

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

ORESTES EN PALERMO:
EL REÑIDERO DE SERGIO DE CECCO. VERSIÓN DEL MITO EN EL
CONTEXTO CULTURAL DE LA ARGENTINA DEL SIGLO XX
(Orestes at Palermo: *El Reñidero* by Sergio De Cecco. A version of this myth
in the cultural context of 19th Argentina)

LÍA GALÁN (ligal43@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional de La Plata - Argentina

RESUMEN - *El Reñidero* de Sergio De Cecco ofrece una nueva versión del mito de Orestes como vengador del asesinato de su padre, adaptada al contexto sociocultural argentino. La versión de De Cecco sitúa la acción en 1905, en el barrio de Palermo como zona límite entre campo y ciudad, en la que no había ingresado la inmigración europea. Tiene la característica de un pequeño estado, un reino con leyes propias y una ética de matones y un culto primitivo al coraje, que se resuelve “a daga y sangre”. El reino de Argos, el arrabal de Palermo y el reñidero se corresponden por ser escenarios de pelea y muerte. Los hombres son gallos de riña disputando el poder y la hembra. En *El Reñidero* se incorporan además principios psicoanalíticos freudianos a los que adherían los escritores de la época. Se analizan los personajes: Pancho Morales (Agamenón) – Nélide (Clitemnestra) – Santiago Soriano (Egisto) - Elena (Electra) - Orestes, único que conserva el nombre griego. Más allá de la expresa filiación que el mismo De Cecco declara (*Electra* de Sófocles), la obra está marcada por toda una tradición trágica que remite a Shakespeare y a la corriente de los “nuevos realistas” de la década del 60.

PALABRAS CLAVE - De Cecco, Electra, Orestes, Palermo, Tragedia.

ABSTRACT - *El Reñidero* of Sergio De Cecco offers a new version of the myth of Orestes as avenging the murder of his father, adapted to the Argentine sociocultural context. De Cecco's version sets the action in 1905 in the Palermo area as the boundary between town and country, which had not entered the European immigration. It has the characteristic of a small state, a kingdom with its own laws and ethics of thugs and a primitive cult of courage, which resolves “pure dagger and blood”. The kingdom of Argos, the suburb of Palermo and the “reñidero” correspond to be fighting and death scenarios. Men are fighting cocks disputing the power and the female. In addition “El Reñidero” shows Freudians psychoanalytical principles that the writers of the time are incorporated. The characters are analyzed: Nelida (Clytemnestra) - Santiago Soriano (Aegisthus) - Elena (Electra) - Orestes, the one that preserves the Greek name, Pancho Morales (Agamemnon). Beyond the express affiliation to the same De Cecco says (Sophocles' *Electra*), the work is marked by a whole tragic tradition that refers to Shakespeare and the current “new realists” of the 60s.

KEYWORDS - De Cecco, Electra, Orestes, Palermo, Tragedy.

El estudio que presentamos se organiza en tres partes. En primer lugar,

haremos una sinopsis de la obra que posibilite un acercamiento a los temas que serán tratados. En segundo lugar, ofreceremos un panorama sociohistórico en el que se encuadran los sucesos representados. En tercer lugar, trataremos aspectos de la versión de De Cecco en relación con su base hipotextual, en el contexto cultural de Argentina en el siglo XX.

EL REÑIDERO

El Reñidero de Sergio De Cecco se estrena en 1962 y su versión fílmica en 1965, presentada en el Festival de Cine de Cannes y elogiada por la crítica por su fidelidad al texto teatral. La versión fílmica se potencia por las posibilidades estéticas de la imagen, desplegadas en el blanco y negro en boga especialmente para films basados en obras literarias, que abundan en el cine europeo y norteamericano de la época.

Presentamos inicialmente una breve reseña argumental de la obra. Pancho Morales (Agamenón) ha muerto en un confuso duelo de cuchillos, modo habitual de resolver conflictos entre los malevos suburbanos. Ha sido un caudillo barrial, una especie de rey, propiciado por las condiciones sociopolíticas que lo han convertido en puntero del histórico Partido Autonomista. Su ladero, el ambicioso Soriano (Egisto), codicia el poder y comienza seduciendo a la esposa de Morales, Nélide (Clitemnestra), resentida por la violencia de su marido y sensible ante los requerimientos amorosos de un hombre más joven. Elena (Electra), hija de Nélide y Morales, sufre intensamente por la muerte de su padre a quien amaba con gran devoción y expresa una profunda aversión hacia su madre, a quien hace en parte responsable del trágico suceso. Desea obsesivamente el regreso de su hermano Orestes, quien cumple una condena en la cárcel por un asesinato que no se atrevió a cometer. Efectivamente Orestes regresa por la muerte de su padre y Electra lo pone al tanto de lo ocurrido y de la situación imperante. Empujado por los reclamos de Elena, Orestes se dispone a matar a Soriano pero continuamente duda. En la escena final, la recriminación del padre (bajo la forma de fantasma) tratándolo de cobarde hace que Orestes saque el cuchillo y mate a Soriano; se acerca su madre y en el gesto del abrazo se clava el cuchillo y también muere. Como en la tragedia griega, hay un magnicidio ya que Pancho Morales es el indiscutido gobernante del barrio de Palermo, un adulterio y una venganza, impulsada por el rencor de la hija y llevada a cabo por el hijo.

He considerado necesario hacer una observación liminar que explicita el principio básico de este análisis, no para ilustrar algo poco conocido sino, como en el prólogo de las tragedias, para informar acerca de la perspectiva adoptada en una materia conocida. Sin duda hay muchas más variantes que las que proponemos, pero es necesario circunscribir lo que trataremos. El fundamento, pues, es el mismo. Una obra puede retomar personajes y nombres, situaciones, lugar y tiempo escénico pero el resultado será siempre original porque lo que

impulsa a retomar antiguas historias y mitos es inevitablemente diferente. Esto se patentiza cuando se trata de una nueva versión que surge en un lugar, tiempo y lengua distintos de los análogos precedentes.

Los mitos han sido fuente inagotable de historias, de argumentos, tomados con mayor o menor flexibilidad según los tiempos. Transpuestos, fraccionados, encubiertos, trastrocados, resultan estar siempre ahí, aun cuando no se trate de una operación consciente del autor. Como encuadre de este estudio, en el que abordamos las conexiones de la obra de De Cecco y la tragedia clásica, consideramos dos formas generales de recrear la base hipotextual: a. Transposición argumental; b. Transposición situacional. En el primer caso, normal en la tragedia antigua, se mantiene el desarrollo argumental básico, coincidiendo lugar y tiempo, con los mismos personajes y sus nombres, si bien suelen generalmente suprimirse o incorporarse personajes secundarios; se modifican escenas, por supresión o incorporación de escenas nuevas¹. Más interesante aun es la transposición argumental realizada en otros lugares y transcurrido mucho tiempo. En este caso la tragedia antigua ha abandonado su contexto cultural y ofrece un reservorio de argumentos que permanecen, de distintas maneras y por distintas razones, en el imaginario euroamericano. Ejemplo de esto son tragedias como *Fedra* de Racine y *Las Moscas* de Sartre. Las acciones no salen de Grecia, los personajes son los mismos y se conserva la particular cronología de los acontecimientos. Toda Electra esperará el regreso de su hermano para vengar la muerte de su padre Agamenón tras el regreso triunfal de Troya matando a sus asesinos. Es argumentalmente griega *Las Moscas* de Sartre: se conservan los mismos personajes con sus nombres y se mantienen las antiguas relaciones que son básicas en el mito tratado.

La transposición situacional opera sobre la base hipotextual produciendo un texto análogo en cuanto se reproducen situaciones y relaciones pero cambian el tiempo y el lugar, junto con la problemática que se presenta². Esta segunda modalidad nos interesa especialmente ya que es la que se encuentra en *El Reñidero*. Los personajes han cambiado de lugar, de tiempo y de nombre: Clitemnestra es Nélide, Electra es Elena, Egisto es Soriano. Sólo Orestes (Orestes Rosales) conserva el nombre clásico y esto, que indica inequívocamente la relación con el hipotexto griego, se integra con un medio social y un momento histórico en el que los nombres griegos y romanos eran frecuentes en el Río de la Plata.

¹ Aquí se incluyen obras que mantienen una fidelidad general con respecto de su principal hipotexto, aun cuando presenten variaciones secundarias. La transposición argumental es la práctica común en la tragedia antigua. Los ejemplos son elocuentes: *Coéforas*, las *Electra*, *Edipo* de Sófocles y de Séneca, etc.

² En este caso, se presenta una situación de base pero la relación con el argumento del hipotexto puede ser más o menos laxa; pueden ofrecer un desenlace distinto, modificar características de los personajes, etc. Elocuentes ejemplos se encuentran en obras de Eugene O'Neill como *El deseo bajo los olmos* (*Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Séneca) o *A Electra le sienta el luto* (*Coéforas*, *Electra*), *Antígona Vélez* de Marechal en la literatura argentina, y tantos otros.

PANORAMA SOCIOHISTÓRICO Y LITERARIO

La creación de la carrera de Psicología con independencia en el campo académico, aunque con dependencia de la Facultad de Filosofía y Letras, lanza al mercado laboral, con los primeros egresados en 1962, una nueva generación de profesionales que disputan territorio con médicos, psiquiatras y psicoanalistas, que gozaban de una larga tradición en el “arte de curar”. La profesionalización del Psicoanálisis, la creación de carreras de psicología en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de La Plata (1957 y 1958, respectivamente) produce un nuevo impulso para las interpretaciones de distintos textos y situaciones bajo la óptica predominantemente freudiana que se divulgó en la década del '60, tiempo en que se estrena la obra de De Cecco. Concomitantemente se impone la sociología como clave para descifrar la contemporaneidad, bajo distintos ropajes y con una perspectiva que asociaba lo psicológico y lo sociológico para generar un “mensaje”, término corriente de la época para juzgar una obra literaria.

De Cecco hace un recorrido histórico-literario al planear su obra. Es explícito su hipotexto inicial, *Electra* de Sófocles, texto que analiza y estudia como base de su composición. También se ofrece, como investigación histórico-sociológica, la ambientación de la obra: Buenos Aires de 1905, el caudillismo barrial encuadrado e inmerso en las oscuras maniobras políticas del Partido Autónomo, con sospechas de fraude electoral y corrupción, e inmerso en pugnas partidarias. Pero sería erróneo suponer que De Cecco experimenta alguna directa vivencia con los sucesos de la obra pues eso es historia, un pasado conocido por los textos que lo refieren, no muy diferente de cómo se conoce *Electra* de Sófocles. Palermo de 1962 en nada recuerda el Palermo de 1905.

Como siempre ocurre, De Cecco elabora su material desde el presente, desde su vivencia personal en una sociedad enamorada del psicoanálisis, y políticamente convulsionada. En 1962, el entonces presidente Arturo Frondizi es derrocado por un levantamiento militar y encarcelado. Asume como presidente provisional José María Guido. A partir de este año surgen en el interior del peronismo distintas líneas de posiciones: los “combativos” eran la izquierda gremial y se oponían a negociar; los Vandoristas de las 62 Organizaciones, liderados por Arturo Vandor que proponía una relación conciliatoria; el neoperonismo, que impulsaba la reorganización del peronismo sin la presencia de Perón, exiliado en España³. Los enfrentamientos militares entre azules y colorados y los rumores de posibles golpes de estado acosaron a los gobiernos radicales durante toda su gestión.

³ En 1957, el radicalismo (UCR, Unión Cívica Radical) quedó dividido en dos partidos diferentes, la UCRI (Unión Cívica Radical Intransigente) dirigida por Frondizi y la UCRP (Unión Cívica Radical del Pueblo) dirigida por Balbín. Surge la primera organización revolucionaria, el Partido Revolucionario de los Trabajadores.

No resulta extraño, pues, que la percepción de la realidad argentina contemporánea llevara a De Cecco a pensar las relaciones sociales como enfrentamientos cotidianos, peleas sangrientas como las de los reñideros, afianzados en la cultura popular como certificación de una hombría que se consagraba en taitas y malevos. En el presente se encuentran las pequeñas guerras civiles, los enfrentamientos muchas veces violentos de quienes codician el poder y buscan imponer supremacía. Estas luchas intestinas cruzan la historia y puede rastrearse su matriz en el pasado paradigmático del mito. Las luchas en la tragedia griega son familiares pero implican una directa relación con los gobernantes y el poder. Pasando de lo general (el texto griego) a lo particular, De Cecco recalca en el pasado argentino en el que se reflejan las situaciones de la tragedia y se proyectan las situaciones de su propia actualidad.

Dice Sergio De Cecco, en entrevista personal, sobre su trabajo:

Cuando me propuse dar una versión propia de la tragedia de Sófocles, me encontré ante la difícil decisión de ubicarla histórica y geográficamente en la Argentina. Elegí un arrabal porteño y un año de crisis: 1905. La población estaba formada, en su gran mayoría, por gauchos desplazados de la tierra y perseguidos por la justicia que, imposibilitados de integrarse a una ciudad en tren de progreso e industrialización, caían inevitablemente al servicio de la politiquería local como matones a sueldo. Presentí que esos hombres conservaban pautas morales rígidas, cristalizadas por la lucha contra el indio. Esta rigidez ética me permitió su evocación en las duras normas impuestas a los personajes del teatro griego. Tal como en Sófocles y en toda la tragedia, en ese arrabal se vivía permanentemente en estado de duelo (la muerte era una vieja conocida, una presencia habitual en las familias), en un sometimiento al destino como algo irrevocable, quizás heredado del hombre de campo que vivía sometido a las contingencias de la naturaleza.

Estos fueron los elementos coincidentes que me llevaron a ubicar *Electra* de Sófocles en el Palermo de 1905, barrio poco invadido por el inmigrante, que se extendía desde la cárcel de Las Heras hasta la Recoleta. La gente de Palermo constituía una especie de logia muy cerrada, orgullosa de sí misma y de su bravura. Denominaban al barrio “la tierra del fuego” (“Apártese se lo ruego, que soy de la tierra del fuego”) y se consideraban los más guapos, los más bravos, los más peligrosos. En esta especie de “status” superior al nivel de los demás arrabales, me di la oportunidad de crear en el espectador una asociación con el ambiente palaciego en que se desenvolvía la tragedia griega. Por esa misma razón, y con el propósito de dar imágenes colindantes, investigué el lenguaje y pensé que los malevos de Palermo estaban poco influidos por la inmigración, ya que su barrio no era de pequeñas industrias en desarrollo, como la Boca y Barracas, y que el hombre seguiría conservando ciertos arcaísmos españoles en su habla, como lo vio con claridad Jorge Luis Borges, en su argumento cinematográfico *Los orilleros*. Asimismo, y para no romper con el código que me había impuesto, les di a los personajes femeninos un lenguaje algo barroco, con la esperanza de que

el espectador se situara inconscientemente en la atemporalidad de la tragedia griega. (Entrevista personal, 1978)

Esta especie de investigación que lleva a cabo De Cecco se encuadra en contexto de una línea literaria representada por Borges y Carriego⁴. Las orillas, según Borges, comienzan a introducirse entre los símbolos argentinos para obtener un lugar de privilegio junto al ya aceptado ámbito de la pampa. Gauchos, orilleros y compadritos⁵ serán emblemas argentinos que compartirán, en pie de igualdad, los espacios que configurarán la identidad de la nación.

Borges hace una descripción del antiguo barrio de Palermo⁶:

Entre los fondos del cementerio colorado del Norte y los de la Penitenciaría, se iba incorporando del polvo un suburbio chato y despedazado, sin revocar su notoria denominación, la Tierra del Fuego. Escombros del principio, esquinas de agresión o de soledad, hombres furtivos que se llaman silbando y que se dispersan de golpe en la noche lateral de los callejones, nombraban su carácter. El barrio era una esquina final. Un malevaje de a caballo, un malevaje de chambergo mitrero sobre los ojos y de apaisanada bombacha, sostenía por inercia o por impulsión una guerra de duelos individuales con la policía. La hoja del peleador orillero, sin ser tan larga —era lujo de valientes usarla corta— era de mejor temple que el machete adquirido por el Estado, vale decir con predilección del costo más alto y el material más ruin. La dirigía un brazo más ganoso de atropellar, mejor conocedor de los rumbos instantáneos del entrevero. Por la sola virtud de la rima, ha sobrevivido a un desgaste de cuarenta años un rato de ese empuje:

Hágase a un lao, se lo ruego,
que soy de la Tierra del Fuego.

Palermo representa la barbarie que debe ser civilizada⁷.

⁴ “La Pampa y el suburbio son dioses”, texto que inicialmente Borges publica en la revista *Proa* (enero de 1926) y que después se recoge en “El tamaño de mi esperanza” (1926), es el escrito que evidencia la estrecha relación entre Borges y su maestro, Cansino Assens en la temática de márgenes y arrabales.” Vaccaro 2010: s/n.

⁵ “El orillero arquetípico descende del linaje hispano-criollo, y su origen es anterior a la inmigración; el compadrito arrabalero, en cambio, lleva las marcas de una cultura baja, y exagera el coraje o el desafío farolero para imitar las cualidades que el orillero tiene como una naturaleza. El compadrito es vistoso; el orillero es discreto y taciturno”, Sarlo 1995: 23.

⁶ Borges 1998: 18.

⁷ “Palermo se forma muy lejos de la ciudad, en tierras sobredeterminadas simbólicamente: las tierras desde las cuales Rosas había organizado y administrado su orden despótico. Enfrentando la tenaz oposición de quienes veían en esas tierras los emblemas materiales de un pasado sangriento, Sarmiento destaca el valor catártico del parque: clausurar justamente aquellos significados sobreimprimiendo su modelo de civilización a la barbarie. Barbarie política y geográfica: es la propia pampa que pende como amenaza sobre el proyecto modernizador la que debía ser ‘sometida a la cultura’”, Gorelik 2013: 57.

ORESTES EN PALERMO

No nos detendremos en un pormenorizado análisis de la correspondencia entre la tragedia griega y *El Reñidero*, sobre lo que se han escrito varios estudios. En sentido general, se parte de la muerte de un caudillo, asesinado por el amante de su esposa quien aspira a obtener el poder. El hijo del rey asesinado está ausente en tanto que la hija ha permanecido en la casa, obsesionada por el rencor y la sed de vengar a su padre, venganza cuya ejecución está en manos del esperado hermano que finalmente se presenta. En el desenlace, el hijo mata al asesino de su padre y a su amante, su propia madre. El horror en especial del matricidio lo hace huir sumido en el horror y la desesperación. Así, pues, es sencillo encontrar las correspondencias que hacen de *El Reñidero* una versión de *Electra*.

Sin embargo, los personajes son otros por sus motivaciones y su diseño emocional, y Orestes cumple una función central en la obra ya que encarna dinámicamente todos los conflictos, patentiza la lucha interior y actúa, algo que no ocurre en los restantes personajes, cuya idiosincrasia es estática. Se vislumbra un complejo tejido hipotextual del que no está ausente *Hamlet* de Shakespeare. Pancho Morales se aproxima al rey Hamlet, otro rey asesinado por el amante de su esposa, que igualmente codicia el poder. Incluso la aparición del fantasma de Pancho Morales impulsando a su hijo a cumplir la venganza, en este caso irónicamente, recuerda las apariciones en la obra de Shakespeare. La idiosincrasia de la madre y su no deseada muerte remiten igualmente a *Hamlet*.

La versión de De Cecco está imbuida de notas freudianas, enmarcadas en una situación sociopolítica que da base a los sucesos. Es innegable la filiación de *El Reñidero* con la tragedia griega, pero el campo intertextual no se reduce a esto sino que incorpora datos de variada procedencia. Usar el mito para representar instancias psicoanalíticas no es algo nuevo y, en particular el mito de Electra, ya había sido trabajado con análogas características en *Mourning becomes Electra (El luto le sienta a Electra)*, 1931, de Eugene O'Neill, ambiciosa trilogía que retomaba la historia en el contexto del puritanismo norteamericano, a fines de la Guerra de Secesión (1865), bajo una perspectiva psicoanalítica freudiana.

Ha sido habitual, desde esta óptica, la relación de Orestes con Edipo (el complejo de Edipo freudiano), en tanto que el correlato femenino del complejo se ha situado en Electra. El llamado "complejo de Electra" remite a Carl Jung, quien establece una simetría con el complejo de Edipo, algo ya discutido por Freud pero que inevitablemente se popularizó, más allá de las refutaciones posteriores. De este particular entramado, nos interesa señalar algunas características de los personajes en su translación al nuevo territorio, Orestes en Palermo, y al nuevo clima intelectual.

Elena (Electra) ama a su padre con especial devoción, como se muestra en uno de los *racconti* de la obra en el que don Pancho Morales, diez años antes, está a punto de partir de viaje, atando unas jaulas de gallos vacías:

Elena — (*Incorporándose.*) Papá... tengo miedo. De noche siento que caminan los muertos. Papá, no te vayas. ¡No me dejes de nuevo! Llévame con vos, papá. ¡Me lo prometiste!

Padre — (*Sin mirarla, prosigue su trabajo, dice sin irritación*) ¿Conmigo? ¡No digas pampas!

Elena — ¡Por favor!

Padre — (*Deja lo que hace, y la atiende*) ¡Elena!...

(*Al ver a su hija tan ansiosa, la toma de la mano y se sienta con ella en uno de los tabloncitos del reñidero*) Vamos a ver: ¿qué le anda pasando a mi paloma?

Elena — ¡Cuando te vas no puedo vivir! ¡Me quedo tan sola!

Padre — ¿Y pa qué están su madre y su hermano?

Elena — Orestes es un chico y mamá... ¡Se olvida de mí! (Acto 1. 1)

El amor de Elena hacia su padre es tan tenaz como el rencor que siente hacia su madre. Ya en la actualidad del velatorio, quiere que perviva el mundo de su padre a través de la venganza que espera de Orestes:

Elena.— Vendrá si sabe que soy la hija de Morales. (*Pausa, ya en otro tono*) ¡Papá!... ¡Papá!... ¿Cuándo vuelve papá? (*Se va oscureciendo el reñidero*) (*Angustiada*) ¡Papá! ¡Él debe saber que solo puede confiar en mí! ¡Solo en mí va a encontrar la sinceridad y el amor! (Acto 1. 1)

Orestes es el representante de una generación atrapada en la violencia, de una sociedad que quiere cambiar pero que no logra escapar del imperativo de sangre, coraje, machismo que la aprisiona y lo empuja a ser la mano ejecutora de la ley del reñidero. Aturdido por los mandatos de su hermana y por la humillación que, como fantasma, le hace su padre, mata finalmente a Soriano que entra acompañado por Nélide y cuando su madre corre a abrazar al protagonista, el mismo cuchillo se hunde en el cuerpo de ella: así lo indica el autor.

Nélide llega hasta su hijo casi en un abrazo desesperado hundiéndose el cuchillo que Orestes tiene en la mano, como atónita y cae lentamente, muerta. Elena ha asistido a la escena inmóvil, Orestes baja la vista y mira a la madre como si recién se diera cuenta de lo que ha pasado. Suelta el cuchillo temblando, retrocede unos pasos y repentinamente, con un grito desgarrador sale por la puerta que da a la calle como perseguido por todas las furias. Elena no se mueve. Baja la luz, comienza a oírse el tema musical, final y cae el telón. (Acto 2. 2)

Orestes ha avanzado hacia la desesperación, obligado por el mandato exterior (no un dios sino su hermana) pero fundamentalmente por la tácita ley del reñidero que impone lavar con sangre las ofensas. Se sabe usado, engañado, forzado a ganar la fama de malevo que ha tenido su padre, fracasado en el intento

de vivir otra realidad para sufrir una caída brusca, involuntaria, casi demencial hacia un crimen que no elige pero que debe cometer.

Orestes comparte el mundo amable y tierno de su madre, quien concentra en él todo su afecto. Comparten, como no hace Elena, la esperanza de otro modo de vida en un medio “civilizado”, opuesto a la “barbarie” de Palermo. En un nuevo *racconto*, Orestes defiende a su madre de la agresión física de su padre; al intentar detenerlo, Pancho Morales le da “una formidable trompada” mientras le grita “poyerudo”⁸. Interviene Lala para curarlo con salmuera pero la rechaza:

Nélida — ¡Orestes! ¡Mi vida!

(*Lala entra con salmuera, se la aplica a Orestes, este la rechaza.*)

Orestes — ¡Déjeme!

Padre — Y dende mañana Orestes viene conmigo, que a mi lado va a criar agayas!... ¡Es hora ya que aprienda! (*Sale de escena.*)

Orestes — (*Casi llora de impotencia*) ¡Ojalá se muera! (Acto 2. 1)

Orestes tiene una naturaleza diferente a la de su padre, a la que normalmente correspondería al medio en que ha vivido:

Nélida - (*Lo aferra angustiada*) Orestes...! (*Lo obliga a mirarla*) Vos no estás hecho para matar... (*El trata de zafarse inútilmente*) Yo te conozco, yo te enseñé a querer!... vos mamaste leche de amor de mis pechos; yo te veía crecer y decía: “Algún día va a defenderme”. (Acto 1. 2)

El protagonista se encuentra ligado al mundo de su padre por su propia debilidad, por su propia necesidad de ser reconocido por Don Pancho Morales, cuyos valores tratará de asumir sin convicción.

El personaje de Pancho Morales, gran caudillo de Palermo, tiene notas heroicas. Su misma muerte ocurre en un duelo, sin duda oscuro, y no en una situación completamente antiheroica como la de Agamenón. Ha cultivado el coraje, el característico machismo y su meta ha sido el poder por lo que es, en su contexto, un ideal de hombre. En el velatorio del personaje, se abre la escena y llegan los comentarios de la gente:

Voces — Con sus más y con sus menos, Don Pancho Morales supo ser un varón bien templao...

— En taba, nadie le mataba el punto.

Voces - Pa mí que a Don Pancho le hicieron un feo... Sólo de a traición

⁸ El término “poyerudo” pertenece al argot rioplatense (poyerudo= pollerudo, de “pollera”= “falda”) y tiene un carácter denigratorio. Se refiere al hombre que vive protegido por la falda de una mujer.

se mata a guapos como él...

—¡Ahora te aprovechás porque Don Pancho no puede levantarse a sobar a los atorrantes como vos, que si no, estarías sin cuero para recibir más tajos! ...

—Don Pancho era un taura de ley y donde estaba él, boca abajo todo el mundo! (Acto 1. 1)

Don Pancho es cruel con Nélidea, su mujer, sobre quien ejerce distintas formas de violencia, incluso física⁹.

Desde su título, *El Reñidero* propone la comprensión gradual de un símbolo polisémico que atraviesa los niveles material, moral, psíquico y social, y es la cifra que concentra el panorama de la época, tanto del pasado de la obra como del presente de su autor. Literalmente, *El Reñidero* representa el ambiente de los antiguos reñideros en los que la tensión crece a medida que la muerte se cierne sobre los animales contendientes. En la obra, el reñidero opera como metáfora y abarca los diferentes conceptos morales que guían el desenvolvimiento individual de los personajes asociándolos en dos grupos opuestos: uno el que se aferra a la dura ley barrial y a las reglas de su encuadre social (Pancho Morales, Elena, Soriano) y otro el que pretende alejarse de la violencia y sordidez del medio en que vive (Nélidea que desea salir, Vicente que ya ha logrado apartarse). Cuando Vicente (Píldes) presenta sus condolencias a Elena por la muerte de su padre, quedan en evidencia estas oposiciones morales:

Elena - Es la única manera de vivir.

Vicente - La única que conocí, Elena; porque yo sé de otros pagos, donde cada uno es respetado en la medida de su merecimiento y no de su coraje. A veces veo el 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.

Elena - No me apetece su mundito de fantasía, Vicente.

Vicente - En él don Pancho Morales no hubiera tenido que morir.

Elena - No hubiese podido vivir, tampoco. Yo quiero este mundo, así sea un reñidero, porque fue el suyo.

Vicente - ¿A costa de la sangre y el duelo?

Elena - Al duelo lo traemos prendido como una araña desde que vinimos al mundo. Yo, de chica, jugaba aquí, Vicente, entre la sangre de los gallos, de los que aprendí la única ley que conozco ... y usted debería saberlo, que vivió con nosotros, que fue el único compadre de Orestes. Usted debería sentir lo mismo, si no ha cambiado. (Acto 1.1)

⁹ Así, cuando Nélidea le muestra un vestido nuevo, Don Pancho la ataca dudando de su comportamiento y destruye la prenda: "Nélidea - (*Amarga*) Porque para vos sólo pesa lo que cavilen esos malandras ¿No?... ¿O sos vos el que ha retorcido la historia?... Ya sé que te gustaría verme encerrada, presa, vieja. Pero yo no hago ningún mal a nadie." (Acto 2. 1)

Esta oposición moral conforma psíquicamente a los personajes y los rodea de un ambiente de violencia. Tales condiciones ponen en movimiento los resortes afectivos correspondientes para que cada uno de ellos intente encontrar su propio espacio social. La lucha de los personajes en la búsqueda de un ajuste dentro del ámbito societario ya existente nos ofrece “tipos argentinos” pertenecientes a una clase desarraigada. Cada uno es huérfano, afectiva y socialmente, y tratará de desarrollarse en el marco histórico en el que su creador lo encierra¹⁰. Morales creó una aristocracia familiar basada en su ambición social y política, y encontró en el seno de la familia el campo psicológicamente deformado pero propicio para ejercer su despotismo de malevo¹¹. El “taita Don Pancho” es representante y punto de partida de la desarraigada clase social de la obra y, por otra parte, se encuentra Orestes, que oscilará entre ser vencido por su pasado generacional para convertirse en un “taita” o romper con la nefasta herencia para convertirse en un nuevo ser.

El amor se despliega en este marco de violencia, sangre y muerte. Se trata de personajes que aman en términos psicoanalíticos, Elena siente un amor casi desesperado por su padre a quien admira y a la vez siente rechazo hacia su madre. Orestes teme a su padre y siente amor y protección en su madre, pero las leyes del reñidero humano lo hacen ser otro, alguien que no desea ser pero que no puede rechazar. El recuerdo de la escena presenciada entre Morales y Nélida, la agresividad del padre y la indefensión de la madre lo sitúan en un plano de confusión. Como el Orestes de la tragedia, siente que no tiene escapatoria. Pese a sus vacilantes deseos, no puede ser como Vicente porque él es hijo del “rey” del reñidero y su deber, marcado con vehemencia por Elena-Electra, es vengarlo matando al asesino. El desenlace es más shakespeariano que griego, si bien Orestes entiende que el asesinato es su destino casi inexorable.

En su dimensión simbólica, este inmenso reñidero representa una pasada generación argentina registrada tanto por la literatura popular como por la literatura culta. Sergio De Cecco, atento a las variadas problemáticas del ser argentino y a nuevos cánones de la psicología, combinando los elementos de la tragedia griega, el drama shakespeariano y el neorrealismo del siglo XX, asume una postura crítica esbozando la posibilidad de un nuevo modelo que pueda sobreponerse a la barbarie que lo cerca y transformarse en un positivo tipo de argentino.

¹⁰ Barbato 1981: 12.

¹¹ Vaccaro 2010: s/n.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Barbato, S. (1981), “Dos ejes orientadores en una obra de Sergio De Cecco”, *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*: 3-16.
- Borges, J. L. (1998), *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza (1ª edición 1930).
- Dubatti, J. (1999), «El teatro como crítica de la sociedad», *Historia crítica de la literatura argentina Vol. 10* (Noé Jitrik dir.). Buenos Aires, Emecé editores S. A: 259-274.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil Colletion Poétique.
- Gorelik, A. (2010), *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires (1887-1936)*. Universidad de Quilmes: Bernal.
- Hernández Toriano, M^a A. (1999), “El mito como intertexto en la dramaturgia contemporánea”, in Alvar Ezquerro, A., García Fernández, J., González Castro, J. F. (eds.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid, 27-30 de septiembre de 1995). Madrid, Ediciones Clásicas: 169-176.
- Huber, E. (2003), “ El espacio sociocultural del género en *El Reñidero*”, in Pellettieri, O. (ed.), *Escena y realidad*. Buenos Aires, Galerna: 264-279.
- Morenilla, C. (2015), *Electra en la gallería. Archifiguras dramáticas femeninas y teatro occidental* (BFF2000-1436), subvencionada por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Investigación.
- Ordaz, L. (1981), *El teatro independiente*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pellettieri, O. (2008), “El reñidero de Sergio De Cecco: realismo y sociedad”, *Latin American Theatre Review* 41. 2: 81-92.
- Sarlo, B. (1995), *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Vaccaro, S. G. (2011), “Cansinos y ‘El arrabal de la literatura’: Un texto germinal del barrio borgeano” [en línea], in *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011*. La Plata, Diálogos Transatlánticos.
- http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2775/ev.2775.pdf