

## ***El reñidero* de Sergio De Cecco: realismo y sociedad**

### **Oswaldo Pellettieri**

Uno de los trabajos más interesantes de los años sesenta dentro de lo que denominamos realismo reflexivo es *El reñidero* (1964), de Sergio De Cecco. Se trata de una apropiación de *Electra* de Sófocles adaptada a la situación argentina, entendiendo por situación lo que el existencialismo, todavía de moda en ese momento, concebía sobre el tema:

Cada época toma la condición humana y los enigmas propuestos a su libertad a través de situaciones particulares [...]. Me parece que la labor del dramaturgo consiste en escoger entre estas situaciones-límite aquella que expresa mejor sus preocupaciones y presentarla al público como la cuestión que se plantea a algunas libertades. Solamente así el teatro reencontrará la resonancia que ha perdido, solo así podrá unificar a los públicos diversos que hoy en día lo frecuentan. (Sartre 16)

Los años sesenta fueron un período de fuerte modernización (Pellettieri 1990; 1997) en los que la búsqueda de la novedad en el aspecto formal se convirtió en un imperativo. En esta situación, es evidente que De Cecco fue atraído por el mito de la familia de los Atridas – los maldecidos hijos de Tántalo – y su correlato en una tradición de lo trágico en la cultura occidental.<sup>1</sup>

De Cecco tomó parcialmente la historia trágica (especialmente la primera parte) y la incluyó en el Buenos Aires cambiante y modernizado de principios de siglo, pero en un barrio socialmente remanente: Palermo, en ese momento un arrabal de la ciudad (Borges 28-29). En ese arrabal, las relaciones humanas se regían por reglas elementales y primitivas como en su momento lo fueron – por supuesto salvando las distancias – las de la Grecia mítica. La similitud de la situación de cambio y crisis favorecía el intento de De Cecco: si en la historia del teatro griego *La Orestíada* de Esquilo y

*Electra* de Sófocles comenzaron a marcar la prevalencia de lo humano sobre lo divino, en el Buenos Aires de 1905 nuestras realidades sociales marcaban la decadencia del caudillismo, el fin del ideologema del reñidero como índice de lo bárbaro, lo sangriento, lo marginal.

Lo trágico del texto de Sófocles y de textos como *Orestes*, *Electra*, *Ifigenia en Aúlida*, *Ifigenia en Táuride* y *Helena*, de Eurípides, e incluso de *Ifigenia* de Goethe y *Electra* de O'Neill, implicaba ciertas características formales que De Cecco aprovechó, como la estructura ritual convencional (el agón), el sufrimiento (pathos) y la revelación (epifanía). Utilizó la base de la trama, la situación límite, y un paralelismo en los personajes: Elena es *Electra*, Nélide es Clitemnestra, Pancho Morales es Agamenón, Egisto es Santiago Soriano y *Orestes* conserva el nombre original.

Pero con estos elementos debía concretar un texto dentro del realismo reflexivo. Era necesario encontrar un tipo de actitudes sociales comparable al de la tragedia que pudiera considerarse "motivación" válida para sus personajes realistas, muy distintos en su accionar a los de su modelo griego.

En realidad, el intento de De Cecco consistió en "superar" la tragedia, estilizarla, para que sirviera a sus fines demistificadores y realistas, incluyendo su discurso en la historia del país:

La posibilidad misma de lo trágico está vinculada al orden social. Presupone una trascendencia poderosa y una solidificación de los valores ante los cuales el héroe acepta someterse. El orden es siempre reestablecido al fin del trayecto, sea de esencia divina, metafísica o psicosocial. Es en este individuo donde residen el conflicto o la falta y lo trágico depende, en última instancia, de la visión de mundo. Lo trágico es entonces temporal y da la imagen de un mundo estático.

En este sentido, historia y tragedia son elementos contradictorios: cuando detrás del destino del héroe trágico adivinamos un trasfondo histórico esencial, la obra pierde su carácter de tragedia del individuo para acceder a la objetividad del análisis histórico o para dejar lugar al individuo burgués.

De ahí que una visión más historicista del mundo desplace totalmente la concepción de lo trágico [...]. Desde el punto de vista marxista o simplemente reformista de la sociedad, la tragedia reside en una contradicción (entre individuo y sociedad) que sólo ha podido ser eliminada y solo podrá serlo gracias a luchas y sacrificios previos. (Pavis 521)

Para concretar la estilización De Cecco buscó nuevas actitudes sociales asimilables a las conductas antiguas en la semántica y en las formas de:

1. Las ideas existencialistas de moda en Buenos Aires todavía en los sesenta, mezcladas con el modelo realista reflexivo que lo ayudó a concretar el que consideramos el primer texto realista reflexivo existencial.<sup>2</sup>
2. La realidad socio-política (el caudillismo, la marginalidad, el fenómeno del peronismo) enfocada desde la óptica del intelectual de izquierda.
3. La mezcla de freudismo y saber popular vigente en la Argentina de fines de los cincuenta y principios de los sesenta.

Vamos a analizar estas ideas ya que aportan un dato fundamental para la estructuración del texto. Le daremos prioridad a la primera de ellas: la mezcla del existencialismo con el modelo del realismo reflexivo. Las otras dos, las relaciones del texto con la realidad de su tiempo, o como metáfora de realidades más amplias, el peronismo por ejemplo, y su situación frente al evidente intertexto del psicoanálisis freudiano mezclado con la doxa popular, deberán ser abordados en un trabajo futuro ya que su análisis excede las posibilidades de este artículo.

El nudo para nuestra investigación referida al “mito demistificado” que propone De Cecco es el de las ideas existencialistas puestas en juego dentro del realismo reflexivo, porque de hecho constituyen su “agon.” La relación conflictiva entre sus personajes y sus oposiciones, especialmente en lo referente a las relaciones filiales y al carácter de la venganza, son las que contribuyen a definir la acción y le otorgan significación al todo.

Durante la década del cincuenta y principios de la del sesenta llegaron al país los textos filosóficos, literarios y teatrales de Jean Paul Sartre, de amplia recepción productiva y reproductiva en todos los fenómenos culturales, entre ellos el teatro (Terán 17-31). El caso de *El reñidero* es uno de los más destacados.

En primera instancia observaremos los caracteres ideológicos del realismo reflexivo existencial, variante del realismo reflexivo sistemático o normativo (Pellettieri, “El realismo” 35-45). A la tendencia existencial pertenecen textos como *Capocómico* (1965) del mismo De Cecco; *Buscapiés* (1968) de Diana Raznovich; *La valija* (1968) de Julio Mauricio; *Amarillo* (1965), *Amor de ciudad grande* (1965) y *La bolsa de agua caliente* (1966) de Carlos Somigliana. Estos textos, caracterizados por la defensa de la capacidad

de elección, de la libertad del protagonista, se afirmaron en *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), de Germán Rozenmacher, y se concretaron de manera paradigmática en *Estela de madrugada* (1965) de Ricardo Halac (Pellettieri 1997).

La variante fundamental, de la cual extraemos el nombre de existencial para este modelo, es que el sujeto de la acción “actúa,” incluso se puede decir que es inestable, a diferencia de lo que ocurría con el sujeto del realismo reflexivo sistemático. *El reñidero* es ya un texto del realismo reflexivo existencial pero en el que los procedimientos relacionados con la libertad del protagonista (Orestes) aparecen aún en transición. El antagonismo de Orestes es hacia el medio social pero se verifica también contra sí mismo. El ambiente en que se ha desarrollado – básicamente formado alrededor de la figura del padre y del barrio – le ha inculcado una ideología que se apoya en el trípode de caudillismo, machismo y fatalismo: el padre asesinado (Pancho Morales) era “guapo,” “valiente” y ha rechazado a su hijo. Su historia es la de alguien que permanentemente “debe probar” que “es como su padre.” Es por esto que se convierte en asesino y va a la cárcel. Y cuando sale es convencido por su hermana Elena para que mate nuevamente, esta vez a Soriano. Pero el cambio en el relato que propone De Cecco es que en medio de su “itinerario de guapeza y venganza” el protagonista descubre que es dueño de sus actos y que en la mayoría de los casos entra en conflicto con su propio accionar, y en otros es francamente destruido por ellos. En síntesis, después de muchas dudas, Orestes se descubre “libre” pero también sufre “la náusea” de saber que no hay valores revelados anteriores a la elección:

ORESTES. Era su gualicho... me precisaba pa matar, como Elena.  
¿Es qué sólo para eso sirvo? (97)

ORESTES. ¿A qué seguir matando? ¡Ya tengo las manos rojas!  
(104)

*El reñidero* presenta una serie de caracteres de la acción o estructura profunda y procedimientos de la intriga comunes a los del realismo reflexivo sistemático. Sin embargo, el modelo actancial tiene ya variantes muy interesantes. A partir del Acto II predomina el accionar de Orestes, en el que la búsqueda de la identidad dictada por la sociedad paternalista, el objeto de la venganza y del “lavado del honor,” se alterna con la búsqueda de una nueva identidad, distinta a la que representan la sangre y el reñidero. En este sentido sus ayudantes son Nélida y especialmente Vicente. Pero finalmente comete el crimen, recae en las antiguas conductas, no sólo porque Elena, que

encarna la vieja sociedad y el recuerdo del padre sean sus oponentes, sino porque su mayor oponente es él mismo, su “habitus social,” su formación en una educación para la muerte. En el desenlace, Orestes “se elige” para incluirse en la genealogía de los Morales, pero se advierte que ese mundo está en disolución.

El modelo actancial muestra que su deseo es terminar con la relación que lo une al mundo del refugio. Si accede a él es sólo por el mandato social y familiar. Se lo dice a su madre en el desarrollo de un extenso encuentro personal:

ORESTES. ¿Qué esperaba?... ¿Qué viniera a darle mis felicitaciones? ¿No pensó que su hijo iba a tener un tanto así de coraje pa limpiar de tanta inmundicia el honor del más varón que hubo en Palermo? (Silencio de Nélica. Orestes parece estar convenciéndose a sí mismo.) ¡Me he medido con muchos otros y con menos causas y no iba a cupearle ahora a lo que es mi deber! (90)

A nivel de la intriga también reaparecen los procedimientos fundamentales de la mencionada variante de la primera fase: un desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista en la que se manifiesta la absoluta falta de vigencia histórica del caudillismo. El encuentro personal sigue siendo el elemento estructurante del todo, el principio constructivo. El desempeño fracasado de Orestes tiene su base en los encuentros personales que mantiene con Elena, Nélica y Vicente, y lo muestran como un inadaptado. Todos los personajes son referenciales de la Buenos Aires del novecientos, la escena y la extraescena son realistas en líneas generales y el adelanto del clímax sigue produciendo un efecto reflexivo en el espectador/lector. Además, reaparecen la ausencia de un final cerrado, la presencia de la crisis desde el comienzo de la pieza y los niveles de prehistoria, sobre todo en el principio de la intriga.

Se advierten variantes y novedades: reaparece en el realismo reflexivo el personaje embrague, la voz del autor presente en el texto vigente en los cincuenta (Pellettieri, “Osvaldo Dragún” 88-96). Vicente expone cada vez que se encuentra con Elena o con Orestes la tesis realista de la pieza:

Dende que Orestes fue engayolao y quedé medio bichoco, he cavilao mucho, Elena. Estoy cansao de tanto duelo; hasta ahora he vivido a repujones, a puro estrilo, daga y sangre. ¿Cuántas dijunteadas ha visto dende que era un mocoso? No me alcanzaría la memoria pa hacer la cuenta... A veces me digo que el reaje está marcao, condena... condena a desaparecer algún día y no dejar ni el rastro... (68).

Uno sirve pa lo que quiere servir. Ya me ves, un día yo le dije basta a la contundencia, hasta aquí el estrilo y se acabó. Ahora soy como todos: trabajo, vivo, y que es al fin y al cabo, lo que uno, medio atolondrado, ha estao queriendo desde que llegó al mundo (97-98).

Digo que Pancho Morales... sobra. Y digo que sobra en el mundo. [...] ya no era nadie, un día u otro iba a caer, amasijado por los mismos que le habían dado su hombro. Mirá el barrio, andá por las calles y lo vas a entender. La gente como él, ya cada día mete menos miedo y una noche cualquiera va a hocicar el último guapo. El... hizo punta, eso es todo. (98)

La crítica del momento valoró la pieza, destacó su categoría estética, advirtió ciertas intensificaciones, pero no pudo poner de manifiesto en qué consistían y, menos aún, aclarar el por qué de su aparición. No apreció las novedades que traía *El reñidero*, evidenciando una distancia estética entre el texto y su horizonte de expectativa. Quizás porque una parte de esa crítica la leyó desde la tragedia griega apuntando como errores los momentos en los que se apartaba de ella o, en sentido totalmente opuesto, cuestionando soluciones tradicionales porque seguía al modelo, lo que fue considerado una falta de audacia.<sup>3</sup>

Al releer hoy *El reñidero* se advierte la aparición muy incipiente de nuevos artificios que se manifestaron plenamente en la segunda versión del realismo reflexivo.<sup>4</sup> El sujeto del realismo reflexivo sistemático sólo vislumbraba durante el desarrollo de la pieza lo tremendo de su situación en la sociedad y su búsqueda de la identidad se basaba en la total adecuación al mandato social: ser alguien, ser legitimado por el sistema. Era un sujeto que no actuaba, por lo que se concretaba a nivel de la intriga un personaje mediocre. Por el contrario, la mediocridad de Orestes no le impide actuar. Esto incluye un mayor número de secuencias de desempeño en el desarrollo y una gran cantidad de cambios a nivel de la intriga, el aspecto verbal y en el nivel semántico. La confusión del protagonista "buscándose" y mostrando sus debilidades de carácter es tanta, que en la parte final del desarrollo y en el desenlace las secuencias en las que se estructura la pieza adquieren sentido a través de su actividad.

El personaje de Orestes varía su esencia constitutiva durante el desarrollo de la pieza. Evoluciona, especialmente luego de los encuentros personales con la madre y con Vicente. Su itinerario fracasado implica la duda: primero la certidumbre de que su identidad está en cometer el asesinato,

luego la certidumbre de que no lo está y, finalmente, la caída en el asesinato. Por momentos toma conciencia, en forma muy elemental si se quiere, de su fracaso existencial. Es un personaje que “no puede con su vida” pero que tampoco acepta totalmente los mandatos de la sociedad y la familia.

No cabe duda de que Orestes no es todavía un “caso individual” como pasará luego con Estela en *Estela de madrugada*. Está sujeto a la causalidad social, pero se aleja ya de la entelequia que representaban los protagonistas de *Soledad para cuatro* o *Los días de Julián Bisbal*. No es sólo una clave para entender comportamientos de tipo social masivo. Es cierto que cuando quiere incluirse dentro de la nueva sociedad alejándose del reñidero recibe una rotunda respuesta de Elena, del Padre y de sí mismo – de la zona de su personalidad alienada al viejo mundo del suburbio – que puede más que su falta de entereza. Sin embargo, sus pequeños gestos de rebeldía son usados con inteligencia por De Cecco a nivel de los recursos estructuradores de la intriga, primero como antítesis de caracteres y en el desarrollo y el desenlace, como un resorte más de la gradación de conflictos.

Asimismo, reaparece lo sentimental pero exacerbado. El personaje mediocre y los otros personajes en crisis e inestables – Nélica, Elena – se tornan patéticos, como en Miller; se convierten en solitarios, en “extranjeros.”

Como texto en transición *El reñidero* no reúne en el protagonista, como ocurrirá en *Estela de madrugada*, las funciones de personaje mediocre y desenmascarante, pero este actor ya aparece con Vicente, especie de “conciencia” de Orestes.

Otro nuevo artificio para el realismo reflexivo argentino es un recurso que había utilizado Miller en *La muerte de un viajante* (1949). Se trata del “flash-back” que consiste en “intercalar” en el transcurso de una escena otra que revela o remite a una situación anterior a la que acaba de ser recordada. Las dicotomías simples son su base estética y conceptual. En el caso de *El reñidero*, su función es de develamiento de los hechos del presente a partir de situaciones límite del pasado, intensificando los encuentros personales:

1. El primero es un recuerdo de Elena en su encuentro personal con Vicente y aclara su relación con el Padre y con Nélica.
2. El segundo forma parte de la situación en la que Elena quiere influir a Orestes instándolo a que tome venganza de la traición de Nélica y Soriano.
3. El tercero forma parte del encuentro personal de Nélica con Orestes, en el que ella quiere convencerlo para que abandone la idea de matar

a Soriano. Tiene, como los anteriores, un fin desenmascarante de los sucesos de la intriga, en este caso de la personalidad del Padre.

4. El cuarto se establece dentro del relato de Orestes a Vicente.

La intensificación de los encuentros personales tiene como objetivo llenar los vacíos de indeterminación, cargando de sentido de “verdad” realista al todo. Recién en 1967, en *La pata de la sota*, de Roberto Cossa, se volverá a usar este recurso en el realismo reflexivo.

En el desenlace, para intensificar el accionar de Orestes, aparece el fantasma de su padre – como en *Hamlet* –. Por supuesto, es un recurso muy usado, resemantizado por el expresionismo que en este caso sirve a los fines de concretar la tesis realista.

A nivel del modo del discurso, aparecen dos cambios de importancia en la enunciación inmediata – el hablante dramático básico –: además del discurso conativo-imperativo hay un mayor grado de literaturización en la descripción de los personajes, los climas y en la enunciación del espacio escénico. En la enunciación mediata – el discurso de los personajes – además de la función referencial y conativa aparece como una novedad la función expresiva o emotiva especialmente en el discurso del protagonista.

El punto de vista de la poética codificada se amplía por la presencia de una semántica existencial: el personaje mediocre se vuelve inestable en los momentos críticos en los que no está seguro de “cómo debe actuar.” La libertad todavía le resulta incómoda. Debe elegir: su responsabilidad individual no responde ni a la fatalidad natural ni a la causalidad social.

No podemos cerrar el trabajo sin tratar, aunque sea brevemente, la relación que encontramos entre *El reñidero* y la realidad social de los sesenta. Observamos que el texto toma al reñidero como microcosmos de la terrible situación socio-política del país en ese momento: el caudillismo y sus clientelas – implícitos todavía en nuestra actualidad – como negación del cambio, de la evolución social y política. Se advierte 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, como ocurre con Orestes en la pieza. Este, como nuestra población, había sido criado en la ideología de la “horca y el cuchillo.” El camino lo marcaba Vicente que predicaba la salida en el trabajo, el autoconocimiento y la elección.

Todo esto hoy parece bastante ingenuo, pero la realidad argentina de los años sesenta era muy expresiva en ese sentido: gobiernos de facto o

“democracias limitadas” y un sector muy amplio de la ciudadanía a la que se le impedía votar sus propios candidatos.

### UBA-GETEA-CONICET

#### Notas

<sup>1</sup> Pavis (1983: 517 y sig.) afirma que “Es preciso distinguir cuidadosamente entre la tragedia, género literario que posee sus propias reglas y lo trágico, principio antropomórfico y filosófico que se encuentra recurrentemente en varias otras formas artísticas e incluso en la existencia humana.” Concepción existencialista y metafísica que permite derivar el arte trágico de la situación de la existencia humana.

<sup>2</sup> Vigente desde 1961 a partir de *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac. La tendencia pudo ser puesta en escena debido a la consolidación en la práctica escénica y la preparación de actores stanislavskiana-strasberiana. El realismo reflexivo llega en la actualidad a su tercera fase. A medida que avanzó la primera fase, el realismo reflexivo sistemático encontró sus textos fundamentales: *Fin de diciembre* (1965) de Ricardo Halac; *Nuestro fin de semana* (1964), *Los días de Julián Bisbal* (1966) y con variantes, *La pata de la sota* (1967) de Roberto Cossa y *Los prójimos* (1966) de Carlos Gorostiza. Además del realismo reflexivo existencial aparecen también otras variantes en la primera fase: el híbrido (*La granada*, 1964, de Rodolfo Walsh; *La ñata contra el libro*, 1966, de Roberto Cossa y *Tentempié I y II* de Ricardo Halac) y el hiperrealismo (*Se acabó la diversión*, 1967, de Juan Carlos Gené y *¿A qué jugamos?*, 1968, de Carlos Gorostiza) que complejizaron el modelo.

<sup>3</sup> Staiff (1964: 9) la califica como “una tragedia argentina” y cuestiona esa “fidelidad que lo precipitó en cierta forma de desnaturalización ideológica porque no pudo o no quiso advertir el sesgo dramático que había abierto sólidamente a través del personaje de Orestes Morales (su toma de conciencia, casi lúcida, de la enfermiza relación con su padre o del complejo psicológico de Electra, la instigadora del crimen y del de Vicente con su ejemplo y sus palabras. [...] Esta imprecisión filosófica de De Cecco se tradujo en un final extemporáneo por fiel, precisamente (la reiterada muerte, a manos de Orestes, de los redivivos Clitemnestra y Egisto) que no tiene – salvo las internalizadas en el espectador más o menos entrenado – motivaciones realmente coherentes.”

<sup>4</sup> Esta segunda versión canónica o crítica del realismo reflexivo (1976-1985) se caracterizó por probar su tesis realista o social a partir de procedimientos provenientes de poéticas teatralistas – el sainete y el grotesco criollos, el grotesco, el absurdo, el expresionismo, el vodevil –. Se produjo una resemantización de estos artificios que terminaron significando una premisa social. Un texto paradigmático de esta fase es *La nona* (1977) de Roberto Cossa (Pellettieri, 1997).

#### Bibliografía

- Borges, J. L. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé, 1955.  
 De Cecco, S. *Capocómico. El reñidero*. Buenos Aires: Talía, 1965.  
 Pavis, P. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1983.  
 Pellettieri, O. *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna, 1990.  
 \_\_\_\_\_. “Osvaldo Dragún y el intento de la reescritura del teatro popular desde el intertexto del teatro de Brecha.” *Anales Literarios* 1:1 (1995): 88-96.

- \_\_\_\_\_. "El realismo reflexivo sistemático o normativo: del realismo argentino preexistente a Millar." *De Eugene O'Neill al 'happening'*. Cuaderno del GETEA. 6. Eds. O. Pellettieri y G. Woodyard. Buenos Aires: Galerna: 1996. 35-46.
- \_\_\_\_\_. *El teatro argentino de hoy (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna. (En prensa).
- Sartre, J. P. *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Losada, 1979.
- Staiff, K. "La orestiada porteña." *Teatro XX* 1:2 (1964): 9.
- Terán, O. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.