

La intrahistoria argentina según
Cossa: La evolución de un proceso creativo

Francisco Jarque
(Canadá)

Rec. 8-06-05; Aprob. 25-07-06

RESUMEN

Este trabajo analiza cuatro obras contextuales de Roberto Cossa, con el objeto de entender lo que el autor quiere presentarnos: una visión de la vida argentina, partiendo de su propia infancia, para tratar de explicar la evolución del país hasta el momento preciso de 1983 en que Argentina vuelve a la democracia. Esta parece ser la llamada a la historia que hace Cossa; desde la salida del túnel negro de la cruel dictadura, preguntándose ¿Por qué vivimos todo eso? La respuesta no la busca en los libros, sino en su vida, como socialista que es cree en la solidaridad colectiva y, por ello, los actos de la colectividad tienen primariamente una dimensión individual. Esto lo lleva a ver la situación presente como la consecuencia de nuestro pasado individual. La historia como maestra y madrastra del presente y del porvenir, como diría Cervantes.

ABSTRACT

This work analyzes four contextual works of Roberto Cossa, with the intention of understand what the author wants to be presented to us: a vision of the Argentine life, starting from his own childhood, in order to try to explain the evolution of the country until the precise moment of 1983, when Argentina returns to democracy. Thos seems to be the call to the history that makes Cossa; from the exit of the black tunnel of the cruel dictatorship he asks why we lived all that? The answer it is not look for in books, but in his own life, and like a Socialist man, as he is, he believes in collective solidarity and for that reason the acts of the collectivity have first an individual dimension. This takes him to see the present situation as the consequence of our individual past. History like teacher and foster mother of the present and the future, as Cervantes would say.

A.- Introducción

Los compadritos (1), El Sur y después (2) y Angelito (3), son tres entre las cuatro obras contextuales producidas por Cossa, la lectura de estos textos deja en nosotros la impresión de que el autor quiere presentarnos una visión de la vida argentina, partiendo de su propia infancia, para tratar de explicarse la evolución del país hasta el momento preciso, 1983 en que Argentina vuelve a la democracia.

Walter Benjamín dice comentando a Proust:

Car un événement vécu, au moins dans l'unique sphère du vécu, est finalement un événement mémorisé sans limites, paree qu'il n'est qu'une cié pour tout ce qui aprécédé et pour tout ce qui a suivi.(4)

Y esta parece ser la llamada a la historia que hace Roberto Cossa; desde la salida del túnel negro de la cruel dictadura, se pregunta ¿Por qué vivimos todo eso?

Y el hombre Roberto Cossa no busca en los libros, sino en su vida, como socialista que es cree en la solidaridad colectiva y por ello, los actos de la colectividad tienen primariamente una dimensión individual. Esto lo lleva a ver la situación presente como la consecuencia de nuestro pasado individual. La historia como maestra y madrastra del presente y del porvenir, como diría Cervantes.

En una de las obras que consideramos, Miguel, el protagonista

de *De pies y manos* (5), dice cuando alguien le habla de su pasado: "¿Pero si no sé de qué me está hablando?". Y más adelante dirá: "¡Eso no es cierto! La realidad nunca está bien. Hay que transformarla" (6).

Este es el reproche que hace Cossa a los argentinos en general y a los intelectuales en particular; el querer ignorar el pasado, incluso modificarlo.

Es verdad que según dice Octavio Paz, "los abrazos de la historia son mortales"; pero de nada sirve darles la espalda. "Un pueblo que no asume su historia está obligado a repetirla eternamente" esto lo leí en alguna parte de Buero Vallejo.

Asumir sus actos, es pues antes que nada comprender, hacer que no se ignore el pasado considerado como memoria colectiva y asumir el presente, como consecuencia de lo vivido, y no tal como lo expresa Miguel en esta obra, parecen ser los ejes que estructuran, o quizá el sentido profundo del discurso de las últimas obras de Cossa.

Queremos destacar aquí, dos conceptos que nos parecen importantes para la comprensión de lo que sigue: la inserción del acontecimiento y del individuo en la fábula dramática.

- que consideramos que presentar la perspectiva dramática de la historia, para nosotros significa atribuirle al acontecimiento

dramatizado la función simbólica de la imagen de un proceso interno, que trasluce un modo de ser coherente del fluir socio-histórico.

Vemos la perspectiva histórica, el fluir de la historia como un eje horizontal en el cual lo personal representa como la inserción de un eje vertical. De este modo, fechar un acontecimiento es ponernos en relación con el fluir histórico en dos dimensiones: horizontalidad, es decir periodización del suceso en la cronología, y verticalidad de la valoración ideológico-personal de dicho acontecimiento respecto a nosotros.

Dentro de esta línea, *Los compadritos*, y *El Sur y después*, no son dos obras más en el conjunto de la producción dramática de Cossa, porque según nuestro parecer muestran características particularmente interesantes que hacen de estas producciones, por una parte una especie de síntesis, conclusión de su modo de pensar histórico, y por otra el fin de una línea de creación temática; que comenzó con *El viejo criado*

Las obras, consideradas desde una perspectiva espacio-temporal, nos muestra un microcosmos cambiante, poblado por personajes más o menos lexicalizados, que permanecen en sus estereotipos, hasta el punto de ser perfectamente identificables como iguales a los que vemos hoy andando por las calles.

Esta hipótesis debería quedar confirmada con el análisis de las

obras, y más aun por el hecho de que en estas obras, como en el conjunto de las que constituyen el ciclo "histórico" a que vamos a referimos, se persiste en la exploración las implicaciones de la acción de los personajes únicamente para explicar la situación del tiempo presente, que es idéntico a uno de los momentos cíclicos que vemos en la ficción.

Los compadritos, como las otras obras que calificamos de históricas, inducen al espectador a una reflexión sobre su presente, sobre el momento que estarán viviendo como ciudadanos cuando salgan del teatro, y recomienzen "la otra realidad".

La historia de afuera, la de la calle y el periódico, será consecuencia y justificación de la que el espectador vio dentro, en el teatro, que además explicará el sentido de lo pueda ocurrir mañana.

A este respecto dice Roberto Cossa:

"si vemos nosotros todo desde el treinta para adelante, todo es como si fuera una espiral que se vuelve a lo mismo. Lo circular está expresado más claramente en *El viejo criado* pero en *Chopin* está la nostalgia del romanticismo de la clase media que soñó con un mundo romántico ideal. Hay una realidad como la que vivimos" (7).

La historia dramatizada por Cossa es entendida como situación

creada por el enfrentamiento, o choque de personas que representan las fuerzas socio-políticas.

El enfrentamiento de intereses particulares de cada personaje, integrado como parte de un grupo, representa el estado de las cosas en un momento dado de la vida del país.

Esta visión de la historia aparece como trasfondo en la obra de Cossa desde sus comienzos. Los personajes de sus primeras obras identifican la situación del país con su biografía personal. El personaje del padre de *La pata de la sota* termina preguntándose en que falló, tomando de este modo para sí la causa del fracaso de toda la familia, y del país. David, protagonista de *La ñata contra el libro*, queda defraudado cuando su amigo y maestro le dice al fin de la obra, "que ya no es tiempo de joda".

Esto es, "the way we are" por el "the way we were", el personaje como espejo del pasado e imagen de un presente sin futuro. Como dice Savater:

"El personaje observado por el historiador ya no es un agente prometico del devenir, sino un síntoma de lo devenido. Su caracterización moral, siempre de acuerdo con los relativos criterios de su época, no es un juicio inapelable ante algún tribunal transcrónico, sino parte de su descripción social, como sus hábitos alimenticios o sus opiniones científicas" (8):

Se intenta presentar la identidad del individuo por el principio

hegeliano de la autoconciencia histórica. Proceso por el cual, el hombre se reapropia los símbolos que constituyen el universo cultural de su época. De este modo se reconoce e identifica con ellos, desde el saludo, las prácticas de la comida, o las formas que tiene el intercambio económico.

La doble densidad de signos (texto y representación) que es el privilegio del teatro, permite dar un valor de clave a la palabra representativa de cada momento, que de este modo sirve de índice:

«Le mot peut économiser une situation ou une suite de situations; u favorise la structuration dans la mesure où projeté en contenu, ji est lui-même une petite structure»(9).

Por ello, no se trata de historia más o menos oficial del país, sino de cada individuo, es como diría Unamuno, intrahistoria. Cada espectador debe sentirse respetado porque su modo de concebir el mundo y sus fenómenos está respetado.

Cossa habla de, y para la clase media:

“La clase media es básicamente la que tiñe toda la cultura de este país, toda la mentalidad, porque ésta es una sociedad donde hasta los obreros piensan mucho como clase media y las clases altas tienen mucho de clase media también”(10).

Barthes en el texto aludido anteriormente, citando a Jakobson habla de los “shifters”, que él llama “embrayeurs”,

distinguiendo dos categorías: en primer lugar los testimoniales, que indican fuente o referencia. Estos están relacionados con la tradición oral, lo que nos parece muy a propósito para aplicarlo a la dramaturgia.

Luego habla Barthes de los shifters organizadores del discurso, estos serán marcas textuales que encontraremos en el diálogo de los personajes y tal vez a nivel temático como factor estructurante de la fábula dramática.

Terminaremos esta parte teórica con otra cita del mismo texto de Barthes:

«Dans le discours historique constitué («nappé» pourret-on-dire) les faits relatés fonctionnent irresistiblement soit comme des indices, soit comme des noyoux dont la suite elle-même a une valeur indicielle» (11).

Finalmente, la pregunta del por qué ocurrió una guerra, o una catástrofe, es casi el origen de la historia. Todas las sociedades se han preguntado el por qué después de los sucesos que las han marcado.

"The beauty of fiction, however, is that when one is faced with an anguished present, one can escape into the past. Given the searing actuality of Argentine life, one is not surprised by the recent trend in fiction will desire for nostalgic tunes and memories of yesteryear is underlined by the publication of a

whole series on *Historia del tango*, and many other books in the same vein, like *Tango, tanguero y tangocosas* by José Barcia. Readers of contemporary Latin American fictions, will be well aware of the many references in today's novels to the tango, especially to the master Carlos Gardel of whom several biographies also appeared during the decade" (12).

El cine también ha hecho su camino en este sentido: *Contar hasta diez, Darse cuenta, La historia oficial, EL Sur, No habrá mas penas ni olvido, Cuarteles de invierno...* son filmes en los que se afronta el mismo problema; tal vez no sea extraño al caso que los guionistas del cine, son, también frecuentemente, autores teatrales.

Sea como fuere, las formas genéricas que primero responden a las inquietudes de la nueva sociedad postdictatorial convertida en público que necesita saber el por qué de lo que pasó, son siempre el cine y el teatro. Todas las obras que se producen en este tiempo, tienen en común un discurso que nos presenta el reverso de "la historia oficial", la intrahistoria como situación del individuo frente a la colectividad, por un lado, y en último lugar, frente a sí mismo; es decir, la historia interna, ya sea del país, o del individuo; el vivir cotidiano de la colectividad como resultado de la aportación de la sensibilidad individual.

"La historia oficial" es falsa, tanto por el discurso vehiculado como por la realidad aludida; la enunciación, tanto como el

enunciado son ficticios. Ya no se tratará de explicar la historia por sus héroes, más o menos oficiales, sino por sus verdaderos intérpretes, que son siempre antihéroes.

B.-Mirando atrás.

Si consideramos la conocida fórmula de Buero Vallejo del perfil dramático como resultante de la relación proporcional entre necesidad y libertad, los personajes de las dos primeras obras: *Nuestro fin de semana* y *Los días de Julian Bisbal*, son seres responsables de sus frustraciones.

El tiempo de la acción es el presente, y la forma estética es el realismo llamado social. David, el protagonista de *La ñata contra el libro*, es ya víctima del mito y la tradición. El presente no parece coincidir con el pasado: "ya no es tiempo de joda". Ironía y grotesco son los modus operandi del acabado de esta obra.

En *La pata de la sota*, el personaje se enfrenta a los acontecimientos, que lo superan. Es un cul de sac del realismo que ofrece dos caminos: el melodrama y la distanciación grotesca.

En 1970 con *El avión negro*, Cossa en colaboración con otros nos ofrece una forma de ciencia ficción político-grotesca. Hay un largo silencio de siete años y con *La nona* (1977) y la

versión contraria, *No hay que llorar* (1979) nos presenta su visión desesperada de la sociedad en que vive.

Desde 1980 comienza su visión atrás sin ira, con una cierta melancolía, más aun, con amor, vuelve a su infancia, y desde ese tiempo por medio de, la mirada de un niño que ve desde la ventana el interior de un viejo café de Buenos Aires, nos hace entrar en el pasado cercano de su generación.

El viejo criado, Ya nadie recuerda a Frederic Chopin, El tío loco, El viento se los llevó, De pies y manos, Los compadritos, El Sur y después, Angelito. Diez años de la obra de Cossa, están dedicados obsesivamente a responder a las mismas preguntas.

El bouc émissaire será el fascismo, las vicisitudes socio-políticas de todas las variantes ideológicas del fascismo explican las distintas fases de la historia argentina, y sobre todo las diferentes actitudes de sus gentes.

En esta línea de ideas, es conveniente saber que en la génesis de *Los compadritos*, su punto de partida fue la "realidad", bajo la forma de una anécdota; Cossa mismo dice que el estímulo inicial para escribir la obra, le surgió de la lectura de una nota de periódico:

"era un reportaje a uno de los sobrevivientes del "Graf Spee" que vivía en Argentina desde 1939" (13)

Pero este estímulo, hasta cierto punto, nos parece un falso indicio, o por lo menos una pista secundaria; porque el Graf Spee no es sino un contacto externo, y muy visible, de Argentina con la historia universal que por una vez traslada el escenario de la guerra al Río de la Plata.

El fascismo que según la obra se deriva de este contacto sólo será un catalizador de reacciones. Cossa hace del fascismo eje estructurante de la acción y factor integrante de las fuerzas sociales del país, del que se convierte en espejo de gestos y actitudes, y sobre todo paradigma referencial de las ideas.

Esto permite estudiar las formas de comportamiento del hombre argentino; confrontado a través del tiempo a la misma idea fascista. Que viene a ser como una serpiente que cambia de piel, pero que permanece a lo largo de los años pasados en Argentina.

Lo que interesa a nuestro autor en verdad, es la situación de Argentina en 1985, no se deja cautivar por la idea de la historia como conjunto de raíces tradicionales míticas folklóricas, ya antes ajustó las cuentas con la mitología del país. El busca la alquimia de la savia que alimenta los actos de cada día; sólo el tiempo que vive le interesa.

Lo que está tratando Cossa de hacer es darle un significado a su tiempo, una justificación a su vida cotidiana, y esto lo hace

desde una interpretación del pasado cercano. Los acontecimientos se suceden como si los condicionantes y las motivaciones de nuestros actos, las causas que generan y fundamentan las acciones que se hacen cada día, tuvieran su origen en nuestra propia actuación, la génesis fue nuestro propio ayer, del cual son hijos nuestros actos de hoy.

Cossa no ha hecho, hasta ahora, ningún drama histórico (14), tampoco se interesa demasiado por la tradición como tal, y cuando la trata lo hace con una distanciación irónica que resulta irreverente. Carlos Carella, el intérprete del amigo, en *De pies y manos*, dice a propósito de la obra de Cossa en unas declaraciones:

“En aquella mató a la madre (*No hay que llorar*), en esta mata a la madre, a la novia y al amigo (*De pies y manos*). Uno de estos días mata a Gardel y, como le dije el otro día, hace el holocausto nacional” (15).

Carella no se daba cuenta que el holocausto ya estaba hecho: *La ñata contra el libro* y *El viejo criado*, son buenas muestras de su acercamiento irreverente a la isotopía del tango, y particularmente al mito de Gardel, que es el tema central de *El viejo criado*, y la imagen de Gardel que se presenta no es precisamente de exportación. Está hecha muy especialmente teniendo en cuenta lo que significa Gardel para los argentinos, así pues, “el holocausto nacional” era cosa hecha. Y a esta cuenta habría que añadir: la burguesía, tal como es tratada en

El viento se los llevó, los partidos políticos tal como se ven en *El avión negro*, la desintegración familiar de *La Nona*, etc.

En una entrevista dice Cossa, citando a Hemingway, que la tarea del escritor es ser un buscador de roña.

Después de lo dicho, pasemos a hacer una aproximación más global al sector del teatro de Roberto Cossa que llamamos histórico.

Vaya por delante nuestra idea de que, por razones genéricas, pensamos que todo teatro es histórico, puesto que el teatro es un género literario que responde de inmediato al estímulo creado por las circunstancias de enfrentarse con la actualidad para explicarla.

El espacio referencial en que se mueven los personajes del drama, es un marco histórico. Naturalmente este mundo referencial se puede ver simplemente en filigrana, como trasfondo de la acción, o puede pesar con su mimetización y condicionar totalmente la acción de los personajes.

Tal como hemos indicado, Roberto Cossa se aproxima al tema del pasado-presente de su país con cuatro obras (16), testimonio de una larga meditación en el tiempo, sin actitud partidista, con intencionalidad distinta y por la misma razón, resuelto por muy diferentes y variados caminos estéticos: *El viejo criado*, (1980) *El viento se los llevó*, (1983) *De pies y*

manos, (1984) *Los compadritos*, (1985) *El sur y después*, (1987) y *Angelito* (1990).

Los cinco textos tienen en común una preocupación por el ser argentino, planteado en cuatro modalidades estéticas diferentes, podríamos decir que son distintos niveles tonales, para un mismo discurso histórico, o si se quiere, variaciones sobre un mismo tema; que por su importancia primordial se convierte en eje estructurante y elemento condicionador de la forma del discurso dramático.

Este teatro toma el ambiguo estatuto de político, y por lo mismo, en el momento de su evaluación el aspecto ideológico tiene que ser preponderante. Otra exigencia es que tiene necesariamente que ser considerado como producto de su tiempo, es decir, de las posibilidades de expresión que ofrecían en cada momento las condiciones de libertad que tenía el escritor, y también, claro está, de las preguntas que se hacía la sociedad en dicho momento.

Porque efectivamente, cada una de las obras es una forma de respuesta a las preguntas de su momento, de cada situación del país en una circunstancia histórica precisa.

El mito, la alegoría y la metáfora, el grotesco, así como el "realismo", serán estrategias de creación usadas frecuentemente, como formas retóricas dominantes de los

discursos según cada circunstancia.

Aunque no es este el momento para probarlo, podríamos someter como hipótesis a confirmar, que el mito, entendido este como: "historia fundamental que todo el mundo conoce"(17), corresponde a una historia "oficial y triunfalista", la historia que se enseña en las escuelas. Desde el punto de vista de las comunicaciones de masa, se podría decir que es una actitud pre-lógica.

El conocimiento de los mitos constituye a su vez la conciencia mítica de una cultura o una nación, estrechamente ligada a las manifestaciones folklóricas y a la tradición histórica.

Como no resistimos la tentación de avanzar lo que consideramos, más que hipótesis sugestión, de que la alegoría y la metáfora podrían ser vistas como fórmulas estéticas, que siempre han estado en relación directa con formas de gobierno autoritario. En el teatro, naturalmente, ya que en la poesía la metáfora tiene su espacio de materialización natural.

Pero no pretendemos defender la teoría de que se escribe de un modo determinado sólo por miedo a las represalias del poder; hay también una visión que puede ser externa, superficial, o por el contrario puede pretender llegar a mostrar un estado de conciencia y describir una situación moral. Finalmente, hay un discurso dramático partidista, directo, en el que la ideología

prevalece, y que no viene a ser sino como un acto de fe. En este caso el mensaje tiene toda la prioridad, el lenguaje que se use en este caso será directo, lo menos ambiguo posible, y la estética preconizada será realista.

La enumeración que acabamos de hacer de distintos tipos de discurso dramático-político, como se puede imaginar tampoco han sido hecha al azar, sino que responde a una-hipótesis de trabajo de nuestro juicio sobre la obra de Cossa y su visión de la historia argentina.

Para expresar de distinto modo el mismo discurso, naturalmente necesita emplear instrumentos expresivos diferentes, de donde veremos que es a nivel estético donde encontraremos las variaciones que lo harán pasar por diferentes matices del realismo a la idealización y al grotesco, utilizando fórmulas de dramatización muy próximas al teatro de Brecht.

Así pues, veamos como Cossa ve a su país, en el grupo de obras en las que la preocupación sobre la argentinidad es patente:

1.- En el principio de los tiempos fue el **mito**.

En *El viejo criado* se hace frente a la tradición mítica por excelencia, considerada como la raíz de la argentinidad: Gardel y el tango.

No hace falta insistir mucho para llegar a un consenso sobre

que es lo más típicamente argentino. La base de la identificación nacional parece que se fundamenta en el tango, y naturalmente en su intérprete y definidor: Carlitos.

El tango es el tópico supremo para Argentina, como el flamenco o los toros para España. Es un elemento esencial de los constituyentes del acervo cultural, y Carlos Gardel, es sin duda la figura más representativa del país, y el modelo de todos los machos rioplatenses. Seamos nosotros también un tanto rutinarios.

El viejo criado, es una obra que se presenta en dos planos de personajes, intemporales, aparentemente distanciados, pero que convergen en un punto común, una mesa, y una misma actividad lúdica, el juego de cartas. El pueblo y los intelectuales, personificados respectivamente por un boxeador morenito y sonado, Balmaceda, y Alsina, que es el poeta, entiéndase el intelectual; el personaje y el autor, ambos figuras de tango (18). Juegan una eterna partida de truco; indiferentes, pero conscientes de que las partidas pasan como los días, las estaciones y los años.

Los acontecimientos de la calle son referidos de forma indirecta, la historia es intemporal y la partida no tendrá fin hasta que lleguen Carlitos y "Mademoiselle Yvonne" (19). Portadores del mito Gardel; mimando la vida de Gardel como si la biografía de Carlitos fuera el tango *Volver y Anclado en Paris*.

Los cuatro personajes invocarán y confrontarán sus fantasmas obsesionales considerando a Gardel como el paradigma. El mito no podrá resistir el choque con la realidad; esta, toma accidentalmente la forma de hacer el amor con Yvonne, según la historia que les cuenta que hizo Gardel con ella. El "holocausto nacional" que pronosticaba Carella, tiene lugar porque se desmitifica a Gardel en el fracaso de dos de los tres hombres.

Para los personajes significa una frustración, y tal vez un complejo, para el espectador es una risa amarga de ironía receptiva. Se rompe el modelo en el cual se quiere ver todo argentino.

Desde el intelectual, que fracasa al tratar de hacer el amor con Yvonne, porque intentaba sonreír al mismo tiempo, como le había dicho Yvonne que hacía Gardel; hasta el propio Carlitos, el macró, cafiso, que nunca se atrevió a hacerlo con Yvonne, porque como él dice: "no se puede competir con él (Gardel)". Y todo esto sabiendo el espectador que es mentira, porque Yvonne nunca conoció a Gardel.

El comportamiento tradicional, según cuentan las crónicas tangueras, hace que los amigos se agrupen en tríos. Yvonne desaparece y Carlitos va encontrando los restos de los que creyó grandes hombres.

Todo se descompone, el mundo de Carlitos (Gardel) es algo que nunca existió, como nunca existió el viejo criado en la casita de sus viejos.

El mito queda totalmente desmontado, y esto se confirma en *Los compadritos*, cuando el Morocho Aldao (20), el argentino típico, el compadrito, de la obra del mismo título, interviene cuando se está tratando de buscar en la contradictoria historia argentina, un héroe nacional a quién hacerle un homenaje:

Aldao.- Perdón que me meta (Todos miran) Si verdaderamente se quiere hacer patria, el acto tendríamos que hacerlo frente a la tumba de Gardel

(Seguro de lo que dice)

Más argentino que Gardel (21).

La ironía que se trasluce de la ingenua y popular afirmación del Morocho, viene del hecho de afirmar la argentinidad y la representatividad de Gardel, reconocido por el Profesor en la misma obra como extranjero, y desmitificado ya por su alter ego Carlitos.

Así pues, *El viejo criado* nos muestra una ruptura con el mito Gardel, que resulta ser un paradigma inimitable, y con el tango, el modo de vida gardeliano, que Carlitos nos demuestra, que nada tiene que ver con la realidad. De esto fue David en *La ñata* la primera víctima, que quería experimentar la realidad en su carne.

Cuando Carlitos le pide a Yvonne que lo deje, para poder escribir un tango del abandono, se llega a una fórmula estética de desproporción grotesca, que será la manera estética adoptada por Cossa, a la que se conoce como grotesco criollo.

2.-La segunda **aproximación es más histórico-social** y es por lo tanto más universal: *El viento se los llevó*, (1983) es una obra breve, un sólo acto, que responde a un cuestionamiento general de análisis de situación, y se presenta relacionado con la configuración mundial de años atrás.

El fascismo es ya el elemento central de la obra, pero tratado como fenómeno universal, no como algo específicamente argentino, con toda seguridad para eludir responsabilidades frente a la censura dictatorial.

La obra transcurre en un sótano de una casa de apartamentos. Hay una pareja de jóvenes que tratan de hacer el amor mientras se escucha el sonido de una película que se proyecta en el cine de al lado, film que trata precisamente sobre la guerra en general y el nazismo en particular. Al mismo tiempo se escucha lo que pasa en la calle, que se parece enormemente a lo que ocurre en el film; de tal modo que estaremos ante dos niveles de realidad, que se intercambian frecuentemente.

Por el sótano desfilan los ocupantes de la casa, lo que permite un análisis de la micro sociedad que constituye el inmueble, y

todo esto frente a un catalizador común, siempre presente, el fascismo y la violencia que lo acompaña, y una pareja de jóvenes sanos que seguirán mirando sorprendidos a los mayores y sus locuras.

Hay un mundo sano, de amor y sentimiento, representado por dos jóvenes que tratan de hacer el amor en el sótano de una casa de apartamentos, que se ven molestados por el desfile constante de tipos representativos de diferentes grupos sociales, y de edades distintas. Todos tienen en común el pertenecer a un pasado caduco y dictatorial, y también coinciden en estar ligados a un mundo imaginario que coincide con el sonido de una película que se escucha de un cine vecino, de tal modo que no se puede saber que sonidos vienen de la calle, es decir, de la realidad y cuales pertenecen a "La cruz de Lorena" que es el film que se está proyectando al lado.

Los nazis son la presencia constante que oprime y fuerza, sin demasiadas dificultades, la colaboración de la burguesía.

Vemos esta obra como totalmente alegórica y parece ofrecer una lectura política y esperanzadora, no hay que olvidar que se llama *El viento se los llevó*, la libertad está a la puerta para los espectadores del año 83. En esencia, encontramos ya en esta obra el germen de lo que será *Los compadritos*; una visión dinámica de la evolución histórica de Argentina.

La acción transcurre en un "recreo" junto a una playa muy

popular, Quilmes, los dueños de dicho restaurante, Carmelo y Rosa, tienen una única hija, Rosita.

El negocio no puede ir peor, no se vende un chorizo. Todo está estancado y Carmelo, que se cree con flair para los negocios no puede entender que es lo que falla.

En el momento en que Carmelo se queja de su triste vida de comerciante fallido, se está dando la batalla naval del Río de la Plata; el supercruceiro alemán Graff Spee está siendo hundido por la Royal Navy frente a Montevideo, ante los ojos, y sobre todo los oídos de los veraneantes porteños.

Nadando llega un naufrago, Rudolf, pobre marinero alemán que quiere escapar del ejército y de Alemania. La presencia del naufrago llama la atención de los veraneantes, y ante la popularidad de la situación Carmelo, incitado por Rosa, lo hace camarero inmediatamente, y el negocio marcha como nunca. Luego llegará Steiner, el capitán del barco hundido con la pretensión de conquistar Argentina para el Führer.

Los argentinos vivirán el fascismo, en el restaurante-recreo, y veremos que el espacio dramático (microcosmos de Argentina) se transforma según las épocas en: cervecería alemana, bar americano, parrillada típica argentina, depósito de chatarra...y termina la acción con el proyecto del hijo de Steiner, fascista como su padre, que pretende volver a hacer una cervecería

alemana.

De este modo la espacialidad se hace una parábola de la circularidad temática.

Estéticamente en la obra se recurre al grotesco, que nos parece se presenta como la única fórmula capaz de conciliar las profundas diferencias existentes entre los personajes: clase social, país, ideología, edad, etc. con todo esto no se puede construir un sólo discurso coherente, el autor homogeneiza el conjunto con una retórica única, el grotesco.

Los compadritos, es una obra nacida en el contexto histórico preciso, y extremadamente condicionante que fue el fin de la dictadura militar; lo que quiere decir que es la respuesta a una pregunta de su tiempo, "metáfora de la Argentina de los últimos años" es el subtítulo que lleva la publicación de la obra, aunque no lo llevaba el manuscrito.

En este sentido responde plenamente a las inquietudes de su momento histórico, poco más o menos como todo acto de comunicación que aparezca en ese tiempo, ya sea la manifestación como obra "literaria", como ensayo histórico, o incluso como obra cinematográfica.

La idea pesimista de Cossa es que los acontecimientos forman una especie de espiral, casi un círculo, y que se termina como

se comenzó.

Esto se ve espacialmente, icónicamente, y del mismo modo se ve en la frustración de los personajes. Son caracteres lexicalizados, sin evolución. Carmelo, no tuvo tiempo de jugar cuando niño, porque pretendía hacer negocio con las canicas en lugar de jugar como todos los niños; al fin de la obra, viejo fané y descangayado en una silla de ruedas y totalmente esclerótico, solamente se anima cuando escucha la palabra negocio. Argentina en 1985 acaba de salir de una larga noche de dictaduras, los argentinos todavía no se lo creen.

Como siempre, hay una corriente superficial de pensamiento que se satisface tratando de buscar a los responsables, prefiriendo encontrar cabezas visibles, con cuyo sacrificio, especie de exorcismo, se asegura el futuro.

Pero también otros tratarán de explicar las razones profundas de la dictadura. En esta posición está Cossa; la racionalización del pasado desde la perspectiva presente, se convierte en un acto de necesidad

Sirve para intentar dar un sentido al presente que se comienza a vivir con paso inseguro y tanteando el terreno, y también para evitar la vuelta del pasado.

En *El Sur y después*, nos volvemos a encontrar con una

concepción cíclica del tiempo.

La acción transcurre en una estación de ferrocarril, no es necesario insistir sobre el carácter transitorio y alegórico de este modo de espacializar; ni en el carácter alegórico del significado de esta espacialidad.

Fermín jefe de estación y gran señor de los destinos de la estación dispone de un servidor que es Salvatore, boxeador sonado, medio idiota y obseso sexual.

Naturalmente por la estación desfilan las clases sociales de la ciudad para tomar trenes que van al Sur, donde están los trabajadores y los problemas sociales, y al Norte, a donde se va en camarote y donde siempre brilla el sol y tratan de fugarse los cerebros.

La historia nacional desfila por medio de momentos históricos que se manifiestan como escenas clave.

3.- Cossa se hace **intimista y moral** en lo que llamaremos su tercera manera. La obra *De pies y manos*, está escrita en 1984.

Insistamos, el país acaba de salir de la dictadura; la literatura de testimonio, prevalece, las acusaciones individuales, y también la reflexión que se impone sobre la culpa individual y colectiva, se puede decir que ocupan, declaradamente o no, lo

más recóndito del pensamiento de todos los argentinos. Cossa ataca este sector, en el sentido más profundo, en su dimensión moral.

En la carátula de la edición de *De pies y manos*, se pueden leer bajo la forma de preguntas una serie de metatextos, que tienen prácticamente el estatuto de subtítulos:

“La sociedad argentina ¿Es una sociedad sin memoria (22)? ¿Nos han destruido nuestros mejores sueños? Necesitamos la paz, pero ¿A costa de la justicia? ¿Estamos atrapados por un sentimiento de piedad que nos impide ejercer la justicia? ¿Somos una sociedad atada de pies y manos?”(23).

Cossa, como todos los autores, trata de agrupar ideas y sentimientos para dar su respuesta a la pregunta que está en el aire: ¿Por qué ocurrió? ¿Como se explica la dictadura?

De pies y manos, (1984) es una materialización de este modo, de esta visión intimista del ser argentino.

Se nos cuenta una historia de la visión intelectual de los acontecimientos. El profesor, Hernan, confrontado a su amigo y a su discípulo, así como a su novia y a su madre, será incapaz de recordar su pasado, tanto personal como intelectual.

El intelectual aparece como un irresponsable que induce a los otros sin participar él. Es capaz de enseñar teorías políticas de

cualquier clase, sin que él quede en modo alguno impregnado por lo que dice.

Aquí nos propone Cossa una visión interna de la historia del país, que no se construye con grandes gestos ni frases, ni movimientos de masas o líderes, sino que se hace cada día, poco a poco, sin ver el tiempo pasar, con renunciaciones y frustraciones, con pequeñas cobardías, con inhibiciones, la historia moral que se construye con actitudes y sentimientos de cada individuo.

La visión intimista del individuo que no quiere, o no puede recordar el pasado cuando su actuación no fue positiva.

De pies y manos, es una reflexión en voz alta sobre el tema de "el que esté limpio de pecado que tire la primera piedra".

La ideología aquí es una retórica que sirve esencialmente para imponer ideas, en una especie de transvase entre sistemas culturales se trata pasar la ideología de unos a otros, sin implicar al individuo transmisor. Esencialmente hay un desajuste entre el locutor y la enunciación, o si se quiere una incoherencia entre situación de enunciación y discurso. Buscando la situación de enunciación de cada uno de los personajes, cada cual según su horizonte de expectativa podríamos ver la distancia entre idea y acto.

Cada locutor enuncia su discurso como acto de apropiación, y de ese modo se tiene como resultado la incoherencia entre lo que podríamos llamar horizonte de expectación y actitud personal. El resultado de todo esto será, reducir el discurso político a la dimensión de los intereses personales, y de este modo escenificar el vacío del discurso político, y su adaptabilidad a las necesidades del individuo.

Personajes son temáticos, o simple y puramente retóricos, porque se ve la incoherencia entre lo que se dice y lo que se siente, de tal modo que los sentimientos quedan totalmente ocultos.

4.- Finalmente, de un **modo profundamente nacional**, en la cuarta manera estética, con una maestría técnica de la escritura dramática y una madurez y conocimiento admirable de los recursos escénicos, en *Los compadritos* hace frente a una explicación de la no evolución del país, basándose en un juego dialéctico: situación histórica del país frente a la actitud de los personajes.

Parte de una nota aparecida en un periódico, en la que se hablaba de un naufrago del acorazado alemán Gaff Spee. El naufrago hablaba sobre su vida en Uruguay desde entonces, la nota apareció en 1985 aproximadamente. La cuestión es saber ¿por qué se interesó Cossa por algo de 1939? ¿Estaba interesado en reconstruir un pasado histórico? Seguramente no,

con certeza Cossa está interesado en lo que ocurre en su país en los últimos años y nada más. Lo que pretenderá explicar son los sucesos que condujeron a su país a la dictadura...en otras palabras, tratará de explicar su realidad, su tiempo, Argentina 1985, buscando un punto cero para explicar los sucesos que llegan encadenándose a 1985.

Parece como si Cossa considerase la Batalla del Río de la Plata como el punto cero de entrada de Argentina en la gran corriente de la historia universal; y que desde ese preciso momento se comienza a fabricar la Argentina de 1985.

Nos atreveríamos a pensar, tratando de reconstruir la concepción histórica de *Los compadritos*, del modo siguiente: la historia del mundo es la trayectoria de mi vida, puesto que los ciclos históricos sólo se pueden medir por la edad del hombre. En consecuencia mi presente tiene su génesis en mis propios recuerdos, y es el resultado de mis actos, de mi actuación, que yo no puedo pretender juzgar objetivamente.

Identificada la historia con mis recuerdos, la considero como un proceso subjetivo, así, mi valoración de la historia estará en función de mi sensibilidad, y por lo tanto sujeta a todos los cambios que esta pueda tener con el paso del tiempo.

Apliquemos a un personaje de la obra la hipótesis que acabamos de exponer:

Rosita, hija de Carmelo y Rosa, quiere imitar a Isadora Duncan, este personaje sólo es símbolo tiempo después de su muerte; como todos los símbolos necesita tiempo para crearse.

Es solamente desde la perspectiva feminista de los años ochenta cuando Isadora Duncan adquiere todo su valor, en su tiempo la sociedad solamente la consideraba como una excéntrica. De este modo nos encontramos con un autor de los años ochenta, Roberto Cossa, que construye un personaje, Rosita, que vive en los años cuarenta, pero la crea con las ideas del ochenta y la perspectiva de sus recuerdos de infancia.

Se trata de intrahistoria porque Cossa hace una selección mediante cortes temporales, de actitudes y gestos de los argentinos frente a incitaciones y estímulos tanto interiores como exteriores.

Principalmente tomando el fascismo como factor estructurante de los acontecimientos, veremos como los argentinos, ni lo atacan ni lo defienden, simplemente conviven: Steiner será Her Kommandant y luego el yerno de Capuzzi. Carmelo se sirve de él por un tiempo como capitalista y lo obedece, haciéndole mandar lo que él quiere hacer; luego será el propio Carmelo quien le mande, pero en ningún caso se cuestionará el fundamento de las cosas.

La ideología es secundaria, como ya vimos en *De pies y manos*,

y se suple con gestos y actitudes; lo que cuenta son los actos, que es lo único que queda de la vida del hombre: el Recreo de Carmelo y el hijo de Steiner.

Pero sea cual sea la actitud estética utilizada, temáticamente siempre es el mismo problema el que está presente:

“Cossa ha plasmado una metáfora literaria en estructura dramática, mucho de lo que nos ha estado pasando en el aquí y el ahora más inmediato, muchas conversaciones que teníamos en los cafés, sobre lo que pensábamos del futuro, sobre las dudas que nos acosan en este momento tan incierto de la vida argentina....” (24).

El problema fundamental de un dramaturgo cuando quiere hacer frente a un hecho histórico, es la temporalidad. El pasado es por principio antidramático porque retarda la acción. Cossa utiliza dos maneras de dramatizar la temporalidad.

Notas.

- 1 Cossa, Roberto *Los compadritos* Cuadernos de la Comedia Nacional Secretaria de Cultura. Año 1, No. 5. Buenos Aires. 1985
2. Cossa, Roberto. *El sur* y después. Manuscrito del autor. 1988.
- 3 Cossa, Roberto. *Angelito* Manuscrito de autor. 1990.
- 4 Benjamiri, Walter. *Essais 1* (1922-1934) Ed. Denöel/Gonthier. Paris, 1983.
- 5 Cossa, Roberto. *De pies y manos* Cuadernos de la Comedia Nacional. Buenos Aires 1984
- 6 Cossa, Roberto. *De pies y manos* op. Cit, págs. 13 y 15.
- 7 Magnarelli, Sharon. “Roberto Cossa habla del teatro”. Latin American Theatre Review. University of Kansas. Spring 1987. pág. 134.

- 8 Savater, Fernando "Las categorías morales en la invención de la historia" Arbor. Madrid. N 490.T CXXV. Oct 1986. pág. 42.
- 9 Barthes, Roland «Le discours de l'histoire» Information sur les Sciences Sociales.Aoflt 1967.Paris.Pg 70.
- 10 Magnarelli, Sharon. op. cit pg 134.
- 11 Barthes, Roland."Le discours de l'histoire" op. cit. pg 72
- 12 Walker, John. "Reversion and Liberation in Latin America." Contemporary argentine fiction: literature, politics and censorship". Toronto 1981.pg 47.
- 13 Cossa, Roberto "Alerta sobre el futuro a partir de los que nos paso en *De pies y manos*. Cuadernos de la Comedia Nacional. Año 1 n 1 pg 4. Buenos Aires.1984.
- 14 Tal vez reescribió un Juan Moreira, que nunca pudimos encontrar.
- 15 "Alerta sobre el futuro a partir de lo que nos pasó", en *De pies y manos*. Cuadernos de la Comedia Nacional. Año 1 n 1.Buenos Aires.1984.pg 4
- 16 No considero aquí el trabajo extrateatral, en el que habría que incluir el guión cinematográfico de *No habrá más penas ni olvido*. Sacado de la novela de Osvaldo Soriano del mismo título.
- 17 Tournier, Michel *Le vent Paraquet*. Gallimard. Paris 1979.pg 188 s.s
- 18 Son personajes del tango *Tres amigos*, de Enrique Cadícamo.
- 19 Ella también personaje de tango del mismo Cadícamo: Madamuaselle Yvone él, la prefiguración de Carlos Gardel.
- 20 Otro personaje de tango, que aparece en *El cantor de Buenos Aires*, de Enrique Cadícamo.
- 21 Cossa, Roberto *Los compadritos*. op. cit pg 32.
- 22 "en el país de no me acuerdo, doy un pasito y me pierdo" Canción infantil popular argentina con que comienza el film *La historia oficial*.
- 23 Cossa, Roberto *De pies y manos*. op.cit.
- 24 Grasso, Omar en Cuadernos de la Comedia Nacional: *De pies y manos*. Op.cit. pg. 2