

(Des)Memoria, biopolítica y relaciones de poder a propósito de *La nona* de Roberto Cossa

José Manuel González Álvarez

Treinta y tres años después de su estreno en el teatro Lasalle de la Ciudad de Buenos Aires, no cabe duda ya de que *La nona* (1977) de Roberto Cossa se ha aposentado entre lo más granado del teatro argentino del pasado siglo XX, lugar de privilegio que logró con rapidez e incluso cierta comodidad en un contexto político hostil. Es sabido de todos que la pieza cosechó un éxito simultáneo de público y crítica, salvando la relativamente tibia censura teatral del gobierno militar y hallando en el marco del Teatro Abierto un fuerte impulso para su consolidación definitiva en el canon. No en vano, cuenta con centenares de puestas en escena a sus espaldas en Argentina y en casi todos los países de América y de Europa¹; aún hoy la crítica sigue “masticando” posibles exégesis para un personaje teatralista devenido arquetipo de la dramaturgia argentina. La primera reseña publicada sobre el estreno, “La cruel voracidad de una anciana” en el diario *La Nación* de Buenos Aires (1977), atisba ya el espesor de su mensaje, destacando su conexión con “lo caduco, lo improductivo. Es el pasado que frena el presente y destruye el futuro” (41). En los primeros dieciséis meses sobre las tablas, *La nona* fue leída como símbolo del tiempo, la inmigración y/o de la sociedad de consumo y será a partir de 1979 cuando se activa una lectura política de la misma. En esta línea se pronunciará Susan Anaine, para quien claramente “[l]os cien años de la nona son los cien años del proyecto liberal, el tributo que le rinde la familia y su paulatina destrucción apuntan doblemente al empobrecimiento puntual de la clase media mediante el plan Martínez de Hoz e, históricamente, a la condición de todo país dependiente respecto del poder hegemónico” (86).

A juicio de Osvaldo Pelletieri, dos serían los hipertextos de nuestra obra: *La caravana* (1915) y *Don Chicho* (1933) de Alberto Novión, uno de los clásicos de la dramaturgia argentina, adscrito al denominado “neosainete

de lo inmoral”, que presentaba personajes de escasa catadura moral que salían victoriosos merced a sus argucias y a una apropiación tenaz de lo ajeno. Pellettieri asienta el andamiaje de *La nona* en las resbaladizas intersecciones del grotesco, el hiperrealismo y el autoengaño. Para el estudioso ésta constituiría una suerte de parodia de la parodia, metaparodia pero con una pulsión auto-destructiva añadida que la ubicaría en las coordenadas del “neosainete trágico de lo inmoral”: el personaje astuto y operativo es reemplazado por Chicho, ineficaz en sus relaciones con los demás; como diáfanos son los vínculos entre Fifina y la prostitución de Marta por un lado y los de don Pietro con don Francisco en tanto hombres objeto por otro². Beatriz Trastoy acota con perspicacia que “[e]l enfrentamiento parricida de las obras discepolianas es reemplazado por una fagocitación filicida que metaforiza la falta de esperanza en un futuro mejor” (144). Mientras Pellettieri incide en que recursos como “la caricatura, el chiste verbal y sus variantes, la mezcla de idiolectos..., la expectación defraudada, la torpeza física del personaje, la acción simultánea paródica, la exageración de las obsesiones, le otorgan sentido a la premisa de la diáspora y la desintegración de la familia y la sociedad en pleno Proceso primero y luego en sus consecuencias” (“Roberto” 135).

En un enjundioso artículo, Perla Zayas de Lima lee la obra desde la teoría de la recepción y da cuenta de la sorprendente variabilidad de lecturas de que fue objeto según diacronía, culturas y espectadores (139). El bagaje de los receptores ha incidido en una continua relectura y cocreación de este clásico. Valga como ejemplo la circunstancia de que la abuela fue interpretada en Estados Unidos como bucanera de Wall Street, bruja de Hansel y Gretel o la matrona desalmada de la Cándida Eréndira de García Márquez; mientras que George Weinberg-Harter ve en ella un monstruo, a caballo entre las pinturas negras goyescas y el expresionismo: “Una figura fantasmal salida de una pesadilla de un cuadro de Goya... estúpida, impenitente, triunfal, devoradora” (14).

Trastoy, por su parte, carga las tintas sobre la incompetencia cívica de los personajes, quienes fracasarían porque “buscan eliminar el factor de agresión externa sin modificar previamente las condiciones internas que acompañaron y consintieron esa fagocitación” (138-39). Pellettieri defiende el realismo reflexivo preponderante en la pieza porque la inmoralidad de Chicho sale derrotada y se condena ante toda la ineficacia del clan Spadone. Cuando su suerte ya está echada, Carmelo todavía osa reclamar que “[a]quí tenemos que poner el hombro todos, y en serio” (Cossa 758), denunciándose con ello una hipotética reacción tardía de la sociedad argentina:

Si el sainete recreaba para el receptor... la opacidad en el discurso de los actores, la rotunda polémica entre individuo y sociedad, la metáfora del cambalache, el realismo reflexivo de intertexto sainetero va más allá: señala que si no reaccionamos pronto, como afirma la letra tragicómica del tango “As de cartón”, pronto sabremos que “todo acabó”. (Pellettieri, *Cien* 144-45)

Cien años de liberalismo depredador, la muerte, la inflación, la subida del dólar, el imperialismo, las sucesivas dictaduras en la historia argentina del siglo XX, la muerte de las utopías, la sociedad de consumo, las superestructuras del capitalismo, el supuesto efecto parasitario de la inmigración, la fuerza del matriarcado en el país, los abusos de la oligarquía frente al hombre común, las juntas militares del Proceso, la voracidad de los bancos, son algunas de las valencias atribuidas a la ideación inmortal de Roberto Cossa durante más de tres décadas. Desde las interpretaciones más abstractas a las más coyunturales, de las más formalistas a las más ideológicas e ideologizadas, sea como fuera la anciana italiana se ha erigido en metonimia genial y premonitoria de buena parte del devenir histórico argentino.

Así, las lecturas del grotesco, la metaparodia, el humorismo sostenido y todas las derivas de signo político arriba mentadas no son en absoluto excluyentes respecto a la que proponemos en lo que sigue, inclusiva y con pretensiones de ensanchar el espectro interpretativo del texto. En esta dirección se incardinará entonces nuestra reflexión; ampliando los lineamientos expuestos por Pellettieri y Trastoy, enfocaremos los personajes no tanto en su condición de víctimas indefensas frente a un poder inabordable como en considerarlos presas de su propia desidia, incivismo y autoengaño: la cesión de derechos, el manejo grotesco de una crisis que se antoja en principio superable, irían gestando un enemigo creciente, invasivo y a la postre insuperable. Para desarrollar este argumento nos apoyaremos no sólo en el texto original de Cossa sino que también buscaremos continuidad y contrapunto en dos de sus últimas puestas en escena: la dirigida por el español Carlos Vides con la compañía I. Piau en noviembre de 2004 en Salamanca, España; y la representación comandada por Jorge Graciosi en octubre de 2008 en el Complejo Teatral 25 de mayo de la ciudad de Buenos Aires. Igualmente se harán alusiones esporádicas a la versión cinematográfica realizada por Héctor Olivera en 1979.

Roberto Cossa abordará por extenso la cuestión de la inmigración italiana en *Gris de ausencia* (1981), tema tangencial a nuestro juicio para el caso de *La nona* y que por tanto diferiremos aquí. Con todo, especialistas como

Beatriz Trastoy nos brindan un excelente análisis del perfil del inmigrante en la dramaturgia de Cossa, así como un rastreo de contrastes, continuidades y discontinuidades de los trazos discepolianos en sus criaturas. También Gonzalo Aguiar ahonda sobre el particular estudiando el texto a la luz de *Stéfano* de Discépolo y remarcando la noción de venganza histórica en la figura de la centenaria: “The dialogue between these two plays alludes to a retroactive revenge exerted by the matriarchal figure of *La nona* against a long period of oppression in which the Italian immigrant witnessed the fall of the liberal dream of everlasting prosperity” (7).

En un sustancial estudio, Lilian Maristany Zúccolo (“El comer”) subraya la inversión obrada en *La nona* del banquete rabelaisiano como idea ligada a lo triunfal y festivo, convertida en herramienta de absorción y exterminio, abundando en la naturaleza demoníaca de la protagonista y en los tintes mítico-religiosos que acaba cobrando. Y es que, en verdad, de la lectura del texto se desprende la inoperancia total de la violencia física explícita: los únicos episodios homicidas corresponden paradójicamente a la familia contra la abuela (intentos de envenenamiento, de asfixia); Carmelo amaga con golpearla con un canasto en el momento de su infarto, igual que Francisco segundos antes de sufrir la parálisis o que Chicho al apuntar primero hacia ella la pistola³. Los Spadone parecen estar alimentando la tragedia en cada una de estas acometidas, actos casi irrisorios (“Me fa cosquiya” (Cossa 714), dice sintomáticamente la italiana al ser auscultada por Chicho) frente a un poder más abstracto, inefable, que genera muertes inducidas: las enfermedades de Francisco y Marta, el infarto de Carmelo, el suicidio de Chicho, el infortunio de Anyula o la derrota del exilio en María.

Recordemos que desde el *dramatis personae* se identifica la morada de la abuela con una cueva, ambiente lóbrego que irá acrecentándose con el proceder de la protagonista. Nos hallamos en todo momento ante la impasibilidad de un personaje deshumanizado, que pendula entre lo pueril y lo siniestro: con sus entradas y salidas de la pieza, su incesante masticar y continuas peticiones, la obra cobra el efecto de una letanía con carácter casi hipnótico, promoviendo una sugestiva ritualización del absurdo. Algunos han visto en ello la goyesca y tenebrista imagen de Saturno devorando a sus hijos, si bien en Cossa el planteo es más desalentador, pues como apunta Zúccolo, “sin embargo, a diferencia del mito clásico, no existe un Zeus que derrote a la Nona: ella es inmortal” (*Roberto* 86).

La monstruosidad de la italiana ha sido remarcada asimismo a través de su indefinición sexual, como muestran las múltiples puestas en escena,

donde actores y actrices se han alternado indistintamente a la hora de darle vida. Ello entraña un atinado mecanismo de despersonalización llamado a eludir el género de la protagonista, porque el poder omnímodo sería neutro y rebasaría cualquier intento de adscripción genérica. Luis Ordaz ya señaló el carácter asexuado de la anciana y para otras estudiosas como Zúccoli, “este procedimiento contribuye a establecer una relación metonímica con los militares. Lo que es femenino a un nivel conceptual se convierte en masculino al nivel representacional (madre-patria-abuela, militares-actor)” (*Roberto* 82).

Aceptando esta lectura político-metonímica que igualaría a la familia Spadone con toda una sociedad, el otro gran vector de fuerza en esta pirámide de poder es Chicho. Gozne y a la vez parteaguas entre la familia y la protagonista, personificaría el espíritu de la viveza criolla, tan vitoreado en el grotesco criollo, y al mismo tiempo su fracaso más estrepitoso:

El enmascaramiento verbal que hacía imbatible a don Chicho en los treinta se vuelve ridículo para Chicho en los setenta⁴. El paralelismo con la serie social se hace inevitable: el discurso del protagonista, lo mismo que el de Carmelo, su hermano y socio en el fracaso, trata de encubrir su inercia con una retórica parecida a la de nuestros gobernantes en las ya crónicas situaciones críticas del país. (Pellettieri, “*La nona*” 18)

Haciendo gala de un nulo esfuerzo y de un acentuado prurito aristocrático, Chicho protagoniza una alianza interesada con el poder (nona), no le importa sacrificar al resto de su familia con tal de mantener sus privilegios, engaña a Carmelo (sinécdoque de la clase media en este esquema) prometiéndole un falso apoyo que nunca llegará, y finalmente no duda en asociarse con Francisco para formar un tándem a la postre derrotado. Cuando Chicho decide abandonar su aventura individualista, poner soluciones y unirse al resto ya es demasiado tarde: al clan se le ha ido la situación de las manos y quizá no resulte ocioso que el primer chivo expiatorio sea Anyula, la más vulnerable económica y afectivamente, y también la de actitud más concesiva con Chicho desde los primeros compases: la acompañan en las tablas guiños de complicidad, la mano en el hombro, el hecho de cederle su propio lugar y comida en la mesa, los intentos por amortiguar las andanadas de Carmelo contra su hermano, dan la medida de su querencia por ese artista que según ella habrá de cambiar el rumbo de la familia con un golpe de genialidad.

La de ambos (Chicho y Anyula) es una patente relación de poder desde el primer mate que cebará para él, signada por sucesivos imperativos: “Cébase unos mates” (Cossa 704, 716). Tras exprimir a su aliada en la estra-

tegia, Chicho no dudará en calumniarla, tachándola de alcohólica ante don Francisco para disuadirlo de un posible matrimonio con ella que la nona se había encargado de arruinar años antes (“la Nona hizo siempre lo posible para que Anyula no se case. Desde chica le corrió los candidatos”) (727), sentencia María. Anyula es víctima de la desdicha amorosa y de la explotación laboral, sí, pero esencialmente de su cándido discurso, basado en una resignación acrílica que la paraliza invariablemente: “Todo es cuestión de suerte, querido” (716) llega a sentenciar, previendo, sin querer, la escena de su infortunada muerte.

Esta pasividad descansaría asimismo en la religiosidad de la mujer, que la situará en las antípodas de la diligencia, siempre en dirección opuesta a lo que la situación demanda. Será puesta de manifiesto hasta en cuatro ocasiones en el curso de la trama: aparecerá temblorosa rezando el rosario en una acotación, pidiendo por la recuperación de la matriarca (“Rezo por la salud de mamá”) (716) y clamando contra una Buenos Aires “que está llena de ateos” (746) para suavizar el fracaso de Chicho en la venta ambulante de biblias; sabedor de ello, éste utilizará interesadamente la apelación a la vida ultraterrena para atraerse la simpatía de su tía y justificar su esperpéntica condición de creador:

ANYULA. Sacaste el oído de papá... ¡Y a él que le gustaba tanto! Si pudiera escucharte...

CHICO. Me escucha, tía, me escucha... A veces siento aquí... (*se señala el pecho*). Es el Nono, desde el cielo, que me dice: “Bien, Chicho, bien”. (700)

Pese a su candidez, Anyula será la única en recordar la sospechosa muerte del tío Pancho en una clínica privada y en evocar al nono, de ahí que su muerte temprana sea un modo nada baladí de aplastar la memoria familiar⁵. En un momento dado Anyula asegura ser “una carga” para la familia, algo a todas luces inexacto, pero sí lo será para la anciana, por lo que cabe vislumbrar aquí una suerte de “castigo” de Cossa a la levedad de su personaje, convirtiéndola en la primera baja fortuita producida por la nona. Desde la terminología desplegada por Giorgio Agamben⁶ para definir la operatoria del Estado moderno, puede hallarse una pulsión sádica contra Anyula por parte de toda la familia y sobre todo de la nona, quien al comerse las flores da al traste con el recuerdo, practicando no sólo una suerte de profanación de tumba sino también un ejercicio de tanatopolítica con su propia hija por cuanto al exterminio físico se le agrega la aniquilación de la memoria de la víctima.

Queda claro hasta aquí que la facundia de Chicho es la gran catalizadora de una trama arrastrada por decisiones caprichosas que le otorgan a éste

un notorio poder de manipulación. Sin embargo, un análisis más atento de su proceder y decir revela múltiples fisuras en su discurso que lo van abocando a la condición de víctima. Así, al comienzo habrá de evocar la estampa de “un niño que descubría el mundo agarrado a la pollera de una abuela... Nonita... el niño aquel se hizo hombre y la abuela es un rostro dulce que lo mira desde el marco de una pañoleta negra” (707), en claro contraste con el desenlace, donde una nona invencible observa con voracidad el rostro yerto de Chicho, lo escruta unos segundos hasta sacar del bolsillo (de su pollera precisamente) un pedazo de pan: la contracara de ese apacible recuerdo de infancia. Y más adelante volverá a ser víctima de su lirismo demagógico (“Nonita... La de la mirada dulce. Esos ojos que han visto nacer árboles y morir para volver a nacer”) (735) al presagiar sin saberlo el carácter sisífico y atemporal del poder encarnado por la centenaria, que habrá de ver, en efecto, cómo muere todo el clan para comenzar tal vez con otro ciclo devastador. Una nueva inversión de motivos tiene lugar cuando la protagonista desprecia las rosas protocolarias ofrecidas por Francisco en su boda (“Las rosas le traen malos recuerdos” (737), acotará Chicho) pero mediado el segundo acto, su escalada es imparable y las flores antes repudiadas pasarán a formar parte de su dieta. El lance de la ensalada de flores, grotesco y aun risible, se convierte en la maniobra exterminadora más productiva de la anciana en toda la obra, provocando el colapso de Carmelo y ensañándose con su difunta hija Anyula, a quien le estaban destinadas.

De manera cínica reclamará Chicho, “Dejala un rato más. Es casi el único momento que tengo para estar con ella” (708); al final tendrá todo el tiempo para estar con ella pero optará por el suicidio. El destino se revuelve aquí con crueldad en su contra pues en la versión de Jorge Graciosi el personaje aparece sentado, tocando el bandoneón, interpretando unas elegíacas notas musicales mientras responde a la anciana con una *diseminatio recolectiva* del recuento de víctimas. Esta escena es paradójicamente la primera ocasión en que Chicho ejerce su “profesión” de artista, pero se revelará un bálsamo inútil (y tardío) que no hará sino certificar su fracaso y posterior suicidio. El tango pone banda sonora a una estampa con cierta vitola de campo de concentración y marca una perfecta simetría estructural al inaugurar y clausurar la obra. Su parasitaria actividad artística, salvoconducto de Chicho durante toda la pieza, emerge ahora como motivo principal de su extinción.

En otras ocasiones no obstante, el texto depara perversos guiños premonitorios que delatan la calculada trabazón interna armada por Cossa y hacen de *La nona* una perfecta maquinaria autorreferencial al contener en su

interior catáforas cumplidas y otras invertidas. “La gente, cuando no trabaja, se muere” (712), comenta Chico, adivinando fortuitamente su final; tampoco Carmelo va desencaminado en sus pronósticos al regresar del hospital: “Nada. ¿Sabés que dijo el médico? ‘Tienen abuela por muchos años’” (717), mientras que María avisa a su hija de los riesgos de trabajar en exceso: “Te vas a enfermar” (702). Y es llamativa la ceguera de Carmelo ante la propuesta de hacer “yirar” a la nona: “Nuestra familia siempre fue decente. Pobre, pero decente”, afirma orgulloso, ello cuando ya no hay asomo de duda para el lector de que Marta se está prostituyendo (720). Y cuando mucho más adelante asuma esa realidad, ponderará a su hija diciendo que “la Martita es de fierro. No quiso estudiar, pero...” (759), justo antes de que ésta se debilite y fallezca.

La figura de Francisco va cristalizando básicamente en un perfil de víctima por partida múltiple, mayormente en el patetismo, uno de los pilares del neogrotesco criollo: engañado por Chicho, llega al colapso con la anciana, sufre hemiplejía, pierde el lenguaje y queda condenado a la repetición estéril de una única palabra (Catanzaro); aunque también deja entrever su papel de verdugo, pues sus planes iniciales no eran precisamente filantrópicos: vampirizar a la nona absorbiendo su presunta herencia: “¡La herencia, vieja de mierda!” (744) será su última intervención; y aprovechar su hacienda después para disfrutar sexualmente de Martita (“Y... usted ahora es mi bisabuelo”, a lo que él replica: “Ahora sí, pero después de Catanzaro vas a ver”) (740). Dos móviles, el vigor sexual y la perspectiva cercana de riqueza, sesgados de inmediato por la parálisis física, capitalizada a su vez por la familia para lanzarlo a la mendicidad hasta que un día desaparece sin que la familia Spadone haga grandes esfuerzos por recuperarlo. La reacción de Carmelo se limitará a un aséptico “¿Se habrá muerto?” a la par que Chicho lamenta ruinmente la parte pecuniaria de la pérdida: “¡Si el viejo es un negocio!... ¿Para una persona sola...? ¿Un matrimonio...? ¡Escuchame! Lo que pasa es que nosotros somos un familión” (757-58).

Los periplos de Francisco y Marta por la obra son paralelos, al ser ambos brutalmente objetualizados, reducidos a meras fuentes de ingresos, *homini sacri* en condiciones de extrema vulnerabilidad y en último término de indignidad: se desconocen las causas exactas de la muerte de Marta en el hospital, mientras que la súbita desaparición de Francisco reedita el destino de tantos represaliados por la dictadura militar coetánea a la obra. Con todo, no es difícil intuir un asesinato en este último caso, a la luz de la clave que nos proporcionará Chicho al instante: “Me fui hasta el baldío. (*Carmelo lo mira*) ¿Te acordás que el otro día el hijo de puta de la heladería me lo tiró al

baldío?” (757), delatando un irrespirable clima de violencia en el ambiente. El expolio corporal salta de nuevo a un primer plano con la aprobación consensuada del flamante trabajo de Martita, en el que Chicho también aparece involucrado muy activamente desde el silencio aprobador:

Se hace una pausa. Carmelo, María y Chicho cruzan miradas significativas. Chicho hace un gesto afirmativo a Carmelo.

CARMELO. Está bien, nena. Si a vos te gusta y te pagan mejor... (759)

Cossa nos obsequia con un fresco completo de las relaciones de poder, su significación y jerarquización: el dominio de la abuela es omnímodo, pero Chicho hace lo propio con Carmelo y éste con los demás. Es curioso asimismo que Marta, en todo momento prostituta, sólo está dispuesta a colaborar económicamente en el segundo acto, cuando percibe el peligro efectivo de bancarrota familiar (revelando que ha cambiado de trabajo y está en condiciones de sumar ingresos) y no antes, en un ejercicio de individualismo e insolidaridad que agrega matices a un personaje aparentemente inocuo, víctima pero también verdugo en algún punto. Su reacción al reclamo de Carmelo de “poner el hombro” es tan tardía en el tiempo como estériles sus consecuencias: “Me ofrecieron otro trabajo. Más lindo que el de la farmacia y donde puedo ganar mejor... Bueno, ¿cómo te diré?... De artista” (759).

Pero la escena siguiente no dibuja ya un panorama tan idílico: Marta trabaja ahora en su propia casa, a tiempo completo y con la vergonzosa anuencia de su madre María quien, convertida en proxeneta, la entrega a sus propios vecinos, tensando la cuerda de unos límites éticos más que cuestionables, edulcorados bajo el eufemismo de la “manicura”: “El tío del panadero me preguntó si podía venir... Es un buen cliente. Dice que en el barrio no hay otra manicura como vos” (763). El proceso de desestructuración es irreversible cuando en los últimos compases de la obra conocemos *a posteriori* que Marta ha muerto en una clínica, presumiblemente a causa de su brutal deterioro como prostituta. Valga como dato que no es el único personaje finado en tal escenario pues ya en los primeros compases de la pieza Anyula habla de un pariente cercano que acabó sus días en una clínica privada del barrio porteño de Constitución: “Los hospitales... ya sabés cómo son. En las clínicas privadas te atienden más rápido, pero... Todo es cuestión de suerte, querido. Mirá lo que pasó con tu tío Pancho en una clínica privada. Lo mataron, pobrecito. ¡Lo mataron!” (716).

La afirmación encierra desde luego algo de paradójico (asesinato en un lugar destinado a la curación) pero deja de ser inocente si rescatamos algu-

nos de los documentos históricos que confirman la existencia de torturas (en el caso de las dictaduras argentina y chilena) perpetradas en el irónico marco de las clínicas privadas, con la utilización de profesionales de la salud para infligir anatómicamente el mayor daño posible a las víctimas sin ocasionarles la muerte. La imagen es ciertamente perversa pero no del todo novedosa. Reformulando a Paul Valéry y a Antonio Gramsci⁷, Ricardo Piglia habla de cómo el terrorismo de Estado metaforizó sus tropelías, justificándolas bajo el velo de una cirugía necesaria y aséptica para sanar el “cuerpo enfermo” de un país presuntamente sumido en el caos:

En la época de la dictadura militar una de las historias que se construía era un relato que podemos llamar quirúrgico, un relato que trabajaba sobre los cuerpos... Hablaban de la Argentina como un cuerpo enfermo, que tenía un tumor, una suerte de cáncer que proliferaba, que era la subversión, y la función de los militares era operar, ellos funcionaban de un modo aséptico, como médicos, más allá del bien y del mal, obedeciendo a las necesidades de la ciencia que exige desgarrar y mutilar para salvar. Ese era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas, al mismo tiempo que la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror. (23-24)

A este respecto, la pieza de Cossa abre un jugoso frente interpretativo, desplegando ante el lector/espectador la pujanza de lo que Giorgio Agamben ha tipificado como “biopolítica” y abundando, más específicamente, en una compleja medicalización del poder:

El hecho es que el Reich nacionalsocialista señala el momento en que la integración de medicina y política, que es uno de los caracteres esenciales de la biopolítica moderna, comienza a asumir su forma acabada. Y esto implica que la decisión soberana sobre la nuda vida se desplaza, desde motivaciones y ámbitos estrictamente políticos, a un terreno más ambiguo, en que médico y soberano parecen intercambiar sus papeles. (Agamben 181)

Sí, como hemos convenido, es lícito identificar a la anciana con la superestructura estatal que vampiriza a los ciudadanos, no es menos nítido apreciar cuál es el lugar de la profilaxis en el texto, que alcanzaría varios estratos. Por un lado, la medicina desfila como una instancia de poder con capacidad para aniquilar a la familia. Al caso apuntado de las clínicas exter-

minadoras se agregan las dos tentativas fallidas de Chicho de hacer pasar a la anciana por el rodillo de la ciencia: intenta hacerla ingresar en la mortífera clínica de Constitución y acto seguido propone actuar sobre su dentadura: “En el café hay un pibe que estudia para dentista. Anda en la mala. Por cincuenta lucas le saca todos los dientes” (Cossa 719). Otra perversa ironía radica en la circunstancia de que María obligue a su hija a ingerir unos fármacos (pastillas) como “remedio” para conseguir un mayor rendimiento en sus maratónicas jornadas laborales: “Tenés que tomarlo” (763). Pero es algo a fin de cuentas inútil, como inútil será la intervención médica sobre ella⁸:

CARMELO. Hoy el doctor te va a decir qué es lo que tiene, ¿no?

MARÍA. Sí, pobre Martita, yo no la veo nada bien.

CARMELO. Y bueno... decile al doctor que le hagan algo.

MARÍA. Ya sé, Carmelo. Sé lo que tengo que decir. (766)

La profilaxis contribuye acá a prolongar un estado de explotación sexual ya manifiesto, aparte de devolvernos al primer acto, pues no olvidemos que Marta había encubierto la prostitución con un supuesto trabajo a turnos en una “farmacia”, alusión no gratuita y hasta profética porque una vez más la tapadera inicial acaba volviéndose letalmente en contra de quien la rentabilizó.

Pero la medicina no sólo sanciona y erosiona el potencial de los vulnerables ciudadanos, sino que por otro lado refuerza la hegemonía de la nona, inmune a cualquier tipo de intervención facultativa sobre su maquinaria demoledora. Su visita al hospital se salda con unos exámenes médicos muy favorables que ratifican el impecable estado de sus armas de deglución (“Dijo [el médico] que tiene los dientes como un muchacho de veinte años”) (719). Es más, la autoridad médica no está ya capacitada para prescribir nada a la todopoderosa matriarca, ni siquiera para imponer una dieta confiando, ingenuamente, en que “ella misma se va a poner sus propios límites” (Cossa 718). Ciencia y política irían por lo tanto claramente de la mano en la obra, se complementarían en una suerte de quiasmo fatal que robustece a la opresora en desmedro de una familia debilitada al borde de la nuda vida, tal vez porque como quiere Agamben “en el horizonte biopolítico de la modernidad, el médico y el científico se mueven en esa tierra de nadie en la que, en otro tiempo, sólo el soberano podía penetrar” (202).

Carmelo tampoco queda exento de crítica. Aparte de las sucesivas (con)cesiones a Chicho, su degradación moral será galopante, consintiendo la utilización de un Francisco ya hemipléjico como mendigo, cuya aportación es insignificante. Carmelo es junto a Anyula el gran damnificado de la obra: explotado económicamente, coquetea con el alcoholismo, es burlado

sistemáticamente por Chicho y humillado laboralmente incluso *post mortem* pues el dinero obtenido con su seguro llega demasiado tarde y ya no servirá para frenar los estragos de la nona. En él sintetiza Cossa todas las deficiencias achacables a esa clase media que tanto ha venido fustigando a lo largo de toda su trayectoria y en particular el lastre de la desmemoria, pues Carmelo no aprenderá de las decisiones erradas que tomó en el pasado con Chicho y no será capaz de construir una razón a partir de la experiencia. En este sentido se pronuncia Trastoy, para quien “Carmelo fracasará porque no comprende que trabajar más no basta si no se modifican las causas reales que fagocitan el producto de ese trabajo” (139), lo cual amplía la lectura a una discusión sobre la doctrina marxista, la dialéctica entre infraestructura y superestructura, el control sobre los medios de producción, vector éste muy tentador que sin embargo no desarrollaremos aquí.

Sí parece pertinente comparar nuestro texto con *Decir sí* (1981) de Griselda Gambaro, otra propuesta central de las tablas nacionales emparentada con el ciclo Teatro Abierto. Lejos de las coordenadas del teatro de la crueldad que animaron la pieza gambarina, la actitud de Carmelo es sin embargo análoga a la del cliente de la peluquería de *Decir sí* y la gestación de la tragedia es en esencia similar: asistimos en ambos dramas a una progresiva renuncia a derechos, a una vana verborrea, al temor a decir no, a toma de decisiones *ad hoc* marcadas por la improvisación, que sólo contribuyen a nutrir a sus respectivos antagonistas (la nona y el peluquero), estandartes de una violencia impasible y cíclica: recordemos que ambos desenlaces concluyen con verdugos fortalecidos en el miedo ajeno, dejando la puerta abierta a desmanes futuros. Una abuela desafiante se queda mirando unos segundos el cuerpo de Chicho y juega con la idea de comérselo: lógicamente ello rompería la coherencia interna pero la sola insinuación habla a las claras de una pulsión necrófila y necrófaga. La nona apunta con dedo acusatorio al público en varias direcciones, mostrando que lo visto en escena puede salpicar a los espectadores, potenciales víctimas también de esa furia fagocitadora. Otra de las variantes por las que apuesta Graciosi es el lance dramático final. Frente a la acotación de Cossa—que nos escamotea el balazo de Chicho—éste empuña el arma y amaga con abatir a la abuela durante unos trepidantes segundos previos al acto suicida⁹.

Acaso el personaje de María sea el único pergeñado desde el realismo, la cordura y una relativa coherencia. La crítica ha percibido unánimemente en su actitud la única vía de escape ante la debacle propiciada por la irresponsabilidad grupal. En efecto, Cossa parece “premiar” sus episodios de arrojo

con la salvación a cambio de un exilio (interior, a la provincia de Mendoza) que la aleje del ciclón precedente¹⁰. María habrá de enfrentarse abiertamente a Chicho, recriminándole su pasividad y su condición de “fracasado” (Cossa 750); de hecho, las primeras palabras de la pieza irán ya en esa dirección nada concesiva con el “compositor” (“Dígale que es el último” mate) (699). El recelo será continuo hacia su dudosa productividad artística, pero no le moverá la venganza pues habrá de donar a Chicho el dinero que recibe del seguro de Carmelo. Sin embargo, la supuesta victoria de María a la postre es parcial y aun amarga: tendrá más oportunidades de abroncar a Chicho durante la obra pero no las aprovechará; guardará un desquiciante silencio en los momentos climáticos del conflicto; acepta además la utilización descarada de Francisco; se revuelve puntualmente contra Anyula: “Se aprovechan porque es una vieja. ¡Son unos degenerados!” (753); consiente los dislates de su marido y demuestra no ejercer ninguna influencia sobre este errático cabeza de familia. La suya es, pues, una figura también paulatinamente lastrada, por la desidia primero y por la degradación moral después, como demuestra la explotación sexual de su hija que se encargará de alentar sin tapujos, ello sin contar con el inconveniente último de verse forzada a vivir de sus hermanas.

El tratamiento del tiempo como doble coordenada no debe ser ignorado tampoco. El paralelismo no es casual en los cierres del primer y el segundo acto. Tanto el “Felice año nuovo” (742) con que la abuela confunde su casamiento como el programa culinario elaborado al final constatan el ansia de renovación prospectiva de un ser dispuesto a seguir dejando cadáveres en la banquina. No es inocente que la pieza arranque con una estructura *in medias res*, con el problema de la nona ya instalado y operando a pleno rendimiento, a la manera de la maquinaria cíclica de la violencia que desgrana Hannan Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*. Y tal vez no convenga obviar a la sazón el cierre ideado por Héctor Olivera para la versión cinematográfica de la obra. El cara a cara entre los dos últimos personajes en escena se resuelve en el marrado intento de asesinato contra la anciana (el trozo de madera que agarra Chicho), el derrumbe total del edificio que acaba con Chicho sepultado entre los escombros y del que la protagonista sale por supuesto ilesa. Después pasea por la calle hasta llegar a la puerta de un colegio donde los niños celebran una fiesta con una comida colectiva; la abuela observa la escena mientras una de las madres allí presentes (aparentemente de clase alta a juzgar por su atuendo) se acerca a ella y la invita con ternura a sumarse al convite. Más allá de lo afortunado de la elección del cineasta, la lectura abunda en esa idea de perpetuación, inmortalidad y circularidad. Coexistirían entonces

un tiempo lineal con otro circular en la pieza, y tal vez la mención lateral al difunto “nono” termine de corroborarlo; de él Anyula (no por azar) nos destaca dos veces su sensibilidad artística y oído para la música: quizá valga sospechar que éste inició la saga de artistas sedicentes con la que empezó a fraguarse la derrota del clan, y pueda inferirse entre líneas que el nono fue la primera víctima de la abuela, figura *in absentia* pero que Chicho no tarda en manipular afirmando que lo jalea desde el cielo: “Bien, Chicho, bien” (700); a cada nueva mentira del pícaro, un guiño invertido sobre su destino.

Conviene notar una dualidad en lo relativo a los espacios que enmarcan la trama. Todas las escenas se desarrollan en lugares cerrados (la “cueva” de la abuela, la cocina y el quiosco de Francisco). Por su parte, los lugares abiertos (sobrentendidos escénicamente) están subordinados al de la casa en todo momento. Es aquí, en el interior, donde se escenifica la impotencia de la familia. Intentarán buscar infructuosamente afuera lo que deberían ser capaces de articular adentro: Anyula friega escaleras por un sueldo ridículo, María sale a vender pulóveres sin mucho éxito, Carmelo ve cómo se desmorona su negocio de la frutería, Chicho pulula por Buenos Aires como tético vendedor ambulante, Francisco mendiga por una ciudad despiadada que un día lo engulle sin más y Marta pasa de vender su cuerpo en un burdel a hacerlo en el mismo hogar familiar. El espacio exterior les es, pues, tan hostil como el interior, y sólo la nona sale indemne de estas “excursiones” allende lo doméstico (al hospital y “de paseo” con Chicho a la feria), salidas donde exhibirá sus óptimas facultades físicas y psíquicas, cobrando mayor energía si cabe para seguir sojuzgando a sus descendientes.

Significativa resulta también la retirada paulatina de signos escénicos a medida que Carmelo va hipotecando los muebles: ese desmantelamiento del decorado va en armonía con la desaparición sucesiva de personajes y apuntala esa idea de acabamiento agónico que sintoniza incluso con la extensión de la obra. La tragedia se precipita en el segundo acto, la violencia se acelera y condensa hasta el punto de ocupar la mitad de páginas que el primero. En el último cuarto de la pieza se encadenan las cinco “muertes”, pero llama la atención el hecho de que no exista ninguna dramatización del dolor tras cada pérdida: el furor destructivo se precipita sobre ellos sin que haya lugar ninguno para el duelo por nadie. Apenas lo habrá tampoco para la memoria porque ello implica un discernimiento y un sentido de la perspectiva del que carecen los Spadone en su alocada huida hacia delante de las últimas escenas. Tan sólo María hace una sucinta mención a la tumba de Anyula y parece abatida en su despedida y partida hacia Mendoza. Es la única rendija

que Cossa abre tras la debacle y será ella tal vez el reducto de la memoria, la única que pueda verbalizar ese horror en el futuro y rentabilizar esa idea benjaminiana de la experiencia comunicable¹¹. La violencia aflora entonces como circuito cerrado que se retroalimenta y engendra otras violencias inducidas: la miseria moral resultante “legitimaría” en nuestra pieza el resto de agresiones cometidas entre los personajes.

En tanto pieza poliédrica, y más allá de su móvil originario, *La nona* sigue reclamando miradas y resistiendo análisis de lo más variopinto. La crítica la ha leído mayoritariamente—y no sin acierto—como una alegoría de los estragos que el Estado totalitario argentino llegó a producir entre 1976 y 1983. La tentadora idea hobbesiana del Leviatán planea con nitidez sobre la figura de la abuela centenaria pero otra posible lectura, no excluyente, pondría el acento en la pasividad, tardanza e ineficiencia de una familia-pueblo desestructurada, incapaz de hacer frente a quien los gobierna y de ser sujetos de su propio destino, reafirmando entonces la convicción de Cioran en torno al devenir histórico: “El hombre hace la historia; a su vez, la historia lo deshace. Es el autor y el objeto, el agente y la víctima. Hasta ahora creyó dominarla, hoy ya sabe que se le escapa” (12-13).

Buena parte de esa disolución radica en los resortes expresionistas y del grotesco criollo, que alcanzan de pleno al flanco lingüístico y más concretamente certifican el divorcio entre lenguaje y comunicación o, mejor, entre elocuencia y eficiencia. Así, las intervenciones de Chicho y Carmelo son verbalmente apabullantes, con diálogos de tensión creciente, estructura centrífuga y arborescente en la órbita del teatro absurdista; acaparan la trama con parlamentos prolijos y a la postre inoperantes porque esa verbosidad se ha ido desde las primeras líneas por los derroteros de la incoherencia¹². En las antípodas, María y la nona: la primera, con un discurso escaso, escueto pero lúcido, el único de la obra en coordenadas casi realistas; la segunda exhibe un lenguaje precario, entorpecido si cabe por el cocoliche, de una sintaxis fracturada y elíptica rayana en lo pueril, con ausencia casi sistemática de verbos en la construcción oracional, sobre todo en la reiterada petición de alimentos, convertida en una especie de reloj que marcaría uno de los “tempos” dramáticos de la obra. Sólo en una veintena de ocasiones usará la nona verbos en forma personal: en el resto de los casos se manejará con tajantes formas de imperativo. Las formas verbales personales se distribuirán en oraciones conativas e interrogativas, esto es, secuencias volitivas casi siempre en segunda persona, en continua actitud de demanda, reforzada además por el

uso de perífrasis aspectuales ingresivas (“me vas a traer”, “me vas a llevar”, “me vas a dar”) que revelan su empecinada proyección de futuro.

A lo sumo, destaca el uso de sintagmas, frases nominales y ecos, recursos de estirpe nuevamente absurdista que sin embargo le son suficientes para dominar la escena a su antojo y someter a la familia hasta la extinción. Las últimas palabras constituirán su intervención más larga de toda la obra: un monólogo con el calendario culinario del fin de semana, en el que consigue enlazar varias oraciones completas, no casualmente cuando ya ha logrado desembarazarse de toda su familia. Y llamativo es el único signo paralingüístico que la acompaña: el dedo índice apoyado repetidamente sobre la mesa, en señal de exigencia enérgica de alimentos. Parquedad y poder: estaríamos claramente ante “la lección de la terrible banalidad del mal, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes” (Arendt, *Eichmann* 368). Cabe aquí traer a colación las reflexiones que Hannah Arendt hace en *Eichmann en Jerusalén* acerca del mal como maquinaria inefable, petrificada, sólo traducible con frases hechas. La idea fija se presenta como “escudo” contra la argumentación racional y en este punto las figuras de Eichmann y nuestra anciana se acercarán sugestivamente:

La cuestión es que su lenguaje llegó a ser burocrático porque Eichmann era verdaderamente incapaz de expresar una sola frase que no fuera una frase hecha... Siempre dijo lo mismo, expresado con las mismas palabras y los mismos clichés de su invención... Cuando lograba construir una frase propia, la repetía hasta convertirla en un cliché... Cuanto más se le escuchaba, más evidente era que su incapacidad para hablar iba estrechamente unida a su incapacidad para pensar, particularmente para pensar desde el punto de vista de otra persona. No era posible establecer comunicación con él, no porque mintiera, sino porque estaba rodeado de la más segura de las protecciones contra las palabras y la presencia de otros, y por ende contra la realidad como tal. (78-79)

Para Beatriz Sarlo, “el país es como una casa, el gobierno, un jefe de familia, los ciudadanos, una minoridad necesitada de tutelaje” (Arata y Mercado 224). Según tal lectura, Cossa estaría infligiendo un durísimo correctivo a sus conciudadanos, complejizando una realidad de por sí enmarañada y hurgando en viejas fracturas del espectro social argentino. Nos ha interesado hacer especial énfasis en esa lectura: el carácter concesivo de los personajes-ciudadanos, su respuesta ineficaz ante un problema—la voracidad de la nona—que se antoja reversible en su génesis. Cossa apuesta, a nuestro

juicio, por enrevesar las relaciones víctima-verdugo, mostrando las entretelas de ese binomio y haciendo insuficiente una lectura exclusivamente victimista de la familia Spadone. En este esquema, los “deméritos” del clan serían directamente proporcionales al agigantamiento de la anciana: la insolidaridad de Chicho, la credulidad de un Carmelo que toma decisiones erradas, la farsa laboral de Martita, la candidez nefasta de Anyula o la sumisión de María a su marido. A partir de aquí se establece un desigual pulso Nona-Chicho-Carmelo con múltiples claroscuros pues en el bando “oprimido” todos (a excepción de Anyula) serán opresores en algún momento, de alguna manera y en mayor o menor grado respecto a los otros, alcanzando el texto unas cotas casi nihilistas.

Tal vez la singularidad que emana de la pieza resida en un hecho crucial: las tretas inicialmente pueriles de Chicho y el grotesco liderazgo de Carmelo conducen la obra por unos derroteros que van despojando a la familia de su poder decisorio y, por ende, de su condición de *zoón politikón* aristotélico para tornarse gradualmente en *homini sacri* desalojados del orden jurídico. Devienen así seres fácilmente eliminables para la anciana, lo cual nos invita a relativizar aquí el papel único y monolítico del Estado como Leviatán. Es más, lejos de ser reduccionista, una lectura agambeniana ayuda a abrir varios frentes interpretativos de *La nona* y a reafirmar su valor polisémico. Si para Agamben los mecanismos de control de las modernas democracias parlamentarias y burguesas serían casi asimilables a las de los totalitarismos en términos de exclusión del ciudadano, el grosor de la anciana se adensa y es comprensible que pueda, haya podido y siga pudiendo encarnar cabalmente el capitalismo, el centenario del Estado liberal argentino e incluso la voracidad de los bancos (extrapolada al “corralito” de 2001) en cuanto coyunturas y sistemas opresivos aniquiladores del sujeto.

Una interpretación a nivel local no es, pues, suficiente a nuestro juicio para acometer una obra de vuelos mayores que, libre de la coyuntura espacio-temporal, reflexiona sobre la génesis del poder, su ejercicio y padecimiento, las adhesiones interesadas a él, su naturaleza acumulativa e inherentemente invasiva, su alcance ilimitado, los estragos de la biopolítica pero también, y ante todo, la difícil responsabilidad a que estamos siempre sometidos: la dejación de nuestras atribuciones cívicas y su consecuencia inmediata, el viaje imparabable hacia la nuda vida y el exterminio.

Notas

¹ En los últimos años fue llevada a escena por grupos profesionales en España, Francia e Italia. En Portugal, Alemania, Grecia y Armenia se llevó a cabo con elenco propio. El último estreno internacional hasta hoy tuvo lugar en Turquía en 2005. También pudo ser vista antes en Estados Unidos, Inglaterra, Israel, Bélgica y Eslovenia. El 6 de julio de 2001 se estrenó en el Teatro Alvear de Buenos Aires una versión en comedia musical que incluyó 25 canciones, bajo la adaptación de Eduardo Rovner y Ernesto Acher y la dirección de Claudio Hochman.

² No obstante, el autor no manifiesta una relación tan clara con Discípulo, al menos no en el plano consciente: “Yo creo que hay influencias que no provienen de otros autores. Que vienen de la realidad, de la lectura, del cine, de cantidad de cosas. Por ejemplo, el año pasado fui a ver un clásico argentino: *Don Chicho*, de Novión, y me encontré con que había puntos de contacto 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” (cit. en Seibel 2).

³ La violencia verbal, presente al comienzo, tampoco hace mella en la anciana, cuando Chicho propone prostituirla y la animaliza comparándola con un perro (Cossa 725).

⁴ No obstante, Pellettieri retrotrae el intertexto semántico de este personaje al Viejo Vizcacha de *La vuelta de Martín Fierro* (1878) y al protagonista de *El casamiento del Laucha* (1905) de Roberto Payró.

⁵ En este punto resuenan oportunamente las célebres palabras de Walter Benjamin sobre la profanación de la memoria como forma de violencia: “Sólo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de esperanza aquel historiador traspasado por la idea de que ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer” (695).

⁶ El filósofo italiano reformula las nociones de biopoder y biopolítica que había esgrimido Michel Foucault en la década de los setenta, introduciendo los términos de “campo de concentración” y “estado de excepción” como nuevos factores que explican la nivelación de *zoé* y *bios* en las polis contemporáneas. Agamben consideraría que la nueva biopolítica se dilucida en las instancias capilarizadas de la sociedad. Para un estado de la cuestión, véase Reyes Mate 1991 y Lazzarato 2000.

⁷ “La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias” (Valéry 91).

⁸ El supuesto farmacéutico del primer acto que espera a Marta en el auto es obviamente su proxeneta. La idea de explotación se amplía cuando Carmelo comenta sobre éste que “[I]o que es el farmacéutico ése debe ganar bien. Dos por tres cambia de auto. Hoy se vino con un Falcon” (Cossa 702). La mención acá tampoco es aleatoria. A partir de 1976 esta marca de coche tomó un fatídico simbolismo, empezando a identificarse con acciones de la dictadura pues era el auto utilizado por la policía del régimen para llevar a cabo secuestros y torturas (Seoane 2006).

⁹ El desenlace en la puesta de Salamanca tampoco deja indiferente. El director optó por una nona andrógina, monstruosa y corpulenta interpretada por un actor. En la última escena aparece masticando un trozo de pan con Chicho yacente y un foco de luz centrado en su boca.

¹⁰ No estamos de acuerdo con Irene Pérez cuando sostiene que María “es la única que no muere (a pesar de que pierde todo lo que ama) quizá porque no pertenece a la familia Spadone” (61). El penoso declinar de un personaje ajeno al clan como don Francisco desmentiría tal hipótesis.

¹¹ “La comunicabilidad de la experiencia es la posibilidad de transformar acontecimientos en un legado general... porque no hay documento de cultura que no sea a su vez un documento de barbarie” (Benjamin 570).

¹² Es significativa la parquedad de las tres mujeres de la obra, Marta, María y Anyula, en comparación con las intervenciones largas e intensas de Carmelo, Chicho e incluso Francisco, si bien éstas son tan poco resolutivas como las de las féminas. Ello podría abrir la puerta a una hipotética lectura de género en torno al silencio y silenciamiento de la mujer en esta pieza, cuestión en la que no abundaremos aquí.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Aguilar, Gonzalo. "El cocoliche se devora a sí mismo: Una lectura genealógica del grotesco criollo en *Stéfano y La nona*". *Latin American Theatre Review* 41 (2007): 7-31.
- Anaine, Susana. "El teatro de Roberto Cossa o la puesta en escena de una conciencia histórica". *Espacio de crítica e investigación teatral* 6-7 (1990): 79-91.
- Arata, Nicolás y Belén Mercado. "Como los cuadros de Solentiname. Miradas del cine sobre la educación en tiempos de dictadura". *El principio del fin: Políticas y memorias de la educación en la última dictadura militar (1976-1983)*. Ed. Pablo Pineau y Marcelo Mariño. Buenos Aires: Colihue, 2006. 211-48.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- _____. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza, 2006.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1998.
- Cioran, Èmile. *Contra la historia*. Barcelona: Tusquets, 1976.
- Cossa, Roberto. *La nona. Teatro argentino contemporáneo: antología*. Coord. Gerardo Fernández. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 697-770.
- "La cruel voracidad de una anciana". *La Nación* [Buenos Aires] 19 de noviembre de 1977: 41.
- Giella, Miguel Ángel, coord. *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Lazzarato, Maurizio. "Del biopoder a la biopolítica". 2000. Web. Diciembre de 2009. <<http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>>
- Mate, Reyes. *La razón de los vencidos* (1991). Madrid: Anthropos, 2008.
- Meléndez, Priscilla. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Morero, Sergio. "Es cuestión de tener buen oído" (entrevista a Roberto Cossa). *Teatro* 20 (1985): 40-42.
- La nona*. Dir. Carlos Vides. Compañía Teatro I. Piau. Generalitat Valenciana. Teatro Liceo: Salamanca (España), noviembre de 2004.
- La nona*. Dir. Jorge Graciosi. Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Complejo Cultural Cine Teatro 25 de mayo: Buenos Aires, octubre de 2008.
- La nona*. Guión de Roberto Cossa y Héctor Olivera. Dir. Héctor Olivera. Perf. Pepe Soriano, Juan Carlos Altavista, Osvaldo Terranova, Eva Franco, Guillermo Battaglia, Nelly Tesolín, Oscar Núñez, Graciela Alfano. Aries Cinematográfica Argentina, 1979. Filme.
- Ordaz, Luis. *Aproximación a la trayectoria de la dramaturgia argentina*. Ottawa: Girol, 1992.

- Pellettieri, Osvaldo. "La nona: un texto paródico". *La nona*. Roberto Cossa. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 11-20.
- _____. "Roberto Cossa y el realismo reflexivo". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2001. 304-12.
- _____. *Cien años de teatro argentino (1886-1990)*. Del Moreira al Teatro Abierto. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- _____. "Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas". *Latin American Theatre Review* 20 (1986): 71-77.
- Pérez, Irene, coord. *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Buenos Aires: Colihue, 1986.
- Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Seibel, Beatriz. Reportaje en *La Opinión Cultural*. 11 de mayo de 1980.
- Seoane, María. "A 30 años del golpe: los expedientes desconocidos del Proceso". 23 de marzo de 2006. Web. Marzo de 2010. <<http://edant.clarin.com/diario/2006/03/23/elpais/p01163793.htm?url=/diario/2006/03/23/elpais/p-01163793.htm>>
- Trastoy, Beatriz. "La inmigración italiana en el teatro de Roberto Cossa". *Inmigración italiana y teatro argentino*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna/ Instituto Italiano de Cultura, 1999: 137-45.
- Valéry, Paul. *Estudios literarios*. Madrid: Visor, 1995.
- Weinberg-Harter, George. *Drama-Logue* 6-7 (1990): 12-17.
- 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)". *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1992: 137-46.
- Zúccolo, Lilian Maristany. "El comer grotesco en *La nona* de Roberto Cossa". *Research in progress. Working papers* 3 (1995): 55-62.
- _____. *Roberto Cossa, observador crítico de la Argentina contemporánea* (Tesis de licenciatura). 1995. Web. Abril de 2009. <<http://ir.lib.sfu.ca/bitstream/1892/9151/1/b17590668.pdf>>