

UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA
Facultad de Filosofía y Letras
Facultad de Teología

“Segundas Jornadas: Diálogos entre Literatura,
Estética y Teología”

Cine y Teatro:

La metáfora de El Reñidero

Lic. Virginia Martin

Universidad Nacional del Sur

Cine y Teatro o la metáfora de El Reñidero

“Toda la literatura desfila poco a poco
ante la cámara.”
Boris Eikhenbaum

El interés comparativo entre las artes redundará en clasificaciones arduas y en generalizaciones que esbozan cuadros basados en similitudes y diferencias que sólo organizan lo evidente o profundizan características peculiares.

El encuentro con una obra cinematográfica: El reñidero, motivó el planteo acerca de las posibilidades manifiestas que un texto teatral ofrece a una adaptación fílmica. Para empezar ese recorrido es necesario entonces, considerar las correlaciones que entrelazan esas dimensiones textuales, a partir de

una consideración expresa de cuáles son los textos representativos en el plano teatral y en el cinematográfico. El texto dramático aporta en su plasmación escrituraria, el soporte necesario para un análisis recursivo, dilatorio, referencial que se pierde en su plasmación escénica por la inmediatez de la representación. En el cine, el objeto perdurable materialmente es el film concretizado en una proyección. Los guiones surgen como pretextos del texto definitivo y no constituyen una materialidad lingüística sino como lo advierte Pier Paolo Pasolini: “estructura tendiente hacia otra estructura” (Vanoye, 1996:19), nacida para la transitoriedad y la momentaneidad.

En este trabajo trataremos de abordar en primer lugar, los puntos clave en la comparación de estas artes representativas para trasladar esas observaciones a dos obras homónimas, con un mismo gesto escriturario, una mano ejecutora idéntica y una mirada distinta proyectada sobre un único objeto hacia un resultado diferente.

El cine y el teatro, enfrentados en un reñidero sin otros intereses que los de una profundización de sus peculiaridades. Un mismo reñidero expuesto bajo la órbita tutelar de los alcances de dos maneras de mirar, de dos modos de contar, de dos estrategias de crear. El cine y el teatro, aunque recorren caminos diferentes, siguen siendo cómplices...

El texto dramático alcanza su máximo poder discursivo en su praxis escénica. Su potencial escriturario se corporiza en la voz que lo asume. Cada ejecución oral revitaliza en la práctica la capacidad locucionaria que el nivel de enunciación le asegura.; cada puesta inaugura el texto en la alterabilidad del tiempo, toda puesta lo contiene en la inalterabilidad de la concreción textual.

La puesta en escena se comporta, de no mediar adaptaciones ni versiones libres, en el reaseguro para el autor y en un desafío para el director. Ambos trabajan con textos; mientras el escritor, desde el universo productivo, selecciona y combina los ejes que definirán los sintagmas discursivos que diseñarán su obra; el director deberá ajustar su nuevo texto atravesado por dinámicas sónicas diversas con uno anterior, ya producido bajo la tutela de los límites de la escritura. De este palimpsesto creativo surge un texto diferente, nuevo, no renovado, distinto, no distinguible.

El texto como producto representado alcanza, frente al proceso discursivo, una doble articulación: su materialidad lingüística en el registro escrito con su materialidad lingüística bajo el registro de la oralidad.

El discurso teatral se manifiesta en una doble posibilidad textual productiva acabada: el texto en su dimensión escritural literaria y el texto como representación escénico-perceptiva. El texto como producto en el ámbito cinematográfico sólo se advierte en la percepción integral de la combinación imagen-sonido. El guión cinematográfico, en muchos casos escrito por el propio director de la película, es r

¹ Entendemos como discurso la práctica social vinculada con los *géneros* discursivos, estructuras que surgen en el seno de esas prácticas, y los *registros*, es decir las formas lingüísticas condicionadas por el contexto de lenguaje. Para profundizar en los conceptos de discurso, registro y texto, véase M. A. K. Halliday; J. Hasan. *Cohesion in English*. Londres, Longman, 1973.

² En cuanto a la definición de guión elegimos considerar la que Syd Field precisa como “una historia contada en imágenes, diálogo y descripción, dentro del contexto de una estructura dramática” (*The Screen writer’s workbook*. New York, Dell Publishing, 1984 p.8) atendiendo al contenido y a lo abarcativa que resulta al contemplar al cine como género dramático; en su carácter estructural y pragmático consideramos también la definición dada por Ken Dancyger: “elaboración de tratamiento [...] donde los elementos añadidos son diálogo y descripción, en el drama; y narración, en el documental” (En *Doc Comparato De*

escrito ante la inmediatez de la filmación y ante la posibilidad de una infinita búsqueda recreativa hasta dar con la escena o el plano deseado que definirá una última puesta. El texto fílmico debe superar las posibilidades semánticas de la palabra y, por lo tanto, su carácter expresivo no *recurre* a la imagen sino que *parte* de ella y a veces redonda en la palabra.

El guión cinematográfico es un texto a rehacer en cada nueva versión. Un guión no sufre adaptaciones en las que deba respetarse el autor del primer guión como productor original. Cada *remake* tiene su propio guionista aún cuando mantenga los mismos nudos argumentales que planteaban anteriores versiones³.

El guión cinematográfico no se plasma en la ejecución de un film sino que se desarrolla en ella mientras que, en la escenificación teatral, el texto se dimensiona fielmente a pesar del cambio de canal. Es factible para cualquier espectador leer el texto de una obra teatral además de asistir a su representación, pero no podemos leer *cine* sino a través de guiones que no están al alcance ni son considerados separables de su concreción visual⁴, “el guión tampoco es el film [...] se lee desde la perspectiva imaginaria del film, se deteriora en y por el film” (F. Vanoye, 1996: 19). El carácter efímero del guión y su alcance restringido atentan contra la pretensión de posteridad y difusión característica de todo interés literario. Eisenstein reconoce la imposibilidad expresiva del guión (Bettetini, 1975:148) y sólo lo acepta como instrumento modelador.

“El cine y el teatro no están en conflicto” (Albera, 1998:181), así reduce Tinianov una relación que comienza planteando un parentesco irrefutable pero, al igual que si acercáramos una lente cada vez más potente a dos objetos aparentemente idénticos desde la distancia y viéramos, a medida que nos acercamos, diferencias no evidentes o disimuladas en el conjunto, notaríamos que las distinciones son más abundantes que los puntos en común. El cine y el tea-

la creación al guión. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión Española, 1993. p.17) En ambos casos el guión es el principio de un proceso visual y no el final de un proceso literario.

³ Es interesante destacar a esta altura la problemática alrededor de la autoría legal y los derechos de autor con respecto a los filmes. En la legislación argentina no está contemplada la figura del director como autor y los derechos recaen sobre el guionista. Se han presentado distintos proyectos y actualmente espera su turno para debate una modificación a la Ley 11723 que contemplaría esta situación.

⁴ “Con frecuencia, al final de cada rodaje, se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Dicho de otro modo, el guión es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y desaparecer...” (Jean Claude Carriere en Lito Espinosa; Roberto Montini. *Había una vez... cómo escribir un guión*. Buenos Aires: Kliczkowski publisher, 1997)

tro conviven en su urgencia reproductiva pero, mientras que el texto escrito es el que pervive en el tiempo en el caso de el teatro, el film es el que puede mantenerse como soporte duradero; es decir que un análisis pretendidamente comparativo entre textos de ambas artes, deberá considerar la escritura teatral y la producción fílmica.

La *historia* se desprende gajo a gajo en cada escena y el sujeto espectador arma, en un intento deconstructivo, la unidad que justifique el sentido, la “red de esencias” (Barthes, 1998: 57) que dialogan delineando un esquema a veces evidente. De esa unidad textual y de la convergencia jakobsoniana de los ejes paradigmáticos de la selección y sintagmáticos de la combinación, surge el interés por definir el desarrollo de un film como una secuencia proclive al análisis discursivo y narratológico considerándola como un texto literario a analizar. Estas propuestas consolidaron válidos intentos por aplicar el análisis del discurso al parcelar el terreno cinematográfico en medidas gramaticales como sintagmas, frases, secuencias (Metz, 1996)⁵ que, a partir de los sesenta, orientan la mirada de la teoría del cine a la aplicación de la superación del paradigma estructuralista con una actitud de revisionismo lingüístico que desemboca en el análisis de los procesos discursivos, prefigurando la aparición del análisis semiótico: “la atención se traslada del cine como conjunto de posibilidades al cine como campo de realizaciones” (Casetti: 167). En este planteo lo que cuenta no es el nivel de los significados sino el de los significantes y las operaciones lingüísticas que lubrican sus articulaciones. En esta propuesta es fácil descifrar la presencia de aportes de Barthes, Derrida y Kristeva. La postura que continúa cuestionándose el texto pero ya desde su propósito comunicativo define al texto fílmico “como una entidad coherente, acabada y comunicativa que [...] tiende a girar en torno a un tema central, a desarrollarse entre un comienzo y un final y a evidenciar un sentido reconocible” (Casetti: 169). En estos análisis se reconoce la impronta de Petöfi y van Dijk. Las distinciones prescriptivas de la narratología, sostenidas en conceptos de enuncia-

⁵ Metz constituye un punto de inflexión en la teoría del cine al desbordar la matriz estructuralista y sustituir la idea de sistema por proceso, característico del análisis semiótico, e incursionar en el análisis textual. Para este autor el film constituye una *gran sintagmática* donde hay que aislar códigos y subcódigos, es decir las unidades mínimas: los planos autónomos y cinco sintagmas: la escena, la secuencia, el sintagma alternante, el sintagma frecuentativo y el sintagma descriptivo. (Metz, 1996)

do-enunciación, historia-discurso, relato, diégesis, invitan a los intersticios textuales.

Los acontecimientos que el texto depara al espectador toman la forma y, por lo tanto, las restricciones del relato que Metz define y describe a partir de un análisis reflexivo sobre los criterios que favorecen el reconocimiento de cualquier relato⁶. Las líneas argumentales orientan el desarrollo del relato que no podrán sustraerse al conflicto y la búsqueda de resoluciones⁷.

El final devuelve al espectador, en ambos casos: teatro y cine, la luz que comparte con los otros. El teatro corrobora su aspecto real en la convivencia que buscará la aprobación o la reprobación en el gesto solidario. El público teatral puede manifestar su juicio frente a los que lo generan, su dinámica participativa se cualifica en el momento final de la mirada sin obstáculos, cuando las identidades se transparentan y ya no hay personajes sino actores, ya no hay *algo* detrás de esa *cuarta pared* inoperante, sino un *crítico en ejercicio*. El público de cine no puede hacer saber su opinión a los gestores de la película. De la misma manera que un escritor que desconoce los pareceres últimos de sus lectores, el director pone su interés en estadísticas y críticas especializadas. El final solitario que logra un lector se asemeja al cierre que produce un espectador de cine cuando la propuesta acaba, pero su espacio físico compartido -para algunos el cine es una actividad eminentemente social- conduce al comentario.

El recorrido por el espacio interno y externo del teatro y del cine encuentra un final que clausura una práctica y engendra otra: la de la reflexión, el atajo por el que ese nuevo relato se unirá a otros.

⁶ Los criterios que menciona Metz se refieren a: **a.** la *clausura* del relato en sus límites de inicio y final; **b.** la secuencia doblemente temporal: lo narrado cronológicamente y el *tiempo de lectura*; **c.** el carácter discursivo de la narración, es decir, lo presenta al relato como una sucesión de enunciados que remiten a un sujeto de la enunciación; **d.** la percepción del relato *irrealiza* lo que se narra y **e.** un relato es un conjunto de acontecimientos. La definición de relato para Metz es: “un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos” (Gaudreault, 1995: 25)

⁷ La relación de causalidad que gobierna los acontecimientos de una narración, ya planteada por Aristóteles en su *Poética* presenta “una ruptura de la línea direccional [...] Hablamos de los dos puntos de giro, dos nudos argumentales que dividen la narración en tres actos. Estos giros, llamados antiguamente *Metabole* (giro inicial) y *Peripezia* (giro final, previo a la resolución) y que en el relato cinematográfico se denominan *plot points*, puntos de giro o nudos de trama, surgen de la necesidad de despertar y mantener el interés del espectador, garantizando la sorpresa, pero dentro de la lógica relación de hechos articulados causalmente (Espinosa: 89)

EL REÑIDERO

El interés por la comparación genérica generalizada cede ante la posibilidad de la convivencia de dos textos que comparten una historia y, además, un autor: Sergio De Cecco. Un escritor recreador de una de las tragedias más estudiadas y pródiga en representaciones como es *Electra*⁸ que nos retrotrae hacia el germen de una temática esencial y se asienta en un un marco porteño de 1905. Su dibujo argumental ya evidencia una mirada invadida de matices psicoanalíticos y de un realismo urbano preconizado desde la literatura y la pintura y, también, desde el cine.

Sergio De Cecco escribe *El Reñidero* en 1964 y, en el mismo año, participa como guionista junto a Martín Rodríguez Mentasti y René Mugica en la redacción de la película homónima.

Este caso es interesante porque un mismo autor necesita trasvasar su texto dramático para hacerlo *digerible y potable* al discurso cinematográfico.

Bettetini (1984) inquiere sobre los alcances posibles de la *traducción* de un texto en otro entre los que median estrategias comunicativas distintas y materiales semióticos des-homogéneos. Las operaciones semióticas que logran este propósito son la paráfrasis, la condensación y la expansión. Si pensamos en un texto teatral, en su necesidad sintética de presentar hechos y reformuladora de acontecimientos considerados necesarios para la comprensión del presente escénico, la paráfrasis es un recurso consustanciado en su práctica textual. La condensación y la expansión están limitadas al eje combinatorio del espacio-tiempo propio del hecho estético teatral. es decir que el discurso teatral ya traduce por estas tres vías la idea en texto, constituyen la *sintaxis* por la que se combina la *semántica* significativa.

La traslación a un texto fílmico ahondará aún más esa dinámica por la facultad de los recursos cinematográficos de recrear situaciones paralelas, raccontos discursivos, alteraciones de perspectivas y escenarios naturales. Un ejemplo contundente de condensación lo constituye el comienzo del film en el que, como soporte de la presentación y mediante la *sobreimpresión* de los nombres responsables, se presenta una escena de duelo a cuchillo interrumpida en un corte de planos superpuestos, en el que se reconoce a Pancho Mo-

⁸ Referencia a *Electra* de Sófocles que se supone posterior al 442 a.C.

rales como uno de los dos batientes que recibe la herida fatal. Esa escena introductoria será referencia obligada de los silencios que eluden *alusivamente* a la muerte del caudillo. La trasposición del título y el actuar de sus protagonistas resulta evidente desde el comienzo. La ausencia de palabras en el ámbito parco de la casa de Palermo se amplía en la elección de la música que acompaña los momentos en que la cámara recorre los rincones: una música monótona y una voz femenina monocorde.

Los diálogos se acortan notablemente en el film. La posibilidad que ejerce la cámara sobre cada gesto, cada mirada contribuyen a una condensación del diálogo en el que la cámara simplifica la intención comentativa.

Las paráfrasis se constituyen en la potencialidad de la imagen: el ahogo de Elena, sin poder hablar, sin poder traducir lo que le pasa, se expone en una escena en el que un balde cae al fondo de un aljibe y la cámara tapa el hueco por el que debe salir.

Los relatos, presentes en los dos textos, se formulan de manera muy distinta. En el texto escrito es necesario explicar más el *procedimiento* que el *efecto*.

En la película, el camino hacia el pasado se inicia en la inmovilidad de la imagen y se concreta en la oposición de dos imágenes que evidencian el paso del tiempo. Los relatos, juegos más escénicos que fílmicos, producen en la visualización teatral un reacomodamiento que el espectador de cine no necesita por su dinámica genérica. En el escenario es necesaria la modificación lumínica, el agrupamiento en algún sector parcelado del espacio, el tiempo para la reaparición rejuvenecida de los personajes. En el cine, ninguno de estos requisitos se advierte. La movilidad del montaje precisa cada cuadro con la contigüidad del relato.

La quietud aparente, escenificada en el teatro, obliga a los personajes a movilizarse interiormente y a dosificar, con sus gestos, los cambios y crisis que atormentan el recorrido agónico de sus trayectorias. Esta característica, vital en el teatro, parece trasladarse, en el caso de *El Reñidero*, al movimiento corporal que los actores ejercen ante la cámara. Las miradas desorbitadas, los gestos lentos, los cuerpos tensos abandonándose violentamente en picada, los silencios sostenidos con expresiones rígidas, los tonos de Orestes acostumbrados a decir en la soledad del escenario, todos gestos y movimientos aproximados

al tiempo y al espacio teatrales, desconsiderados con la mirada pegada de la cámara-espectador.

Si el cine ejerce sobre De Cecco una intención modificatoria en los tiempos presentados linealmente en el teatro, los diálogos y sus enunciaciones ejercen sobre los personajes filmados, la impronta teatral que los envuelve en una sobreactuación que el director Mugica no ha podido atemperar.

La ampliación de los ambientes y de los espacios demarcados sintéticamente en los raccontos, la anulación de escenas como las del “trapero” y La-la presentes en el texto dramático, la condensación de los diálogos y la trasposición de voces para algunos enunciados: “el que es fiel es fiel” lo dice Soriano en el libro y Elena en la película, el cambio de personajes en iguales situaciones: a Orestes en el drama lo encuentra Nélica y en la película, Elena; el delegado en el texto será un diputado en la película; constituyen diferencias que redundan en la confirmación que orienta hacia la independencia de cada una de estas manifestaciones. Pueden invadirse pero no sustituirse. El cine ofrece recursos que el teatro no podrá ejercer por la quietud de su receptor y por la estrechez de su espacio. El cine debe prever la utilización de actores formados en la dinámica actoral dramática que deberán modificar ante un espectador omnipresente y encimado en la cámara que lo enfoca. Las tácticas narrativas en el desarrollo argumental presentan dispares posibilidades frente a la resolución de un único texto final en el caso del cine o a la representación múltiple que un mismo texto contiene.

La sensación de apego al texto que la visión de la película *El Reñidero* propone, se enfrenta con la utilización de estrategias que sabemos el texto no contempla.

Esto responde quizás, a las modificaciones que el autor-guionista realizó de su primera obra. El texto no podía ser el mismo porque la potencialidad de la imagen cinematográfica no es igual a la teatral. Así como el narrador benjaminiano dejaba sus huellas en la historia que ya había sido contada, así De Cecco reescribe con nuevas huellas una misma historia.

El reñidero en el que, aparentemente, se enfrentan el cine y el teatro no produce ninguna víctima porque la pelea no puede llegar a concretarse. Los contendientes no pertenecen a una misma *categoría*, entiéndase género, por lo que

sólo puede realizarse una descripción convencional de sus características próximas pero siempre diferenciadas.

El análisis de esas distinciones en el cuerpo de las obras confirma la imposibilidad de este contraste. Lo interesante en estos textos es observar las modificaciones que el autor concreta en el guión cinematográfico atendiendo a los recursos y a las posibilidades temporo-espaciales que el cine provee.

Las condensaciones, paráfrasis y ampliaciones que el guión propone, obligan a una relectura del texto dramático. Se confirma su fidelidad más gestual que dialógica y su potencia explicativa en los cambios ambientales. El texto dramático se interrumpe con los *raccontos*, el cinematográfico se organiza con ellos.

Las diferencias espaciales, argumentales y estratégicas quedan al descubierto al ejercitar la lectura de ambos textos. El lector del texto dramático conduce su lectura por los tramos de un recorrido, conciente de manejar el plano de su trayecto; el lector espectador asiste a un plano prefigurado que lo conducirá por pasajes de un camino calculado.

En *El reñidero* no hubo ganadores, tampoco perdedores, porque en definitiva, el arte, no resiste la menor apuesta.

BIBLIOGRAFÍA

ALBÉRA, Francois, comp. *Los formalistas rusos y el cine: la poética del film*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

BETTETINI, Gianfranco. *Cine: lengua y escritura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

----- *La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra, 1984.

CASSETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1994.

COMPARATO, Doc. *De la creación al guión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión Española, 1993.

COUSELO, Jorge et al. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: centro editor de América Latina, 1984.

DE CECCO, Sergio. *El Reñidero*. Buenos Aires: Cántaro, 1998.

ESPINOSA, Lito; MONTINI, Roberto. *Había una vez... cómo escribir un guión*. Buenos Aires: Klickowsski publisher, 1997)

GAUDREAU, André; JOST, Francois. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995.

HALLIDAY, M.A.K. ; HASAN, J. *Cohesion in English*. Londres: Longman, 1973.

METZ, Christian. "La gran sintagmática del film narrativo" En: BARTHES, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán, 1996.

MORENO, Julio L.; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Cine y teatro*. Cuaderno nº3, mayo 1960.

VANOYE, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión: Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Buenos Aires: Paidós, 1996.