As justificativas das complexas ações dos personagens estão vinculadas à: situação social, situação psicológica interior, conflitos de classes, dominação na relação sexual, e à própria percepção individual de cada um dos elementos anteriores. As palavras são o resultado de um processo interior que inicia no passado e explodem no presente. O passado e as circunstâncias propostas são determinantes de toda a estrutura psicológica do personagem e da narrativa dramática da obra. Isso significa que é impossível o ator trabalhar sobre o personagem sem considerar todos esses elementos. Aqui nos deparamos com a questão que é o objeto principal do nosso artigo: como criar condições para que o ator possa, de maneira orgânica, apreender personagens tão complexos como os que Strindberg nos apresenta? Diante desta questão, a tradição teatral russa nos oferece a possibilidade de trabalhar com o material dramático a partir do sistema psicológico e do sistema lúdico.

Fatos e acontecimentos

Há dois elementos comuns a ambos os sistemas: a noção de fatos e de acontecimentos. Os fatos são todos os eventos que se sucedem na peça, eles são objetivos e nem sempre dizem respeito à vida interior dos personagens. Os acontecimentos, diferentemente, precisam de interpretação, pois afetam subjetivamente a vida do personagem; eles determinam, direcionam e definem a vida e as ações do personagem:

Claro, não é fácil definir logo de cara os verdadeiros “acontecimentos”. Por isso, no início do trabalho reúna todos os fatos que revelem o que aconteceu com a personagem. É um trabalho longo, meticuloso, que lembra o trabalho do detetive que reúne as menores pistas. Depois de todas essas pistas, selecione apenas aquelas que realmente influenciaram o desenrolar do papel, da cena, do ato ou do espetáculo – aquelas que os mudaram. Esses são os acontecimentos do seu papel. Um fato pode ser enorme, mas ele não influenciou o movimento da sua personagem, significa que ele não chegou ao nível do acontecimento. Porque acontecimento – assim ensina a Escola – é aquilo que muda a ação da cena, o correr do pensamento, do sentimento, do movimento do papel. Ele é o ponto de tensão máximo, é a explosão do conflito. Ele é um momento, um instante. Acontecimento – em russo *so-bytie* (coexistência) – é quando no mesmo lugar se encontram amigos e inimigos. Será que eles podem permanecer juntos por muito tempo? (ALSCHITZ, 2013, p. 44)

Através do estudo da obra pelos fatos e acontecimentos o ator se aproxima dos atos e das ações que o personagem efetivamente realiza e que o afetam. Ou seja, é um meio pelo qual podemos traduzir o material dramaturgico em material cênico.

Existem dois tipos de acontecimento: o acontecimento de partida (ou acontecimento inicial) e o acontecimento fundamental (ou acontecimento principal). O acontecimento inicial é de onde nasce o conflito (VASSILIEV *apud* CALADO, 2011, p. 338), “aquilo que serve de impulso básico para a ação da peça, de estímulo inicial ao papel, à cena” (ALSCHITZ, 2013, p. 46), no acontecimento inicial as contradições são colocadas e os conflitos estabelecidos. O acontecimento fundamental “corresponde à zona onde o conflito adquire o seu sentido e encontra sua razão, se desvenda” (VASSILIEV *apud* CALADO, 2011, p. 338), é aquele momento em que acontece a “explosão do papel”. (ALSCHITZ, 2013, p. 46)

Traçando um panorama geral da ação cênica em *A Senhorita Julia* podemos definir os seguintes fatos como momentos objetivos da obra. Lembremos que neste momento não vamos buscar entender como esses fatos afetam os personagens, e sim, listá-los objetivamente:

1. Julia, após uma tentativa fracassada de adestrar o seu noivo, é abandonada por ele.
2. Na noite de São João, o conde viaja para celebrar a festa com sua família. Julia decide ficar em casa.
3. Julia e Jean dançam e bebem álcool.
4. Jean proíbe Julia de incomodar o sono de Cristina.
5. Jean tenta beijar Julia, ela o esbofeteia.
6. Jean e Julia fazem sexo na cozinha.
7. Julia vai ao seu quarto, se prepara para fugir e rouba o dinheiro do seu pai, o Conde.
8. Cristina descobre o encontro sexual que houve entre Jean e Julia.
9. Jean mata o verdilhão de Julia.
10. Julia tenta convencer Cristina a fugir com eles.
11. Cristina dá ordens para proibir a saída de Jean e Julia da propriedade.
12. O Conde retorna a casa.
13. Júlia se suicida.

Ao listar os fatos, nos referimos a eventos que podem ser expressados objetivamente, geralmente nos referindo a ações que acontecem no campo da ação física,

pois ela é objetiva. O campo da ação verbal e psicológica sempre carrega um tom subjetivo maior. No campo da ação física (embora exista subjetividade) é possível nomear o fato de maneira mais objetiva, sem entrar em detalhes sobre como afetou subjetivamente os personagens. Por exemplo: o fato de Jean e Júlia terem consumado o ato sexual; embora seja um ato com qualidades subjetivas, podemos dizer, objetivamente, que eles fizeram sexo. O “como” aconteceu esse ato está no campo subjetivo, e torna ele um acontecimento. Cabe aos artistas cênicos interpretar tais fatos e determinar quais são essenciais para o desenvolvimento da obra e do papel, ou seja, determinar os acontecimentos.

O sistema psicológico e *A senhorita Júlia*

No sistema psicológico toda ação resulta de um estímulo psíquico. Sendo essa a natureza desse sistema, o acontecimento de partida está no centro dele, determinando o rumo e o jogo cênico. O sistema psicológico foca sua atenção na vida do personagem – um modelo que segue de maneira empática a história dos indivíduos. O ator deve considerar os fatos que estruturam e afetam sua personagem desde o acontecimento de partida. A natureza dos fragmentos dramáticos de *A senhorita Júlia* permite que sejam facilmente trabalhados pelo sistema psicológico, vejamos o seguinte exemplo:

JÚLIA – Estamos aqui perdendo tempo, falando de sonhos. Vamos, nem que seja até o parque. (Segura o braço de Jean e encaminha-se para a porta.)

JEAN – Quem dormir sobre nove flores de verão, hoje, terá seus sonhos realizados, senhorita. (Viram-se perto da porta. Jean tem a mão sobre um olho.)

JULIA – Há alguma coisa em seu olho? Deixe-me ver.

JEAN – Oh, não é nada. Apenas um cisco. Passará num instante.

JÚLIA – Com certeza eu o rocei com minha manga. Sente-se para eu ver. (Segura-o pelo braço, fazendo-o sentar, curva sua cabeça para trás e tenta afastar o cisco com o a ponta do lenço.) Agora fique quieto, bem quietinho. (Dá um tapa na mão de Jean.) Faça o que estou dizendo. Ora, parece que você está tremendo... Um homem tão grande e forte... (Sente seus bíceps.) Quê músculos!

JEAN – (Prevenindo.) Srta. Júlia!

JULIA – Oui, monsieur Jean?

JEAN – Attention. Je ne suis qu'un homme.

JULIA – Quer fazer o favor de ficar quieto? Pronto. Saiu. Beije minha mão e agradeça.

JEAN – (Erguendo-se) Ouça, por favor, srta. Julia. Cristina foi deitar-se. Vai ouvir agora?

JULIA – Beije minha mão primeiro.

JEAN – Muito bem. Mas a culpa será sua.

JÚLIA – De quê?

JEAN – De quê?! Aos vinte e cinco anos a senhorita ainda é uma criança? Não sabe que é perigoso brincar com fogo?

JULIA – Não para mim. Tenho seguro.
 JEAN – (Explícito.) Não, não tem. E mesmo que tivesse, não estaria livre de provocar uma combustão.
 JULIA – Refere-se a si mesmo?
 JEAN – Sim. Não é porque eu seja quem sou, mas porque sou um homem, um jovem, sou...
 JULIA – Atraente? Mas que presunção! Tal vez um Dom Juan? Ou um Casanova? Meu Deus, acho que você é mesmo um Casanova.
 JEAN – Acha mesmo?
 JULIA – Temo que sim. (Audaciosamente, Jean tenta abraçá-la e beijá-la. Ela o esbofeteia.) Tenha modos!
 JEAN – Verdade ou brincadeira?
 JULIA – Verdade.
 JEAN – Então o que aconteceu antes foi verdade também. A Senhorita brinca seriamente e isto é perigoso. De qualquer forma, estou cansado de brincar e peço licença para voltar a meu trabalho. O Conde vai precisar de suas botas e já passa da meia-noite.
 JULIA – Deixe-as onde estão.
 JEAN – Não. Este é o meu trabalho e eu tenho obrigação de fazê-lo. Mas nunca aceitei o serviço de ser seu companheiro de brinquedo e jamais o aceitarei. Acho que sou bom demais pra isso.
 JULIA – Você é orgulhoso.
 JEAN – Em certas coisas. Nem todas.
 JULIA – Você já esteve apaixonado? (STRINDBERG, 1968, pp.15-6)

Ao analisar o fragmento devemos considerar a estrutura dramática de *A senhorita Júlia*. A peça narra os acontecimentos de um único núcleo de personagens e é escrita em um ato só, portanto, todos os eventos dizem respeito a uma linha única de ação transversal. Isto pode, inicialmente, tornar um pouco difícil a tarefa de determinar quando um acontecimento inicia e quando termina; assim, precisamos estudar os acontecimentos anteriores e definir como eles afetam o fragmento escolhido e, após avaliar os fatos, determinar o início e o final.

Consideremos o início deste fragmento: “*Estamos aqui perdendo tempo, falando de sonhos.*” De fato Jean e Júlia têm, ao longo do fragmento anterior, falado de sonhos. Mas qual o motivo de Júlia achar que está “*perdendo o tempo*”? O que Julia verdadeiramente quer é ir “*até o parque*”?

Nas cenas anteriores Julia aproveitou a ausência do seu pai para se aproximar de Jean. O primeiro encontro direto entre Jean e Julia acontece assim que ele volta da estação. Na segunda tentativa, Julia, explicitamente, obriga Jean a abandonar Cristina e dançar com ela novamente. Julia executa, ainda, uma terceira tentativa para se aproximar de Jean e desta vez se criam as condições para que haja uma aproximação mais aprofundada entre eles pois Cristina fica adormecida em cena e sonolenta vai para seu quarto. Assim, podemos, para uma primeira improvisação cênica, determinar o nosso acontecimento de partida.

Acontecimento de Partida: Cristina vai dormir, abandonando a cozinha.

Ao determinar o Acontecimento Fundamental - diferentemente do procedimento com o Acontecimento de Partida - não o nomeamos, mas determinamos o “campo do acontecimento”, ou seja, em qual parte do fragmento escolhido se desenvolve o Acontecimento Fundamental. Esse procedimento é completamente justificável, pois, ao ser uma ferramenta de trabalho para o ator, se nomeássemos o acontecimento como “briga entre Julia e Jean” ou “Jean tenta seduzir Júlia” estaríamos limitando as interpretações da cena a essas possibilidades. Buscando a expansão de possibilidades na improvisação o que fazemos é “limitar o campo do Acontecimento Fundamental”.

Campo do Acontecimento Fundamental:

JEAN – Muito bem. Mas a culpa será sua.

JÚLIA – De quê?

JEAN – De quê?! Aos vinte e cinco anos a senhorita ainda é uma criança? Não sabe que é perigoso brincar com fogo?

JULIA – Não para mim. Tenho seguro.

JEAN – (Explícito.) Não, não tem. E mesmo que tivesse, não estaria livre de provocar uma combustão.

JULIA – Refere-se a si mesmo?

JEAN- Sim. Não é porque eu seja quem sou, mas porque sou um homem, um jovem, sou...

JULIA – Atraente? Mas que presunção! Tal vez um Dom Juan? Ou um Casanova? Meu Deus, acho que você é mesmo um Casanova.

JEAN – Acha mesmo?

JULIA – Temo que sim. (Audaciosamente, Jean tenta abraçá-la e beijá-la. Ela o esbofeteia.) Tenha modos!

JEAN – Verdade ou brincadeira?

JULIA – Verdade. (STRINDBERG, 1968, pp. 15-6)

Considerando esses elementos: acontecimento de partida, acontecimento fundamental e as circunstâncias dadas, é possível que o ator crie uma primeira improvisação, uma primeira aproximação do material cênico. É completamente normal perceber, ao longo das improvisações, que os acontecimentos escolhidos não são corretos ou experimentar com outros. O aspecto determinante no sistema psicológico é que o ator sempre cria e explora a partir do acontecimento de partida.

O sistema lúdico

No sistema lúdico o campo psíquico perde centralidade, predominando o campo verbal da ação. O material que move o drama muda, não é o psicológico, as emoções ou os sentimentos. A estrutura predominante é baseada na articulação das ideais, das palavras e do sentido. O sistema psicológico foca nossa atenção na vida dos personagens, o sistema

lúdico coloca a atenção fora do personagem e permite que o espectador aprecie as ideias da peça.

No sistema lúdico existe uma estrutura externa que deve ser criada pelos atores: o objeto lúdico. Este deve ser colocado em cena claramente pelos atores e dessa forma ser manipulado na busca de expressão de uma ideia. Mesmo que essa ideia não esteja claramente expressa, ou que não seja tácita, ela aparece através do encontro de perspectivas opostas dos personagens na cena. Ou seja, cria-se através de uma estrutura dialógica, através do encontro de duas perspectivas opostas.

A estrutura lúdica é usada por muitos autores do teatro moderno, especialmente nos monólogos, nos quais o dramaturgo parece criar uma mudança qualitativa na narrativa e na estrutura da obra, deixando o psicologismo de lado, e se desdobrando de maneira condensada sobre uma ideia.

Curiosamente, Strindberg, no prólogo de *A senhorita Júlia*, coloca suas ideias sobre a verossimilhança do monólogo na estrutura do drama realista:

En la actualidad nuestros realistas han excomulgado el monólogo por considerarlo inverosímil; pero si yo lo justifico, entonces lo hago verosímil y puedo utilizarlo con provecho. Es absolutamente verosímil el que un orador ande paseando por su casa mientras lee en voz alta su discurso; verosímil también que un actor ensaye de la misma manera su papel; que una criada hable al gato, que una madre parlottee a su hijo, que una solterona charle con su papagayo, que una persona dormida hable en sueños. (STRINDBERG, 1982, p. 100)

Strindberg diz que encontra um motivo para tornar o monólogo verossímil e os exemplos que ele coloca pertencem ao campo do lúdico, indo além de justificativas puramente psicológicas. Ou seja, verossímil não é necessariamente realista.²

Um fator importante sobre a estrutura lúdica é que seu impulso não vem do passado, mas do futuro. Ou seja - diferentemente do sistema psicológico no qual partimos do Acontecimento Original – no Sistema Lúdico partimos do Acontecimento Fundamental, sem justificativas emocionais; o objeto lúdico é criado através da palavra. O ator prepara as condições para que sua ideia apareça tendo já plena consciência do efeito

² Devemos esclarecer que o elemento lúdico, embora seja inerente ao monólogo, está presente em qualquer estrutura dialógica. Ao estudarmos as tragédias gregas, os *Diálogos de Platão* e as obras de autores clássicos como Molière e Shakespeare, percebemos que toda a dramaturgia está baseada na estrutura lúdica, assim, a ação se desenvolve quase que por completo no campo verbal – a ação psíquica não é primordial – a palavra vira ação. Nas obras de alguns autores do teatro contemporâneo – como Chekhov, Ibsen, Pirandello, e claro, Strindberg – percebemos que ambas as estruturas são utilizadas, minando a dramaturgia com elementos psicológicos e lúdicos.

que quer criar através da estrutura. A noção de Acontecimento Fundamental é substituída por uma “imagem central” que guiará o ator na criação da estrutura.

À continuação estudaremos um fragmento de *A senhorita Júlia*. O fragmento é composto por dois monólogos curtos que contrapõem duas visões completamente opostas. Como vimos anteriormente, através dessa oposição se torna visível a ideia que o dramaturgo busca expressar.

JÚLIA – Talvez seja, mas você também é. Aliás, tudo é estranho. Vida, as pessoas, escumalha perdida sobre a água, até naufragar, cada vez mais para o fundo. Isto me lembra um sonho que tenho, às vezes, no qual estou no alto de uma coluna, sem saber como descer. Olhando para baixo, fico tonta, tenho que descer, mas não tenho coragem de saltar. Não posso ficar ali e desejo cair, mas não caio. Não há descanso. Não pode haver sossego para mim até que eu desça, desça até o solo. E se chegasse ao solo, gostaria de ficar no subsolo... Você já sentiu isso?

JEAN – Não. No meu sonho estou deitado debaixo de uma grande árvore, numa floresta escura. Quero subir, subir ao topo da árvore e olhar por sobre a paisagem clara, onde o sol brilha, quero roubar os ovos dourados de dentro de um ninho bem alto. E então subo e continuo subindo, mas o tronco é grosso e liso e o primeiro galho está longe. Mas sei que se alcançar o primeiro galho, irei até em cima, como se estivesse subindo uma escada. Ainda não alcancei isso, mas sei que chegarei lá, mesmo que somente em sonho.

JULIA – Estamos aqui perdendo tempo falando de sonhos. Vamos, nem que seja até o parque (Segura o braço de Jean e encaminha-se para a porta). (STRINDBERG, 1968, pp. 14-5)

Existe uma clara posição filosófica que aparece no encontro dos opostos no diálogo desses personagens. A atriz no papel de Júlia poderia escolher a frase “*E se chegasse ao solo, gostaria de ficar no subsolo...*” como imagem fundamental. Ela deve, ao improvisar e explorar o monólogo, se alimentar dessa frase e criar condições para que ela tenha o impacto desejado no aparecimento da sua ideia. Mas o trabalho da atriz no sistema lúdico, ao trabalhar com esse monólogo, não diz unicamente respeito a Júlia, mas ao mesmo tempo – tendo plena consciência do seguinte monólogo de Jean (que dialogicamente se contrapõe à visão de Júlia) – está criando condições para que o monólogo dele adquira sentido. O ator poderia escolher o fragmento: “*Ainda não alcancei isso, mas sei que chegarei lá, mesmo que somente em sonho*” como imagem fundamental; se apoiando na estrutura já criada pela atriz que interpreta Júlia, revelaria uma visão da vida completamente oposta à que foi expressa inicialmente.

No sistema lúdico, o personagem se define através da ideia principal (a imagem central); são dinâmicas, filosofias que o dramaturgo coloca em cena que o ator deve articular e lhe dar sentido. Não é necessário, então, que o ator se identifique com o personagem nas estruturas lúdicas, mas existe uma distância entre seu personagem e ele.

Não vai na direção do seu subconsciente, mas vai em busca de uma verdade que está fora dele, se preocupa com uma experiência arquetípica.

Percebamos que, ao encerrar a estrutura lúdica, no final do monólogo, o dramaturgo retoma o sistema psicológico com a seguinte frase: “*Estamos aqui perdendo tempo falando de sonhos. Vamos, nem que seja até o parque*”.

Considerações finais

Ao esboçar os procedimentos de ambos os sistemas pretendo discutir a importância de ambas as metodologias ao abordar o material dramático, pois a utilização delas permite o enriquecimento da performance e a expansão da cena teatral. Analisando alguns fragmentos percebemos que é possível dar uma dimensão arquetípica ou psicológica-linear aos textos dramáticos.

Esse artigo, portanto, visa gerar reflexões para que essa escolha seja consciente e gerar uma discussão em torno da natureza da metodologia e do sistema cênico escolhido para a encenação. Esses princípios que aqui exponho constituem o objeto de estudo do meu projeto de mestrado, no qual pretendo aprofundar os elementos que configuram a poética cênica a partir do sistema psicológico e do lúdico.

Referências Bibliográficas:

ALSCHITZ, Jurij. *40 Questões para um Papel*. Tradução de Marina Tenório. São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.

CALADO, Alexandre. *Presenças*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo, ECA/USP, 2011.

DUBATTI, Jorge. *Hacia un actor más realista: August Strindberg frente a la puesta en escena de La Señorita Julia y la resistencia de los actores*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.

STRINDBERG, August. *Senhorita Júlia e A Mais Forte*. Tradução de João Marschner. São Paulo, Editora Brasiliense, 1968.

_____. *Prólogo a La Señorita Julia*. Teatro escogido. Tradução de Francisco J. Uriz. Madrid, Editora Alianza, 1982.

Resumen: Proponemos estudiar la estructura dramática de *La Señorita Julia* a través del sistema psicológico y el sistema lúdico, reconociendo las principales diferencias entre cada uno de estos sistemas.

Palabras-clave: Sistema lúdico; sistema psicológico; Strindberg.