

Realismo y exasperación: un estudio de los personajes femeninos en *La pata de la sota*
y *La Nona* de Roberto Cossa

Mariana Pensa

UCLA Extension

Las obras *La pata de la sota* (1967) y *La Nona* (1977) del dramaturgo Roberto Cossa son dos textos fundamentales en el sistema teatral argentino, textos faros en la constitución de lo que Pellettieri denomina el subsistema del realismo reflexivo. La primera obra se constituye como uno de los textos definitorios de la primera fase de este subsistema, que tiene como objetivo el de, según aquel crítico “superar al realismo ingenuo, corriente estética elemental, totalmente prejuiciosa, que pretende hacer coincidir lo representado con la imagen estética” (1990a: 131), mientras que la segunda obra se sitúa dentro de los parámetros de la posterior segunda fase del subsistema, en donde se produce una evolución que comienza a socabar la ortodoxia realista de la primera fase¹. Trabajando, entonces, desde las coordenadas del realismo y su evolución estética, nos focalizamos aquí en la relación madre-hija, para señalar cuáles y cómo son los cambios en la construcción de estos personajes femeninos en el pasaje de una fase a otra del subsistema. Nos detenemos también en el estudio de las posibles recepciones de estos personajes por parte del lector/espectador.

¹ Sobre el alcance y conformación de este subsistema se pueden consultar, entre otros, los siguientes trabajos de Osvaldo Pellettieri: “El realismo en el teatro argentino de los años sesenta” (*Espacio*, I, I, 1986), “El teatro de Ricardo Halac” (En: *El teatro de Ricardo Halac*, Buenos Aires: Corregidor, 1987), “Palabra e ideología en el teatro rioplatense” (*Espacio*, IV, 6 y 7, 1990a) y “El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad” (En: *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna/IITCTL 1990b).

Dentro del universo teatral, los personajes contrastan en tanto se oponen entre sí, creando conflictos dramáticos que hacen que la acción avance. Remitiéndonos a Pavis, se puede afirmar que el personaje “se integra en un sistema de personajes, y vale y significa por contraste en un sistema semiológico formado por unidades correlativas” (358). Se presenta aquí una cuestión capital para el análisis del personaje: la relación de contrastes y oposiciones que establece con el mundo de los demás personajes que lo rodean, universo textual en donde “cada figura no posee realidad o valor en si misma, [sino que] tiene valor al ser integrada en un sistema de fuerzas” (Pavis, 92).

En la primera obra, la oposición generacional entre madre e hija es pauta esencial para el desarrollo de la acción dramática. En *La pata de la sota*, el par que conforman Clementina D’Agostino, la madre y Julia, su hija, accionan desde diferentes universos o espacios vitales, produciendo una brecha generacional entre ambas. Clementina es un personaje creíble e ilusionista, que funciona como el estereotipo mitificado de “la madre buena y sufrida” (motivo de larga trayectoria, especialmente en las letras de tango). Su fin en la vida parece ser el de ver a todos sus hijos juntos, viviendo bajo el techo de “la casa grande”. Su temática conversacional son los temas domésticos, automarginándose así de todo lo que pueda ser un poco más polémico; de esta manera, la unidad de significado “¡Qué se yo!”, con sus diferentes variaciones léxicas, adquiere estatuto de *leit motiv* en su discurso. La trivialidad del mismo, por otra parte, es deliberada para mostrar la tesis realista de la obra: el fracaso de un sistema de vida. El personaje, entonces, está anclado en lo que Pellettieri llama “el personaje mediocre del realismo reflexivo”, uno al que “nunca le pasa nada, y ese es su drama” (1986: 113).

Julia, por su parte, representa la concreción del “nuevo orden”, ya que durante el desarrollo de la intriga abandona la casa paterna para irse a vivir con un hombre casado. Su espacio es múltiple (en contraste con la exclusividad del espacio de la casa en su madre) y casi siempre se sitúa en la extraescena: en casa de amigos, en la calle o la casa que comparte con su pareja. Se trata este de un personaje femenino que incorpora un nuevo modelo para el teatro argentino: el de la mujer que toma su propio rumbo sin pensar en las consecuencias que pueda tener en su familia. Este nuevo modelo se presenta como un intento de anclaje en la realidad argentina de los últimos años de la década del sesenta del siglo pasado: temas como la liberación femenina y el amor libre crean debates en la sociedad, que se ven reflejados en la narrativa de la época (cf. con la protagonista de la novela *La señora Ordóñez* de Marta Lynch, de 1968) y en el teatro (cf. con el personaje de Mona en *Tentempié I. La muchacha que quería volar*, de Ricardo Halac, del mismo año que la novela de Lynch).

Si el personaje de Nené, del clásico texto del grotesco criollo *Relojero*, de Armando Discépolo (1933), regresa culpable al hogar, luego de irse a vivir con un hombre casado, Julia, al terminar la relación, sigue su rumbo sola, sin volver al núcleo familiar en busca de apoyo. La protección familiar ya no es necesaria ni requerida, y la clara pertenencia a dos órdenes, uno nuevo y el otro viejo, se hace visible en la parquedad de la relación existente entre madre-hija:

Olga. ¿Para cuántos calculo los fideos, doña Clementina?

Clementina: ¿Vos te quedás?

Julia: No.

Clementina. Los de siempre. (*Olga sale hacia la cocina. Julia se pone de pie y toma su bolso.*)

Julia. Chau, mamá.

Clementina: Chau ... (*Julia la besa y se dirige al taller.*) (107-108)

El silencio expresa mucho más que las palabras inexistentes, y de esta manera las dos generaciones coexisten en universos separados.

La Nona, por otra parte, se presenta como un texto de superación de la primera fase del realismo reflexivo. Sus personajes ya no son los iconos de la clase media, de inmediata identificación para con el receptor, sino personajes paródicos, insertos en una realidad muy cercana del sin sentido y el absurdo. En esta segunda obra nos focalizamos en otros dos pares de personajes femeninos que conllevan una relación de madre-hija, la Nona y Anyula por un lado, y María y Marta por otro, a fin de poder comprender cómo los cambios en el sistema teatral afectan la construcción y relación de los personajes.

El personaje de la Nona funciona como el personaje central de la acción dramática y motivo de las funciones de los demás. *La Nona*, es la historia de una anciana de 100 años, que come vorazmente todo el tiempo, goza de envidiable salud, y literalmente termina matando (aunque inconscientemente) a los miembros de su familia.

Las relaciones establecidas entre el primer par de personajes, la Nona y su hija Anyula, se han exacerbado en esta obra, transformándose en una relación grotescamente absurda de víctima-victimario. Si en *La pata de la sota*, Clementina y Julia mantenían una relación de silencios y frases hechas, en *La Nona*, el personaje central nunca habla con su hija, debido a que siempre tiene la boca llena de comida. El absurdo ha penetrado en el sistema teatral, introduciendo su particular estética. Anyula es el personaje patético por excelencia, que ha entregado toda su vida a la sola función de atender y dar de comer a su madre. El personaje no tiene hijos, pero funciona como la madre de su madre, habiéndole entregado su vida, y finalmente, muriendo por ella, al beber por equivocación un vaso con veneno dirigido a la Nona:

La escena queda vacía por un momento. Luego se ve aparecer a Anyula, con un monedero en la mano. Su cansancio es evidente. Suspira y cae sentada en una de las sillas. Mira a su alrededor. Se va recomponiendo. Toma el vaso que dejó la Nona y bebe el contenido de un trago. Muere en forma instantánea. Apagón. (176)

La oposición entre los dos personajes, representada por los polos víctima/victimario, comer/ser comido, y vida/muerte nunca se observa explícitamente en sus relaciones, haciéndolas de esta manera complejas, sino que ha dado paso a un entendimiento implícito, en donde la falta de rebeldía de Anyula tiene mucho de alienación.

El segundo par de personajes, María (cuñada de Anyula) y Marta, su hija funcionan en contraste con los de Nona/Anyula. Si la Nona, en el pasado, trató de evitar que su hija tuviera novios, María no duda en llevar a su hija a la prostitución para mantener los hábitos alimenticios de aquella:

María. ¡Marta! ¡Marta! (...)

Marta. ¿Qué pasa, mamá? (...) Estoy atendiendo un cliente. *(Se deja caer en una silla.)*

María. Perdoname, nena. No sabía que estabas trabajando.

Marta. Hoy tengo mucha gente *(Hace un gesto de malestar.)*

María. ¿Tomaste el remedio?

Marta se encoge de hombros.

María. Tenés que tomarlo, nena. *(Saca un frasquito del aparador y sirve un vaso de agua)* El tío del panadero me preguntó si podía venir.

Marta: Hoy no va a poder ser. Tengo todas las horas ocupadas.

María. *(Le tiende la pastilla y el vaso de agua.)* Le dije que sí. Hacele un lugarcito.

Marta. ¡Mamá ... estoy muerta! Hoy empecé a las ocho de la mañana.

María. *(Le acaricia la cabeza.)*: Es un buen cliente. Dice que en el barrio no hay otra manicura como vos. (173-174)

La relación víctima/victimario se presenta aquí como un matiz en la exacerbación de la relación madre/hija. Como personaje eminentemente grotesco, María funciona dentro de las coordenadas de la dialéctica máscara (“Mi hija es una manicura”) y rostro (“Mi hija es en realidad una prostituta”). Sin embargo, a diferencia de un personaje canónico del grotesco criollo como es Don Miguel, el protagonista de la obra *Mateo* de Armando Discépolo (1923), la máscara de María nunca cae para dar paso al verdadero rostro, ya que el universo “otro” en el que habitan (un universo tan cercano al absurdo) no acepta ese desenlace.

La posterior muerte de Marta, acerca a este personaje al de Anyula, ya que ambas han sido víctimas expiatorias de sus respectivas madres. Luego de la muerte de ambas, el *statu quo* de las dos madres no cambia (la Nona sigue comiendo desaforadamente y María se va a vivir a Mendoza con sus hermanas). La realidad más exacerbada ha entrado definitivamente en el sistema teatral realista.

Los personajes femeninos de las dos obras de Roberto Cossa que analizamos son plenamente reconocibles por el receptor argentino, aunque con diferentes matices. *La pata de la sota* es recepcionada de manera “cómplice”, ya que el fracaso particular de Clementina, como mujer, se puede asimilar al fracaso general de la clase media de fines de la década del sesenta, cuando un golpe de estado en contra del entonces presidente Arturo Illia, significa la pérdida de los ideales apoyados por esa clase. El estreno de la obra, en 1967, un año después del golpe, sin duda responde a los problemas de fracaso económico y crisis que estaban presentes en el horizonte de su público. En esta versión del realismo reflexivo, la fase que forma al subsistema y sus textos canónicos de la

primera fase, Cossa recurre a la realidad que viven sus receptores, usándola como un código común entre estos y su obra.

Con respecto a la incorporación de un nuevo modelo de personaje como es el caso de Julia, ella a su vez forma un nuevo horizonte en el receptor. En sus planteos sobre el concepto de “distancia estética”, Jauss señala como la misma se conforma a partir del desfasaje entre “el horizonte y la obra” (174). Los espectadores, de esta manera, deben ir comprendiendo progresivamente estos nuevos modelos de personajes salidos de su misma realidad, y aceptando su nueva significación social e importancia, en este caso, dentro del sistema teatral. El personaje de Julia convoca, para su total entendimiento, a la constitución de un también nuevo público receptor. Este nuevo público se estaba comenzado a formar en los sesenta, con los jóvenes, profesionales y artistas en formación que se volcaban a las nuevas experiencias artísticas propuestas, entre otros, por el Instituto Di Tella, el Instituto de Arte Moderno o el Teatro de la Alianza Francesa.

La Nona, por otra parte, provoca una recepción distanciadora, definiendo, así, su propia e histórica recepción. Sus personajes ya no son las clásicas figuras de la clase media. La exacerbación, el absurdo, el patetismo de los personajes crean un verdadero desafío en el público de clase media habituado a un realismo casi fotográfico. Otra vez el concepto de “distancia estética” se instala en el sistema teatral. El personaje de la Nona (la madre que “mata” a su familia), debe recepcionarse desde un sistema dinámico y teniendo en cuenta cambios contextuales. *La Nona* se estrena en 1977, con el horizonte social de un nuevo golpe de estado (el de 1976), siendo vivenciada como una metáfora política, y, al decir de Zayas de Lima, como “la alegoría de la patria que se devora a sus propios habitantes” (139).

La pata de la sota y *La Nona*, finalmente, se perciben como dos textos que crean y definen su propia textualidad y recepción. Desde el realismo canónico de la primera, a la exasperación casi absurda de *La Nona*, estas obras hacen progresar al subsistema del realismo reflexivo, en pos de la creatividad, y evitando así su propio desgaste.

OBRAS CITADAS:

Cossa, Roberto. *La pata de la sota*. Buenos Aires, Huemul, 1985.

_____. "La Nona". En: *Carlos Gorostiza. Los hermanos queridos. Roberto Cossa. La Nona*. Buenos Aires: ARGENTORES, 1980

Discépolo, Armando. "Mateo", "Stéfano" y "Relojero". En: *El teatro argentino. Armando Discépolo*. Buenos Aires: CEAL, 1980. Colección Capítulo.

Jauss, Hans. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976. Trad. de J. Godó.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1984. Trad. de Fernando de Toro.

Pellettieri, Osvaldo. "El realismo en el teatro argentino de los años sesenta". En *Espacio*, I, 1, 1986. 99-113.

_____. "El teatro de Ricardo Halac". En *El teatro de Ricardo Halac*, Buenos Aires: Corregidor, 1987.

_____. "Palabra e ideología en el realismo rioplatense". En: *Espacio*, IV, 6 y 7, 1990. 39-45.

_____. "El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad". En: *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1990

Zayas de Lima, Perla. "Variables culturales e ideológicas en la respuesta de la crítica y los espectadores; el caso de "La Nona" América-Europa (1977-1990)". En: *Teatro y teatristas*. Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1992. Ed. de Osvaldo Pellettieri

