

F. Defilippis Novoa

# María La Tonta



Glosario de versículos de  
una Biblia Irreverente,  
en cuatro actos y  
siete cuadros



Escenas dramáticas que comienzan  
a desarrollarse entre ramerías asila-  
das por la policía en un infecto  
calabozo, y concluyen ante el tribu-  
nal supremo de la Eternidad.

SELECCION TEATRAL

12

Interior 0.30

Capital 0.20

de acuerdo con la sociedad injusta —su destinador— en la que ha aprendido a manejarse sin cuestionamientos morales.

El sujeto desarrolla una enorme actividad desde el principio al fin de estos textos. Su inestabilidad es total y sus funciones se centran en quejarse, mentir, disimular, ser enemigo absoluto del prójimo. Hay un gran movimiento escénico y las pruebas por las que pasa el sujeto inmoral son innumerables. Los núcleos de acción se encuentran en lo verbal y en lo físico verbal. El sujeto logra vencer los obstáculos, pero los medios en los que se basa para lograrlo son inmorales: la explotación de la familia (en *Don Chicho*), la apropiación voraz de lo ajeno (en *La caravana* y *La chusma*).

Desde el punto de vista de la intriga, estas tragicomedias de «puertas adentro», cuyo espacio tenebroso anticipa el del grotesco criollo, tienen un rasgo dominante: la caricatura; sólo en el desenlace aparecerá lo patético. En casi todos los casos este sainete inmoral comienza con procedimientos propios de la pieza costumbrista: encuentros personales, personajes referenciales. De pronto, el autor intensifica los contrastes y el costumbrismo se disloca, dando lugar a la parodia del sainete como pura fiesta y su principio constructivo sentimental.

También se transgrede el encuentro personal, con la gestualidad y el chiste verbal propios del sainete. Son dramas de personaje, pero todavía con elementos situacionales. Así, la deforme situación del grupo entrama la obra, a partir de una serie de recursos cómicos como la expectación defraudada, el *Schaudenfreude* o el placer que siente ante la desgracia ajena, «la incongruencia» de los personajes, la actitud inesperada, especialmente en el desenlace.

El personaje típico de este modelo es la inversión caricaturesca del pun-donoroso protagonista del sainete como pura fiesta. Además tiene una ventaja artística frente al personaje central de modelo del sainete reflexivo: incluye en el mismo actor la acción y la reflexión. Es, al mismo tiempo, embrague y referencial.

Este modelo cuestiona semánticamente a la familia o al grupo social. Como en el grotesco criollo, los integrantes del núcleo familiar permanecen al acecho uno del otro. Parodian abiertamente el discurso paterno y filial. Vivir juntos es el verdadero infierno de estos personajes. Cada uno con su drama está aislado de los demás, sin importarles el ajeno a menos que piense que «el otro» puede llegar a servirle para mejorar su propia situación.

En síntesis, desde el punto de vista de la intriga, el sainete inmoral es un texto de desarrollo cómico-caricaturesco, este efecto es buscado muy directamente, a la manera de la primera versión del sainete, presenta personajes con continuos cambios de estado que viven en la inmoralidad o

caen en ella durante el desarrollo de la acción, empujados por el entorno social: son adaptados sociales.

Su desenlace es «cómico interesado», irónico-preocupado por la sátira social. A diferencia del sainete reflexivo, que conmueve e identifica, el espectador del sainete inmoral es movido por la acción a distanciarse. El efecto perlocutorio buscado es el de provocar al espectador, tratar de que ponga en tela de juicio todo aquello que se le ha enseñado a amar y respetar desde el punto de vista social: la familia, las relaciones amistosas. Aunque módicamente, ya aparece el relativismo frente a las relaciones humanas, la imposibilidad de conocer al otro y de conocerse, que van a caracterizar a la semántica del grotesco criollo.

Los ejemplos de neosainete inmoral son varios y la mayor parte de ellos pertenece al subsistema del realismo reflexivo en su segunda fase (Pellettieri 1988c, 1990b): *Esperando la carroza* (1962), de Jacobo Langsner; *Convivencia* (1979), de Oscar Viale, y muy especialmente los textos de Roberto Cossa, *La nona* (1978), *Los compadritos* (1985) y *El tío loco* (1982).

Hemos elegido el modelo de *La nona*, para que se advierta en qué consiste «la parodia de la parodia» de la que hablábamos arriba. Cossa trabaja sintetizando, interponiendo una diferencia por contraste, una crítica irónica al texto original. Establece con el discurso parodiado una lucha lingüística, genérica e ideológica (Hutcheon 1981).

Ya en el nivel de la acción de *La nona*, Cossa transgrede la tradición, la «da vuelta», deformándola. Ya no es el sujeto de todas las acciones del texto el personaje inmoral, en este caso Chicho. A éste le está reservado el papel primero de ayudante y luego de opositor del accionar de un nuevo sujeto: la nona. Este personaje inefable, expresionista, ha sido objeto por ello de variadas interpretaciones por parte de la crítica<sup>10</sup>. Sus funciones son comer, siempre comer, destruir, llevar a la muerte.

Chicho desarrolla una enorme actividad destinada a «salvarse», no trabajar; para ello se queja, miente, disimula, es un enemigo absoluto de su grupo familiar. Pero no consigue nada. La nona, una fuerza irracional que devora todo, incluso, en una transparente metáfora, a él mismo.

A nivel de la estructura profunda se presenta algo imprevisible para la tradición del sainete inmoral: el personaje inmoral es ineficaz.

La estructura superficial evidencia también este desdoblamiento entre el texto parodiante y el texto parodiado; hay tres cambios que repercuten en ella:

a) Inversión de roles. El nuevo rol del personaje inmoral. Cossa produce un cambio en la tradición parecido al que realiza Raymond Chandler en la novela policial. Para este tipo de narración hacía falta la presencia de

<sup>10</sup> Como todo personaje teatralista, tiende a «llenarse de sentido» según sea el contexto social. En el momento de su estreno se la identificó con el fascismo, con el gobierno militar. Reestrenada (noviembre 1989, Teatro de la Ribera) el receptor tendió a ligarlo a la crisis económica, a la hiperinflación, la subida del dólar, el descalabro nacional.

un crimen anónimo y de un detective. Chandler no oculta al autor del crimen y el investigador fracasa reiteradamente en su búsqueda.

En *La nona*, Chicho es la contrapartida de don Chicho, el protagonista del sainete inmoral parodiado. Está empequeñecido, no actúa y, cuando lo hace, sólo consigue dilatar el desenlace; además, carece de actitud reflexiva. Siempre reacciona tarde, sólo consigue seducir a la tía Anyula, que es absolutamente ineficaz como ayudante. Le falta la decisión del personaje original. Roza la ingenuidad al pensar a cada rato que podrá vencer el mandato de la madre en la sociedad argentina.

Como al detective de Chandler se le incrementan los muertos al avanzar la acción, a Chicho se le incrementa la fuerza destructiva de la nona, quien toma la iniciativa y ocupa su lugar como expoliador de la familia.

b) Transgresión de la caricatura por medio del encuentro personal. Aparece aquí nuevamente la distancia crítica entre el texto parodiado y el texto parodiante. En el primero ya vimos que la caricatura quebraba constantemente los encuentros personales; en cambio, en *La nona*, a medida que la familia se va quebrando, ocurre lo contrario, la caricatura es transgredida, invadida por el encuentro personal. Chicho, al principio, elude los encuentros con Carmelo, reiteradamente; pero en el momento de la crisis no puede evitar que su hermano le diga lo que piensa y, poco a poco, él mismo se entenebrece. Al final casi desaparece el efecto cómico, no queda lugar para el chiste. En el texto parodiante se limita la comicidad del texto original.

c) *La nona* expone el texto parodiado<sup>11</sup>. Su parodización del sainete inmoral incluye a los personajes secundarios. Casi todos los actores de *Don Chicho* están vistos a través de la especularidad deformante y paradójicamente, aclarados, acentuados: Fifina reaparece incrementada en la vergonzante prostitución de Marta, lo mismo que la funcionalidad de hombre-objeto de don Pietro en don Francisco.

Cabe preguntarse por la significación de la parodia del «género viejo». Significa en primera instancia la mostración de su mecanización, de su ineficacia. Tinianov (1968), señala que la parodia implica un reconocimiento de que los procedimientos de un género son inactuales, están envejecidos. En este sentido es aclaratorio ver cómo aplica Chicho las prácticas discursivas de su antecesor y de qué manera Roberto Cossa se vale de ellas para mostrarnos la inactualidad del personaje y de su familia. Chicho tiene obsesión por autodefinirse en el diálogo con los demás, pero su autodefinición es mentirosa. En ella consiste la estrategia del personaje inmoral. Se encubre tras el discurso viejo del sainete de la primera versión, la «comedia blanca», y la letra de tango. Pero esta palabra que está destinada a suprimir la comunicación, a evitar los encuentros personales, anula las pocas posibilidades de acabar con la voracidad carnívora de la nona. Al cabo,

<sup>11</sup> Roberto Cossa, en un reportaje del diario *La Opinión* (11-5-1980) afirma: «El año pasado fui a ver un clásico argentino: *Don Chicho, de Novión*, y me encontré con que había contactos con *La nona*. Juro que yo no conocía esa obra. Como vengo de una familia de actores me la habrán contado mis tíos, o habré oído hablar de ella, o quedó en el aire».