

Sala, Jorge. "Casarse con una viuda. *El reñidero* y la reescritura fílmica de éxitos teatrales en el nuevo cine argentino". *Anclajes*, vol. XXI, n° 2, mayo-agosto 2017, pp. 59-75.  
DOI: 10.19137/anclajes-2017-2124

# CASARSE CON UNA VIUDA. *EL REÑIDERO* Y LA REESCRITURA FÍLMICA DE ÉXITOS TEATRALES EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

*Marrying a widow. El reñidero and the filmic rewriting of theatrical successes in the new Argentinian cinema*

**Jorge Sala**

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luís Ordaz"  
Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas  
jorgesala82@hotmail.com

**RESUMEN:** El artículo se propone analizar el proceso de trasvase de la pieza teatral *El reñidero* en el cine argentino de la década de 1960 buscando pautar una metodología de análisis diferente de aquella implementada por la tradición de los estudios locales sobre el tema. A partir de un examen comparativo entre decisiones de puesta en escena al que se adhiere una mirada sobre el papel jugado por el aspecto contextual dentro de este proceso, el estudio de caso busca tomar distancia de una perspectiva enfocada exclusivamente en el abordaje de las conexiones que los filmes entablan con los textos dramáticos precedentes. La investigación apunta a desmontar las diversas capas significantes construidas a la manera de un palimpsesto que confluyen en el film. A su vez, el ensayo se detiene en el modo en que la noción de "autor" cinematográfico incide en el proceso de trasvase de esta obra a la pantalla.

**PALABRAS CLAVE:** René Mugica; cine argentino; análisis fílmico; intermedialidad; artes escénicas.

**ABSTRACT:** The article endeavors to analyze the process of transferring the play *El reñidero* in the Argentinean cinema during the sixties, seeking to establish an analytical methodology different from that implemented by the tradition of local studies on the subject. Based on a comparative review of staging decisions with a view on the role played by the contextual aspect within this process, the case study seeks to distance itself from a perspective focused exclusively on the approach of the connections that films establish with previous dramatic texts. The research aims to dismantle the various significant layers, structured in the manner of a palimpsest, that converge in the film. The essay draws attention to the way in which the notion of cinematographic "author" affects the process of transferring this work to the screen.

**KEYWORDS:** René Mugica; Argentine cinema; film analysis; intermediality; performing arts



## Algunas consideraciones iniciales (un noviazgo difícil)

■ En una entrevista en la que rememoraba su trayectoria como cineasta durante los años sesenta, René Mugica arrojó una aguda reflexión en torno al problemático reconocimiento de las fronteras que separaban a los firmantes de los textos originales en los que estuvieron basadas sus películas con respecto a su propia labor detrás de las cámaras. Respondiendo a la pregunta sobre la injerencia de Agustín Cuzzani –dramaturgo de la pieza *El centroforward murió al amanecer* (1956) con la que el por entonces operaprimista inició su carrera trasladándola a la pantalla en 1961– Mugica sentenció de modo tajante: “Cuzzani hizo una adaptación. Yo nunca filmé el guión de nadie. El guión es la cámara, cómo contás, y eso lo hice yo. Como en todas mis películas” (en Peña, *60/90* 183). Lo que se trasluce en esta toma de posición tiene que ver con la constatación de la existencia de una disputa. Trasladable a otros casos particulares, esta enfrentó a unos artistas nóveles que pretendían dejar en claro sus verdaderas competencias al interior de las creaciones. Fundamentalmente en una época en que el *auteurismo* adquirió vigor en el horizonte ideológico de los directores de cine (con la consecuente reafirmación de su papel dentro de la producción) dirimir a quién atribuir la responsabilidad de los resultados –aquello que en la cita aparece como una pelea alrededor de la significación del término “guión”– apareció como un dilema central. La frase, a su vez, conduce a otra pregunta: ¿de qué manera se expresó la tensión existente entre los proyectos creadores de agentes provenientes de disciplinas cercanas pero, con todo, diferentes?; y ligada a la anterior: ¿cuáles fueron las características de esta alianza entre teatro y cine a partir del trasvase de una obra a la pantalla, sobre todo en un momento en que la noción de autor funcionaba como divisa de reconocimiento para aquellos que se encontraban gestando el Nuevo Cine Argentino?

La traslación de piezas teatrales innovadoras al cine constituyó prácticamente el único punto de interés analítico alrededor de las relaciones cine-teatro por parte de la tradición de los estudios cinematográficos argentinos toda vez que abordaron cuestiones vinculadas a los intercambios entre estas áreas artísticas durante esta *larga década* (Jameson 17-26). Uno de los problemas de la simplificación del fenómeno a sus aristas más evidentes está asociado con otra operación reduccionista que suele acompañar a la primera: los investigadores, incluso en la actualidad, cuando hablan de teatro se refieren exclusivamente a la utilización de textos dramáticos por parte de las películas y, peor aún, adolecen del problema de entender a los primeros como una sub-especie particular dentro del universo literario. Una concepción de este tipo es visible, por ejemplo, en los planteos de Gonzalo Aguilar cuando detalla la intervención de ciertos dramaturgos –agrupados en su ensayo dentro de la categoría de *escritores*– en el cine de principios de los sesenta a partir de estos términos: “Los dramas teatrales sirvieron como base de innumerables películas, en algunos casos porque permitían la creatividad de la puesta en escena; en otros, porque facilitaban mucho el trabajo y, a diferencia

de las novelas o cuentos, no necesitaban un gran esfuerzo de adaptación” (265). Según esta mirada, las obras teatrales que el cine utilizó como fuentes para sus propias indagaciones son pensadas a la manera de guiones que, según la pericia de los realizadores, podían alcanzar un vuelo creativo propio; al mismo tiempo, debido a su condición de enunciados organizados sobre la base del despliegue de lo dialógico y de las disposiciones físicas en escena de los personajes, estas eran, según lo que suele pensarse, más permeables a la transposición que otro tipo de discursos literarios. Esto último plantea José Luis Sánchez Noriega, al suponer una “facilidad de traslación inmediata de los diálogos, las acciones y los espacios –es decir, de lo esencial del texto dramático–” (60). Ahora bien, si estos elementos constitutivos de una parte de las producciones teatrales –no ya de todas, cabe aclarar, puesto que existen en este campo múltiples ejemplos de experiencias no dramáticas, no textuales e incluso no representacionales en un sentido habitual– son componentes superlativos en cuanto poseen aptitudes intrínsecamente económicas en términos narrativos al momento de ser recuperados por el cine, no lo son en mayor medida que otros. Solo a título de mencionar unos contraejemplos extremadamente gráficos: la ubicuidad espacial o el punto de vista omnisciente, es decir, procedimientos más cercanos a la novela y al cuento que al teatro, fueron empleados por el cine con notable insistencia por lo menos desde que David W. Griffith sentara los fundamentos de la narración cinematográfica clásica.

Sobre la base de la aparente economía de recursos enunciada podría suponerse, siguiendo estas formulaciones, que el cine apeló en mayor medida a aproximarse a esta clase de prácticas artísticas que a otras, algo que no se condice con los datos empíricos surgidos de la revisión de la nómina de films estrenados durante el período. Como el propio Aguilar se encarga de demostrar en su escrito, fueron más los casos de novelas o cuentos de los que se valió este medio para llevar a la pantalla. Pero además, según lo que se desprende de un jocoso comentario periodístico redactado con motivo del rodaje de *El reñidero* (René Mugica, 1965, basada en la pieza homónima de Sergio De Cecco, estrenada un año antes) la utilización de obras teatrales contemporáneas a las películas, envolvió cierta dificultad dada por la inmediatez del recuerdo de las representaciones con relación a aquello que las puestas en escena filmicas procuraron exponer al público. En el artículo citado podía leerse: “la versión cinematográfica de un éxito teatral implica riesgos muchísimo mayores que los de un libro escrito especialmente para el cine. Es igual que casarse con una viuda: como el tiempo suaviza los recuerdos, el segundo marido sale perdiendo en comparación con el finadito”<sup>1</sup>.

Las piezas teatrales recuperadas para el cine durante los años sesenta fueron una minoría con relación al empleo que este medio hizo de otras formas narrativas y más aún al compararlas cuantitativamente tomando como punto de referencia la enorme cantidad de films organizados sobre ideas y guiones originales. No obstante, como pretendo demostrar en este ensayo, lejos de representar un valor menor,

---

1 “La versión cinematográfica de un éxito teatral”, *Panorama*, N° 16, Diciembre de 1964, s/p.

su examen permite apuntar algunas cuestiones interesantes referidas al intercambio entre las artes así como al modo en el que este fue concebido a lo largo de esta etapa. A diferencia de las huellas e inscripciones indirectas que el teatro trazó o bien compartió con las películas (mucho más frecuentes que las anteriores pero, por su condición en algunos casos elusiva, también más complicadas de detectar) aquí, el carácter eminentemente explícito que asume la relación brinda datos reveladores sobre los modos de articulación de las asociaciones entre sus agentes y asimismo sobre las formas de recepción que tuvieron estos vínculos.

En función de superar el *textocentrismo* (Pinta) imperante en los estudios transpositivos, en este trabajo busco dar cuenta de las relaciones interdisciplinarias partiendo de un análisis comparado, no ya de las conexiones posibles entre una determinada literatura dramática con relación a una película en particular, sino de las estrategias de puesta en escena implementadas efectivamente en los escenarios y retomadas o bien redefinidas en los films. A su vez, considero que el estudio de cualquier caso no está completo hasta tanto no se preste atención a las cuestiones contextuales que intervienen en la producción de significaciones durante el proceso de reescritura cinematográfica de una obra teatral. Estos aspectos, no menos importantes que aquellos estrictamente formales, brindan una serie de indicadores fundamentales que, al mismo tiempo que reconfiguran la visión sobre las operaciones de reescritura, las enriquecen. Debido a razones de extensión, en lo que sigue me enfocaré exclusivamente en la traslación al cine de la pieza *El reñidero*, intentando observar de qué manera algunas particularidades del montaje escénico inicial (que aquí denominaré “obra fuente”) operaron como disparadores –ya sea por su aceptación o, contrariamente, por su rechazo encarnizado– en la adopción de un conjunto de decisiones estéticas al momento de ser llevadas a la pantalla. Por las características evidenciadas en este film –concentración de las acciones en unas pocas locaciones, limitación del número de personajes y cierta estilización no-realista– el análisis del tratamiento espaciotemporal aportará varios puntos de interés puesto que en él se devela una tensión entre aquellas elecciones estilísticas que pugnarón por una clara ostentación de lo teatral en contraposición con otras disposiciones que privilegiaron lo eminentemente cinematográfico. Asimismo, establecer algunas líneas de análisis ubicadas por fuera del examen inmanente brindará pistas sobre las expectativas y saberes a los que se apeló en la recuperación de lo teatral en esta cinta. Aquí apuntaré a señalar el andamiaje de conocimientos previos sobre el que se asentó esta operación de trasvase y cuya función fue hablarle (o plantearle preguntas) a un público que se acercaba a consumir un film en el que sus múltiples capas de sentido configuran una intertextualidad compleja más allá de la conexión evidente con su antecedente. A través de estos tópicos intento mostrar cómo la relación entre el cine y el teatro pudo adoptar la forma de una suerte de corset constrictivo, más que de engranaje facilitador como planteaban Aguilar y Sánchez Noriega, con el cual René Mugica debió vérselas al momento de apropiarse de la obra. Con el agregado de que, además del carácter de acto de traición que

implica fundar cualquier operación de reescritura –recobrando, con las diferencias del caso, el proverbio italiano que indica enfáticamente: “*traduttore, traditore*”–, el largometraje tuvo su origen en un éxito muy cercano.

Justamente la popularidad de la que gozaba la versión escénica, sobre todo teniendo en cuenta que se trataba de un texto firmado por un dramaturgo novel, y la celeridad con la que fue trasladada al cine plantean algunos interrogantes ubicados más allá de lo estrictamente inmanente. Como señalé antes, para afrontar la complejidad del problema del trasvase del teatro al cine, no basta con abordar el fenómeno a partir de los datos recogidos por un análisis de tipo semiótico-textual. Como demuestran varios autores (Helbó; Pardo García; Pérez Bowie) resulta imprescindible incorporar al razonamiento observaciones sobre la trama contextual que acompañó e hizo posible cada uno de estos intercambios. José Antonio Pérez Bowie, retomando a Patrick Cattrysse, sintetiza esto apelando a la necesidad de “plantear las cuestiones que conciernen a la adaptación en su contexto de llegada y, por otro, debe examinarse cuáles son los mecanismos sistemáticos que han determinado el proceso transformacional de la adaptación” (Pérez Bowie 15). En síntesis: a la *perspectiva semiótica* sobre los enunciados deberá adherirse una *dimensión pragmática* alrededor de las condiciones de enunciación.

Dirigir la mirada exclusivamente a las transformaciones operadas en un nivel textual-inmanente conlleva el peligro de caer en una suerte de juego de reconocimiento del tipo “encuentre las siete diferencias”. Este método, muy difundido por otra parte, tiene como consecuencia otorgar un valor excesivo a nociones como “fidelidad” –y su pareja estable: “traición”–, que, aunque parecen haber caído en desuso, persisten enmascaradas bajo un nuevo andamiaje conceptual que distribuye una amplia gama terminológica comprendida por distinciones como las de “adaptación”, “creación”, “recreación”, “ilustración” y un largo etcétera. Aun cuando este enfoque puede aportar algunos datos significativos referidos al funcionamiento del teatro en un sistema semiótico eminentemente distinto como el cinematográfico, oscurece otros, entre ellos la posición ocupada por los agentes productores dentro de sus respectivos campos, las intenciones ocultas o explícitas de los realizadores (o inclusive los propósitos de otros agentes pertenecientes al aparato comercial como es el caso de los productores) al apropiarse de determinadas obras y, asimismo, el papel jugado por el público como dinamizador de estos procesos.

## Un matrimonio por conveniencia

*El reñidero* fue la primera obra de un dramaturgo surgido en los sesenta<sup>2</sup> que alcanzó legitimidad oficial gracias al premio concedido por la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES) en 1964. Este reconocimiento

2 Sergio De Cecco se dio a conocer prácticamente en simultáneo a otros autores como Ricardo Halac (*Soledad para cuatro*, 1962) Roberto Cossa (*Nuestro fin de semana*, 1964), Germán Rozenmacher (*Réquiem para un viernes a la noche*, 1964) y Griselda Gambaro (*El desatino*, 1965).

hizo que el texto fuera editado y difundido como material de lectura obligatoria en las escuelas. Ambas cuestiones, sumadas a su estreno no en un teatro perteneciente al circuito independiente, como fue el caso de otras obras contemporáneas llevadas al cine, sino en una sala de la Municipalidad, colaboraron en su resonante recorrido público. A diferencia de otros ejemplos cercanos de reescritura filmica como *El crack* (José Martínez Suárez, 1960, basada en la obra homónima de Solly), *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960, sobre el texto de Osvaldo Dragún) e incluso en *El centroforward murió al amanecer*, del propio director, nos hallamos aquí por primera vez, en lo que refiere al bloque temporal de la modernidad cinematográfica, ante un caso de traslación en el que la popularidad de la pieza de partida accionó como un verdadero incentivo para su pasaje a la pantalla en función de criterios netamente comerciales a la par que artísticos. En otras palabras: el cine, arte reproducible por excelencia, podía alcanzar a unos espectadores a los cuales les habían llegado los ecos de su estreno, a unos lectores de las provincias que conocían el texto dramático o que habían tenido a su alcance los comentarios de los periódicos y las revistas de actualidad sobre la puesta en Buenos Aires y, dato no menor, al público cautivo procedente de los espacios educativos de los distintos rincones del país. Al mismo tiempo, la cercanía entre la versión teatral y su pasaje al cine —el rodaje del film se desarrolló simultáneamente a la reposición de la puesta— dejan entrever el modo en que unos criterios de accesibilidad (Abuín González 111) influyeron en el deseo de amplificar el éxito de una propuesta limitada, como acontecimiento propio de cualquier obra teatral, al aquí y ahora de toda performance escénica.

La línea inaugurada por *El reñidero* de Mugica puso de manifiesto, al mismo tiempo que el alto grado de canonización obtenido por los teatristas nóveles dentro del campo intelectual en términos amplios, la intencionalidad del cine de aproximarse a este fenómeno de legitimación múltiple por parte de los organismos de poder, de los periodistas y también de los espectadores para servirse de él. Como afirmara vulgarmente el discurso de la prensa, este director tuvo que vérselas con un verdadero “éxito de crítica y de público” y actuar en consecuencia para no defraudar las altas expectativas generadas alrededor de su reescritura. Dentro de la vía abierta por esta película deben encuadrarse, entonces, tanto las motivaciones que guiaron las posteriores recuperaciones cinematográficas de obras teatrales como *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969), *La valija* (Enrique Carreras, 1971) y *La sartén por el mango* (Manuel Antín, 1972) como el tipo de recepción crítica que tuvieron en su paso por la pantalla y, así también, las posibilidades de distanciarse o aferrarse a la versión original que estas debieron afrontar.

En el caso de *El reñidero* de Mugica, la condición resonante de su trayectoria escénica y la intervención de Sergio De Cecco en calidad de co-guionista convirtieron al proceso de traspaso de un medio al otro en un campo de batalla. En él se enfrentaron los intereses del autor original (amparado en el éxito que lo precedía) con las decisiones de puesta en escena imaginadas por este director que ya contaba con cierta trayectoria a cuestas y que, por lo tanto, se arrogaba también

el derecho de autodefinirse como un verdadero autor con una poética personal intransferible. Al igual que lo que le sucedió unos años antes con Agustín Cuzani al momento de trasladar a la pantalla *El centroforward murió al amanecer*, la figura del dramaturgo intentó eclipsar o por lo menos subsumir a la del cineasta y esto, si bien potenció en algunos casos la originalidad de la propuesta en la mayor parte adquirió la fisonomía de un conflicto aporético. Recuerda Mugica que De Cecco: “Se empecinó en que no se cambiara nada y eso, por un lado, me vino bien porque *me llevó a cerrar la obra, a volverla más hermética, más asfixiante*. Pero también quería dejar cosas que no se entendían y proponía agregar situaciones para explicarlas. [...] Cada modificación era un discusión terrible”. En la misma entrevista pueden leerse poco después otras declaraciones que arrojan más datos alrededor de la defensa de la autonomía de cada práctica artística: “Yo comprendo: el autor está enamorado de lo que hace, y está bien que lo esté. Pero si uno está pasando a otro lenguaje, hay que cambiar las cosas. *Yo no puedo hacer teatro filmado y El reñidero era muy proclive a serlo*, había que tener muchísimo cuidado con eso” (en Peña 60/90 187. El subrayado es mío). Lo aguerrido de las posiciones sostenidas por ambos artistas provocó que, a partir de esta película, el director optara por no volver a trabajar nuevamente con los creadores de las obras sobre las que estaban basados sus films. Continuando con la metáfora que sirvió de subtítulo para este apartado, del matrimonio por conveniencia se pasó sin escalas a un divorcio escandaloso que terminó de dividir a las partes. Ahora bien, ¿cuáles fueron los núcleos de esta separación? ¿En qué medida estas luchas de posiciones tuvieron como consecuencia un resultado productivo (es decir, produjo significaciones) plasmado finalmente en los elementos del film?

## Las características del vínculo o las disputas por la dote

La opción por el encierro a la que se refiere el director en la entrevista citada estaba presente en la versión teatral solo de manera relativa y fue acrecentándose en las sucesivas puestas en escena de la pieza. Si bien lo esencial de las acciones transcurría en la casa de Pancho Morales, la incorporación de *raccontos* que irrumpían para desarticular la linealidad del relato también propició un efecto descentralizador de la unidad de lugar. En la espacialización ideada por Salvador Santángelo junto al escenógrafo Luis Diego Pedreira, la sala donde velan al caudillo queda emplazada junto al reñidero en una estricta continuidad que fomentaba la aparición de escenas en paralelo, la fragmentación del escenario en dos y otros artilugios no-realistas. El reñidero del título, además, estaba figurado como un ámbito que, gracias a las apariciones de esa especie de fantasma hamleteano representado por el padre de Orestes y a los *flashbacks* indicados por cambios lumínicos y sonoros, asumía un carácter fuertemente simbólico<sup>3</sup>.

3 No existen registros audiovisuales de la versión teatral de 1964/65. Sin embargo, en 1981 las autoridades del teatro gestionaron una reposición de la obra para la televisión. Salvando las distancias del caso –no solo por la transformación total del elenco original sino también por el hecho

A esta caracterización del espacio a través de los procedimientos audiovisuales mencionados se suma el hecho de que este constituye en sí mismo una escena multiplicada. Al igual que para Roland Barthes (17-19) el catch, ese “espectáculo excesivo”, remitía por su misma naturaleza al teatro griego más que al deporte, el lugar de la riña de gallos –construido en el escenario como un círculo rodeado de bancos dispuestos para un público imaginario– detenta la misma identidad, aunque en este caso de manera cruenta y alejada de lo ficcional. Esta disposición lo convierte en una variante autóctona de teatro dentro del teatro en el que se cristaliza la unidad entre el entretenimiento popular y la muerte.

Si bien contiguos, la sala y la arena dispuesta para las peleas de gallos se desplegaban en la trama como dos sitios destinados a dar cabida a acciones eminentemente diversas: la primera aparecía como el territorio del drama privado, de las confesiones, mientras que la restante adquiriría relevancia toda vez que pretendía mostrarse la violencia imperante no solo en las relaciones familiares sino también en el entramado social circundante. A su vez, la inmediatez que reúne a estos lugares en apariencia antagónicos deja entrever las relaciones fluidas entre lo público y la intimidad familiar. En *El reñidero*, en consecuencia, el drama personal es por definición político y a la inversa: la política adquiere entidad solamente cuando esta se encarna en el dilema trágico de los protagonistas.

En la construcción visual establecida en el espectáculo, la arena manchada de sangre del reñidero se percibe como metáfora sobre Palermo, esa zona fronteriza convertida en *topos* recurrente en la literatura argentina, a principios de siglo XX. Esta idea queda además enunciada por uno de los personajes que funciona como portador del saber del relato:

VICENTE: A veces veo al barrio y se me hace que es la pista de un enorme reñidero y que nosotros somos los gayos, puestos pa ganar... o morir, cuando no... pa ganar y morir. (De Cecco 67-68)<sup>4</sup>.

Aunque el predominio de las acciones oscila entre estos dos ámbitos, no son los únicos que aparecen figurados en la puesta en escena. En la organización total del espectáculo los *raccontos* cumplen un papel fundamental en la medida en que provocan una interferencia en el ilusionismo realista. Estas retrospectivas viabilizan también la introducción de elementos que, en función de su

---

de que se trata de un montaje pensado específicamente para este medio y no de un espectáculo teatral filmado– la continuidad de Pedreira en la escenografía y la persistencia de elementos que recuerdan fuertemente a lo teatral permiten suponer la permanencia de ciertas huellas de la versión primigenia. Con estas salvedades, he optado por utilizar esta filmación como un documento más, junto con las fotografías de la original y el plano de la planta escénica conservado. Estos datos facilitan reconstruir la puesta con un alto grado de certeza por lo menos en lo que refiere a sus aspectos espaciales y escenográficos.

4 He optado por transcribir literalmente algunos tramos del texto dramático respetando el uso que este hace de cierta grafía –*gayos* en lugar de gallos– como forma que intenta aproximar literariamente los giros expresivos y de lenguaje del universo popular de principios de siglo.



capacidad de revelar el artificio, allanaban el camino para la aparición de una mayor mutabilidad de los signos espaciales. Un cambio de luces basta para activar escénicamente los recuerdos; igualmente la puesta se vale insistentemente de este recurso, como sucedía en la versión teatral de *El centroforward murió al amanecer*, para transformar el lugar en el que se despliegan las acciones sin acudir a una gran cantidad de elementos escenográficos. Una instrumentación de este tipo, cercana a la idea de montaje cinematográfico en la que es factible desmontar la unidad espaciotemporal, emerge como efectivo vaso comunicantes entre las disciplinas.

La escena en la que se produce la revelación de la traición a Orestes por parte de su padre, Pancho Morales, y la consecuente toma de conciencia del primero constituye un ejemplo claro en el que se ponen en juego ambas estrategias de desarticulación de las unidades del espacio y del tiempo. A partir de un cambio de luces se puntualiza una estratificación del campo de visión escénico que en primer término señala el pasaje del pasado al presente: del recuerdo activado por Nélidea sobre el diálogo en el que el Delegado del comité convence al caudillo de enviar a su hijo a la cárcel se vuelve, gracias a un apagón, al presente en el que Orestes asume angustiado la verdad revelada; seguidamente a la dislocación temporal se produce, a partir del mismo recurso, un cimbronazo que trastoca las coordenadas espaciales, subrayadas en este caso por la aparición de Teresa enunciando el cambio de lugar:

DELEGADO: ¿Qué me dice, don Pancho? Me gustaría llevarle una buena noticia al candidato...

PADRE: (Pausa larga) (Cansado) Está bien.  
(Instantáneamente se apaga luz “racconto”.)

ORESTES: (Grita angustiado.) ¡Cobarde!  
(Orestes corre hacia ellos pero al desaparecer queda confundido tambaleante, golpeando en el vacío.)

ORESTES: ¡Cobarde! ¡Cobarde! ¡Cobarde!  
(Apagón general.)

ORESTES: (Grita.) ¡Quiero verle la cara con que me ha fayuteao! ¡Cobarde!  
¡Cobarde! ¡Cobarde!

(Se ilumina un plano secundario: herrería de Vicente. Vicente está trabajando en la fragua.)

TERESA: (Entra agitada a la herrería.) ¡Vicente! ¡Orestes viene por la calle!  
¡Está gritando solo!

VOZ DE ORESTES: ¡Cobarde! ¡Cobarde! ¡Cobarde! (97)

En la conversión fílmica de esta escena, el tratamiento del espacio también va mutando según el vaivén propiciado por el recuerdo expresado mediante un *flashback*. En este tramo del relato es el único momento, junto con el asesinato del “galerita” a manos de Orestes, donde la acción se traslada afuera de la casa de los Morales. En principio se muestra el despacho en el que se reúnen Pancho

y el delegado, donde se pacta la entrega de Orestes a la policía. La secuencia finaliza con el diálogo de Orestes con Vicente, fuera de la casa. Allí termina de plantearse la situación trágica del protagonista. Reafirmando lo teatral, la secuencia no incorpora acciones físicas que sirvan para exhibir la traslación de los distintos personajes de un espacio a otro. En la puesta en escena cinematográfica este tramo se articula a la manera de estampas sucesivas. Los distintos instantes se encadenan por corte directo. Solamente un primer plano de la vieja agorera que aparece al principio de la película vaticinando la muerte de Soriano funciona como mediación entre el interior de la casa en la que Orestes toma conciencia de su suerte (en una sala vacía que, por el emplazamiento a gran distancia de la cámara, recuerda al teatro de caja a la italiana) y la herrería donde se encuentra con Vicente. La calle, el lugar que por definición permite el tránsito entre estos dos ámbitos, permanece como una imagen inmóvil<sup>5</sup>.

La versión cinematográfica aprovechó la ventaja de contar desde el principio con este conjunto de *flashbacks*, algo que le permitió superar cómodamente el riesgo de inclinarse ante el temido (y repudiado) teatro filmado. La modalidad no lineal de exposición del relato construida por De Cecco para los escenarios integraba ya en su misma organización un recurso que “aireaba” (recobrando un término típico en el lenguaje de los adaptadores de obras teatrales) el ámbito en sí mismo clausurado donde quedaban dispuestas las acciones. Debido a la gran sistematización de este procedimiento dentro de la tradición cinematográfica, su traslación a la pantalla no implicó mayores inconvenientes. Por el contrario, su ubicación, como sucedió en la anterior película de Mugica basada en una obra teatral (*El centroforward...*), facilitó notablemente la operación de reescritura. En algunos casos el *raccord* de posición o un barrido de la cámara aparecen como figuras que puntuaban la introducción del recuerdo en la versión fílmica. No obstante, en un caso específico el trabajo de actualización del pasado se realiza siguiendo un procedimiento cinematográfico original: en el *racconto* en el que Elena relata a Orestes las relaciones clandestinas entre la madre (Nélida) y Santiago Soriano, la *voz over* acompaña el encadenamiento de una serie de imágenes fijas que, a la manera de una fotonovela, proponen algunas situaciones que el discurso verbal termina de completar.

La puesta teatral, originalmente pensada para ser montada en el anfiteatro del Botánico (un lugar abierto por definición), diluía el encierro en virtud de la estructural apertura del espacio arquitectónico en sentido general. Su pasaje al Teatro San Martín, en la temporada de 1965, por la misma época en que se rodó la versión de Mugica, vino de alguna manera a resolver esta aparente dicotomía entre lo asfixiante de la trama y el lugar físico (no solamente ficcional) en el

---

5 Singularmente, en la versión televisiva de la obra la escena de la asunción de la conciencia por parte de Orestes queda plasmada a partir de una sucesión de tomas del personaje corriendo por las calles de algún barrio bajo. Es el único momento en donde la puesta abandona su estética predominante de cartón-piedra por unas locaciones sobre las que transita el héroe en crisis hasta encontrarse (nuevamente en un escenario-set) con Vicente.

cual este era llevado a cabo. El nuevo montaje, en una sala semicircular como la Casacuberta mantenía, por su disposición similar a la de un anfiteatro, la disposición visual de la primera versión pero buscando en este caso potenciar el efecto claustrofóbico que luego sería recogido y magnificado por el cine. En su reseña de esta segunda puesta, el crítico Kive Staiff reconocía el cambio de escenarios como un mérito al afirmar que

muchos de los defectos que la crítica había puntualizado cuando el estreno al aire libre, en el jardín Botánico a principios de este año, han desaparecido o se han atenuado. Por otra parte, la pieza que está notoriamente destinada a un teatro cerrado ganó en densidad, en intimismo y ha recuperado para el espectador valores que en el ámbito abierto se evadían (9).

La película de Mugica no solo conserva esta disposición predominantemente cerrada del espacio sino que la amplifica a través del uso de recursos propios del lenguaje cinematográfico. El montaje paralelo utilizado para establecer las primeras imágenes conjuntamente a los títulos de crédito instaura la metáfora en la que el contrapunto entre una pelea de gallos y el duelo a cuchillo queda homologado visualmente. La alegoría dirige, entonces, la mirada hacia una sociedad y una época concretas: Buenos Aires a principios de siglo XX. Mediante el ritmo sincopado del montaje, los movimientos de los cuchillos y el aletear de los animales sobre un fondo negro carente de coordenadas de ubicación tienden a igualarse. La historia, por lo tanto, aparece cifrada desde el inicio del film dentro de una sinécdoque que postula al reñidero como versión en miniatura del país y de sus relaciones de poder basadas en la ley del más fuerte (del más guapo). Con este y otros procedimientos filmicos como el congelamiento del plano, el barrido, la *voz over* y el contrapunto en la banda visual de temporalidades diversas el film procura un despegue del tratamiento escénico-teatral. No obstante, la utilización de un elemento convertido en principio constructivo hace que, en un mismo movimiento, la puesta en escena fílmica se alíe y se despegue de su antecedente. Al organizar los encuadres sobre la base de la apelación constante a unos planos cercanos de los protagonistas se obtiene como resultado un incremento de la sensación de encierro que venía perfilándose ya desde lo teatral pero en este caso instrumentando una forma que niega la posibilidad de reconocimiento de una filiación con el escenario. Podría afirmarse, entonces, que la reescritura cinematográfica de *El reñidero* configura el último estadio, el más acabado, de un proceso de limitación espacial encaminado a la clausura de los elementos ambientales indicados en el texto original.

La utilización sistemática del primer plano concentra dos efectos que determinan la coherencia de la película con relación a las propuestas delineadas para los escenarios. En principio, el recorte del encuadre sobre el rostro de los personajes aumenta la intensidad de las emociones promoviendo el carácter íntimo de las mismas. La afectividad emerge en la película en función de las expresiones de los actores, capturadas por una cámara microscópica. Más que de la visión del con-

texto en el cual se desarrollan, los planos buscan escrutar en los cambios de estado emocionales de los personajes. En segundo lugar, la supremacía de las tomas sobre cuerpos y rostros evita el riesgo de caer en un pintoresquismo atento a describir, mediante largos planos de situación, los lugares de la acción. De esta manera, la puesta en su conjunto consigue eludir la ambientación del contexto del relato a partir de sus marcas superficiales. *El reñidero* transcurre a principios de siglo, pero la minimización de indicios referidos a una época determinada permite pensar que las acciones transcurren en un tiempo mítico o bien en el presente histórico. El anacronismo imperante en las imágenes colabora en la profundización de una ambigüedad que torna viable pensar a una Buenos Aires finisecular como cronotopo privilegiado para la materialización de los mitos formativos nacionales.

El nexos establecido entre el uso predominante de primeros planos con relación a la ausencia de exteriores y la casi completa inmovilidad del espacio en el que transcurren las acciones aparecen como búsquedas conscientes por parte del realizador al recuperar algunas declaraciones vertidas durante el rodaje de *El reñidero*: “El tratamiento preponderante de primeros planos evita la filmación en exteriores, lo cual no impide que un film cumpla con la ortodoxia cinematográfica. Como bien dijo Mugica ‘Se puede hacer buen cine en una cabina de teléfonos’”<sup>6</sup>. Es interesante notar que el director justifica su elección recurriendo exactamente al mismo ejemplo que utilizara Alfred Hitchcock en la célebre entrevista mantenida con Truffaut al referirse a la inexistencia de impedimentos para desarrollar una película de ficción en cualquier espacio por más clausurado y pequeño que sea (Truffaut, 1974 [1966]: 185). Entonces, a contrapelo del aireado de las instancias espaciales y temporales, el carácter novedoso del film estriba en su capacidad de construir, mediante procedimientos propios del medio, una propuesta que no desconoce las huellas de su antecedente escénico. Esta es la opinión, por ejemplo, de Jorge Miguel Couselo, al admitir que Mugica optó “por las fórmula más severa y moderna de asumir el original teatral y no recrearlo en el adorno o el agregado sino directamente encarar la puesta en escena cinematográfica de ese original casi intacto” (16).

El desenlace del relato marca un punto álgido en el que las cuestiones enumeradas antes confluyen favoreciendo la indeterminación de los límites entre el teatro y el cine a partir de la superposición de sus elementos identitarios. La discusión final entre Orestes y Elena, plasmada a través de una sucesión de primeros planos, se conjuga con la presencia fantasmática del padre. Mediante un montaje en contrapunto la pelea entre los hermanos coexiste en un mismo tiempo con las recriminaciones de Pancho Morales a su hijo. Sobre esta crispación del montaje sobreviene la muerte de Soriano y Nélica. Orestes huye por la calle mientras en la casa, en un plano general que remite claramente a un escenario vacío, Elena vela a su progenitor junto a los cadáveres de quienes le dieron muerte. A Mugica no le agradaba en lo más mínimo este final debido a

---

6 S/F: “La versión cinematográfica de un éxito teatral”.

que “traiciona el espacio cinematográfico que trabajamos durante el resto del film. Desde luego es mejor que terminarla con una bajada de telón como pedía De Cecco” (en Peña, *René Mugica* 32). El reconocimiento de lo teatral que se efectúa con la inclusión de esta última imagen plantea una suerte de mediación en la disputa establecida entre el proyecto creador del dramaturgo con relación a las intenciones del cineasta.

## **Palimpsesto filmico. La construcción de lazos de parentesco por parte del público**

Una vez trazados los puntos nodales acerca de las operaciones que el film entabló alrededor de las coordenadas espaciotemporales de la puesta original, me interesa detenerme en otra cuestión ubicada parcialmente por fuera del examen textual. Debido a que, como mencioné al principio, una de las razones del encuentro entre la puesta teatral y la filmica de *El reñidero* estuvo amparada en el éxito y la legitimidad alcanzada por la obra fuente, el rol ocupado o bien adjudicado a los espectadores dentro de este proceso puede aportar algunos datos significativos. El modo en que se construyó el saber y las expectativas del público es, en el caso de este film en particular pero también en cualquier otro, imprescindible al estudiar la potencialidad de sus elementos internos e incluso inferir su impacto en términos de consumo de bienes culturales.

Convergen en *El reñidero* vectores que demandan la activación de conocimientos diversos y, al mismo tiempo, complementarios. Del relato filmico a la puesta en escena teatral y de allí (o entre ambas) a las derivaciones que las dos instancias articulan. Cabe recordar, en este sentido, que el estreno de la versión de Mugica implicaba, además del posicionamiento sobre el consabido texto legitimado, la ocasión de recrear, por primera vez para el cine argentino, un tema perteneciente a la tragedia clásica. En esta multiplicidad de capas de sentido, la figura más cercana para definir lo que fue el trabajo de este film con relación a sus antecedentes es la idea de palimpsesto. “Como la ley de Lavoisier, que dice que en la naturaleza nada se pierde sino que todo se transforma, —señala Marcela Ochoa Penroz— la hipertextualidad se basa también en una ley de equilibrio: un texto nunca muere; cada día renace en forma de un palimpsesto” (11). Así es como *El reñidero* que estrena Mugica es una reinterpretación del texto de De Cecco que es a la vez una reescritura de *Electra* y, en menor medida, de la *Orestíada*. Asimismo, la reconfiguración espaciotemporal que impone el dramaturgo obliga a especular sobre su filiación con el teatro y la literatura finiseculares (en este caso, netamente locales) construidos alrededor de tópicos como el caudillismo y los arrabales. Queda conformado en este proceso de engarzamiento y apropiaciones múltiples un verdadero juego de sedimentación de sustratos de diverso orden (de la alta cultura a la cultura popular, de la tragedia griega a la gauchesca nacional) en el que pueden rastrearse tanto las huellas de sus antecedentes como las proyecciones provocadas por sus cambios.

La apelación al universo mítico dispara un doble movimiento: subraya la importancia del tema otorgándole un mayor consenso crítico a sus sentidos propuestos; en simultáneo, oculta tras un velo antepuesto parcialmente cierto realismo testimonial al cual adscribe su autor, eludiendo la inscripción en la puesta en escena de cuestiones relativas al horizonte referencial de los espectadores. Si la primera de estas operaciones busca situar la importancia de los enunciados a partir del diálogo con la tradición, la otra se vale de esta misma acción como estrategia de encubrimiento. *El reñidero* utiliza el pasado (distante, mítico) para reflexionar sobre un pasado autóctono (aquel del Buenos Aires de principios de siglo) intentando, mediante el establecimiento de unas relaciones polivalentes, entablar un diálogo productivo con la actualidad, es decir, con el *ethos* sesentista. Como señala Osvaldo Pellettieri en su estudio de la obra dramática:

el texto tomaba al reñidero como microcosmos de la terrible situación socio-política del país en ese momento: el caudillismo y sus clientelas –implícitos todavía en nuestra actual situación– como negación del cambio, de la evolución social y política. Se advertía que ese caudillismo era una realidad remanente pero potente en nuestras relaciones sociales y políticas y sólo nos llevaría a un callejón sin salida, a repetir errores (95).

Además, la disputa irreconciliable entre un orden viejo agonizante y uno nuevo que pretende imponerse a partir de operaciones como el parricidio (simbólico o tangible, como el que comete Orestes) constituye uno de los tópicos más trajinados por los dramaturgos y cineastas de los años sesenta. En tanto films contemporáneos como *Los de la mesa 10*, *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962) o *La terraza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1963) explicitaron el dilema irresoluble de las relaciones paterno-filiales y la rebeldía que conlleva todo acto de matar al padre, el dramaturgo y el cineasta aportaron con *El reñidero* un matiz singular al tratamiento de estos temas. Lo característico de la apuesta de Sergio De Cecco sostenida por René Mugica tiene que ver, en todo caso, con la plasmación de una genealogía que hunde sus raíces en la tradición clásica de igual manera que lo hace en aquella brindada por el cine y, fundamentalmente, el teatro argentino del pasado. Así, de la combinación de instancias y referencias, de la disparidad de tiempos conjugados al interior del relato, la obra fuente y su reescritura obtienen unos mecanismos para reactivar una problemática que con toda claridad emerge como parte de la atmósfera epocal.

En este juego de referencias múltiples, tanto la puesta teatral como su versión fílmica lograron acercar a un amplio espectro del público. Construyendo capas o niveles de lectura –como todo palimpsesto–, *El reñidero* podía funcionar muy bien dentro del horizonte intelectual de un espectador promedio que no conocía los avatares de la familia de los Atridas pero al que sí le resultaban familiares las peripecias de los personajes y el entorno elaborados por una obra (y una película) cuyas referencias culturales las ligaban a otras propuestas cercanas. Entre ellas, es evidente la estrecha ligazón, por ejemplo, con *Un guapo del 900* –tanto en

sus diversas reposiciones teatrales como en la reescritura para el cine acometida por Leopoldo Torre Nilsson en 1960. Puede pensarse en una filiación, incluso, con *Hombre de la esquina rosada* (1962), del propio Mugica, vinculada, a su vez, con la genealogía borgeana de los guapos de arrabal cuya rama más distante se hallaba en la “Historia de Rosendo Juárez”. En este sentido, la incorporación de Alfredo Alcón y Francisco Petrone, los protagonistas de estas películas y que en *El reñidero* encarnaron los papeles de Orestes y Pancho Morales<sup>7</sup>, respectivamente, tuvo una significación especial al momento de establecer puntos de contacto directos con aquellos films inmediatamente anteriores. De este modo, sin renunciar a reconocerse como parte integral de una tradición que la precedía, la pieza buscaba incluirse dentro de las formas emergentes de los años sesenta. Como indicaba vehementemente Kive Staiff en su crítica a la puesta de Santángelo, la obra “vale además por lo que significa en este particular momento del teatro argentino. Por la coincidencia que establece con otros autores, tan jóvenes y tan noveles como De Cecco, en la empeñada búsqueda de la verdad y de lo auténtico” (9). Y, finalmente, en este acercamiento a una corriente popular local sin abandonar los elementos propios de la alta cultura desprendida del traslado no solo de una pieza teatral perteneciente al circuito oficial sino también de esta en particular, que ya fundaba su prestigio en el diálogo con la tragedia clásica, residen algunas de las pistas posibles para comprender su éxito en su paso por las salas cinematográficas de mediados de los sesenta.

### **Coda. El parricidio como una opción ética**

A partir del análisis del tratamiento espaciotemporal así como de los múltiples sedimentos significantes que integran las claves de lectura de un film basado en una puesta teatral quise demostrar principalmente una cuestión ubicada más allá de este caso puntual. Mi interés estuvo radicado en dejar al descubierto cómo el examen inmanente –sobre todo si este se atiene exclusivamente a la relación que un film guarda con el texto dramático precedente– resulta una metodología incompleta que impide abarcar la complejidad del fenómeno de las reescrituras que dialogan con este campo artístico como punto de partida; y lo mismo sucede a la inversa: un enfoque sociohistórico o culturoológico que desatienda los aspectos intrínsecos al pasaje de un medio a otro afronta muchas veces el problema de olvidar (o directamente de negar) que estamos hablando de teatro y cine, esto es: de puestas en escena (en plural), de actores y de trayectorias estelares, de emplazamientos de cámara, de disposiciones de los cuerpos y no solamente de temas o palabras. Entonces, si un análisis comparado es viable, solo existe a condición de que aquello que se está poniendo en consideración posea una identidad similar. Retomando una idea de Óscar Cornago Bernal “apuntar el trasvase de obras

7 En la versión teatral el personaje de Orestes fue interpretado primero por Sergio Renán y en la reposición por Luis Medina Castro; el papel de Pancho Morales fue ocupado en ambos casos por Pedro Buchardo.

dramáticas al cine no implica, en principio, una influencia del teatro en el cine, en el mejor de los casos estaremos destacando la huella de la literatura dramática en el cine, pero rara vez la influencia de un determinado lenguaje escénico” (1). La puesta en escena, ese lugar no solo en el que ambas disciplinas coinciden sino también el campo de batalla a partir del cual los directores de cine de los años sesenta reivindicarían su condición de autores (justamente para diferenciarse de los dramaturgos), emerge como el lugar propicio desde el cual formular ideas sobre los intercambios entre estas disciplinas.

Intentado dar cuenta de qué manera las cartas jugadas por el director estuvieron encaminadas en un mismo movimiento a continuar con las líneas trazadas por la versión teatral pero despegándose de ellas para demarcar una senda autónoma quedó puesto en evidencia cómo todo proceso de apropiación de un texto fuente por parte del cine era el resultado de una confrontación no solo de medios y materiales sino también de perspectivas ético-estéticas. Asimismo, la apertura del horizonte metodológico permitió escrutar los diálogos con otras disciplinas (la literatura, la tradición espectacular), al igual que delinear el papel jugado por las respuestas a las demandas o los saberes de los espectadores. Si, como decía la crítica del principio, afirmarse en un éxito teatral implicaba casarse con una viuda, Mugica mostró que este intento de matrimonio era complejo y necesariamente estaba atravesado tanto por el apego como por confrontaciones y “asesinatos”. Como le sucede a Orestes Morales, el director-autor debió matar para poder ser él mismo. En otras palabras: debió cometer un crimen justamente para respetar el mandato de su antecesor.

## Referencias bibliográficas

- Abuín González, Anxo. *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Madrid, Cátedra, 2012.
- Aguilar, Gonzalo. “En las vísperas de la narración. Escritores y guionistas del período”. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, dirigido por Claudio España, tomo I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005, pp. 240-271.
- Barthes, Roland. “El mundo del catch”. *Mitologías*, 1957. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 17-28.
- Cornago Bernal, Óscar. “Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad” (texto digital original facilitado por el autor). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, editado por José Romera Castillo. Madrid, Visor, 2001, pp. 549-559.
- Couselo, Jorge Miguel. “Útil experiencia”. *Teatro XX*, año 2, nº 14, 01 junio 1965, p. 15.



- De Cecco, Sergio. *Capocómico. El reñidero*. Buenos Aires, Talía, 1967.
- Helbó, André. *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*. París, Armand Colin, 1997.
- Jameson, Fredric. *Periodizar los sesenta*. 1984. Córdoba, Alción, 1997.
- Ochoa Penroz, Marcela. *Reescrituras del Quijote*. Santiago de Chile, LOM, 1997.
- Pardo García, Pedro Javier. "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *A Turn of the Screw*)". *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*, editado por José Antonio Pérez Bowie. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 17-28.
- Pellettieri, Osvaldo. "Una Electra existencialista. A propósito de *El reñidero* (1964) de Sergio De Cecco". *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegas y teatro argentino*, editado por Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Galerina, 1997, pp. 87-96.
- Peña, Fernando Martín, compilador. *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires, Editorial MALBA/Colección Constantini, 2003.
- \_\_\_\_\_. *René Mugica*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- Pérez Bowie, José Antonio. "La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión". *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, editado por José Antonio Pérez Bowie. Salamanca, Plaza universitaria, 2003, pp. 11-30.
- Pinta, María Fernanda. *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los sesenta*. Buenos Aires, Biblos, 2013.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Staiff, Kive. "La orestíada porteña". *Teatro XX*, año 1, nº 2, 02 julio 1964, p. 9.
- Truffautt, François. *El cine según Hitchcock*. 1966. Madrid, Alianza, 1974.

---

**Fecha de recepción:** 24/06/16 / **Fecha de aceptación:** 03/03/17