

Una tragedia griega en las orillas. Reelaboraciones del mito clásico en *El reñidero* de Sergio De Cecco



Daniela Oulego

Facultad de Filosofía y Letras, UBA
formal_dani@hotmail.com

Fecha de recepción: 30/03/2022. Fecha de aceptación: 16/05/2022

Resumen

En la década del sesenta se recuperó el pensamiento mítico como una forma de acceso al conocimiento. Por aquellos años, el dramaturgo Sergio De Cecco en su obra de teatro *El reñidero* (1964) reformuló el mito clásico desde el barrio de Palermo de principios de siglo XX. En razón de esto, el propósito del presente trabajo es realizar un estudio comparado entre el texto dramático de De Cecco y la tragedia griega *Las Coéforas* de Esquilo desde perspectivas míticas. El análisis hará especial hincapié en la reelaboración de diversas características de la tragedia griega postuladas por Aristóteles en la *Poética*. Además, se indagará la utilización de la oralidad en ambas obras teatrales desde pasajes seleccionados de la *Retórica*.

Palabras clave: Aristóteles; *El reñidero*; *Las Coéforas*; mito clásico; tragedia griega; De Cecco; Esquilo

A Greek Tragedy on the Banks. Reworkings of the Classical Myth in *El reñidero* by Sergio De Cecco

Abstract

In the 1960s, mythical thought was reclaimed as a way of accessing knowledge. It was in those years that the playwright Sergio De Cecco, in his play *El reñidero* (1964), reframed a classical myth in the neighborhood of Palermo at the beginning of the 20th century. Therefore, the purpose of this paper is to carry out a comparative study between the dramatic text by De Cecco and the Greek tragedy *Choephoroi* by Aeschylus from mythical perspectives. The analysis will focus on the reworking of various characteristics of Greek tragedy postulated by Aristotle in *Poetics*. Besides, the use of orality in both theatre plays will be investigated through selected passages of *Rethoric*.

Keywords: Aristotle; *El reñidero*; *Choephoroi*; classical myth; Greek tragedy; Aeschylus; De Cecco

Palabras iniciales

En la década del sesenta hubo un *revival* del pensamiento mítico producto de las investigaciones llevadas a cabo por el historiador de las religiones Mircea Eliade. Además, la difusión de las lecturas psicoanalíticas de las tragedias griegas propició la recuperación del mito clásico entendido como una forma de acceso al conocimiento. En este sentido, el dramaturgo Sergio De Cecco en su obra de teatro *El reñidero* (1964) se valió de la aptitud migratoria y permeable de las estructuras míticas y reformuló mitos, como el de Orestes, en un proceso de apropiación nacional.

En razón de esto, el propósito del presente trabajo -que se inscribe dentro del proyecto de investigación FILOCyT FC19-080 de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Las traducciones del griego al español estuvieron a cargo de la Dra. Carolina Reznik y de la Lic. Nerina Palermo- es estudiar las reelaboraciones del mito clásico desde el barrio de Palermo de principios de siglo XX en *El reñidero*. Para ello, se procederá a un análisis comparado entre el texto dramático y la tragedia griega *Las Coéforas* —integra la *Orestía*— de Esquilo que hará especial énfasis en la resemantización de distintas características de la tragedia griega.

Con respecto al marco teórico, se abordarán diversas nociones postuladas por Aristóteles en los tratados *Poética* y *Retórica* para comprender al teatro tanto en su dimensión textual como en su aspecto espectacular. Por lo tanto, desde la *Poética* se analizarán algunos de los elementos concernientes a la tragedia griega como el desarrollo de una acción completa en la trama, el recurso de la *anagnórisis*, la *peripecia*, la utilización del *kommós* y de la música y el rol del coro. El estudio también contemplará el uso de la oralidad en la representación teatral a través de pasajes seleccionados de la *Retórica* que permitirán indagar la expresión de las pasiones y el efecto provocado en los oyentes.

Lineamientos generales sobre *Las Coéforas* de Esquilo

En línea con la *Poética* de Aristóteles, la trama de *Las Coéforas* de Esquilo desarrolla una única acción con principio, medio y fin. Por lo tanto, Orestes busca vengar la muerte de su padre Agamenón, rey de Argos, mediante el asesinato de su madre Clitemnestra y de su amante Egisto en el palacio de los Atridas.

En el comienzo de la pieza de Esquilo, Electra ofrece libaciones —ceremonia ligada al derramamiento de líquidos a modo de ofrenda— en la tumba de su progenitor Agamenón. Por su parte, Orestes ofrenda un bucle mientras expresa: “ofrezco a Ínaco un bucle en pago de mi crianza y éste segundo en señal de duelo” (vv. 5-7). Según Oliver Taplin, en la Antigua Grecia “el cabello se cortaba en conexión con ciertos rituales sociales importantes: la entrada a la adultez, el luto y, tal vez, en reclamo del patrimonio paterno” (2005: 60 [La traducción de este pasaje del inglés al español es propia y fue realizada sólo a los fines de este trabajo]). De ese modo, se puede relacionar el uso del bucle en *Las Coéforas* con el ingreso de Orestes al mundo adulto y, al mismo tiempo, con la simbolización del luto.

De acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, ese momento ritual en la tumba de Agamenón deriva en el recurso dramático de la *anagnórisis* o reconocimiento por el cual Electra reconoce a su hermano Orestes. Así, primero observa entre las ofrendas un bucle de su cabello y luego identifica huellas similares a las de su hermano. Aristóteles reconstruye de forma silogística —cuarto tipo de *anagnórisis*— el razonamiento de Electra: “Ha llegado alguien que se me parece; no hay nadie que se me parezca salvo Orestes; por consiguiente, éste ha llegado” (*Poética*. XVI. 1455a1-5). Finalmente,

cuando Orestes aparece, Electra identifica en un tejido dibujos bordados en su telar que corroboran el lazo consanguíneo.

En *Las Coéforas*, después de la *anagnórisis*, Orestes y Electra entonan un canto fúnebre en diálogo con el coro—conformado por esclavas troyanas— para solicitar ayuda en la venganza. Esa parte coral compartida con otros personajes se puede corresponder con lo que en la *Poética* Aristóteles denomina *kommós*—proviene de la acción de “golpear el pecho” como manifestación de pesar— y se caracteriza por ser un: “lamento cantado a la vez por el coro y desde la escena” (XII.1452b22-24).

Aristóteles en la *Retórica* postula: “La expresión escrita es la más precisa mientras que la agonística es la que más se relaciona con la representación teatral” (III.12.1413b9-11), porque, para que los discursos posean fuerza persuasiva y así cumplir con su tarea específica, no pueden prescindir de las maneras de la representación teatral. Un claro ejemplo de esto es el *agón*—combate retórico— en el que Clitemnestra intenta persuadir a su hijo Orestes de que no la mate, mientras apela a su rol de madre lactante en la primera infancia. Durante esa contienda oral, en la que se atribuye a la *moira* o destino los crímenes pasados y los que vendrán, tiene lugar un *in crescendo* de la tensión dramática que hace avanzar la acción.

En relación con lo anterior, en la *Poética*, Aristóteles atribuye al poeta trágico Esquilo haber otorgado al diálogo el papel primordial dentro del coro. De ese modo, en *Las Coéforas*, los parlamentos de Pilades—amigo de Orestes—, sobre la importancia de no ser enemigo de los dioses, son breves pero contundentes. Debido a que incitan a Orestes a cometer el matricidio. Finalmente, el asesinato acontece en la extra escena y se deduce por los parlamentos de Orestes.

En el desenlace de *Las Coéforas* Orestes siente temor cuando visualiza a las diosas infernales denominadas Erinias o Furias—vestidas de negro y portando serpientes— cuya función era vengar los crímenes de sangre.

El legado trágico en *El reñidero* de Sergio De Cecco

En *El reñidero* de Sergio De Cecco, el único personaje que conserva el nombre de la tragedia griega de Esquilo es Orestes Morales, debido a que es el portador de la carga trágica, es decir, es quien está destinado a perpetrar el matricidio. Su padre es el malevo Pancho Morales, la reversión de Agamenón, que muere batiéndose a duelo con Santiago Soriano—ladero del caudillo que personifica a Egisto— como los cuchilleros de la época. A lo largo de la obra, Pancho Morales aparece mencionado como “padre” en un gesto que refuerza su posición de jefe de la familia sustentada “en el poder, que le da la fuerza” (Huber, 2003: 265). Por su parte, Nélica Morales interpreta a Clitemnestra y Elena Morales—que se la describe más avejentada que su madre— encarna a Electra desde la lectura sofoclea donde el enamoramiento hacia su padre alimenta el rencor a la madre.

Al igual que sucede en *Las Coéforas*, *El reñidero* de De Cecco gira en torno a una sola acción. El regreso de Orestes Morales al hogar permite vengar el asesinato de su padre Pancho Morales, a través de la matanza de su madre Nélica Morales y de su amante Santiago Soriano. Si bien la pieza transcurre durante las veinticuatro horas del velorio de Pancho Morales, De Cecco introduce una serie de *racconti* o *flashback*—recurso narrativo entendido como salto temporal al pasado, explorado por Arthur Miller en *La muerte de un viajante* (1949) y reapropiado, años más tarde, el teatro argentino— con la intención de reponer la prehistoria, que transgrede el orden cronológico de la representación. En las didascalias se marca el cambio en la iluminación de la sala

para introducir esos saltos temporales al pasado, que remiten hasta diez años antes del presente de la enunciación.

La obra transcurre en el Palermo de principios de siglo XX, denominado la “Tierra del Fuego” por sus “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” (Borges, 1955: 28). Ese barrio estaba vinculado a las “orillas” por su ubicación en los márgenes de la ciudad de Buenos Aires. Para Beatriz Sarlo, los orilleros eran “sobrevivientes de las últimas décadas del siglo XIX en las primeras del XX” (2003: 49). De ese modo, De Cecco encuentra en la violencia imperante en Palermo un ámbito similar al de la tragedia griega.

Además, el reñidero —espacio destinado a la pelea entre animales— que da título a la pieza opera como la materialización criolla del *pathos*, entendido como sufrimiento humano. Por ese motivo, Vicente —interpreta a Píldes— homologa los enfrentamientos barriales a los de los gallos en las riñas: “nosotros somos los gayos, puestos pa ganar... o morir, cuando no... pa ganar y morir” (De Cecco, 1965: 68). También el personaje del Traperero —un ropavejero que incorpora la pieza— a través de la lectura de la vestimenta del difunto vaticina: “Hoy la muerte vendrá a ver su riña, y nosotros seremos los gayos” (De Cecco, 1965: 78). Asimismo, el reñidero remite al teatro griego por la disposición en la que se encuentran ubicados los espectadores que rodean la arena sentados en semicírculo a modo de entretenimiento popular.

Tal como sucedía al comienzo de *Las Coéforas*, *El reñidero* empieza durante el velatorio de Pancho Morales, es decir, con ritos funerarios en torno a la figura del padre. Sin embargo, De Cecco reelabora un ritual de la Antigüedad apelando a distintos elementos del Palermo de 1905. Por ejemplo, las didascalias se refieren al difunto con el término rioplatense ‘taita’ entre cuyas acepciones se puede destacar ‘varón valiente’. A su vez, en el texto segundo se aclara que los asistentes beben licores y toman mate en la sala contigua, cual resignificación de las libaciones ofrendadas en *Las Coéforas*.

Aristóteles postula en la *Retórica* que: “La [representación oratoria] consiste en la voz: en cómo debe ser usada para cada pasión, cuándo alta y cuándo baja y medida y cómo [deben ser] los tonos, es decir, agudos algunas veces, graves y medidos otras; y en qué ritmos [conviene] para cada caso” (III.1.1403b27-30). En ese pasaje se aclara que también refiere a la representación teatral, porque se establece una analogía entre el desempeño de los oradores en los certámenes y el trabajo de los actores en escena. En contraposición a ciertas lecturas tradicionales del tratado, el presente análisis concibe a “ambas disciplinas en una interacción dinámica y no una subordinada a la otra en el sentido de imitar o tomar procedimientos sin refuncionalizarlos” (Reznik, 2017: 21).

En relación directa con esto, desde el primer acto, se escuchan en *El reñidero* voces anónimas que replican rumores barriales en la sala contigua al velatorio de Pancho Morales. Esas voces, que aparecen indicadas como un personaje más, podrían operar como la resignificación del coro de *Las Coéforas* desde la oralidad rioplatense. Elena Huber establece una distinción entre dos niveles de lengua en *El reñidero*. Por un lado, el ligado a la gauchesca —hablado sobre todo por los personajes masculinos— que se caracteriza por la supresión de fonemas para reproducir el habla popular de la lengua orillera. Por otro, vincula a las mujeres con el castellano corriente por su posición conservadora en la sociedad de la época. A modo de ejemplo, Pancho Morales —que representa el habla popular— afirma: “Soy gayo de cresta alta, y dende que pisé el suelo sé pa qué lao va a caer la taba” (De Cecco, 1965: 71). El dramaturgo optó por modificar ciertas palabras, en vez de “gallo” escribe “gayo”, con la intención de aproximar el texto dramático a la comunicación oral.

Al igual que en la tragedia griega en la que las intervenciones corales sucedían en la *orchestra*, en *El reñidero* el coro conformado por voces anónimas proviene de la habitación aleadaña al velatorio. Según Eric Havelock, en la tragedia griega, el coro desempeñaba un rol fundamental en la pervivencia de ciertas tradiciones, porque “ahí estaban las convenciones sociales de una conducta cívica decente, sus actitudes aprobadas, sus rituales implícitos en la vida cotidiana, revalidados y recomendados una y otra vez” (1996: 35).

De la misma manera, en la obra de De Cecco, en una primera instancia, las voces hablan de forma colectiva sobre el accionar del difunto que se caracterizó por su entereza y coraje. De acuerdo con los dichos orales, la fama de Pancho Morales se sustenta en que “supo ser un varón bien templao” (1965: 63), inclusive en sus actividades vinculadas con la política. Asimismo, se relaciona al fallecido con ciertas costumbres socialmente aceptadas como el juego de la taba y la reunión en el boliche.

Para Hugo Bauzá, “podría hablarse de ‘otro’ coro constituido por Soriano y el grupo de cuchilleros que lo rodea” (1998: 45). En este sentido, las denominadas “voces del reñidero” del comienzo del segundo acto, a las que se escucha apostando dinero y arengando a distintos gallos comandadas por la voz de Soriano, podrían funcionar como coro en línea con la explicitación de una práctica social de la vida cotidiana en el Palermo de aquellos años.

Retomando las voces anónimas del velatorio, mediante la expresión “pero es al ñudo cuerpearle al destino” (De Cecco, 1965: 63), el coro refiere a la muerte de Pancho Morales como si fuera el cumplimiento de su destino inexorable, a modo de reelaboración criolla de los argumentos en torno a la incidencia de la *moira* expuestos por Clitemnestra en *Las Coéforas*. Esa conjetura la termina de confirmar Nélide, cuando le dice al Delegado que “estaba escrito”.

Inmediatamente después, los comentarios adquieren tono de chisme al mencionar la muerte del guapo a traición producto de la infidelidad de su mujer. Mientras una comenta: “A doña Nélide no le ha faltao su paño de lágrimas”, otra responde: “¡Yo estaré mamao pero sé respetar la honra de un varón, y no me yeno la boca descuerando a esa pobre mujer!” (De Cecco, 1965: 64). En cuanto al uso de la lengua orillera, el término ‘doña’ para anteceder al nombre es un arcaísmo español que era utilizado como símbolo de distinción social. Además, por el uso del itacismo —transformación de un fonema en ‘i’— ‘respetar’ deviene ‘rispetar’ y el empleo del verbo ‘descuerar’, que en lunfardo significa ‘chismear’, alude, una vez más, a la reformulación de la oralidad desde las orillas. Sin embargo, hay voces que se encargan de desacreditar los dichos remarcando su falta de veracidad con las siguientes frases: “¡Estás bola-ceando!”, “¡Ustedes andan con la cabeza llena e’ bosta!” (De Cecco, 1965: 64). Ese intercambio oral, en tanto reelaboración criolla del combate retórico, deriva en un duelo entre guapos.

En la *Retórica*, Aristóteles asevera que la expresión refleja las pasiones “si es desmedida la expresión propia del que se encoleriza, y [sí] es impía y avergonzada el habla del indignado y reverente” (III.7.1.1408a17-18). En este sentido, la irrupción de la voz de una Vieja —que en la obra de Esquilo no aparecía— durante el velatorio no sólo oficia el papel del *angelos* o anunciador de la tragedia griega, sino que evidencia la expresión de las pasiones en la representación teatral de acuerdo con lo postulado por Aristóteles. Entonces, esa voz cargada de indignación maldice a Santiago Soriano a través de la frase: “¡Maldita sea tu estampa!” (De Cecco, 1965: 65). Además, culpa a Soriano y a Nélide, a la que llama “perdida” por su accionar vergonzoso, de traicionar y asesinar a Pancho Morales.

Para Aristóteles, “la expresión adecuada hace probable el hecho pues el estado de ánimo [del que escucha] es engañado por la veracidad del que habla porque todos bajo circunstancias similares sienten igual” (III.7.1.1408a20-22). Del mismo modo, la voz de la Vieja afecta a Nélica que se muestra angustiada por lo que oye. Por otra parte, el coro de voces anónimas también tiene incidencia en el personaje de Elena que recepciona la explosión de risas que viene de afuera “como un golpe” (De Cecco, 1965: 67). Más adelante, cuando las voces suben el tono, Elena se muestra realmente afectada y les pide a los gritos que se callen.

En relación con lo anterior, para representar el ingreso de Orestes a escena De Cecco se distancia de la *anagnórisis* por razonamiento de la tragedia de Esquilo y recurre a la oralidad en su máxima expresión. Así, su aparición en el velatorio de Pancho Morales, primero, es anticipada por el murmullo de las voces anónimas de la sala contigua desde donde se oye en *in crescendo* un cuchicheo excitado cada vez más nítido. En una segunda instancia, ese murmullo provoca la reacción de Nélica que, tal como indican las didascalias, “asustada se aferra al brazo de Soriano” (1965: 76) y pronuncia en voz alta el nombre de “Orestes”, su hijo y, al mismo tiempo, el vengador de Pancho Morales. Finalmente, el temor de Nélica se termina de confirmar luego de oír los pasos de Orestes como reelaboración sonora de las huellas de *Las Coéforas*.

A diferencia de la tragedia de Esquilo, en *El reñidero*, luego de su llegada Orestes no canta junto a su hermana Elena una *kommós* en la tumba del padre. Empero, se podría asociar a ese canto fúnebre con la intervención de un payador que, a lo lejos, entona un tema triste para acompañar la atmósfera de desolación durante el velorio de Pancho Morales. Considero que la capacidad de adecuación del intérprete al estado de ánimo del auditorio se puede corresponder con la expresión adecuada de las pasiones en términos de Aristóteles.

Asimismo, en el diálogo que mantienen Orestes, Elena, Nélica y Soriano se pone de manifiesto la fórmula expuesta en la *Retórica*: «¿Quién no lo sabe?», «todos los saben» (III.7.1.1408a-34). A través de la cual el oyente se siente avergonzado al no participar de la información. Si bien Aristóteles en ese pasaje se refiere al discurso persuasivo del logógrafo —quien escribe discursos para los políticos o para los acusados o litigantes en los juicios— con el propósito de generar cierta *identificación* en el auditorio, en el presente análisis se equipara a la estrategia persuasiva del discurso del personaje de Elena. Un claro ejemplo de esto es el momento en el que Elena informa a Orestes sobre la conspiración de Nélica y Soriano en contra de Pancho Morales y sustenta sus dichos en: “lo que se dice todos los días, en cada esquina de Palermo” (De Cecco, 1965: 81). En otras palabras, “todos lo saben menos Orestes” quien desconoce el adulterio de su madre por los años de ausencia en el hogar familiar.

Con respecto al papel de la música en la tragedia griega, Aristóteles en la *Poética* explica: “no es pequeña la parte que desempeña la música [y los espectáculos], a través de los cuales son producidos los placeres más vívidos, aun cuando la intensidad se da tanto en la lectura cuanto en la representación” (XXVI. 1462a14-17). De igual modo, De Cecco se apropia de ese elemento de la tragedia griega para construir al personaje de Santiago Soriano a través de su desempeño con la guitarra y la voz. En este sentido, opera también como la resignificación de la oralidad del coro que se comunicaba mediante “el canto, la danza y la melodía” (Havelock, 1996: 35).

Recapitulando la relevancia del tono de la voz en la representación teatral, a lo largo de la pieza las didascalias indican que Soriano canta en “tono de declaración de amor” (De Cecco, 1965: 73) acompañado por su guitarra en la puerta del reñidero. Por lo tanto, sus intervenciones musicales forman parte del juego de seducción con Nélica que le responde cantando con voz suave. Una de las letras que declaman con

frecuencia al unísono posee carácter premonitorio debido a que vaticina el fatídico final de ambos en manos de Orestes: “cuando sonríen tus ojos, cuando en tus ojos me miro, siento el vértigo que siente la que se asoma a un abismo” (De Cecco, 1965: 83).

Como ya señalé, la expresión adecuada de las pasiones —en términos aristotélicos— genera un efecto en el estado emocional de los oyentes. Entonces, en *El reñidero*, el coqueteo musical protagonizado por Nélide y Soriano impacta directamente en el personaje de Elena que se muestra angustiada. Incluso, manifiesta una reacción física, porque siente que le “duele hasta la piel” (De Cecco, 1965: 74) cuando los escucha cantar. La tensión dramática aumenta a medida que la seducción entre los amantes crece. Así, la escucha de lo que Elena denomina la “voz caliente de Soriano” (De Cecco, 1965: 83) deriva en que las intervenciones musicales cesen de manera abrupta luego de un pedido de silencio a los gritos.

En cuanto a la representación teatral de la expresión agonística, en *El reñidero* se reelabora el *agón* entre Clitemnestra y Orestes. No obstante, se distancia de *Las Coéforas* porque Nélide intenta persuadirlo para que no asesine a Soriano a la salida del reñidero. De esa manera, los argumentos que expone Nélide apuntan a proteger a Soriano, personaje sobre el que recae el deseo de venganza. En el *agón*, sus argumentos se cimentan en la hipótesis de que Orestes podría ser hijo de Soriano. Así, el dramaturgo incorpora el aspecto del mito de Edipo que refiere al desconocimiento de su progenitor.

Durante la disputa oral, Nélide se define como una igual a su hijo en contraposición a los habitantes de esa sociedad y, a su vez, se asemeja en el rol de víctima de la violencia de Pancho Morales: “¡Si aquel día que vinieron a buscarte los milicos, yo hubiera estado... con las uñas y los dientes te habría ayudado a huir!” (De Cecco, 1965: 95). Además, al igual que Clitemnestra, apela a la lástima y le pide que no la abandone mediante la evocación de recuerdos de la infancia de Orestes y de su papel como madre lactante: “vos mamaste leche de amor de mis pechos” (De Cecco, 1965: 91). Esos argumentos también se sostienen por la intromisión de un *racconto* en el que el padre golpea a Nélide y a Orestes.

Mientras que en *Las Coéforas* el *agón* derivaba en el matricidio, en *El reñidero* permite el cumplimiento de la *anagnórisis* por la cual Orestes reconoce que Pancho Morales lo traicionó entregándolo a la policía por el asesinato del Doctor Zárate. Entonces, la *anagnórisis* no se produce en el encuentro entre los hermanos, sino que el elemento trágico pervive bajo la forma de “revelación o epifanía” (Pellettieri, 1997: 88).

Para poner en escena ese recurso, De Cecco apela a una conversación en el pasado —a través de un *racconto*— entre el Delegado del Partido y Pancho Morales, que es evocada por Nélide durante el *agón*. De ese modo, se podría corresponder con el tercer tipo de *anagnórisis* —de acuerdo a las categorías que postula Aristóteles en la *Poética*— producida por el recuerdo de un suceso pasado.

Siguiendo con esta línea, la modificación temporal se indica en una didascalia con el cambio en la iluminación para dar inicio al *racconto*. En ese pasaje de la obra teatral el Delegado del Partido le pide a Pancho Morales “un sacrificio que va a dar la medida de su fidelidad” (De Cecco, 1965: 96). Por su rol de víctima sacrificial, se podría asociar a Orestes con el personaje de Ifigenia, hija de Agamenón y Clitemnestra que fue entregada por su padre a cambio de conseguir vientos a favor para que las naves pudieran partir a Troya. Además, en el *racconto* se otorga entidad a las habladurías de transmisión oral sobre el crimen del Doctor Zárate, porque la traición a Orestes se sustenta en “acallar las murmuraciones” (De Cecco, 1965: 96).

Después del *racconto*, un apagón indica el regreso al tiempo presente y un cambio de lugar a la herrería de Vicente, adonde Orestes reconoce con angustia: “Me vendió como a una puta” (De Cecco, 1965: 97). En este sentido, si en *Las Coéforas* el diálogo ocupaba un lugar primordial dentro del coro —de acuerdo con lo planteado por Aristóteles— en *El reñidero* se explora este aspecto hasta el paroxismo debido a que es el diálogo entre los personajes lo que provoca la *anagnórisis* y, al mismo tiempo, hace avanzar la acción.

Más adelante, la conversación que mantiene Orestes con el espectro de su padre-pasaje que se halla en intertexto con *Hamlet* (1603) de William Shakespeare por la aparición del espectro paterno en escena— produce la *peripezia* —cambio inesperado en el curso de la acción dramática— que desembocará en el desenlace. Si en *Las Coéforas* el cambio de fortuna en ese personaje operaba a partir del asesinato de su padre y la búsqueda de venganza, en *El reñidero* el pasaje de la dicha a la desdicha lo provocan los parlamentos de Pancho Morales en torno al último acto de cobardía en el que le “faltaron agallas” (De Cecco, 1965: 103) para matar. Aunque no menciona su nombre, se supone que se refiere al amante de Nélide. De ese modo, en la obra de De Cecco, el diálogo funciona como el motor del accionar de los personajes.

Las Coéforas exponía el destino ineluctable de Orestes que debía vengar a su padre Agamenón con más muertes. De la misma manera, en *El reñidero* Orestes está determinado por el destino que implica haber nacido en la casa de los Morales. Es decir, debe demostrar socialmente que pertenece al ambiente de caudillos en el que fue criado. La necesidad de reconocimiento por parte de su padre es lo que lo conduce a la cárcel y a cometer el matricidio. Con respecto a la cadena de culpas que lo condena, Orestes reflexiona: “¿Por qué hay que pagar pa ser un Morales?!” (De Cecco, 1965: 104).

A diferencia de la tragedia griega, donde los asesinatos sucedían en la extra escena, los espectadores ven el apuñalamiento de Soriano perpetrado por Orestes. Según Elena Huber, en la resolución del conflicto *El reñidero* se distancia del mito clásico, porque la intención de Orestes no es concretar el matricidio, sino matar al guapo homicida de su padre. De ese modo, “la muerte de la madre es incidental, pues ésta se precipita sobre su hijo y se clava el puñal” (Huber, 1972: 43). Además, la didascalia aclara que Orestes recién cuando baja la vista y observa a su madre muerta se da cuenta de lo que hizo.

En la escena final, al igual que sucedía en *Las Coéforas*, De Cecco incluye a la intrusión de las Furias —antiguas diosas justicieras— en escena para perseguir a Orestes por el crimen de sangre perpetrado. Para concluir, el agregado del “grito desgarrador” (De Cecco, 1965: 104) y del tema musical que se oye, tal como marcan las didascalias, reafirma el vínculo con la oralidad desde las orillas.

Bibliografía

- » Alamillo, A. (1982). *Sófocles. Tragedias*. Madrid: Gredos.
- » Bauzá, H. (1999). “El reñidero de Sergio De Cecco y la recreación de un dilema trágico”. *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano* (1), 31-49.
- » Borges, J. L. (1955). *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé.
- » De Cecco, S. (1965). *El reñidero*. Buenos Aires: Talía.
- » Havelock, E. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- » Huber, E. (1972). “El mito clásico en *El reñidero de Sergio De Cecco*”. *Boletín de Humanidades* (1), 40-46.
- » Huber, E. (2003). “El espacio sociocultural del género en *El reñidero de Sergio De Cecco*”. En Pellettieri O. (ed.), *Escena y realidad*. (pp. 261-271). Buenos Aires: Galerna.
- » Iriarte, A. (1996). *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Madrid: Akal.
- » Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- » Pellettieri, O. (1997). “Una *Electra* existencialista. A propósito de *El reñidero* (1964) de Sergio De Cecco”. En Pellettieri, O. (ed.), *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. (pp. 87-96). Buenos Aires: Galerna.
- » Perea, B. (1982). *Esquilo. Tragedias*. Madrid: Gredos.
- » Racionero, Q. (1982). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- » Reznik, C. (2017). “Consideraciones sobre la representación oratoria en la *Retórica* de Aristóteles y sus relaciones con la representación teatral”. *Talia Dixit* (12), 19-38.
- » Sarlo, B. (2003). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- » Sinnott, E. (2009). *Aristóteles. Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- » Taplin, O. (2005). *Greek Tragedy in Action*. Londres y Nueva York: Taylor & Francis.