

Cantaro

Colección del **MIRADOR**

El reñidero Electra

SERGIO DE CECCO - SÓFOCLES



CARPETA DE
Actividades

Colección del
MIRADOR

Coordinadora del Área de Literatura: Laura Giussani

Editora de la colección: Karina Echevarría

Secciones especiales: M. Elvira Burlando de Meyer y Sylvia M. Nogueira

Correctora: Cecilia Biagioli

Jefe del Departamento de Arte y Diseño: Lucas Frontera Schällibaum

Diagramación: Claudia Deleau

Gerente de Diseño y Producción Editorial: Carlos Rodríguez

Imagen de tapa: Thinkstock

Burlando de Meyer, María Elvira

El reñidero. Electra: carpeta de actividades / María Elvira Burlando de Meyer y Sylvia Nogueira - 1a ed. - San Isidro: Cántaro, 2012.
32 p.; 19 x 14 cm - (Del Mirador)

ISBN 978-950-753-317-4

1. Material Auxiliar para la Enseñanza. 2. Teatro. I. Nogueira, Sylvia.
II. Título.
CDD 371.33

© Editorial Puerto de Palos S.A., 2012

Editorial Puerto de Palos S.A. forma parte del Grupo Macmillan

Avda. Blanco Encalada 104, San Isidro, provincia de Buenos Aires, Argentina

Internet: www.puertodepalos.com.ar

Queda hecho el depósito que dispone la Ley 11.723.

Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

ISBN 978-950-753-317-4

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización y otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Primera edición.

Esta obra se terminó de imprimir en julio de 2012, en los talleres de Gráfica Del Valle, Gral. Las Heras 5047, V. Martelli, provincia de Buenos Aires, Argentina.

**Manos
a la obra**

Sófocles, *Electra*

Tragedia y rito de la Naturaleza

1. Lean y discutan a continuación:

El origen de la tragedia no ha podido ser precisado con exactitud. Sin embargo, se sostiene con fuerza la hipótesis de que la tragedia griega surgió de ritos religiosos relacionados con el ciclo de la Naturaleza, un ciclo continuo de muerte y renacimiento esencial para el hombre: sin la renovación de las estaciones, el ser humano no podría sobrevivir. El hambre y la muerte acabarían con él.

Dionisios es el dios griego del teatro. Se supone que el ritual dionisiaco del cual habría nacido la tragedia, representaba el ciclo de la Naturaleza como una lucha o agón entre dos años, el viejo y el nuevo. En ese *agón*, ocurre un desastre o *pathos* que frecuentemente consiste en un



◀ descuartizamiento o *sparagmos*. Un mensajero comunica lo sucedido y la noticia genera cantos de lamentación y de regocijo: la muerte de uno implica la victoria del otro. Pero el desmembrado es descubierto o reconocido y resurge glorioso.

- ¿Cuántas parejas de personajes que se oponen entre sí pueden reconocer en *Electra*?
- ¿Cuál les parece la oposición principal?
- ¿Pueden distinguir en *Electra* las otras etapas del ritual dionisiaco?

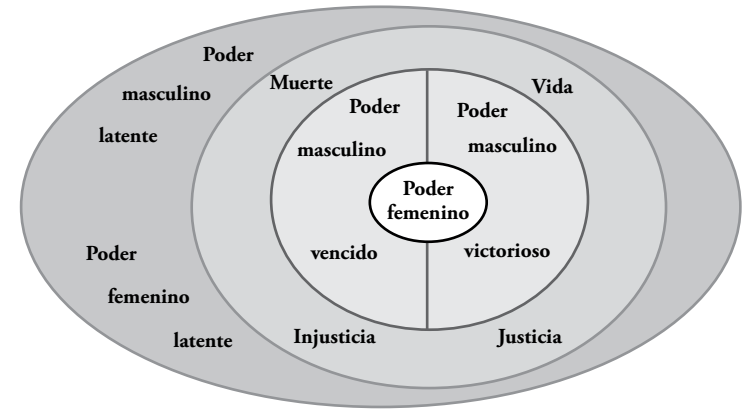
La tragedia como sistema de polaridades

La tensión entre lo masculino y lo femenino

2. Lean el siguiente texto y realicen las consignas:

El orden social griego concibe la relación del hombre social con la divinidad y con la naturaleza. El rey es el punto de intersección donde se encuentran esos tres órdenes en un frágil equilibrio. Él preside la ciudad e impone la racionalidad del poder masculino, que reprime la fuerza del deseo natural, concentrada en la mujer. Esta represión del deseo garantiza el orden social, las normas, las leyes. Pero el poder puede cometer excesos y es lo femenino el poder latente que amenaza constantemente, controlándola, a la autoridad masculina. Y cuando el poder se corrompe o, soberbio, abusa de su autoridad, el grito femenino, con la fuerza de la naturaleza, lo acusa.

- Identifiquen a partir de *Electra* (teniendo en cuenta los antecedentes de la situación que viven Orestes y su hermana) los personajes que asuman los diversos poderes representados en los siguientes círculos.



- ¿Qué vínculos de sangre o sociales tienen las mujeres con los hombres que se relacionan en el esquema que han pensado?
- ¿En cuál de los círculos colocarían el palacio y la tumba representados en *Electra*? ¿Es el palacio el lugar de la vida, y la tumba definitivamente el de la muerte? Busquen citas en el texto para fundamentar sus respuestas.
- En el texto de Sófocles, ¿se oponen lo masculino y lo femenino?, ¿pueden lograr cambios el poder masculino o el femenino por sí mismos, es decir, sin la conjunción con el otro? ¿Cómo se puede relacionar esto con la Naturaleza?

La tensión entre lo civilizado y lo salvaje

3. Lean el siguiente texto y realicen las consignas.

La tensión trágica entre lo femenino y lo masculino, más que una oposición entre hombres y mujeres, es la polaridad entre razón y pasión, cultura y naturaleza salvaje, orden y desorden. Para el pueblo que mira desde las gradas de un teatro la puesta en escena de una tragedia, la historia privada de una familia gobernante es pertinente, es una cuestión de todos, porque esa historia tiene consecuencias para el pueblo dirigido por esa familia. Así, por ejemplo, Sófocles pone en escena en *Edipo rey* a una familia de reyes en la que un hijo mata a su padre (parricidio), se casa con su madre y tiene hijos con ella (incesto). Al quebrar los límites, al hacer lo prohibido por la sociedad y su cultura, Edipo se convierte en la causa de una peste que lo castiga destruyendo al pueblo que él gobierna. La tragedia se construye a partir de la transgresión, es un orden y un desorden a la vez: las transgresiones son juzgadas (por los personajes, por los dioses, por el público) como anormales desde una concepción del “deber ser” del mundo social.

a. Completen, para evaluar el orden y el desorden en *Electra*, la columna derecha del siguiente cuadro con los transgresores y sus acciones. Sigán el ejemplo de la primera fila. En algunas filas podrán escribir más de una oración porque un mismo tipo de transgresión es realizada por más de un personaje.

Orden del mundo griego representado	Electra
Los padres crían a los hijos.	Clitemnestra no ha criado a Orestes.
Los padres protegen y cuidan a los hijos.	
Las mujeres no se oponen a los hombres.	
La mujer es el medio de perpetuación de la sangre, la vida y el poder del esposo.	
Los hijos abandonan el hogar paterno para formar nuevos hogares y tener hijos.	
Los hijos de reyes viven como príncipes.	
Los hombres gobiernan y administran justicia.	
El lecho conyugal es inviolable.	
Toda una familia debe honrar al padre muerto.	
Los súbditos deben obedecer al rey.	
Los hijos respetan a los padres.	
La gente joven es deseable para el amor y deseosa de él.	
Los amos son honrados por sirvientes.	

b. Determinen qué personaje actúa en el texto de Sófocles sosteniendo los principios de la columna de la izquierda del cuadro anterior.

- c. ¿En qué sentido se podría decir que Electra y Clitemnestra asumen características de varones?
- d. ¿Cómo se desordena la familia de los Pelópidas? ¿Implica ese desorden una violación de las reglas sociales? ¿De cuál?
- e. Expliquen el último parlamento del coro de *Electra* a partir de la polaridad entre el orden y el desorden.
- f. ¿Qué valoración atribuirían a la monarquía y a la democracia los atenienses que presenciaban en el teatro puestas en escena de *Electra*?

La tensión entre el adentro y el afuera

4. Lean el siguiente texto y realicen las consignas.

El poder es concebido como un espacio. Se dice que alguien “está en el poder”, que se quiere “perpetuar en el poder” y que resiste y compite con grupos de oposición que se definen por no ocupar ese espacio y desearlo. Se habla de “excluidos”, “exiliados”, “marginados” y “proscritos”, los que están **fuera** (o en el **límite**). El poderoso, para resistir y detener el avance de los que están fuera del poder, genera discursos (ideologías) para que los miembros de la sociedad los reproduzcan y, así, rechacen a los de afuera.

“Bárbaro” deriva del griego βαρβαρος, que significaba “extranjero”. La frontera de la polis griega separa el espacio de la tierra cultivada (trabajada por el hombre social, sedentario) del desierto y la montaña. Ese espacio exterior que rodea a la ciudad es visto desde esta como amenazante, capaz de penetrar, de mezclarse con la ciudadanía como un extranjero. El Otro puede tener una organización de

◀ mundo diferente y su penetración puede alterar el orden de lo penetrado. En los textos trágicos griegos, representados en una Atenas de organización democrática, el escenario muestra otras ciudades, gobernadas por reyes, tiranos o mujeres. El espectador ateniense sabe que las ciudades del escenario, del espectáculo (Argos, Micenas, Tebas) han sucumbido. Cuando la oposición entre el de afuera y el de adentro se desplaza al adentro, se produce entre los miembros de una misma ciudad, de una misma familia, de un mismo sistema, y la autodestrucción es el fin seguro.

Los estudios sobre la evolución de la organización social humana han planteado una sociedad original dirigida por mujeres, reemplazada después por sistemas patriarcales, en los que el poder fue asumido por el padre, cuya autoridad le permite poseer las mujeres de la tribu y excluir de ese placer (y asignar el trabajo) a los hombres jóvenes, a los hijos. El parricidio y el incesto posibilitan a los jóvenes realizar sus deseos, pero el desorden social causado los lleva luego a reprimir ese deseo y redistribuir el trabajo, para conservar en el poder la autoridad masculina.

- a. ¿Cómo se podría justificar que *Electra* dramatiza la exclusión de la vida política? ¿Quiénes son excluidos? ¿Quiénes excluyen?
- b. ¿Por qué la reina mata al rey? ¿Cómo se puede comparar el poder de la reina con el del nuevo rey?
- c. ¿A qué se debe que Electra aleje del palacio, después de la muerte de Agamenón, a Orestes y no a sus hermanas?
- d. ¿Cómo se podría explicar políticamente que la tragedia de Sófocles destaque como héroe, a través del título del texto, a una mujer?

e. ¿De dónde proviene el (poder) asesino que acaba con el asentado en el palacio? ¿De la ciudad misma, de sus márgenes y periferia, de afuera?

f. ¿Cómo llega al centro del poder (el palacio) Orestes? ¿Cómo se presenta?

La tensión en el uso de la lengua: verdad y falsedad, realidad y ficción

5. Lean el siguiente texto y subrayen en *Electra* las respuestas a las preguntas que figuran a continuación.

El error fatal que comete el poder derrocado en *Electra* es creer noticias traídas por extranjeros, hospedar a los narradores que vienen de afuera, ceder al deseo de escuchar una historia que lo complace.

El artista que trabaja con el lenguaje despliega en escena el poder que funda los cimientos del poder político: el poder del discurso. Los personajes de cuentos y novelas narran historias a otros personajes, los de textos teatrales componen, dirigen y representan tragedias o comedias. Relato en el relato, teatro en el teatro.

a. ¿Qué partes de *Electra* presentan para el público de Sófocles la composición, la preparación de la puesta en escena y la representación de una tragedia a cargo de los personajes?

b. Completen el siguiente cuadro sobre la tragedia en la tragedia de Sófocles:

Autor del texto dramático	Director de la puesta en escena	Actores	Roles representados	Lugar de representación	Espectadores

c. ¿Qué partes de la falsa tragedia organizada por los personajes ve también el destinatario de Sófocles?

d. ¿Hay narraciones en esa falsa tragedia? ¿En qué parte (principio, final)? Entonces, ¿estructuran los personajes su tragedia como Sófocles la suya?

e. ¿Qué efectos produce la tragedia representada sobre los destinatarios para los que es puesta en escena por los personajes?

f. ¿Cómo se pueden comparar esos destinatarios con los de Sófocles? Consideren los límites de la ficción para unos y otros, las consecuencias del respeto o cruce de ellos. ¿Qué diferencias de conocimiento de la historia representada tienen unos y otros?

La tensión en el uso normal de la lengua: el oxímoron

6. Lean el siguiente texto y luego realicen la consigna.

Los retóricos llaman a esta contradicción (“santo delito”) oxymoron= “aguda necesidad” y espigan en Sófocles cantidad de ejemplos. Pero tal tipo de antítesis no es en Sófocles mero juego verbal. Probablemente bajo la influencia del pensamiento heracliteo, Sófocles concibe cada conflicto trágico como una coexistencia de opuestos¹...

¹ Lida de Malkiel, M. R., *Introducción al teatro de Sófocles*, Barcelona, Paidós, 1983, pág. 44.

¿Qué personajes dicen las siguientes frases? Subrayen en ellas los oxímoron y expliquen cómo el cotexto permite combinar los elementos que componen esta figura retórica en *Electra*.

- *En mis ojos ni de noche ni de día tampoco el sueño posa porque vivo muriendo en la amenaza...*
- *¡Ay, ay! Querido Orestes, ¡ay! matástemme muriendo...*
- *Tal de nosotras hablarán pósteros, y muertas viviremos en la fama.*
- *Yo vivo muerta, muerto tú adelantado, los enemigos rien, salta de gozo la madre desmadrada...*

Para sintetizar: el juicio trágico

7. Lean el siguiente texto y respondan a las preguntas.

En Atenas, los autores teatrales participaban en concursos para lograr que sus textos llegaran al escenario [...] el héroe se separa de la ciudad que lo juzga y, en última instancia, los jueces serán los mismos que otorgarán el premio al vencedor del concurso trágico: el pueblo reunido en el teatro².

- a. ¿Cómo se diferencian Orestes y Electra en el “poder”, “querer” y “deber” ejecutar la venganza?
- b. ¿Quién los juzga? ¿Cómo? ¿Positiva o negativamente? Justifiquen sus respuestas.
- c. ¿Cómo evalúan “el voto” de Sófocles a favor y en contra de sus diversos personajes?

² Vernant, J.P. y Vidal Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 167.

Sergio De Cecco, *El reñidero*

La tensión entre textos: construcción de identidad

8. Lean con atención y luego elijan la/s opción/es justificables.

La comunicación es posible por la existencia de códigos lingüísticos y discursivos. La comunicación literaria no escapa a esa condición, cuya dimensión discursiva se cristaliza en los géneros literarios. Si bien ellos han sido tradicionalmente entendidos como “modelos de escritura” que determinan la organización de las partes o temas de un texto, hoy se les reconoce más bien su funcionamiento como acuerdo comunicativo, como marco de conocimientos que hace posible la interpretación. En nuestro siglo, además, los géneros literarios han sido considerados bajo la perspectiva de la relación yo-el otro: la literatura (el arte, en general) completa “la indagación subjetiva como experiencia de la identidad descubierta y de la alteridad como conciencia extensa de lo otro diferente del yo³”.

El texto dramático, escrito para ser representado, convertido en un espectáculo teatral, tiene un paratexto (títulos, subtítulos, etc.) que se singulariza respecto del de otros géneros literarios por la presentación inicial de la nómina de los personajes. El paratexto de un texto relacionado con otro explícitamente a través de los nombres de los personajes intenta producir un efecto sobre el lector, lo invita a construir sentidos en el reconocimiento de las diferencias.

³ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 53.

a. El título del texto de Sergio De Cecco, que alude a un espacio,

- 1 destaca que los porteños son iguales a los antiguos griegos,
- 2 jerarquiza los enfrentamientos por el poder en vez de la valoración de los personajes como héroes,
- 3 implica una deshumanización del hombre que lucha por el poder en la implícita comparación con los gallos.

b. Llamar al personaje paralelo a *Electra* “Elena” sugiere que el personaje porteño

- 1 se parece al griego más en el primer acto que en el segundo,
- 2 como la Helena de Troya, tiene amores con quien no debe y es la causante de un conflicto familiar y una guerra,
- 3 es bellísima, deseada y amada por muchos hombres.

c. Llamar a Pancho Morales “Padre”

- 1 da a la historia una validez universal, en tiempo y espacio,
- 2 sugiere que ese personaje es el protagonista de la historia,
- 3 connota que Pancho Morales ama a sus hijos más que Agamenón,
- 4 indica que es el único de los personajes que cumple con su rol en la familia.

d. Los nombres de los personajes

- 1 confirman para el lector la relación con el hipotexto,

2 sugieren que la historia de *El reñidero* no es repetición de la de *Electra*,

3 establecen grados de semejanza entre los personajes griegos y los porteños (Orestes es igual en los dos textos y los otros personajes, diferentes).

e. Las VOCES se diferencian del CORO de *ELECTRA* porque

- 1 no aconsejan a Elena,
- 2 no opinan uniformemente,
- 3 enfrentan a los asesinos del Padre “cara a cara”,
- 4 son acomodaticios.

f. *El reñidero* no presenta la misma historia que *Electra* porque

- 1 cambia las relaciones de unión y oposición entre los personajes,
- 2 los personajes argentinos dudan,
- 3 la historia familiar porteña se desconecta del poder político,
- 4 sugiere que el pasado se puede cambiar desde el presente,
- 5 el conflicto argentino es la transformación del recuerdo del pasado,
- 6 propone que la violencia no se hereda irremediabilmente sino que se inculca,
- 7 dramatiza la exclusión del amor, no del poder.

g. El paratexto del texto dramático de *El reñidero*

1 excluye del acto comunicativo literario global a quienes desconocen un pasado literario,

2 instauro “movimientos hacia atrás” como contrato de lectura, porque desde la nómina de personajes se percibe el título argentino como distinto del griego,

3 equipara al destinatario con el narrador dramático a partir de la revisión de lo pasado,

4 equipara al narrador dramático con los personajes a partir del intento de identificarse y diferenciarse de los padres.

Los procesos de transformación del hipotexto

9. Lean el siguiente texto y luego realicen las consignas.

Un texto puede modificar a otro anterior cuantitativa o cualitativamente. En el primer caso, procede por supresión y/o adición. En el segundo, por reducción o amplificación.

Estas operaciones se pueden realizar, por ejemplo, variando la distribución de espacio textual para el discurso de cada personaje: se puede hacer callar a un personaje que habla en el hipotexto, darle la palabra a otro que no la tiene en el texto anterior o agregar personajes. También es posible hacer hablar a un personaje menos o ampliar sus parlamentos en el hipertexto. [...]

Los trágicos griegos solían tomar las historias para sus textos teatrales de las narraciones épicas, a las que dramatizaban creando las oposiciones trágicas en los diálogos. “La amplificación es una de las fuentes fundamentales del teatro clásico, y particularmente de la tragedia, desde Esquilo hasta, al menos, finales del siglo XVIII. La tragedia tal como



«nosotros la conocemos nace esencialmente de la amplificación escénica de algunos episodios míticos y/o épicos. Sófocles y Eurípides (y sin duda algunos más), a su vez, amplifican a menudo a su manera los mismos episodios, o, si se prefiere, transcriben en variación los temas de su predecesor.⁴»

a Como la mayoría de las tragedias clásicas, la acción de *Electra* comienza *in medias res*, es decir, en la mitad de la historia; lo cual permite movimientos del discurso hacia el pasado o hacia el futuro. Relean el texto griego con el siguiente esquema (aplicado, como ejemplo, al prólogo):

Parte del texto y acción realizada	Hablantes	No hablantes presentes en la escena	Seres aludidos	Pasado narrado	Futuro narrado
Prólogo, organización de la venganza	Preceptor Orestes Electra Coro	Píldes	Electra Agamemón	Causas de la partida de Orestes cuando niño	Ejecución de la venganza
Prólogo, lamento	Electra Coro		Clitemnestra Agamemón Orestes	Asesinato del padre	Llegada de Orestes (presente de espera)

b Comparen ahora el resultado del trabajo anterior con *El reñidero*. ¿Qué modificaciones ha realizado el hipertexto del hipotexto? ¿Son cuantitativas o cualitativas?

⁴ Genette, G., *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 338-339.

La amplificación como cambio axiológico o de valores

10. Lean el siguiente texto y luego realicen las consignas.

La amplificación que un hipertexto hace de su hipotexto puede pasar enteramente por un cambio en la valoración con la que se juzga a los personajes en el texto. Una transformación de la psicología de un personaje o de sus acciones permite convertirlo en más o menos “simpático” para el lector. Se pueden transformar los motivos de la acción de un personaje, por ejemplo, y así rehabilitar a los “pervertidos” del hipotexto o desvalorizar a sus héroes positivos. Esas transformaciones proceden por inversión. La amplificación puede operar también por medio de hiperbolización, es decir, llevando al extremo los valores del hipotexto: “el malo” se vuelve más malo y “el bueno”, un santo.

La doble dimensión del texto dramático (el diálogo de los personajes y el discurso del narrador dramático en su explicitación didascálica orientada a la representación espectacular del diálogo) facilita la identificación en los textos teatrales contemporáneos del punto de vista que establece el sistema de valores con que se juzga a los personajes y se manipula el juicio del lector sobre ellos.

a. Analicen los siguientes fragmentos confrontándolos con las diversas oposiciones (masculino-femenino; civilizado-salvaje; adentro-afuera; etc.) que estudiaron en *Electra* para determinar si *El reñidero* actúa sobre su hipotexto por inversión o hiperbolización. Controlen quiénes dicen lo citado a continuación.

- “[...] 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.”

- “¡A la mozada de Palermo no le caen bien los forasteros!”

- “Cada cual en su lugar: el lado e’ mi padre que guarde las puertas de mi casa. Yo, el hijo, adentro e’ mi casa.”

b. ¿Qué es lo bueno? ¿El afuera o el adentro? ¿Cómo se comparan los espacios circulares del texto griego con los del argentino? ¿Y la ubicación de los personajes y la vida y la muerte en ellos?

c. ¿Hay comparación de hombres con animales en Sófocles? Si la hay, ¿a qué personajes se aplica?, ¿qué importancia relativa tiene con la del texto de De Cecco? ¿Cómo trata Elena a Vicente?

d. ¿A qué personaje griego queda equiparado Vicente? ¿Comparete con este los motivos para aceptar una nueva ley?

e. ¿En qué consiste el cambio que han sufrido los personajes que dicen estos parlamentos?

- “Yorar es de mujer.”

- “¡Tengo que cambiar, Lala!... ¿Y si me cortara el pelo?...”

- “¡Tuviste que hacerle un candado al sentimiento pero aprendiste!”

f. ¿La expresión de los sentimientos es exclusiva de las mujeres por la naturaleza o por los mandatos sociales? ¿Qué les pasa frente al padre a los hijos que no reprimen sus sentimientos? ¿Reprime él los propios?

g. ¿Funciona en el texto argentino el padre como un rey, un poder patriarcal? ¿Admite el padre en su espacio de poder a los hijos que, satisfaciendo el imperativo represivo, obedecen?

h. ¿Cómo llaman los diversos personajes a Santiago Soriano? ¿A qué se debe la variación? ¿Cómo lo llama el narrador dramático? Por lo tanto, ¿en qué punto de vista se coloca el narrador dramático? ¿Dentro o fuera de la familia? ¿En el de un hombre o en el de una mujer? ¿En el de qué hombre o qué mujer? ¿Qué personaje hace variar el juicio de ese punto de vista sobre Soriano a lo largo del texto?

11. Elijan una de las siguientes opciones y escriban un texto.

a. Un texto didascálico para incorporar a *Electra* y alterar así el valor asignado a los personajes por lo que dicen. ¿Cuál sería el efecto de esta operación?

b. Una narración, en la que predomine la palabra del narrador sobre la de los personajes. El narrador podría ser omnisciente y explicarles a sus destinatarios todo lo que sienten e intentan los personajes sin dejar nada en duda; o podría ser una primera persona y dar la palabra a uno de los personajes principales.

c. Una fábula con moraleja protagonizada por animales. ¿Qué animales reemplazarían a las personas de la historia?

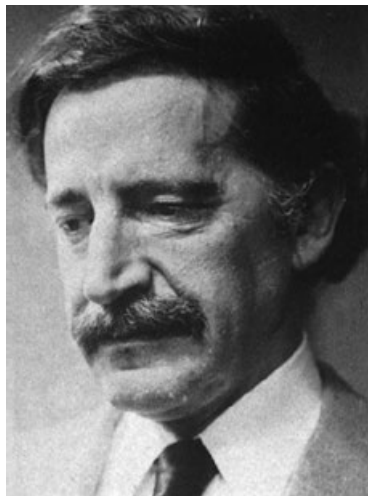
Cuarto de herramientas

Sergio De Cecco

Sergio De Cecco nació en Buenos Aires en 1931. El 26 de noviembre de 1986, a los 55 años, se suicidó con un tiro en la sien y marcó así el fin de su ruta. Sergio de Cecco arrastraba una fatalidad. Lo envolvía una sombra que nos llegaba en la mirada melancólica que conservaba la patética indefensión de un niño. “No escribí una sola obra que me haya satisfecho totalmente”, solía decir y esto lo llevaba a no asistir a la representación de sus obras teatrales. “No soporto presenciar una escena, una frase que sé que no me gusta. He tratado de llegar al delirio mediante caminos feos, chocantes, emparentados con el absurdo. No me arrepiento de la tentativa, pero me siento descompensado, rodeado de una sensación de infinita soledad.” Tímido, con una exigente autocrítica, no reconoció sus éxitos o su talento indudable para trazar personajes de clase media baja argentina, que pocas veces tuvieron tanta sangre en las venas y tanta verdad sobre el escenario. Quizás por eso al teatro le cuesta comprender ese cansancio final y esa decisión de irse. Es el autor que no está, pero existe cada vez que se levanta el telón de una de sus obras.

Su vida fue ofrecida al teatro. Muy joven recorrió el país y América del Sur, con sus títeres “De las malas artes”.

Fue alguna vez periodista. Su vocación teatral lo llevó desde muy joven, aun antes de cumplir 18 años, a escribir libretos



para radioteatro. En 1949 fundó, junto a Ángela Ferrer James, un teatro independiente donde estrenó su primera obra teatral: *Durante el ensayo*, la que dirigió y en la que actuó.

Escribió libretos para la televisión, pero es como autor teatral que ocupará para siempre un lugar en la literatura argentina. Sus obras merecieron distinciones. En 1956, con *Prometeo* obtuvo el segundo puesto en las Tertulias del Teatro Leído, organizadas por el Ministerio de Cultura y Educación. En 1958 se adjudicó, con *El invitado*, el concurso de autores noveles organizado por la editorial Carro de Tespis y Radio Splendid.

Entra en la literatura argentina con *El reñidero*, obra seleccionada en 1962 por el Fondo Nacional de las Artes y que recibió en 1963 el Premio Municipal para Obras Inéditas. Se estrenó en 1964 y obtuvo el Premio Dramático de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores). Llevada al cine con la dirección de René Mugica, con Francisco Petrone, Alfredo Alcón, Fina Baser, Miriam de Urquijo y Jorge Salcedo, obtuvo el tercer premio del Instituto de Cinematografía.

En 1965 presentó *Capocómico*, en la que rememora, mediante un personaje de trascendencia trágica, una etapa del teatro de picadero.

En 1975, en Inglaterra, el Theatre of University College Cardiff estrena el 26 de enero, *The Cockpit*, versión de *El reñidero*, en el Sherman Theatre, con el aplauso de la crítica. La compañía de Maia Plissetskaya presentó en el Teatro Colón una versión libre de *El reñidero*. Un comentario dice: “El teatro nacional encuentra en la transposición porteña de esa tragedia su materialización en *El reñidero*, de Sergio De Cecco, una obra de notable veracidad y autenticidad costumbrista. Inspirado en la tragedia de De Cecco, Julio López la recrea para la danza teatral, otorgándole la libertad estética de un teatro danzado, plástico y gestual de amplios recursos”.

También en 1975 se estrenó en el Teatro Regina *El gran deschave*, que De Cecco escribió con la colaboración de Armando Chulak. Esta obra obtuvo el Premio Argentores 1975 y el premio Estrella de Mar al mejor espectáculo teatral. A principios de 1978, se lleva esta obra a España para representarla en el Teatro Arniches de Madrid, ciudad donde la crítica al texto fue elogiosísima. Después de una gira por el interior de la Argentina, *El gran deschave* volvió al Teatro Odeón de Buenos Aires. Simultáneamente se estrenó en el Teatro Serrador de Río de Janeiro y en San Pablo, en su versión portuguesa con el título *Fim do Papo*. En ese mismo año se proyecta su producción en Broadway con el título *Incidentally, We're married*, con adaptación de Allan Scott.

El 15 de agosto de 1978 se estrenó en Caracas *La solomtagente*, mientras subía a escena en Santiago de Chile *El gran deschave*.

Sergio De Cecco es el primer autor argentino de semejante trascendencia: durante la temporada 1978, mantiene dos obras en cartel en Buenos Aires, dos obras en Caracas, dos versiones de la misma obra en Brasil y simultáneamente una en Chile, sin contar con la preparación de un estreno en los Estados Unidos.

En 1979, estrenó en el Teatro Regina *El Plomero* con poco éxito de público. Por su calidad teatral esta obra fue llevada al cine poco después con Dora Baret y Luis Brandoni. En colaboración con Carlos Pais y Peñarol Méndez escribió *Moreira*, que subió al escenario del Teatro Nacional Cervantes en octubre de 1984. De aquí en adelante se sumergió el autor en un mutismo total.

Vocabulario de *El reñidero*

Afeitada: Matar con navaja.

Agachada: Acto de eludir con astucia una exigencia u obligación. Claudicación, acción cobarde.

Agayas: Ánimo, bizarría, resolución. Tener o criar agallas.

Alboroto: Alborozo, gritería, desorden, regocijo.

Amasijar: Herir gravemente, herir hasta matar. Castigo violento, paliza, destrucción.

Araca: ¡Cuidado! Voz de alarma. Del caló *aracatanó*: guardián (término para advertirse los presos entre sí acerca de la proximidad del guardián). ¡Atención!

Badulaque: Persona de poco juicio.

Bandearse: Pasar, cruzar de una parte a otra.

Basurear: Vencer en pelea. Insultar, ofender a uno provocándolo o irritándolo con palabras o acciones.

Bichoco: Pingo de carrera, cuando la vejez lo obliga a retirarse de las pistas. Viejo, arruinado.

Bolacear: Mentir. (Del español familiar *bola*, *mentira*).

Bolacero: Mentiroso.

Boliche: Pequeño despacho de bebidas con lugar reservado a partidas de naipes o de tabas.

Campanear: Campana: ayudante del ladrón que se coloca en acecho o sigue a alguien con el propósito de dar la alarma del caso. Vigilar en resguardo de alguien, estudiar el terreno, observar, mirar y examinar atentamente y con disimulo.

Cargoso: Persona que se burla de alguien con insistencia y desenfado. (Del español *cargar*: incomodar. *Cargada*: burla).

Compadre: Amistad profunda que crea vínculos. Empleado por el autor como tratamiento amistoso.

Contundencia: Con violencia. (Del español *contundir*: golpear).

Cotorro: Aposento, cuarto, especialmente si es de soltero. (Del español *cotarro*: albergue nocturno para pobres y vagabundos; a través

de la expresión española, *alborotar el cotarro* y por cruce con el español cotorra).

Cuerpear: Hacer un esguince, hurtar el cuerpo, eludir, evitar algo.

Chambón: Torpe, tonto.

Chamuyo: Chamuyar: conversar, hablar una o varias personas.

Chiflado: Loco.

China: Muchacha, mujer en general. En el lenguaje gauchesco tiene connotación afectiva. En la lengua general se conserva hoy para la muchacha o mujer de rasgos aindiados y tiene connotación despectiva. (Del quecha *china*: criada doméstica).

Chúcaro: Animal arisco. Persona chúcara, de carácter salvaje.

Dragonear: Realizar funciones ajenas a la propia condición. Soldado raso, que hace los servicios de cabo.

Engayolado: Encarcelado. De *gayola*.

Engualichado: Ver *gualicho*. Hechizado.

Emperifollar: De *perifollo*: Adornos de mujer en el traje y peinado, especialmente los que son excesivos o de mal gusto.

Emporcar: Ensuciar.

Entripado: Disgusto. Enojo o sentimiento disimulado.

Estrilo: Irritación, rabia. (Del italiano *strillo*: chillar, gritar).

Faena: Oficio o trabajo que le toca a cada uno.

Farolear: Alardear, ponerse en evidencia. Figura que presume el hecho de que, bajo el farol, a la luz, las cosas se hacen más ostensibles.

Fayutear: Falsificar. Ser desleal, falso, hipócrita, simulador, deteriorado. Actuar con falsía.

Felón: De felonía: engaño, falta de fe, deslealtad, traición y alevosía. Cobarruvias dice que es una voz antigua castellana y que trae su origen del latino *fallere*: perfidia, infidelidad. Caer en felonía, incurrir en delito de alta traición. (Dicc. de Autoridades, 1732).

Floreos: Lucir, manifestar la riqueza o la autoridad, acto y efecto de lucir o lucirse. (Del español *florear*: hendir las cuerdas de la guitarra formando un sonido continuo).

Fulero: Malo, que carece de la bondad que debe tener según su naturaleza y destino. Para la Real Academia: Chapucero, inaceptable, poco útil.

Galerita: Presumido.

Gansada: Estupidez, acto tonto e infantil. Sandez.

Gauchada: Favor, ayuda que se presta desinteresadamente.

Gualicho: Maleficio, hechizo empleado para causar daño por medio de algún acto supersticioso. Filtro, bebida o composición que se finge puede conciliar el amor de una persona. (De *Walleechu*, nombre tehuelche del genio del mal).

Guapo: Valiente, valentón. Resistente para el trabajo. La primera acepción es española. Inicia las registradas por el Diccionario de Autoridades, en tanto que las restantes son extensiones de significado. Guapear: encarar con coraje algún riesgo, fanfarronear. Guapeza: condición de guapo.

Hocicar: Ceder, cesar toda resistencia, declararse vencido. Caer o dar de hocico contra algo.

Índole: Condición o inclinación propia de cada uno. Naturaleza y condición de las cosas.

Jailafe: Petimetre pisaverde. (De la expresión inglesa *high life*: alta sociedad, muy frecuente en Buenos Aires, durante las últimas décadas del siglo XIX). Alterna con jai, jaife, jailafe, jailai, jailefe, jailife.

Jeta: Cara, rostro. Es del español *jeta*: boca saliente, por su configuración o por tener los labios abultados, y extensivamente, cara.

Ladero: Acompañante en general.

Mamao: De mamar: embriagarse, voz de origen campesino que asimila la acción de mamar (el niño) con la de beber directamente en la botella. Mamado: ebrio. Mamúa: borrachera.

Mancalo: Fracasarse un robo al ser descubierto el ladrón. Sorprender al ladrón en flagrante delito. (Del italiano *mancare*: fracasar, no ocurrir).

Mandinga: Alude a los negros llamados “mandingas”, organizados en un reino situado al este del Sudán. Diablo.

Malandra: Delincuente. Malevo sin nobleza. Malandrín, tomado del *malandrino* italiano: se refiere a los vagos que conviven entre maleantes.

Metejón: Enamoramiento, entusiasmo. Exaltación del ánimo producido por la admiración.

Milicos: Despectivo de militar o policía.

Nacional: Papel moneda de un peso.

Ñudo: Inútilmente. Es modismo que pasó del lenguaje campesino al urbano y alude a la dificultad de desatar el nudo.

Ojear: Embrujar. Recuerda el mal de ojo con intención de hacer mal.

Otario: Cándido, tonto, elegido para hacerlo víctima de una estafa.

Pamplina: Cosa de poca entidad, fundamento o utilidad.

Parejero: Caballo adiestrado para correr parejas (carreras que dan dos jinetes juntos).

Parroquia: Circunscripción electoral que coincide con la presencia de una iglesia parroquial.

Papelón: Vergüenza mayúscula.

Patacones: Peso. Unidad monetaria. (Del español *patacón*: moneda de plata de una onza).

Pechar: Pedir, sablear. Es acepción que se da también en la germanía. Pechador: pedigüeño, sablista.

Percalera: Mujer de condición y apariencia humildes, como las que antiguamente usaban el percal para hacer sus ropas.

Policiano: Despectivo, por policía.

Poyerudo: Poco viril, que busca protección.

Purrete: Niño, muchacho.

Quilombo: Prostíbulo. Reyerta, escándalo. Voz originada en el apócope de *quilombalo* que en el Brasil colonial denotó la vivienda tribal de los esclavos fugitivos.

Reaje: De reo. Vagabundo, individuo sin ocupación, amigo de juergas y renuente al trabajo.

Reyunar: Cortar.

Sabalaje: Conjunto de gente orillera. Turba o agrupamiento de gente de malvivir, proveniente del mote de quienes antaño poblaron los barrios que bordeaban el río y en los que era común la presencia del sábalo, pez que las más de las veces constituía el único y económico alimento.

Sabandija: Persona despreciable.

Sobar: Castigar.

Sobrar: Exceder, sobrepajar, superar. Asumir una actitud de suficiencia y superioridad.

Taba: Juego en que se tira al aire una taba de carnero, y se gana, se pierde o no hay juego según el lado que al caer quede hacia arriba.

*Porque la taba, señores
tiene su diestra y siniestra
o los dones quita o da
según la cara que muestra.*

Taita: Hombre valiente y audaz. Guapo, atropellador, hombre de armas llevar, y por lo mismo espectable entre hampones. Deriva, por el ascendiente paternal de este último, de la voz gaucha, tata: padre.

Taura: Hombre pródigo, hombre valiente. Jugador audaz. Propio de varones. Es paragonado del español *tabur*, jugador fullero.

Vichar: Mirar de soslayo, originado en el portugués *vigiar*: vigilar.

Zumbón: Que frecuentemente anda burlándose.

OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

Colección del **MIRADOR**



Romeo y Julieta
William
Shakespeare
Teatro / A partir de
15 años



Juan Moreira
Eduardo Gutiérrez
Narrativa / A partir
de 15 años



**Macbeth / Tema
del traidor y del
héroe**
W. Shakespeare -
J.L.Borges
Teatro - Cuento / A
partir de 15 años



**Rebelión en la
granja**
George Orwell
Narrativa / A partir
de 15 años



**Otelo / En memoria
de Paulina**
W. Shakespeare - A.
Bioy Casares
Teatro - Cuento / A
partir de 15 años



**Otra vuelta de
tuerca**
Henry James
Narrativa / A partir
de 15 años