

La dama del mar en Buenos Aires: de Ibsen a Soffici (1954), de Soffici a Lerman (2016)

Juan Cruz Forgnone
IIT-UNA/CONICET-UBA
jcforgnone@gmail.com

Resumen: Con la puesta en escena de *La dama del mar (Lo que atrae y espanta al mismo tiempo)* (2016), Diego Lerman propuso una relectura del drama *Fruen fra havet* (1888) de Henrik Ibsen y del film argentino *La dama del mar* (1954) dirigido por Mario Soffici. En este artículo se estudiarán los dos procedimientos principales que organizan la trama intermedial de la obra: en primer lugar, la problematización técnica y poética de los distintos medios en juego (la literatura, el cine y el teatro) y, en segundo lugar, el despliegue de una memoria expresiva y mediática de la pieza en Buenos Aires. Creemos que, a través de estas dos operaciones, se elabora una visión crítica sobre las tensiones culturales –en general– y teatrales –en particular– que implicaron la importación del drama noruego en el sistema de producción argentino.

Palabras clave: Henrik Ibsen; Mario Soffici; Diego Lerman; Intermedialidad; Actuación.

Resumo: Com a encenação de *La dama del mar (Lo que atrae y espanta al mismo tiempo)* (2016), Diego Lerman propôs uma releitura do drama *Fruen fra havet* (1888), de Henrik Ibsen, e do filme argentino *La dama del mar* (1954), dirigido por Mario Soffici. Neste artigo, estudaremos os dois principais procedimentos que organizam o enredo intermediário da peça: primeiro, a problematização técnica e poética das diferentes mídias em jogo (literatura, filme e teatro) e, segundo, a implantação de uma memória expressiva e midiática da peça em Buenos Aires. Acreditamos que, por meio dessas duas operações, uma visão crítica é elaborada sobre as tensões culturais –em geral– e teatrais –em particular– envolvidas na importação da dramaturgia norueguesa para o sistema de produção argentino.

Palavras-chave: Henrik Ibsen; Mario Soffici; Diego Lerman; intermedialidade; atuação.

Abstract: With the staging of *La dama del mar (Lo que atrae y espanta al mismo tiempo)* (2016), Diego Lerman proposed a reinterpretation of the drama *Fruen fra havet* (1888), by Henrik Ibsen, and the argentinian film *La dama del mar* (1954), directed by Mario Soffici. In this article, we will study the two main procedures that organize the play's intermediate plot. Firstly, the technical and poetic problematization of the different media at play (literature, film and theatre) and, in second place, the implementation of an expressive and media memory of the play in Buenos Aires. We believe, through these two operations, a critical view is elaborated of the cultural tensions –in general– and theatrical tensions –in particular– involved in the importation of Norwegian drama into the Argentine production system.

Key-words: Henrik Ibsen; Mario Soffici; Diego Lerman; intermediality; acting.

Introducción

La dramaturgia de Henrik Ibsen tuvo un impacto definitorio dentro del teatro argentino, sobre todo en lo que respecta a la consolidación de las poéticas realistas en el campo teatral porteño. Dentro de este proceso, *La dama del mar* (1888)¹ desplegó un recorrido de suma productividad, ya que las interacciones con diversos agentes y circuitos del sistema espectacular local estuvieron signadas por múltiples diálogos intermediales. En este artículo estudiaremos el movimiento intermedial de la pieza en Buenos Aires, formulado a partir de un doble movimiento general: el del teatro al cine, por un lado, y el del cine al teatro, por el otro. Consideraremos para esto el film homónimo de 1954 dirigido por Mario Soffici y la obra teatral *La dama del mar (Lo que atrae y espanta al mismo tiempo)* de 2016 dirigida por Diego Lerman, respectivamente. Analizaremos cómo las relaciones intermediales desarrollan además un intercambio “espacial” entre el teatro europeo y el cine argentino y, en un sentido más abarcativo, entre modelos actorales divergentes.

La dama del mar reviste una especial complejidad desde el punto de vista del análisis literario y, sobre todo, desde el punto de vista de la historia del teatro, puesto que forma parte del corpus de textos de mayor opacidad poética de Henrik Ibsen. En el campo de los estudios teatrales argentinos, la obra fue considerada como una pieza de “intertexto simbolista” (Pellettieri, 2006, p.14), una ficción en la que “el mundo real es a la vez material y metafísico, y en consecuencia, cognoscible e incognoscible” (Dubatti, 2007, p. 168), o sea, como un *drama de frontera* en el sentido formal de una constitución poética ambivalente y en el sentido semántico de una borrosidad productiva. La idea de que a partir de *Rosmersholm* (1886) el teatro ibseniano ingresa en una fase de “ampliación” del drama moderno en la que ya no es posible delimitar formas puras retoma la hipótesis formulada por Juan Guerrero Zamora en su *Historia del teatro contemporáneo*, de casi total aceptación en Argentina:

...la capitalidad ibseniana reside precisamente en haber impulsado el transrealismo dramático (...) Ibsen se atuvo en todo momento, para traspasarla, a la realidad inmediata –de lo cual procede la disparidad de criterios que le suponen ya realista ya naturalista ya simbolista, patentando así la insuficiencia de estas calificaciones–. (1961, p. 375).

El concepto de transrealismo pareció saldar el alcance deficitario de las categorías convencionales de realismo, naturalismo y simbolismo en la obra ibseniana, meras “fórmulas cabalísticas” para Anderson Imbert (1946, p. 70), y dar cuenta de la articulación entre una forma de representación sustancialmente mimética y los procedimientos de obstrucción o veladura, naturales disipadores de la legibilidad de una tesis. Ahora bien, las dificultades metodológicas en torno a la circunscripción poética del autor no son, en ningún caso, problemas abstractos o exclusivamente disciplinarios y responden en mayor o menor medida a las pugnas estéticas libradas en las capitales europeas durante la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, existió –y aún existe– un “Ibsen simbolista”, leído y conjurado como tal, así como un consabido “Ibsen realista”.

¹ *Fruen fra havet* fue publicada por primera vez en la capital danesa por la Gyldendalske Boghandels Forlag (Hegel & Søn) y traducida sin demora a distintos idiomas: al alemán desde 1888, al inglés desde 1890 y al español al menos desde enero de 1894, por obra de *La España Moderna* (Fernández Muñiz, 2016, p. 12). Tras el estreno simultáneo en Christiania y Weimar del 12 de febrero de 1889, siguieron ese mismo año las representaciones en Copenhague, Helsingfors, Estocolmo y Berlín.

La interpretación simbolista de *La dama del mar* y otras piezas del autor –como *El niño Eyolf* o *Rosmersholm*– produjo la firme oposición de personalidades como Georg Brandes, principal difusor de Ibsen en Europa y agente de legitimación frente a las capitales de las letras. La militancia realista del crítico danés sobre la obra ibseniana obedeció a una preocupación más literaria que teatral, en favor del proyecto francés de mundialización que parecía disponerse a finales del siglo XIX. Brandes no impugnó la propuesta simbolista en un sentido estricto, tan o más “francesa” que el realismo del Théâtre-Libre, sino la regresión estilizada de Ibsen hacia zonas de lo fantástico o lo folklórico-mitológico, que formaban parte del perfil regionalista y de extracción romántica que el Brandes-embajador daba entonces por superado y mitigado bajo la imprecisa nomenclatura de “obras de juventud”. Tras la publicación de *La dama del mar*, Brandes lamentó el final del “período polémico” del autor (1899: 102), sometido por una especie de embrujo literario a los “fantasmas de otros tiempos” (tópicos y fórmulas de ligera reminiscencia a la etapa épica y fantástica) adversos al drama social transparente.

Si las dinámicas de alianzas intelectuales y comerciales entre literatos, críticos y editores fueron decisivas para la internacionalización del drama ibseniano, tanto más lo fueron en el propio campo de la escena las anexiones poéticas derivadas de la disputa teatral francesa. El verdadero “campo de batalla” de la apropiación realista y simbolista tuvo lugar en la escena misma, lo cual nos permite pensarlo como un fenómeno que, aunque en sus inicios comparable, se independiza del proceso de auge y declinación de la novela naturalista en Europa. Al resumir el panorama original del disenso estético ibseniano en Francia, Pascale Casanova rescata el abordaje actoral como un factor determinante en los modos de producción del discurso poético:

Es Antoine el que primero escenifica *Los aparecidos* en 1890, y *El pato salvaje* en abril de 1891 (...) Pero en seguida Lugné-Poe, para asentar su posición de innovador y afirmar sus posturas estéticas, se apodera de las obras de Ibsen y lo transforma en un autor simbolista. Reafirma esta opción estrenando *La dama del mar* en diciembre de 1892, y pone en escena un juego nuevo, solemne y monótono, que erige la lentitud de la dicción –lo que contribuye a restar realismo al texto– en un manifiesto teatral. (2001, p. 215).

En Argentina, la importación ibseniana fue seguida de prontas y diversas apropiaciones que se sumaron al agenciamiento del teatro culto y la prensa liberal del período. También en el circuito del teatro independiente, a partir de 1930, los títulos ibsenianos fueron asimilados a partir del presupuesto realista-simbolista. Este abordaje estuvo ligada a la noción de “teatro de tesis”, de la que Guerrero Zamora es tributario, lo cual imprimió al repertorio ibseniano supuestos intelectuales y sociales positivos y todavía vigentes.²

***La dama del mar* y las trayectorias actorales en Buenos Aires.**

2 Si bien aquí no nos ocuparemos de ello, importa decir que estas poéticas teatrales estuvieron asociadas a programas morales muy concretos. En el caso del Ibsen canónico, la lectura liberal encontró en el realismo una forma de vectorizar un “sentido común” en torno a la noción de libertad individual.

Planteamos que las producciones que nos ocupan en este artículo ofrecen una mirada singular y “atípica” de *La dama del mar* respecto de las lecturas dominantes en la historia del teatro argentino. Esta afirmación supone la aceptación de dos presupuestos: en primer lugar, la existencia de una “lectura hegemónica” de la obra en particular y del teatro de Ibsen en general; y, en segundo lugar, la notoria continuidad de ese modelo, que desde finales del siglo XIX hasta nuestros días mantuvo una fluctuante pero ininterrumpida productividad. Comprender dichas continuidades nos resulta fundamental para identificar con mayor claridad la naturaleza de los corrimientos, hibridaciones o subversiones posteriores.

Si, como dijimos, la importación de los títulos ibsenianos en la capital argentina estuvo mediada por la lectura realista y simbolista que los elencos extranjeros habían incorporado de los abordajes franceses de Antoine y de Aurélien Lugné-Poe,³ la inserción teatral de *La dama del mar* dentro del campo teatral argentino estuvo asociada específicamente a la poética simbolista, en el sentido de un drama interior extrañado, de mimesis con veladura. A su vez, Ibsen fue asimilado en simultáneo al modo de producción actoral de un nuevo tipo de diva, la “diva interior”, cuyo máximo exponente fue Eleonora Duse.

La primera visita de Duse a Buenos Aires ocurrió en 1885 de la mano de la compañía Citá di Torino de Cesare Rossi, pero fue en su temporada de 1907 en el Teatro Odeón cuando incorporó el teatro ibseniano a su repertorio, compuesto mayormente por obras de Dumas y Sardou. Para entonces, Buenos Aires era escenario de una profusa circulación de compañías europeas “renovadoras”. Un primer grupo de elencos, a los que podemos considerar *agentes de divulgación textual*, introdujeron las piezas ibsenianas bajo inventivas actorales declamatorias, es decir, todavía deudoras de modelos interpretativos decimonónicos. Las representaciones iniciáticas de Ermete Novelli (*Espectros*, Politeama, 1894), Italia Vitaliani (*Las columnas de la sociedad*, *Hedda Gabler*, Victoria, 1896), Clara della Guardia (*Casa de muñecas*, San Martín 1899), Ermete Zacconi (*Un enemigo del pueblo*, San Martín, 1898 y 1904; *Espectros*, San Martín, 1904 y Odeón, 1913), Tommaso Salvini (*Espectros*, Coliseo, 1907; Marconi, 1910; Odeón, 1915) y Giacinta Pezzana (*Espectros* y *Un enemigo del pueblo*, 1910) desarrollaron una estrategia esencialmente comercial⁴ de posicionamiento de las obras, basada en el principio de rentabilidad y entretenimiento culto. Un segundo conjunto, en el que incluimos las experiencias de Duse (*Rosmersholm* y *Hedda Gabler*, Odeón, 1907) y de Lugné-Poe (*Hedda Gabler* y *El pato salvaje*, Teatro Cervantes, 1924), introdujo además formas de actuación modernas, lo cual promovió el crecimiento de la competitividad en el mercado de las giras. La prensa internacional y local mantuvieron una constante comparación del registro naturalista-simbolista de la actriz italiana con la

3 La anexión de autores periféricos a la contienda parisina es un fenómeno que por supuesto excede el “caso Ibsen”. Para Casanova, “la consagración parisina es un recurso necesario para los autores internacionales de todos los espacios literarios dominados (...) La creencia en el efecto de la capital de las artes es tan poderosa que (...) se ha convertido en el lugar en donde los libros y los escritores, juzgados, criticados, transmutados, pueden desnacionalizarse y ser así universales” (2001, pp. 172-173).

4 Tras una primera etapa de saturación, “un conjunto más o menos estable de obras (...) representado una y otra vez” (Cilento y Sanz, 2002, p. 549), siguió un paulatino proceso de diversificación. Para la década de 1890, títulos de probado éxito internacional, como *Teodora* de Victorien Sardou o *La Gioconda* de Gabriele D’Annunzio, coexistieron con la oferta de “novedades”, obras que por actuales, exóticas o innovadoras, lograron penetrar en el diseño comercial de las *tournées* e impedir el desgaste de la oferta habitual. Al menos en Buenos Aires, esa operación contribuyó a la fidelización de los públicos y a una productiva modernización poética. La consecuente sofisticación del consumo posibilitó que textos ibsenianos como *La dama del mar* o *Rosmersholm* fueran asimiladas fácilmente a pesar de la nula tradición simbolista en el teatro local.

afectación declamatoria de Sarah Bernhardt, quien, en sus visitas a Buenos Aires de 1886, 1893 y 1905, había interpretado heroínas de las obras más programadas del período –*Fedra* de Racine, *Fedora* y *Theodora* de Sardou y *La dama de las camelias* de Dumas– así como personajes masculinos –como en *Hamlet* de Shakespeare o *L’Aiglon* de Edmond Rostand–.⁵

La celebrada especificidad del registro de Duse radicaba en la presunción de una concordancia entre la poética actoral y la textual: la construcción de un campo ficcional de tipo “interior”, organizado a partir de elementos de una estructura dramática profunda (conflicto, acción, situación, circunstancias) más que en la belleza lírica de la elocución (modulación de la voz, amplitud de registro, afectación) y los recursos de lucimiento personal, naturales de los registros declamatorios románticos (dicción interpretativa).

La introducción de *La dama del mar* en Buenos Aires estuvo, además, impulsada por una primera etapa de circulación textual, eminentemente española y francesa. Las traducciones al francés de Moritz Prozor y Rodolphe Darzens⁶ fueron, además de muy leídas, fuente de consulta para traducciones en lengua castellana; tal es el caso del español Pedro Pellicena, quien trabajó con las traducciones de Prozor para la publicación de las obras completas de Ibsen entre 1916 y 1922 por encargo de la editorial Antonio López (Gómez-Baggethun, 2019, pp. 15-16), firma que contaba con circulación en Barcelona, Madrid y Buenos Aires.

Por otro lado, cabe destacar la concepción exotista y consagratoria que la prensa liberal finisecular construyó en torno a Ibsen. Ya en 1896, Rubén Darío proclamaba en *La Nación*: “Si esto [el teatro de Ibsen] ha sido aplicado a París, pongan el oído atento los centros pensantes de otras naciones. Surjan las excelencias del gusto nacional y asciéndase a las altas cimas de la Idea y del Arte” (25/07/1896, p. 3). Las publicaciones de Darío dedicadas al dramaturgo noruego, así como las diversas coberturas de los estrenos locales e internacionales en este periódico, dialogaban con las modas teatrales de la capital francesa y no precisamente con el incipiente campo teatral noruego, cuyo impacto en la cartografía global del teatro era todavía excepcional y en buen grado subsidiaria de las condiciones de producción, edición y consumo danesas.

Por su dimensión caleidoscópica, el campo teatral de la Buenos Aires de entresiglos supo asimilar a la nueva diva realista-simbolista sin abandonar la tradicional afición por las divas trágicas y cómicas del período aluvional finisecular –Sarah Bernhardt, Giacinta Pezzana, Adelaide Ristori, Italia Vitaliani o Tina di Lorenzo–, aunque la valoración y productividad de la actuación “interior” fue superadora dentro del teatro culto local durante el siglo siguiente.⁷ Con esto no solo nos referimos a la constitución de un “gusto realista” en

5 La comparación entre registros actorales en la prensa también alcanzó a actores como José Tallaví, quien representara *Spectros* en 1907, bajo el exigente recuerdo que el público porteño guardaba del *Spettri* de Zacconi (*El arte del teatro*, 01/09/1907, p. 1). Las actuaciones de Duse en *Hedda Gabler* y *Rosmersholm* fueron especialmente ponderadas por la prensa local (cf. *Tribuna*, 20/08/1907, p. 2; *ib.*, 07/09/1907; p. 2).

6 Sin desconocer la edición parisina *La Dame de la Mer. Un Ennemi du Peuple* (1892), con traducción de Adolphe Chennevière y C. Johansen, de probable circulación en la capital argentina (Dubatti, 1993, p. 50). Se trata de la traducción utilizada por Lugné-Poe para el estreno de la obra en el Théâtre Moderne en diciembre de 1892.

7 La figura específica de la diva será retomada como problema en la puesta en escena de Lerman, tanto en su dimensión actoral como en su dimensión estelar.

el público y la prensa, sino también a la presencia hegemónica de estas poéticas en la formación actoral argentina. Desde el arribo de Duse a Buenos Aires –insoslayable en la formación de actrices y actores de compañías nacionales como la de Angelina Pagano– la “diva ibseniana” representó la transición hacia un tipo de escena que integraba cada vez más las poéticas de dirección y comprendía el texto dramático como un discurso cifrado que el montaje debía iluminar.

Soffici y la nacionalización transpositiva

En Argentina, el histórico arraigo de esta obra al modelo simbolista francés fue deliberadamente desarticulado en el cine. Ocurrió en 1954 con el estreno de la versión cinematográfica guionada y dirigida por Mario Soffici, bajo previa adaptación de José Ramón Luna y Rafael García Ibáñez. La película fue protagonizada por Zully Moreno y Alberto Closas y filmada en las localidades bonaerenses de Mar del Plata, Quequén y Laguna Brava.

Para entonces, la pieza había sido llevada a la pantalla por los directores estadounidenses Lucius Henderson y Theodore Marston (*The Lady from the Sea*, 1911) y Raymond B. West (*The Lady from the Sea*, 1916), el italiano Nino Valentini (*La donna del mare*, 1922) y el inglés Castleton Knight (*The Lady from the Sea*, 1929).⁸ Debido a las condiciones de la técnica audiovisual incipiente (duración, código actoral, distribución narrativa del texto), se trata de versiones regidas por el principio de condensación, vale decir, piezas que no eliminan aspectos de la estructura general de la obra dramática, pero que elaboran una síntesis en términos de volumen y extensión de las escenas.⁹

En el país, el título ya se había afirmado dentro del repertorio del circuito teatral culto de Buenos Aires –Orestes Caviglia la llevó a escena en 1945 en el Teatro Comedia, con Berta Singerman como Élida y escenografía de Saulo Benavente– y el teatro de Ibsen era versionado con creciente insistencia en salas independientes como La Máscara –Pedro Asquini y Alejandra Boero protagonizaron *Peer Gynt* en 1947, unos años antes de que Augusto Fernandes y Heddy Crilla protagonizaran *Espectros* (1961)–.

No obstante, el antecedente más importante para la película de Soffici fue el film *Casa de muñecas* (1943), dirigido por Ernesto Arancibia, bajo guion homónimo de Alejandro Casona y con las actuaciones de Delia Garcés y Jorge Rigaud. Esta primera producción audiovisual ibseniana –junto a otras versiones argentinas de “textos universales” como *Celos* (Soffici, 1946), versión de *La sonata de Kreutzer* de León Tolstói, o *Don Juan Tenorio* (Amadori, 1949), basada en la obra homónima de José Zorrilla–, formó parte de las “aspiraciones globalizantes” (Kelly Hopfenblatt, 2017, p. 87) de la cinematografía local del período clásico y de una

⁸ El último film es también conocido como *Goodwin Sands*.

⁹ La relación entre las condiciones materiales de producción y las decisiones de dirección puede pensarse como un rasgo ineludible de cualquier proceso artístico. No obstante, las subrayamos por implicar desafíos mediales específicos, puesto que las disciplinas y los dispositivos determinan formas propias de consumo. Más adelante atenderemos las implicancias específicas de las condiciones de producción en la película de Soffici.

deliberada campaña de tracción de audiencias de los sectores medios y altos. Gran parte de las decisiones artísticas del film se organizaron en torno a criterios previos de distribución y comercialización, como la conformación de la pareja estelar y la elección de los escenarios de filmación.

La dama del mar fue elaborada dentro de este modelo de producción, cuya combinación entre el localismo y las formas narrativas y genéricas de la cinematografía central permitía asimilar las expectativas del mercado nacional y del transnacional. Es importante destacar que la figura de Ibsen acumulaba, hacia mediados de la década de 1950, años de consolidación y su dramaturgia ya participaba del canon patrimonial europeo, un conjunto de textos dotados de valor cultural y comercial por los agentes de legitimación literaria y teatral. Esto constituye la principal diferencia de recepción con respecto a las primeras representaciones escénicas de fin de siglo, cuando los círculos letrados y artísticos de Buenos Aires ponderaban al autor en favor de su exotismo.¹⁰ De igual manera, la estrategia de producción de la película de Soffici comparte, matices mediante, la proyección cosmopolita que posibilitó la importación del teatro ibseniano en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Los modos de producción de ambos contextos estuvieron signados por la expectativa de universalización de la literatura dramática, es decir, la circulación de temas y autores comunes a las ciudades literarias centrales y periféricas. Ya sea por singularidad o por cristalización, el repertorio ibseniano estuvo ligado a los procesos de internacionalización de las letras. En el caso de Soffici, podemos observar un doble curso de intercambio: la importación literaria fue una condición necesaria para la exportación audiovisual.

En los términos de Irina Rajewsky, podríamos pensar la versión de Soffici como una transposición medial (2005, p. 51), es decir, el trasvase de un producto fuente –el texto dramático– a otro medio o plataforma expresiva –el cine–, dado que se trata de un tipo de intermedialidad “genética”, planteada desde el proceso mismo de construcción y no a posteriori en la materialización de la puesta en escena. Esta es la modalidad central del film, que basó su propuesta en el desplazamiento de un medio a otro y con ello contribuyó a una ampliación de la productividad del texto dramático. Por un lado, la incorporó al sistema de producción del período clásico industrial, como parte del proyecto de filmar películas en español basadas en textos extranjeros considerados canónicos (sobre el consenso internacional del valor literario y comercial), aquello que Hollywood no podía suministrar en su especificidad. Por otra parte, combinó el diseño argumental y dramático de la obra con el abordaje actoral del melodrama, una escuela que por entonces acumulaba décadas de hegemonía en el teatro culto local.

Con la inscripción de procedimientos teatrales en la producción audiovisual, la película incorpora claras referencias mediales, lo que Irina Rajewsky caracteriza como una operación de evocación o imitación de obras o técnicas propias de otro medio (2005, p. 52), constituyendo así un producto *en relación* a la pieza,

¹⁰ Rubén Darío lo presenta en *La Nación* como un “hombre de esencia especial, de tipo extraño, que inquieta y subyuga” y que tracciona misterio a razón de su procedencia: “Después los Nordenskjöld del pensamiento descubrieron en las lejanas regiones boreales, seres extraños e inauditos: poetas inmensos, pensadores cósmicos. Entre todos, hallaron uno en la Noruega; era un hombre fuerte y raro...” (22/07/1896, p. 3).

sistema o subsistema al que refiere. Desde el punto de vista de la actuación y la dirección, se configuran claras premisas del melodrama, un sistema de producción actoral de tradición teatral, a la postre transferido a la cinematografía: la organización a partir del principio constructivo sentimental, el tópico de la pareja imposible, la compasión frente a la protagonista, la dimensión amplificadora de los conflictos amorosos, la simplificación y depuración de los valores dramáticos de los personajes.

Las prestaciones melodramáticas del teatro tienen una consecuencia relevante en el film, ya que por medio de ellas Soffici reduce el campo semántico de la fábula y aclara las opacidades del denso sustrato simbólico del texto ibseniano. Por ejemplo, el pasado de Élide es mostrado directamente, en una escena que la exhibe junto a su padre en el faro, un recurso efectivo para reafirmar el sentido de pertenencia de la “sirena” al mar y para ordenar la intriga de manera causal. Es decir, en la película se desmonta el aparato de borrosidad en torno al pasado de Élide mediante un procedimiento de mostración explicativa: se representa materialmente aquello que en la obra forma parte del contorno sugestivo del personaje.

A la hora de pensar las transposiciones de la literatura al cine, resulta pertinente el análisis de Adriana Cid, quien propone sustituir el paradigma traición/fidelidad –binomio que imprime sobre los objetos artísticos demandas de eficacia y una relación de dependencia moral respecto del hipotexto–, por la gradación más neutral de distancia/proximidad (2011, p. 25-29). Así, la relación transposicional queda definida por el grado de distanciamiento crítico-poético y la resemantización propiciada por el nuevo medio, y no por la mera noción de reproducción imitativa. Ahora bien, para Cid ese trasvase supone *per se* una traducción intersemiótica, lo que implica decir que, en tanto se pase de un sistema semiótico a otro, habrá a la vez una pérdida y una adquisición de significado.

En términos de adaptación, *La dama del mar* (1954) puede leerse como transposición de proximidad relativa (2011, p. 30), puesto que mantiene la línea argumental, las relaciones dramáticas entre los personajes y la estructura narrativa del hipotexto, a la vez que reorienta la acción a un nuevo emplazamiento y bajo un nuevo código de representación. Un ejemplo claro de esto es la función que cumple el mar en el film: las tomas de las olas encrespadas operan como un paralelismo emocional de la protagonista, una extensión de su sensibilidad y, al mismo tiempo, como un agente de seducción y tormento, puesto que representa al territorio del amante, en contraposición a la tierra, el territorio al que pertenece su matrimonio. Al igual que en la obra original, el mar es presentado como metáfora de “lo otro” –tan peligroso como cautivador– y su relación con Élide retiene las líneas de sentido originales. Ahora bien, si la relocalización de la fábula a la costa argentina no impugna la dinámica de la estructura profunda del drama, sí otorga un nuevo campo de legibilidad. Al realizar esta operación, Soffici consigue generar la sensación de una *experiencia próxima* entre la ficción y la audiencia, no en el sentido de una reproducción de la realidad objetiva, sino en el de un acercamiento a la realidad subjetiva, compartida entre los personajes y el público. En consecuencia, el film promueve la identificación emocional sin necesidad de formular para ello un aparato mimético realista.

Este desplazamiento responde en gran parte a factores contextuales: la inscripción del film dentro de la industria audiovisual del período, la “domesticación” local del texto clásico en favor de una distribución masiva y la farandulización de las figuras convocantes. José Antonio Pérez Bowie, a propósito de los estudios de André Helbo (1997) sobre adaptación de textos teatrales al cine, explica que este tipo específico de transposición supone el pasaje de una “visión directa” a una “visión inducida” (2004, p. 289). A esta afirmación, agregamos que esa visión inducida del medio audiovisual está definida tanto por la hipótesis poética y técnica del nuevo medio como por las condiciones de producción que la atraviesan.

En resumen, *La dama del mar* de Soffici despliega una imbricada relación con el teatro no en los modos de ejecución de las imágenes y su soporte (transposición), sino también en el registro de actuación, un rasgo de teatralidad cedido por las artes dramáticas al cine sonoro local. Es decir que, en este caso, el hipertexto adiciona al hipotexto una plataforma afectiva y técnica ajena: el uso del cuerpo, la palabra y el sentido de causalidad propiamente teatrales. Por esta circunstancia, para nada exclusiva de la película de Soffici y más bien transversal a la cinematografía argentina de adaptaciones de textos extranjeros del período clásico, *La dama del mar* puede pensarse a partir de la mixtura técnica de sus recursos entre lo teatral y lo audiovisual.

Lerman y la relectura intermedial

Las relaciones entre el cine y el teatro en función de la obra ibseniana volvieron a tramarse en la escena contemporánea, esta vez a partir de una puesta en escena. En 2016, el director Diego Lerman llevó al Teatro Sarmiento (perteneciente al Complejo Teatral de Buenos Aires) una versión libre del drama ibseniano titulada *La dama del mar* (*Lo que atrae y espanta al mismo tiempo*), escrita por él junto a María Merlino y Marcelo Pitrola y protagonizada por la propia Merlino.¹¹

La propuesta de Lerman sobre *La dama del mar* adopta un carácter aglutinador y establece un diálogo entre la obra de Ibsen y la versión de Soffici, es decir, entre el teatro –y el imaginario noruego– y el cine –y el imaginario argentino–, respectivamente. En el primer caso, se establece una relación intertextual con el mismo medio y, en el segundo, se produce un deliberado cruce intermedial. Las relaciones entre el cine y el teatro se despliegan tanto desde el punto de vista temático como procedimental, a través de un ‘dispositivo compuesto’ de transposición medial y de referencias intermediales. Esto equivale a decir que la intermedialidad se aborda desde la concepción genética de la obra, desde la base constructiva de su discurso y materialidad, tanto como en el proceso de montaje ulterior.

¹¹ Si bien no es materia de este artículo, importa destacar que leemos el aparato intermedial de la obra, erigido en este caso sobre la relación entre los medios escénicos y audiovisuales, como una insistencia poética de Lerman. Director de teatro, cine y televisión, Lerman ha formulado vínculos dialogales entre el teatro y la radio en *Qué me has hecho vida mía* (2012), con el cine nacional, la farándula y el imaginario de la cultura popular en *Nada del amor me produce envidia* (2008), de Santiago Loza, obra que reelabora el campo mitológico y político peronista (a partir de las figuras específicas de Eva Perón y Libertad Lamarque).

En este sentido, la puesta en escena construye una lectura de perspectiva histórica (sincrónica y diacrónica, universal y local) en torno al texto de Ibsen, puesto que pone en diálogo prácticas del teatro contemporáneo con fórmulas del teatro moderno y el cine argentino de mediados del siglo XX. El diseño de esta triangulación se organiza en al menos tres planos ficcionales: la representación del drama original; la teatralización de escenas de la película de Soffici (ensayos) y los conflictos derivados del set de grabación entre Zully Moreno y Soffici; y, por último, la presentación documental de una investigadora que expone las razones por las que la actriz y el director filmaron *La dama del mar*.

Por su carácter enunciativo y apelativo, este último plano asume en la puesta en escena el valor de presente, mientras que los primeros se configuran como dos tipos diferenciados de pasado: uno reciente, el de la película, y otro lejano, casi mitológico, el de la obra. Sin embargo, esta concepción espacial del tiempo se complejiza a razón de la arquitectura narrativa del espectáculo. Lerman utiliza sobre los planos ficcionales distintas estrategias de escenificación. En primera instancia apela a su mostración prístina, volviéndolos estamentos divisibles y reconocibles. En segundo lugar, incorpora la superposición, en la que alguno de los cuerpos de un plano permanece en el otro sin desarticular el verosímil. Y, en tercer lugar, ya desplegado el dispositivo, la fusión, procedimiento por el cual se borra la independencia de los dos primeros planos y los personajes equivalentes parecen fundirse y *fundir*, en consecuencia, los medios teatral y audiovisual.

Para llevar esto a cabo, las actuaciones se organizan en binomios de personajes representados por el mismo intérprete: Élida/Zully Moreno (María Merlino), Extranjero/Mario Soffici (Marcelo Subiotto), Dr. Ángel/Alberto Closas (Mario Bodega), Blanca/Investigadora (Florencia Dyzel), Profesor/Henrik Ibsen (Esterban Bigliardi). El registro actoral es poliédrico desde el punto de vista formal: Merlino recorre la obra de Ibsen cual Duse y Moreno alternativamente, despliega dos Élidas posibles con sus respectivas hipótesis de representación hasta alcanzar una verdadera hibridación entre la poética simbolista y el registro actoral propio del *star system* local de la década de 1950.

El derrotero actoral es acompañado por un discurso de dirección que hiperboliza la centralidad de los enredos y los vínculos amorosos y destaca la relación extraordinaria entre Élida y el Extranjero. Lo simbólico es trabajado a partir del principio de extrañamiento cifrado, en diálogo con la imaginería folklórica del Ibsen inicial –algo que despertaría el disenso de Brandes–. El amor entre una misteriosa criatura marina y una doncella se apunta en la famosa balada escandinava *Agnete og Havmanden*, llevada a cuento por Hans Christian Andersen en 1833; en tanto el conflicto individual de una mujer que se disputa entre el mar y la tierra (noción de sacrificio personal) guarda extensos antecedentes, entre ellos *Den lile Havfue* (1837), también compilada por Andersen.¹² El tratamiento de este tipo de imágenes y referencias es deliberado y alcanza altos grados de contraste con la producción de sentido melodramática. María Merlino despliega el

12 En *La dama del mar* el muelle materializa el umbral entre dos mundos en apariencia irreconciliables: la tierra (lo sólido) y el piélago (lo fluido), que solo la sirena (en más de un sentido, el ser anfibio) puede transitar. El mar un agente mediador entre la vida y la muerte, cuyo movimiento implica un permanente ciclo de renovación alquímica (captura, transformación y nuevo nacimiento). Ibsen complejiza la naturaleza dual de la sirena al retener a Élida en tierra y potenciar su deseo frustrado. Le otorga al Extranjero, figura asociada al misterio y la barbarie, el dominio de las aguas que la *convocan*.

conflicto de la inadaptación al entorno en cada una de las plataformas narrativas, ya que tanto Zully como Élide están en tensión con el espacio y los personajes de su universo ficcional. Esto es dinamizado por una actuación anfibia, que desarrolla una continua rotación de roles y registros. De este modo, Lerman condensa el problema de la extranjería en tanto conflicto de la obra, en tanto poética(s) de actuación y en tanto sistemas de medios.

Asimismo, al despliegue de los universos ficcionales de Élide y Zully Moreno, se agrega el abordaje periódico del plano documental, cuya principal apoyatura es el medio audiovisual y la presentación de la investigadora conferencista. La proyección de piezas tales como retratos y afiches son manipuladas en su carácter de fuentes históricas. Lerman no utiliza el medio audiovisual para duplicar la representación de la obra; tanto el vínculo personal entre Zully y Soffici como el código de representación de la película son actuados teatralmente, son “puestos en escena”. En contraposición, la pantalla se reserva casi exclusivamente para el nivel documental, que asume un discurso divulgativo y plantea interrogantes contemporáneos sobre la obra de Ibsen y la película argentina.

Con la conformación de estos tres planos se materializa el intercambio sincrónico entre las formas de representación de finales del siglo XIX, mediados del XX y principios del XXI. La resolución técnica de este entramado descansa sobre los cruces intermediales, específicamente sobre lo que Pérez Bowie denomina especularidad compleja (2010, p. 52), procedimiento por el cual la línea argumental de un medio se incorpora dentro del relato-marco de otro. Creemos que esta categoría, de la que se sirve Pérez Bowie para problematizar la presencia del teatro dentro del medio cinematográfico, admite su “uso” reverso a los fines de nuestro análisis.

Si en la película de Soffici nos enfrentamos a una relación prestataria entre el teatro y el cine a nivel actoral y textual, en la obra de Lerman se conjuga el teatro dentro del teatro, pero este último es un teatro que evoca al cine como problema. Hablamos de una especularidad en términos narrativos –la línea de primer grado, la obra de Ibsen, y la de segundo grado, la película de Soffici, mantienen un juego dialéctico y ambas se establecen como “referentes continuos” y núcleos temáticos de la línea documental– pero no necesariamente de especularidad de medios. El vínculo es indirecto: la especularidad no ocurre por mero paralelismo entre los lenguajes, sino que todo, incluso las escenas cinematográficas, está teatralizado. El vínculo entre el teatro y el cine se da especialmente en los términos de lo que Pérez Bowie denomina metadiscurso paralelo, el procedimiento por el cual se introduce un discurso “en el que se reflexiona sobre la obra que se pretende montar y se discuten las estrategias más adecuadas para ello” (2010, p. 56).¹³

En suma, indicamos un procedimiento de especularidad narrativa y una relación metadiscursiva entre el teatro (medio marco) y un “falso” medio audiovisual, emplazado en el teatro. A partir de ello, distintas vo-

13 Si bien esto ocurre de forma explícita en el plano documental, señalamos que la puesta en escena en su totalidad se despliega como una plataforma metadiscursiva.

ces de la puesta en escena desarrollan una tesis crítica sobre el film del cincuenta, poniendo de manifiesto las tensiones entre el texto escandinavo y el modelo de producción argentino. Por ejemplo, la Zully Moreno de Lerman discute ante Soffici decisiones de dirección como el uso del español “neutro” y la estilización de determinados parlamentos, condiciones inflexibles para la distribución interamericana del film.¹⁴

De este modo, vemos cómo la pieza se afirma en una teatralidad reflexiva sobre la producción de sentido de la película y a la vez propone un itinerario por la memoria expresiva de la obra en Buenos Aires. La ejecución melodramática de las piezas realistas y simbolistas de Ibsen fue una característica propia del teatro local antes de la verdadera consolidación y apropiación de la poética realista; por tanto, la actuación de Merlino aglutina abordajes mixturados por la propia tradición porteña. En este sentido, la eficacia documental de la propuesta es notable, puesto que problematiza y vuelve material la tensa, pero productiva relación entre el teatro ibseniano y los modos de producción actoral de los pretéritos campo teatral y audiovisual porteños. Por eficacia documental no nos referimos a la acreditación de datos históricos, sino más bien a la captación del campo emocional argentino en torno a la obra, los aspectos dispersos y parciales de una estructura de sentimiento.¹⁵

El procedimiento macroestructural que asume la dimensión problemática de esta perspectiva histórica no es otra cosa que la *myse en abyme*, en el sentido que le otorga Lucien Dällenbach. La puesta en abismo ocurre en “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (1991, p. 16). No obstante, cabe aclarar que Lerman y Merlino no trabajan únicamente a partir de la hipótesis del reflejo, es decir, la cita despejada de los hipotextos, sino que elaboran un discurso refractante, a través del cual el texto de Ibsen y la versión de Soffici son invocados al presente. Hay cita y variación o, para mayor precisión, cita y actualización simultáneos. La base de este “historial” de representaciones no radica en el principio de reproducción sino en el de re-semantización. Y, como en toda puesta en abismo, las relaciones entre las capas textuales (sean estas visuales, literarias o escénicas) guardan un sentido temático y procedimental de mayor o menor opacidad, pero en definitiva siempre inteligible: en la secuencia de articulación y manipulación de las obras reflectadas está cifrada la toma de posición del nuevo texto. Por consiguiente, la trama intermedial de la puesta en escena puede ser pensada como la plataforma técnico-poética que permite la ejecución escénica del efecto refractante. El mecanismo reflexivo de imbricación entre el cine y la teatralidad supone un movimiento diacrónico respecto del pasado material y simbólico de *La dama de mar*, pero también un movimiento de pliegue por el cual la obra *se mira a sí misma*. Lo hace en un sentido general (de las disciplinas artísticas, los géneros y las convenciones de representación) y en un sentido particular (del discurso de dirección, los códigos de actuación y las operaciones intermediales).

14 Con este tipo de decisiones, Lerman y Merlino recuperan el aspecto irónico y humorístico que poseen las piezas simbolistas de Ibsen. Al respecto, Robin Young rescata que, aún lejos las piezas románticas del primer período de producción ibseniana, *La dama del mar* preserva notorios rasgos de humor y aspectos sublimados de la comedia amorosa veraniega (2010, pp. 59-60, 65).

15 Utilizamos este concepto y no el de *Zeitgeist*, porque nos referimos específicamente a una conciencia práctica: “un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, aunque cada uno de ellos en una fase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido” (Williams, 2009, p. 173).

A modo de conclusión, planteamos que la posición extradiegética que propicia la intermedialidad permite que el espectáculo inscriba una lectura renovadora de la pieza y a la vez recupere los elementos más trascendentes de su historicidad artística. Este es un gesto por demás propositivo, dado que no niega las trayectorias mediales de la obra, las cuales contribuyeron sin lugar a dudas a los procesos de afinamiento y productividad del título en Argentina. La renovación de los abordajes actorales estuvo ligada a la transformación poética que supusieron los realismos y sus estilizaciones, pero también la difusión de la concepción semiológica de la escena –un rasgo decisivo en el desarrollo de la dirección teatral a partir de la segunda mitad del siglo XX– y las experiencias intermediales, cuyos desplazamientos profundizaron la tensión entre lo local y lo universal en torno al repertorio.

Bibliografía

Anderson Imbert, E. (1946). *Ibsen y su tiempo*. La Plata: Yerba Buena.

Brandes, G. (1899). *Henrik Ibsen. Björnstjerne Björnson. Critical Studies*. Londres: William Heinemann.

Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.

Cid, A. (2011). *Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la trasposición fílmica*. Letras, N° 63-64. 18-40.

Cilento, L. y Sanz, M. A. (2002). *Compañías extranjeras (1884-1930)*, en Pellettieri, O. (ed.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna. 534-555.

Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.

Dubatti, J. (1993). *El teatro de Henrik Ibsen en Buenos Aires (1890-1930)*. La escalera. Anuario de la E.S.T. N° 3. 39-55.

_____ (coord.) (2007). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires:

Colihue.

Fernández Muñiz, I. (2016). *La España Moderna y la recepción temprana de Ibsen en España: en busca de la identidad del desconocido primer traductor español*. Cartas hispánicas N° 006. 1-27.

Garton, J. (2010). *The middle plays*, en McFarlane, J. (ed.). *The Cambridge Companion ton Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press. 106-125.

- Gómez-Baggethun, C. (2019). *Introducción a Ibsen, Henrik. Teatro (1877-1890)*. Madrid: Nørdicalibros. 7-16.
- Guerrero Zamora, J. (1961). *Henrik Ibsen. En Historia del teatro contemporáneo, tomo IV*. Barcelona: Juan Flors. 335-376.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2017). *Remakes y nuevas versiones en el marco de las industrias fílmicas de Argentina y México: tensiones entre las improntas nacionales y las ansias universales*, en Lusnich, A. L; Aisemberg, A. y Cuarterolo, A. (eds.). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi. 87-101.
- Pellettieri, O. (2006). *Ibsen y el teatro actual*, en Pellettieri, O. (dir.). *Ibsen y la modernidad hispanoamericana*. Buenos Aires: Galerna. 11-15.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*. Signa N° 13. 277-300.
- _____ (2010). *La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología*. Signa. N° 19. 35-62.
- Rajewsky, I. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. Intermédialités (6). 43-64.
- Sikora, M. (1994). *Compañías y actores italianos en la Argentina (1900-1930)*, en Pellettieri, O. (ed.). *De Goldoni a Discépolo: teatro italiano y teatro argentino (1790-1990)*. Buenos Aires: Galerna. 43-55.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Young, R. (2010). *Ibsen and comedy*, en McFarlane, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Ibsen*. Nueva York: Cambridge University Press. 58-67.