



# Las venas mayores del teatro de Roberto Cossa

Yolanda Ortiz Padilla

2019



*Las venas mayores del teatro de Roberto Cossa*

Tesis doctoral por compendio de publicaciones académicas.

Programa de Doctorado Interuniversitario en Lenguas y Culturas (r. d. 99/2011).

Universidad de Jaén, 2019.

Doctoranda: Yolanda Ortiz Padilla.

Directoras: Gracia Morales Ortiz (Universidad de Granada) y Cristina Castillo Martínez

(Universidad de Jaén)

Tutor del programa: David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)

Portada: fotografía de Magdalena Viggiani, escena final de *De pies y manos* en el montaje que, en el 2000, dirigió Roberto Castro para El Teatro del Pueblo.

(extraída de: [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/obras/de\\_pies\\_y\\_manos.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/obras/de_pies_y_manos.htm))





UNIVERSIDAD DE JAÉN

# Las venas mayores del teatro de Roberto Cossa

TESIS DOCTORAL POR COMPENDIO DE PUBLICACIONES ACADÉMICAS

Doctoranda: Yolanda Ortiz Padilla

Directoras: Gracia Morales Ortiz y Cristina Castillo Martínez



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, debo mencionar en estos agradecimientos a los organismos públicos –la Junta Andalucía y la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado– que me facilitaron la realización de esta tesis doctoral con la concesión de una beca de investigación y otra de movilidad, pues, sin el apoyo económico que reportan, este trabajo no hubiera sido posible.

En segundo lugar, me dirijo a mis directoras y amigas, Gracia Morales Ortiz y Cristina Castillo Martínez, para agradecerles la paciencia y la confianza que me han tenido durante todos estos años, la creación de un equipo de trabajo eficaz y amable.

En tercer lugar, deseo traer aquí a la «Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos», pues sus congresos combaten la soledad de la investigación, proporcionan luminosos descubrimientos literarios y tejen complicidades.

En cuarto lugar, agradezco la presencia constante de mis amigos, especialmente, de Elena Felú, porque gracias a sus palabras, que me encaminan, hoy termina este proyecto; de Inmaculada Garrido, con la que empecé esta andadura; de Paco Gámez, que me trae noticias del teatro vivo, y de Macarena Salmerón, compañera de desvelos doctorales, que me enseña que las investigadoras somos, y por qué no, detectives salvajes.

Por último, me dirijo a mi familia que sabe mantener el equilibrio justo entre el apoyo y el respeto, para agradecerles su amor sin exigencias, su confianza sin cláusulas, su admiración sin preguntas y su fe en mis elecciones.





## ÍNDICE

BLOQUE I: PALABRAS PREVIAS	7
1.1. ¿Por qué estudiamos la producción teatral del dramaturgo argentino Roberto Cossa?	8
1.2. Breve repaso bibliográfico de las principales publicaciones sobre la producción dramática de Roberto Cossa	11
BLOQUE II: UNA APROXIMACIÓN AL DRAMATURGO ROBERTO COSSA Y A SU PRODUCCIÓN TEATRAL	25
2.1. Una aproximación a Roberto Cossa	26
2.2. Clasificación de su obra: la evolución de su poética dramática en su contexto histórico y teatral	37
2.2.1. Poética dramática en la primera etapa: crear ilusión de realidad	43
2.2.1.1. «Trivialidad deliberada»	49
2.2.1.2. «Encuentro personal»	50
2.2.1.3. Teatro de situaciones: quietismo escénico	52
2.2.2. Poética dramática en la segunda etapa: neogrotesco, realismo exasperado y expresionismo	54
2.2.2.1. Neogrotesco, realismo exasperado y expresionismo	60
2.2.2.2. Unión de contrarios: el contraste, la ambigüedad y la ambivalencia	63
2.2.2.3. Deformación de lo familiar o distorsión de lo cotidiano	64
2.2.2.4. Conflicto estático	65
2.2.2.5. Humor negro	67
BLOQUE III: OBJETIVO DE ESTA TESIS POR COMPENDIO DE PUBLICACIONES ACADÉMICAS Y JUSTIFICACIÓN DE SU UNIDAD TEMÁTICA: LAS VENAS MAYORES DEL TEATRO DE ROBERTO COSSA	69
3.1. Objetivo, justificación de la unidad y metodología empleada	70
3.2. Las venas mayores del teatro de Roberto Cossa	71

3.2.1. El papel de la clase media en la historia reciente de la argentina	73
3.2.1.1. «La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa»	78
3.2.2. La posición central de la memoria: la evocación del pasado y el concepto de nostalgia	79
3.2.2.1. «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa»	82
3.2.2.2. «Conciencia mítica e identidad nacional en <i>El viejo criado</i> (1980) de Roberto Cossa»	84
3.2.3. «Nostalgia del futuro»: una aproximación crítica a la utopía socialista	85
3.2.3.1. «Los fragmentos dispersos del saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa»	88
BLOQUE IV: COMPENDIO DE PUBLICACIONES ACADÉMICAS	90
4.1. Artículo de la revista <i>Álabe</i> y evaluación de la revista: CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas) y MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)	91
4.2. Artículo de la revista <i>Anales de Literatura Hispanoamericana</i> y evaluación de la revista: CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas) y MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)	114
4.3. Capítulo en monográfico publicado por Peter Lang y evaluación de la editorial: SPI (Scholarly Publishers Indicators)	132
4.4. Artículo de la revista <i>CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas</i> y evaluación de la revista: CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas) y MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)	164
BLOQUE V: RESULTADOS, DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS Y CONCLUSIONES. EL CUESTIONAMIENTO DE LAS FRONTERAS, LA ORGANICIDAD DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA Y UN FINAL RELATIVAMENTE ABIERTO	185
5.1. Resultados, discusión y conclusiones: el cuestionamiento, la	

organicidad y un final relativamente abierto	186
5.1.1. El cuestionamiento de las fronteras entre lo personal y lo político, entre la forma y el contenido	186
5.1.1.1. Lo personal es político	187
5.1.1.2. La forma modifica la idea o cada idea pide una forma	188
5.1.2. La organicidad de la producción dramática de Cossa: su coherencia interna	190
5.1.2.1. La organicidad: «venas mayores, profundas y principales»	191
5.1.2.2. La organicidad: vinculación entre sus venas mayores	192
5.1.3. Un final relativamente abierto: nuevos caminos por explorar	195
BIBLIOGRAFÍA	198



I  
PALABRAS PREVIAS

## 1.1. ¿POR QUÉ ESTUDIAMOS LA PRODUCCIÓN TEATRAL DEL DRAMATURGO ARGENTINO ROBERTO COSSA?

Con estas palabras doy comienzo a lo que será una tesis por compendio de publicaciones académicas sobre el teatro del dramaturgo argentino Roberto Cossa titulada *Las venas mayores del teatro de Roberto Cossa*. Las publicaciones que conforman el núcleo de esta tesis son las siguientes:

- Ortiz Padilla, Yolanda (2016). «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa». *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45, 449-462.
- Ortiz Padilla, Yolanda (2017). «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa». *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 34, 22-38.
- Ortiz Padilla, Yolanda (2018). «La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa». *Álabe* 18 (Julio-Diciembre) [www.revistaalabe.com], 1-19.
- Ortiz Padilla, Yolanda (2019). «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa». En *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias (eds.) Bern: Peter Lang, 883-898.

Los objetivos de esta investigación, la presentación detallada de estas cuatro publicaciones, así como la demostración y justificación de su coherencia interna serán expuestos con detenimiento en el tercer bloque de este estudio, titulado «III. Objetivo de esta tesis por compendio de publicaciones académicas y justificación de su unidad temática: las venas mayores del teatro de Roberto Cossa».

Para que el lector tenga un marco de referencia mayor que le permita la comprensión cabal de las publicaciones académicas que componen esta tesis, añadimos también un segundo bloque titulado «II. Una aproximación al dramaturgo Roberto Cossa y a su producción teatral», en el cual ofrecemos una biografía del autor en la que detallamos las circunstancias vitales que hemos considerado más relevantes, así como los sucesos históricos y teatrales que influyen en su trayectoria, y la clasificación de su producción dramática que irá acompañada de la explicación de las poéticas dramatúrgicas y los procedimientos que determinan cada periodo, junto a los aspectos de la realidad en los que la creación de Cossa hunde sus raíces. En este primer bloque introductorio, nos disponemos a exponer el porqué

de la elección de este objeto de estudio. El teatro es un género literario que por su especificidad —su objetivo no es ser leído, sino ser representado por unos actores y ante un público— se aleja de la literatura en sentido estricto y se aproxima al ámbito de lo espectacular (Trancón, 2006). Quizás sea precisamente este carácter mestizo del género lo que provoca que sea poco atendido en el ámbito de la filología. El espacio que la docencia universitaria dedica al teatro es muy limitado si lo comparamos con el prestado al resto de los géneros, a excepción, claro está, del teatro barroco que posee un papel protagonista no solo en la docencia sino también en la investigación académica. La atención al teatro contemporáneo, más allá del estudio de figuras clave como Valle-Inclán, Federico García Lorca o Buero Vallejo, es casi inexistente en la programación de Filología hispánica. Si consideramos la asignatura de Literatura hispanoamericana, la tónica general —con variantes dependiendo de la universidad y el profesorado— es que el teatro ni tan siquiera sea mencionado, a pesar de que estamos ante un género especialmente relevante al otro lado del Atlántico.

En nuestra opinión, la aproximación desde la Filología puede aportar interpretaciones nada desdeñables, iluminar y descifrar espacios que, desde el mundo del teatro, pueden pasar inadvertidos y, así, completar la mirada sobre obras y autores. Daremos un par de ejemplos para ilustrar esta afirmación: el estudio del teatro desde el ámbito de la filología permite relacionar la producción teatral de una época con lo que está ocurriendo en otros géneros, es decir, le da la posibilidad al investigador de vincular lo que ocurre en el panorama teatral con aquello que se está gestando en los movimientos literarios coetáneos. También la aplicación al género teatral de poéticas y recursos que no son específicamente dramáticos puede resultar muy productiva en la interpretación de los textos. Pero existe una razón más para considerar que la investigación teatral debe formar parte de la formación de futuros filólogos y de la producción académica de los investigadores: este es que es el camino que asegura su perdurabilidad, es decir, la inserción de los dramaturgos y su producción dramática en la historia de la literatura y en el canon literario. La puesta en escena tiene un carácter efímero y su permanencia y repercusión solo se consigue mediante la publicación del texto que la precede y mediante el estudio de ese texto y de su autor en relación con el panorama histórico, literario y teatral en el que se inserta.

Obviamente, esta postura encuentra algunas oposiciones que proceden, principalmente, del campo teatral, pues este reclama su independencia del ámbito académico al que considera anticuado y desconocedor de su verdadero engranaje. Esta valoración sitúa al investigador de teatro como un intruso, lo cual le provoca cierta inseguridad y la sensación constante de no estar legitimado para emitir un juicio. No obstante, creemos firmemente que la mirada, hasta cierto punto excéntrica, que trata de entender lo ajeno, que lo observa y estudia desde fuera, tiene ciertas ventajas que le otorgan originalidad a su discurso. En nuestra investigación, nos situamos en una posición doblemente extranjera, ya que estudiamos el teatro desde el terreno de la filología<sup>1</sup> y estudiamos textos teatrales argentinos desde España.

La especificidad de la literatura hispanoamericana implica que el investigador de este lado del Atlántico trate de despojarse de su mirada eurocéntrica para intentar comprender de forma cabal una producción literaria que hunde sus raíces en una realidad ajena, a pesar de poseer una lengua común. En el caso del género teatral, este proceso se hace aún más necesario, pues si todo discurso literario está enraizado en su circunstancia (Rodríguez, 1994), el teatro, que tiene como objetivo no la lectura privada sino la representación pública, está vinculado aún más estrechamente a su realidad inmediata; una realidad que comparten todos los miembros del proceso teatral: desde el dramaturgo, pasando por el director y los actores, hasta llegar al público. Por esta razón, en la investigación de este género siempre debe existir un doble análisis, aquel que trata de reconstruir la recepción inmediata y aquel que se pregunta por aquello que el texto puede decirnos más allá de su puesta en escena en un espacio y tiempo concretos.

Cuando abordamos el análisis del texto desde esta segunda perspectiva, que no debe nunca olvidar la primera, podemos obtener interpretaciones que se despegan de las circunstancias de la enunciación y adquieren una dimensión más amplia. En el caso de la dramaturgia de Roberto Cossa, la mayoría de los especialistas que se han aproximado a su obra son de procedencia argentina y la han interpretado siempre desde una clave histórica y

---

<sup>1</sup> Entendemos que esta afirmación puede contrariar a muchos filólogos que consideran el teatro como un género más de la investigación literaria, aunque, cuando hablamos de dramaturgia contemporánea, generalmente no la incluyen ni en sus clases ni en sus investigaciones, pero al exponer esta condición extranjera del filólogo respecto al arte teatral estamos adoptando precisamente la perspectiva de la persona de teatro (el dramaturgo, el director, el actor, el escenógrafo, etc.) para legitimar la presencia real del filólogo.



nacional que, por otra parte, nos parece perfectamente válida, acertada y legítima; sin embargo creemos que con dicha mirada no se agotan las posibilidades interpretativas que ofrece su corpus textual. Si su teatro tiene el poder de atraer al espectador, al lector y al investigador extranjero se debe, quizás, a la seducción que emana del objeto artístico que nos resulta exótico culturalmente; pero, también, a que el autor pone sobre el escenario personajes y situaciones que conectan con la experiencia humana más allá de sus fronteras. Pongamos un ejemplo: la abulia, la cobardía y la facilidad para caer en el autoengaño que poseen sus personajes son considerados por Cossa como rasgos propios de la clase media porteña, pero encontraríamos múltiples referentes literarios y vitales fuera de la Argentina. Sin ir más lejos, sus modelos teatrales están en los personajes de Miller, de Chéjov e, incluso, de Beckett.

Esta tesis por compendio de publicaciones reúne aquí cuatro trabajos que abordan, desde distintas perspectivas, lo que hemos denominado las venas mayores del teatro de Roberto Cossa. Estas venas mayores, como ya explicaremos detenidamente en el bloque III, son obsesiones que acompañan al autor durante toda su producción dramática y que, pensamos, conectan en gran medida con nuestras propias preocupaciones, a pesar de la distancia espacial y temporal. La responsabilidad social del individuo, el importante papel de la memoria en la construcción del futuro y de la identidad, el cuestionamiento del discurso convencionalizado e institucionalizado, las razones del fracaso de la utopía socialista son algunos de los temas en los que se ramifican estas venas mayores y que han sido tratados en las publicaciones de este compendio. Todos ellos radican en un momento concreto de la vida del autor y de la historia argentina y es allí donde adquieren su pleno significado. No obstante, consideramos que el objeto artístico donde habitan sigue significando más allá de ese referente concreto, en otros espacios y en otros tiempos como, por ejemplo, aquí y ahora en el Jaén de 2019.

## 1.2. BREVE REPASO BIBLIOGRÁFICO DE LAS PRINCIPALES PUBLICACIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE ROBERTO COSSA

Tras esta exposición de las razones que nos conducen a desentrañar la dramaturgia de este autor argentino, pasamos a exponer las principales publicaciones de su obra y sobre

la misma para intentar extraer, posteriormente, algunas conclusiones sobre el panorama bibliográfico descrito.

Roberto Cossa es una figura clave en el espacio teatral porteño, que protagonizó en la década del sesenta el momento de mayor efervescencia en el género cuando llega a escena un grupo de autores –los realistas y los neovanguardistas– que obtiene un enorme éxito de público y crítica. Además, la repercusión de su obra excederá el ámbito puramente teatral para ocupar un lugar prominente en el campo cultural e intelectual de Buenos Aires. Si ampliamos el enfoque, nos daremos cuenta de que, cuando Roberto Cossa estrena su primera obra, *Nuestro fin de semana*, en 1964, un movimiento como el conocido *boom* de la narrativa se estaba expandiendo fuera de las fronteras latinoamericanas –*Sobre héroes y tumbas* de Sábato había sido publicado en 1961, Cortázar publica *Rayuela* en 1963 y *Cien años de soledad* llegará en 1967–, mientras que lo que ocurría en el mundo del teatro se quedaba dentro del ámbito nacional.

La obra completa de Roberto Cossa ha sido publicada por la editorial argentina Ediciones de la Flor a partir de los años noventa y algunas piezas sueltas, o combinadas con las de otros autores, aparecen en otras editoriales también argentinas. Veamos algunos ejemplos: en 1985, Clásicos Huemul publica dos obras del autor, *La pata de la sota* (1967) y *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982), con un estudio previo de Osvaldo Pellettieri; en 1994, la misma editorial incluye *El tío Loco* (1982), una pieza breve del autor, en una antología, junto a otros dramaturgos coetáneos como Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza y Eduardo Rovner, de nuevo con un estudio preliminar de Pellettieri y, otra vez con Pellettieri al frente, Ediciones Corregidor saca una edición de *La nona* (1977) en 2004. Ese mismo año, la editorial Colihue publica una edición combinada de *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo y *La nona* (1977) de Roberto Cossa, bajo el título *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*, con un amplio e interesante estudio de Irene Pérez que establece un vínculo entre los dos autores e inserta a Cossa en la tradición del grotesco argentino.

Fuera de sus fronteras, pocas editoriales se han interesado por su obra. En Nueva York, aparece una temprana edición de *Nuestro fin de semana* (1964); en 1966, el texto es publicado por Macmillan Company con un interesante estudio introductorio de Donald Yates. Especialmente reseñable es la edición bilingüe –español y francés– que de *El Salvador* y *El Tío loco* realiza Presses Univertiaires du Mirail en el año 2000, con un espléndido trabajo

introdutorio de Eva Golluscio. En España, la revista *Primer Acto*, en su número 213 de 1986, publica su texto *El viejo criado*; su obra *La nona* es incluida en la *Antología de teatro argentino contemporáneo* que realiza la sucursal española de Fondo de Cultura Económica en 1992<sup>2</sup> y, por último, Libros de la Ballena, la editorial del *Máster de Edición UAM: Taller de Libros* que en la Universidad Autónoma de Madrid dirige Eduardo Becerra, publica también este texto emblemático con prólogo de Antonio Álamo en 2016. No obstante, no existe en España ninguna publicación especializada de sus textos que esté acompañada de un estudio riguroso. En cambio, una dramaturga coetánea, como lo es Griselda Gambaro, sí posee una edición académica en Cátedra, encargándose del estudio de sus dos piezas —*La malasangre* y *Decir sí*— la especialista en su obra Rita Gnutzmann.

En lo que atañe a su puesta en escena dentro del circuito del teatro profesional y oficial español, solo podemos citar un montaje de *La nona* realizado por la compañía P. Cachivache - Ipiáu Teatro y dirigido por Carlos Vides que formó parte del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid en el año 2004 y que el dramaturgo acompañó en algunas de sus funciones. Otros autores argentinos de la generación posterior, Rafael Spregelburd o Claudio Tolcachir,<sup>3</sup> por ejemplo, cuentan en su trayectoria profesional con numerosas giras por España dentro de un circuito de teatros nacionales como lo son el Valle-Inclán en Madrid o el Lope de Vega en Sevilla.

En lo que al ámbito académico se refiere, aquel que desee estudiar la dramaturgia de Roberto Cossa descubrirá que las fuentes bibliográficas son, casi en su totalidad, de nacionalidad argentina y, a veces, de difícil acceso desde suelo español. Hagamos un breve repaso por las principales publicaciones.

Un primer acercamiento a nuestro dramaturgo dentro de su contexto teatral nos lo ofrecen los trabajos sobre dramaturgia argentina realizados desde una perspectiva histórica. Especialmente reseñable es el trabajo que, coordinado y dirigido por Osvaldo Pellettieri, realiza su grupo de investigación GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino) de la Universidad de Buenos Aires. Nos referimos a su *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* publicada por la editorial Galerna que cubre, en cinco tomos, desde el 1700

---

<sup>2</sup> Esta antología está precedida por un completo estudio histórico de Gerardo Fernández.

<sup>3</sup> La generación de Cossa, en general, ha pasado casi desapercibida en España; serán autores como Mauricio Kartun y Daniel Veronese, que pertenecen a una generación intermedia, los primeros que aparecieron en nuestros escenarios.

al 1998. Esta completa y densa historia construye un rígido marco teórico que todos los estudiosos aplicarán religiosamente en su análisis y que es expuesto al principio de cada volumen. Este marco parte del concepto de campo —de poder e intelectual— del sociólogo Pierre Bourdieu y aterriza en el de sistema del formalista ruso Juri Tinianov, para abordar así el concepto de sistema teatral manejado en la periodización. En estos tomos encontramos trabajos de los principales estudiosos de teatro argentino, pero destacamos aquí tan solo aquellos —aquellas para ser más precisos— que más han atendido la obra de Roberto Cossa: Laura Mogliani, Beatriz Trastoy o Perla Zayas de Lima. Esta *Historia del teatro argentino*, que el estudioso podrá cuestionar en muchos aspectos, es de obligada consulta pues ninguna otra obra nos ofrecerá una imagen más completa del arte teatral en Buenos Aires y del lugar que ocupa Cossa en este panorama.

No obstante, podemos citar otras historias en las que también queda incluido nuestro dramaturgo en relación con sus coetáneos: *Breve historia del teatro argentino*, de Luis Ordaz, publicada en Editorial Claridad en 1999; *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días* de Jorge Dubatti, editada por Biblos en 2012. Jorge Dubatti es considerado actualmente el principal investigador de teatro en la Argentina, fue miembro del equipo de Osvaldo Pellettieri, pero se separa del grupo GETEA y elabora un nuevo marco teórico para realizar su análisis teatral desde una perspectiva comparatística. Por último, aunque cronológicamente sea la primera, citamos una original historia del teatro, *Teatro argentino actual (1960-1972)* de Lilian Tschudi que, publicada en 1974 por el editor Fernando García Cambeiro, cubre un breve periodo en el que solo está presente la primera dramaturgia de Cossa. Este trabajo mezcla la perspectiva histórica y ensayística y agrupa los autores bajo epígrafes temáticos quedando Cossa en el apartado: «Realce de lo nacional: crítica al presente».

En lo que respecta a trabajos de investigación dedicados íntegramente a la producción del dramaturgo, hemos localizado cuatro: una tesis doctoral y una tesina (leídas ambas en universidades canadienses), un monográfico publicado en Italia y una obra miscelánea publicada en Argentina. *La re-escritura de la historia en la producción teatral de Roberto Cossa* de Omar Basabe es una tesis doctoral defendida en la Universidad Laval de Quebec en 1990 y *Roberto Cossa, observador crítico de la Argentina contemporánea* de Lilian E. Maristany Zúccoli, una tesina registrada en la Universidad Simon Fraser de Burnaby en

1995. Ambos trabajos exploran un aspecto concreto de la obra de Roberto Cossa a través del análisis de un número limitado piezas. Omar Basabé realiza una lectura ideológica de cuatro piezas —*Los días de Julián Bisbal*, *La pata de la sota*, *El avión negro*, *El viento se los llevó* y *De pies y manos*— que, en su opinión, reescriben la historia argentina desde el discurso de la clase media. Por su parte, Lilian E. Maristany Zúccolo muestra una visión general de la obra de Roberto Cossa, interpretada esta como microcosmos que representa la realidad histórica de la nación, para después ejemplificar su hipótesis con el análisis de tres obras: *La nona*, *Los compadritos* y *Angelito*.

De otro lado, *Susurros en el patio. Lo siniestro en la escena realista de Roberto Cossa* es un trabajo realizado por el profesor Raúl Crisafio y publicado por Arcipelago Edizioni en Milán. Se trata de un sugerente —y a veces arriesgado— análisis de la primera pieza del dramaturgo, *Nuestro fin de semana*, a la luz del concepto de lo siniestro de Sigmund Freud y del teatro del polaco Tadeusz Kantor.

Por último, debemos citar la obra *Roberto Cossa. Escribo para estrenar. Memorias, textos, testimonios*, trabajo realizado por Guillermo Gasió y publicado por Corregidor en 2010. Este volumen recorre de forma cronológica la producción teatral de Cossa desde el inicio hasta *Cuestión de principios*, estrenada en 2009, y establece, como hilo conductor que une todos los capítulos, una larga entrevista que Gasió realiza al dramaturgo; de tal modo que tenemos treinta y nueve apartados en los que, al fragmento de entrevista correspondiente, se le une una compilación del material crítico al que dio lugar la puesta en escena de la obra tratada en ese capítulo. Gran parte de este trabajo crítico procede de las reseñas que habían ido apareciendo en la prensa periódica argentina (*Clarín*, *Página 12* o *Tiempo Argentino*), pero también incluye algún fragmento más o menos académico. En suma, este volumen —de enorme utilidad para un investigador que esté fuera del circuito teatral porteño— recrea los estrenos y las puestas más relevantes de las piezas de Cossa y compila todo un material que hasta ahora estaba disperso. En nuestra labor investigadora durante las estancias en Buenos Aires, pudimos acceder de forma más o menos fortuita a gran parte de esta crítica periodística gracias a los fondos de la biblioteca de Argentores y a las carpetas de Marcelo Krass, un director y actor argentino que, admirador incondicional del dramaturgo, había guardado religiosamente todas y cada una de las notas de prensa de sus puestas en Argentina

y fuera de ella. Marcelo Krass, que me atendió en su casa y al que pude entrevistar, tuvo la bondad de cederme todo este material.

Otra fuente de información sobre el teatro de Cossa son los trabajos de investigación sobre el autor insertos como capítulos en monográficos que versan sobre algún periodo o aspecto concreto del teatro argentino o latinoamericano. Dentro de este grupo, debemos destacar la ingente producción que GETEA publica, de nuevo, bajo la dirección de Pellettieri y con el sello de la editorial universitaria Galerna. Estas obras compilan numerosos ensayos sobre aspectos concretos del teatro argentino, donde nuestro autor aparece en muchas ocasiones. Por ejemplo, en *Itinerarios del teatro latinoamericano* (2000) encontramos un interesante ensayo de Miguel Angel Giella, «La metamorfosis individual de las utopías: *El Saludador* de Roberto Cossa», que ha sido fuente para el último artículo de este compendio —«Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa»— o, en *Indagaciones sobre el fin de siglo* (2000), tenemos de nuevo un trabajo de Giella, «Entre la justicia poética y la leyes penales: *Años difíciles*, de Roberto Cossa» que resultó fundamental en la redacción del primer artículo de este compendio —«La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa»—.

Del mismo modo, también Jorge Dubatti ha coordinado volúmenes en los que compila trabajos sobre teatro argentino realizados, bien, por él mismo; bien, por distintos especialistas. Así pues, en el segundo bloque de su obra *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino* (1999), publicada en Atuel, encontramos un ensayo del propio Dubatti sobre nuestro autor, «Roberto Cossa, lector de Molière» y, en su obra *Comparatística. Estudio de literatura y teatro* (1992), editada por Biblos, un trabajo de Liliana B. López «La intertextualidad de Arthur Miller en el primer periodo de Roberto Cossa». En 2010, el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini edita una obra, coordinada de nuevo por Jorge Dubatti, *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1919-2010* que incluye un estudio de Belén Landini sobre nuestro dramaturgo: «*La nona* (1977) de Roberto Cossa: la representación del horror de la dictadura».

Otros seis volúmenes abordan el estudio del teatro argentino y dedican un espacio considerable a Roberto Cossa. En primer lugar, tenemos *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX* (1983), publicado por Ediciones culturales argentinas, donde su autora Ángela Blanco Amores de Pagella recurre a nuestro autor para ejemplificar algunas de estas

motivaciones como, por ejemplo, la desarrollada en el apartado «La familia: grupo social en conflicto». La segunda obra que queremos mencionar es *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual* (1994) de Miguel Angel Giella, publicado por Corregidor, en la que encontramos un capítulo dedicado íntegramente a Cossa —«Aportaciones a la lectura de *La nona* de Roberto Cossa»— y otros dos que lo tratan de manera colateral —«Teatro Abierto 1981: de la desilusión a la alienación» e «Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje»—, este último de gran utilidad en la redacción de la segunda publicación de este compendio —«Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Cossa»—. En tercer lugar, citamos *El teatro de Argentina y Chile. Globalización, resistencia y desencanto* (2009) de Paola S. Hernández, publicado también por Corregidor, que dedica el primer capítulo al estudio de *La nona* de Roberto Cossa y *Desde la lona* de Mauricio Kartun bajo el título «Sainetes especulativos: escenas argentinas del desencanto». En cuarto lugar, tenemos *El universo mítico de los argentinos en escena* (2010) de Perla Zayas de Lima, editado por el Instituto Nacional del Teatro, donde encontramos un capítulo dedicado a nuestro autor: «El universo mítico de los argentinos en el teatro de Roberto Cossa».

A estos cuatro trabajos editados en Argentina, les unimos dos más cuya aparición ha tenido lugar en Norteamérica: *La imagen de la familia como alegoría de la nación en el teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX* (2003) de Wha Sook Kim, publicado por la Universidad de California en Irvine, cuya consulta —gracias a las gestiones de la profesora Beatriz Barrera— complementó la redacción del primer artículo de este compendio, y *Fabula, sexo y poder: teatro Argentino al final del siglo XX* (2009) de George Woodyard, publicado por LATR Books de la Universidad de Kansas, que incluye, además del estudio del especialista, la edición de tres textos argentinos: *Yepeto* de Roberto Cossa, *Volvió una noche* de Eduardo Rovner y *Cocinando con Elisa* de Lucía Laragione. Este estudioso norteamericano realiza otro estudio de *Yepeto*, titulado «*Yepeto* de Cossa: arte y realidad», que es recogido en *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano* (1996), uno de los múltiples volúmenes fruto del trabajo de GETEA y editados por Galerna.

Un subapartado dentro de este grupo de obras lo formarían aquellas monografías que abordan bien un periodo muy concreto del teatro argentino donde Cossa posee un papel relevante, bien un lenguaje escénico del que Cossa es autor paradigmático. En el primer grupo, incluiremos cuatro trabajos sobre el teatro durante la dictadura y una serie de

publicaciones sobre Teatro Abierto y, en el segundo grupo, una publicación sobre la poética realista y un conjunto de obras dedicadas al grotresco.

Respecto a los monográficos que abordan las cuestiones artísticas durante los periodos dictatoriales de la Argentina tenemos, en primer lugar, *Teatro argentino durante el proceso (1976-1983)*, con Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin como editoras y coordinadoras, este volumen es publicado por la Editorial Vinciguerra en 1992 e incluye dos ensayos sobre Roberto Cossa: «América deshecha. El neogrotresco gastronómico y el discurso del fascismo en *La nona* de Roberto Cossa» de Roberto Previdi Froelich y «Tres metáforas sobre un país dominado», donde Perla Zaya de Lima aborda de nuevo *La nona*, pero ahora junto a *Extraño juguete* de Susana Torres y *Convivencia* de Oscar Viale. Además, en la sección de entrevistas que incluye este volumen, existe una realizada al autor. En segundo lugar, mencionamos *Teatro latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, obra coordinada por Osvaldo Pellettieri y editada en Corregidor en 1995, que incluye el ensayo de Giella que el especialista ya había publicado un año antes en su obra *De dramaturgos*, «Aportaciones a la lectura de *La nona* de Roberto Cossa». En tercer lugar, *Exorcising history: Argentine theater under dictatorship* de Jean Graham-Jones, publicado por Bucknell University Press en el año 2000, dedica un capítulo a nuestro autor —«The intellectual as tragic hero: *De pies y manos* (1984) by Roberto Mario Cossa»— en el bloque denominado «Settling account», donde no aborda textos estrenados propiamente durante la dictadura, sino aquellos que, aunque posteriores, arrastran estas circunstancias. También mencionará a nuestro autor a propósito de *La nona* (1977) en el bloque «Theater metaphorizes reality» y respecto a *Gris de ausencia* (1981) en el epígrafe destinado al estudio de Teatro Abierto.

Si los tres trabajos mencionados analizan el teatro durante el periodo conocido como la dictadura de Videla —de 1976 a 1983—, este último aborda un periodo dictatorial anterior, el denominado dictadura de Onganía que va de 1966 a 1972, y atiende a las manifestaciones artísticas en general, aunque hace especial hincapié en el género teatral y en dos obras del autor: *La pata de la sota* (1967) y *El avión negro* (1970).<sup>4</sup> Nos referimos a *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73* de Lola Proaño-Gómez, publicado en Atuel en 2002.

---

<sup>4</sup> *El avión negro* es obra del grupo de autores Roberto Cossa, German Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik.



En lo que se refiere a las publicaciones que versan específicamente sobre Teatro Abierto, movimiento donde nuestro dramaturgo tiene un papel protagónico pues estuvo en su gestación y participó en todas sus ediciones, podemos citar cuatro obras clave. Miguel Ángel Giella será el especialista en este periodo dentro del panorama argentino y le dedica dos volúmenes publicados por Corregidor. El primero, *Teatro Abierto 1981. Volumen I. Teatro argentino bajo vigilancia*, incluye un estudio del movimiento en sus distintas ediciones —desde 1981 a 1985— y un análisis de las obras que formaron Teatro Abierto en 1981. En este apartado, estudiará la pieza *Gris de ausencia* de Roberto Cossa. El segundo, *Teatro Abierto 1981. Volumen II. 21 Estrenos argentinos*, contiene la edición de las obras estudiadas en el primer volumen. Dentro del panorama español, Alba Saura Clares defiende, en 2018, su tesis doctoral sobre Teatro Abierto en la Universidad de Murcia; su trabajo, titulado *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981–1985). Escena, política y poéticas dramáticas* dedica un capítulo a nuestro autor denominado «Roberto Cossa y la deformación grotesca» donde analiza *Gris de ausencia* y *El tío Loco*. Por último, queremos mencionar el catálogo de Julie Weisz que, publicado en 2011, nos trae unas magníficas fotografías de las puestas en escena de Teatro Abierto 1981 y 1982.

Respecto a los monográficos que versan sobre una poética dramatúrgica en la que nuestro autor destaca, tenemos, por un lado, la obra *Realismo y teatro argentino* (1973) de Nestor Tirri, editado por Ediciones La Bastilla, que es una obra fundamental en el estudio del primer teatro del autor, pues el estudio se centra precisamente en el análisis de la generación realista en la que Cossa ingresa al inicio de su carrera. Por otro lado, exponemos las obras que versan sobre el grotesco en la Argentina: *El neogrotesco argentino* (1994) de Ileana Azor Hernández, publicado por el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), donde la autora dedica un epígrafe a nuestro dramaturgo, «Gambaro y Cossa: proyectos del neogrotesco porteño»; el ya mencionado trabajo de Irene Pérez, *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa* (2004), que no solo incluye la edición de *Stéfano* y *La nona*, sino también un amplio trabajo sobre el género y su pervivencia en el teatro de Cossa; *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor* (2008) de Osvaldo Pelletieri, publicado en Galerna, y, por último, queremos incluir, aunque no aborde concretamente la productividad teatral del grotesco, *Inmigración, escena nacional y figuraciones de la tanguería* (1997) de Luis Ordaz con prólogo de Roberto Cossa, publicado por Editores de América

Latina, pues sí analiza temas de raigambre popular, vinculados con el grotesco y esenciales en el teatro de Cossa, como son la inmigración y el tango. Así pues, piezas como *La ñata contra el vidrio* (1966), *La nona* (1977), *El viejo criado* (1980) y *Gris de ausencia* (1981) aparecen comentados en este breve trabajo.

Un nuevo apartado de este material bibliográfico sobre la dramaturgia de Cossa lo conforman los artículos publicados en revistas especializadas que, por ser un bloque algo más extenso en un recorrido que no pretende ser exhaustivo, resumiremos con algunos ejemplos de las revistas más relevantes en el ámbito teatral.

Dentro de la investigación teatral argentina ocupa un papel prominente la revista, ya clausurada, *Espacio de Crítica e Investigación teatral*, dirigida por el dramaturgo Eduardo Rovner, que se transformó en la revista *Espacio de Teatro* que, con la misma dirección, pasará a formar parte de las publicaciones de la Fundación Carlos Somigliana, de la que Roberto Cossa es miembro. En esta publicación periódica, encontraremos tanto colaboraciones de nuestro autor que versan sobre aspectos generales de su oficio de dramaturgo, como numerosos artículos especializados que analizan su obra. Citamos a continuación algunos ejemplos. En el número de diciembre de 1987, se inauguran la sección «Crítica y contracrítica» con la autoría de Osvaldo Quiroga y Roberto Cossa: el primero atacaba el estreno de *El sur y después* en el diario *La Nación* y el segundo respondía en *Página 12*, la revista *Espacio* recoge ambas notas; en el número de abril de 1991, Cossa participa de nuevo con un artículo titulado «¿Qué es hoy un autor?». Respecto a los estudios sobre su obra, tenemos un número, en abril de 1990, donde Susana Anaine publica un análisis de la producción de Cossa hasta la fecha, titulado «El teatro de Roberto Cossa o la puesta en escena de una conciencia histórica»; este artículo nos ha resultado útil en el bloque II, donde ofrecemos una clasificación de su obra. En el número 14 de 1995, siendo ya la revista *Espacio de Teatro*, Ana Seoane publica «El proceso creador en *Viejos conocidos* de Roberto Cossa».

Algo más actual es *Teatro XXI. Revista del GETEA*, aunque también clausurada, que dedica también numerosos trabajos a la obra de nuestro autor, por ejemplo, el número 24 del otoño de 2007 incluye un artículo de investigación de Osvaldo Pellettieri —«Roberto Cossa: a treinta años de *La nona*»— donde el especialista hace un recorrido por la obra de Cossa y una reseña de Yanina Andrea Leonardi sobre la puesta que, de *Tute Cabrero*, estaba haciendo Jorge Graciosi ese mismo año en Teatro del Pueblo.

Sin salirnos aún de las publicaciones argentinas, queremos mencionar *Teatro. La revista del Teatro San Martín* que dedica dos números casi íntegros a nuestro autor: el de mayo de 1985 (año 5, número 20) y el de julio de 1999 (año XX, número 56). Los trabajos más reseñables del primero son un extenso reportaje realizado por Osvaldo Quiroga, titulado «De *Nuestro fin de semana* a *Los compadritos*. El Piazzola del teatro argentino», el artículo «Tres hitos en la dramaturgia de Cossa» de Luis Ordaz y la semblanza elaborada por Rodríguez de Ana, «Un hombre y su tiempo». Del segundo número, destacamos el reportaje de Gerardo Fernández «El ciudadano Roberto Mario Cossa, o sea, el teatro argentino contemporáneo», la entrevista que Alberto Catena le realiza al autor —«El que escribe también quiere disfrutar de la fiesta»— y la entrevista que Pablo Lettieri le hace Daniel Marcove, el director de *El Saludador*, a propósito del estreno de esta pieza en ese año.

En el panorama latinoamericano, queremos destacar *Conjunto*, revista especializada en teatro latinoamericano de Casa de las Américas que, en la actualidad, está clausurada, donde encontramos desde artículos sobre teatro argentino que incluyen a Cossa —«La vanguardia teatral argentina» de Rodríguez de Anca, en el número 73 de septiembre de 1987—, hasta estudios centrados exclusivamente en su obra —«*Lejos de aquí*: inmigración y neogrotesco», en el número 100 de 1994—, además de la publicación de sus textos —la obra *Yepeto* será publicado en el número 80 de 1989—.

Dentro de las revistas norteamericanas que funcionan como un referente académico en la investigación teatral, traemos aquí dos que han dedicado muchas de sus páginas a nuestro autor. Nos referimos a *Latin American Theatre Review*, revista de la universidad de Kansas, y *GESTOS: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, revista dirigida por Juan Villegas. De LATR, citamos a continuación algunos artículos que nos han resultado de gran utilidad en nuestra investigación: «Humor and National Catharsis in Roberto Cossa's *El saludador*» de Gail A. Bulman; «El cocoliche se devora a sí mismo: una lectura genealógica del grotesco criollo en *Stéfano* y *La Nona*» de Gonzalo Aguiar, «(Des)Memoria, biopolítica y relaciones de poder a propósito de *La nona* de Roberto Cossa» del investigador salmantino José Manuel González Álvarez, «El avión negro: De la realidad a la caricatura grotesca» de Claudia Kaiser-Lenoir y la entrevista que Sharon Magnarelli le realiza a nuestro autor en 1987, «Roberto Cossa habla de teatro». De la revista *Gestos*, destacamos dos artículos de Pellettieri sobre dos momentos del teatro argentino que incluyen a Roberto Cossa,

«Apogeo, convencionalización y parodia de la puesta realistas (1960-1976)» y «Postmodernidad y tradición en el teatro actual de Buenos Aires», y un artículo de Marina Sikora que analiza la pieza *El Saludador*, «El saludador o la persistencia del realismo». Es importante señalar que ambas revistas poseen, además, un sello editorial bajo el cual aparecen monografías sobre teatro argentino como, por ejemplo, la ya mencionada *Fábula, sexo y poder: Teatro argentino al final del siglo XX* de George Woodyard en LATR book y *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* de Lola Proaño en Gestos editorial.

En el panorama español, destaca la *Revista Primer Acto*, dirigida, en su origen, por José Monleón y, actualmente, por su hija Ángela Monleón. En ella encontramos la publicación de una pieza —*El viejo criado*, en 1986—, la publicación de un artículo a propósito de la representación de *La nona* en España en 2004 —«Roberto Cossa en Madrid. La metáfora no envejece» de Luis Araújo— y un escrito del propio autor en 2013 —«Entre el teatro de arte y el teatro popular»—. También tenemos la revista de la Universidad de Alcalá *Teatro. Revista de estudios teatrales* que publicó su último número en 2007 y se convirtió, a partir de 2008, en *Teatro: revista de estudios culturales*; en ella encontramos un artículo de Osvaldo Pellettieri titulado «Roberto Cossa y el teatro dominante».

Hasta aquí nuestro recorrido por las principales revistas de teatro que se han encargado de la obra de nuestro autor. Obviamente, este repaso deja fuera numerosas publicaciones, pues no hemos incluido las revistas académicas de literatura hispánica en general. Sirvan como ejemplo estos dos interesantes artículos: el primero, publicado en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, «El tango como intertexto en la creatividad de *El viejo criado*» de Francisco Jarque Andrés que fue esencial en la redacción de la última publicación de este compendio —«Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa»—; el segundo, publicado en la revista *Canadian Journal or Latin American and Caribbean Studies*, «Roberto Cossa: el teatro histórico, la historia teatral» de Alberto Ciria que ha sido traído a colación en varias de los trabajos que aquí se reúnen. Deberíamos incluir también las propias publicaciones de este compendio, señaladas al principio de este bloque, que aparecen en revistas especializadas en literatura hispanoamericana como son *Anales de Literatura hispanoamericana* o *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* o en revistas de literatura en general como *Álabe. Revista de investigación sobre lectura y escritura*.

Un último grupo lo formarían los trabajos incluidos en los libros de actas de congresos que, en la actualidad, aparecen más comúnmente editados como monográficos. En este grupo, serán especialmente relevantes los Congresos que, cada dos años, celebra AEEH (*Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*), cuyas actas publica la universidad encargada de la organización o la editorial a la que los organizadores las encomienden, y los Seminarios internacionales que de forma anual celebra SELITEN@T (*Centro de investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*), dirigidos por José Romera, cuyos resultados publica Visor. Nos permitimos ejemplificar este último grupo con cuatro de nuestros trabajos: «“Los supervivientes” en el teatro de Roberto Cossa», presentado en el VI Congreso de AEELH, *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la Literatura hispanoamericana*, y publicado por Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; «Teatro argentino de los años sesenta: las relaciones entre el “conflicto estático”, de la obra de Gambaro y el “quietismo escénico”, de la dramaturgia de Cossa», presentado en el VIII Congreso de AEELH, *A través de la Vanguardia: orígenes, desarrollo, transformaciones*, y publicado por la Universidad Rovira i Virgili; «Del cine al teatro: el camino inverso de *Tute cabrero*», presentado en XVII Seminario Internacional de SELITEN@T, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, y publicado por Visor Libros y, por último, «Familia y humor negro en el teatro de Roberto Cossa y Claudio Tolcachir», expuesto en el XIX Seminario Internacional de SELITEN@T, *Teatro de humor en los inicios del siglo XXI* y publicado de nuevo por Visor Libros.

El panorama descrito revela algunas claves respecto a los procesos de investigación sobre la obra de este dramaturgo. En primer lugar, es evidente que la mayoría de la crítica especializada sobre el autor es de procedencia argentina como podemos comprobar al revisar los sellos editoriales que, con este propósito, hemos señalado en cada caso. Puesto que la mayoría de estos trabajos no está digitalizado, acceder a ellos es costoso desde España, pues solo algunos ejemplares se comercializan en librerías especializadas de teatro como Yorick, pero para adquirir el resto será necesario viajar al país o conseguirlos a través de plataformas como Iberlibro que encarecen muchísimo la transacción con los gastos de envío. Además, como varios trabajos son de las décadas de los 80 y los 90, están descatalogados y se han convertido en rarezas de librería de viejo. Esta primera apreciación nos permite imaginar lo difícil que hubiera sido este trabajo de no haber podido realizar las tres estancias en Buenos

Aires, gracias a las becas<sup>5</sup> recibidas. En segundo lugar, descubrimos la atención que le prestan a Roberto Cossa los departamentos de español de las universidades canadienses pues hallamos dos trabajos doctorales –tesis y tesina– y dos revistas especializadas que abordan su obra. En tercer y último lugar, consideramos que revela la poca atención que se le ha prestado a este dramaturgo en nuestro país, tanto en el panorama teatral como en la investigación académica, a pesar de ser un autor con una sólida trayectoria teatral y una calidad literaria sobradamente reconocida dentro de las fronteras argentinas. Estimamos que se evidencia así la oportunidad de poner su obra sobre el escenario, asegurar su pervivencia con la edición y dedicar un espacio de la crítica especializada a la misma, ya que supondría ganar una parcela literaria que hasta ahora ha sido descuidada. Esta tesis viene a ser una aportación para empezar a llenar este vacío en lo que respecta al trabajo académico sobre el autor.

---

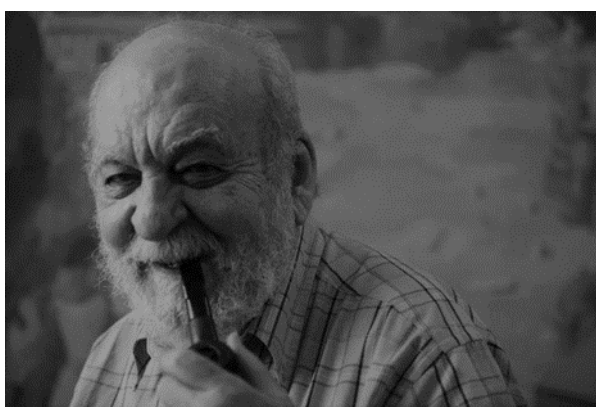
<sup>5</sup> La doctoranda pudo beneficiarse de las siguientes becas: Beca de investigación (Ayuda para la Formación de Doctores en Centros de Investigación y Universidades andaluzas. Convocatoria 2004. Boja núm. 120, de 21 de junio de 2004), en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Jaén, y beca para desplazamiento internacional en el marco del Programa de Movilidad Académica entre todas las Instituciones asociadas a la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP) (28 de noviembre de 2016).

II  
UNA APROXIMACIÓN AL DRAMATURGO ROBERTO COSSA  
Y A SU PRODUCCIÓN TEATRAL

## 2.1. UNA APROXIMACIÓN A ROBERTO COSSA

Moreno: *¿Cómo le gustaría que lo recordaran?*

Cossa: *Como un autor que habló del tiempo que le tocó vivir y de la ciudad que le tocó habitar. Que alguno de mis textos ayude a comprender nuestra realidad y nuestra irrealidad, nuestra identidad y nuestra falta de identidad, típica de un país fantástico como el nuestro. Pienso que tengo un instrumento y que debo usarlo para algo, pero usarlo bien. Si lo hice mal o bien, sólo el tiempo lo dirá. Creo que traté, modestamente, de mantener una especie de coherencia en mi teatro y también creo haber respetado mi profesión. Me gustaría, en fin ser reconocido como un autor argentino.*<sup>6</sup>



Roberto Mario Cossa. Fotografía extraída de <https://www.lanacion.com.ar>

Roberto Mario Cossa nace el 30 de noviembre de 1934 en Villa del Parque, un barrio porteño de clase media que aparecerá en su obra *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982). Hijo de un padre mecánico dental y de una madre que se dedicó a cuidar de su familia, Cossa se define como «un típico producto de la clase media porteña de la época, es decir,

de los años 30 y comienzos de los 40. Tuve una infancia feliz: buena comida casera, cama caliente, y mucho afecto familiar. Vivíamos sin sobresaltos económicos pero con gran austeridad» (Cossa, en Gasió, 2010: 10).

Nuestro autor es descendiente de inmigrantes italianos por parte de madre y de padre. En la casa de su infancia, vivió su abuelo materno, un italiano que llegó a la Argentina a los 18 años y trabajó duro para que sus hijos pudieran tener una carrera. Años después, le robaría algunos tics para construir el personaje de la Nona. También vivieron en la casa familiar una tía materna y su esposo que se dedicaban a la docencia y que le aportaron la cultura y el laicismo. En esa época, comienza su amor a la música clásica que le acompañará hasta hoy. Con dos de sus tíos por parte de su padre, René y Miguel, se aproxima al mundo

---

<sup>6</sup> Este es el fragmento de una entrevista que Sergio Moreno le hizo al autor en 1985 para la revista del Teatro Municipal San Martín (Moreno, 1985: 43).



del teatro. Ellos fueron actores profesionales durante toda su vida y, en su juventud, Roberto Cossa también deseó ser actor, aunque instado por su padre, se matriculó en Medicina y, sin completar el primer año, pasó a Derecho donde tampoco se sintió cómodo.

Hizo el servicio militar en 1955, coincidiendo con la llamada Revolución Libertadora, el golpe de estado que derrocó a Perón y puso en el poder al General Lonardi. De familia gorila, es decir, antiperonista, lo vivió con temor, pero a la vez con una esperanza que no tardaría en desaparecer. Tras la colimba, se decidió a formarse como actor y marchó a Mendoza para recibir clases de una actriz rusa, Galina Tolmacheva; pero la enfermedad de su padre lo obligó a abandonar y a regresar a Buenos Aires.

Tras la muerte de su padre, comienza a trabajar en *Clarín*. Le gusta escribir y el periodismo le permite hacerlo recibiendo un sueldo. También se lanza al escenario e interpreta el papel del padre en la obra *En familia* (1905), de Florencio Sánchez. Pero en poco tiempo abandonará el periódico *Clarín* y se dará cuenta de que actuar le genera demasiada angustia. ¿Cómo unir entonces su deseo de escribir y su pasión por el teatro? En la dramaturgia estaba la respuesta, aunque el periodismo seguirá presente en su vida y le otorgará, según sus propias palabras, dos herramientas útiles para escribir teatro: «el sentido de la información y la necesidad de síntesis» (Cossa, en Gasió, 2010: 32). En 1960, comienza a trabajar como periodista clandestino de *Prensa Latina* que, con sede en La Habana, había sido clausurada en la Argentina presidida por Arturo Frondizi. En 1964, se estrena su primera obra teatral, *Nuestro fin de semana*, con Juan Carlos Gené y Federico Luppi como actores principales y Yiriar Mossian como director.

Con el estreno de esta pieza, Roberto Cossa queda incluido en la «generación realista del 60» (Pellettieri, 2003a: 244), formada por los dramaturgos Ricardo Halac, Germán Rozenmacher y Carlos Gorostiza. Cossa comienza su carrera con gran éxito de público y crítica, porque pertenece a un grupo de autores que vino a cubrir con sus textos una demanda del campo teatral y, por esta razón, fue muy bien recibido. Los nuevos actores, formados según el método de Stanislavski, necesitaban unos textos teatrales que plantearan un lenguaje y unas situaciones con las que se sintieran identificados, para poder lograr la verdad escénica que perseguían en sus entrenamientos actorales. Estos dramaturgos, que escriben un teatro que tiene como objetivo poner sobre el escenario la realidad que los circunda, cubrían esta necesidad.

Así pues, tenemos a un autor que con treinta años acaba de iniciar su carrera y ya es uno de los protagonistas del periodo más efervescente y fecundo del sistema teatral porteño. Junto a esta generación de autores que eligen la poética realista en su escritura, existe otro grupo que gira en torno al *Instituto Torcuato Di Tella* de Buenos Aires y conforma lo que Pellettieri ha denominado «la neovanguardia argentina» (2003a: 309). Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky serán dos de los autores más relevante de esta formación. Ambos grupos se erigen como los bandos que se enfrentan en una ardua polémica que se inicia en 1965, con el estreno de *El desatino* de Griselda Gambaro, y se prolonga en lo que resta de década. En esta controversia, se esgrimirán dicotomías tales como la referencialidad o la autonomía, lo nuestro o lo ajeno, el arte comprometido o la evasión. Roberto Cossa, junto a sus compañeros de grupo, defenderá que solo una poética referencial como la suya ponía sobre el escenario la auténtica realidad nacional y se comprometía con ella; constituía por lo tanto una poética militante frente a la vanguardia que representaba la influencia extranjera y un actitud evasiva ante la realidad. Estas palabras que Cossa pronuncia en una entrevista para *El mundo* en 1966 dan cuenta de su postura:

En nuestro país, el realismo siempre estuvo apegado a la realidad, mientras que el llamado ‘vanguardismo’ surgió siempre como una forma de eludirla, de distorsionarla. De ahí mismo surge la conducta del creador. Mientras los escritores realistas fueron siempre postergados por las clases dirigentes, o admitidos a regañadientes, los llamados ‘vanguardistas’ contaron con el apoyo, porque nunca significaron un peligro ni ningún compromiso (Cossa, en Pellettieri, 1999a: 40).

Esta polémica<sup>7</sup> teatral toca su fin al terminar la década del sesenta y se ponen de manifiesto muchas de las falacias esgrimidas como, por ejemplo, la ingenua creencia que el

---

<sup>7</sup> Esta polémica se movía, al menos, en dos niveles: uno que se situaba en el sistema teatral porteño y en la búsqueda por ambos grupos de la legitimidad y la primacía en el sistema, otro que se inscribía en un debate de más amplio espectro y que se estaba dando en toda la literatura latinoamericana. Siguiendo a Moraña (2010: 144), lo resumimos en una pregunta: ¿cuál es la función del intelectual en la América Latina posterior a la Revolución cubana? Responder a esta pregunta suponía plantearse el camino literario en el que residía el compromiso. Un ejemplo claro, en el ámbito de la narrativa, lo encontramos en el enfrentamiento entre Óscar Collazos, que creía abanderar lo nuestro, frente a Julio Cortázar al que se le tildaba de escritor de lo ajeno. La citada polémica queda registrada en la obra *Literatura de la revolución y revolución en la literatura [Polémica]* de Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, publicada por Siglo Veintiuno Editores en 1970.

grupo realista tenía en una teoría del reflejo, aquella que considera que tras la cuarta pared se representa una copia fiel de la realidad. Además, ese referente cada vez más complejo y convulso —el terror de la dictadura de Onganía comienza en 1966 y le seguirán situaciones cada vez más cruentas— no se dejaba apresar ya por una poética figurativa y, así, el teatro de Roberto Cossa y sus compañeros de generación pronto resultó demodé, la experimentación artística se hacía necesaria. Ilustran esta situación las malas críticas que recibió *La pata de la sota* (1967), la última obra que Roberto Cossa escribió dentro de este primer periodo.

Diez años de silencio teatral seguirían a este estreno, si exceptuamos la colaboración en la escritura de *El avión negro*, obra que Cossa compone junto a Rozenmacher, Somigliana y Talesnik. Este trabajo colectivo supuso un hito en la evolución artística de nuestro dramaturgo, ya que «representa un momento de dejar a un lado el propio estilo y los propios prejuicios, para lanzarse a una creación más libre, más suelta» (Armando, 1985: 62). El propio autor ha reconocido en numerosas entrevistas lo enriquecedora que le resultó esta experiencia de trabajo:

Trabajando en equipo, se van cediendo cosas y ganando otras en una tarea mucho más enriquecedora. Yo gané sí mucha más soltura en mi modo de escribir. Por primera vez comencé a plantear situaciones límite, a incursionar en el humor, el humor lanzado, y eso me ayudó a liberar una zona mía que estaba contenida... Creo que las zonas que comenzamos a explorar mientras escribía *El avión negro*, me sirvieron mucho para *La Nona* (Cossa, en Moreno, 1985: 40).

En 1977 se estrena una pieza que será clave en su trayectoria dramática, *La Nona*, y con ella comienza una nueva etapa teatral donde el expresionismo, el teatro del absurdo y los discursos de la cultura popular —el tango, el sainete y el grotresco— son los caminos poéticos que el autor sigue, con el humor negro como herramienta principal, para indagar la realidad. Roberto Cossa no abandonará nunca el marbete realista para referirse a su teatro, como leemos a continuación; ahora bien, su concepción pierde ingenuidad y gana en anchura, pues las poéticas que antes rechazaba se le presentan ahora como caminos transitables:

Para mí, todo el arte es realista, desde cualquier estilo, incluso el absurdo, porque, a veces, te encuentras con que las realidades lo son. Y lo mismo diría del realismo mágico o de la visión histórica siempre que expresen la realidad [...]. En el caso de los argentinos, permanentemente no reconocemos en autores que, desde el punto de vista escolar o académico, no son realistas, como es el caso de Roberto Arlt. Cada vez se puede hablar más en nuestro país de un expresionismo, de una mirada al absurdo, de manera que nuestra realidad se parece más y más a las novelas del citado Arlt. En cuanto echamos una mirada poética, no directa, sobre la realidad, enseguida comienzan a diluirse las formas; desaparece la imagen naturalista, figurativa, y todo comienza a deformarse, en la medida que la realidad es deformante, por lo tanto, yo diría que seguimos dentro del realismo (Cossa, 1988: 7).

La década del setenta supone una fase que Osvaldo Pellettieri ha considerado de «intercambio de procedimientos» (2003a: 451). Con este marbete, el crítico hace referencia a un momento teatral en el que, ante un campo de poder donde se generaliza la censura, los representantes del campo teatral entierran la polémica, se unen y derriban las fronteras entre los distintos lenguajes escénicos: las metáforas de la neovanguardia se hacen más explícitas y la tesis de los realistas necesita cada vez más de las poéticas teatralistas para poder expresarse sobre el escenario. No obstante, si atendemos a las citadas palabras de Cossa, seguimos apreciando la resaca de la polémica, no solo en su deseo de no despegarse de la etiqueta de realista, sino también cuando nos habla de sus influencias literarias. Nuestro autor reconoce las lecturas de los italianos Cesare Pavese y Alberto Moravia, de su afición al cine norteamericano de Paddy Chayesky y, en el terreno teatral, su admiración hacia Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Antón Chejov y, por encima de todos ellos, Arthur Miller, por cuyo impacto –repite el autor constantemente– es hoy dramaturgo:

[*La muerte de un viajante*] me sensibilizó muchísimo, sentía que estaba viendo el espectáculo más maravilloso posible, y que quería ser ese autor que lo había escrito o ese actor que lo está protagonizando. También fue muy determinante la dramaturgia de Antón Chéjov... toda su obra me marcó. Más tarde llegué a Florencio Sánchez y al realismo argentino. Fue una dramaturgia que asumí después que las otras, pero que me impactó mucho... También fue muy importante Armando Discépolo, aunque llegó tarde para mí, era de esos autores que uno conoce y siente que se tenía que haber casado con ellos, mi obra *Gris de ausencia* es un homenaje a él (Cossa, 1996a: 33).

Cuando el autor afirma que Armando Discépolo «llegó tarde para mí», hace referencia al rechazo que él y su generación sentían hacia el teatro popular argentino y que, pasada esta primera etapa, desaparece. Reconocer la influencia de Discépolo supone en Cossa aceptar una poética teatralista,<sup>8</sup> pero de raigambre nacional. Ahora bien, cuando habla de los dramaturgos europeos y norteamericanos que admira, solo cita autores realistas —en un sentido amplio—, es decir, a aquellos que siente como sus pares. No mencionará autores del teatro del absurdo como Samuel Beckett o Harold Pinter, que sus coetáneos de la neovanguardia asumen como maestros sin reparos; aunque el absurdo haya dejado una huella profunda en algunas de sus obras, como por ejemplo en *El viejo criado* (1980) o *De pies y manos* (1984). Tampoco cita la influencia de autores expresionistas como Friedrich Carl Georg Kaiser, aunque algunos críticos como Pellettieri (1985: 44) lo citen como fuente en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982). Ahora bien, sí mencionará la presencia de Bertolt Brecht en piezas como *Angelito* (1991), ya que, siendo este un hito del teatro político, concuerda con la concepción del teatro como militancia que esgrimió en la polémica.

Durante los siete años que median entre *El avión negro* y *La Nona*, Roberto Cossa se dedica a su trabajo como periodista, empleo que abandona tras el inicio de la Dictadura, como nos muestran sus palabras: «Llega el golpe militar en marzo de 1976 y me doy cuenta de que para mí el periodismo se acababa. Incluso llegué a pensar que se acababa el país, que me tenía que ir» (Cossa, en Pellettieri, 1999b: 28-29).

Efectivamente, en estos días, Roberto Cossa, «asediado por las muertes, las desapariciones en su entorno» (Azor, 1994: 131), llega a mudarse tres veces de vivienda y prepara su exilio a España e, incluso, se anota en la lista de una compañía naviera (Cossa, en Pellettieri, 1999b: 28-29). Mientras su futuro se decide, regresa al mundo teatral y lo hace montando un grupo de trabajo junto a otros dramaturgos, directores y productores. Este es un hecho relevante en su decisión final de quedarse en la Argentina, pues el autor descubre que gracias al teatro podría sobrevivir en el clima de terror que lo empujaba al exilio: «Formamos este grupo y me di cuenta de que el teatro te permite sobrevivir. El teatro al

---

<sup>8</sup> Si en una estética «teatralista», el extratexto/la extraescena aparenta ser «una realidad ajena y distinta al escenario, el lugar donde comienza nuestro mundo real de referencia» (Pavis, 2005: 195-196), en una representación «ilusionista» el extratexto/extraescena es «la prolongación del escenario» (Pavis, 2005: 195-196), la continuación de la realidad social de los espectadores-lectores.

ser grupal te da aliento. Creo que casi nos juntamos en medio de esa situación terrible que se vivía, para hacer cosas» (Cossa, en Pellettieri, 1999b: 29). Es decir, la dolorosa realidad que se imponía en el país fue acicate para que Roberto Cossa sintiera de nuevo la fuerte necesidad de estar dentro del mundo teatral y estar dentro del mundo teatral le permitió salir del aislamiento, formar parte de una comunidad y, así, apaciguar el miedo.

Nos gusta denominar a Roberto Cossa como un hombre de teatro, es decir, que no llega al género desde el ámbito de la literatura, sino que, desde el inicio de su carrera, concibe el teatro en el escenario. Este hecho lo hace muy consciente de los rasgos específicos del género. Así, él mismo señala su carácter comunitario que le ayuda a afrontar el miedo durante la dictadura. En otra entrevista, afirma que una representación teatral no puede permitirse el lujo de ser aburrida: «un libro puede ser bueno y aburrido; te puede llevar días leerlo. El teatro, en cambio, te tiene que atrapar durante una hora y media» (Cossa, 1985a: 26). El teatro que es una experiencia compartida entre actores y público en un tiempo y espacio reales, el teatro que no permite interrupciones ni vueltas atrás, el teatro que es inmediato, corporal y ritual, tiene el deber de enganchar al espectador.

Otro aspecto de la especificidad teatral del que Cossa es muy consciente es que para crear un personaje sólido sobre el escenario es necesario construirle una voz. El diálogo es la piedra de toque de su teatro, incluso cuando en su evolución dramática adquieren cada vez más peso las acotaciones –las acciones, los gestos y el tono que, a veces, discrepan con esa voz–, la palabra de los personajes sigue siendo ágil y veraz, sin que esté lastrada por la retórica literaria. Así, en una mesa redonda en la que participa en 1965, afirma «vos llegás al teatro porque el diálogo te carbura, te resulta fácil, es una expresión directa en uno» (Cossa, en Lugones 1965: 20). En este sentido, Moreno titulará una entrevista al autor para la revista de *Teatro* del San Martín con sus propias palabras sobre la creación dramática: «es cuestión de tener buen oído» (Cossa, en Moreno, 1985).

Queremos destacar un tercer aspecto clave en el género y en la creación de nuestro dramaturgo: se nutre de lo que acontece en su tiempo. Él mismo lo expresa así:

Me siento muy vinculado a la realidad inmediata. A lo mejor *El viejo criado* es una obra que dentro de diez años no sirve para nada, no existe más. Pero en el momento que la escribí, y por su repercusión en un sector del público, creo que sirvió para conectarnos

directamente con lo que nos pasa. Esto estuvo siempre presente en mis obras, aunque no se hablara de política, como en *Nuestro fin de semana*. Ha estado el contexto en que se movía el país. Es una cuestión de sensibilidad, no puedo vivir marginado de lo que está sucediendo [...] Trato... –no, no es que trate, es que no puedo hacerlo de otra manera– toco aspectos profundos de la realidad (Cossa, 1985a: 25).

El teatro es un género que tiene como objetivo, no la lectura privada, sino la representación pública y esto le concede una dimensión política quizás más acusada que en otros géneros literarios. Si toda obra literaria hunde sus raíces en la realidad histórica de la que nace, consideramos que el teatro lo hace de forma especial. El escenario se convierte en un espacio de reflexión de esa realidad inmediata y compartida por el dramaturgo, el director, los actores y el público. Roberto Cossa es muy consciente de esta dimensión pública del teatro y, por eso, cuando escribe piensa en el espectador de su lugar y de su tiempo. Si años después, su obra es leída, analizada o representada en otro contexto en el que se resemantiza y adquiere nuevas dimensiones –aquí y ahora en esta investigación, por ejemplo–, para nuestro dramaturgo supone un alcance extra que no fue su prioridad a la hora de escribir, aunque por supuesto, no lo desprecia. Su objetivo principal es la representación –no olvidemos su «escribo para estrenar» (Gasió, 2010)–, pero Roberto Cossa se ha preocupado también por la publicación de su obra completa –Ediciones de la Flor se encargará de ella– que le otorga una transcendencia literaria incuestionable.

Ahora bien, aunque Cossa se nutre de la realidad inmediata, como periodista establece límites entre una y otra parcela: con el teatro, está en el terreno del arte y el arte siempre supone una ficción; una «ficción realista», quizás, como teoriza Trancón (2006), pero ficción al fin y al cabo. Así, si bien es cierto que la realidad que lo conforma es la materia de su teatro, será unida a la metáfora y a la experimentación, como él mismo nos indica: «No puede haber teatro sin riesgo» (Cossa, 1985a: 26). No obstante, la mayoría de la crítica que se aproxima a su obra no se interesa por este último aspecto –su capacidad para distorsionar el referente, aglutinar recursos de poéticas distintas, calcar discursos y parodiarlos, por citar algunos ejemplos–, sino por su dimensión referencial, siempre vinculada con la historia y la identidad argentina.

Por ejemplo, Antonio Rodríguez Anca lo define como un hombre «preocupado por su época, por la circunstancia que le toca vivir y por todo aquello que condiciona, limita,

restringe a sus contemporáneos» (1985: 21). La mayoría de la crítica señala que su producción dramática puede ser considerada como material para historiadores: «cuando otras generaciones hayan enterrado a la nuestra, el teatro de Cossa servirá, mejor que las noticias de los periódicos y los pseudosestudios sociopolíticos, para interpretar lo que fue la Argentina de nuestro tiempo», dice Osvaldo Soriano (2005: 13) y Perla Zayas de Lima afirma que la totalidad de la obra de Cossa puede leerse como un gran texto en el que el autor intenta elaborar un diagnóstico de la historia argentina (Zayas, 2000: 155).

Si atendemos a la cita que inicia esta biografía, en la que el autor responde a la pregunta «¿cómo le gustaría ser recordado?», veremos que la interpretación de la crítica no dista mucho de su deseo: «como un autor que habló del tiempo que le tocó vivir y de la ciudad que le tocó habitar. Que alguno de mis textos ayude a comprender nuestra realidad y nuestra irrealidad, nuestra identidad y nuestra falta de identidad, típica de un país fantástico como el nuestro» (Cossa, en Moreno, 1985: 43). Así pues, intentar comprender la realidad es su objetivo, pero afirma que la «nuestra» y este posesivo supone una perspectiva en la que está presente la autocrítica, en la que la indagación apunta hacia heridas íntimas que tienen a su vez una dimensión social, política y económica. Este punto de partida implica cierta cuota de dolor en la creación, a la que el dramaturgo se enfrenta mediante al menos dos procedimientos clave: el citado humor negro que, en sus propias palabras, es su manera «de reproducir una textura muy dolorosa» (Cossa, en Gasió, 2010: 320) y la ambivalencia que es el efecto que produce en el espectador la crítica feroz de aquello que se ama. Ambos recursos conforman el núcleo de lo grotesco, en un sentido amplio, por lo que podemos afirmar que Roberto Cossa posee cierta inclinación natural hacia esta poética.

Creemos que esta perspectiva que teje estrechamente lo personal y lo político genera la organicidad que percibimos en toda su producción dramática y que nos ha permitido analizar en las publicaciones de este compendio lo que hemos llamado, siguiendo a Ordaz, sus «venas mayores, profundas y principales» (1980: 11), es decir, aquellas obsesiones que recorren toda su dramaturgia y se modulan desde distintas poéticas: la primera, el papel que su clase social desempeña en la historia; la segunda, la importancia de una comprensión cabal del pasado en la construcción de la identidad y el futuro y, la tercera, el análisis del fracaso de la praxis socialista que da lugar al cuestionamiento de los discursos convencionalizados y la pregunta por la responsabilidad del intelectual. No en vano, Roberto Cossa es conocido



en los círculos teatrales bonaerenses como un autor que se ha mantenido siempre fiel a sí mismo y que, de este modo, ha creado una obra llena de coherencia. Las propias palabras del autor apuntan hacia esa dirección: «no hice nunca nada de lo que tuviera que arrepentirme, no experimenté jamás la sensación de que me estaba traicionando» (Cossa, 1985a: 26).

Decíamos más arriba que, aunque enterrada la polémica, perviven en el dramaturgo muchos de los estímulos que, allá por la década de los sesenta, lo impulsaron hacia la dramaturgia, uno de ellos es la concepción del teatro como militancia que rastreamos en muchas de sus declaraciones y que resumimos en su deseo de construir una obra honesta histórica, personal y estéticamente que sacuda al espectador, lo incite a la reflexión y lo saque de su indiferencia. La pregunta sobre la responsabilidad del intelectual que hemos citado como una de las obsesiones que nutren su teatro, es encarnada también por su propia labor como dramaturgo. Roberto Cossa es un autor que en su creación se plantea cuáles son las mejores vías para el compromiso y eso le supone tantear, asumir riesgos, cosechar grandes aciertos, pero también algunos errores. En el campo teatral, no existe un ejemplo que ilustre de forma más evidente su compromiso como su participación en Teatro Abierto<sup>9</sup> en todas sus ediciones, pero muy especialmente en la primera en 1981, cuando esta experiencia significó el levantamiento del teatro contra el terror de la Dictadura.

La imagen que de nuestro autor ha construido un sector de la crítica del teatro argentino es la de un autor que ha permanecido, durante cuatro décadas, «fiel a la creencia en el compromiso del intelectual y del artista y en la función social reformadora del teatro» (Zayas, 2000: 155), pues lo considera como «un terreno para pelear por lo que creemos» (Cossa, en Zayas, 2000: 155). ¿Y en qué cree Roberto Cossa? Él mismo nos responde: «Yo aspiro, fundamentalmente, a un país socialista» (Cossa, 1985a: 24).

Yo soy de una familia muy gorila; buena gente, pero muy gorila. En mi adolescencia fui antiperonista, pero después hice el tránsito hacia la izquierda marxista, un marxismo más intuitivo que elaborado. Y, finalmente, me quedé en una actitud independiente [...] sigo pensando que con todos sus problemas y todas sus contradicciones, el socialismo es la única

---

<sup>9</sup> El movimiento Teatro Abierto será explicado en el epígrafe 2.2.2. Poética dramaturgica en la segunda etapa.

salida para la Humanidad. Lo que pasa es que me he vuelto más amplio; creo que se puede recorrer el camino con mucha gente del peronismo, del radicalismo. Mi único enemigo declarado es el fascismo; con los demás converso, pienso que se puede llegar a construir algo (Cossa, 1985a: 26).

Terminamos esta aproximación a Roberto Cossa, el hombre y el creador, con unas palabras que ilustran la posición de su persona y su dramaturgia en el actual panorama teatral porteño. El pasado año 2017, realicé una nueva estancia de investigación que me permitió conversar con Roberto Cossa, a quien ya considero un amigo. Me interesa traer aquí dos asuntos que ilustran esta posición. El primero atañe a su labor de dinamizador cultural. Roberto Cossa, junto a otros representantes del teatro argentino que han ido variando a lo largo de los años, crea en 1990 la Fundación Carlos Somigliana (SOMI) que se encarga de la dirección artística del Teatro del Pueblo. Se trata de una institución destinada a estimular – a través de puestas en escena, talleres, seminarios, concursos, etc.– al autor teatral argentino. Pues bien, en esta conversación con el dramaturgo, me informaba de que, tras muchos años ocupando el antiguo teatro de Leónidas Barletta,<sup>10</sup> habían decidido mudarse a un nuevo espacio, pues últimamente detectaban algunas injerencias de las propietarias en la decisión del programa y la fundación deseaba elegir con total libertad. Me preguntaba, entonces, ilusionado, por las posibilidades para financiar su nuevo proyecto: que el Teatro del Pueblo, por fin, tuviera un espacio propio. Contaba, en 2017, con 83 años y, repetimos, estaba ilusionado con su nuevo proyecto.

El segundo asunto no está desprovisto de humor. Me dice Roberto Cossa, con esa risa amarga que tan bien lo representa, «Gallega, me casé. Sí, con una pintora. Me equivoqué. Tenía que haberme casado con una directora porque aquí ya nadie me monta». Su teatro dialoga con una modernidad que cree aún en los grandes relatos, aunque los cuestione; que confía aún en la existencia del personaje, aunque lo convierta en un antihéroe; que construye aún un conflicto, aunque a menudo sea paradójicamente estático; que establece aún el límite entre realidad y ficción, aunque considere la ficción el mejor camino para llegar a la verdad. La actual escena posdramática porteña dinamita estos rescoldos de modernidad: incrédula ante los metarrelatos (Lyotard, 1984: 10), apuesta por el fragmento; quiebra la noción de personaje; hace desaparecer el límite entre los géneros e

---

<sup>10</sup> Leónidas Barletta es considerado como el padre del teatro independiente argentino.

incluye la narratividad en lo dramático y, con su práctica autorreferencial, relativiza los criterios que permitían diferenciar ficción escénica y realidad (Trastoy, 2018: 16). El nuevo teatro nace al calor de un tiempo nuevo y su escepticismo expulsa de la escena a autores que considera caducos. Quizás la distancia entre lo dramático, donde incluimos a nuestro autor Roberto Cossa, y lo posdramático, con teatristas como Vivi Tellas o Mariano Tenconi, no sea insalvable; quizás la puesta en escena de la obra de Cossa enriquecería el panorama teatral porteño. A cambio, se le ha otorgado el marbete de clásico vivo (Pellettieri, 2001: 305), pero él, no lo olvidemos, no se conforma porque escribe para estrenar.

## 2.2. CLASIFICACIÓN DE SU OBRA: LA EVOLUCIÓN DE SU POÉTICA DRAMATÚRGICA EN SU CONTEXTO HISTÓRICO Y TEATRAL

Exponemos a continuación los títulos que componen la producción teatral de Roberto Cossa, así como los periodos en los que han sido clasificados. Añadimos, también, datos sobre la realidad histórica argentina y sobre la evolución de la poética dramática del autor, pues ambos aspectos están íntimamente relacionados entre sí y, a su vez, son decisivos en las etapas establecidas.

Si seguimos a Osvaldo Pellettieri en su *Historia del teatro argentino*,<sup>11</sup> la obra de Roberto Cossa estaría dividida en tres etapas. Hay que tener en cuenta que Pellettieri no se refiere exclusivamente a la obra del dramaturgo, sino que su clasificación abarca las distintas fases de lo que su escuela denomina «microsistema de la segunda modernidad teatral argentina» que se inicia en la década del sesenta. El «microsistema de la primera modernidad teatral argentina» tendría lugar en los años treinta con el Teatro independiente, corriente que inicia Leónidas Barletta cuando funda el Teatro del Pueblo.

El «microsistema de la segunda modernidad teatral» atraviesa, siguiendo siempre al historiador Osvaldo Pellettieri, tres fases: la primera, la llamada «de la ruptura y la polémica al intercambio de procedimientos» que abarca de 1960 a 1976; la segunda, considera «la fase canónica» que iría de 1976 a 1983 —o 1985, según los dramaturgos incluidos— y la

---

<sup>11</sup> La clasificación aquí expuesta está extraída de los tomos IV y V de *Historia de Teatro Argentino en Buenos Aires* que abarcan respectivamente los siguiente periodos: de 1949 a 1976 el primero, de 1976 a 1998 el segundo. Esta obra está dirigida por el profesor Osvaldo Pellettieri, que realiza algunos de los capítulos incluidos en los volúmenes, y es fruto del trabajo del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Esta magna empresa abarca cinco volúmenes y está publicada por la Editorial Galerna.

tercera, denominada «tercera fase del sistema teatral abierto en los sesenta» que se extiende desde 1983 –o 1985– hasta el final del siglo XX.

La producción dramática de Cossa recorre cada una de estas fases, de tal modo que Pellettieri establece tres etapas en su obra. En la primera, quedan incluidas las obras *Nuestro fin de semana* (1964), *Los días de Julián Bisbal* (1966) y *La pata de la sota* (1967), dentro de la corriente del «realismo reflexivo» que se inicia en la fase de «la ruptura y la polémica». Coetánea a esta corriente y dentro de esta misma fase, estaría también el grupo de la «neovanguardia» contra el cual la generación realista mantiene una ardua polémica y de ahí la denominación de la fase. *El avión negro* (1970), obra que Cossa escribe junto a Rozenmacher, Somigliana y Talesnik, el historiador la considera dentro del segundo momento de esta primera fase, denominada de «intercambio de procedimientos», pues estima que ya no pertenece íntegramente a ese primer realismo, sino que incluye poéticas y géneros teatralistas tales como la parodia, la farsa o el cabaret, y el uso del humor y la aparición de un intertexto político explícito.

Antes de avanzar, debemos hacer dos precisiones a esta primera etapa realista de la obra de Cossa. En primer lugar, tenemos una pieza breve, estrenada en 1966, llamada *La ñata contra el libro*. Esta obra es una *rara avis* dentro de este periodo pues, escrita para ser representada en un local de tango llamado *Gotán*, ensaya los procedimientos humorísticos de su segunda etapa y, muy especialmente, los empleados en la obra *El viejo criado* (1980). Es importante señalar que el humor está ausente de las tres piezas que hemos considerado como paradigmáticas del realismo reflexivo. En segundo lugar, debemos mencionar la pieza teatral *Tute cabrero*, que será estrenada en 1981, cuando la producción teatral de Roberto Cossa se ha alejado ya del realismo ortodoxo; pese a ello, esta obra participa de la misma poética que las obras *Nuestro fin de semana* (1964), *Los días de Julián Bisbal* (1966) o *La pata de la sota* (1967). Esta proximidad estética se debe a que el origen de la pieza está en un guion cinematográfico homónimo que nuestro autor escribe al final de la década de los sesenta. De hecho, la película *Tute cabrero* será estrenada en 1968 con guion de Roberto Cossa y dirección de Juan José Jusid. Nuestro autor realiza, en este caso, el camino inverso al

habitual y pasa del guion al texto teatral;<sup>12</sup> en la dirección opuesta encontraremos las adaptaciones cinematográficas de *La Nona* y *Yepeto*.

La segunda etapa teatral de Roberto Cossa quedaría incluida dentro de lo que Pellettieri denomina «la fase canónica» de la segunda modernidad teatral argentina que abarca precisamente los años que duró la Dictadura iniciada por el golpe de estado del general Videla, es decir, de 1976 a 1983. Según el historiador argentino, Roberto Cossa entra aquí en la segunda fase de su realismo reflexivo que tiene esencialmente dos lenguajes escénicos: el «realismo reflexivo de intertexto moderno» del que participan las obras *El viejo criado* (1980), *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (1982) y *De pies y manos* (1984) y el «realismo reflexivo de intertexto sainetero» que es la poética de *La Nona* (1977), *Gris de ausencia* (1981), *El tío loco* (1982) y *Los compadritos* (1985). La obras *Gris de ausencia* y *El tío loco* las escribe Roberto Cossa dentro del movimiento Teatro Abierto que es una experiencia teatral clave en esta segunda etapa por su voluntad contestataria ante la dictadura. Observamos que *De pies y manos* y *Los compadritos* son estrenadas ya en democracia, pero Pellettieri las incluye en esta segunda etapa pues considera que aún están impregnadas por la realidad cruenta que condicionó la creación del resto de las obras de este periodo.

Para la tercera etapa teatral de nuestro dramaturgo, Pellettieri no cambia los marbetes bajo los que incluye sus piezas, aunque considera que el comienzo de la democracia supone la llegada de una tercera fase en este «microsistema de la segunda modernidad». Del mismo modo, el realismo reflexivo de Cossa entraría también en una tercera fase, aunque se mantengan las mismas variantes estéticas que en la segunda. Dentro del «realismo reflexivo de intertexto moderno» encontraríamos *Yepeto* (1987), *El sur y después* (1987), *Angelito* (1987) y *Viejos conocidos* (1994). En lo que respecta al «realismo reflexivo de intertexto sainetero», participan de este lenguaje escénico *Lejos de aquí* (1993) —obra escrita junto a Mauricio Kartun—, *Años difíciles* (1997) y *El saludador* (1999).

Como vemos, la clasificación de Pellettieri no abarca la producción dramática del siglo XXI que incluye las siguientes obras: *Pingüinos* (2001), *Definitivamente, adiós* (2005), *Cuestión de principios* (2010), *Daños colaterales* (2013) y *Final del juicio* (2015). Es cierto que existe poca bibliografía referida a estas piezas, más allá de las reseñas aparecidas en la prensa

---

<sup>12</sup> Para el estudio de este texto les remitimos al trabajo “Del cine al teatro: el camino inverso de *Tute cabrero*” de nuestra autoría (Ortiz, 2008: 151-166).

argentina con motivo del estreno. *Pingüinos*, que tuvo muy mala crítica en los medios argentinos, es una obra que extrema el juego con lenguajes escénicos de carácter vanguardista y que, quizás, abusa del elemento onírico. Tras esta experiencia, Roberto Cossa vuelve al realismo con obras como *Cuestión de principios* o *Daños colaterales* y al uso magistral de humor negro en *Juicio Final*. *Definitivamente, adiós*, que retoma al personaje migrante de *Gris de ausencia* o *Lejos de aquí*, formó parte inicialmente de un conjunto de cuatro piezas breves reunidas bajo el título *El privilegio de ser perro* –volumen publicado por la editorial El Aleph y en el que también participaba Juan Diego Botto–, aunque pasaría después al último tomo del teatro de Cossa, el número siete, publicado por Ediciones de la Flor.

La clasificación realizada por Osvaldo Pellettieri merece, en nuestra opinión, algunos comentarios. En primer lugar, no es una cuestión baladí que agrupe toda la producción dramática de Cossa bajo el marbete realista acompañado de distintos complementos que lo precisan, el adjetivo «reflexivo», para la primera etapa, y los complementos del nombre «de intertexto sainetero» o «de intertexto moderno» para la segunda y la tercera.

Como ya anunciábamos en la biografía del autor, una combinación de factores personales, históricos y teatrales provocan que Roberto Cossa dé un giro a su poética cuando vuelve a la escritura a mediados de los setenta. El panorama teatral porteño, al finalizar la década anterior, prestigia cada vez más la experimentación vanguardista, al mismo tiempo que desprecia el realismo que considera como un cauce estético limitado, reaccionario y pasado de moda. Esta situación, unida a los cambios que en la sociedad produce el asfixiante poder militar y la necesidad de entender y expresar esta realidad convulsa, provocan que nuestro dramaturgo absorba, aglutine y resemantice, sin prejuicios, numerosas poéticas procedentes del teatro popular –el grotesco discepoliano, especialmente–, y de la vanguardias –el surrealismo, el absurdo y el expresionismo, por ejemplo–. Lo relevante es que, a partir del estreno de *La Nona*, la poética de Roberto Cossa se alejará del realismo ortodoxo tanto como la poética de los llamados neovanguardistas en los 60, pero, pese a ello, la etiqueta de realista impuesta por la crítica, y asumida con gusto por el autor según sus propias palabras, lo acompañará toda su vida. Cuando Osvaldo Pellettieri habla de «intertexto moderno», está indicando que la poética realista usa procedimientos teatralistas

de las vanguardias; cuando habla de «intertexto sainetero», afirma que la poética realista se enriquece con procedimientos propios del teatro popular, siendo el personaje inmoral del sainete criollo el elemento clave de esta apropiación. Pero para el historiador argentino y un sector amplio de la crítica –como Luis Ordaz y Perla Zayas de Lima, por ejemplo– el peso de lo referencial, frente al aspecto autónomo de la literatura, es lo que determina al dramaturgo Roberto Cossa.

Consideramos que tras esta interpretación existe un deseo de insertar a Roberto Cossa en una tradición vernácula que estos estudiosos consideran esencialmente realista<sup>13</sup> y convertirlo en un clásico del teatro nacional junto a Florencio Sánchez y Armando Discépolo. Esta interpretación de la historia del teatro argentino, que no es la dominante en la actualidad, convierte en excepciones figuras tan relevantes como Roberto Arlt, Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky. Late en el fondo una falacia que fue bandera en la polémica del sesenta: el realismo es la poética del compromiso, pues no puede existir responsabilidad social en una obra plenamente absurdista y la responsabilidad social, no lo olvidemos, es siempre caballo de batalla para el escritor latinoamericano.

Otro aspecto que despierta nuestro interés en esta clasificación es que, aunque Pellettieri considera que existe una tercera etapa en la dramaturgia de Cossa, no crea una nueva denominación bajo la que agrupar su teatro después de la dictadura. Efectivamente, si atendemos a la poética de las piezas escritas después de 1983, no existen modificaciones sustanciales respecto a su producción anterior, pues perdura esa libertad a la hora de elegir el lenguaje escénico que más conviene a lo que el dramaturgo quiere expresar, si bien se enriquece ahora con la creación colectiva –escritura dramática que nace de las

---

<sup>13</sup> Presentamos un breve recorrido por este pasado con el que Pellettieri demuestra la constante realista en el sistema teatral rioplatense. Una sujeción al canon mimético existía ya en la primitiva obra anónima *El amor de la estanciera* (1798), en *El hipócrita político* (1820) y en la obra gauchesca *Juan Moreira* (1896), de Gutiérrez-Podestá, considerada germinal en la historia del teatro nacional. Continuaría en piezas como *Sobre las ruinas* (1904) y *Marco Severi* (1906), de R. Payró; *Las víboras* (1916), de R. González Pacheco; *El diputado de mi pueblo* (1918), de Defilippis Novoa o *Las de Barranco* (1908), de Laferre. El influjo naturalista está en la obra de Florencio Sánchez con títulos como *En familia* (1906), *M'hijo el doctor* (1903), *Barranca abajo* (1905) y *Los derechos de la salud* (1907). El realismo idealizado aparece en el sainete criollo de Alberto Vacarezza con *Tu cuna fue un conventillo* (1920) y, ya lejos de toda idealización, en el grotesco criollo de Armando Discépolo con obras como *Stéfano* (1928), por ejemplo. Con Eichelbaum llegamos al llamado «costumbrismo del 40» y, con *Así es la vida* (1934) de Malfatti y de la Llanderas, al denominado «sencilismo» o «realismo ingenuo». El realismo de corte socialista será una apuesta de los grupos de teatro independiente y, en los talleres actorales, el sistema stanislavskiano hará necesario un realismo psicológico y verbal que madura en el llamado realismo reflexivo de los autores de esta generación (Pellettieri, 1985: 7-8; Pellettieri, 1990: 145-146).

improvisaciones de los actores— que empezaba a generalizarse en el ambiente teatral porteño. Ahora bien, sí existe un cambio relevante ya en la escritura de *De pies y manos* (1984): las referencias políticas se hacen explícitas y muchas de ellas estarán ligadas a las nuevas circunstancias que inquietan al autor, desde el juego sucio de la democracia en *El Sur y después* (1987) hasta el fin de la Unión Soviética y la revisión crítica de la ortodoxia comunista en *Angelito* (1991). La razón es obvia, el fin de la dictadura supone el fin de la autocensura, la realidad inmediata podía ahora filtrarse de forma explícita en la metáfora creada.

Así pues, si consideramos que existe una tercera etapa en la obra de Cossa, debería esta comenzar en la primera pieza escrita en democracia, *De pies y manos* (1984), teniendo en cuenta que el límite entre la segunda y la tercera etapa la establece la explicitud política y no los cambios profundos en la poética dramática.

Otra opción sería la propuesta de Susana Anaine que considera que, en la producción teatral de Cossa, se distinguen dos periodos: el primero coincide con el señalado por Pellettieri y terminaría con *La pata de la sota* en 1967; el segundo comienza con el estreno de *La Nona* en 1977 y llega hasta las piezas de la década de los noventa, fecha en la que publica su artículo de investigación.

Una mirada sobre los casi veinticinco años de su producción —desde *Nuestro fin de semana* (1964) hasta los estrenos más recientes: *El Sur y después...* y *Yepeto*, ambas de 1987— permite ver en principio dos etapas (esto lo ha dicho la crítica hasta el hartazgo): una cuya estética correspondería a la del realismo crítico o expositivo, como la primera mencionada, *Los días de Julián Bisbal* (1966) o *Tute cabrero* (1981); con un discurso que anda los caminos del absurdo, el expresionismo o el realismo exasperado, la otra, por encasillar de alguna manera lo que quizá sea un nuevo lenguaje dramático, en piezas como *La Nona* (1977), *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982), *De pies y manos* (1984), *Los compadritos* (1985), *El tío loco* (1982), *Gris de ausencia* (1981) o *El sur y después* (1987) (Anaine, 1990: 86).

Teniendo en cuenta estas dos propuestas clasificatorias así como el análisis de la producción dramática de Cossa, no queda la menor duda de que su evolución dramática marca dos claros periodos que exponemos a continuación brevemente.



### 2.2.1. POÉTICA DRAMATÚRGICA EN LA PRIMERA ETAPA: CREAR ILUSIÓN DE REALIDAD

Cuando Roberto Cossa estrena su primera pieza *Nuestro fin de semana* en 1964, pasa a formar parte de lo que Osvaldo Pellettieri ha denominado la «generación realista del 60» (2003a: 244). Para el estudioso argentino, estamos ante un sistema teatral que se inicia con el estreno de *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac en 1961 y que lo conforma la siguiente nómina de obras y autores: *Fin de diciembre* y *Estela de madrugada*, ambas obras estrenadas en 1965 y *Tentempié I y II* (1968), todas ellas del propio Halac; *Nuestro fin de semana* (1964), *Los días de Julián Bisbal* (1966) y *La pata de la sota* (1967), de Roberto Cossa; *Amarillo* (1965) de Carlos Somigliana; *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), de Germán Rozenmacher y *Los prójimos* (1966), de Carlos Gorostiza (Pellettieri, 1999a: 10). Todos ellos asumen como padre y modelo generacional *El puente* de Carlos Gorostiza, estrenado en 1949 en el teatro independiente *La Máscara*.

Este grupo de autores quería dar testimonio dramático del callejón sin salida en el que se encontraba su generación (Fernández, 1992: 31) y que este testimonio funcionara, de alguna manera, como revulsivo en la conciencia de los espectadores. Casi todos ellos tienen en torno a treinta años cuando comienzan a escribir, son hijos o nietos de inmigrantes europeos que, en los diez años de peronismo, habían experimentado el ascenso social: pertenecían a una clase media que había logrado que sus hijos accedieran a la Universidad. Todo parecía apuntar un futuro halagüeño, un tiempo propicio para que se cumplieran sus expectativas, pero estas expectativas pronto se vieron frustradas. Tras el golpe que derrocó al general Perón en 1955 y la posterior proscripción del peronismo, los argentinos verán cómo, con una facilidad pasmosa, el poder militar derroca los gobiernos constitucionales<sup>14</sup> en apenas quince años: la dictadura del General Lonardi será la que se imponga tras el golpe contra Perón; la de Guido, tras el golpe contra el gobierno constitucional de Frondizi en 1962 y, finalmente, la mesiánica dictadura del General Onganía se instaura tras el golpe que derroca al presidente Illia en 1966.

No obstante, según indica Ricardo Halac, a pesar del desconcierto, el porteño medio entra en la década del sesenta manteniendo su acostumbrada autosuficiencia: «todavía la clase media podía comprarse un auto y un departamento a plazos» (1989: 48). Podríamos

---

<sup>14</sup> En realidad, los gobiernos de Frondizi e Illia deberíamos denominarlos semidemocráticos, pues con el peronismo proscrito no podemos hablar de elecciones enteramente libres.

decir que, en los primeros años, existe aún cierta confianza en una época que se vislumbraba como estable, propicia para el desarrollo y la esperanza. Ahora bien, junto a este eco modernizador y progresista de la década, aparece también una reverberación revolucionaria: Cuba anunciaba que la transformación social y política era posible en Latinoamérica.

En resumen, la década del sesenta supone para esta generación un continuo paso de la euforia al desencanto. Ven que la Argentina prometida nunca llega y que existe un enorme desfase entre sus altas expectativas y la realidad con la que se topan diariamente, desfase que los convierte en el frustrado ciudadano medio que, inseguro y desorientado, es incapaz de cambiar su destino y asumir su responsabilidad. Este hombre gris, que caminaba por las calles de Buenos Aires en la década del 60, es el antihéroe que protagoniza las primeras obras de Roberto Cossa como lo ha indicado Luis Ordaz (1985).<sup>15</sup>

Para nuestro dramaturgo, la poética que le permitía trasladar esa experiencia colectiva al escenario era el realismo. Aunque su propuesta dramática huye del maniqueísmo y del mensajismo de la generación anterior –los autores de los cincuenta como Cuzzani, Dragún o el primer Gorostiza– (Pellettieri, 1999a: 15), pesa sobre Cossa una suerte de mandato del teatro independiente, del que se siente heredero, y que se vincula con el marxismo: escribir un teatro que refleje fielmente la realidad es estar comprometido con esa realidad.<sup>16</sup> También existe en Cossa y su grupo la convicción de que estaban creando la verdadera dramaturgia argentina donde por fin el público podía asistir al teatro y sentirse representado. Los conceptos de verdad y autenticidad se tornaron indispensables en unas puestas en escena que deseaban proponer una reflexión sobre la identidad nacional. La

---

<sup>15</sup> Luis Ordaz nos indica cómo este habitante medio de Buenos Aires era fielmente representado por los dramaturgos de la época, cómo caminaba agobiado, indeciso y desanimado sobre las tablas: «Cualquier análisis profundo de la producción teatral argentina de los últimos veinticinco años no puede prescindir de los acontecimientos político-sociales que la determinan. Sólo respetando esa premisa podrá comprenderse el agobio, esa especie de “callejón sin salida” en el que se mueven y respiran los personajes de casi todas las obras concebidas en ese crucial periodo [...] “callejón sin salida” en el que se sienten vivir los personajes que suben al escenario y responden a una mentalidad perfectamente definida por las indecisiones y lo desánimos que muestran ante los problemas de fondo y no sólo de forma –es decir, sociales y de comportamiento y de responsabilidad como individuos– que se ven forzados a enfrentar» (Ordaz, 1985: 16).

<sup>16</sup> Roberto Cossa afirma «yo nunca estrené en el llamado Teatro Independiente, soy de la época posindependiente. Sin embargo, cuando Dragún nos contaba sus relaciones con Fray Mocho, yo envidiaba ese clima. Es decir, me interesaba cómo llegaba la obra y lo que era eso: un teatro en ebullición» (citado en Pellettieri, 1999b: 18). Estos autores se declaran hijos de los independientes, en tanto que herederos de la idea de teatro como militancia y compromiso ético, de su talante revolucionario que pretendía cambiar el mundo.

última razón, y quizás la más relevante para que este grupo de autores eligiese el realismo, está en una demanda del panorama teatral porteño que ellos venían a cubrir con sus textos.

En 1957, el grupo independiente *La Máscara* integra a unos nuevos participantes que modifican el antiguo proyecto para convertir la sala en un espacio de experimentación actoral. Nos referimos a dos directores, Carlos Gandolfo y Augusto Fernandes, y a una actriz austriaca llamada Hedy Crilla, que se exilia en Argentina en los años 40 y trae consigo un método de actuación que bebe tanto de Stanislavski como de Strasberg. En los talleres que Crilla impartía a los actores argentinos, cobra especial importancia la búsqueda de la verdad escénica; una sinceridad que tenía que ver con la memoria emotiva de un actor que se conectaba con su propia experiencia para que una determinada emoción se hiciera visible sobre el escenario. Pero, en este proceso de aprendizaje, el actor argentino se encontraba con un obstáculo: el trabajo con textos teatrales traducidos. Para que su representación fuera verdadera, estos actores necesitaban una realidad y un lenguaje con el que se sintieran identificados. De este modo, y siguiendo las palabras de Augusto Fernandes, el director de *Soledad para cuatro*, «no es desatinado afirmar que las exigencias de un nuevo actor argentino originaron el desarrollo de un nuevo autor argentino» (en Fernández, 1992: 32).<sup>17</sup>

Así pues, impulsados por estos estímulos, los dramaturgos de la generación del sesenta consideran que están escribiendo un teatro necesario y militante: aquel que refleja de forma auténtica su realidad inmediata y ofrece al público un espacio de identificación y reflexión sobre lo que les está pasando. Tal convicción se convirtió en la consigna que enarbolaron durante la polémica contra la vanguardia.

Una parte de la crítica especializada (Tirri, 1973; Sagaseta y Figueiredo, 1974; Tschudi, 1974) que estudió el primer teatro de Roberto Cossa redundó también en esta interpretación que, sin ser del todo errónea, esconde cierta ingenuidad respecto al acto creativo. Por ejemplo, Lilian Tschudi habla de «teatro de reportaje» (1974: 118) y Julia Elena Sagaseta y Amelia Lourdes Figueiredo destacan la «verdad fotográfica» (1974: 142)

---

<sup>17</sup> Los paralelismos que se producen entre la escena rusa, estadounidense y argentina son numerosos. La experiencia ocurrida en Rusia, cuando Stanislavski encuentra en Chéjov al poeta adecuado para la nueva interpretación, se repite en Estados Unidos cuando Strasberg, director que conoce una versión del sistema stanislavskiano a través de Mijail Chéjov, funda en Nueva York el *Group Theatre* que garantiza el éxito de los dramaturgos realistas norteamericanos y se dará de nuevo en Argentina, Buenos Aires, cuando el grupo de autores de la llamada Generación del 60 escriben al calor de las condiciones escénicas favorables que se generan cuando la actriz austriaca Hedy Crilla lleva el método Stanislavski a los talleres de *La Máscara*.

de *Nuestro fin de semana*. En su análisis, estas especialistas manejan una suerte de «realismo de correspondencia» o «genético», es decir, aquel que se produce cuando «la realidad que precede a la obra encuentra su reflejo transparente en ella, con la intervención de un arte literario que consiste, fundamentalmente, en el paradójico adelgazamiento de los medios que lo evidenciarían, sacrificados a aquel objetivo prioritario de recrear el referente exterior» (Villanueva, 2004: 78). En nuestra opinión, tal interpretación del primer teatro de Cossa implica, al menos, dos falacias.

La primera atañe al adelgazamiento del artificio o a la existencia de unos procedimientos transparentes para construir un texto realista. La segunda procede de la teoría del reflejo que está en la base del naturalismo y del realismo socialista. Considerar que, tras la cuarta pared, se representa una copia fiel de la realidad —un trozo de vida representado— supone dos presupuestos: la concepción de una realidad unívoca previa a la conciencia humana y la creencia de que el artista hace una reproducción sincera de la misma (Villanueva, 2004: 43).

Para no caer en la primera trampa teórica, nos parece interesante aproximarnos a una disciplina como la fotografía que se ha considerado, durante años, paradigma de la transparencia en los procedimientos. En *El beso de judas* de Fontcuberta, leemos que es necesario «enterrar la falacia de que el procedimiento fotográfico es “natural”, “automático”, “espontáneo”, carente de filtros culturales o ideológicos» (2011: 24) pues «el signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos y de historia» (2011: 17). Esta observación es trasladable al ámbito teatral, donde encontramos una aparente paradoja: la imagen realista se construye con instrumentos artificiales (Pellettieri, 2003a: 246), pues «para resultar verdadero y real hay que saber manejar el artificio» (Pavis, 2005: 381).

Demostrar la segunda falacia nos conduce a un amplio debate filosófico sobre la existencia de una realidad unívoca y la posibilidad de desarrollar un discurso objetivo y neutro sobre la misma. Sin adentrarnos en tal debate, coincidimos con Villanueva al afirmar que lo aceptado hoy en día es «que lo real no consiste en algo ontológicamente sólido y unívoco, sino por el contrario en una construcción de conciencia tanto individual como colectiva» (2004: 61), de tal manera que «la realidad [...] siempre es un “constructo” plasmado en forma de “modelos” [...]. Ninguna de esas construcciones existe, pero algunas son más ajustadas que otras y pasan a ser [...] modelos socializados de mundo» (2004: 63).

Es más, si nos centramos en la construcción de una realidad teatral –y artística en general–, no es pertinente hablar de si es verdadera o falsa pues todo hecho literario se levanta sobre un aparente oxímoron: es autónomo y es referencial y, precisamente, en su carácter autónomo reside «su estatuto de ficción» (Todorov, 1975: 41).

Para construir nuestra interpretación del realismo presente en el primer teatro de Cossa nos parece adecuado el concepto de «ficción realista»<sup>18</sup> de Trancón: «la interpretación de la realidad construida artificialmente habrá de acomodarse a lo que el receptor entiende por realidad, o sea, sostener siempre la ilusión de realidad referencial objetiva o lo más cercana a la realidad extraescénica que se quiere imitar o representar» (2006: 319). Por esta razón, nuestro dramaturgo no rebasa en estas piezas los temas, mitos y valores que conforman el modelo de realidad compartida, así como tampoco tensiona la lógica causal, el espacio referencial o el tiempo lineal considerado como verosímil en ese marco ideológico.

En esta «interpretación de la realidad construida artificialmente» (Trancón, 2006: 319), desempeñan un papel esencial las convenciones del lenguaje teatral. El universo dramático, que cobra vida sobre el escenario durante aproximadamente dos horas, aun cuando se ciña a los estímulos del mundo objetivo, supone siempre una selección, estilización, condensación, abstracción y modelización de los mismos (Pavis, 2005: 377). El texto tiene un rol estructurador guiado, según Pellettieri (2003a: 245), por la intención de revelar las relaciones y vínculos ocultos normalmente en la realidad por la discontinuidad de la experiencia individual. Ya no se tratará solo de hacer coincidir el referente y su representación, sino de elaborar una fábula que permita al espectador acceder a los mecanismos sociales de la realidad. El resultado es que el dramaturgo condiciona la percepción del espectador, otorgándole al texto un significado dirigido ya que, como afirmó Miller, «una obra de teatro no es una anécdota o una historia, sino una interpretación» y «para interpretar es necesario distorsionar mediante una construcción simbólica del hecho» (Miller, 1989: 34).

---

<sup>18</sup> Osvaldo Pellettieri, en su *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (2003), desarrolla todo un armazón teórico para definir el «realismo reflexivo», partiendo principalmente del concepto de imagen desarrollado por Sartre en *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación* (1940). No obstante, nos parece mucho más conciso y clarificador el concepto de «ficción realista» de Trancón.

Hay dos aspectos relevantes de la interpretación que nos propone Roberto Cossa que lo alejan del realismo socialista ortodoxo, hecho que provocó el rechazo hacia su obra de una parte de la izquierda. Como ya hemos indicado, la clase media es el sector social del que parte y hacia el que se dirige esta interpretación; ahora bien, ni la imagen que se da de la misma es complaciente –más bien todo lo contrario: la identificación del espectador va posiblemente acompañada de incomodidad–; ni aporta el dramaturgo soluciones o respuestas para la situación de su clase, de su generación.

Para gestar esta «ficción realista» (Trancón, 2006), Cossa recurre a una serie de procedimientos ilusionistas<sup>19</sup> y decisiones estructurales que detallamos a continuación, aunque tan solo nos detendremos en aquellos que son relevantes en las publicaciones de este compendio. Los procedimientos que el dramaturgo emplea para crear una ilusión son los siguientes: el costumbrismo, entendido como un rasgo de estilo que se define por la representación minuciosa del ambiente, obsesiones y modos de vida de un grupo de individuos; la elección de un hogar de clase media como espacio para la representación tras la cuarta pared; el uso de una trivialidad deliberada; el encuentro personal como artificio

---

<sup>19</sup> Para Anne Ubersfeld (1989), un estilo que pretenda crear la ilusión de realidad tiene un efecto tranquilizador sobre el público, totalmente opuesto al revulsivo que buscaban estos autores. Este efecto se produce porque el espectador comprueba que «el mundo representado corresponde perfectamente a los esquemas ideológicos con que lo ve y, consecuentemente, considera que tales esquemas son naturales y universales» (Pavis, 2005: 156). Para la teórica este efecto tranquilizador entraña dos peligros: la catarsis y el inmovilismo. Cuando el espectador asiste al teatro, se encuentra ante un doble espacio: «el de su realidad cotidiana, que obedece a las leyes de su existencia» y el del escenario donde «las leyes y los códigos que lo rigen [...] no lo rigen a él como individuo». Puesto que el espectador no es prisionero de la acción, «puede permitirse el lujo de ver funcionar la leyes que lo rigen sin someterse a ellas, ya que esta leyes se encuentran expresamente negadas en su realidad forzada» (Ubersfeld, 1989: 34), es decir, en su propia condición de ficción teatral. Precisamente en esto se basa la catarsis que experimenta el espectador de un teatro de ilusión: «al igual que el sueño colma, en cierto modo, los deseos del durmiente [...] así la construcción de un real concreto [...] libera al espectador que ve cumplidos o exorcizados sus temores y deseos sin ser víctima» (Ubersfeld, 1989: 34). En lo que se refiere al inmovilismo, y en íntima relación con el efecto catártico, para la teórica francesa, «una realidad escénica que intenta imitar perfectamente, con la mayor verosimilitud, el mundo extraescénico» obliga al espectador a la pasividad, pues el espectáculo parece decir «este mundo, que se encuentra aquí reproducido con tanta minuciosidad, se parece –hasta el extremo de confundirse con él– al mundo en que tú vives [...] y así como no puedes intervenir en el mundo escénico, encerrado en su círculo mágico, tampoco puedes intervenir en el universo real en que vives» (Ubersfeld, 1989: 35).

Por su parte, los filósofos Guy Debord y Baudrillard advierten que la verosimilitud como máscara permite mostrar como verdadero todo fraude o engaño. En 1967, Guy Debord anunciaba que «el espectáculo es el mapa de este nuevo mundo, mapa que recubre exactamente su territorio» (2007: 34) y, diez años más tarde, Baudrillard afirmó que «el territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio [...] y el que lo engendre» (1978: 5-6). Quedaba así expuesta la desconfianza ante el simulacro que se hace pasar por lo real, que hace desaparecer lo real, hasta el punto que, en *El complot del arte*, Baudrillard denuncia la búsqueda de hiperrealidad: «cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la perfección realista de la imagen, más se pierde su potencia de ilusión» (2006: 14).

dramático que ayuda a que el espectador se engañe y perciba el hecho teatral como algo vivo y, por último, la sincronía entre lo que observamos en las acotaciones y lo que escuchamos mediante el diálogo, pues existe aún en el autor una confianza en la palabra que evita el desajuste entre lo que los personajes dicen y lo que los personajes hacen.

Respecto a los rasgos estructurales que, en las tres primeras piezas, intentan producir el efecto de trozo de vida representado tenemos la presentación de un drama en su estado de madurez y con un final relativamente abierto; una sutil subordinación de las secuencias que tan solo romperá la cronología lineal en *La pata de la sota* (1967) para incluir la vuelta atrás o *flashback*; la generación de atmósferas a través de un estilo impresionista y la sensación de quietismo escénico producido por la prioridad de la situación sobre la acción.

En el primer artículo incluido en este compendio, «La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa», serán pertinentes los conceptos de trivialidad deliberada, encuentro personal y quietismo escénico que paso a explicar a continuación.

#### 2.2.1.1. «Trivialidad deliberada»

Chéjov decía «La gente come, no hace otra cosa que comer, pero mientras tanto se van forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas» (citado en Ordaz, 1985: 17) y este hecho se produce, a menudo, sin violencia, con una total naturalidad. Este tratamiento chejoviano, empleado también por Miller y que llena las páginas de Roberto Cossa, es denominado por Osvaldo Pellettieri como «trivialidad deliberada» (1999a: 18). Artificio ilusionista relacionado, sin duda, con el hecho de que, a Cossa, el fragmento de realidad que realmente le interesa es aquel en el que está presente lo cotidiano, precisamente porque está convencido de que es en las situaciones triviales y cotidianas donde se fragua el destino del hombre y, por qué no, de la nación: en la conversación de Elvira, mientras toma un vermut, una mañana de domingo en la casa de su hermana Beatriz (Cossa, 2005: 63), en una sobremesa con café y coñac que Julián pasa en la casa de sus viejos (Cossa, 2005: 105-106) o en el lijado constante de una estantería en manos de José (Cossa, 2005: 167). Entretanto, el espectador intuye que en el interior de los personajes se están produciendo los más profundos desgarramientos.

Como indica Juan Carlos Rodríguez, «bajo la aparente placidez del “drama burgués” late [...] el fuego más desquiciador, la más sangrante de las narraciones»: «el inconsciente familiar cotidiano –aquel aviso espeluznante que nos mandaba Freud–» (1991: 22). De este hilo teórico, parece tirar Crisafio cuando analiza la presencia de lo siniestro en el teatro realista de Cossa; el crítico italiano afirma que «la manifestación en medio de lo familiar de algo que debió haber permanecido secreto y oculto es lo que Freud llamaba *unheimliche* [...] traducido por “siniestro” y “ominoso” en castellano» (2005: 63).

Esta reunión de amigos que pasan el fin de semana en la casa de Raúl y Beatriz, en el tranquilo barrio de San Isidro, transcurre con tibieza. La escena no estalla revelándole al público ningún hecho trascendental: comen, beben, conversan. Por debajo de esta actividad cotidiana, un magma subterráneo –el deseo, el subtexto– fluye y, a veces, presiona el texto explícito y lo fisura sutilmente poniendo de manifiesto «hasta qué punto lo familiar está preñado de extrañeza y lo cotidiano se nos vuelve inhóspito» (Crisafio, 2005: 63) cuando el tabú emerge de forma obscena.

#### 2.2.1.2. «Encuentro personal»

Estas situaciones en apariencia dramáticamente irrelevantes, nos dice Pellettieri, desembocan en «encuentros personales» (1999a: 18). Por su parte, Laura Mogliani afirma que el principio constructivo que caracteriza al «realismo reflexivo» es el «encuentro personal» (1999: 5), artificio dramático que ayuda a que el espectador se engañe y perciba el hecho teatral como algo vivo. Eric Bentley explica cómo se producen estos encuentros en el drama:

Tal es la paradoja del drama y la vida: la vida es dramática, pero su drama no puede ser definido ni presentado dejando de lado los procedimientos usuales de la vida real. En la vida usual, tal cual se la vive, reinan las inhibiciones. El hecho de estar juntos, a menudo no llega a constituir un encuentro [...]. En lugar de encontrarnos con la gente durante todo el día, lo que necesitamos son recursos, precisamente, para mantenerla a distancia. Cortesía, etiqueta, buenas costumbres, convenciones son nombres que damos a dichos recursos [...]. La vida sobre el escenario carece de inhibiciones, es interpretada a fondo [...]. La comedia de costumbres, por definición, tiene en cuenta, específicamente, estos recursos, los que despliega ante los ojos del público y, además, para consumir la obra de arte, debe hacer



que fracasen en su objetivo de disimular los sentimientos humanos y de evitar los verdaderos encuentros. La comedia estriba en el hecho mismo de que estas ceremoniosas criaturas intenten rehuir los encuentros y no lo logren (Bentley, 1995: 71).

En efecto, los personajes de Cossa, en algunas ocasiones, tratan de rehuir este «encuentro personal», pero, otras, lo buscan desesperadamente. Ahora bien, en nuestra opinión, lo más interesante es que, cuando el encuentro personal se produce, este hecho no garantiza la comunicación real:

Raúl: Necesitaría hablar con vos

Daniel: Hablame por teléfono esta semana y nos reunimos, ¿eh? (*A Alicia*) ¿Vamos?

Raúl (*tomándolo*): Quisiera pedirte un consejo. Es por el negocio...

Daniel (*con un golpe afectuoso*): No te preocupés por eso. Va a marchar, ya te los dije. La semana que viene hablamos [...] (Cossa, 2005: 81).

[*Nuestro fin de semana*]

Julián: ¿Vos no sabés de algo?

González (*restregándose los ojos*): No, Gordo... (*Breve pausa*) Estoy muerto.

[...]

González: [...] Bueno, Gordo, te dejo.

Julián: ¿Por qué no tomás otra copa?

González: No, viejo, no doy más.

Julián: Dale... Hace mucho que no nos vemos. Charlamos un rato y después almorzamos juntos, ¿eh?

González: No, Gordo... Me voy a dormir, no doy más [...] (Cossa, 2005: 104).

[*Los días de Julián Bisbal*]

Raúl y Julián son dos personajes que buscan con vehemencia el encuentro con el otro, aunque guiados siempre por el deseo de cubrir sus propias necesidades: pedir un favor y evitar el encuentro consigo mismo, en Raúl; volcar sus obsesiones y desahogarse, en Bisbal. Así pues, Roberto Cossa le da una vuelta de tuerca a lo que parecía un mero artificio ilusionista para poner de manifiesto una verdad que domina el referente: la soledad, el egoísmo y la incomunicación. Por ello, el dramaturgo pone en escena fracasados encuentros

personales en los que los personajes, más que huir, parece que se buscan sin encontrarse. Cossa muestra «la experiencia del inaccesible aislamiento de los hombres, de su falta de habilidad para salvar el último vacío que los separa» que Hauser (1980: 244) observara en la obra de Chéjov y que nos remite al hombre pequeño del teatro de Miller:

[...] un individuo que araña una pared tras la cual se halla la sociedad, su prójimo. Muchas veces procura atravesarla o treparla o simplemente hacerla volar por el aire, pero finalmente la pared sigue en pie y el hombre acaba muerto o condenado a la derrota en su intento de vivir una vida humana (Miller, 1959: 94).

O, en la palabra del propio autor, este fracaso señala a «una sociedad netamente capitalista, donde el hombre vive junto a otros seis millones, pero no se comunica nunca con el hombre de al lado» (Cossa, citado en Lugones, 1965: 21). Blanca Amores describe así el encuentro entre amigos de la primera pieza de nuestro autor: «Roberto Cossa presenta, en su obra *Nuestro fin de semana*, seres aparentemente unidos que se disocian, que se alejan, que no se comunican profundamente porque cada uno vive inmerso en el hastío cotidiano de su propia vida, en su propia frustración» (1983: 54). Por su parte, en la escena IV, Julián Bisbal desenmascara ante los otros la pobreza que lo habita, es decir, vomita su angustia ante sus antiguos compañeros de secundario que ríen creyendo presenciar sólo una representación, una broma más del Gordo: son incapaces de aceptar que esta obscenidad comunicativa se esté produciendo, son incapaces de aceptar la responsabilidad que eso implicaría. Al final de la escena triunfa la incomunicación, que se traduce en incompreensión, indiferencia e individualismo. El análisis de ambas escenas será esencial en el primer artículo de investigación de este compendio.

### 2.2.1.3. Teatro de situaciones: quietismo escénico

En los primeros textos de Cossa nos encontramos con un «teatro de situaciones» en el que la acción de los personajes ocupa un papel secundario frente a la relación que se establece entre ellos (Pellettieri, 1985: 25). En consecuencia, existe una disminución del movimiento escénico: el asombro, el suspense, la intriga, casi han desaparecido hasta el punto de que el espectador o lector no está ya preocupado por lo que va a ocurrir, sino por

lo que está ocurriendo. En palabras de Pellettieri, «el drama, los conflictos, se han eliminado casi. La rutina puebla de tal manera la vida de los personajes, que lo conflictivo para ellos es que realmente nunca ocurre nada» (1985: 25). De este modo, podemos afirmar que una suerte de quietismo escénico inunda las páginas de Cossa, como buen discípulo de Chéjov:

La forma dramática de Chéjov es quizá la menos teatral en toda la historia del drama; una forma en la que los *coups de théâtre*, los efectos escénicos de sorpresa y tensión desempeñan el mínimo papel. No hay drama con menos acontecimientos, con menos movimiento dramático y con menos conflicto dramático. Los personajes no luchan, no se defienden, no son vencidos; simplemente se someten, se van a pique lentamente, son sumidos por la rutina de su vida sin acontecimientos y sin esperanzas. Soportan su sino con paciencia, un sino que se consume no en forma de catástrofe, sino de desilusiones (Hauser, 1980: 245).

Si todo carece de sentido, si todo es insignificante, la acción puede reducirse al mínimo indispensable para que el drama siga existiendo. En este punto, los textos de Cossa transgreden uno de los preceptos que Lukács (1963: 44) le atribuye a la literatura realista: movimiento y dinamismo como consecuencia lógica de su clara perspectiva. La vanguardia, en cambio, al carecer supuestamente de dicha perspectiva, podía poseer como cualidad principal el estatismo. Pero parece ser que las cosas no son tan sencillas, pues nos encontramos con un teatro realista que comparte el estatismo de las piezas de la neovanguardia, quizás porque el fondo ideológico y la realidad que los inspira constituyen un terreno común.

«Lo único que registra la cámara del reportero ilusoriamente instalada en el patio de la casa, es gente consumiendo sedentariamente: comen, beben, miran televisión, mientras esperan cosas que no se producen»: así describe Lilian Tschudi (1974: 52) las acciones de *Nuestro fin de semana*. Actos nimios, perfectamente sustituibles, que no supondrán nunca algo lo suficientemente importante como para anclar sus personajes a la existencia. Ante tal situación, los días se suceden iguales y la vida se convierte en una masa informe. Muy significativas son las palabras con las que Elvira abre la obra: «Ya estamos a fin de noviembre. Pronto llegarán las fiestas y se acabará otro año. ¡Dios mío qué rápido pasó! [...] Este año pasó como un soplo. (Pausa) Creo que no podría recordar nada de lo que hice estos once meses» (Cossa, 2005: 18). Es este uno de los grandes aciertos de Cossa en *Nuestro fin de*

*semana*, ya que logra transmitirnos la conciencia de que el tiempo pasa agobiante y las cosas no cambian.

En la dramaturgia de Cossa, como en la de muchos autores de la neovanguardia argentina –Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky, por ejemplo–, existe una reducción del movimiento escénico producida por la existencia de un personaje abúlico al que denominamos antihéroe. En este personaje, la falta de una voluntad firme que lo empuje hacia la consecución de su objetivo provoca un inmovilismo que, en el teatro de corte realista, denominamos quietismo escénico y, en el teatro de corte absurdista, conflicto estático. Lo interesante es que las dos claves estructurales tienen el mismo origen y un funcionamiento similar, de tal modo que el quietismo que Hauser describe en Chéjov, y que tan bien encaja en los primeros textos de Cossa, no se aleja del estatismo de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett o del que encontraremos en la segunda etapa creativa del autor; por ejemplo, en los personajes de Alsina y Balmaceda de *El viejo criado* (1980).

#### 2.2.2. POÉTICA DRAMATÚRGICA EN LA SEGUNDA ETAPA: NEOGROTESCO, REALISMO EXASPERADO Y EXPRESIONISMO

Como ya hemos contado en la biografía del autor, Roberto Cossa vuelve a las tablas en 1977, tras siete años de silencio teatral y lo hace con la que será su obra más aclamada por el público y la crítica: *La Nona*. Esta pieza significa un giro radical en la poética del dramaturgo que supone el fin de su etapa realista y el comienzo de un periodo, que llega hasta nuestros días,<sup>20</sup> en el que el lenguaje escénico combina y resemantiza libremente procedimientos del teatro popular, del teatro del absurdo, del expresionismo, del surrealismo e, incluso, del distanciamiento brechtiano. Es cierto que, mientras que en algunas piezas la presencia de lo popular es protagonista –*La Nona*, sin ir más lejos, es un ejemplo clave, junto a *Gris de ausencia*– y, en otras, lo más reseñable son los procedimientos absurdistas –*El viejo criado* y *De pies y manos*, por ejemplo–, no podemos señalar ninguna pieza que se entregue exclusivamente a un solo lenguaje escénico, pues precisamente la capacidad

---

<sup>20</sup> Debemos excluir sus últimas piezas –*Cuestión de principios* (2008) y *Daños colaterales* (2013)– en las que vuelve, si no al realismo de su primera etapa, sí a sus derivas simbolistas e impresionistas, ahora con un uso totalmente libre del espacio y el tiempo.

de aglutinar discursos<sup>21</sup> –no solo procedentes del teatro, pues el tango también está presente– es la clave que define la poética dramatúrgica de esta segunda etapa.

El giro estético de Cossa no se puede desligar de lo que estaba ocurriendo fuera de los escenarios. El terror de la dictadura distorsiona hasta tal punto el referente que para intentar aprehenderlo el autor necesita nuevos recursos expresivos que se alejan de lo mimético y lo figurativo. Perón regresa a la Argentina en 1972, tras 17 años de exilio<sup>22</sup> –aunque no en un «avión negro» como habían vaticinado Cossa, Rozenmacher, Somigliana y Talesnik en su obra homónima de 1970–, ganará las elecciones en 1973, junto a su mujer María Estela Martínez, y morirá al año siguiente. El país se sume en un caos político, social y económico, en el que crece el poder de «La Alianza Anticomunista Argentina» –conocida como *Las Tres A*– que, junto a las Fuerzas Armadas, y con el beneplácito del gobierno de María Estela Martínez, inicia una dura represión antisubversiva por la que numerosos

---

<sup>21</sup> Durante mi estancia de investigación en 2005 pude asistir a las clases de uno de los principales estudiosos del teatro argentino, el profesor Jorge Dubatti, y conversar con él sobre la dramaturgia de Roberto Cossa. El estudioso me comentaba en relación con *La Nona*, aunque creo que es aplicable a otras piezas, que la presencia de lo popular no se limita solo a lo teatral, sino a un sentido amplio de cultura popular, que incluye también otras manifestaciones artísticas como la música o creencias y pautas de conducta. También incidía en que esta influencia no se puede limitar a una lista de obras concretas, sino más bien a un conglomerado de elementos populares que impregnan la memoria del autor, configuran su subconsciente y emergen en el momento creativo, junto a otras lecturas, experiencias y creencias. Con estas palabras, Dubatti estaba subrayando el rasgo aglutinador que hemos mencionado y se enfrentaba a la interpretación de Pellettieri que establece intertextualidades muy concretas de las obras de Cossa con otras piezas teatrales. Por ejemplo, el sainete *Don Chicho*, de Alberto Novión, es para Pellettieri (2001: 143) el intertexto indudable de *La Nona*. Nos parece más interesante y acertada la propuesta de Dubatti en este aspecto concreto.

<sup>22</sup> Perón, pese a ser derrocado, siguió manejando la Argentina desde su exilio madrileño, a través de los sindicatos, como nos muestran las palabras de Pellettieri: «La proscripción del peronismo, que paradójicamente, no fue obstáculo para que Perón fuera el protagonista absoluto del momento histórico, puesto que, desde el exterior, Perón manejaba sus piezas políticas especulando siempre con su poder sobre la mayoría popular» (Pellettieri, 2003a: 236); es más, el peronismo sin Perón adquirió un halo romántico, que hizo que muchos de los intelectuales que fueron antiperonistas con Perón, se unieran a las filas peronistas en esta década, por el atractivo malditismo que poseía afiliarse a una causa, cuyo líder había sido expulsado y vetado, pero también como alternativa de lucha ante unos acontecimientos políticos que se recrudecían cada vez más. El grupo Montoneros hay que entenderlo dentro de este contexto. Las palabras de Blas Matamoro dan cuenta de ello: «Lejanía y marasmo, persona e historia, se conjuntaron para promover el éxito de Perón entre cierta juventud ilustrada y progresista de aquellos años. La lejanía permitía idealizar. (...) El peronismo era, para los jóvenes marxistas del sesenta, la manera de encontrar, por fin, a la clase obrera de carne y hueso (...) Maldito por los biempensantes de derecha y aún de izquierda, obrero, silenciado y vetado, el peronismo tenía, para muchos de nosotros, el encanto baudeleriano y anárquico de una barricada llena de vagabundos, prostitutas y poetas, es decir, lo mejor de la sociedad, el milieu piojoso y alcohólico de donde surgen los santos negros que redimirán la cultura filisteá» (1989: 45).

intelectuales amenazados de muerte deberán abandonar el país. En este clima tan favorable, el día 24 de marzo de 1976 se produce el golpe de estado del General Videla, autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional», que disuelve el Congreso e inicia una de las cruentas dictaduras que, con el auspicio de Estados Unidos, asolan América Latina.

Dentro del campo de poder de este periodo, nos interesan especialmente sus injerencias en el panorama teatral. No debemos olvidar que estamos en una época en la que se estrenarán grandes joyas del teatro argentino: *La Nona*, ya mencionada, pero también *Sucede lo que pasa* (1976) y *La Malasangre* (1982) de Griselda Gambaro o *Telarañas* (1976) de Eduardo Pavlovsky. Este esplendor de la escena porteña durante esta época ominosa llega a su culmen con el fenómeno de Teatro Abierto<sup>23</sup> en 1981. Para explicar un Buenos Aires sometido al poder militar pero prolífico en lo teatral, resultan reveladoras estas palabras de Cossa con las que nos explica por qué en la Argentina de Videla el teatro seguía vivo:

[...] porque el teatro puede manejar el medio de producción. Con poca plata se puede hacer teatro, con casi nada de plata. Se juntan en una casa y se hace teatro. Esto no lo podían hacer otras artes [...]. En cambio, el teatro —y esto es una característica histórica de la censura en la Argentina—, siempre tiene una puerta abierta. Contrariamente a lo que pasó en la España franquista, en Brasil, en Chile, en Uruguay, acá no había censura previa.

---

<sup>23</sup> En 1981, la dictadura de Videla comienza a declinar, el terror es ya tan evidente que ningún sector social puede obviarlo, ni la Comunidad internacional puede seguir de manos cruzadas. Ante las primeras muestras de debilidad del régimen, se reorganiza la resistencia en todos los ámbitos, también en el cultural. Este es el contexto en el que nace Teatro Abierto. El teatro de arte —aquel que no pertenece a un circuito comercial— había sobrevivido de una forma marginal y subterránea durante los años más cruentos del Proceso. No existía una censura directa, pero sí listas negras con las que se silenciaba a los autores nacionales, ataques contra montajes que se consideraban subversivos, la generalización del miedo y la consecuente autocensura. Será el autor Osvaldo Dragún quien abandere la idea de montar veintiún piezas breves, escritas por veintiún dramaturgos argentinos y dirigidas por veintiún directores. Se representarían a razón de tres por día y la entrada tendría un costo muy bajo, tal y como afirma Dragún: «como necesitábamos dinero para algunos gastos, imprimimos unos abonos. Baratos. Baratísimos. Como pan» (2014: 101). El mundo del teatro se levantaba contra el poder de la dictadura. El proyecto se inicia el 28 de julio en el Teatro del Picadero, en la madrugada del 5 al 6 de agosto dicho teatro es incendiado. Tal represión tuvo un efecto, a todas luces, contraproducente para el *establishment*, pues la iniciativa se extiende a todo el ámbito cultural, se multiplican las adhesiones, los ofrecimientos de salas y la aceptación del público. El fenómeno inicial se renovó con más fuerza aún y el ciclo prosiguió en el Teatro Tabarís, en pleno corazón de Buenos Aires, hasta el 21 de septiembre de 1981. Fueron piezas escritas «bajo vigilancia», como ha señalado Giella (1991), pero la desesperante necesidad de expresarse aguzó el ingenio de estos dramaturgos dando lugar a un teatro combativo en un terreno ético y estético. *Gris de ausencia* será la pieza con la que participe Roberto Cossa en esta edición y continuará haciéndolo en las posteriores con piezas como *El tío Loco* (1982).

Es decir, los autores no teníamos que pasar por ningún lugar a mostrar qué íbamos a estrenar. Estrenábamos. Después te ponían una bomba, pero estrenar, estrenabas. Esto también permitía que uno pudiera hacer cosas. El teatro anda muy bien en la dictadura. El teatro es el único medio que queda en momentos de censura [...] Quedó el teatro que se transformó en un lugar donde la gente iba a encontrarse, a ver a los actores para que les dijeran algo significativo (Cossa, en Pellettieri, 1999b: 29).

En esta cita quedan recogidas las dos razones por las que, durante la dictadura, una puerta quedó abierta para el teatro: en primer lugar, por la relativa independencia económica del género respecto a otras artes como, por ejemplo, el cine; en segundo lugar, por la inexistencia de una censura previa, hecho que permitía a los autores crear con la certeza de que su obra se estrenaría, aunque esta certeza no los librara de las consecuencias que ese estreno podía acarrear. Así pues, cuando Cossa afirma «después te ponían una bomba» no habla de un hecho hipotético sino que se refiere a cómo el estreno de *La Nona* fue seguido por el lanzamiento de cócteles molotov a las puertas del teatro. Este atentado tuvo un efecto llamada, contraproducente para el estado militar, como lo tendría años después el incendio del Teatro Picadero tras el primer día de funciones de Teatro Abierto. No obstante, aunque al «teatro de arte» —aquel que no se mueve por circuitos comerciales— se le permitió sobrevivir, pues el poder militar consideraba que su repercusión era mínima; los citados ataques, las conocidas listas negras, las desapariciones de compañeros como Rodolfo Walsh y el exilio de otros como Eduardo Pavlovsky generaban un clima de terror entre los creadores en el que, si bien no podemos hablar propiamente de censura, la autocensura era un hecho (Zayas de Lima, 2001).

Si revisamos la producción dramática de Cossa durante el periodo dictatorial, además de las poéticas teatralistas señaladas, encontramos dos estrategias clave que no podemos desvincular de un «teatro escrito bajo vigilancia» (Giella, 1991): el uso del humor y la metáfora.<sup>24</sup> El humor, un humor negro que pone de relieve «los rasgos humorísticos involucrados en una situación que debería, desde otra perspectiva, movernos más bien al

---

<sup>24</sup> Para un estudio de estos dos procedimientos en las obras entrenadas en la primera edición de Teatro Abierto, les remitimos a un artículo de nuestra autoría: «Una risa torcida en el público de Teatro Abierto 1981» (Ortiz, 2010: 241-248). El uso del humor negro en el teatro argentino, especialmente en dos autores, Roberto Cossa y Claudio Tolcachir, también ha sido desarrollado en el siguiente trabajo: «Familia y humor negro en el teatro de Roberto Cossa y Claudio Tolcachir» (Ortiz, 2010: 385-398).

sobrecogimiento, a la piedad o el horror» (Giella, 1994: 170); un humor negro que no despierta en el público la carcajada pura, sino más bien la risa torcida o la mueca; este humor es esencial en toda la dramaturgia de Cossa escrita durante la dictadura y, también, en la posterior. Consideramos que existen, al menos, tres importantes razones para hacer de esta estrategia un rasgo de estilo en su teatro: la primera, es una válvula de escape natural ante una textura muy dolorosa; la segunda, es un camino que facilita el encuentro con el público y, la tercera, es una estrategia que, por su apariencia inocua, permite burlar la censura, pues el poder muchas veces no es consciente de su enorme poder corrosivo. Como bien señala Miguel Ángel Giella, «el humor evidencia con más plasticidad las contradicciones de los sistemas políticos porque la denuncia sólo convence al que previamente está convencido, pero la situación de ridículo es más humanamente hiriente y humillante, ya que deja al individuo indefenso y objeto de desprecio y risa de los que lo rodean» (1994: 174).

En lo que respecta a la metáfora, la interpretación de que el microcosmos familiar que Cossa construye en estas piezas apunta simbólicamente a la sociedad argentina y, en concreto, a la clase media y sus relaciones con el poder, es compartida por la mayor parte de la crítica (Woodyard, 1996; Mogliani y Córdoba, 1999; Landini, 2010; Graham-Jones, 2000).<sup>25</sup> En nuestra opinión, aunque Roberto Cossa tuviera en mente un referente concreto para sus metáforas —o no, como él mismo afirma en el caso de *La Nona* (Cossa, en Zayas de Lima, 1992:140)—, sus piezas construyen metáforas puras ricas en sugerencias y abiertas a un abanico amplio de interpretaciones, hecho que ensancha sus posibilidades y su vigencia, ya que les permite ir más allá de las circunstancias concretas de su creación. Sea como fuere, la metáfora está sobre el escenario y le permite denunciar, por ejemplo, la violencia del victimario y la pasividad de las víctimas. En la época posdictatorial, esta metáfora admitirá, cada vez más, referencias políticas explícitas.

La derrota en Malvinas y el aumento de las presiones que el gobierno militar recibía dentro y fuera del país por su constante violación de los derechos humanos provocaron que, en 1983, el General Bignone, el último líder de la Junta, convocara unas elecciones democráticas que ganó el radical Raúl Alfonsín. El terror de la dictadura quedaba atrás, pero avanzar y reconstruir no fue tarea fácil. A modo de ejemplo, citamos tres hechos relevantes de la época posdictatorial: las leyes de *Obediencia Debida* y *Punto Final* fueron aprobadas

---

<sup>25</sup> La crítica citada se refiere a la metáfora que se construye en *La Nona*, pero es aplicable a otras obras.



durante el Gobierno de Alfonsín que basó su campaña en la promesa de que no habría impunidad para los responsables del terrorismo de Estado; su sucesor Carlos Menem indultó en 1990 a los Generales Videla y Massera condenados a cadena perpetua e impuso un programa económico salvajemente neoliberal que aumentó la desigualdad social y redujo enormemente la franja ocupada por la clase media (Mogliani, 2001: 284); en 2001 estalló el corralito, una de la mayores crisis vividas por los argentinos, que hunde sus raíces en las políticas económicas del mandato de Menem.

Estos y otros hechos laten en la dramaturgia de Cossa de la década de los noventa, aunque la crítica no siempre fue favorable. Por un lado, tras la dictadura, la democracia se presenta como sistema sagrado y, a aquel que se atreve a señalar sus carencias, sus falacias o su corrupción, no se le mira con buenos ojos. Por otro lado, en el terreno teatral, se estaba dando una nueva polémica, ahora entre un sistema teatral moderno del que Cossa participa y las nuevas corrientes emergentes posmodernas —con autores como Rafael Spregelburd o Daniel Veronese— que consideran a nuestro autor caduco y remanente (Pellettieri 2001: 304). La crítica coincide en señalar que, dentro de este sistema teatral que se inscribe aún en la Modernidad, la llegada de la democracia supuso un primer momento de desorientación creativa. Así describe el teatro de finales de los ochenta Olga Cosentino (1990: 11): «extraviado ante la devastación, obligado a poner a prueba los inciertos nuevos límites de la libertad y hasta enfrentado a la dura realidad de las butacas vacías».

Lo cierto es que, aunque en este periodo encontramos obras magistrales en la producción de Cossa —*El Saludador* (1999), por ejemplo—, no podemos señalar una innovación estética contundente, más allá del incremento de la parodia y de la explicitud política, de la intertextualidad brechtiana en obras como *Angelito* (1991) o de la práctica de un proceso colectivo de creación en obras como *El Sur y después* (1987). Por lo demás, los lenguajes escénicos citados al comienzo de este epígrafe continúan vigentes. Las tres poéticas dramáticas principales, en este segundo periodo, son el teatro del absurdo o realismo exasperado, el grotresco y el expresionismo que pasamos a explicar a continuación, deteniéndonos solamente en aquellos procedimientos pertinentes para las publicaciones de este compendio.

### 2.2.2.1. *Neogrotesco, realismo exasperado y expresionismo*

El adjetivo grotesco, que circulaba libremente en la literatura argentina para calificar obras que tenían un rasgo común —la deformación intencionada de la imagen realista, consiguiendo un resultado que puede ser exagerado, ridículo, extravagante y/o irregular—, pasa a designar un género del teatro popular cuando Armando Discépolo en 1923 subtitula su obra *Mateo* «Grotesco en tres cuadros». El denominado «grotesco criollo» supone una problematización del sainete y no puede desligarse de un estímulo externo: la presencia del «grotesco italiano» de Chiarelli o Pirandello en la escena argentina durante las primeras décadas del siglo XX. Este género teatral nos mostrará el lado más doloroso del proceso migratorio de finales del XIX y, por esta razón, un escenario que representa un hogar claustrofóbico y miserable y unos personajes que encarnan el dolor del inmigrante se convierten en rasgos del género que después serán retomados por Roberto Cossa.

Gran parte de la crítica (Trastoy, 1987; Vinelli, 1992; Azor, 1994; Golluscio, 2003; Woodyard, 1996; Graham-Jones, 2000) sostiene que el grotesco —bien entendido como género, bien entendido ya como estilo— expresa de forma cabal la idiosincrasia y la realidad de los argentinos:

El grotesco nos define, afirman críticos y creadores. Expresa cómo somos y cómo es nuestra historia, opinan muchos. Es, según algunos teatristas, la corriente estilística en la dramaturgia que de manera estable y con mayor profundidad ha propuesto una crítica a las posturas ilusorias y evasivas de la clase media (Azor, 1994: 169).

Puede que esta sea la razón por la que, a partir de los setenta, el grotesco se convierte en un estilo al que recurre un amplio sector de la dramaturgia argentina, siendo Roberto Cossa un caso paradigmático. Beatriz Trastoy (1987) o Ileana Azor (1994) prefieren denominar esta actualización con el marbete «neogrotesco». Azor reconoce que, en la escena argentina de los 70 y de los 80, apenas podemos encontrar «grotescos puros», ya que la mayoría son obras que incorporan los rasgos del grotesco «a su diseño genérico global» (1994: 168). El resultado es que cada autor tomará del estilo aquello que le dicten sus necesidades expresivas, para reformularlo o respetarlo y para ponerlo en diálogo con otras

poéticas. Por esta razón, le resultará difícil a la crítica delimitar su contorno y establecer sus límites (Azor, 1994: 113).

Sin ir más lejos, muchos son los vínculos entre el grotesco y el teatro del absurdo. En primer lugar, Esslin (1966) y Kott (1965) consideran lo grotesco como ingrediente del teatro del absurdo y Sánchez-Biosca (1988) lo relaciona con el expresionismo. En segundo lugar, el teatro del absurdo –junto al expresionismo y al teatro épico del Bertolt Brecht– es considerado por Azor (1994) como la influencia foránea del neogrotesco argentino. En tercer lugar, Parola-Leconte (1991) juzga que el neogrotesco es la versión nacional del absurdismo europeo.

No obstante, podemos señalar algunos rasgos y temas en la obra de Cossa que consideramos de raigambre grotesca: la vinculación del estilo con una realidad conflictiva que el autor denuncia, la deformación de lo familiar, la unión de elementos contrarios que tiene como resultado el contraste, la ambigüedad o la ambivalencia y, por último, la creación de un microcosmos donde predomina el interior claustrofóbico, la familia como amenaza y la continua angustia económica.

También el teatro del absurdo configura un lenguaje escénico que, en nuestra opinión, influye en el segundo teatro de Roberto Cossa, sobre todo en lo que se refiere al empleo de procedimientos concretos, tales como la poética de la indeterminación, la distorsión de lo cotidiano, el conflicto estático y el lenguaje devaluado. El término de «Teatro del Absurdo» fue acuñado por Esslin en su libro homónimo en 1961. En una primera edición, configuró los rasgos de este tipo de teatro a partir del análisis de la obra de Beckett, Adamov, Ionesco y Genet; en la segunda edición incluyó también el teatro de Pinter. Como bien indica el profesor Esslin (1966: 14), lo que tienen en común estos autores es que su obra refleja las preocupaciones y ansiedades de muchos de sus contemporáneos occidentales ante una realidad que ya no se sostiene por las certidumbres –religiosas, filosóficas, científicas o políticas– del pasado; estos supuestos fundamentales han sido barridos, pues se han puesto a prueba y han resultado ineficaces. Afirma el autor que en el fondo del teatro del absurdo late la misma angustia existencial que trataron de expresar Sartre o Camus, la diferencia es que, cuando estos filósofos tratan de plasmarla en su teatro, vuelven a usar los viejos patrones de la lógica; los dramaturgos del teatro del absurdo buscan

el cauce teatral que muestre esta angustia y lo encuentran fuera del pensamiento racional (Esslin, 1966: 16).

Ante el rechazo que estos autores absurdistas produjeron dentro de las fronteras argentinas en el marco de la polémica de los sesenta, dramaturgos como Eduardo Pavlovsky (1980: 189) sustituyeron la denominación «teatro del absurdo» por la de «realismo exasperado» acuñada por Lorda Alaiz (1966)<sup>26</sup> al estudiar el teatro de Harold Pinter. Dicho concepto explicitaría que los procedimientos del teatro del absurdo no tratan de eludir la realidad; sino, todo lo contrario, abordarla de una manera radical y profunda.

Por último, el expresionismo también ha sido considerado como un lenguaje expresivo que deja su huella en esta segunda etapa de la dramaturgia de Cossa. Para este influjo es pertinente tener en cuenta la figura de Roberto Arlt, el dramaturgo argentino que en los años treinta y cuarenta actualiza de manera muy personal el movimiento artístico alemán. El expresionismo en Cossa lo registramos bien en procedimientos concretos que a veces confluyen con el grotesco —deformación de lo familiar, por ejemplo, en la construcción de personajes—, bien entendido como una poética teatral que pone sobre el escenario los contenidos de la conciencia (Dubatti, 2009: 126). Esta subjetividad que se expresa sobre el escenario puede ser la de un personaje individual —pensemos en la escenificación de los recuerdos del personaje de Susy en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982)— o una subjetividad colectiva que, en tal caso, provoca un peculiar funcionamiento del mundo escénico que contrasta con la organización del mundo objetivo comúnmente aceptado; en este segundo caso, pensemos que Roberto Cossa objetiva en *El viejo criado* (1980) una suerte de conciencia nacional. Esta poética dramaturgica será especialmente relevante en el tercer trabajo de este compendio: «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa».

Incluimos a continuación los epígrafes en los que desarrollamos los procedimientos más relevantes para los trabajos de investigación aquí reunidos. Nos referimos a la unión de contrarios que produce un efecto ambivalente, la deformación de lo familiar o distorsión de lo cotidiano, que es un procedimiento compartido por el grotesco y el teatro del absurdo, el conflicto estático y el humor negro.

---

<sup>26</sup> El texto de Lorda Alaiz se titula «El ala británica del absurdo» y queda incluido en la edición que Aguilar realiza en 1966 del *Teatro inglés contemporáneo: 1956-1962*.

#### 2.2.2.2. *Unión de contrarios: el contraste, la ambigüedad y la ambivalencia*

Wolfgang Kayser (1970: 512) afirma que, en el mundo desencajado del grotesco, la separación de los dominios se suprime o, en palabras de Pérez, se hace imposible «establecer límites entre un orden y otro» (Pérez, 2004: 31). Azor (1994) y Golluscio (2003) coinciden en señalar que este aspecto del teatro grotesco es herencia directa del origen plástico del término, las pinturas ornamentales del siglo XV, ya que estas presentaban una combinación caprichosa y profusa de elementos disímiles –vegetales, humanos y animales, realistas y fantásticos–: «la representación visual parece comunicar más explícitamente la ambivalencia y el encuentro de elementos heterogéneos, incongruentes, la desarmonía, la desproporción y lograr de este modo una reflexión profunda sobre la realidad» (Azor, 1994: 29).

Esta estrecha convivencia de categorías contradictorias da lugar a «un género burlesco, abigarrado, fantasioso y altamente expresivo, que basa su funcionamiento interno en el contraste y la ambigüedad» (Azor, 1994: 29). Este efecto de contraste evita en el grotesco local «el mimetismo simplista» del sainete (Golluscio, 2003: 19), es decir, ensancha los márgenes del realismo para crear un microcosmos teatral complejo que dé cuenta de la realidad en toda su conflictividad. No debemos olvidar que si la contradicción es un rasgo esencial del hombre, el mundo discordante que genera el grotesco sobre el escenario pretende expresar «la problemática naturaleza humana» (Kaiser-Lenoir, 1977: 30). Veamos las palabras de Pirandello (1994) al respecto:

La vida real que fluye subterránea no se atiene a los conceptos en la que la pretendemos fijar, no se aviene a las formas estables, no es armónica, no es coherente. Los individuos poseen almas diversas, poseen un abismo. El humorista se asoma a la vida desnuda, la descubre y de ahí esa obra desorganizada y con interrupciones. Es decir, el humorista muestra la vida en toda su contradicción, esa contradicción es la verdadera piel de la vida. El orden, la armonía y la coherencia es un artificio idealizador (Pirandello, 1994: 203).

La unión de contrarios que propone el grotesco contribuye también a que la pieza teatral presente cierta ambigüedad, esto es, que el texto en su construcción y efecto se conciba como algo irresoluto que impide al espectador concederle un sentido unívoco a la acción representada. La ambigüedad existente en la pieza grotesca complejiza y enriquece la recepción y, a menudo, provoca en el público un estado de ambivalencia ante la realidad

teatral presenciada: en el espectador coexisten dos emociones o sentimientos opuestos que pueden ir, por ejemplo, de la identificación al rechazo o de la diversión a la piedad. Este efecto ambivalente que acabamos de esbozar será clave en el estudio del personaje idealista que desarrolla el último trabajo de investigación: «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa».

Esta supresión de fronteras entre dominios disímiles afecta también a la construcción de personajes donde se establece un juego entre apariencia y realidad, que se concreta dramáticamente en el engranaje del rostro y de la máscara, y a rasgos fundamentales como el humor negro que supone la fusión de lo cómico y lo trágico. Ambos aspectos dramáticos serán relevantes en el análisis del personaje desarraigado en el artículo: «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa».

#### 2.2.2.3. *Deformación de lo familiar o distorsión de lo cotidiano*

En segundo lugar, desarrollaremos lo que, en palabras de Wolfgang Kayser (1970: 512), es la deformación de lo familiar, es decir, la alteración de aquello que se considera como el orden natural de los acontecimientos; procedimiento que también podemos vincular con el teatro del absurdo.

La deformación de lo familiar se produce en situaciones dramáticas que poseen una matriz de cotidianidad y que, en un desarrollo *in crescendo*, llegan a «situaciones límite» (Azor, 1994: 173) en las cuales el componente realista inicial se ha exasperado y deformado, llegando a la irracionalidad y la violencia. Este procedimiento, presente en la dramaturgia de Cossa de la década de los 70 y los 80, se vincula con el enfoque hiperrealista que a menudo emplea el autor para construir situaciones y personajes. Esta estrategia subraya ciertos rasgos del personaje y coloca sobre el escenario una imagen exagerada e, incluso, deforme del mismo.

Esta distorsión de lo cotidiano u orden natural alterado nos permitirá analizar, en la primera publicación de este compendio —«La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa»—, las escenas en las que el acto trivial de comer en familia se lleva al límite y se exaspera hasta que se produce una distorsión en la que lo ilógico y lo irracional domina la escena. El resultado es una serie de piezas —*La Nona*, *No hay que llorar* y *El tío loco*, en su teatro durante la dictadura y *De pies y manos* y *Años difíciles*, en su dramaturgia

posdictatorial— en las que lo oscuro y lo siniestro emergen dentro de una actividad marcada *a priori* como ordinaria.

#### 2.2.2.4. *Conflicto estático*

Consideramos apropiado hacer una pequeña reflexión sobre el papel que desempeña el conflicto en la dramaturgia en general, antes de pasar a la explicación de este procedimiento. Esta reflexión viene motivada por la paradoja que supone unir, al sustantivo «conflicto», el adjetivo «estático»; ya que, como veremos, la palabra conflicto lleva implícita la idea de movimiento.

Patrice Pavis (2005: 90), en su *Diccionario*, considera el conflicto como «la marca específica del teatro»; y, del mismo modo, John Howard Lawson (1995: 226), en *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, lo define como «el carácter esencial del drama». Dicho esto, cabe preguntarnos cómo se origina el conflicto en una pieza teatral. En Pavis, encontramos la siguiente explicación:

El conflicto dramático resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma situación [...]. Hay conflicto cuando un sujeto (sea cual sea su naturaleza exacta), al perseguir un determinado objeto [...], se ve «enfrentado» en su empresa por otro sujeto (un personaje, un obstáculo psicológico o moral). Esta oposición se traduce entonces en un combate (Pavis, 2005: 90).

Según las palabras del teórico francés, el conflicto teatral se produce por un choque de intereses que provoca acciones y reacciones en los personajes. Ahora bien, como indica Lawson, para que la acción avance, para que sea posible el movimiento escénico, es necesario que exista en los personajes una «voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos específicos y comprensibles» (1995: 226). Las palabras de Lawson nos conducen a la siguiente reflexión: si el conflicto dramático presupone el ejercicio de la voluntad consciente en los personajes, el «conflicto estático», que abordamos en este apartado, se produce porque el autor teatral decide quebrar la voluntad de dichos personajes.

La profesora Gracia Morales dedica un estudio a este conflicto estático que transgrede los principios clásicos del conflicto volitivo. Nos indica la autora la procedencia de esta nomenclatura –los talleres de escritura del dramaturgo Sanchis Sinisterra– y esboza una «provisional y esquemática definición»:

[...] ante un estilo X, el personaje protagonista no reacciona o reacciona de un modo que no responde a las expectativas lógicas. El estímulo puede ser de carácter beneficioso para el futuro del personaje (una buena noticia, una oportunidad deseable, etc.) o claramente perjudicial (una amenaza, una agresión...). El personaje está demostrando así dos cualidades esenciales: por una parte, su ausencia de deseo inicial (no es él quien genera el arranque de la acción) y, por otra, su carencia de voluntad de lucha, de resistencia o de mejora, a la hora de enfrentarse al peligro que le sobreviene o de aprovechar la ocasión ofrecida (Morales, 2019: 656).

Hay un aspecto especialmente reseñable en su análisis y que no queremos dejar de mencionar: el efecto desasosegante que produce en el público un protagonista estático. Así, nos dice la autora: «el conflicto, en verdad, reside y progresa en el espectador» (Morales, 2019: 664), es decir, la reacción se ha trasladado al patio de butacas.

El mejor ejemplo de esos personajes abúlicos que provocan el paradójico conflicto estático en la escena lo encontraremos en Alsina –el poeta– y Balmaceda –el boxeador– en *El viejo criado* (1980), personajes en los que resuenan Vladimir y Estragon de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Su ausencia de objetivo escénico no dista mucho de la desorientación de los antihéroes del primer teatro de Cossa –Raúl en *Nuestro fin de semana* (1964) o Julián en *Los días de Julián Bisbal* (1966)–, simplemente que su inmovilismo se ha intensificado hasta sobrepasar los límites de la lógica y nos ha hecho pasar del quietismo escénico de su primer teatro al conflicto estático del segundo. Cuenta de ello da el trabajo «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa», donde mostramos cómo este procedimiento absurdisto es sabiamente imbricado por nuestro autor con la mitología del tango.



#### 2.2.2.5. Humor negro

Puesto que este humor negro o «humor lanzado» (Cossa, en Moreno, 1985: 40), como le gusta denominarlo a nuestro dramaturgo, ya fue definido en párrafos anteriores, en este epígrafe nos limitaremos a explicar un procedimiento dramático empleado por el autor para producir en el espectador esa risa corrosiva. Con esta estrategia, Cossa pretende desenmascarar o problematizar a través del humor ciertas verdades establecidas como, por ejemplo, el modélico papel de la madre burguesa, los mitos y tópicos que sustentan una identidad argentina estereotipada o los fracasos del socialismo. Nuestro dramaturgo crea un personaje tipo, distorsionado o caricaturizado —sin que esto suponga nunca una pérdida total de su carnadura humana—, que reproduce un sociolecto acartonado y lleno de lugares comunes. En esta suerte de calco de un discurso fósil —el del tango o el del socialismo, como veremos en los ejemplos que siguen— la palabra se va vaciando de sentido a medida que se repite hasta tornarse ridícula ante el espectador, hasta convertirse en un simple molde vacío en el que los personaje tratan de encajar.

El resultado es hilarante; pues, como afirma Britto, (2001:19) «hay humor cuando cualquier discurso colapsa al revelar voluntaria e instantáneamente sus inconsistencias». El procedimiento citado conecta con una de las funciones que Bergson (2003:24) le otorga a la risa: atacar la rigidez mecánica que existe en la superficie del cuerpo social —«la rigidez constituye lo cómico y la risa es su castigo» (Bergson, 2003:25)—. En esta misma línea, Vallejo Pecharromán (1997: 6), en su tesis sobre el humorismo en la literatura argentina, afirma que «la risa vendría [...] a desmontar aquel mecanismo o hábito social que se ha instalado en lo humano, y que ha ocasionado que la atención, la elasticidad y la adaptación social originarias, se conviertan en un proceso automático».

En dos de los trabajos aquí reunidos, este procedimiento tiene un papel esencial en el análisis de los personajes. En «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa» nos será una herramienta indispensable para comprender los personajes de Carlitos e Ivonne, «los representantes del gardelismo» (Azor, 1994: 140). Carlitos, caricatura de Gardel, ha sido fagocitado por la palabra del tango y se esfuerza por «meterse en el molde» (Anaine, 1990: 88):

Carlitos: [...] ¡Qué maravilla! Esto es Buenos Aires. Ahora podré escribir mi tango. (*Saca un papel y un lápiz y se pone a escribir. Ivonne se retoca el maquillaje*)

[...]

Carlitos: [...] El regreso no va. (*Saca otro.*) Lo voy a hacer de amor. «Y esta soledad...» (*Hace un gesto de asentimiento.*) Por ahí anda. «Soledad...» (*Breve pausa.*) Ivonne, abandonáme.

Ivonne: ¡Ay, no Carlitos, ahora no!

Carlitos: Abandonáme.

Ivonne: Estoy cansada del viaje.

Carlitos: ¡Te digo que me abandónés!

Ivonne: ¡Ufa...!

(*Desganada, Ivonne se acerca a Carlitos y se para ante él.*)

Ivonne: (*Recita.*) Me voy, Carlitos.

Carlitos: (*Simula.*) ¿Te vas? ¿Quiere decir que me abandonás?

Ivonne: Sí, para siempre.

Ivonne: Me enamoré de otro hombre. ¡Adiós! (*Ivonne sale hacia el salón de familias.*) (Cossa, 2004: 25-26).

En «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa» dirigimos nuestra mirada hacia un grupo de personajes que comparten ciertos rasgos de familia. Nos referimos al intelectual o revolucionario de izquierdas, personaje que culmina con el Saludador y que nuestro dramaturgo retomará en una de sus últimas piezas, *Cuestión de principios* (2010). Roberto Cossa nos presenta a estos personajes hiperbolizados por su gesto repetido y un discurso que, dogmático y fosilizado, se aleja de la vida. Frank, en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, repite de forma automática su deseo, «construir un mundo nuevo» (Cossa, 2004: 105); el Viejo, en *Viejos conocidos*, dedica su tiempo a proferir insultos contra los terratenientes desde la ventanilla de un tren: «¡Latifundistas canallas...! ¡Explotadores...!» (Cossa, 1999: 66) y el Saludador, en la obra homónima, recorre el mundo para abrazar y saludar a sus iguales: «Y nos abrazamos... y nos abrazamos... Y desfilaban multitudes y yo saludaba» (Cossa, 2005: 19), gesto que le resulta cada vez más complicado, pues este personaje irá perdiendo las distintas partes de su cuerpo en su *tour* revolucionario.

III  
OBJETIVO DE ESTA TESIS POR COMPENDIO DE PUBLICACIONES ACADÉMICAS  
Y JUSTIFICACIÓN DE SU UNIDAD TEMÁTICA:

LAS VENAS MAYORES DEL TEATRO DE ROBERTO COSSA

### 3.1. OBJETIVO, JUSTIFICACIÓN DE LA UNIDAD Y METODOLOGÍA EMPLEADA

En el prólogo que, en 1980, Luis Ordaz escribe para la publicación que Argenteos hace de *La Nona*, afirma que en el teatro de Roberto Cossa existen unas «venas mayores, profundas y principales» (1980: 11) que el dramaturgo no abandonará nunca. En esta afirmación, el crítico estaba valorando que la escritura de *La Nona* había supuesto un giro conceptual y formal respecto a su obra anterior y que, pese a todo, algo pervivía. De este aserto, que Ordaz realiza cuando aún le quedan más de dos décadas de producción dramática a nuestro autor, surge el objetivo de este compendio, pues nos lleva a plantearnos una serie de preguntas: ¿Existen realmente unas venas mayores que aparecen en las primeras piezas de Cossa y se extienden más allá de lo que Luis Ordaz podía imaginar? ¿Qué fluye por estas venas mayores? ¿Cómo se materializan teatralmente? ¿Qué implica que Ordaz las defina como profundas? Tratar de dar respuesta a estas cuestiones es el propósito de las publicaciones aquí reunidas.

Efectivamente, la lectura crítica de toda la producción dramática de Cossa y de la bibliografía publicada al respecto nos permite vislumbrar ciertas obsesiones que, desde el inicio, están presentes en su dramaturgia. Nos referimos a cuestiones que Roberto Cossa se plantea y trata de indagar desde la creación, pues le conciernen en lo personal, pero también, en tanto es miembro de una comunidad, es decir, cuestiones que atraviesan la frontera entre lo personal y lo político y la hacen desaparecer. Posiblemente esta sea la razón por la que, aunque llamen la atención de la crítica por su dimensión pública, acompañen al autor durante toda su vida.

Un estudio que aborde piezas de forma aisladas o que solo establezca relaciones entre aquellas que poseen estéticas próximas, pues pertenecen una misma etapa o periodo, no permitiría comprobar esta hipótesis inicial. Por esta razón, se hacía necesario un método de trabajo que se propusiera, en primer lugar, discernir y clasificar estas venas mayores; en segundo lugar, dotarlas de un contenido teórico sólido; en tercer lugar, construir un amplio repertorio de procedimientos dramáticos, para facilitar el análisis de los textos, en el que quedara clara la poética dramática de la que proceden y, en cuarto y último lugar, comprobar mediante el estudio pormenorizado de los textos si efectivamente estas obsesiones persistían a lo largo de toda la producción dramática de Cossa. Es aquí donde el adjetivo «profundas» toma protagonismo, pues este análisis debía ser consciente de que si

bien algunas de estas obsesiones conformaban el pilar principal de algunas piezas, otras veces permanecían de manera subterránea mostrándose solo en ciertos personajes aislados y eran, por tanto, más difíciles de identificar.

Quizás uno de los aspectos más reveladores de esta forma de análisis sea la de rastrear estas obsesiones en piezas que hunden sus raíces en realidades extrateatrales diferentes y se construyen también desde caminos estéticos dispares. Así pues, nuestra voluntad ha sido indagar su pervivencia, qué queda de ellas y cómo quedan modificadas por el referente y la poética, esto es, plantearnos la siguiente cuestión: si Roberto Cossa se ha formulado las mismas preguntas desde el inicio de su carrera; al construirlas teatralmente desde poéticas distintas, ¿arrojan estas distintas respuestas? Por esta razón, en nuestro análisis textual nunca hemos perdido de vista ni la realidad argentina –social, económica y política– en la que hunde sus raíces cada una de las creaciones, ni las necesidades expresivas del autor que determinan la elección de una u otra poética, ni su intención y postura ideológica. En este punto, es necesario señalar que han resultado profundamente fructíferos los numerosos encuentros con Roberto Cossa, las entrevistas realizadas a un autor vivo con el que he mantenido y mantengo una estrecha relación, gracias a las tres estancias de investigación realizadas, las dos primeras financiadas por la Junta de Andalucía dentro de las Ayudas para Formación de Doctores y, la última, por la beca de movilidad de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado.

### 3.2. LAS VENAS MAYORES DEL TEATRO DE ROBERTO COSSA

Este compendio se propone el análisis de tres venas mayores del teatro de Cossa a través de cuatro publicaciones académicas, siendo conscientes de que este repertorio no está agotado, pues si bien consideramos que, efectivamente, las venas principales de la dramaturgia de Cossa son tres, estas pueden ser abordadas desde distintos flancos que dan lugar a interesantes ramificaciones. Los cuatro trabajos aquí reunidos solo muestran algunos de estos flancos, quedando otros disponibles para posibles publicaciones posteriores.

La primera vena mayor analizada será *El papel de la clase media en la historia reciente de la Argentina* que se concreta en el artículo «La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa» cuya referencia bibliográfica completa expongo a continuación:

Ortiz Padilla, Yolanda (2018). «La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa». *Álabe* 18 (Julio-Diciembre) [www.revistaalabe.com], 1-19 (ISSN: 2171-9624 DOI: 10.15645)

La segunda vena mayor analizada será *La posición central de la memoria: la evocación del pasado y el concepto de nostalgia* que se concreta en dos publicaciones que desarrollan el concepto de «nostalgia improductiva» (Pellettieri, 2002a: 43) desde dos perspectivas distintas. Nos referimos al artículo «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa» y al capítulo «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa», cuyas referencias bibliográficas completas añado a continuación:

Ortiz Padilla, Yolanda (2016). «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa». *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45, 449-462. (ISSN: 0210-4547).

Ortiz Padilla, Yolanda (2019). «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa». En *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias (eds.) Bern: Peter Lang, 883-898 (ISBN: 978-3-631-77855-5).

La tercera vena mayor analizada será «*Nostalgia del futuro*»: una aproximación crítica a la utopía socialista que se concreta en el artículo «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa», cuya referencia bibliográfica completa indico a continuación:

Ortiz Padilla, Yolanda (2017). «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa». *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 34 [ISSN 0328-5766 (impresa) - ISSN 2313-9463 (en línea)].

Como podemos comprobar, el orden de aparición de estas publicaciones no es cronológico sino que viene determinado por su unidad temática y su correspondencia con las venas mayores que representan. En tres de estas publicaciones —«La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa», «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa», «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa»—, se rastrea un motivo o personaje tipo a lo largo de toda la producción dramática de Cossa: el acto de comer en familia, el personaje desarraigado y el personaje idealista, respectivamente. Solo una de las publicaciones rompe esta metodología de trabajo y se propone el análisis de una de estas venas mayores —la posición central de la memoria— en una sola pieza, *El viejo criado* (1980), sin que esto sea óbice para establecer vínculos con otras obras, como veremos; pues siendo esta obsesión el pilar fundamental de la obra, atañe no solo a un motivo o a un personaje, sino a todos los aspectos dramáticos: espacio, tiempo, personajes y acción. A continuación, pasamos a explicar cada una de estas venas mayores e incluimos, en cada una de ellas, una presentación de las publicaciones correspondientes para aportar al lector algunas las claves interpretativas.

### 3.2.1. EL PAPEL DE LA CLASE MEDIA EN LA HISTORIA RECIENTE DE LA ARGENTINA

Roberto Cossa ha sido considerado desde los inicios de su carrera como miembro de una generación de autores de clase media, que escriben sobre la clase media, para un público de clase media. Este hecho ha provocado que críticos como Omar Basabe afirmen que en su teatro aparece «una reescritura de la historia que se efectúa desde el discurso ideológico de la clase media argentina» (1990: 196). No compartimos plenamente la tesis de Basabe, pues no creemos que Cossa reproduzca en su teatro el discurso hegemónico de este estrato social y sus conflictos, sino más bien que crea en su teatro una realidad literaria que entra en conflicto con dicho discurso. Existe en su obra una voluntad crítica y un cuestionamiento que dejan al espectador, tras un primer momento de identificación, más lleno de preguntas que de certezas, colmado de incomodidad antes que de complacencia. Creemos que nuestra perspectiva destaca, por un lado, la parcela de autonomía que posee toda obra de arte —productora y no reproductora de realidad— y, por otro, la posición autocrítica que Cossa

demuestra respecto a aquello que lo atañe: su clase social en este caso, con la ideología, creencias y valores que esta supone.

Ahora bien, de lo que no cabe duda es que indagar sobre el papel que su clase ha desempeñado en el devenir político, social y económico de la Argentina ha sido una obsesión presente a lo largo de toda su carrera. En este compendio, esta vena mayor de su teatro queda analizada en el artículo «La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa», que tiene su origen en una conferencia impartida en el marco del Workshop internacional *Teatro, política y representación. Los estudios teatrales en el contexto actual*, celebrado por la Universidad Nacional de Mar del Plata el pasado 2017. Antes de presentar las claves interpretativas de este artículo, ofrecemos una aproximación a este tema fundamental en la dramaturgia de Cossa.

El primer peronismo (1945-1955) transformó el paisaje social de la Argentina. La migración del campo a la ciudad provocó el crecimiento de la clase obrera y las mejoras en el estado de bienestar y en la educación engrosaron el sector de la clase media (Romero, 1994). El derrocamiento del General Perón en 1955 por la llamada Revolución Libertadora fue apoyado en gran medida por esta clase media que, aunque nacida al calor del peronismo, era, generalmente, antiperonista, muchas veces debido a su deseo de alejarse de la masa popular y adoptar la apariencia propia de la alta burguesía. La inestabilidad política y el final de la calma económica que siguen a la proscripción del peronismo, así como la sucesión de gobiernos de facto —los generales Lonardi, Guido y Onganía— o semidemocráticos —Frondizi e Illia— dejan a esta clase media absolutamente desorientada, tal y como nos indica Sebrelli:

La clase media en general y el estudiantado universitario en particular conformaron el clima civil del antiperonismo y del levantamiento militar de 1955. La vana ilusión de que poniendo «en su lugar» a los obreros recuperaría su prestigio y sus privilegios perdidos no tardó en desvanecerse. La agudización de la crisis económica y la ola de reacción en el aspecto social terminaron por hundir un poco más a la clase media: los precios subieron ya sin control. El retraso de los sueldos con respecto a los precios y la quiebra del sistema jubilatorio constituyeron el golpe de gracia. La rueda del eterno retorno de los fines de mes, base de la tranquilidad de la clase media, se detuvo de pronto, y ésta se encontró perdida en medio de la confusión. Destruídas las realidades y las ilusiones que habían sido



la base de toda su vida, no acertaría a encontrar nuevas esperanzas que sustituyeran a las antiguas (Sebreli, 2003: 103).

En la época de bonanza económica, estas familias de clase media se fortalecieron sobre los conservadores pilares del ahorro y la seguridad, de tal modo que el hogar pequeñoburgués «constituía el refugio que aseguraba el aislamiento, la separación con el exterior» (Sebreli, 2003: 94); pero nuestro autor pertenece a una generación que, en palabras de Fernández, «son los hijos de una clase media que veía desaparecer su poder adquisitivo y sus conquistas políticas y sociales, viendo todo ello como producto de un determinismo económico, político y social» (1992: 32), es decir, que no conseguía entender el proceso político en el que estaba inserta. Esto es, una generación que llegaba a la vida adulta absolutamente desorientada, pues comprobaba que el futuro no encajaba con sus anhelos.

El análisis de la clase media argentina ha sido abordado desde numerosas disciplinas —la Sociología con Juan José Sebreli (2003) o la Historia con Luis Alberto Romero (1994), por ejemplo— y la mayoría de los autores coinciden en destacar una serie de rasgos que Roberto Cossa irá desgranando sobre el escenario a lo largo de toda su producción teatral.

Por ejemplo, nuestro dramaturgo da testimonio dramático de la actitud pasatista de su clase, mostrándole el fracaso de su sistema de vida, de su manera de pensar y de sentir desvinculada de la realidad concreta. Según Sebreli (2003: 80), esta suerte de alienación está íntimamente relacionada con la posición que esta clase social ocupa en el engranaje productivo: no pertenece al proletariado que produce la mercancía ni a la alta burguesía que la posee y, en esa posición intermedia, alejada de lo material y lo tangible, tiende a un pensamiento abstracto e idealizado; actitud que conduce irremediablemente a la frustración cuando tales anhelos chocan con la realidad material.

El refugio del hogar burgués será la imagen física de un aislamiento sociopolítico de mayor calado. Así pues, Roberto Cossa convierte el escenario en espejo manipulado en el que el público se veía como una clase media venida a menos que permanecía despistada en sus sólidos caserones mientras fuera el país agonizaba. En *Nuestro fin de semana* (1964) encontramos el doble modelo habitacional de la clase media en la década del 60: Raúl y Beatriz instalados en una casa en San Isidro; Daniel y Alicia, en un departamento de

Capital.<sup>27</sup> En ambas parejas, existe esa defensa de la intimidad, de la tranquilidad que les proporciona este espacio privado en el que las conversaciones giran en torno a sus propios intereses. Afirma Sebrelí que «la historia no ha sido, para la clase media, una lucha de fuerzas entre grupos antagónicos que responden a necesidades objetivas, a intereses de clase [...], sino una pugna de voluntades individuales, de intenciones subjetivas en un mundo homogéneo» (2003: 80). En 1982, aún vigente la Dictadura, se estrena *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, pieza teatral en la que Susy, una mujer de sesenta años, vive en el antiguo caserón familiar rodeada de los fantasmas del pasado, ajena a la violencia del afuera que acaba penetrando en su propio hogar, encarnada en la figura de Palumbo.

Todos los estudiosos insisten en señalar el individualismo de esta clase social y su incapacidad de construir una respuesta aglutinante (Armando, 1985; Anaine, 1990; Romero, 1994; Sebrelí, 2003) y estos rasgos se convierten en una premisa clave en la construcción de los personajes de Roberto Cossa. Así pues, su primera producción teatral parte de este supuesto: la clase media no tiene salidas, carece de proyectos para enfrentar el cambio, no tiene imaginación (Pellettieri, 2003a: 288) y, sin imaginación, sólo podrá alentar sueños de corto vuelo, chatas aspiraciones y deseos mediocres. Esta situación se convierte, en palabras de Tirri (1973: 90), en el caldo de cultivo perfecto para el surgimiento del burgués elemental, que representan claramente Raúl y Daniel en *Nuestro fin de semana*. Es más, la falta de conciencia política de este burgués elemental, junto a su deseo de no tomar partido, lo convierten en un sujeto especialmente manipulable y cómplice, muchas veces por omisión, del fascismo.

Un último rasgo define este sector bisagra que, aunque cada vez más próximo a las clases populares, fantasea con el ascenso social. Existe en la clase media una búsqueda del

---

<sup>27</sup>Sebrelí analiza este doble modelo habitacional. Por un lado, los ordenados barrios del Oeste donde empezaron a adquirir su vivienda la nueva clase media, ajustados a la cuadrícula y fáciles de transitar, preparados «para provocar el tedio y la tristeza» (Sebrelí, 2003: 79). Uno de esos barrios será Villa del Parque, localización de la obra *Ya nadie recuerda Frédéric Chopin* y barrio de la infancia del dramaturgo. Por otro lado, el departamento pequeñoburgués en el centro de la ciudad que la clase media solo se atreve a ocupar cuando la alta burguesía los pone de moda. Así los define Sebrelí: «el departamento pequeñoburgués –frentes fastuosos y trasfondos tristes y sombríos– para una clase que vivía de las apariencias. La arquitectura de los inmuebles pequeñoburgueses armonizaba con la mezquindad de su vidas cotidianas» (2003:78). También Romero (1994: 236) hace hincapié en el deseo que la clase media tenía de aparentar que pertenecía a una clase superior. Por esta razón, adoptaban los símbolos de distinción de las clases altas, que en ese mismo momento adoptaban otros para diferenciarse.

éxito que cifra en el aumento de su estatus y su poder adquisitivo, porque ha asimilado de forma acrítica el mensaje del poder: «una sociedad en decadencia que alienta [...] el exitismo, la existencia entendida como una carrera irracional hacia el éxito material y el acopio de bienes, la mentira como forma de vida», nos indica Osvaldo Pellettieri (1985:42). Es más, percibe que la consecución de este éxito es una posibilidad real que está, casi, al alcance de su mano. El resultado dramático serán unos personajes continuamente frustrados porque no son capaces de entender de forma cabal la realidad que les rodea o, en palabras de Osvaldo Soriano, unos personajes que fluctúan «entre la grandeza inalcanzable y el derrumbe de las quimeras» (2005: 9).

En sus dos primeras piezas, Roberto Cossa concreta estos rasgos en un personaje tipo que hemos denominado el antihéroe y que se define por su pasividad, su abulia y su facilidad para caer en el autoengaño; a partir de *La pata de la sota*, aún en su primera etapa teatral, cobra protagonismo el papel de la familia, el pilar fundamental del pensamiento burgués, como aglutinador de estos rasgos de la clase media, sin que esto supongo nunca la desaparición del antihéroe.

A lo largo de toda su obra, la clase media seguirá siendo un tema fetiche sobre el que pivota la acción; ahora bien, los cambios que se producen en el contexto teatral y sociopolítico —el empobrecimiento económico y la cruenta dictadura de Videla serán determinantes— generan un nuevo referente y nuevas necesidades expresivas. Si el antihéroe de su primer teatro tenía como modelo, por ejemplo, a Willy Loman de la *Muerte de un viajante* de Miller, en su segunda etapa aparecerá distorsionado por distintas poéticas teatralistas que van desde el grotesco de Armando Discépolo o el expresionismo de Roberto Arlt al teatro del absurdo de Samuel Beckett. Además, a su pasividad, su abulia y su autoengaño, se le suman la pobreza material y moral, la mezquindad, el arribismo y la falta de piedad.<sup>28</sup> En el nuevo contexto de la dictadura, su pasividad y egoísmo adquieren una dimensión siniestra. El núcleo familiar, por su parte, también se exaspera y pasa de la pequeña épica familiar propia del teatro de Chéjov a la distorsión propia de la obra de Pinter.

---

<sup>28</sup> En la segunda etapa teatral de Cossa, el antihéroe no solo será construido desde poéticas que se alejan del realismo ortodoxo y sumará nuevos rasgos, sino que además adquirirá nuevos rostros, de tal modo que podemos considerar que el antihéroe es el barro con el que Roberto Cossa modela muchos de los tipos de su teatro: el personaje desarraigado o el intelectual de izquierdas, por citar aquellos que aparecen en las publicaciones incluidas en este compendio.

La agresión sexual, la violencia explícita y la muerte aparecen en el seno de la familia, penetran en un lugar tipificado como seguro: el hogar. Los roles de víctima y victimario, nunca maniqueos en la obra de Cossa, se reparten entre personajes que guardan un estrecho parentesco.

También la mirada del autor sobre esta clase media que afirma «siento como mi par» (Cossa, citado en Gasió, 2010: 321), da un giro. En sus tres primeras obras, encontramos una autocrítica amable en la que el dolor por su clase está acompañado de comprensión. Osvaldo Soriano destaca «la inmensa ternura, el conmovedor gesto de complicidad que el autor establece con sus infelices criaturas» (Soriano, 2005: 10). Roberto Cossa ama a esa gente y escucha con paciencia la gris monotonía de sus vidas: «a mí no me deprimen. Cuando sufren, me duele. Yo prefiero escucharlos y no darles cosas más» (Cossa citado en Lugones, 1965: 21). Con la escritura de *La Nona* en 1976, en un contexto histórico totalmente distinto y dentro de un campo teatral en el que ya no cabe el realismo ortodoxo, la mirada sobre la clase media se vuelve corrosiva e impiadosa, sin que desaparezca la inicial autocrítica.

La crítica (Woodyard, 1996; Mogliani y Córdoba, 1999; Graham-Jones, 2000) ha interpretado esta familia de clase media como un microcosmos metafórico que señalaba a un referente convulso: la nación argentina, pero no es despreciable la tesis que sostiene Gracia Morales (2007: 781) al afirmar que también existe un cuestionamiento de los vínculos familiares en sentido estricto, la presentación de la familia como un terreno propicio para la proliferación del fascismo.

### 3.2.1.1. «*La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa*»

El primer artículo de este compendio aborda el análisis de una selección de obras en las que los personajes son los miembros de una familia de clase media que, en un escenario que representa la intimidad de su hogar, realizan una acción cotidiana: comer. Si revisamos la producción teatral de nuestro autor –así como la de otros autores argentinos–, nos daremos cuenta de la relevancia que adquiere tanto el núcleo familiar como la comensalidad en la cultura argentina. Así pues, si el primer epígrafe trata de dilucidar su significado en el referente, en el resto de los apartados se analizará su alcance simbólico sobre el escenario.

El artículo explora este acto de comer en familia desde la pieza inicial, *Nuestro fin de semana* (1964), hasta una obra escrita ya en democracia, *Años difíciles* (1997). Este recorrido

tiene en cuenta cómo los cambios históricos que se producen fuera del escenario influyen en la transformación de la poética dramática y, a su vez, la poética elegida modifica el mundo representado y la intencionalidad crítica del autor que se hará cada vez más corrosiva. Por esta razón, resulta especialmente interesante la dimensión sangrienta que alcanza el banquete en las tres obras estrenadas durante la dictadura, nos referimos a *La Nona* (1977), *No hay que llorar* (1978) y *El tío Loco* (1982), y comparar esta con el vínculo entre la muerte y el ágape que también se establece en *Años difíciles* (1997), pieza de la posdictadura donde el papel del victimario se modifica al desaparecer como referente el terror de un gobierno militar de facto.

Este recorrido también nos permite observar la transformación que se produce en el núcleo familiar cuando es construido desde poéticas distintas. Así del quietismo escénico que define las situaciones planteadas en *Nuestro fin de semana*, donde la angustia de los personajes es una corriente subterránea que hay que leer entre líneas; pasamos a una realidad exasperada en las piezas estrenadas durante la dictadura. Por ejemplo, en *No hay que llorar*, el foco hiperrealista del autor nos descubre a unos personajes de gestos cercanos al expresionismo, en los que los impulsos internos se materializan en escena. El humor negro irrumpe en escena con todo su poder corrosivo, haciendo risible la actitud despiadada del victimario o el patetismo de las víctimas.

### 3.2.2. LA POSICIÓN CENTRAL DE LA MEMORIA: LA EVOCACIÓN DEL PASADO Y EL CONCEPTO DE NOSTALGIA

Esta vena mayor del teatro de Roberto Cossa será analizada, especialmente, en las dos publicaciones centrales de este compendio: el artículo «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa» y el capítulo «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa». No obstante, el concepto de nostalgia también es relevante en el último artículo, «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa», donde aparece estrechamente vinculado a lo que hemos denominado la tercera vena de su teatro: una aproximación crítica a la utopía socialista. En los párrafos que siguen, trataremos de explicar este eje temático que recorre la producción dramática de Cossa, abordado desde distintas perspectivas y modulado por

distintas poéticas, e intentaremos reflejar cómo las publicaciones citadas lo plantean y desarrollan.

El aspecto referencial del teatro de Roberto Cossa ha sido destacado prácticamente por toda la crítica, ya que su estética realista —a veces, cercana a la ortodoxia; otras, abiertamente heterodoxa— hace evidente este vínculo. Dentro de los múltiples aspectos de la realidad objetiva que habitan la dramaturgia de Cossa, la presencia de hechos históricos concretos ha sido especialmente analizada por autores como Alberto Ciria (1990, 1992) u Omar Basabe (1990), por citar algunos nombres. Afirma este último que la producción teatral de Roberto Cossa «dialoga con la historia argentina de los últimos cuarenta años» (Basabe, 1990: 2). Así pues, en su trabajo de investigación *La re-escritura de la historia en la producción teatral de Roberto Cossa*, Basabe se propone historizar el teatro de nuestro dramaturgo, siguiendo para ello el concepto acuñado por Juan Villegas:

Historizar significa [...] poner en evidencia la intertextualidad del texto teatral con el contexto social de su tiempo; entender el autor como productor, como individuo que toma posición frente al mundo y cuya respuesta no es individual sino colectiva; dar importancia al receptor, el cual en su mayor parte proviene de los sectores medios detentores del discurso hegemónico; historizar es establecer los ritmos de la historia del teatro en relación con la historia contextual; significa examinar los procedimientos técnicos con los que se transmite el mensaje, pero no como un fin en sí mismo sino como medio para establecer, precisamente, la forma de construir la referencialidad; historizar significa poner en relieve el contenido ideológico de los textos (Villegas, 1984: 8-11).

Ahora bien, frente a la atención que la crítica le ha otorgado a la presencia de la Historia en el teatro de Cossa, nosotros preferimos analizar el concepto más abarcador de Memoria que nos conduce hacia diferentes líneas de trabajo; ya que, como afirma Azor, en el teatro de Cossa existe un verdadero ciclo donde «la evocación, entre paródica y nostálgica, del pasado y la revisión de la historia se funden misteriosamente» (Azor, 1994: 138). Así pues, podríamos considerar que en la dramaturgia de Cossa existe un ciclo de evocación del pasado: un conjunto de piezas en las que el papel de la memoria es fundamental.

En primer lugar, podemos citar aquellas piezas en las que existe «intrusión de la historia fáctica» (Ciria, 1990: 136), tales como *La pata de la sota* (1967), en la primera etapa teatral de Cossa, y a *Los compadritos* (1985) y *El sur y después* (1986), en la segunda. Obviamente, la inclusión de hechos concretos que conciernen a la historia mundial, al discurso social, político y económico dentro y fuera de las fronteras argentinas, se puede rastrear en un mayor número de obras. No obstante, consideramos que estas tres piezas constituyen un buen ejemplo de cómo el extratexto determina el texto y la referencialidad se convierte en un elemento nuclear de la composición, siendo abordada con estrategias diferentes en cada una de estas piezas. Además, nos parece oportuno destacar que ninguna de las piezas citadas pertenece a la producción de nuestro autor durante la dictadura de Videla, periodo en el que la referencialidad más o menos explícita da paso a la construcción metafórica para eludir la censura.

En segundo lugar, tenemos aquellas obras en las que la evocación del pasado y el concepto de nostalgia conforman, de alguna manera, un pilar fundamental en la construcción del texto. Será precisamente a este grupo de obras al que están dedicados los tres últimos trabajos de investigación de este compendio. Si el artículo «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa» y el capítulo «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa», quedan unidos por la aparición de la «nostalgia improductiva» (Pellettieri, 2002a: 43) sobre las tablas; en el último artículo de este compendio, «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa», la evocación del pasado también tiene un papel protagónico, pero ahora como motor de futuro en lo que hemos denominado, tomándole prestado el término a Ricardo Piglia en *Respiración artificial*, «nostalgia del futuro» (2013: 31).<sup>29</sup> En este último artículo, el papel central de la memoria aparece imbricado con lo que consideramos la tercera vena mayor del teatro de Cossa: una aproximación crítica a la utopía socialista; por esta razón posponemos la explicación del concepto de «nostalgia del futuro» (Piglia, 2013: 31) al epígrafe 3.3. que dedicamos a su explicación.

---

<sup>29</sup> Ricardo Piglia acuña este término en su novela de 1980, *Respiración artificial*: «el desterrado es el hombre utópico por excelencia, escribía Osorio, me escribe Maggi, vive en la constante nostalgia del futuro» (Piglia, 2013: 31).

En las dos publicaciones centrales, hemos analizado un conjunto de piezas en las que la memoria funciona en escena como un lastre que ancla los personajes al pasado y les impide vivir el presente y construir un futuro. El pasado —o más bien la construcción idealizada del pasado— funciona entonces como el combustible que alimenta el permanente autoengaño e inmovilismo de un tipo de personaje que podemos denominar antihéroe y que, con distintos rostros, aparece en toda la producción teatral de Cossa. Para Osvaldo Pellettieri (2002a: 43) este personaje padece una «nostalgia improductiva» que lo conduce al fracaso en su intento desesperado de recuperar el ayer. Aunque serían muchas las piezas en las que el pasado es algo muerto de lo que los personajes no pueden desembarazarse y que acaba encarcelándolos (Graham-Jones, 1997: 256), en este compendio incluimos dos trabajos que abordan el peso del pasado desde perspectivas muy distintas y que desarrollamos en los siguientes subapartados.

### 3.2.2.1. «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa»



*Gris de ausencia (1981)*. Fotografía de Julie Weisz extraída de <https://www.julieweisz.com.ar>

En el artículo «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa», analizamos un conjunto de personajes migrantes que, en su vivir provisorio, desprecian su presente y se instalan en el recuerdo idealizado de la patria perdida. La publicación presenta al comienzo a los hombres y mujeres reales que sirven a

nuestro dramaturgo como referente, es decir, la realidad histórica que hizo de la Argentina, a partir del s. XIX, la «tierra prometida» para oleadas migratorias. A continuación, es analizado el concepto de «sujeto migrante» creado por Cornejo Polar (2003) que, unido al de «exiliado económico» de Mora Contreras (1998), aporta las claves teóricas para



caracterizar a este tipo o estereotipo dramático<sup>30</sup> que recorre la dramaturgia de Cossa: el personaje desarraigado. Cabe señalar que este tipo creado por Cossa, pero que bebe del teatro popular criollo —el sainete y el grotesco—, no se presenta acartonado sobre el escenario, sino, muy al contrario, dotado de individualidad y carnadura humana. Así pues, en este trabajo de investigación se van registrando los tics del migrante encontrados en los distintos personajes que están presentes en la dramaturgia de Cossa desde sus inicios —ya en su segunda pieza, *Los días de Julián Bisbal* (1966), nos encontramos con el mozo gallego, Don Bouza— para terminar centrando nuestra atención en dos piezas —*Gris de ausencia* (1981) y *Lejos de aquí* (1993), obra que escribe junto a Mauricio Kartun— en las que el sentimiento de nostalgia del migrante es fundamental en la acción y el conflicto. En este recorrido por la obra dramática de Cossa, completamos, con los exiliados económicos de estas dos piezas, el círculo del desarraigo que se cierra, para comenzar de nuevo, con el ansiado regreso. Lorenzo en *Lejos de aquí* vuelve a su lugar de origen, al Buenos Aires que había mitificado desde España, para regresar de nuevo a este espacio de exilio sin tan siquiera salir del aeropuerto porteño de Ezeiza. El Abuelo, personaje de *Gris de ausencia*, ha retornado a su Italia natal, pero en su memoria se confunden Buenos Aires y Roma, instalado ya en el lugar de exiliado, el «desexilio» del que nos hablaba Mario Benedetti (1986).

Comprobaremos que la «nostalgia improductiva» es uno de los tics fundamentales de estos personajes migrantes, pero, junto a esta, tenemos su miedo a perder la identidad: la repetición de las rutinas del pasado y la reproducción exacta de su variedad lingüística —a la que se aferran de forma patética— serán las estrategias de estos personajes para combatir su miedo; los juegos entre la máscara y el rostro y un corrosivo humor negro son los procedimientos empleados por Cossa para ponerlas sobre el escenario. Estos procedimientos teatralistas, de raigambre neogrotesca, son los propios de su segunda etapa, como ya explicamos en el bloque anterior.

---

<sup>30</sup> Mientras que Spang define al personaje construido a partir de una serie de rasgos como tipo, Alonso Santos lo denomina estereotipo, pues «no pertenece a la tradición, sino que responde a lo circunstancial de un determinado contexto histórico» (en Grillo, 2004: 75-76). No obstante, los tipos o estereotipos creados por Cossa poseen una complejidad psicológica que los aproxima a lo que ambos teóricos consideran «individuo dramático». En la creación y difícil clasificación de estos personajes se hace patente la amalgama de influencias que nutren el teatro de Cossa: los tipos de la tradición popular del sainete y el grotesco y los individuos del teatro culto norteamericano y europeo, con la fuerte presencia de Chéjov o Miller, los personajes próximos al clown del teatro absurdisto de Beckett, por citar algunos referentes.

### 3.2.2.2. «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa»

En el capítulo «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa», el pasado funciona como rémora y se encarna sobre el escenario, es decir, el escenario se convierte en el espacio donde se escenifica la memoria o, más bien, la deformación nacional de la memoria. La acción se desarrolla en un café de la zona sur de Buenos Aires, tal y como se conserva en la memoria de los porteños. En este espacio mítico, el tiempo se ha detenido, mientras que en la extraescena, que simboliza el referente convulso de la dictadura, el tiempo histórico transcurre. Dentro del café, Alsina y Balmaceda —el poeta y el boxeador— juegan una interminable partida de truco. Desde fuera ingresan Carlitos e Ivonne —cantor y prostituta— que, representantes de la mitología del tango, muestran su degradación en escena.

El tratamiento del espacio-tiempo y la creación de dos grupos de personajes bien diferenciados se convierten en las claves compositivas para construir sobre las tablas toda una metáfora del estancamiento. El primer epígrafe del capítulo trata de dilucidar los procedimientos empleados por el autor para construir este armazón teatral en *El viejo criado*, obra que Roberto Cossa no solo escribe sino que también dirige en su estreno en el año 1980. En este análisis, será útil la interpretación que Jorge Dubatti (1998) realiza sobre esta pieza a propósito de una nueva puesta en la escena ya en la década de los noventa.

El grupo formado por Alsina y Balmaceda es analizado en el segundo epígrafe de la publicación. Estos personajes, que encapsulados en un pasado mítico, adquieren una dimensión siniestra si los interpretamos en el contexto del estreno: el año 1980, vigente aún el terror de la dictadura de Videla. El tercer epígrafe está dedicado al estudio del discurso popular del tango como intertexto principal de esta obra siguiendo especialmente el trabajo que en este sentido realiza Francisco Jarque (1991) y sin olvidar la vinculación de esta pieza de 1980 con una obra breve escrita en su primer periodo teatral: *La ñata contra el libro* (1966) donde también se produce una reflexión sobre la identidad argentina a través de la mitología del tango. El análisis de sus representantes, Carlitos e Ivonne, nos permite indagar en los peligros de la construcción de una supuesta identidad nacional en la que la conciencia mítica ha ocupado el lugar de la memoria histórica.

Respecto a la poética dramatúrgica de esta pieza es relevante la presencia del expresionismo si lo entendemos, ya no como movimiento artístico surgido a principios del siglo XX en Europa, sino como poética teatral, tal y como la define Jorge Dubatti:

El expresionismo es una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva. En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del «común mundo compartido», es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano (2009: 126).

Así pues, lo que hallamos en *El viejo criado* es lo que el teórico define como «expresionismo objetivo o de mundo» que se produce «cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, muchas veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor [...] u otros sujetos externos a la obra» (Dubatti, 2009: 126). En el «*ambiente irreal*» que se respira en este «*bar de la zona sur [...] suspendido en el tiempo, aislado del mundo*» (Cossa, 2004b: 13), consideramos que existe la objetivación, no de la conciencia del autor, sino de una supuesta conciencia nacional que Cossa recrea en su ficción para develar los peligros que entraña. Por esta razón, leemos en la acotación inicial que la acción transcurre «en la “imagen” que los porteños conservamos de lo que pudo haber sido un bar de ese tipo hace cincuenta años atrás» (Cossa, 2004b: 13). Obsérvese que la primera persona del plural de la acotación —«que los porteños conservamos»— nos sitúa en el espacio de la autocrítica.

### 3.2.3. «NOSTALGIA DEL FUTURO»: UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA A LA UTOPIA SOCIALISTA

Por último, queda incluido dentro de este ciclo de evocación del pasado, un tercer grupo de obras en las que, frente al concepto de «nostalgia improductiva» acuñado por Pellettieri (2002a: 43), triunfa lo que hemos denominado «nostalgia del futuro» —término que tomamos prestado de Ricardo Piglia (2013: 31)—, es decir, una nostalgia productiva y preñada de esperanza según nos indica la tesis de Salzman. Este teórico considera que en la obra de Roberto Cossa existe una reivindicación de la memoria, puesto que el pasado

aparece como el tiempo que contiene el germen revolucionario necesario para alentar la utopía y construir el futuro:

La nostalgia del pasado en estas obras de Roberto Cossa, está funcionando como una utopía, una elaboración que propone la necesidad de mirar hacia atrás para entender el presente. Como sujeto social del posproceso, Cossa reivindica el papel de la Memoria. Si su obra dramática muestra, tal como creemos, un fuerte correlato con la serie social, es también por su intención de combatir el olvido, de recuperar esa ternura que envolvía algunos de los mitos del pasado y que en la sociedad mercantilista y productiva de este nuevo siglo casi no tienen lugar (Salzman, 2001: 91).

Será en el personaje que hemos denominado idealista –intelectual o revolucionario– en el que encontremos principalmente esta «nostalgia del futuro», tal y como podremos comprobar en el último artículo de este compendio: «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa». Precisamente, será en la mencionada pieza, *El Saludador* (1999), donde Roberto Cossa desarrolle este tipo de una forma plena, recogiendo los rasgos que de él habían ido apareciendo en distintos personajes de su producción dramática. Antes de pasar a la presentación de las principales claves de este artículo, queremos incluir una reflexión sobre el concepto de memoria en la dramaturgia de Cossa.

Hemos afirmado que los dos artículos centrales de este compendio quedan unidos por el concepto de «nostalgia improductiva», es decir, por la aparición de una evocación del pasado que funciona como lastre para los personajes, pues les impide participar en el transcurso real de la historia. Por el contrario, en este último artículo afirmamos que en el pasado reside el germen de esperanza para el futuro en lo que hemos dado en llamar «nostalgia del futuro». Ahora bien, sería una simplificación aceptar que existe en la dramaturgia de Roberto Cossa un grupo de personajes en los que la memoria funciona claramente como un lastre y otro en el que la memoria es el territorio de la esperanza, como si nuestro autor practicara una suerte de escritura arbitraria o caprichosa. Nada más alejado de esta idea, pues como hemos señalado una de las claves compositivas e ideológicas de la dramaturgia de Cossa es la unión de elementos contrarios con el objetivo de evitar una interpretación superficial de aquellos temas que lo obsesionan, en este caso, la memoria.

Como en otras venas mayores de su dramaturgia, Cossa evita también en este caso que una certeza simplista sustente su obra y, de este modo, aunque es evidente que su teatro es una lucha contra el olvido, también nos muestra los peligros que entraña la nostalgia. El espectador puede escuchar claramente la reivindicación de la memoria, por ejemplo, en una de las canciones incluidas en la obra *El Sur y después* (1987). Esta canción es interpretada por un coro de personajes que encarna los rasgos más despreciables de la sociedad –arribismo, sumisión, insolidaridad– y que, como tal, desprecia el valor de la memoria y reclama en escena el olvido:

Olvidemos el pasado  
que detiene nuestro andar.  
[...]  
Para qué buscar culpables  
la historia es irreparable.  
¡Lo que importa! ¡Lo que importa!  
¡Lo que importa de verdad!  
¡Es la modernidad... Es la modernidad!  
(Cossa, 2004b: 297)

Pero nuestro autor también deja patente en su obra que un pasado que no se asimila de una forma crítica, que se idealiza o manipula puede tener, como ha señalado Ciria, una «función castradora y circular», pues disfraza el recuerdo de «porvenir» (1990: 145) y produce, bien, un efecto paralizador en el individuo; bien, la repetición constante de los errores. De ahí que sea imposible encontrar en su obra un solo personaje en el que esta «nostalgia del futuro» no esté impregnada de cierto patetismo. La fe en el pasado, que poseen muchos de sus personajes, despierta en el espectador una amarga carcajada no desprovista de ternura, pues la idealización o la falta de una cabal comprensión de lo pretérito siempre está presente. La fusión, muchas veces en un mismo personaje –el Saludador, de la pieza homónima, sería un buen ejemplo–, de una «nostalgia improductiva» y una «nostalgia del futuro» produce en el espectador un efecto ambivalente que es rasgo fundamental de la producción teatral de Cossa. Ese efecto será esencial en la recepción del tipo –el personaje idealista– que analiza el último artículo que pasamos a presentar a continuación.

### 3.2.3.1. «Los fragmentos dispersos del Salvador en la dramaturgia de Roberto Cossa»



*El Salvador* (1999) dirigido por Daniel Marcove.  
Fotografía de <https://link.springer.com>

En este artículo, que desarrolla una ponencia expuesta en la *IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral* celebradas en la ciudad de Buenos Aires el pasado año 2017, se analiza una de las obsesiones que atraviesan el teatro de Roberto Cossa: el fracaso del hombre en su intento de transformar la realidad y, en concreto, el

fracaso de la izquierda. Comienza este artículo con una clave interpretativa esencial: la autocrítica; pues, como han afirmado Gerardo Fernández (1999) o Laura Mogliani (1999), el ataque feroz sobre la izquierda no mira hacia la paja en el ojo ajeno, sino a la viga en el propio. Esta apuesta de Roberto Cossa, construir mundos teatrales que indagan sobre su propia herida, implica la aparición de dos procedimientos teatrales: la ambivalencia y el humor negro. Estas dos estrategias son consideradas como propias del grotesco o neogrotesco, pero observamos que en nuestro autor la poética dramática no es tanto una elección como una necesidad expresiva.

Este artículo seguirá las huellas, a lo largo de toda la dramaturgia de Cossa, del personaje tipo en el que nuestro autor concreta este tema fetiche: el idealista que persigue la utopía que adquiere bien el rostro del intelectual –casi siempre bajo el distintivo de profesor–, bien el rostro del revolucionario. En esta dicotomía estará presente el perpetuo dilema de la izquierda entre la teoría y la praxis.

El primer apartado, denominado «las primeras huellas», se centra en el análisis de los trazos iniciales que construyen este tipo dramático, nos referimos al personaje de Pablo en *La pata de la sota* (1967) o a los viejos comunistas del «Comité central» en *El avión negro* (1970), ambos situados en la primera etapa teatral de Cossa. El segundo apartado aborda la obra *Angelito* (1991) que, a través del teatro dentro del teatro, desarrolla de alguna manera las críticas esbozadas en *El avión negro* (1970), pero ahora en el contexto del final de la Unión Soviética y la Guerra Fría: el rechazo a la ortodoxia y la denuncia de un uso mecánico de conceptos esenciales que los convierte en cliché o consigna, es decir, palabra fósil que ha

perdido el contacto con lo vivo. Develar la burocratización de la izquierda –en su discurso y en sus gestos– será uno de los objetivos perseguidos por el autor y el humor negro, el procedimiento utilizado para conseguirlo. El calco y la repetición de un discurso convencionalizado hasta que muestra sus fisuras es el mecanismo humorístico que Cossa emplea para desarticular el discurso de la izquierda ortodoxa, pero también, en la publicación anterior, el discurso popular del tango.

En los siguientes apartados, se abordarán las dos categorías anunciadas: el intelectual de izquierdas, que tiene su formulación más completa en Miguel, en *De pies y manos* (1984), y el revolucionario fracasado que, tras esbozarse en el personaje de Frank en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982) y en el Viejo de *Viejos conocidos* (1994), es construido de manera magistral en el personaje del Saludador, en la obra homónima de 1999. Es en la construcción de estos personajes donde alcanza todo el protagonismo la memoria y la evocación del pasado, pues todos ellos apelan a un discurso y unos ideales de décadas anteriores –las década del sesenta y setenta fueron esenciales en la construcción de una utopía socialista latinoamericana– que han fracasado en el contexto de la enunciación. Es así como la «nostalgia improductiva» y la «nostalgia del futuro» se funden y generan en la recepción del espectador el sentimiento ambivalente del que nacen: la fe en unos ideales que fracasan en su praxis, el amor hacia una utopía cuya persecución se torna patética.

IV

COMPENDIO DE PUBLICACIONES ACADÉMICAS



#### 4.1. ARTÍCULO DE LA REVISTA *ÁLABE* Y EVALUACIÓN DE LA REVISTA: CIRC (CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS) Y MIAR (MATRIZ DE INFORMACIÓN PARA EL ANÁLISIS DE REVISTAS)

Ortiz Padilla, Yolanda (2018). «La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa». *Álabe* 18 (julio-diciembre) [[www.revistaalabe.com](http://www.revistaalabe.com)], 1-19 (ISSN: 2171-9624 DOI: 10.15645).

IDIOMA

Escoge idioma  
Español Entregar

CONTENIDO DE LA REVISTA

Buscar

Ámbito de la búsqueda

Todo Buscar

Examinar

- Por número
- Por autor/a
- Por título

INFORMACIÓN

- Para lectores/as
- Para autor/as
- Para bibliotecarios/as

USUARIO/A

Ha iniciado sesión como...

yortiz

- Mi perfil
- Cerrar sesión

NOTIFICACIONES

- Vista (nuevo 12)
- Gestionar

PALABRAS CLAVE

Educación Lectura Literatura infantil  
alfabetización análisis literario ensayo crítica  
literaria didáctica didáctica de la literatura  
educación educación literaria escritura  
lectura lectura social  
lectura social literatura literatura infantil  
modelos lecturas

Inicio > Archivos > Núm. 18 (2018)

Núm. 18 (2018)

julio - diciembre

Tabla de contenidos

NÚMERO COMPLETO EN FORMATO CONVENCIONAL [HTML](#)

Ensayos

[El proyecto común de lectura: explotación didáctica interdisciplinar de Las aventuras de Pinocchio \(1882-1883\), a partir de la metodología del centro de interés](#) Verónica Parisi-Moreno, Nayra Llonch Molina, Moisés Selfa Sastre [PDF](#)

[Contra la mercantilización pedagógica de los manuales de Lengua y Literatura: el caso de ediciones del Eclipse \(1994-2002\)](#) Pamela Virginia Bórtoli [PDF](#)

[Promoción de la lectura en espacios virtuales: el caso del Portal de Lectores y Lecturas de la Universidad Veracruzana](#) Sergio Antonio López Acosta, A. Olivia Jarvio Fernández [PDF](#)

[La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa](#) Yolanda Ortiz Padilla [PDF](#)

[Los textos en prosa de Ricardo Molina en Cántico "Uriel": reflexiones para una poética](#) Juan María Prieto Roldán [PDF](#)

[O valor da democracia na literatura infantil](#) [PDF \(PORTUGUÊS \(BRASIL\)\)](#)  
Angela Balça, Fernando Azevedo, Moisés Selfa Sastre

[El jazz y Cortázar](#) [PDF](#)  
Araceli Abris Deneri

[Sociología de la lectura en la Península Ibérica \(2005-2012\): propuesta metodológica](#) [PDF](#)  
Belén García-Delgado Giménez

Textos y documentos

[La lectura que da vida: elogio del artículo](#) [PDF](#)  
Noni Benegas



DOI: 10.15645

NÚMERO ACTUAL

ATAH 1.0  
ATAH 2.0  
ATAH 3.0

## La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa<sup>1</sup>

### Food as Bloody Rite in Roberto Cossa's Dramaturgy

YOLANDA ORTIZ PADILLA

Universidad de Jaén  
España  
yortiz@ujaen.es

(Recibido: 22-01-2018;  
aceptado: 11-04-2018)

Resumen. En este artículo, nos aproximamos a la dramaturgia de Roberto Cossa para analizar aquellas piezas en las que el reparto está formado por los miembros de una familia que realizan en escena el acto cotidiano de comer. Nos referiremos a *Nuestro fin de semana*, en su primera etapa, y a *La Nona*, *No hay que llorar*, *El tío Loco* y *Años difíciles*, en la segunda. El estudio del banquete nos permite, por un lado, comprobar el valor simbólico que este gesto adquiere en su dramaturgia y, por otro lado, examinar la evolución estética Cossa. Así pues, de las escenas en las que comer en familia transcurre con una tensa tibieza, pasaremos a una distorsión en la que la violencia y el sexo aparecen ante la mesa. La voracidad se convierte en la materialización del egoísmo de los victimarios y adquiere un alcance simbólico que apunta hacia la Dictadura del extratexto.

Palabras clave: *literatura hispanoamericana; teatro contemporáneo; dictadura; comida; muerte.*

Abstract. This article looks at how the dramatist Roberto Cossa approaches familiar scenes of families eating together. The plays included here are *Nuestro fin de semana* ("Our Weekend") from Cossa's first period; and *La Nona* ("Grandma"), *No hay que llorar* ("No need to cry"), *El tío Loco* ("The Crazy Uncle") and *Años difíciles* ("Difficult Years") from his second. Studying Cossa's use of meals allows us, on one hand, to understand the symbolic value that they acquire in his work over time; and, on the other hand, to examine his esthetic evolution. In this way, we will examine scenes ranging from the tense mundaneness of an everyday meal, to the strain created by sex and violence appearing at the table. Voracity becomes the materialization of the victimizer's selfishness and acquires a symbolic status that points to the dictatorship offstage.

Keywords: *hispanic American literature; contemporary theatre; dictatorship; food; death.*

<sup>1</sup> Para citar este artículo: Ortiz Padilla, Yolanda (2018). La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa. *Álabe* 18. [[www.revistaalabe.com](http://www.revistaalabe.com)]  
DOI: 10.15645/Alabe2018.18.4

## 1. Una aproximación inicial: comer en familia sobre el escenario

Un simple vistazo sobre el panorama teatral del Río de la Plata en el siglo XX nos permitirá comprobar que los principales dramaturgos, independientemente de la línea estética que defiendan sobre el escenario, han hecho del núcleo familiar el protagonista de gran parte de sus obras. Así pues, la consanguineidad vincula los *dramatis personae* de obras fundacionales como *En familia* (1905) de Florencio Sánchez y los grotescos de Discépolo; *Estela de madrugada* (1965) de Halac, *¿A qué jugamos?* (1968) de Gorostiza y *El Desatino* de Gambaro –en la producción teatral de los sesenta– o Puesta en claro (1974) de la misma autora, *Telarañas* (1975) de Pavlovsky y No hay que llorar de Cossa (1979) –en la década de los setenta–. La familia protagoniza, incluso, numerosas piezas ya entrado el siglo XXI como, por ejemplo, *La omisión de la familia Coleman* (2004) de Claudio Tolcachir o *El loco y la camisa* (2009) de Nelson Valente. Sirvan estos títulos como muestra de un listado que es, a todas luces, mucho más extenso.

Si la estructura familiar es considerada como un pilar sagrado del pensamiento burgués; en América Latina, y en concreto en Argentina, la imagen de la nación como una familia en la que los ciudadanos son los hijos por los que el Estado –padre protector– vela está instalada en el imaginario colectivo. Dicha analogía será especialmente utilizada en los momentos en los que el férreo poder militar usurpa el estado y usa este paternalismo como estrategia de represión. Nos referimos, dentro del periodo analizado en este artículo a la llamada «Revolución Argentina» (1966-1973), que comenzó con el golpe de estado del General Onganía, y al «Proceso de Reorganización Nacional» (1976-1983), que inició el golpe del General Videla.

Como bien ha señalado la profesora Wha Sook Kim (2003), los dramaturgos argentinos se nutren de esta analogía y ponen sobre el escenario una institución familiar desintegrada en la que se ha normalizado el uso de la violencia para, por un lado, desvelar las siniestras intenciones que esconde el paternalismo estatal y, por otro lado, poner en duda este pilar clave en la idealización de clase media. En este sentido, no nos interesa solo la dimensión simbólica de la interacción social que se establece entre los personajes, sino también el cuestionamiento que se produce, en estas obras, de los vínculos familiares en sentido estricto (Morales, 2007: 781).

Restringiendo nuestro estudio a la dramaturgia de Roberto Cossa, podemos afirmar que los miembros de una familia constituyen el reparto en más de una decena de obras<sup>2</sup>. Si nuestro autor cuestiona en su teatro a la clase media, qué mejor manera de hacerlo que concretándola en su institución principal. Así pues, nuestra interpretación

<sup>2</sup> Citamos a continuación aquellas obras de Cossa en las que el elenco o gran parte de él está conformado por los miembros de una familia: *Nuestro fin de semana*, *Los días de Julián Bisbal*, *La pata de la sota*, *La Nona*, *No hay que llorar*, *Gris de ausencia*, *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, *El Tío Loco*, *De pies y manos*, *Los compadritos*, *Lejos de aquí*, *Años difíciles* y *El saludador*. Incluso en las últimas obras estrenadas como, por ejemplo, *Cuestión de principios*, Cossa sigue indagando en los vínculos familiares, ya que dicha pieza muestra la relación existente entre un padre y una hija, entre la antigua izquierda y un nuevo modelo político.

del núcleo familiar en el teatro de Roberto Cossa apunta, principalmente, hacia las dos direcciones ya mencionadas: aquella en la que la familia aparece sobre el escenario como metáfora de la nación –de tal modo que la violencia presente en el ámbito familiar nos remite a la violencia social existente fuera del escenario– y aquella en la que las relaciones familiares –sacralizadas por el pensamiento burgués– son consideradas como el terreno propicio para la proliferación del fascismo propio de la clase media –«microfascismo» en palabras de Jorge Dubatti (2001: 76)–.

En este artículo, elegiremos para su análisis aquellas piezas en las que el citado reparto realiza en escena el acto cotidiano de comer. El valor simbólico de esta acción ha sido señalado desde diferentes ámbitos –la Antropología o la Sociología, por ejemplo–; los expertos coinciden en considerar el momento de la comensalidad como un encuentro festivo que rebasa su aspecto nutricional para revestirse de connotaciones sociales y ceremoniales. La comida compartida se convierte, entonces, en un mecanismo de cohesión social que refuerza los lazos entre los miembros de una comunidad (Arnaiz, 2001; Maury, 2010). Ya Bajtin (1998: 253) señala que, desde la Antigüedad, el banquete supone un ritual colectivo de carácter celebratorio, pues implica el triunfo de la vida sobre la muerte, constituye el momento en el que el hombre devora el fruto de su trabajo:

[Comer es] el encuentro del hombre con el mundo [...]. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo [...]. Este encuentro con el mundo en medio de la absorción de alimentos era alegre y triunfante. El hombre vencía al mundo.

Será la cultura judeocristiana la que impregne este acto de connotaciones negativas y provoque así su ambivalencia, ya que el cristianismo primitivo considera que todo aquello que tenga que ver con las necesidades corporales del hombre –comer y fornicar, por ejemplo– procede del infierno (Bajtin, 1998: 292).

Esta conceptualización del banquete nos servirá de punto de partida para comprobar el alcance significativo que este adquiere en la dramaturgia de Cossa. El importante papel de la comensalidad en los sectores medios argentinos también ha sido destacado por diversos autores. Por ejemplo, Alberto Ciria (citado en Maristany, 1995: 81) menciona el valor que posee la comida y la bebida en la cultura rioplatense, desde las interminables picadas o el «venite a comer un asadito en casa» hasta las fastuosas fiestas de cumpleaños. Esta posición relevante se ha relacionado con las grandes privaciones que sufrieron las oleadas inmigratorias de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Quiroga, 1985: 14; Aguiar, 2007: 21). Juan José Sebrili (2003: 94-95), por su parte, vincula esta excesiva atención por las comidas con el afán obsesivo que tiene la clase media porteña por centrarse plenamente en su intimidad, es decir, un medio elemental de subsistencia se convierte en un fin en sí mismo como muestra de la enajenación y el narcisismo de este grupo social. El propio Bajtin (1998) señala en su estudio los cambios que experimenta el concepto de comensalidad con el advenimiento de una sólida burguesía: se desdibuja su

carácter popular y comunitario y se convierte en una actividad privada que se desarrolla en la intimidad del hogar.

## 2. La primera etapa: La pequeña épica familiar

En *Nuestro fin de semana* (1965), pieza que pertenece a la primera etapa teatral de nuestro dramaturgo, encontramos claramente ejemplificada la posición central que ocupa la comensalidad en la vida social de la clase media argentina. El núcleo familiar representado es la pareja sin hijos que forman Raúl y Beatriz. El personaje de Raúl cumple a la perfección con las características propias del antihéroe que se repiten en los primeros textos de Cossa. La anécdota que reúne a los personajes en esta casa de San Isidro es la celebración de un encuentro entre amigos durante el fin de semana. Aunque en el transcurso de la pieza no asistimos nunca a la mesa en torno a la cual comen los personajes, la preparación del evento nos transmite la excesiva atención que recibe este acto:

Beatriz: ¡A Raúl le gustan tanto estas reuniones!... Hace una semana que no habla de otra cosa. Él dispuso lo que íbamos a comer, compró las cosas, le pidió prestada una cama a Sara. ¡Uf! Hoy ya me llamó tres veces para preguntarme si hacía falta esto o aquello. (*Ríe*) Está contento como un chico. Y si lo dejara, no pasaríamos un fin de semana sin un amigo en casa (Cossa, 2005: 22).

En esta reunión de fin de semana queda perfectamente representado el ensimismamiento propio de la clase media –el «narcisismo» al que se refiere Sebrili (2003: 95), subrayado por Cossa con el posesivo «nuestro» en el título–, así como sus chatas ambiciones. De este modo, el banquete aparece en esta pieza como una actividad que les permite a los personajes postergar el encuentro con sus propias frustraciones, evadirse de la realidad exterior que los ha defraudado y permanecer, así, cómodamente aislados en el refugio del autoengaño. No obstante, debemos señalar que, ya desde esta primera obra, Roberto Cossa le otorga una importancia central al alcohol en dicho banquete ya que, si bien puede funcionar como mecanismo de evasión, tal y como hemos mencionado, también aparece como vía que permite a los personajes el acceso a la lucidez –hecho que parece dibujar un conato de acción en ellos– o como una válvula de escape para sus reprimidos instintos.

Aunque, en *Nuestro fin de semana*, este encuentro para comer pretenda ser ceremonia social que refuerza los vínculos entre los participantes, podemos afirmar que su celebración no funciona realmente como vehículo de cohesión social, ya que «los encuentros personales» (Pellettieri, 1999: 18) que se producen en escena se convierten en una experiencia de incomunicación que pone de manifiesto el egoísmo y la soledad de estos personajes. Observamos así que Roberto Cossa pretende desvelar la verdad que se oculta tras esta ceremonia social.

La ilusión de realidad que Cossa persigue en este primer teatro le hace elegir como estrategia dramática lo que Pellettieri (1999: 18) denomina «trivialidad deliberada». El espectador parece sorprender a los personajes en el cotidiano acto de comer o preparar la comida que transcurre ante sus ojos con absoluta naturalidad, ya que el profundo desencanto que existe en ellos aparecerá como una fuerza subterránea que debemos leer entre líneas. Lo que nos encontramos, por tanto, en este primer texto es una de las claves teatrales repetidas por Chejov (citado en Ordaz, 1985: 17): «La gente come, no hace otra cosa que comer, pero mientras tanto se van forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas». Ahora bien, este predominio de los impulsos internos no provocará, en esta primera etapa, la discrepancia entre la acotación y el diálogo, pues nuestro dramaturgo aún no indaga en las posibilidades teatrales de lo no verbal, sino que se esfuerza en construir un discurso auténtico para sus personajes (Morales, 2007: 775). No debemos buscar, entonces, los gestos y acciones que desmienten el diálogo, como sí lo haremos en obras posteriores; sino interpretar los silencios, las palabras a medias, lo no pronunciado.

### 3. El banquete se exaspera: Una escena bisagra en *Los días de Julián Bisbal*

No obstante, podemos encontrar en *Los días de Julián Bisbal*, pieza de 1966, una escena en la que esta pequeña épica familiar pierde su tibieza y comienza a exasperarse. En una comida con los antiguos compañeros del secundario, el drama interior de Julián Bisbal emerge sobre el escenario. Morandi, Vacaro y Derisi creen estar ante «*el muchacho humorista de doce años atrás*» (Cossa, 2005: 120) y le reclaman con insistencia las bromas del pasado:

Derisi: Che, Bisbal... Tenés que hacerte unas imitaciones.

Vacaro: Claro, Gordo. Así nos acordamos de los viejos tiempos.

Julián: ¿Imitaciones?

Morandi: Sí, al rector y a aquel celador de cuarto... Cáceres, que lo hacían tan bien, ¡dale!

Julián: No... ya no me acuerdo más.

Vacaro: ¿Cómo no te vas a acordar? ¿Cómo era el rector? “Y bien, jóvenes”. ¿Así era? ¡Dale!  
*Se hace una pausa. Todos miran a Julián expectantes.*

Julián: ¿Ahora voy a ponerme a imitar? Charlemos un rato.

Derisi (*entre las protestas de todos*): Dale. Ya charlamos bastante.

Julián: Pero es que no me acuerdo más. En serio.

Vacaro: Dale, Gordo, no te hagás rogar. Imítate al rector.

Julián: Pero es que...

Morandi (*se pone de pie y toma a Julián*): Vamos, que tenés que hacerlo con gestos y todo.  
Vamos, parate.

Julián (*resistiéndose*): Pero es que...

Morandi: ¿Te vas a hacer el artista, ahora?

Julián: No es eso...

Derisi: Entonces vamos, Gordo.

Julián: Pero muchachos...

Todos (*toman a Julián y lo empujan hacia un costado*): ¡Dale! ¡Vamos!

[...]

*Julián bebe el vino de un trago y se dispone a imitar. Los demás forman un semicírculo mirándose entre ellos y riendo. Julián los mira y hace una pausa. Al comienzo imita con cierta torpeza, pero a medida que le llegan las risas de los excompañeros va creciendo. Da unos pasos hacia atrás y compone unos que gestos que inmediatamente los compañeros reconocen como los del rector, lo que provoca una risa general (Cossa, 2005: 122-123).*

El enfoque hiperrealista, que Roberto Cossa ensaya en esta escena de su primer teatro, es plenamente desarrollado en su segunda etapa, por ejemplo, en *El Tío Loco* (1982). En dicha pieza, la cruel insistencia de los compañeros de Julián –«Dale, gordo» (Cossa, 2005: 122)– que buscan satisfacer su propio deseo de evasión sin reparar en la angustia del que tienen en frente se convierte en el reclamo violento de la familia del Tío Loco –«¡Hacé boludeces!» (Cossa, 2004: 133)–. Ambos grupos exprimirán a sus víctimas y, una vez satisfecho su deseo, las olvidarán:

*(Julián se dispone a seguir la imitación)*

[...]

*Julián ha quedado parado en medio del salón. En ese momento los otros tres no lo miran.*

[...]

*Julián se ha sentado a la mesa. Ahora está destrozado (Cossa, 2005: 125-126).*

*(Los días de Julián Bisbal, 1966)*

*(El Tío Loco hace sus payasadas pero con menor entusiasmo. Todos ríen desafortadamente.)*

[...]

*(Todos se lanzan sobre la mesa, menos el Tío Loco. Es una comida feroz y obscena. Tío Loco se sienta junto a Viejo Uno y lo acaricia. Canturrea “Pero hay una melena...”)*

[...]

*El Tío Loco, más que nada para cumplir, hace algunas payasadas, que nadie registra porque siguen comiendo.) (Cossa, 2004: 136-137)*

*(El Tío Loco, 1982)*



La atmósfera ritual del banquete generará en ambas obras el ambiente propicio para que se produzcan momentos cruciales y de gran intensidad dramática. El antihéroe, Julián Bisbal, vomita su angustia ante sus compañeros de mesa en un frustrado «encuentro personal» (Pellettieri, 1999: 18) en el que se pone de manifiesto el aislamiento de los personajes, ya que ninguno de ellos será capaz de corresponder a su apabullante sinceridad.

Julián (*casi llorado, grita*): ¡Pero les estoy hablando en serio, les digo! (*El grito de Julián provoca un silencio. Pero los tres no están convencidos de que no sea una nueva "broma". Julián se toma la cara, casi llorando*) ¿No lo entienden? ¡Mi vida es un problema! Les hablo en serio, muchachos. Créanme... No sé qué hacer... Tengo treinta años y no hice nada en mi vida (Cossa, 2004: 129)

Como ya anunciábamos, el consumo de alcohol permite al personaje acceder a cierta conciencia de su propia identidad, dando lugar a una escena que posee reminiscencias del grotesco discepoliano, en concreto, de la escena en la que Stéfano deja ver su verdadero rostro ante su familia en un doloroso monólogo. Esta ruptura de la máscara social parece anunciar un giro en la vida de Julián Bisbal, pero no será más que un pasajero momento de rebeldía, pues al final de obra tornará a la pasividad que lo caracteriza: «*Carmen sale hacia la habitación. Detrás va Julián, lentamente, dándole cuerda al reloj despertador*» (Cossa, 2005: 141). Como vemos, la familia funciona en la pieza como el ámbito propicio para regresar al orden habitual (Morales, 2007: 775). Este papel pragmático y conservador, que Carmen posee en *Los días de Julián Bisbal*, será desempeñado, a menudo, por las mujeres –madres y esposas– de la dramaturgia de Roberto Cossa.

#### 4. El teatro de la dictadura: El realismo exasperado llega a la mesa

En su segunda etapa teatral, Roberto Cossa se aleja del realismo ortodoxo y se adentra plenamente en el terreno del grotesco y del teatro del absurdo, hecho que lo lleva a emplear procedimientos tales como el enfoque hiperrealista, la distorsión de lo cotidiano y el humor negro. Tanto es así, que podemos afirmar que el habitual acto de comer en familia se deforma y exaspera hasta tal punto que la violencia, el sexo e, incluso, la muerte se entretajan con esta actividad inofensiva, *a priori*. Y es que, como afirma Gracia Morales (2007: 776), a partir de los setenta, «el entorno familiar se va a convertir en un espacio donde se manifiesta el uso ilegítimo del poder y los vínculos existentes entre el opresor y el oprimido». De las actividades propias de este entorno familiar, centramos de nuevo nuestro análisis en el momento de la comida, actividad cotidiana que posee, en esta segunda etapa teatral, una enorme carga sugestiva.

Roberto Cossa reformula, de una forma muy personal, el valor simbólico de la comensalidad para construir el rol del victimario y la relación que este establece con su víctima. Como veremos, en este periodo, el ámbito doméstico, tan presente en el teatro de Cossa, ensancha su capacidad significativa y se convierte en un espacio inquietante y siniestro que nos remite, en primera instancia, a la realidad opresiva que vivía la Argentina del Proceso y, en segunda instancia, a cualquier momento vital e histórico en el que el hombre se encuentre sometido a la violencia ejercida por el poder.

Bajtín (1998: 256) considera el banquete como un acontecimiento que permite a sus participantes una especie de liberación. Esta «verdad interiormente libre, alegre y materialista» aparecerá en el segundo teatro de Cossa como una explosión de los instintos reprimidos. La voracidad ante la mesa y el consumo excesivo de alcohol, acompañados casi siempre por el deseo sexual, darán lugar a situaciones límite, desopilantes y crueles al mismo tiempo, en las que las cortapisas que impone el código social han desaparecido.

La anécdota que reúne a la familia en *No hay que llorar* (1979) es la fiesta de cumpleaños de Luisa, la madre. La mesa servida aparece ya en la acotación inicial del texto: «dos guirnaldas cruzan el ambiente de lado a lado y la mesa está cubierta por botellas y platos, típicos para un festejo, que no han sido tocados. Más aún, en el centro de la mesa se destaca una gran torta cubierta con numerosas velitas» (Cossa, 2004: 139). El banquete está preparado y los tres hijos –Pedro, Osvaldo y Gabriel– están en la casa materna para festejar, pero Luisa ha sufrido un desmayo. Mientras la madre descansa en el dormitorio, los tres hijos y sus respectivas esposas se dibujan sobre el escenario como unos personajes que encarnan los principales defectos de la clase media: Pedro y Osvaldo son vivos que desean beneficiarse de Gabriel, Gabriel representa el egoísmo de aquel que elude el encuentro con el prójimo para evitar así todo acto solidario. En resumen, todos ellos son verdaderos depredadores «que no son solidarios entre sí, que solo aspiran a salvarse individualmente» (Cossa, citado por Gasió, 2010: 191) y para los que el ascenso económico y social es el valor principal.

El punto de giro de este texto teatral se produce cuando los cinco personajes descubren que Luisa, la madre, posee unos valiosos títulos de propiedad que ellos desconocían. En este momento, la matriz de cotidianidad que posee la obra comienza a exasperarse. El foco hiperrealista del autor se detiene en la excitación que los embarga. Así pues, podemos leer acotaciones tales como «(Ríe nerviosamente)» o «(Poseído)» (Cossa, 2004: 163). Este estado alterado los llevará a devorar la comida que esperaba en la mesa a que Luisa –la madre, la homenajead– despertara de su desmayo:

*(Gabriel ríe. Poco a poco todos comienzan a reír. Alguien toma un sándwich de miga y lo come; otro presa de pollo; otro una empanada o una masa. Comienzan así a comer: al principio es un acto inconsciente, pero poco a poco se irá transformado en una comida sensual, violenta y desagradable. Alguien sirve vino y todos beben.)* (Cossa, 2004: 163).

Conforme avanza la obra, se produce un in crescendo gradual en el que esta distorsión inicial de la cotidianidad se transforma en una escena en la que el rostro y los gestos de los personajes presentan una deformación cercana al expresionismo, pues sus impulsos internos se materializan de forma hiperbólica sobre el escenario: «*(Gabriel lanza una risotada histérica. Todos comienzan a reírse de la misma manera. Al mismo tiempo se lanzan desesperadamente sobre la comida. El acto de comer se mezcla con toqueteos y uno que otro insulto)*» (Cossa, 2004: 165). La codicia –el anhelo de tener plata y de ascender en la escala social– ha sido el detonante de la explosión de sus instintos: comer y fornicar, mezclados siempre con una actitud violenta.

Una evolución similar encontraremos en la pieza que, en 1982, Roberto Cossa escribe para la segunda edición de Teatro Abierto, nos referimos a *El Tío Loco*. La obra comienza con una escena en la que se prepara un gran banquete: «*Cuando se inicia la acción son poco más de las ocho de la noche. Se advierten los preparativos para una gran comilona. Madre y Pepa están pendientes de la comida*» (Cossa, 2004: 123). Ahora bien, el espacio en este caso es una deteriorada casona en la que «*todo el ambiente revela pobreza y sordidez*» (Cossa, 2004: 123). La familia del Tío Loco vive en la miseria –material y moral– y se gana la vida con diversas changuitas: la atención de un quiosco, el expolio corporal de la nieta, la explotación de ancianos y la preparación de succulentas comidas que no debe probar, pues están destinadas a la venta. Ya desde el inicio, se muestra el claro contraste entre el lujoso banquete que preparan y la precaria alimentación de la familia: «*(Se hace una larga pausa. Salvo Hijo, que corta los pollos, los demás toman mate cocido y comen pan, rodeando la mesa cubierta de comida.)*» (Cossa, 2004: 126). Los personajes reprimen su hambre ante la mesa y la carencia de alimentos provoca que la comida alcance una posición central en la obra<sup>3</sup>:

Padre: Los sábados sí. Había algo de fiesta los sábados en mi casa. *(Va creando un clima poético.)* Mamá hacía un buen puchero... De falda y de gallina. Con chorizo colorado y panceta. ¿Y saben qué? ¡Caracú!

Madre: Mi madre también le ponía caracú. ¿No, Pepa?

Pepa: *(Asiente.)* ¡Y rabo!

Padre: Ah, no... El puchero no lleva rabo.

Madre: *(Violenta.)* ¡Mamá le ponía rabo! ¡Y porotos, garbanzos, papa, batata, zapallo, morcilla...!

Hijo: *(La interrumpe.)* ¡Bueno, paren, che! No es el momento para hablar de comida (Cossa, 2004: 127)

<sup>3</sup> El diálogo que *El Tío Loco* (1982) mantiene con *La Nona* (1976) es evidente: en ambas familias la miseria material está unida a la miseria moral, en ambas familias se ha normalizado la explotación del prójimo. El expolio corporal de Marta es paralelo al de Jacqueline; la explotación de Don Francisco es similar a la que realizan con el Viejo Uno y el Viejo Dos. Ahora bien, mientras que en *La Nona*, los Spadone aún mantienen cierto barniz social que consiste en consentir y promover la prostitución de Marta, pero no pronunciar nunca lo que realmente ocurre; la familia del Tío Loco no necesita disimular su condición despreciable y los padres de Jacqueline muestran abiertamente su deseo de explotarla sexualmente: «*Nuera: (Anstosa, a Tío Loco) ¿Puede dar plata o no puede dar plata? [...]. Muéstrole las tetas al Tío Loco*» (Cossa, 2004: 138).

La llegada del Tío Loco perturbará el orden familiar, sus bromas funcionarán como el detonador que despierta la actitud desaforada del grupo: beben el vino de los clientes y se lanzan sobre la mesa, ante la que se reprimían hace un instante, en una «*comida feroz y obscena*» (Cossa, 2004: 137). Como en *No hay que llorar*, a la gula se le une la lujuria —«Pepa: Vamos a la cama, Tío Loco. Vamos a la cama. *(Se le tira encima y con el peso de su cuerpo arroja a Tío Loco sobre la cama. Ella cae encima y se refriega de una manera como Pepa supone que es un acto sexual.)*» (Cossa, 2004: 137)— y, también como en la obra citada, la matriz de cotidianidad se exaspera hasta llegar a una situación en la que la violencia irracional domina la escena:

Hijo: ¡Hacé boludeces, Tío Loco!

*(Tío Loco, casi a pesar suyo, hace algunas payasadas.)*

Hijo: No... Esas no. Otras boludeces.

*(Los demás van rodeando a Tío Loco y le empiezan a reclamar, repitiendo “más boludeces”, “más boludeces”. Jacqueline queda a un costado llorando y así permanecerá hasta el final. Tío Loco repite las payasadas pero nadie se ríe. El reclamo es agresivo.)* (Cossa, 2004: 139)

Para Bajtín (1998), en el «banquete pantagruélico» de Rabelais, existe, por un lado, una suerte de liberación en la que la verdad emerge y, por otro lado, una concepción festiva de la comida y la cópula, ya que ambos actos son entendidos como el triunfo del hombre sobre la muerte. Frente a esta imagen vitalista presente en la cultura popular del medievo, el cristianismo primitivo considera que estas dos acciones definitorias del «cuerpo grotesco» son necesidades que proceden de «lo inferior» en el hombre, es decir, de su parte más vulnerable a las tentaciones diabólicas. Consideramos que, en los citados fragmentos, la voracidad y el deseo sexual dominan el cuerpo grotesco de los personajes que participan en el banquete. Roberto Cossa subraya en sus obras la ambivalencia originaria de la comensalidad, pues, si bien no podemos obviar que esta explosión de los instintos reprimidos constituye un ritual festivo y liberador en el que los hijos de Luisa y la familia del Tío Loco escenifican la verdad que les dicta su deseo, tampoco debemos pasar por alto que, una vez que dichos personajes se desprenden de sus máscaras y dan rienda suelta a sus instintos, el rostro que descubrimos es el de unos seres que son al mismo tiempo monstruosos y patéticos. Es necesario precisar que no se producirá una transformación radical, pues ya en el comienzo de ambas obras, estos personajes se definen por su baja talla moral, es decir, la máscara de la que se desprenden en el banquete, era una máscara llena de grietas a través de la cual se vislumbraba ya su verdadero rostro.

Podemos observar que, en estas obras, Cossa pone sobre el escenario la dualidad que presentan los personajes entre máscara y rostro. Esta nueva indagación teatral, que conecta estas obras con el grotesco, supone a menudo una discrepancia entre lo que los personajes dicen en su diálogo y lo que observamos que hacen en las acotaciones. Quizás un ejemplo revelador es el caso de Luisa, la Madre de *No hay que llorar*. Cuando Luisa

despierta y descubre que su familia acaba de encontrar los títulos de propiedad, los guarda haciendo como si no existieran, negándoles a sus tres hijos la posibilidad de disfrutar de esa herencia, al menos en el presente:

*([...]) La madre los mira, uno a uno. Se pone de pie con el pretexto de dejar la copa sobre la mesa. Queda parada frente a los títulos. Lentamente los va guardando en la carpeta.)*

Madre: Está bien, chicos. Hagan su vida. Yo ya estoy vieja y todo lo que tengo que pedirle a

Dios es que les haga felices. Yo ya no quiero nada para mí.

*(Abre el cajón del aparador y guarda la carpeta. Luego se apoya de espaldas contra el aparador.)* (Cossa, 2004: 171)

El ejemplo nos muestra que el discurso de la madre, «yo ya no quiero nada para mí» (Cossa, 2005: 171), contradice su gesto: guardar los títulos. Esta discrepancia, que nos descubre la verdadera condición del personaje, pone de manifiesto que, si bien sus hijos se han dibujado ya como verdaderos depredadores –grupo que constituye el victimario de la pieza–, Luisa –la que será la víctima mortal de la ambición de sus hijos– tampoco se nos presenta como un personaje inocente. En este rasgo podemos observar cómo nuestro dramaturgo evita siempre la maniquea atribución de la bondad a las víctimas. Además, la avaricia feroz de Luisa incide en una constante en la obra de Cossa: la desmitificación de la figura de la madre y la desmitificación de la vejez como pilares incuestionables de nuestra sociedad. Así pues, los rasgos que unen a la Nona en la pieza homónima, a Luisa en *No hay que llorar* y a la Madre en *El Tío Loco* son su autoritarismo y su maldad. La estirpe grotesca de estas abuelas, especialmente de la primera y la última citadas, ha sido destacada por Eva Golluscio (2001: 99):

La continuidad entre una y otra *no está escrita* en la pieza pero *está inscrita*: ambas son el centro de una numerosa y empobrecida familia de clase media, ambas organizan actividades económicas de subsistencia y están ligadas, profundamente ligadas, a la comida. Ordinarias, malignas, cómicas, despiadadas y devoradoras, las abuelitas de Roberto Cossa pertenecen a la misma estirpe dramática: son fenómenos repulsivos y brillantes, joyas típicas del género teatral rioplatense llama grotesco criollo (Golluscio, 2001: 99).

Por último, podemos afirmar que la construcción de ciertos personajes mediante el desajuste entre acotación y diálogo supone, a todas luces, «una advertencia ante la teatralidad» (Taylor, 1989: 16), ya que es una forma de concretar sobre las tablas el divorcio entre apariencia y realidad que existía en el referente. En este periodo, el poder militar se esforzaba por mostrar una aparente normalidad, tras la que se escondía la represión, muerte y desaparición de todo aquel que fuera considerado peligroso para el régimen.

Afirmábamos que tanto en *No hay que llorar*, como en *El Tío Loco*, el banquete sigue manteniendo una atmósfera ritual. Ahora bien, este ritual, en el segundo teatro de Cossa, se ha convertido en un ritual sangriento, ya que ambas obras culminan con la muerte de un personaje. La relación opresor-oprimido se torna en la de devorador-devorado, pues la supervivencia del opresor se basa en la fagocitación del prójimo (Ortiz, 2008: 429). En la obra *El Tío Loco*, la familia devora simbólicamente al personaje homónimo en una suerte de vampirización de su alegría. Una vez utilizada su presencia para dar rienda suelta a sus instintos, el Tío Loco muere ante la absoluta indiferencia de los miembros de su familia, ya que este personaje solo les interesaba en la medida en que les permitía olvidarse, momentáneamente, de su miseria. Así pues, la pieza termina con la siguiente acotación: «*el Tío Loco muere en los brazos del Alemán. Este sigue cantando su canción. En un segundo plano, la familia sigue comiendo y tomando*» (Cossa, 2004: 142).

Los hijos de Luisa devorarán a su madre en sentido metafórico, obligándola a devorar su banquete de cumpleaños en sentido literal. Es interesante observar cómo el grupo se cohesionan, finalmente, para asesinarla.

*(Ester choca su copa. Graciela le sirve otra empanada a la madre.)*

Madre: Ay... no...

Graciela: La última.

[...]

Gabriel: *(Levanta la copa.)* ¡Feliz cumpleaños!

*(La madre sigue comiendo.)*

Osvado: ¡Vamos, vieja! ¡Salud!

*(Ahora la madre toma su copa y brinda, pero sólo bebe un sorbo.)*

Graciela: ¡Ah... no, no...! Hasta el final. Vamos.

*(Los tres gritan "Sí, vamos hasta el final". La madre bebe, lo que produce un griterío de Graciela, Osvado y Gabriel. Ester, por primera vez, entiende. Se acerca a la madre y la besa.)*

[...]

*(Pedro los mira desconcertado. Pero ahora comprende él también. Se acerca a la madre y la besa.)*

[...]

Pedro: Quiero que brindes conmigo.

*(Le llena la copa.)*

Madre: No... que ya estoy medio mareada.

Pedro: Vamos, viejita. Con tu hijo preferido

*(Llena la copa de la madre. La choca con la suya. La madre bebe un sorbo. Pedro la besa.*

*Vuelve a chocar la copa y la obliga a beber.)* (Cossa, 2004: 174-175)

La escena final de *No hay que llorar* certifica que, en el teatro de Cossa, lo oscuro y lo siniestro han penetrado en el hogar, la dialéctica opresor-oprimido es encarnada por los miembros de una familia que se define ya como amenaza:

Madre: Ayúdenme, por favor... (*Suplicante.*) Por favor...

(*La madre hace un intento por levantarse, pero no lo logra. Se ahoga y hace gestos desesperados. Los demás le dan la espalda, ocupados en cortar la torta.*)

Graciela: (*A quien está más cerca del interruptor.*) ¡Apagá la luz! (*El escenario queda a oscuras, salvo la luz que irradian las velas.*)

Madre: Me muero... me muero...

(*La madre lanza los últimos estertores. Alguien comienza a cantar el "Cumpleaños Feliz". Todos los demás lo siguen. Comienzan en tono bajo, pero va creciendo hasta que es vociferado en forma histérica, gritada*) (Cossa, 2005: 161-162).

Ahora bien, el ejemplo paradigmático de esta formulación del banquete como ritual sangriento lo encontramos, sin duda, en *La Nona* (1977), obra clave de la dramaturgia de Cossa. En la citada pieza, asistimos a la aniquilación de la familia Spadone debido a la voracidad insaciable de la Nona. Esta abuela centenaria –que bien podría identificarse con una «gran boca abierta», antigua imagen de la muerte y de la destrucción en palabras de Bajtín (1998: 292)– no hará otra cosa, a lo largo de la obra, que comerse todo lo que cae en sus manos hasta llevar a la ruina y a la tumba a todos sus descendientes (Morales, 2007: 780). Su hija –Anyula– y nietos –Carmelo y Chicho– intentan cohesionarse para asesinar a la Nona como, dos años más tarde, lo harán los hijos de Luisa; aunque, en los Spadone, todos los intentos resultarán fallidos ya que la vieja *mamma* italiana resultará ser un personaje inmortal<sup>4</sup>. Así pues, como en las dos piezas analizadas, en la escena final un personaje muere –Chicho se suicida en este caso– mientras que el resto sigue masticando. Ahora bien, en este caso, la Nona queda sola sobre el escenario, pues ella sola encarna el victimario que devora a toda su familia: «(*Desde la habitación de Chicho llega el sonido de un balazo. La Nona no se inmuta. Saca un pan del bolsillo del vestido y se pone a masticar. Las luces se van cerrando sobre la cara de la Nona, que sigue masticando.*)» (Cossa, 2004: 136).

Lilian Maristany (1995) también ha señalado la relación existente entre el «banquete pantagruélico» y el papel que desempeña la comida en *La Nona*. La estudiosa considera que, en la obra argentina, se produce una inversión del simposio rabelesiano pues se trasgreden sus rasgos básicos al imponerse el egoísmo y la pasividad del victimario:

<sup>4</sup> Acerca de este diálogo que Cossa establece entre *La Nona* (1977) y *No hay que llorar* (1979), Gerardo Fernández (1979: 16) escribe en *La Opinión*: «Anyula, Carmelo y Chicho han vuelto de la tumba, y reencarnados en Pedro, Osvaldo, Ester, Gabriel y Graciela, se toman venganza de su abuelita, la ya mitológica Nona. Pero a pesar de las similitudes temáticas [...] todo es muy distinto en *No hay que llorar* y no precisamente para mejor».

El simposio rabelesiano como comida triunfal, no tiene lugar entre los Spadone; el ritual de los alimentos compartidos pierde su carácter colectivo para ser sólo un vehículo de satisfacción de la glotonería individual de la abuela [...]. El apetito de la Nona es inverso al del hombre triunfante rabelesiano; para este la comida es gratificación por el trabajo realizado. En el acto de tragarse el producto de su trabajo, el hombre simbólicamente demuestra su dominio sobre la naturaleza, convirtiéndose así en parte y todo de esta: parte dominada y todo dominador. La Nona, en cambio, no produce; lo que consume es el producto del trabajo de la familia a la que subyuga y controla con sus exigencias gastronómicas hasta la eventual aniquilación de todos sus miembros (Maristany, 1995: 85).

En nuestra opinión, lo que encontramos en *La Nona* es la dislocación de la citada simbología rabelesiana, sin que esto suponga la desaparición de sus claves esenciales. Por un lado, el personaje victimario absorbe el mundo y vence a la muerte: la abuela consume a toda su familia, la hace entrar en su cuerpo y se torna inmortal (Maristany, 1995: 89). Aunque, como su buena salud se edifica sobre la muerte de sus descendientes, al carácter triunfal del banquete rabelesiano debemos unirle una función aniquiladora. Por otro lado, esta abuela centenaria, que no realiza otra acción que la de demandar e ingerir comida, consume el producto del trabajo de toda su familia (Maristany, 1995: 85), los Spadone, que parapetados tras una voluntaria ceguera, dedican su actividad frenética no a erradicar el problema, sino a evadirlo o alimentarlo. Con esta reinterpretación del banquete, Roberto Cossa construye un victimario que triunfa sobre la muerte –es inmortal– y domina al mundo –encarna el poder– mediante la absorción de la vida de sus descendientes. Fuera del teatro –la pieza se estrenó en 1977– la dictadura militar engullía ciudadanos y fortalecía, así, su autoridad: la metáfora quedaba servida sobre el escenario<sup>5</sup>.

En las tres piezas mencionadas –*La Nona*, *No hay que llora* y *El Tío Loco*– nos encontramos ante un núcleo familiar en el que una parte ocupa el rol de la víctima y es aniquilada –de forma directa o indirecta– por la otra parte, los parientes que ocupan el rol del victimario, sin que estas víctimas sean nunca completamente inocentes. A lo largo de este trabajo, hemos señalado la potencia simbólica que posee el hecho de que la violencia se inserte en ámbito cotidiano, pero consideramos apropiado recordarlo en este punto. Que el banquete como ritual sangriento sea ejecutado por la familia y ocupe el espacio del hogar supone la ruptura de un código social fundamental: la casa es un lugar seguro, la familia es un entorno protector. Que este reducto quede también invadido por el horror resultará inquietante y sugestivo, pues le propone al espectador diversas vías interpretativas. La primera, invalida los pilares que sustentan el hogar burgués; la segunda, constituye el símbolo de una nación en la que el Estado devora a sus ciudadanos y, la ter-

<sup>5</sup> Las especialistas Laura Mogliani y Armida M. Córdoba (1999: 7) afirman que «La Nona remite metafóricamente a la dictadura militar de mediados de los años '70 que, con su terrorífica maquinaria, devoró prácticamente al país y a ella misma»; en esta misma línea Quiroga (1985: 14) define la obra como «metáfora de un país que se come a sus hijos».



cera, nos remite a una imagen escalofriante del referente inmediato que fue la Dictadura de Videla: los agentes del terror irrumpen en el ámbito doméstico para secuestrar –y, posteriormente, torturar y desaparecer– a aquellos ciudadanos que consideran subversivos. Reveladoras resultan las palabras de Beatriz Trastoy (citada por Gasió, 2011: 259) a este respecto pues, en su opinión, en estas tres piezas nos encontramos con «la grotesca metáfora de una Argentina canibalizada en donde sólo es posible jugar el juego siniestro de la mutuas fagocitaciones».

Por otro lado, en todos los casos analizados, la voracidad es un rasgo esencial del victimario pues, en esta etapa teatral, la gula adquiere una dimensión simbólica: se convierte en la encarnación física y tangible del egoísmo desmesurado de estos personajes. Una obra más avala nuestra afirmación. Nos referimos a *De pies y manos*, que aunque fue escrita en 1984 cuando apenas hacía un año que había terminado la Dictadura, aún se respira en ella el mismo clima de terror que en las obras anteriores. Nos encontramos de nuevo con un texto teatral protagonizado por una «familia de clase media» (Cossa, 2004: 145), como el autor indica en la acotación inicial. Un vecino invade el hogar de esta familia e impone reglas a su antojo. Este personaje, que es denominado como el Amigo, se presenta en la acotación como «un hombre con todas las características de un tipo violento» (Cossa, 2004: 154). Podríamos definirlo como una suerte de compadrito: tipo popular que en la dramaturgia de Cossa encarna los rasgos fascistas propios de uno de los modelos identitarios de la Argentina. El Amigo es egoísta, conservador, machista y violento. Así pues, este personaje, que posee el rol del dominador, se construye a partir de su gula, de tal modo que durante toda obra exige comida con violencia o «come vorazmente» (Cossa, 2004: 158).

## 5. El teatro de la posdictadura: El ritual sangriento continúa

Un título más se une a este conjunto de piezas en las que el acto de comer en familia desborda los límites de lo cotidiano, nos referimos a la obra *Años difíciles* (1997). La acotación inicial del texto nos sitúa en «una muy antigua casa del barrio de Colegiales donde hace muchos años que no se compra un objeto nuevo» (Cossa, 1999: 13). Este espacio donde el tiempo se ha detenido es habitado por los hermanos Stancovich –Alberto y Federico– y la esposa de Federico –Olga–, todos ellos maestros jubilados. La mirada crítica de Cossa se dirige de nuevo sobre una familia de clase media para, en este caso, poner de manifiesto la alienación del grupo: Alberto pasa horas encerrado en el dormitorio viendo la televisión; Federico, por su parte, escucha constantemente la radio a través de unos auriculares que lo aíslan del exterior. Así se nos presenta «la rutina diaria» (Cossa, 1999: 13) de estos personajes, en la que observamos como los *mass media* se convierten en instrumentos que estimulan la tendencia al individualismo, aislamiento y autoengaño de este grupo social en la década de los 90. Para Sebrelí (2003: 94-95) el afán obsesivo de la clase media por centrarse plenamente en su intimidad no se muestra solo en la aten-

ción excesiva que dedican a las comidas, como ya hemos comentado, sino también en que objetos cotidianos como la televisión y la radio dejen de ser simples objetos prácticos y se conviertan en elemento esenciales, «en una especie de tótems».

La posición central que la radio y la televisión ocupan en la vida de los Stancovich es presentada mediante una construcción hiperbólica y caricaturesca de los personajes que tiene un efecto cómico en el espectador. Este humor, que «pasará del color blanco al negro» (Freire, citada por Lusnich y Rodríguez, 2001: 409), mantiene esa función reveladora esencial en el teatro de Cossa. Así pues, Giella señala los aspectos sociales que fustigan estas escenas cómicas:

Se apunta directamente a la arrolladora fuerza alienante en nuestra sociedad de los medios de comunicación que estandarizan y mecanizan las conductas y las relaciones humanas. Tanto Federico como Alberto, Olga añadida, son entes calcificados, jubilados y acartonados, es decir, tres marionetas cuyas vidas dependen y viven obedientes a lo que impera en medios de difusión, de estas dos potencias actuales que destruyen la capacidad de ser libres en un mundo dominado por corrientes anónimas al servicio de intereses multinacionales (Giella, 2000: 187).

El personaje de Mauricio irrumpe en la anodina vida de estos personajes guiado, aparentemente, por el sincero deseo de conocer a su padre y que este lo conozca. Esta ruptura de la cotidianidad de los Stancovich le permitirá al espectador ir más allá de la caricatura y vislumbrar el rostro siniestro de estos jubilados, sin que Cossa se aleje un ápice de la línea del humor: su inmoralidad –tanto Alberto como Federico se refieren a la madre de Mauricio con una cruel deshumanización: «Había una pendeja que le decíamos la Lauchita... (*con gestos compone un ser escuálido y defectuoso.*) ¡Claro que sí! La sorteamos en uno de los campeonatos» (Cossa, 1999: 23)– y su feroz egoísmo –Olga celebra la llegada del sobrino que la libraré de atender a Alberto en su vejez: «Y cuando estés postrado, quién te va a cuidar, ¿eh? ¿Quién te va a lavar el culo? ¡Yo no! ¡Que te lave el culo tu hijo!» (Cossa, 1999: 29)–.

Ahora bien, lo que inicialmente parecía un caso de «anagnórisis», resulta ser un caso de «némesis» (Giella, 2000: 186), pues Mauricio ha ido a la casa de los Stancovich para vengar a su madre, ultrajada y humillada, asesinando a su padre y a toda su familia. María Esther Valdés nunca fue el trofeo del ganador, sino el premio de consolación. La joven, enamorada de Federico, le pidió que perdiera la final de paleta para poder gozar una noche de amor con él, pero Federico prefirió ganar y María Esther fue obligada a mantener relaciones sexuales con el perdedor, Alberto, el otro Stancovich. Mauricio es el fruto de esta humillante relación y viene a cumplir la última voluntad de su madre: «Mátalos a todos. A tu padre y al hermano y a todos los que estén en la casa» (Cossa, 1999: 38)

La razón por la cual traemos *Años difíciles* a este trabajo es porque, de nuevo, el banquete se convierte en ritual sangriento: Mauricio invita a comer a su recién encon-

trada familia y, en el vino especial que reserva para el final, coloca el veneno. De nuevo, el alimento es utilizado como arma homicida; de nuevo, la comensalidad culmina con la muerte de los personajes; de nuevo, las víctimas representan la inmoralidad de la clase media y, de nuevo, el banquete propicia la caída de la máscara del victimario, Mauricio, que desvela al público y a los personajes su verdadero rostro, su verdadera intención: vengar a su madre. Sin embargo, en esta pieza encontramos ciertos cambios en la conceptualización y en las posibilidades interpretativas, así como en la atmósfera y en el estilo que, en nuestra opinión, están relacionados con el nuevo momento creativo que atraviesa nuestro autor y el contexto político y teatral en el que se inserta la obra.

En *Años difíciles* encontramos, como en las piezas anteriores –exceptuando *El Tío Loco*–, que las víctimas de este banquete sangriento son seres inmorales y, por lo tanto, responsables, de algún modo, de su exterminación. Ahora bien, solo en este caso nos encontramos con un victimario que, lejos de representar el terror del poder, aparece en escena como «restaurador del orden» (Giella, 2000: 187). El asesinato de la familia Stancovich no solo está exculpado, sino que podríamos considerarlo como una forma de justicia poética que permite al espectador sentir empatía por el homicida. La mirada despiadada de nuestro dramaturgo hacia sus personajes se dulcifica, ya que justifica la venganza de Mauricio y le concede a Alberto, su padre, el arrepentimiento y la redención antes de la muerte: «Alberto: [...] Sírveme un traguito. (*Mauricio le sirve vino.*) ¡Vos no vayás a tomar!, ¿eh? (*Bebe.*) Abrazáme. (*Se abrazan.*) [...] (*Están abrazados. Alberto que se ve venir la muerte, se aferra a Mauricio. Mauricio lo aprieta contra su pecho*)» (Cossa, 1999: 39). Ahora bien, pese a esta compasión, Cossa subrayará lo grotesco de esta escena final: «(*Se aferran como garrapatas*)» (Cossa, 1999: 40).

No obstante, que el ritual sangriento del banquete quede justificado priva a esta pieza de la atmósfera asfixiante que existía en obras como *La Nona*, pues dicha atmósfera estaba motivada, en gran medida, por la presencia de un opresor que no podía explicarse dentro los límites de la razón. Esta suerte de causalidad directa se combina en *Años difíciles* con un mayor apego al realismo y tiene como resultado que las posibles lecturas de la obra permanezcan muy cercanas a la anécdota. Consideramos que estos nuevos procedimientos y rasgos son eficaces en esta obra escrita en periodo posdictatorial, aunque no lo hubieran sido tanto en el teatro escrito durante el Proceso que precisaba alejarse del realismo para lograr una mayor trascendencia y reflejar de forma metafórica el terror inexplicable que existía en el referente inmediato del público.

## Referencias bibliográficas

- Arnaiz, M. (2001). *Somos lo que comemos. Estudio de la alimentación y cultura en España*. Barcelona: Ariel.
- Ciria, A. (1990). Roberto Cossa: el teatro histórico, la historia teatral. *Canadian Journal or Latin American and Caribbean Studies*, 15(29), 129-148.
- Cossa, R. (2005). *Teatro 1. Nuestro fin de semana. Los días de Julián Bisbal. La ñata contra el libro. La pata de la sota. Tute cabrero*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, R. (2000). *Teatro 2. El avión negro. La nona. No hay que llorar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, R. (2004). *Teatro 3. El viejo criado. Gris de ausencia. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. El tío loco. De pies y manos. Yepeto. El sur y después*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, R. (1999). *Teatro 5. Años difíciles. Viejos conocidos. Don Pedro dijo no. Lejos de aquí (en colaboración con Mauricio Kartun)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Dubatti, J. y Pavlovsky, E. (2001). *Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel.
- Fernández, G. (1979). No hay que llorar sin reflexiones trascendentes. Hábil dosificación del humor consigue una obra desapareja. *La Opinión* (19/05/1979), 16.
- Gasió, G. (ed.) (2011). *Roberto Cossa. Escribo para estrenar. Memorias. Textos. Testimonios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Giella, M. A. (2000). Entre la justicia poética y las leyes penales: Años difíciles de Roberto Cossa. En O. Pellettieri (Ed.). *Indagaciones sobre el fin de siglo* (Teatro iberoamericano y argentino) (pp. 185-188). Buenos Aires: Galerna.
- Lusnich, A. L. y Rodríguez, M. (2001). La recepción del Teatro de Arte (1983-1998). En O. Pellettieri (ed.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual* (1976-1998) (pp. 403-42). Buenos Aires: Galerna.
- Maury, E. A. (2010). Ritos de comensalidad y espacialidad. Un análisis antro-po-semiótico de la alimentación. *Gazeta de Antropología*, 26(2). Obtenido el 20 de enero desde <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1805>.
- Mogliani, L. y Córdoba, A. M. (1999). Una mira sobre la dramaturgia de Roberto Cossa.

*Encuentros con gente de teatro. Entrevista a Roberto Cossa, Año III, (4), 3-15.*

- Morales, G. (2007). ¿Y fueron felices y comieron perdices? Los conflictos familiares en la dramaturgia argentina de los años 60 y 70. En M. Barchino (Coord.). *Territorios de la Mancha: Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* (pp.773-782). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha,
- Pellettieri, O. (1999). El teatro de Ricardo Halac. En R. Halac (Aut.). *Teatro. Tomo 1*, (pp. 9-45). Buenos Aires: Corregidor.
- Quiroga, O. (1985). De Nuestro fin de semana a Los compadritos. El Piazzolla del teatro argentino. *Teatro*, Año 5(20), 10-18.
- Ortiz, Y. (2008). El 'realismo exasperado' llega a la 'pequeña épica familiar' de Roberto Cossa. En *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica* (pp. 426-432). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Sebreli, J. J. (2003). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación, seguido de Buenos Aires, ciudad en crisis*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SooK Kim, W. (2003). *La imagen de la familia como alegoría de la Nación en el teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX* (tesis de maestría). Irvine: Spanish University of California.

Introduzca revista o ISSN...



## Revista: ALABE-REVISTA DE INVESTIGACION SOBRE LECTURA Y ESCRITURA

Para una visión más detallada de las revistas, por favor, [identifíquese en la plataforma](#)

Título	ALABE-REVISTA DE INVESTIGACION SOBRE LECTURA Y ESCRITURA
ISSN-L	2171-9624
ISSN	2171-9624
Clasificación Ciencias Sociales	C 
Clasificación en Ciencias Humanas	C 

2019 LIVE



Matriz de Información para el Análisis de Revistas

Versión 2019 live

- [Inicio](#)
- [¿Qué es MIAR?](#)
- [Buscar](#)
- [Gráficos ...](#)
- [Sugerir revista](#)
- [Intranet](#)
- [Contacto](#)
- [català](#)
- [english](#)

>> Sugerir revista

## ÁLABE: REVISTA DE INVESTIGACIÓN SOBRE LECTURA Y ESCRITURA

ISSN 2171-9624    Visibilidad    Información del editor

**Título:** ÁLABE: REVISTA DE INVESTIGACIÓN SOBRE LECTURA Y ESCRITURA

**Pais:** España

**URL:** <http://www.revistaalabe.com>

**Ámbito:** FILOLOGÍA

**Campo académico:** LINGÜÍSTICA

**Indizada en:** Emerging Sources Citation Index, Fuente Academica Plus, MLA - Modern Language Association Database, DOAJ, DIALNET

**Evaluada en:** CARHUS Plus+ 2018  
Directory of Open Access Journals  
ERIHPlus  
LATINDEX. Catálogo v1.0 (2002 - 2017)

**Políticas OA:** Dulcinea **color Azul**, SHERPA/RoMEO **color ungraded**

**ICDS:** ISSN: 2171-9624  
Está en índices de citas (Emerging Sources Citation Index) = +3.5  
Está en dos o más bases datos de indización y resumen o en DOAJ (Fuente Academica Plus, MLA - Modern Language Association Database, DOAJ) = 3+2 = 5  
Antigüedad = 9 años (fecha inicio: 2010)  
Pervivencia:  $\log_{10}(9) = +1.0$   
**ICDS = 9.5**

[f](#) [t](#) [in](#)

ShareThis

ICDS anuales

<b>ICDS 2018:</b>	<b>9.4</b>
<b>ICDS 2017:</b>	<b>9.3</b>
<b>ICDS 2016:</b>	<b>9.3</b>
<b>ICDS 2015:</b>	<b>3.699</b>
<b>ICDS 2014:</b>	<b>3.602</b>
<b>ICDS 2013:</b>	<b>3.477</b>

MIAR recolecta datos para la identificación y análisis de revistas científicas. Si se introduce en la casilla

4.2. ARTÍCULO DE LA REVISTA *ANALES DE LITERATURA HISPANOAMERICANA* Y EVALUACIÓN DE LA REVISTA: CIRC (CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS) Y MIAR (MATRIZ DE INFORMACIÓN PARA EL ANÁLISIS DE REVISTAS)

Ortiz Padilla, Yolanda (2016). Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, 449-462. (ISSN: 0210-4547).



## Anales de Literatura Hispanoamericana

Actual Archivos Indexación Avisos Acerca de

Inicio / Archivos / Vol. 45 (2016): Formación e invención de tradiciones literarias: perspectivas recientes / Joven Crítica

### Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa

**Yolanda Ortiz Padilla**  
Universidad de Jaén

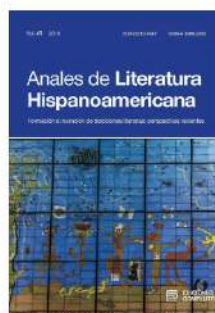
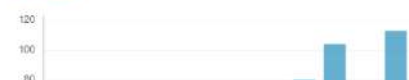
DOI: <https://doi.org/10.5209/ALHL.55135>

**Palabras clave:** teatro argentino, Roberto Cossa, exilio, lengua, regreso.

#### Resumen

El exilio político y económico es una realidad que recorre el teatro de Roberto Cossa, exilio que crea personas y personajes desarraigados, desubicados, que caminan perdidos por el no lugar de sus textos. El lenguaje será la herramienta dramática que dé cuenta de esta nebulosa: la triste carcajada, el efecto producido. Los "tanos"-la nona, monstruo insensible, repite nostálgicamente el nombre de Catanzaro- y los españoles -el padre de Susy en Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin- que poblaron la Argentina, el sainete y el grotesco: que ansiaron siempre el regreso, están en sus textos. Pero Cossa da una vuelta de tuerca al tema de la inmigración para hablarlos, en dos de sus obras -Gris de ausencia y Lejos de aquí-, no ya de estos "tanos" y españoles, sino de sus descendientes, exiliados económicos de la Argentina que soñaron sus padres.

#### Descargas



PDF

Publicada  
2017-02-01

**Cómo citar**  
Ortiz Padilla, Y. (2017). Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 45, 449-462.



#### Idioma

English  
Español (España)

#### Número actual

2017  
2016  
2015  
2014

#### Información

Para lectores/as  
Para autores/as

#### Indexada en

Scopus

Anales de Literatura  
Hispanoamericana

Q3 Literature and  
Literary Theory  
best quartile

# Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa

Yolanda ORTIZ PADILLA  
Universidad de Jaén  
yortiz@ujaen.es

## RESUMEN

El exilio político y económico es una realidad que recorre el teatro de Roberto Cossa, exilio que crea personas y personajes desarraigados, desubicados, que caminan perdidos por el no-lugar de sus textos. El lenguaje será la herramienta dramática que dé cuenta de esta nebulosa; la triste carcajada, el efecto producido. Los “tanos”–la nona, monstruo insensible, repite nostálgicamente el nombre de Catanzaro– y los españoles –el padre de Susy en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*– que poblaron la Argentina, el sainete y el grotesco; que ansiaron siempre el regreso, están en sus textos. Pero Cossa da una vuelta de tuerca al tema de la inmigración para hablarnos, en dos de sus obras –*Gris de ausencia* y *Lejos de aquí*–, no ya de estos “tanos” y españoles, sino de sus descendientes, exiliados económicos de la Argentina que soñaron sus padres.

**Palabras clave:** teatro argentino, Roberto Cossa, exilio, lengua, regreso.

Return... to where?: rootless characters in the plays of Roberto Cossa

## ABSTRACT

The politic and economic exile is a reality that flows through Roberto Cossa's theatre: exile that makes people and characters feel rootless, out of place, and wandering lost along the no-place of his plays. Their native languages and dialectics will be the dramatic tool used for telling this 'ambiguity'; the effect of this tool is a sad laugh. 'Tanos' – as the Nona, insensitive monster that repeats with melancholy the name of Catanzaro- and the Spaniards –as Susy's father in *Nobody remembers to Frederic Chopin*- appears constantly in Cossa's writings: 'tanos' and Spaish people that settled in Argentina -and also in sainetes and grotesque literature- but always wished to return to their lands. Cossa goes deeper in the immigration topic to talk -in two of his plays: *Gray of ausence* and *Far away from here*- not about those Italians and Spaniards, but about their descendents, economically exiled of that Argentina that their parents dreamed about.

**Key words:** argentinean theatre, Roberto Cossa, exile, language, return.

[...] para todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino [...].  
El Gobierno Federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir,

limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar la industria e introducir y enseñar las ciencias y las artes (Pérez, 1995: 19).

Estas palabras de la Constitución de 1853 son el instrumento político para llevar a cabo un plan económico en el cual la nueva Argentina “agroexportadora” se proveería de la “capacitada” (Pérez 1995: 19) mano de obra europea ante su desconfianza por la local. Pero, como nos indica el ácido humor de Feinmann, no llegaron los laboriosos y pulcros obreros ingleses que tan ardientemente esperaban los dirigentes de la nación:

Hubo, en nuestras clases dirigentes, tal desprecio por el elemento nativo que, claro, reclamaron a los inmigrantes como condición de posibilidad del despegue histórico de este país. [...] Este suelo estaba no solamente poco poblado, sino, muy especialmente, mal poblado. Poblado por gauchos y por indios. No había otra salida: los argentinos debían descender de los barcos. Debíamos abrirnos a los industriosos hombres de la vieja Europa, a los que quisieran poblar este país mal poblado [...]. Todos lo sabemos: no vinieron los sajones. Llegó la hez, la canalla europea. Llegaron como inmigrantes. Llegaron pobres, harapientos, urdidos por el hambre y las ideas anarquistas y socialistas (Feinmann 2002: 23-25)

Y estos “agregaos” (Ordaz 1997: 15) al país tardaron poco en darse cuenta de que la “tierra prometida” no cumplía sus promesas, y que “hacer l’America”, en realidad, era sinónimo de trabajo y miseria, difíciles de sobrellevar en medio de la soledad, los anhelos malogrados, la nostalgia, la incomunicación y el desamparo (Pérez 1995: 22). Todo esto hacía, hace, del inmigrante, en palabras de Ordaz: “un ser trágico, un agonista en lucha permanente por su existencia y sus empeños de progresar y triunfar” (Ordaz 1997: 25).

Además, estos extranjeros que, supuestamente, debían forjar la riqueza agropecuaria argentina, se instalaron en su mayoría en la capital, hacinándose en los conventillos de la zona sur y conformando todo un “arrabal quimérico” (Ordaz 1997: 15) en el que las lenguas se fundían y confundían. Cada grupo de inmigrantes, urgido por la necesidad de comunicarse, se lanzó a hablar una media lengua mezcla de su idioma vernáculo y el castellano, que convirtió la ciudad en una segunda Babel. Esta mezcolanza lingüística sería fuente de comicidad para el sainete —de acrítico costumbrismo— y sin perder la sonrisa, aunque ahora confundida con el llanto, en el grotesco criollo y, años más tarde, en la dramaturgia del autor porteño que hoy nos ocupa, Roberto Cossa.

Como iremos comprobando en este artículo para dicho autor la lengua es, por un lado, un medio de caracterización de los personajes y, por otro, un arma de denuncia social, ya que en muchas de sus obras hace de ella el instrumento

dramático utilizado para dar cuenta del desarraigo y la desubicación de un grupo concreto de personajes, los exiliados. Eso sí, maestro del humor negro le buscará siempre el lado risible a la tragedia, pues considera que la risa nos permite afrontarla —analizarla— sin caer en un vacío sentimentalismo.

Hasta este punto hemos mencionado los hombres y mujeres reales que conforman el perfil de la Argentina a partir del siglo XIX, ese todo heterogéneo y conflictivo que se crea y se recrea constantemente, sobre unas bases indígenas que fueron prácticamente aniquiladas. Será Ernesto Sábato uno de los intelectuales que mejor dé cuenta de esta compleja realidad argentina:

Pero si la condición catastrófica rige para Europa, para nuestro país rige con mayor fuerza: como integrantes de la civilización que sufre ese cataclismo, tenemos un primer motivo de angustia; pero como pertenecientes a una de las líneas de fractura espacial de esa civilización, tenemos un segundo motivo, que es específicamente nuestro. Estamos en el fin de una doble quiebra en el tiempo y en el espacio, estamos destinados a una experiencia doblemente dramática. Perplejos y angustiados, somos actores de una oscura tragedia, sin tener detrás el respaldo de una gran cultura indígena (como la azteca o la incaica) y sin poder tampoco reivindicar de modo cabal la tradición de Roma o París (Sábato 2004: 66)

Puesto que este artículo pretende analizar cómo el dramaturgo argentino Roberto Cossa se aproxima en sus textos a esta compleja realidad, a los tipos que de ella resultan, trataremos de construir en los párrafos que siguen una imagen algo más completa de este sujeto que será en gran medida su obsesión y referente teatral.

Si nos alejamos unos pasos para abrir el plano y recoger en nuestro estudio no sólo un país, Argentina, sino el continente latinoamericano completo descubriremos que esta configuración diversa y conflictiva, con matices distintos según la zona, caracteriza la realidad sociocultural de toda Latinoamérica y determina la necesidad que esta tiene de buscar y construir su identidad. Un continente que, marcado por la colonización, vive en un escenario de reiterado y complejo destierro: destierro como pérdida de la tierra en el proceso de colonización; destierro cultural y lingüístico, de lo propiamente indígena, en su dependencia del país colonizador; destierro de aquellos que fueron arrastrados como esclavos y forman hoy la actual Afroamérica; destierro de aquellos europeos que lo eligieron para “hacer l’América” en las sucesivas olas inmigratorias; destierro político en las reiteradas dictaduras; destierro económico por la eterna crisis y dependencia de estos países. Esta experiencia de desplazamiento y pérdida provoca un efecto en la configuración del sujeto, que deja de ser fuerte, sólido y estable para convertirse en un sujeto complejo, disperso y múltiple; un espacio lleno de contradicciones internas que rompe con la imagen romántica del yo. A este sujeto, resultado de la realidad latinoamericana, lo llamaré Cornejo Polar (2003), primero “sujeto heterogéneo” y,

después, en una evolución natural de su pensamiento, “sujeto migrante”. Así lo caracteriza el crítico peruano:

¿Realmente podemos hablar de un sujeto latinoamericano único y totalizador? ¿O deberíamos atrevernos a hablar de un sujeto que efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas? (Cornejo 2003: 14)

Y siendo Roberto Cossa un “psicólogo, buceador” (Castagnino, 1968: 200) de la idiosincrasia latinoamericana, argentina, es lógico que sus personajes participen de este “sujeto heterogéneo”, “migrante”. En sus textos teatrales lo encontraremos en aquellos personajes que tienen su referente en los inmigrantes de las últimas oleadas que aun permanecen en la Argentina, en aquellos que ya han regresado descubriendo el exilio en su propia patria, en sus hijos, muchos de los cuales son ahora los exilados económicos de la Argentina que soñaron sus padres.

De este “sujeto migrante” que puebla la dramaturgia de Cossa nos interesa precisamente ese tipo específico al que hemos llamado “exiliado económico” y cabría preguntarnos el porqué de esta denominación. Pues bien, porque sin obviar las diferencias entre un inmigrante y un exiliado –las razones políticas del exiliado anulan cualquier alternativa al desplazamiento, el inmigrante camina desposeído de todo halo protector– nosotros trabajaremos precisamente en la difusa frontera que los separa, en la cuota de dolor que los une, que a fin de cuentas, es la que padece cualquier transterrado, y cito a Mora Contreras:

Convendría olvidarse cuanto antes de la diferenciación que parte de la crítica ha hecho entre el destierro motivado por causas económicas y el derivado de causas políticas, que encierra, a mi juicio, una concepción jerárquica y elitista que, además, no se corresponde con la realidad. El trabajador emigra y el intelectual se exilia, como si la cuota de sufrimiento que estos grupos experimentan variara en relación con su estatus (Mora 1998: 288).

Por tanto, al mirar de cerca estos personajes transterrados descubriremos su resistencia a perder la identidad, el desarraigo violento, el despojo y su vivir provisorio, como metido en un paréntesis que sólo se cerrará con el retorno; rasgos específicos que Giella (1994: 191-194) o Rama (1978: 10) atribuyen al exilado político, pero que consideramos están también en los exilados económicos de Cossa, pues como afirma Foster (1994: 191) “luchar por pagar la olla” en ciertos contextos “se vuelve tan subversivo como abogar por la utopía social”.

En este estudio intentaremos trazar el círculo de desarraigo del exilado que se cierra, para comenzar de nuevo, precisamente, en el ansiado regreso. Queremos mostrar los mecanismos dramáticos que Cossa utiliza para volcar en sus textos este camino de padecimientos que tiene como meta obsesiva el “volver” del tango. “Volver”, sí, ¿pero a dónde? Decíamos más arriba que este “sujeto heterogéneo”,

“migrante”, rompe con la imagen romántica del “yo”, es decir, rompe con un “yo” lo suficientemente fuerte, sólido y estable como para regresar siempre sobre sí mismo, como para que en el tópico romántico del viaje jamás ponga en cuestión el regreso al punto de partida (Cornejo 2003: 13). Frente a lo que ocurre con este fuerte, sólido y estable sujeto, para muchos de los personajes de la literatura argentina el regreso no es posible. Pongamos como ejemplo al emblemático protagonista de *Rayuela*, Horacio Oliveira, que aunque se encuentra “Del lado de acá” tras su vida en París siente “no haber vuelto”, “estar siempre de ida aunque no supiera adónde” (Cortázar 2003: 48). Este sentimiento también se encuentra en ciertos personajes de Roberto Cossa, precisamente en aquellos en los que descubrimos los ademanes del exiliado. Sus voces, aunque diseminadas en numerosas obras, son las que protagonizan *Gris de ausencia* (1981)<sup>1</sup> y *Lejos de aquí* (1993), pieza esta última que Cossa escribiría junto a Mauricio Kartun.

Decía el novelista Antonio Muñoz Molina en su obra *Sefarad* que “si viajas solo en un tren o caminas por una calle de una ciudad en la que nadie te conoce no eres nadie: nadie puede averiguar tu angustia” porque “la parte más onerosa de nuestra identidad se sostiene sobre lo que los demás saben o piensan de nosotros” (Muñoz 2006: 37-38). Ante el miedo a perder su identidad los personajes transterrados de Cossa desarrollan un mecanismo de defensa: negar el tiempo presente y todo lo que en él habita, el país en el que se encuentran, su lengua y sus costumbres. Cito al respecto a William Foster:

El exilio se caracteriza por la presencia de la ausencia, por el peso del donde no está uno, de la patria perdida y anhelada, de la memoria cultural y lingüística que se sostiene contra viento y marea, para afirmar con soberbia y posiblemente con alevosía que uno no pertenece al espacio donde se encuentra. Cuando se produce la asimilación, cuando uno se resigna camaleónicamente a ser parte de la vivencia donde se encuentra, se volatiliza la autoidentidad del exilio y los espacios del aquí y de allá se confunden irremediabilmente (Foster 1994: 192).

Por esta razón Lorenzo considera inadmisibles, protegido por su ridícula máscara grotesca, la comparación entre una tasca madrileña y un bar de Buenos Aires, atrapado en una vida anterior mitificada y convertida en “lo único valioso”:

*Mercedes.* Bueno... Es como ir de tascas.

*Lorenzo. (Ofendido.)* ¡De tascas...! ¿Qué está diciendo? En un café de Buenos Aires te sentás como un señor... como un caballero. Te pedís un café... que entre paréntesis te lo sirve un gallego... y empiezan a llegar los amigos... y se charla de política... de fútbol... de mujeres ¡Se filosofa! En

---

<sup>1</sup> Las obras de Roberto Cossa citadas en el presente artículo van acompañadas del año del estreno.

un bar de Buenos Aires uno aprende sobre la vida. En las tascas de acá están parados, apretados como ganado y hablan a los gritos [...] (Cossa 2004b: 109).

La patética obsesión de los personajes por reproducir los ritos cotidianos, patrones de conducta, que tuvieran un día en su patria, ahora, en su negado espacio del presente, llevará a Adolf Steiner –militar del Tercer Reich que ha naufragado en costas argentinas en *Los compadritos* (1985)– y a Lorenzo –exiliado argentino en un restaurante de carretera de Madrid en *Lejos de aquí* (1993)– a ponerse el abrigo; el uno, porque en Alemania es invierno aunque en Argentina sea verano; el otro, porque leyó en el diario que en Buenos Aires estaba lluvioso, aunque en Madrid haga un día radiante:

*Manolo.* ¿Por qué te has puesto la gabardina? Estamos en mayo.

*Lorenzo.* En la Argentina es otoño.

*Manolo.* Pero aquí hace un día radiante.

*Lorenzo.* En Buenos Aires está lluvioso. Lo leí en el diario.

*Manolo.* Bueno... Pero podrías ponerte la gabardina al llegar a Buenos Aires.

*Lorenzo.* Vos dejame a mí. El que se vuelve a Buenos Aires soy yo. Es mi regreso (Cossa 1999: 104-105).

“Lo leí en el diario”, dice el personaje, por lo que parece que Lorenzo en *Lejos de aquí*, al igual que Chilo en *Gris de ausencia*, uno en España y el otro en Italia, continúan comprando el diario *Clarín*, como argentinos cabales.

Pero será la palabra el último refugio para la identidad de estos personajes, defendiéndola contra viento y marea. Por eso cuando se resquebraja y empieza a infectarse de acentos o idiomas que no son los suyos, presenciamos en escena cómo se produce un desgarramiento en el personaje –una pérdida, un despojamiento–, asistimos a la caída de su máscara grotesca y a su caída en el no-lugar, “la tierra de nadie” (Giella, 1994: 185), el “viaje infinito” como afirma Jorge Dubatti (1994-1995: 87) ha comenzado.

Chilo no tuerce ni un ápice su español porteño, al contrario, lo refuerza como seña de identidad, obstinado en no hablar y no querer entender el italiano:

*Chilo.* [...]Y encima me insultó

*Frida.* ¿Cómo te insultó?

*Chilo.* Y sí... Algo dijo en italiano.

*Frida.* ¿Qué dijo?

*Chilo.* No lo entendí (Cossa 2004b: 69).

Bien aferrado a su lengua encontramos también a Lorenzo en *Lejos de aquí*:

Lorenzo. ¿Y por qué me hablás en español?  
 Estela. ¿En qué idioma quieres que te hable?  
 Lorenzo. ¡¿Sos española ahora?!  
 [...]  
 Lorenzo. Vos sos argentina... ¿Me oíste? ¡Argentina! (Cossa 1999: 110)

Pero la máscara cae al final de ambas piezas, y ante estos personajes que se quiebran en escena, el espectador/lector experimenta una desconcertante sensación en la que no puede evitar reírse, participando, al mismo tiempo, de su profunda pérdida; sensación en la que se cifra el contenido grotesco de estas piezas. En la patética escena final de *Gris de ausencia*, Chilo, dándose cuenta de que su idealizado Buenos Aires se le está empezando a desdibujar en la distancia, se arranca la máscara resignado, para ponerse el poncho y atender a los “tanos de mierda” en perfecto italiano. Lorenzo, que durante sus diecisiete años en Madrid se ha negado a perder la palabra porteña, “se españoliza” al descubrir que una voz argentina, al otro lado del teléfono, pregunta por su cuñado Manolo que viaja hacia Buenos Aires. Manolo regresa a su tierra de exilio donde cree que le pueden quedar más afectos que en su propio país, España. Lorenzo, hace apenas una semana, intentó el ansiado “volver” del tango, pero no encontró a nadie en “su regreso”:

([...] En ese momento suena el teléfono. Lorenzo atiende.)  
 Lorenzo. Hola... Sí, es la casa de Manuel González. Manolo acaba de salir para el aeropuerto. ¿Quién habla? ¿Mariela Perazzo de la Argentina? (Se españoliza.) Ah... Es que don Manolo acaba de salir para el aeropuerto... Recientito mire... Llega mañana a Buenos Aires... Sí... Vale... ¿La hora...? El vuelo sale a medianoche de aquí. (Escucha.) Y... calcúlele que llega mañana al mediodía... Al mediodía de acá. (Escucha.) Ah... eso de la diferencia de horas es cosa de ustedes. Acá en mi país son las siete de la noche. (Escucha. Se pone tenso.) ¿Lorenzo...? No... No... ¡Ah...! ¿usted dice el cuñado de don Manolo...? No... Hoy no estuvo por aquí... Hace tiempo que no se lo ve. No sabría decirle, señora. ¿Qué quién soy yo? (Breve pausa.) El chaval de estanco. ¡El chaval del estanco! ¡¡El cha-val del es-tan-co, coño!! ¿O en qué idioma estoy hablando? (Cossa 1999: 153).

La nostalgia congela a estos personajes en el recuerdo mitificado de la patria perdida. Congelado está el recuerdo de Lorenzo que nos describe el Buenos Aires de diecisiete años atrás que, a esa altura de la pieza en la que el personaje aún persiste en su autoengaño, espera que lo reciba en el ansiado día de “su regreso”:

Mejicano. Bueno. Entonces... A ver: llegada a las ocho de la mañana. ¿Y?  
 Lorenzo. A las ocho de la mañana... ¡de allá! Entre los trámites... aduana... se hacen las nueve. Me tomo un taxi en Ezeiza y a las diez menos cuarto estoy en Corrientes y Callao. ¡El centro del mundo! Le compro el diario Clarín, al Colorado... el diariero que tiene el puesto justo frente al



restaurante El Ciervo. (*Se imagina el reencuentro.*) ¡El Colorado! ¡Lo que va ser cuado me vea! Bue... me pongo el diario bajo el brazo y... a caminar por Corrientes. Tres cuadras hasta el bar Paulista. En el Paulista te podés tomar tres o cuatro cafés... te lees el diario... se te hacen las doce... el vermut en la Paz, que está haciendo cruz con el bar Ramos. A la una y media almuerzo en Los inmortales, en Corrientes entre Uruguay y Talcahuano. Una pizza de ancho con una porción de fainá... ¡la mejor pizza del mundo! (Cossa 1999: 106).

Estas palabras de Lorenzo, pero también las de Chilo y las de otros muchos personajes de Cossa nos trasladan al Buenos Aires eterno de la poesía de Borges, inmóvil y anclado en el tiempo:

Un almacén rosado como revés de naipe  
brilló y en la trastienda conversaron un truco;  
el almacén rosado floreció en un compadre,  
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

El primer organito salvaba el horizonte  
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.  
El corralón seguro ya opinaba: Yrigoyen,  
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Una cigarrería sahumó como una rosa  
el desierto. La tarde se había horneado en ayer,  
lo hombre compartieron un pasado ilusorio.  
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:  
la juzgo tan eterna como el agua y el aire  
(Borges 1981: 129-130).

Ahora bien, en el teatro de Roberto Cossa esta evasión en un pasado idealizado es una forma de alienación que sitúa a los personajes fuera de la realidad, en ese espacio del recuerdo donde la Argentina, o cualquier otra patria perdida, se convierten en tierra idílica, pero a la vez, irreal y fantasmagórica. Para el Chilo que está en Roma la bonaerense calle Florida “¡Está llena de flores! Y árboles que se entrecruzan por arriba. Puentecitos... góndolas... músicos y poetas que recitan. Y la gente canta y baila” en “una fiesta interminable” (Cossa 2004b: 73); como las calles del Montmartre recordado por Ivonne, prostituta que va de París a Buenos Aires acompañando a Carlitos en su “volver” tanguero de *El viejo criado* (1980), para añorar Passy, donde “florecen los cerezos” o el Sena, que “lo pintaron de violeta” (Cossa 2004b: 61-62). El resultado, como vamos viendo, es que Cossa crea en sus textos una atmósfera poética llena de evocaciones, eso sí, nunca exenta de

patetismo. El autor erige sobre el escenario un espacio de nostalgia que se torna improductiva ya que paraliza a los personajes, les impide afrontar el presente y construir un futuro que esté hecho de algo más que de la añoranza del pasado. El ruso que forma parte del Comité Central del Partido Socialista en *El avión negro* (1970) evoca el hogar de la infancia:

*Ruso.* [...] Yo vivía en Varenik, un pueblito de campesinos, cerca de Vladivostok y mi padre nos leía los discursos de Lenin. Nos sentábamos alrededor de la mesa, papá leía y después todos cantábamos (*Ruso comienza a tararear una canción nostálgica, pensando en su lejana niñez.*) (Cossa 2004a: 33).

El alemán de *El tío loco* (1982), sin decir una palabra en español, “*De pronto se entristece. Quizá se acuerde de su país. Su voz adquiere el tono de un lamento y termina llorando*” (Cossa, 2004b: 142). Hasta la nona, vieja italiana impasible ante todo lo que no sea comida, repite el nombre de su ciudad natal “Catanzaro” (Cossa 2004a: 107)

Siguiendo a Giella podemos decir que en el exilado “se produce una inversión del curso natural de la temporalidad. Se anclan en el pasado, ven el futuro como un regreso y cortan la posibilidad de nuevos horizontes” (Giella, 1994: 194). Y así, viven sin arraigarse, sin entregarse, pues todo lo han ido haciendo de manera condicional (Ordaz, 1997: 19), como parte de un camino cuya meta es “volver”. “Dentro de un año termino de pagar todas las deudas, vendo mi parte y me vuelvo a España” (Cossa, 2005: 93) dice Don Bouza, el mozo gallego de *Los días de Julián Bisbal* (1966). Otro gallego, el padre de Susy en *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (1982), uno de los tantos anarquistas que se bajaron de los barcos para poblar la Argentina, también sueña con el regreso:

*Padre.* [...] Cuando seas grande, Susy, te llevaré a conocer mi pueblo. Es un lugar pequeñito, rodeado de montañas. Desde la ventana de mi pieza se ve un camino que llega hasta el cielo. Cuando todo cambie en España irás a conocer mi pueblo [...] (Cossa 2004b: 88).

Y también volvería Camila, “la tana” que limpia los baños en *El sur y después* (1987), si tuviera, claro, dinero para el pasaje.

*Fermín.* ¿Qué te pasa, tana? ¿Por qué no te volvés a Italia, eh?  
*Camila.* (*Por lo bajo*) Dame la plata para el pasaje... (Cossa 2004b: 268).

Cossa le da una vuelta de tuerca al exilio mostrado en el sainete y en el grotesco criollo al cumplir, muchos de sus personajes, el sueño del regreso. En el presente trabajo los acompañamos en su tortuoso camino hacia la meta y llegamos con ellos a su tierra natal para descubrir, una vez allí, que “volver” no los ha transformado, continúan siendo unos exilados, eso sí, ahora en su propia patria. De este modo

Roberto Cossa parece situar a muchos de sus personajes en el “desexilio”, concepto que Mario Benedetti (1986: 41) desarrolló tanto en sus ensayos como en su poesía:

Más de una vez me siento expulsado  
y con ganas  
de volver al exilio que me expulsa  
y entonces me parece  
que ya no pertenezco  
a ningún sitio  
a nadie

¿será un indicio de que nunca más  
podré no ser un exiliado?  
[...]  
(Benedetti 1991)

Cossa “desarticula el mito del regreso”, nos dice Dubatti (1994-1995: 87), y que mejor ejemplo que Carlitos que en su “volver” tanguero ni siquiera encuentra “el viejo criado” que lo reciba, entre otras cosas, porque a los viejos criados ahora les resulta más rentable trabajar en una fábrica. Tras cuarenta años en París esperando que sus sienes estuvieran plateadas, regresa y descubre que el Buenos Aires mítico del tango y el recuerdo no existe.

Manolo, tras treinta años “juntando plata y odio”(Cossa 1999: 118) en Buenos Aires, regresa a España para montar “Pampas Argentinas” un restaurante en el que se sirve comida típica del Río de la Plata, como en la “Trattoria la Argentina” de Dante y Lucía en Roma. Manolo en *Lejos de aquí* y Dante y Lucía en *Gris de ausencia* se encuentran en su tierra natal reproduciendo los mismos patrones de conducta que tuvieron en su anterior exilio: trabajo, miseria, ahorro meticuloso y, en suma, una lucha por la superación y la supervivencia, solo que ahora lo hacen en suelo patrio.

Y ante ello nos preguntamos, ¿esta pequeña Babel que es la “Trattoria la Argentina”, es el lugar de Dante y de Lucía? La palabra, medio de comunicación y último reducto para la identidad del exilado, infectada por nuevos acentos –Frida adopta el español de España- y transformada en nuevos idiomas –Martín ha perdido su lengua materna, y con ella la posibilidad de comunicarse con su familia– se convierte ahora en factor de incomunicación y disociación entre los personajes, en símbolo de su profundo desarraigo.

*Lucía (Al teléfono).* ¡Martincito! Figlio mío. ¿Come vai? (*Pausa.*) ¡Qué come vai! (*Escucha con un gesto de impotencia.*) ¡Ma non ti capisco, figlio mío! ¿Come? ¿Come? ¿Mader? ¿Quí è mader? ¡Ah... mader! Sí, sono io. ¡Mader! (*Dirá todo lo que sigue llorando y sin parar.*) Ho nostalgia di te. ¿Quando verrai a vedermi? ¿Fa molto freddo a Londra? (*Escucha.*)

¿Come? ¿Come? ¿Cosa è “andertan”? (*A Frida.*) Diche que “no andertan” (Cossa 2004b: 74).

Al final de *Lejos de aquí*, nos damos cuenta de que Manolo ha tratado de disimular su desarraigo, repitiéndole a Estela, repitiéndose, “Pero si podemos ser felices... ¡Coño...! ¡Se trabaja bien!” (Cossa, 1999: 120). Pero sin ella, no le queda nada en su “primer mundo”. Quizás Argentina no es su lugar, pero España tampoco, y en una nueva vuelta de tuerca a la primitiva utopía del exilado, Cossa monta a Manolo en un avión hacia Buenos Aires: el lugar del exilio, preso ya de la “contranostalgia” de su “desexilio, “la curiosa nostalgia del exilio en plena patria” (Benedetti 1986: 41). Quizás Dubatti tenía razón y el “viaje infinito” ha comenzado, justo en el momento en el que los personajes descubren que ya no son de ningún sitio y por lo tanto no existe el lugar al que “volver”.

*Lorenzo.* Te podías volver a Vigo...

*Manolo.* Cuando me fui tenía diez años... ¿Qué voy a hacer en Vigo? En Buenos Aires al menos tengo... bueno, recuerdos... amigos.... [...] (Cossa 1999: 150).

También Lorenzo, “desexiliado”, participa de esta “contranostalgia”, porque cumplido su ansiado regreso se descubre en Buenos Aires, tan extranjero como en cualquier sitio, incapaz de reconocerse en su propia patria. Sin un amigo que cargue “con la parte más onerosa de su identidad”, sin un rostro en el que reflejarse, Lorenzo no es nadie y se halla irremisiblemente perdido en tierra de nadie. Por eso, iniciado también su “viaje infinito”, regresa a Madrid, la que fuera su tierra de exilio, sin salir del aeropuerto porteño de Ezeiza.

*Lorenzo.* Volví. (*Manolo lo mira.*) Ya volví.

[...]

*Lorenzo.* Hace una semana estuve en Buenos Aires... El jueves pasado, justo a esta hora, estaba en Ezeiza.

[...]

*Lorenzo.* Me temblaban las piernas... Miré por los vidrios... El crepúsculo de Buenos Aires... Casi me pongo a llorar. Un montón de gente saludando en las puertas. La bienvenida, ¿viste...? Aparecieron las valijas en la cinta transportadora... La gente agarró las valijas y fue saliendo con los carritos. Se abrazaban... Puro beso... A mí no me esperaba nadie. ¿Quién me iba a esperar...? Habían pasado diecisiete años. ¿Qué hago acá?, me dije. ¡La pregunta...! ¡Qué boludo! Se fueron yendo todos. El hall quedó medio vacío... Quedamos yo y cuatro coreanos, un matrimonio con dos hijos... Asustados. Miraban todo... Vieras la carita... Estoy igual que ellos, carajo, pensé. “Lo mismo que un inmigrante coreano...” Nos mirábamos con los tipos... Iguales... Ellos y yo estábamos iguales... De pronto aparecieron otros chinos que lo venían a recibir. Se habían retrasado, se ve... ¡Se

reían...! ¡Se tocaban...! ¡Vieras la alegría de los tipos...! ¡Una fiesta...! Se los llevaron. Me hacían así cuando se iban. Me quedé solo. Las dos valijas dando vuelta en la cinta. Vaya a saber qué se me dio por... Me puse a llorar como un pelotudo... Me di media vuelta y me volví (Cossa 1999: 151)

El Abuelo, personaje perdido en el “gris de ausencia del tango”, recrea en su nebulosa memoria una geografía imaginaria en la que se mezclan Roma y Buenos Aires, que se convierte en la máxima expresión del no-lugar sobre el que caminan todos estos personajes que han completado –iniciado– con su regreso, el círculo del desarraigo. “¿Cuándo vamo a volver a Italia, don Pascual?” repetía el viejo en Buenos Aires; “¿Cuándo vamo a volver a Buenosaria, Chilo?” (Cossa 2004b: 71) le dice a su hijo en Roma; para terminar la pieza con su “¿Cuándo vamo a volver a Italia, don Pascual?”(Cossa 2004b: 78) pero ahora en Italia, convertido ya en símbolo cabal de la desubicación y el desamparo del exilado y en el personaje que creemos mejor encarna a ese “sujeto heterogéneo”, “migrante”, que definíamos al principio de este artículo, ese sujeto “hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (Cornejo 2003: 14)

Sólo Don Pascual aparece inmutable en el recuerdo del abuelo; a Manolo ya no le queda nada en España sin Estela; la “Trattoria la Argentina” no es el hogar de Dante y Lucía, si en él ni tan siquiera pueden comunicarse con sus hijos; Lorenzo regresó a Madrid porque nadie lo esperaba en Buenos Aires. Este sabor amargo que nos dejan los personajes “desarraigados” de la dramaturgia de Cossa nos remite a un cuento de la autora uruguaya Cristina Peri Rossi titulado precisamente “Los desarraigados” y que bien puede servir de conclusión para este artículo:

Una vez que se han perdido, las raíces son irrecuperables. En vano el desarraigado permanece varias horas parado en una esquina, junto a un árbol, contemplando de soslayo esos largos apéndices que unen la planta con la tierra: las raíces no son contagiosas ni se adhieren a un cuerpo extraño. Otros piensan que permaneciendo mucho tiempo en la misma ciudad o país es posible que alguna vez les sean concedidas unas raíces postizas, unas raíces de plástico, por ejemplo, pero ninguna ciudad es tan generosa (Peri Rossi 2007: 72).

## BIBLIOGRAFÍA

BENEDETTI, Mario.

- 1986 “El desexilio”, en Mario Benedetti. *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Nueva Imagen, pp. 39-42.
- 1991 “Pero vengo”, en Mario Benedetti. *Soledades de Babel*. Madrid: Visor.

BORGES, Jorge Luis.

- 1981 “Jorge Luis Borges”, en José Olivio Jiménez (ed.). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*. Madrid: Alianza, pp. 129-130.

CASTAGNINO, Raúl Héctor.

- 1968 *Literatura dramática argentina*. Buenos Aires: Pleamar.

COSSA, Roberto.

- 1996 *Los compadritos*, en Roberto Cossa, *Teatro 4*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 123-204.
- 2004a *La nona*, en Roberto Cossa, *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 67-136
- 2004a *El avión negro*, en Roberto Cossa, *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 11-66.
- 2004b *El viejo criado*, en Roberto Cossa, *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 11-64.
- 2004b *Gris de ausencia*, en Roberto Cossa, *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 65-78.
- 2004b *El tío loco*, en Roberto Cossa, *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 121-142.
- 2004b *El sur y después*, en Roberto Cossa, *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 243-300.
- 2005 *Los días de Julián Bisbal*, en Roberto Cossa, *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 85-142.

COSSA, Roberto y Mauricio KARTUN.

- 1999 *Lejos de aquí*, en Roberto Cossa, *Teatro 5*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 97-153

CORNEJO POLAR, Antonio.

- 2003 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima-Berkeley: Latinoamericana editores.

CORTÁZAR, Julio.

- 2003 *Rayuela*. Madrid: Cátedra.

DUBATTI, Jorge.

- 1994 “*Lejos de aquí: inmigración y neogrotesco*”, *Conjunto*, n° 100, diciembre 1994-enero 1995, pp. 85-88.

FEINMANN, José Pablo.

- 2002 “*Improbables reflexiones acerca de la clase obrera*”, en José Pablo Feinmann. *Escritos imprudentes. Argentina, el horizonte y el abismo*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, pp. 23-30.

FOSTER, David William.

- 1994 “*Espacio escénico y lenguaje*”, en Osvaldo Pellettieri (ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa*. Buenos Aires: Galerna, pp. 189-205.

GIELLA, Miguel Ángel.

1994 “Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje”, en Miguel Ángel Giella. *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 177-189.

1994 “Transculturación y exilio: La otra orilla de Jorge Díaz”, en Miguel Ángel Giella. *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 190-207.

MORA CONTRERAS, Francisco J.

1998 “Exilio y nostalgia en la poesía de Mario Benedetti”, en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 286-302.

MUÑOZ MOLINA, Antonio.

2006 *Sefarad*. Madrid: Punto de lectura.

ORDAZ, Luís. *Inmigración*.

1997 *Escena nacional y figuraciones de la tanguería*. Buenos Aires: Editores de América Latina.

PERI ROSSI, Cristina.

2007 “Los desarraigados”, en Cristina Peri Rossi. *Cuentos reunidos*. Barcelona: Lumen, pp. 71-72.

PÉREZ, Irene.

1995 “Introducción”, en Irene Pérez (ed. y pról.), *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Buenos Aires: Ediciones COLIHUE, pp. 19-66.

RAMA, Ángel.

1978 “La riesgosa navegación del escritor exiliado”, *Nueva sociedad*, n° 35, Marzo-Abril de 1978, pp. 10.

SÁBATO, Ernesto.

2004 *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.

TRASTOY, Beatriz.

1999 “La inmigración italiana en el teatro de Roberto Cossa: El revés de la trama” en Osvaldo Pellettieri (ed.). *Inmigración italiana y teatro argentino. Cuadernos GETEA n° 10*. Buenos Aires: Galerna, pp. 137-145.

1987 “Nuevas tendencias en la escena argentina: El neogrotesco”, *Espacio de crítica e investigación teatral*, año 2, n° 3, diciembre de 1987, pp. 99-105.

Introduzca revista o ISSN...



## Revista: Anales de Literatura Hispanoamericana

Para una visión más detallada de las revistas, por favor, [identifíquese en la plataforma](#)

Título	Anales de Literatura Hispanoamericana
ISSN-L	0210-4547
ISSN	1988-2351
Clasificación Ciencias Sociales	C 
Clasificación en Ciencias Humanas	C 



2019 LIVE

>> Sugerir revista

# ANALES DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

ISSN 0210-4547    Visibilidad    Información del editor

Título: ANALES DE LITERATURA HISPANOAMERICANA  
 ISSN relacionados: 1696-909X,1988-2351  
 País: España  
 URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI>  
 Ámbito: FILOLOGÍA  
 Campo académico: FILOLOGÍA EN GENERAL; TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA  
 Indizada en: Emerging Sources Citation Index, Scopus, IBZ Online, Periodicals Index Online , Linguistics & Language Behavior Abstracts, MLA - Modern Language Association Database, DIALNET  
 Evaluada en: CARHUS Plus+ 2018  
 ERIHPlus  
 LATINDEX. Catálogo v1.0 (2002 - 2017)  
 Métricas en: SJR, SCImago Journal & Country Rank, Scopus Journalmetrics  
 Políticas OA: Dulcinea **color Azul**  
 ICDS: ISSN: 1696-909X,1988-2351,1696-909X,1988-2351,0210-4547  
 Está en índices de citas (Emerging Sources Citation Index, Scopus) = +3.5  
 Está en dos o más bases datos de indización y resumen o en DOAJ (IBZ Online, Periodicals Index Online , Linguistics & Language Behavior Abstracts, MLA - Modern Language Association Database) = 3+2 = 5  
 Antigüedad = 47 años (fecha inicio: 1972)  
 Pervivencia:  $\log_{10}(30) = +1.5$   
**ICDS = 10.0**

    
 ShareThis

ICDS anuales

ICDS 2018:	10.0
ICDS 2017:	10.0
ICDS 2016:	10.0
ICDS 2015:	9.977
ICDS 2014:	9.977
ICDS 2013:	9.977
ICDS 2012:	9.977
ICDS 2011:	9.977
ICDS 2010:	9.977
ICDS 2009:	6.477
ICDS 2008:	6.477

MIAR recolecta datos para la identificación y análisis de revistas científicas. Si se introduce en la casilla de búsqueda cualquier ISSN el sistema localizará en qué bases de datos de las contempladas en la matriz está indizada la revista, esté recogida o no en MIAR, y calculará su ICDS (sin contar el Índice de

#### 4.3. CAPÍTULO EN MONOGRÁFICO PUBLICADO POR PETER LANG Y EVALUACIÓN DE LA EDITORIAL: SPI (SCHOLARLY PUBLISHERS INDICATORS)

Ortiz Padilla, Yolanda (2019). «Conciencia mítica e identidad nacional en El viejo criado (1980) de Roberto Cossa». En *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias (eds.) Bern: Peter Lang, 883-898 (ISBN: 978-3-631-77855-5).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> La editora Carmen Luna, profesora de la Universidad de Vigo, ha tenido la cortesía de entregarme las últimas galeradas corregidas para este compendio, pues facilitan la inserción en PDF de este capítulo. El volumen ya ha sido publicado en papel, para ser más precisos, el pasado 16 de septiembre de 2019.

Peter Lang




## Más allá de la frontera

Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas

Series: Hispano-Americana

Edited By Carmen Luna Sellés and Rocío Rocío Hernández Arias

Los ensayos reunidos en este libro ofrecen una variada y muy notable aportación en torno al concepto de "migración" aplicado fundamentalmente a las literaturas hispano-americanas. Sus reflexiones desafían los marcos tradicionales de las filologías nacionales y de la retórica, poniendo el centro de la investigación en lo dislocado, lo liminar, lo híbrido que impone una dialéctica de la heterogeneidad. Por otra parte, convocar a debate un concepto como "migración" en un ámbito tan extenso y complejo por fuerza implica ofrecer al lector un libro con múltiples enfoques y temáticas: la presencia de los fenómenos migratorios en la literatura, la construcción literaria de las identidades en movimiento, la literatura del exilio, la desterritorialización y la literatura en la era de la globalización, el tratamiento comparatista de mitos e imágenes, entre otros. Conscientes de esta variedad hemos dividido el libro en ocho capítulos que dan cuenta de cierta taxonomía del concepto "migración" aplicado a los textos literarios.

 Book (EPUB)

ISBN: 978-3-631-79668-9

DOI: <https://doi.org/10.3726/b15921>

Availability: Available

Subjects: Romance Literatures and Cultures

Formats: EPUB, PDF, Hardback

### Recommended Retail Price

CHF\*\* (Swiss Franc - Price including VAT) Sfr. 151.00 /  
EURD\*\* (EuroD. - Price including VAT) €144.95 /  
EUR\*\* (EuroA. - Price including VAT) €145.80 /  
EUR\* (Euro. - Price exclusive VAT) €121.50 /  
GBP\* (British Pound Sterling - Price exclusive VAT) £99.00 /  
USD\* (US Dollar - Price exclusive VAT) \$146.95

Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford,  
Warszawa, Wien, 2019., 1028 p., 5 il. blanco/negro, 1  
tablas

## Más allá de la frontera

**HISPANO-AMERICANA**  
**GESCHICHTE, SPRACHE, LITERATUR**

Herausgegeben von  
Walther L. Bernecker, Elmar Eggert, Javier Gómez-Montero,  
Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo, José M. Navarro de Adriaensens,  
Dieter Reichardt, Friedhelm Schmidt-Welle, Angela Schrott  
und Jan-Henrik Witthaus

**BAND 67**



**PETER LANG**

Carmen Luna Sellés, Rocío Hernández Arias

# Más allá de la frontera

Migraciones en las literaturas y culturas  
hispano-americanas



**PETER LANG**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Este libro ha sido financiado de la Universidad de Vigo y la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

ISSN 0943-6022

978-3-631-77855-5 (Print)

978-3-631-79667-2 (E-PDF)

978-3-631-79668-9 (EPUB)

978-3-631-79669-6 (MOBI)

DOI 10.3726/ b15921

© Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Berlin 2019  
Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles ·  
New York · Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

# Índice

Lista de contribuyentes .....	13
<i>Carmen Luna Sellés</i>	
Literatura de la migración y migraciones literarias .....	17
<b>Capítulo 1. Fronteras y transgresiones genéricas .....</b>	<b>21</b>
<i>Carmen Alemany Bay</i>	
La construcción de una nueva identidad genérica y fronteriza: la narrativa de lo inusual .....	23
<i>Raquel Arias Careaga</i>	
Fronteras, límites y transgresiones. Aproximación a la literatura de Martín Kohan .....	37
<i>Bernat Garí Barceló</i>	
A un relato futuro. La epistemología zapeadora de Rodrigo Fresán .....	53
<i>Virginia Gil Amate</i>	
Religión y fronteras expresivas en el siglo XVIII: <i>Pasión y triunfo de Cristo</i> de Pedro de Peralta Barnuevo .....	65
<b>Capítulo 2. Enfoques conceptuales sobre la migración .....</b>	<b>79</b>
<i>Adaías Charmell Jameson</i>	
Inserción e identidad en el exilio desde el entrelugar imaginario de la creación .....	81
<i>Sara R. Gallardo</i>	
La identidad narrada: caminos (meta)literarios desde la frontera .....	95
<i>Lucía Hellín Nistal</i>	
La literatura ectópica: de las fronteras a lo universal .....	111



<b>Capítulo 3. Diálogo transatlántico y puentes literarios .....</b>	<b>123</b>
<i>Fernando Agrasar Quiroga, Eduardo Becerra Grande, Sonia Rico Alonso y Eva Valcárcel López</i>	
Las revistas del surrealismo hispanoamericano. Una propuesta de digitalización y análisis .....	125
<i>Daniele Arciello</i>	
A la deriva. Trayectorias de marginación anímico-geográfica en <i>Infelunos de Alonso Ramírez</i> .....	141
<i>Ana Benavides González</i>	
Música de fronteras .....	153
<i>M<sup>a</sup> Isabel Calle Romero</i>	
El vuelo redentor hacia una frontera del lenguaje: cuando Pizarnik se erigió en Altazor .....	169
<i>Antonella Cancellier</i>	
Exilio y ética del encuentro. José Isaacson y Baruch Spinoza entre poema y teorema .....	179
<i>Bernat Castany Prado</i>	
Globalización y nostalgia de imperio en la literatura posnacional hispanoamericana .....	187
<i>Ana María Díaz Pérez</i>	
Redes de la vanguardia: La transgresión de Mandrágora y el Surrealismo de 1940 .....	199
<i>Irene Díaz Reyes</i>	
Literatura de la desesperanza: un encuentro entre Buzzati y Estévez .....	215
<i>María C. Fanjul Fanjul</i>	
Lejos de la frontera: Isabel Allende y el canon pedagógico universitario .....	233
<i>Mirta Fernández dos Santos</i>	
Delmira Agustini y la intelectualidad española finisecular: correspondencia transatlántica .....	247

<i>Andrea Fidalgo Giráldez</i> El mito de don Juan en la versión de Lugones .....	259
<i>Leonel García Laborde</i> Las artes escénicas en la escritura de Eugenio Fernández Granell .....	269
<i>Mariano Martín Rodríguez</i> <i>Tourists, Go Home?:</i> Un acercamiento comparativo a la ficción utópica de asunto turístico .....	287
<i>Sandra Mendoza Vera</i> América frente a Europa según Francisco Ayala en « <i>The Last Supper</i> » .....	317
<i>Elisa T. Munizza</i> El universo italiano de Raúl Zurita: una poética autobiográfica entre dos mundos .....	335
<i>Jaime Puig Guisado</i> Caminos de ida y vuelta entre Europa y América: el fenómeno del nocturno poético .....	347
<i>Aníbal Salazar Anglada</i> Diálogos transatlánticos: historia secreta de una novela inédita de Diego San José sobre la Guerra Civil española .....	357
<i>Macarena Salmerón González-Serna</i> Los usos del policial en la narrativa hispanoamericana contemporánea .....	375
<i>Víctor Manuel Sanchis Amat</i> Recuperaciones prehispánicas del 68 mexicano: sobre «Tlatelolco (Cuauhtémoc)», de Máximo Simpson .....	389
<i>Niklas Schmich</i> Continuidad e itinerario de la sección «Carta de España» en las revistas culturales de Puerto Rico .....	401
<i>Christian Snoey Abadías</i> La condición de la mirada: El asombro como forma de apertura en la obra de Martín Caparrós .....	419

<b>Capítulo 4. Literaturas de la migración y exilio en los estados andinos: Perú, Chile, Colombia</b> .....	427
<i>Beatriz Aracil Varón</i>	
Fronteras geográficas y culturales en la prosa virreinal: <i>Historia del Huérfano</i> .....	429
<i>Carolina Espinoza Cartes</i>	
Historia de exiliadas chilenas: el proyecto literario <i>Exiliadas</i> .....	443
<i>Anabel Gutiérrez León</i>	
Huellas de una subjetividad escindida en los diarios íntimos de Teresa Wilms Montt .....	459
<i>Alina María Ilaşcu</i>	
<i>Cuaderno de París: exilio, espacios y visiones de «un hombre despedazado y sin tierra»</i> .....	471
<i>Gustavo Quichiz Campos</i>	
El mar: la última frontera en «Al pie del acantilado», de Julio Ramón Ribeyro .....	481
<i>José Carlos Rovira</i>	
Raúl Zurita: el proyecto poético entre naturalezas y migraciones .....	491
<i>Néstor Salamanca</i>	
Patologías del desarraigo en tres novelistas colombianos: Franco, Gamboa y Ungar .....	501
<i>Mina Shayan</i>	
Cruzar fronteras: Resistencias y nostalgia .....	511
<i>Carolina Suárez Hernán</i>	
Fronteras geográficas y culturales en la vida y obra de Clorinda Matto de Turner .....	523
<i>Eva Valero Juan</i>	
«Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno», veinte años después: <i>Mar afuera</i> de Grecia Cáceres .....	535

<b>Capítulo 5. Literaturas de la migración y exilio en la zona caribeña:</b>	
<b>Cuba y Puerto Rico .....</b>	<b>551</b>
<i>Isabel Abellán Chuecos</i>	
La constancia de la huida: personajes de frontera en Alejo Carpentier .....	553
<i>Irina Bajini</i>	
El personaje del emigrante gallego en el escenario cubano. De los «Bufos habaneros» al Teatro Alhambra .....	561
<i>Chiara Bolognese</i>	
Vidas que quieren cruzar el Océano: la narrativa de Ahmel Echevarría .....	575
<i>Leticia Carrera Pérez</i>	
La discografía de Silvio Rodríguez en el «Período Especial en Tiempos de Paz» .....	587
<i>Sabina Reyes de las Casas</i>	
Diálogos entre Luis Palés Matos y Tato Laviera: La «Plena del menéalo» va culipandeando por New York .....	607
<i>Mirta Yáñez</i>	
Cuba, tierra de inmigrantes y emigrantes .....	621
<b>Capítulo 6. Literaturas de la migración y exilio en México y Centroamérica .....</b>	<b>639</b>
<i>María Alonso Alonso</i>	
Migración y violencia en <i>La Mara</i> , de Rafael Ramírez Heredia .....	641
<i>Jorge Corona García Piña</i>	
Algunos experimentos utópicos en México del siglo xix .....	659
<i>Ana María González Luna Corvera</i>	
Las fronteras del migrante. Movimiento y límite en la narrativa de Eduardo Antonio Parra .....	673
<i>Lucía Leandro Hernández</i>	
«Mediodía de frontera» de Claudia Hernández: el sujeto (femenino) entre la animalidad y la frontera .....	685

<i>Juan Pedro Martín Villarreal</i>	
El mito de la caverna en <i>La casa en Mango Street</i> (1984) de Sandra Cisneros. Salir y volver al gueto chicano .....	701
<i>Ana Sagi-Vela González</i>	
Narrar la huida para quedarse: lenguaje y poder en la política migratoria estadounidense .....	715
<i>Hugo Octavio Salcedo Larios</i>	
La cuestión migratoria y sus tratamientos en algunos dramas mexicanos ....	731
<b>Capítulo 7. Literaturas de la migración y exilio en el Río de la Plata .....</b>	<b>747</b>
<i>Sara Amalia Bosoer</i>	
Figuras de la inmigración en un archivo del imaginario plebeyo de la poesía argentina del siglo xx .....	749
<i>Vicente Cervera Salinas</i>	
Una despedida exiliar: las <i>sombras</i> de Antonio Di Benedetto .....	761
<i>Luis Fuente Pérez</i>	
Exilio y permanencia en la Zona de Juan José Saer .....	773
<i>Berta Guerrero Almagro</i>	
<i>La sinrazón</i> : reflejo argentino de Rosa Chacel .....	787
<i>Rocío Hernández Arias</i>	
El papel de la emigración en la construcción libertaria bonaerense .....	795
<i>Amalia Iniesta Cámara</i>	
El exilio republicano en Buenos Aires. Las editoriales .....	813
<i>Belén Izaguirre Fernández</i>	
Un estudio de la motivación y la expresión subversiva del deseo en la narrativa de Cristina Peri Rossi .....	827
<i>Fernando Limeres Novoa</i>	
Hibridación identitaria y conflictividad lingüística. De <i>Los gauchos judíos</i> a <i>Mustafá</i> y <i>Babilonia</i> : Apogeo y fracaso en la literatura argentina .....	839

<i>María Rosa Lojo Calatrava</i> Ser en el tránsito, casa sin anclas, memoria nómada .....	855
<i>Sebastián Miras</i> Conceptualización y experiencia migratoria en Ángel Rama .....	873
<i>Yolanda Ortiz Padilla</i> Conciencia mítica e identidad nacional en <i>El viejo criado</i> (1980) de Roberto Cossa .....	883
<i>Viviana Pérez Herrera</i> Escritura testimonial: dictadura(s), exilio(s) y memoria(s). El caso de <i>Días y noches de amor y de guerra</i> de Eduardo Galeano .....	899
<i>Ferran Riesgo Martínez</i> Un país fantasma: música, espacio y frontera en la narrativa de Daniel Moyano .....	913
<i>Gabriela Rivera Rodríguez</i> La mirada carnavalesca a un país emigrante .....	927
<i>Mariela Sánchez</i> Las voces bajas de la diáspora: elaboraciones literarias autobiográficas de experiencias migratorias a Argentina .....	941
<b>Capítulo 8. Otras literaturas de la migración y el exilio .....</b>	<b>955</b>
<i>Hayam Abdou Mohamed</i> Un pie aquí y otro allá: Agnès Agboton y la experiencia migratoria en <i>Más allá del mar de arena</i> .....	957
<i>Giulia Gangemi</i> La emigración gallega hacia el Reino Unido: el caso de <i>La mano del emigrante</i> de Manuel Rivas .....	969
<i>Zhuoqun Li</i> <i>Señas de identidad</i> : la destrucción y la reconstrucción del yo en el autoexilio de Juan Goytisolo .....	985

*Víctor Sevillano Canicio*

Transculturalidad en relatos recientes y en los de primera generación de emigrantes españoles a Alemania .....	1003
Lista de figuras .....	1021
Lista de tablas .....	1023

Yolanda Ortiz Padilla

## Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa

**Resumen:** En 1980, presente aún el terror de la dictadura, se estrena *El viejo criado*, una obra escrita y, en este caso, también dirigida por Roberto Cossa. La acción se desarrolla en un café de la zona sur de Buenos Aires, tal y como se conserva en la memoria de los porteños. En este espacio mítico, el tiempo parece haberse suspendido: la historia que transcurre fuera se convierte en confusas referencias en las bocas de Alsina y Balmaceda, el poeta y el boxeador que permanecen dentro del café jugando una interminable partida de truco. La mitología del tango, representada por Carlitos e Ivonne —cantor y prostituta—, se degrada en escena. Este especial tratamiento del tiempo en el que la diacronía permanece y la sincronía deviene es la estrategia fundamental con la que Roberto Cossa objetiva sobre el escenario una conciencia mítica que los personajes interpretan como su pasado, es decir, como una suerte de memoria nacional. La perspectiva corrosiva de nuestro dramaturgo, que resquebraja esta conciencia mítica, tiene dos consecuencias fundamentales. La primera atañe a la nostalgia improductiva que padecen estos personajes que, anclados en una imagen deformada del pasado, viven de espaldas a la historia. La segunda, la planteamos con una pregunta que trataremos de responder en este artículo: ¿si los personajes de *El viejo criado* leen como memoria nacional la mitología de tango y café, enraizarán su identidad en los valores que genera dicha mitología?

**Palabras clave:** Roberto Cossa, *El viejo criado*, mitología, memoria, tango, identidad

**Abstract:** *El viejo criado* (*The Old Servant*), written and directed by Roberto Cossa, premieres in 1980, when the terror unleashed by La Junta can still be felt throughout Argentina. The action takes place in the Southern area of Buenos Aires, inside the classic café preserved in the memory of any *porteño*. In such mythical space time seems to have come to a standstill: History as it takes place outside turns into confusing references in the mouths of Alsina and Balmaceda, a poet and a boxer playing an endless game of *truco* in the café. The mythology of the tango, embodied by Carlitos and Ivonne, a singer and a prostitute, undergoes a process of onstage erosion. This particular treatment of time, in which diachrony remains still while synchrony progresses is Cossa's main strategy for the onstage objectivation of a mythical consciousness understood as national memory by his characters. Such vitriolic perspective, shattering the aforementioned mythical consciousness, has two fundamental outcomes: The first one deals with the barren nostalgia that plagues these characters who, stuck in a distorted image of the past, live their lives with their backs turned to History. The second is best formulated with the question this article



tries to answer: If the characters in *El viejo criado* understand the tango and café mythology as national memory, will they root their identities in the values generated by it?

**Keywords:** Roberto Cossa, *The Old Servant*, mythology, memory, identity

## 1 El tratamiento del espacio-tiempo

Sin lugar a dudas, la clave compositiva de *El viejo criado* está en el tratamiento del espacio-tiempo. Es más, Roberto Cossa consigue, mediante una serie de estrategias, hacer del escenario un espacio en el que se escenifica la memoria o, mejor dicho, la deformación «nacional» de la memoria. Por esta razón, presentaremos, en primer lugar, el esquema espacio-temporal que desarrolla la obra y los procedimientos que el dramaturgo emplea en su construcción para, después, tratar de dilucidar las implicaciones ideológicas de esta estructura y del mundo teatral allí representado.

Con el ruido de sirenas que penetra en el escenario desde la extraescena de forma periódica, como si de una suerte de estribillo se tratara, Cossa simboliza en el texto la realidad convulsa del afuera, el tiempo histórico que transcurría en las calles de Buenos Aires en 1980 —el terror de la dictadura—, aunque los personajes, presos en «un sueño autónomo» (Pellettieri, 2003: 360), nunca lo interpretan como tal: «(*Retorna el sonido de las sirenas*) Carlitos. ¿Oís Ivonne? ¿Oís a lo lejos? ¡Un organito! ¡Qué maravilla! Esto es Buenos Aires. Ahora sí que voy a poder escribir mi tango» (Cossa, 2004: 25). El escenario, por su parte, representa «un bar de la zona sur de Buenos Aires» o, mejor dicho, «la “imagen” que los porteños conservamos de lo que pudo haber sido un bar de ese tipo hace cincuenta años atrás» (Cossa, 2004: 13). Podemos comprobar que, ya en la acotación inicial, Cossa nos indica que este espacio es una imagen que pertenece a la memoria nacional y que, como tal, posee una «peculiar manera de funcionamiento y organización» (Dubatti, 2009: 126). Por esta razón, el dramaturgo lo define como «un ambiente irreal, suspendido en el tiempo, aislado del mundo» (Cossa, 2004: 13).

La crítica (Azor, 1994; Cartolano, 2000; Zayas de Lima, 2002) coincide en señalar la repetición de gestos y palabras en los personajes como el procedimiento que genera una suerte de «ritual atemporal» (Zayas de Lima, 2002: 18) que subraya la mitificación del espacio-tiempo representado: «la estructura circular de la pieza subraya, con su atemporalidad, esa mitificación», nos dice Cartolano (2000: 46). La repetición que construye un tiempo cíclico es muy evidente en el grupo formado por Alsina y Balmaceda que permanecen en el café jugando una interminable partida de truco: «Alsina: [...] ¿Cómo vamos? / Balmaceda: 153.204 a 67.724. / Alsina: ¿Cómo 67.724? Si al terminar la semana pasada tenía 67.720. ¿Qué? ¿Del lunes a hoy te gané cuatro partidos nada más? /

Balmaceda: (*Mira el cuaderno*) Y sí... Tres ayer y uno el martes. / Alsina: ¿Y ese que te gané la última mano con un rey? Fue memorable. (*Balmaceda lo mira.*) Que todavía dijimos: un partido como ése deberían enseñarlo en las escuelas. / Balmaceda: Ese fue la semana anterior» (Cossa, 2004: 17).

Estas cifras astronómicas ponen sobre el escenario, no solo la conciencia de que la repetición *ad infinitum* crea un espacio «suspendido en el tiempo» (Cossa, 2004: 13), sino también un humor delirante propio del teatro del absurdo. Además, cada vez que Balmaceda se levanta para tomar el ómnibus que lo llevaría a visitar a su hermano, Alsina recurre al relato siempre de la misma anécdota para que su interlocutor interrumpa su partida y regrese a su posición a en la mesa: «(*Balmaceda hace un gesto de disgusto. Descuelga la gorra, se la coloca, toma la valija y se encamina hacia la salida.*) / Alsina: (*Para sí.*) Me estaba acordando de una anécdota de Charles Soussens y José de Maturana... (*Balmaceda se detiene y se vuelve. Mira a Alsina.*) Dos poetas bohemios de principios de siglo. ¡Sensacional! / Balmaceda: ¿La del salame y el vino? / Alsina: ¿Te la conté? Ah, entonces no... / Balmaceda: No, dale, contála, contála... / Alsina: Y pero si la sabés... / Balmaceda: No me la acuerdo bien. ¡Contála!» (Cossa, 2004: 20).

Por su parte, también intervienen en la construcción de esta estructura circular las palabras repetidas del grupo formado por Carlitos e Ivonne. A lo largo de la obra, oiremos a Carlitos decir: «¿No sabe dónde puedo conseguir un viejo criado?», frase con que alude directamente al tango *La casita de mis viejos*. También encontramos en boca Carlitos una mención continua a los versos de *Volver* que contribuyen a configurar este tiempo cíclico tanto desde un punto de vista fonético —repetición de un fragmento que queda en el oído del espectador—, como desde un punto de vista semántico —el tema de retorno es esencial en esta estructura circular—: «Carlitos: Veinte años... Veinte años, dice usted. Yo debí haber regresado hace veinte años. Pero... me acuerdo, una tarde en París... me acuerdo que llovía. Una tarde llena de hastío. Ivonne me dijo: Carlitos, llegó el momento de volver. Ya estaba listo cuando pasé frente a un espejo. ¡En mala hora! Estaba empañado, me acuerdo. Lo limpié... me miré y... la frente no se había marchitado... las sienas negras... ni una arruga... ¡Un pibe! ¿Cómo iba a volver así? Eso no era un regreso. Así que dejé pasar otros veinte años. ¡Y mire usted!» (Cossa, 2004: 39).

Dos pistas más, nos deja Cossa en el texto para hacer evidente la diferencia entre el tiempo que existe en la escena y el tiempo que fluye en la extraescena y que simboliza la realidad. La primera, la encontramos en las palabras de Carlitos cuando «*reaparece en la zona mágica*» tras haber salido a buscar al trío. En el café, todo está tal cual lo dejó, todo permanece inmóvil, pero él afirma que al Mocho tardaría en encontrarlo «tres o cuatro años» (Cossa, 2004: 44).

La segunda, la tenemos en los acontecimientos históricos que se entretajan con la eterna partida de Alsina y Balmaceda. Estas referencias abarcan casi ochenta años, estamos ante la historia comprimida que Cossa empleará en obras como *El Sur y después* (1987) para generar la impresión de una país considera «netamente cíclico» (Cossa, citado en Gasió, 2011: 313).

En resumen, podríamos decir que fuera del café, el tiempo transcurre; dentro del café, el tiempo permanece suspendido. Ahora bien, esta «metáfora del estancamiento» (Cartolano, 2000: 48) está protagonizada por dos grupos de personajes bien delimitados —aunque existan ciertos momentos de intersección—, cuyo estudio nos permitirá matizar esta primera impresión, siguiendo muy de cerca el análisis de Jorge Dubatti (1998).

Por un lado, tenemos el grupo formado por Alsina y Balmaceda, denominados en la acotación inicial como «*el poeta*» y «*el negro*» respectivamente. Ambos personajes, que son «*diametralmente opuestos*» —«*Alsina tiene la clásica figura del intelectual, mientras que Balmaceda en un hombre de apariencia tosca*» (Cossa, 2004: 13) —, están sentados en una mesa jugando a barajas cuando se inicia la acción y allí permanecerán, prácticamente inmutables, hasta el final de la pieza. A este lugar donde los personajes se anclan, la realidad que transcurre afuera llega mediante la fórmula «*Dicen que*» y sus variantes —«*Alsina: Dicen que murieron como cien mil*» (Cossa, 2004: 42) — o a través de las especulaciones teóricas del poeta.

Por otro lado, tenemos el grupo formado por Carlitos e Ivonne que Cossa describe como «*dos figuras casi irreales, las caricaturas, él de un cantor de tangos del año 20; ella de una vieja prostituta*» (Cossa, 2004: 23). Ambos personajes son representantes degradados de la mitología tanguera —la caricatura de Gardel en Carlitos es evidente—. Ambos regresan desde París después de más de veinte años y descubren que el viejo café porteño, «*¡Perenne, inmóvil! El santuario de las horas mías*» (Cossa, 2004: 23), ha cambiado: el famoso trío, formado por el Mocho, el Traverso y el Pardo Augusto, ya no está. Mientras que Alsina y Balmaceda permanecen en el café en el transcurso de la acción; Carlitos e Ivonne salen a buscar al trío y regresan al escenario con noticias de un afuera que no guarda ninguna relación con su recuerdo mitificado: «*Carlitos: ¡Pero qué ha pasado con los tríos en este país! ¡Díganme, señores, qué ha pasado con los tríos! / [...] / Alsina: Es la decadencia de los mitos, señor Carlitos. Usted debería leer a Jung. / Carlitos: Me niego a creer que los tríos desaparezcan. Rechazo toda posibilidad de que nos quedemos sin tríos. ¿A dónde vamos a ir a parar, señores?»* (Cossa, 2004: 46).

Jorge Dubatti (1998: 52) realiza un análisis de las claves poéticas de la obra y concluye que la impresión de tiempo suspendido que produce al espectador

se debe al cruce de dos planos temporales: el plano diacrónico, caracterizado por el transcurso, y el plano sincrónico, caracterizado por el estatismo. Cossa crea un microcosmos teatral en que se invierte el orden temporal generando un doble oxímoron donde la diacronía permanece —«la historia paralizada»— y la sincronía deviene —«el mito degradado»—: «En un bar de la zona sur de Buenos Aires, Cossa cruza dos planos temporales: es de la diacronía, el devenir de la historia entre 1945 y 1979, del que dan cuenta Alsina y Balmaceda; el de la sincronía, la dimensión del mito, que habitan Carlitos e Ivonne. Lo natural de la diacronía es el cambio, sin embargo Alsina y Balmaceda están inmóviles, paralizados, siempre iguales; lo natural de la sincronía es el no cambio, lo eterno o invariante, sin embargo Carlitos e Ivonne sufren un proceso de degradación» (Dubatti, 1998: 52).

Con esta construcción espacio-temporal, Roberto Cossa objetiva sobre el escenario cierta conciencia colectiva que los personajes interpretan como su pasado, es decir, le atribuyen el rol de memoria nacional. Ahora bien, como señala Zayas de Lima (2002: 18), esta supuesta conciencia nacional no es más que una «conciencia mítica». Con este doble oxímoron, Cossa plantea una perspectiva corrosiva que resquebraja la conciencia mítica y pone sobre la mesa dos consecuencias fundamentales del tiempo subjetivo representado.

La primera atañe a la nostalgia improductiva que padecen estos personajes que, anclados en una imagen idealizada del pasado, se mantienen de espaldas al tiempo histórico que transcurre fuera del escenario (Anaine, 1990: 87). La segunda consecuencia la planteamos desde esta pregunta: si los personajes de *El viejo criado* leen como memoria nacional un tiempo mítico, ¿enraizarán su identidad en los valores que genera dicho tiempo mítico?

## 2 Personajes situados de espaldas a la historia

El antihéroe está en el sustrato compositivo de la mayoría de los personajes de la dramaturgia de Cossa y adquiere rostros diferentes según la poética que lo construya y según el rasgo grueso que lo defina. Alsina y Balmaceda e, incluso Carlitos e Ivonne, poseen los rasgos que caracterizan al antihéroe cossiano que, en su segunda etapa teatral, se torna grotesco: el autoengaño y el inmovilismo, la evasión y la abulia. En todos ellos existe una elusión de la responsabilidad que adquiere una enorme relevancia si tenemos en cuenta la fecha del estreno: el 26 de septiembre de 1980, año en el que terror de la dictadura era evidente para la mayoría de la población. La realidad social en la que se inserta la obra coincide con el referente que Roberto Cossa —el autor y, en esta ocasión, también el director— simboliza en la extraescena. Precisamente, el fuerte contraste entre la

pasividad de los personajes y la convulsión de la citada extraescena actúa como elemento que exaspera la construcción de estos antihéroes y los convierte en personajes grotescos.

Definimos el autoengaño como una limitada y relativa percepción de la realidad que mantiene a los personajes encerrados en un «sueño autónomo» (Pelletieri, 2003: 360). Los personajes de *El viejo criado*, encapsulados en el ambiente irreal del café, «se ubican de espaldas a la historia» (Anaine, 1990: 87). A Carlitos solo le interesa la realidad en tanto materia susceptible de ser manipulada para que encaje en los estrechos márgenes del mito.

El antihéroe recurre al autoengaño porque, incapaz de aceptar la horrible realidad que lo circunda, opta por el refugio de la ficción. Precisamente, el café del que nunca salen Alsina y Balmaceda funciona como el espacio y tiempo mítico que mantiene a los personajes a salvo del devenir histórico y su contingencia, tal y como ha señalado Zayas de Lima: «la conciencia mítica se ofrece como garantía que anula un devenir abierto; la historia abierta al devenir lo es también a la inquietud y a la inseguridad. La conciencia mítica traza una historia cerrada, repetitiva y toda acción se refiere a un modelo ejemplar» (2002: 18). Nos indica Barthes que el mito tiene la función de disfrazar de «eternidad, lo que es contingencia» (1999: 129), por esta razón la puesta en escena una mitología degradada supone develar que su imagen estable y permanente es solo una ilusión que quiere ocultar los mecanismos del poder.

Es más, la acción principal que estos personajes realizan en el interior del café es recordar. Existe en ellos un ejercicio constante de nostalgia que implica la vuelta a una imagen idealizada del pasado, cuya cristalización le concede un valor mítico. Esta sacralización de la nostalgia, en la que lo pretérito actúa como refugio interior de los personajes, los conduce al inmovilismo propio del antihéroe. Así lo ha visto Dubatti en el poeta y del boxeador: «Alsina y Balmaceda son la representación del habitante que elige como forma de estar en el mundo la pasividad, la queja inactiva, el encierro, la nostalgia inmovilizadora de un mundo pasado, la espera infinita, la postergación, prácticas que desembocan a la nada y a la muerte» (1998: 53).

Como vemos, los estudiosos que se han aproximado a *El viejo criado* (Previdi, 1992; Azor, 1994; Zayas de Lima, 2002) interpretan estos rasgos constitutivos de los personajes desde una clave referencial en la que, por un lado, teniendo en cuenta el contexto inmediato de la obra, el refugio del mito supone una forma de evasión que pone de manifiesto una dura crítica a una parte de la sociedad argentina en los años de la dictadura y, por otro lado, ampliando la interpretación más allá del tiempo inmediato del estreno, consideran el sueño autónomo de estos personajes como el procedimiento teatral para mostrar «esa irrealidad de los

argentinos, tantas veces mencionada por Cossa» (Zayas de Lima, 2002: 19). El argentino, nos dice nuestro dramaturgo, es «un ser humano que está atrapado en una irrealidad y en una especie de decadencia sin salida que lo va a hacer girar y repetir siempre sus mismas reacciones históricas» (Cossa, citado en Magnarelli, 1987:134). Para Zayas de Lima, esta irrealidad que conforma la idiosincrasia argentina reside en «ese modo de pensar y sentir el tiempo [...]: un tiempo cíclico que mantiene vigentes mitos decadentes, un tiempo subjetivo frente a los hechos contundentes» (2002: 19).

También la abulia que define al antihéroe está en los personajes de *El viejo criado*, especialmente a Alsina y Balmaceda, con la peculiaridad de que, en esta pieza, Cossa nos la presenta como propia de una supuesta identidad argentina que se construye desde la mitología del tango. En la acotación inicial leemos que hacia el foro existe una zona a la que denomina mágica: «*un espacio impreciso, oscuro, donde seguramente se arrinconan los fantasmas de aquellos que alguna vez compartieron charlas y silencios, “aprendieron dado y timba”, “lloraron su primer desengaño”*» (Cossa, 2004: 13). Como bien ha señalado Jarque, en este fragmento podemos identificar que el tango de Discépolo, *Cafetín de Buenos Aires*, está funcionando «como texto sugeridor y creador del espacio onírico del deseo» (1991: 468) o, más bien, siguiendo nuestra argumentación, como texto creador del espacio de la memoria y su manipulación mítica. No es una cuestión baladí que Cossa elija precisamente un tango cuyo sujeto lírico afirma que en el viejo Cafetín no solo aprendió filosofía, dados y timba o lloró su primer desengaño, sino que, además, «nacé a las penas, / bebí mis años / y me entregué sin luchar» (Santos Discépolo, 1984). Este sintagma final, «me entregué sin luchar», resume de manera certera la abulia del antihéroe de Cossa y la conecta de manera magistral tanto al sustrato popular de esta obra —«la pasividad en la espera del paso del tiempo [...] es también la ideología del tango (Zayas de Lima, 2002: 18)»—, como al teatro del absurdo o realismo exasperado, como preferimos llamarlo.

El conflicto estático es un rasgo compositivo del llamado realismo exasperado que aparece en el teatro de Cossa a partir de la escritura de *La nona* (1977) como un ingrediente más del multifacético neogrotesco. Dicho conflicto se produce porque la falta de voluntad en los personajes provoca, precisamente, que se entreguen sin luchar. Alsina y Balmaceda no desean realmente salir del refugio del café, por esta razón se conforman con las confusas noticias que llegan del afuera y prefieren la anécdota repetida o la elucubración teórica a la contingencia del afuera.

En resumen, el fracaso y la nostalgia, experiencias imprescindibles para el cantor de tangos, se vinculan en *El viejo criado* con los rasgos esenciales del antihéroe cossiano y suponen una dura crítica para una sociedad que construye su

identidad en torno a conceptos que tienen nefastas consecuencias: el inmovilismo y la pasividad ante una realidad acuciante.

### 3 El intertexto tanguero: una reflexión sobre la identidad nacional

El tango funciona como intertexto en numerosas piezas de nuestro dramaturgo: en la *Ñata contra el vidrio*, en *Gris de ausencia*, en *Angelito* o en *El Sur y después*, por citar algunos ejemplos. No obstante, nos centramos en *El viejo criado*, por considerarla paradigmática a este respecto, ya que la mencionada canción popular funciona como discurso de referencia e intertexto principal.

Ya en el título encontramos una cita directa del tango de Enrique Cadícamo, *La casita de mis viejos* (1932)<sup>1</sup>, que trata el manido tema del regreso: «Hay en la casa un hondo y cruel silencio huraño, / y al golpear, como un extraño, / me recibe el viejo criado» (Cadícamo, 1932). Además, el discurso de Carlitos establece un diálogo constante con este tango ya que su «Dígame, joven, ¿no sabe dónde puedo conseguir un viejo criado?» (Cossa, 2004: 37) se convertirá en una especie de *leit motiv* que recuerda al espectador que ese pasado mítico no está sobre el escenario.

En la didascalia inicial, leemos: «*hacia el foro un espacio impreciso, oscuro, donde seguramente se arrinconan los fantasmas de aquellos que alguna vez compartieron charlas y silencios, “aprendieron dados y timba”, “lloraron su primer desengaño”, una zona mágica*» (Cossa, 2004: 13) en una referencia directa al tango *Cafetín de Buenos Aires* (1948) de Enrique Santos Discépolo donde escuchamos: «En una mezcla milagrosa / de sabiondos y suicidas / yo aprendí filosofía, dados, timba / sobre tus mesas que nunca preguntan / lloré un tarde el primer desengaño. / Nací a las penas, / bebí mis años / y me entregué sin luchar» (Santos Discépolo, 1984).

A lo largo de la obra, por la boca de Carlitos desfilan versos de *Mi Buenos Aires querido* (1934) y de *Volver* (1934), tangos realizados por Le Pera y Gardel o de *El cantor de Buenos Aires* (1936) de Cobián y Cadícamo y de *Mi noche triste* (1916) de Castriota y Contursi, versos a los que muchas veces llega como si fueran creación propia en su continuo intento por escribir un tango:

---

1 Un año más tarde, en 1981, Mauricio Kartun escribe, para Teatro Abierto, *La casita de mis viejos* donde el homenaje a *El viejo criado* de Cossa está presente, junto a la parodia del tango homónimo que sirvió a los dos dramaturgos de intertexto.

**Carlitos:** Tantos años de sufrimiento... tantos años de soledad... Noches enteras de fracaso y de alcohol... ¡Pero lo terminé! Y lo traje para que ustedes lo escuchen. (*Saca un papel del bolsillo.*) Es la confesión de mi propio drama (*Alsina y Balmaceda ansiosos por escuchar el tango*).

**Carlitos:** Escuchen: «Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida / dejándome el alma herida / y espinas en el corazón / sabiendo que me querías... / que vos eras mi alegría...» (*Observa que Alsina y Balmaceda se van retrayendo.*) ¿Qué les pasa? No resisten la temática.

**Alsina:** (*Decepcionado.*) Ese tango ya se escribió. Carlitos (Cossa, 2004: 59).

El tango no aparece solo como cita directa en boca de Carlitos, sino que funciona como intertexto a distintos niveles, ya que nos proporciona numerosos elementos dramáticos: el espacio mítico del café, ciertos personajes y sus actitudes, imágenes de vida convertidas en tópicos por esta composición popular y el vago objetivo que provoca el estático conflicto: escribir un tango.

Jarque da una definición del tango en la que se destacan dos aspectos útiles para nuestro análisis: la interpretación biografista a la que se somete esta composición popular y la consideración de la fábula aportada por el tango como paradigma y modelo de actuación, de tal modo que se establece una identificación entre el protagonista del tango y el «receptor-discípulo» (1991: 467). Veamos esta definición: «[...] un tango es una composición poética popular de transmisión oral (cantada), que se presenta como trasunto de la realidad. Su contenido temático es primordialmente la narración de un suceso o de un estado de ánimo resultante de una situación personal. La veracidad de la obra queda fijada por la autoridad del intérprete que, en cierto modo, asume lo narrado en la canción como parte de su biografía que propone como ejemplo para modelar la actuación de los otros» (Jarque, 1991: 467).

Es, precisamente, esta interpretación del tango como correlato de la vida la que Cossa aprovecha en la parodia de estos personajes y para mostrar las implicaciones ideológicas del desfase entre la realidad y el mito. Carlitos, en *El viejo criado* —como David, en *La ñata contra el libro*<sup>2</sup>, catorce años antes—, debe llevar la vida arquetípica del cantor de tangos —el abandono de la mina, el regreso

---

2 El título de esta obra, *La ñata contra el libro*, juega con el verso de *Cafetín de Buenos Aires*: «la ñata contra el vidrio». Al sujeto lírico del tango de Santos Discépolo lo nutre la vida que ve a través del cristal del Cafetín, al personaje de la obra de Cossa, muy a su pesar, lo nutre la literatura —Vallejo y Baudelaire son sus referentes— y así, claro está, no hay quien escriba un tango.



al hogar, el amor a la vieja, la idealización del barrio, la vida en el café, la compañía de los amigos— para poder adquirir la experiencia que le permita escribir el suyo, es decir, «tiende a fabricar una realidad que se ajuste a la imagen sugerida por la fábula» (Jarque, 1991: 471). Así pues, nos encontramos con Carlitos que, fagocitado por la palabra del tango, se esfuerza por «meterse en el molde» (Anaine, 1990: 88): «Carlitos: [...] El regreso no va. (*Saca otro.*) Lo voy a hacer de amor. «Y esta soledad...» (*Hace un gesto de asentimiento.*) Por ahí anda. «Soledad...» (*Breve pausa.*) Ivonne, abandonáme. / Ivonne: ¡Ay, no Carlitos, ahora no! / Carlitos: Abandonáme. / Ivonne: Estoy cansada del viaje. / Carlitos: ¡Te digo que me abandonés! / Ivonne: ¡Ufa...! / (*Desganada, Ivonne se acerca a Carlitos y se para ante él.*) / Ivonne: (*Recita.*) Me voy, Carlitos. / Carlitos: (*Simula.*) ¿Te vas? ¿Quiere decir que me abandonás? / Ivonne: Sí, para siempre. / Ivonne: Me enamoré de otro hombre. ¡Adiós! (*Ivonne sale hacia el salón familias.*)» (Cossa, 2004: 25–26).

En este fragmento nos encontramos con el procedimiento humorístico al que Roberto Cossa recurre para combatir la rigidez mecánica —el automatismo de la convención— que impone un modelo cultural, en este caso, el del tango: la repetición del discurso establecido para desenmascararlo mediante ridículo. El texto base que aparece parodiado es el discurso del tango, que se yergue como autoridad y mito; el texto escénico nos devuelve una imagen hipertrofiada del mismo con el fin de develar la ideología que lo sustenta (Pozuelo, 2007). Con este objetivo, desmitificar mediante la carcajada, nuestro dramaturgo no disimula su estrategia tras una construcción ilusionista del texto teatral, sino que la subraya, es decir, evidencia que el personaje desea realizar un calco vivencial de un modelo cultural.

Señala Pozuelo Yvancos (2007) que toda parodia implica «una vuelta [...] al texto origen», pues para que el texto paródico lo devele, es decir, muestre su verdadero rostro será también necesario «que lo dibuje, lo recorra y lo señale». Esta suerte de homenaje queda implícito en el doble efecto que según Jarque produce en el espectador *El viejo criado*. En un primer momento, tiene lugar la identificación cómplice y, en un segundo momento, el distanciamiento que hace posible la parodia: «[...] el tango crea un espacio afectivo en el nivel de la descodificación en el que se dan dos fases. En un primer impulso de empatía, se produce un acercamiento como primera fase de efecto de recepción buscado. Se trata de un acercamiento sentimental, motivado por el lenguaje y el reconocimiento de los tópicos aludidos, es decir, por la competencia del lector que se identifica en la isotopía propuesta. El segundo tiempo en el proceso de recepción será la creación de una distancia, una separación, motivada por el modo de tratamiento epistemológico que se da al tango» (Jarque, 1991: 476).

Aunque, en nuestra opinión, no quede claramente delimitado este doble movimiento de aproximación y alejamiento, sino que nos encontramos, más bien, con la fusión de contrarios propia del grotesco; coincidimos con Jarque en que es necesario que el intertexto tanguero produzca una resonancia en un espectador competente en la materia, capaz de identificarlo como discurso base. Solo un público cómplice podrá identificar la degradación irónica, la caricatura y la parodia y, por consiguiente, la denuncia que estos procedimientos implican. La crítica teatral de la época fue favorable con esta obra, lo cual parece indicarnos que este presupuesto de recepción se cumplía: *El viejo criado* entraba dentro del horizonte de expectativas. Así, Rodríguez y Lusnich han destacado «su capacidad para poner en escena una realidad nacional ominosa por medio de una serie de artificios que eran fácilmente reconocibles por parte de amplios sectores del público» (2001: 215).

Ahora bien, serán precisamente este necesario homenaje por parte del autor y la complicidad por parte del espectador los que han dado lugar a que parte de la crítica considere que existe en Roberto Cossa una verdadera nostalgia por el mundo mítico del tango. Azor afirma que Roberto Cossa participa «de ese mundo de imágenes gastadas, como de álbum sepia, que reúne las distintas exacerbaciones de la idiosincrasia nacional» (1994: 140). Y, hasta este punto, coincidimos con la autora pues sabemos que Roberto Cossa siempre cuestiona en su teatro la realidad que lo atañe, aquella con la que posee una estrecha vinculación emocional. Ahora bien, que Salzman haya querido ver en la vocación autocrítica de nuestro dramaturgo un homenaje nostálgico a un «tiempo entrañable», «un deseo soterrado por recuperar cierto edén perdido» (2001: 86) nos parece, a todas luces, equivocado. Más acertado nos parece pensar que en esta pieza teatral se están cumpliendo las palabras de Bajtín respecto a la parodia: «La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos» (1979: 270).

Como venimos defendiendo, el propósito de nuestro dramaturgo es, efectivamente, totalmente opuesto: desenmascarar cierta mitología del tango, tal y como han señalado estudiosos como Jarque (1991), Previdi (1992), Cartolano (2000) o Perla Zayas (2002). Por ejemplo, nos indica esta última que el mito popular de Gardel se reinstala en el teatro de los 80 desde un nuevo ángulo, pues «es presentado bajo la luz de la parodia y la ironía» (Zayas de Lima, 2002: 27). Jarque, por su parte, señala que en *El viejo criado* «asistimos a la descomposición del mito Gardel que es el modelo de Carlitos» (1991: 478). Observamos que ambos autores consideran que el objetivo desmitificador afecta exclusivamente al caso Gardel. En nuestra opinión, Roberto Cossa elige a Gardel porque en él

se aglutina el modelo identitario que pretende desenmascarar. De este modo, el cuestionamiento del mito lo conduce a un objetivo más amplio y de mayor calado sociopolítico: una reflexión sobre la identidad argentina o, en palabras de Osvaldo Soriano (1998), el intento de «una redefinición del hombre argentino».

Según esta interpretación, nuestro dramaturgo observaría que el ciudadano medio del Buenos Aires de los 80 estaba leyendo esta construcción cultural elevada a mito como memoria colectiva. Este hecho implicaba una consecuencia: la mitología del tango seguía siendo el terreno propicio para arraigar la tan ansiada identidad argentina, como podemos ver en estas palabras de Perla Zayas «Gardel convertido en modelo de vida de los argentinos (y específicamente de los porteños) y el tango como el texto sagrado que regla las conductas» (Zayas de Lima, 2002: 18)<sup>3</sup>. Continuando con esta argumentación, podríamos afirmar que existe una supuesta identidad argentina que se construye sobre una falacia memorialista que, además, está poblada de valores reaccionarios disfrazados de apoliticidad. De este modo, esta composición popular y su mitología, a la que el porteño se siente vinculado emocionalmente, funcionarían como la sutil correa de transmisión de dichos valores (Rodríguez, 2005: 132). En este transvase, un ciudadano medio desclasado, despolitizado y anclado en una mitología irreal resultaba especialmente útil.

Aunque esta investigación solo aluda al tango como intertexto paródico en algunas obras de Roberto Cossa, razón por la cual no podemos tratar el fenómeno en profundidad, sería necesario hacer aquí un breve inciso para matizar nuestras palabras. Cuando afirmamos que la mitología tanguera está poblada de valores reaccionarios, somos conscientes de que dicha afirmación no refleja esta manifestación cultural en toda su complejidad. Como indica Zurita (2016: 51) las ideas libertarias y el ideario de izquierdas calaron con fuerza en diversos

---

3 El tango como el creador de una mitología necesaria para aunar en una misma identidad nacional a la masa migrante que conformaba la población argentina nos remite a las primeras décadas del siglo xx, como bien ha señalado Zurita (2016: 39) en su tesis doctoral: no fueron el himno o la bandera los símbolos con los que se identificaron los italianos, españoles, alemanes o polacos que bajaban de los barcos con su miseria y sus ideas políticas, sino con el tango. El tango, una composición popular de origen prostibulario que respondía también con sus ingredientes heterogéneos a la heterogeneidad de estos nuevos ciudadanos de América. Para la Roberto Cossa, en 1980, la fecha de composición de la obra, esta mitología obsoleta aún tiene una función identitaria, idea que no comparten algunos estudiosos como por ejemplo Jorge Dubatti (1998). Para Dubatti (1998: 53), el tango en 1980 no es ya un relato que encierre un principio de basamento de cultura.

compositores y poetas del tango en la década del 30, tales como Enrique Santos Discépolo o los hermanos González Tuñón. No obstante, el propio Zurita (2016: 42) afirma que «es difícil asumir hasta qué punto la adhesión política con ideas libertarias y socialistas se asienta en muchos de los poetas y letristas de tango», puesto que su vinculación era a menudo más romántica que política. La propia filiación de Enrique Santos Discépolo al peronismo en su segunda etapa provocará que la interpretación de sus letras sea conflictiva pues oscilará de un extremo ideológico al otro. No podemos extendernos más en este asunto, pero queremos dejar claro que el intertexto tanguero parodiado por Cossa es la cristalización del tango representado por Carlos Gardel que, por otro lado, ya fue criticado por algunos de sus coetáneos. Por ejemplo, Manuel Romero enfrenta en su tango *¡Gabino!* al payador que «por la radio su voz nadie oyó / pero en cambio su lírico trino / en el alma del pueblo vibró» con la figura de otros «payadores a la “rococó” / con el mate empastao de gomina y anhelando una “pris” de cocó» (Romero y De Bassi, s.f.), versos que parecen aludir, sin nombrarlo, a Gardel (Campo, s.f.: 16).

Tras este inciso, volvemos a los citados valores reaccionarios y los resumimos aquí haciendo uso de los versos de la canción popular. «Vivir / con el alma aferrada / a un dulce recuerdo» propone el tango *Volver*, de Gardel y Le Pera, acción que conduce a los personajes a la «nostalgia improductiva» (Pellettieri, 2002: 43), «inmovilizadora» (Dubatti, 1998: 53) o «evasiva» (Previdi, 1992: 132) señalada por la crítica; pues el recuerdo idealizado al que se anclan les permite eludir la cruenta realidad.

El «me entregué sin luchar» del tango de Discépolo nos remite a la exaltación del fracaso que domina esta construcción cultural y que impregna gran parte producción literaria argentina. Esta apuesta por la inacción nos lleva, como indicábamos arriba, a la abulia propia del antihéroe, personaje que en el teatro de Cossa nos conduce de forma crítica al ciudadano medio de Buenos Aires.

La nostalgia y el fracaso son los dos pilares fundamentales de esta canción popular considerada por Roberto Cossa como «relato-fundamento» (Dubatti, 1998: 53) en la construcción de una supuesta identidad argentina. Que nuestro dramaturgo haga ingresar la mitología del tango en la diacronía, presentándonos la degradación irónica de la misma es una forma de atacar los valores que sustenta. Este corrosivo propósito ha sido destacado por Previdi al afirmar que la obra arroja «una imagen mordazmente crítica de lo que Cossa percibe como serios defectos en la identidad nacional como la nostalgia evasiva y la falsa adhesión al pasado (representado por los clisés de la época gardeliana)» (1992: 132) y Cartolano cuando nos indica que «Cossa [...] pasa revista a los grandes mitos argentinos con una visión radicalmente crítica: quedar atrapados en ellos

significa inmadurez y permanente nostalgia de figuras paternas, negación del presente y de lo nuevo, incompreensión de la verdadera realidad» (2000: 49).

Queremos terminar este epígrafe cerrando nuestro encuadre sobre el personaje de Carlitos que, como ya se ha dicho, encarna la versión degradada de Gardel, pero también la figura del compadrito. Este tipo popular que es considerado como «el hermanito pobre del guapo» (Cossa, citado en Gasió, 2011: 321), está estrechamente vinculado con los orígenes del tango en el arrabal. En este sentido, el personaje de Carlitos se vincula con otros personajes de nuestro autor como, por ejemplo, Chicho en *La nona* (1977) o el Morocho Aldao en *Los compadritos* (1985). Para Roberto Cossa, según podemos rastrear en numerosas entrevistas, los rasgos que definen al compadrito son, por un lado, la combinación de egoísmo e individualismo que lo convierten en un personaje que intenta vivir a costa de los demás y, por otro lado, el autoritarismo que se traduce en escena en actitudes violentas, que enmascaran su cobardía, o en una práctica machista. Con este tipo popular, Cossa representa en escena, según sus propias palabras, «el enano fascistas» (citado en Gasió, 2011: 310) que muchos argentinos llevan dentro, en concreto, aquellos que pertenecen a la clase media. Es precisamente este modelo fascista el que habría hecho posible que la sociedad argentina consintiera toda una sucesión de golpes militares a lo largo de su historia. Veamos un fragmento de una de las citadas entrevistas: «Cossa: El autoritarismo, el individualismo, el poco sentido de solidaridad son componentes característicos de nuestra comunidad. Este es un país típico de inmigración, en el que lo que prima es la mentalidad que indica que hay que salvarse [...]; hay demasiadas ambiciones individuales y desmedidas [...] no digo que todos los argentinos sean así, pero sí que hay grandes sectores de la clase media que responden a ese molde» (Cossa, citado en Gasió, 2011: 309).

En suma, las palabras de Cossa nos indican que la mitología del tango no solo propone como señas de identidad nacional la evasión y la abulia, sino también un «fascismo de baja intensidad» (Méndez, 2004: 133) encarnado en escena por el compadrito. La construcción de este modelo identitario no es ingenua pues garantiza una sociedad que acoge favorablemente las dictaduras, develar sus valores reaccionarios y cuestionar la memoria que lo sustenta es una forma de desmontarlo.

## Bibliografía

- Anaine, Susana (1990) «El teatro de Roberto Cossa o la puesta en escena de una conciencia histórica». *Espacio de crítica e investigación teatral*, 4 (6-7). FUNDART (85-90).

- Azor Hernández, Ileana (1994) *El neogrotesco argentino*. Caracas: CELCIT.
- Bajtin, M. (1979) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Barthes, Roland (1999) *Mitologías* [en línea]. Madrid: Siglo XXI Editores. Disponible en <https://bit.ly/2CdNS5J> [Consulta: 07.11.2018].
- Cadícamo, Enrique (1932) «La casita de mis viejos». *TODOTango.net* [web]. Disponible en: <https://bit.ly/2DnWvjg> [Consulta: 09.12.2018].
- Campo, Javier (s.f) *Las ideas libertarias y la cuestión social en el tango* [en línea]. Federación Libertaria Argentina. Editorial Reconstruir. Disponible en <https://bit.ly/2yVEIMu> [Consulta: 07.11.2018].
- Cartolano, Ana María (2000) «“Nostalgia de las cosas que han pasado”. La presencia del tango en el teatro argentino de las últimas cuatro décadas». En Michael Rössner (ed.) *¡Bailá!, ¡vení!, ¡volá! El fenómeno tanguero y la literatura*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (43–59).
- Cossa, Roberto (2004) *Teatro 3. El viejo criado. Gris de ausencia. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. El tío loco. De pies y manos. Yepeto. El sur y después*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Dubatti, Jorge (1998) «*El viejo criado* de Roberto Cossa. Tiempo y oxímoron». *Teatro XXI*, IV (7). Universidad de Buenos Aires (52–54).
- Dubatti, Jorge (2009) *Concepciones del teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihué.
- Gasió, Guillermo (ed.) (2011) *Roberto Cossa. Escribo para estrenar. Memorias. Textos. Testimonios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Jarque Andrés, Francisco (1991) «El tango como intertexto en la creatividad de *El viejo criado*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15 (3). Asociación Canadiense de Hispanistas(465–481).
- Magnarelli, Sharon (1987) «Roberto Cossa habla de teatro». *Latin American Theatre Review*, 20 (2). University of Kansas (133–138).
- Méndez Rubio, Antonio (2004) «Memoria de la desaparición. Notas sobre poesía y poder». *Anales de Literatura Española*, 17. Universitat d'Alacant (121–144).
- Pellettieri, Osvaldo (2002) «Roberto Cossa y el teatro dominante». *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 16. Universidad de Alcalá (35–48).
- Pellettieri, Osvaldo (2003) «Microsistema de la segunda modernidad (1960–1976). Subfase de Ruptura y polémica». En Galerna (ed) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad 1949–1976*. Buenos Aires: Galerna (233–451).
- Pozuelo Yvancos, José María (2007) «Parodiar rev(b)elar» [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <https://bit.ly/2QmewBi> [Consulta: 07.11.2018].

- Previdi Froelich, Roberto (1992) «América deshecha. El neogrotesco gastronómico y el discurso del fascismo en *La nona* de Roberto Cossa». En Juana Arancibia y Zulema Mirkin (eds.) *Teatro argentino durante el Proceso (1976–1983)*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra (131–139).
- Romero, Manuel y Antonio De Bassi (s.f.) «Gabino!». En *TODOTango.net* [web]. Disponible en: <https://bit.ly/2zCfcLu> [Consulta: 09.12.2018].
- Rodríguez, Juan Carlos y Salvador, Alvaro (2005) *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, Martín y Lusnich, Ana Laura (2001) «La recepción del Teatro de Arte». En Osvaldo Pellettieri (ed.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976–1998)*. Buenos Aires: Galerna (208–225).
- Salas, Horacio (1997). «El tango reflejo de la realidad social». En Michael Rössner (ed.) *¡Bailá!, ¡vení!, ¡volá! El fenómeno tanguero y la literatura*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (89–102).
- Salzman, Isidro (2001) «El concepto de “nostalgia improductiva” en dos obras dramáticas de Roberto Cossa». *Breviario de Investigación Teatral*, III (3). (83–92).
- Santos Discépolo, Enrique (1984) «Cafetín en Buenos Aires». En *TODOTango.net* [web]. Disponible en: <https://bit.ly/2DpUovl> [Consulta: 09.12.2018].
- Soriano, Osvaldo (1998) «Texto sobre *El viejo criado* incluido en el programa de mano». Teatro Presidente Alvear.
- Zayas de Lima, Perla (2002) «*El viejo criado*, Roberto Cossa, una relectura de nuestros mitos». *Teatro XXI*, VIII (15). Universidad de Buenos Aires (16–20).
- Zurita Soto, Juan Manuel (2016) *Boedo-Florida... ¿y Corrientes? El tango y la literatura de Enrique Santos Discépolo* [Tesis de doctorado]. Universitat Autònoma de Barcelona.



Prestigio editorial

Especialización temática

Selección de originales

Indexadas en (SPI Expanded)

[Resultados. Rankings SPI](#) > [Disciplinas \(2018\)](#) > Lingüística, Literatura y Filología

## Prestigio de las editoriales según expertos españoles. Editoriales mejor valoradas por sectores (2018)

### Editoriales españolas

Posición	Editorial	ICEE
1	Cátedra (Grupo Anaya, Hachette Livre)	443
2	Gredos (Grupo RBA)	308
3	Iberoamericana / Vervuert	236
4	Arco Libros - La Muralla	235
5	Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)	216
6	Editorial Castalia	204

### Editoriales extranjeras

Posición	Editorial	ICEE
1	Cambridge University Press	567
2	Peter Lang Publishing Group	452
3	Oxford University Press	417
4	De Gruyter	307
5	John Benjamins Publishing Company	305
6	Routledge (Francis & Taylor Group)	263
7	Wiley	255



Presencia de editoriales académicas de libros en diferentes sistemas de información (Campos de izquierda a derecha: Número de bases de datos en las que está presente cada editorial, Book Citation Index, Scopus, Norwegian lists / CRISTIN, Finnish lists y SPI).

Publisher <sup>a</sup>	Número de bases de datos	Book Citation Index	Scopus	Norwegian Lists (CRISTIN)	Finnish Lists	SPI
PETER LANG	3	0	0	1	1	1

4.4. ARTÍCULO DE LA REVISTA *CELEHIS: REVISTA DEL CENTRO DE LETRAS HISPANOAMERICANAS* Y EVALUACIÓN DE LA REVISTA: CIRC (CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS) Y MIAR (MATRIZ DE INFORMACIÓN PARA EL ANÁLISIS DE REVISTAS)

Ortiz Padilla, Yolanda (2017). «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa». *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 34, 22-38 [ISSN 0328–5766 (impresa) - ISSN 2313-9463 (en línea)].

## Núm. 34 (2017)

### Dossier: Teatro, política y representación

#### Tabla de contenidos

#### DOSSIER: TEATRO, POLÍTICA Y REPRESENTACIÓN

Presentación	PDF
<i>Mónica Bueno, Milena Bracciale Escalada</i>	1-2
La Teatrológia en la Argentina: pasado, presente, futuro (con especial atención a los estudios de teatro argentino)	PDF
<i>INVITADO ESPECIAL Jorge Dubatti</i>	3-21
Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa	PDF
<i>INVITADA ESPECIAL Yolanda Ortiz Padilla</i>	22-38
Polémicas en torno a la representación de la violencia en el teatro: Blasted de Sarah Kane	PDF
<i>Mariana Blanco</i>	39-49
En busca del tiempo perdido: experimentaciones con el tiempo y la memoria en "La casita de los viejos", de Mauricio Kartun (1982)	PDF
<i>Milena Bracciale Escalada</i>	50-64
La teatralidad en el tango	PDF
<i>Mónica Bueno</i>	65-72
Los prójimos de Gorostiza: la puesta definitiva	PDF
<i>Gabriel Cabrejas</i>	73-83
Lope de Vega: entre la perspectiva oficialista y la crítica social	PDF
<i>Mayra Ortiz Rodríguez</i>	84-96

#### USUARIO/A

Nombre de usuario/a   
Contraseña   
 No cerrar sesión  
[Iniciar sesión](#)

#### NOTIFICACIONES

- [Vista](#)
- [Suscribirse](#)

#### CONTENIDO DE LA REVISTA

Buscar   
Ámbito de la búsqueda  
  
[Buscar](#)

#### Examinar

- [Por número](#)
- [Por autor/a](#)
- [Por título](#)
- [Otras revistas](#)
- [Categorías](#)

#### PALABRAS CLAVE

[crítica](#) [crítica literaria](#) [ensayo](#)  
[escritura](#) [exilio](#) [experiencia](#)  
[historia](#) [intimidad](#) [literatura](#)  
[literatura argentina](#) [literatura latinoamericana](#) [memoria](#)

## Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa

---

Yolanda Ortiz Padilla\*  
Universidad de Jaén

FECHA DE RECEPCIÓN: 21-07-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 29-09-2017

### Resumen:

En este trabajo abordaremos una serie de piezas en las que aparece una de las obsesiones que atraviesan el teatro de Cossa: el fracaso del hombre en su intento de transformar la realidad y, en concreto, el fracaso de la izquierda. Este tema fetiche es concretado, a menudo, en un personaje que podríamos denominar como el «idealista que persigue la utopía». Dicho personaje podemos rastrearlo ya en su primer teatro –Pablo en *La pata de la sota* (1967) o el «Comité central» en *El avión negro* (1970)–, aunque cobrará especial relevancia en su segunda etapa teatral, en obras tales como *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982), *De pies y manos* (1984), *Angelito* (1991), *Viejos conocidos* (1994) y *El Saludador* (1999). Los rasgos que definen a este personaje idealista están determinados por la mirada autocrítica de nuestro dramaturgo que apuesta por construir mundos teatrales que atañen a su propia herida. Este hecho implicará dos procedimientos constructivos esenciales: la perspectiva ambivalente y el humor negro.

### Palabras clave:

Teatro argentino - Roberto Cossa - Socialismo - Idealista - Utopía

### The scattered fragments of the Saludador in the dramaturgy of Roberto Cossa

### Abstract:

In this work we will approach a series of pieces in which one of the obsessions that cross the theater of Cossa appears: the failure of the man in his attempt to transform reality and, in particular, the failure of the left. This fetish theme is often embodied in a character we might call the "idealist pursuing utopia." This character can be tracked already in his first theater - Pablo in *La Pata de la Sota* (1967) or the "Comité Central" in *El avión negro* (1970) -, although he will gain special relevance in his second theater stage, in works such as *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982), *De pies y manos* (1984), *Angelito* (1991), *Viejos conocidos* (1994) and *El Saludador* (1999). The traits that define this idealistic character are determined by the self-criticism of our playwright who is committed to constructing theatrical worlds that concern his own wound. This will involve two essential constructive procedures: the ambivalent perspective and black humor.

**Keywords:**

Argentine theater - Roberto Cossa - Socialism - Idealist - Utopia

Tal y como afirma Antonio Rodríguez de Anca (1985: 21), la esencia de la producción dramática de Roberto Cossa reside en su capacidad de cuestionamiento. El dramaturgo indaga sobre posiciones ideológicas, instituciones y comportamientos que condicionan su vida y la de sus contemporáneos y hace que lo interrogado sobre el escenario sea objeto de reflexión para el público. En este trabajo abordaremos una serie de piezas atravesadas por una de las obsesiones del teatro de Cossa: su severa autocrítica a la izquierda.

A propósito de *Angelito* (1991), una de las piezas que analizaremos, nos dice Fernández que «coherente con la postura de toda su obra», «el objeto de su piadosa ironía no es ya la paja en el ojo ajeno sino la viga en el propio» (1999: 22). Por su parte, Mogliani sostiene que «esta visión, que parodia la actitud de la izquierda política argentina a lo largo de nuestra historia, proviene de un comprometido militante del socialismo, constituyendo una especie de reflexión “autocrítica”» (1999: 61). Así pues, Roberto Cossa (1985: 26), que afirma seguir anhelando el mismo sueño: alcanzar la utopía socialista como la única salida para la humanidad, a pesar de todas las contradicciones y problemas; lanza su crítica feroz sobre los fracasos de la izquierda, sobre sus propios errores.

La apuesta de nuestro dramaturgo por construir mundos teatrales que atañen a su propia herida implica dos aspectos que debemos tener en cuenta en nuestro análisis. Por una lado, una mirada compleja que supone cierta ambivalencia en la que está presente tanto la admiración por los ideales socialistas como la conciencia de las contradicciones y deficiencias que aparecen en su persecución y praxis. Por otro lado, la frecuente aparición de la válvula de escape del humor, un humor negro que Cossa precisa para «reproducir una textura muy dolorosa» (Cossa, citado en Gasió, 2011: 320-321).

Esta crítica de las fallas del Socialismo se concreta sobre el escenario en un personaje que podemos rastrear en diversas piezas y que tiene su realización más completa en el Saludador. Nos referimos al idealista que persigue la utopía, personaje tipo que Cossa construye desde una mirada hiperbólica que genera lo que podríamos denominar una distorsión hiperrealista. Dicho personaje aparece, generalmente, representado como revolucionario fracasado; e íntimamente relacionado con él y conformando casi su complementario, nos encontramos con el intelectual de izquierdas que, junto al mencionado revolucionario, plantea al público el dilema entre teoría y praxis.

1. Las primeras huellas: *La pata de la sota* (1967) y *El avión negro* (1970)

Las obras que analizaremos en este artículo pertenecen a la producción dramática de Cossa durante su segunda etapa, aunque esta obsesión o vena mayor queda ya apuntada en dos piezas de su primer teatro: *La pata de la sota* (1967) y *El avión negro* (1970). En *La pata de la sota*, nos encontramos con el personaje de Pablo donde se apunta este activista de izquierdas que aparece, en este caso, profundamente desencantado. Después del golpe de estado de 1962 que derrocó al presidente Frondizi, se produce una represión de la izquierda que obliga a Pablo a huir de su casa. Cuando regresa, decide dejar la actividad política y así se lo dice a su compañero Horacio. Estamos ante «la claudicación definitiva que lo llevará a encerrarse en su pieza a dejar pasar el tiempo frente al televisor» (Pellettieri 1985: 40).

En *El avión negro*, obra que Roberto Cossa escribió junto a Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik, el tema es «el entonces todavía imaginario retorno al país del general Perón» (Kaiser-Lenoir 1981: 5). Esta obra tenía una intencionalidad abiertamente política: cuestionar la dictadura militar vigente y reclamar una democracia en la que el peronismo no estuviera proscrito.

En lo que respecta a nuestro análisis, centraremos nuestra atención en el cuadro titulado «Comité central», pues en él aparece una caracterización – caricaturización, para ser más exactos– del partido comunista en la Argentina donde está presente la crítica a la ortodoxia que Cossa mantendrá ya durante toda su trayectoria dramática. La acotación inicial nos introduce en un espacio deteriorado por el paso del tiempo en el que no ha habido renovación alguna. Los personajes, acordes con la escenografía, son unos viejos, que hablan de la revolución, sentados en torno a una mesa y cubiertos por un echarpe:

*(Un despacho polvoriento. Libros de vieja encuadernación, varios cuadros de tipos antiguos, bigotudos. Un lugar oscuro, lleno de moho. Una mesa y sillas destartadas. Una estufa a querosén tubular. Ruso, tano y gallego están sentados alrededor de la mesa. Se cubren con echarpes, usan boinas y cada uno tiene a su lado una lata para escupir. Pasan los setenta años cada uno)* (Cossa 2004a: 33).

Se apunta así, en clave de humor, una de las principales críticas que Cossa lanza contra el comunismo ortodoxo: su carácter caduco y su dogmatismo anquilosado. El ruso, el tano y el gallego son incapaces de percibir cabalmente la realidad que late fuera de los muros del Comité central del partido; aislados, recurren constantemente a hitos del pasado que no son más que referencias anacrónicas e ineficaces para afrontar las necesidades del presente. La esterilidad de sus propuestas parece emanar de errores fundamentales: la falta de una dirección ideológica clara provocada por la división interna y la superposición de un proyecto socioeconómico europeo sobre la estructura de clases argentina.

Por último, el final del cuadro nos muestra que los tres ancianos integrantes del comité deciden responder a las movilizaciones populares que

ocupan la calle con un llamamiento. Para su redacción, simplemente rellenan uno de los formularios disponibles para la ocasión:

Tano: ¿Dónde están lo formulario de declaracione? ¿Usamo el tre?

Gallego: El que es acción de masas.

Ruso: ¿No convendría más el siete? Habla de la paz, también.

Tano: Ese lo podemos dejar para mañana. Si esto sigue vamo a tener mucha actividad (Cossa 2004a: 36).

Con esta escena, el grupo de autores lanza una crítica corrosiva sobre una de las principales fallas de la izquierda: el uso mecánico y poco reflexivo de conceptos esenciales que provoca su vaciamiento, la transformación del ideal en consigna y de la consigna, en cliché o en eslogan. Así pues, estos formularios no son más que los moldes avejentados que desgastan y fatigan las ideas de la militancia de izquierdas. Esta burocratización que destruye todo principio revolucionario en el partido queda apuntada en *El avión negro* y se convertirá en un rasgo fundamental en el personaje idealista de Cossa. Nuestro dramaturgo denuncia así sobre el escenario lo que Julio Cortázar señaló en su ensayo *Palabras violadas*:

Digo: «libertad» digo: «democracia», y de pronto siento que he dicho esas palabras sin haberme planteado una vez más su sentido más hondo, su mensaje más agudo, y siento también que muchos de los que las escuchan las están recibiendo a su vez como algo que amenaza convertirse en un estereotipo, en un clisé (Cortázar 1984: 64).

Ya en esta pieza se apunta lo que será el procedimiento teatral que Roberto Cossa emplea para desvelar, atacar y, por último, desmontar la rigidez mecánica que la convención ha impuesto al discurso político de la izquierda que es, tal y como consideró Bergson, la risa: «la rigidez constituye lo cómico y la risa es su castigo» (2003: 25).

## 2. Una revisión de la izquierda vernácula: *Angelito* (1991)

Antes de pasar al estudio del personaje idealista en el teatro de Cossa, es oportuno detenernos en *Angelito*, una pieza escrita en la década de los 90 y motivada, en palabras de Fernández (1999: 22), por el derrumbe de la Unión Soviética y sus consecuencias. En nuestra opinión, esta obra dialoga con *El avión negro* tanto en la poética elegida, como en su propósito político explícito. Ahora bien, mientras que *El avión negro*, estrenada en 1970, mostraba la necesidad de reintegrar el proceso histórico del peronismo en la vida política de la Argentina; *Angelito*, estrenada en 1991, lanza una pregunta al espectador: ¿qué queda de la utopía socialista en un mundo que ya no cree en los grandes relatos? Para responderla, Cossa propone un apretado recorrido por la historia de la izquierda argentina a través de la vida de Angelito, que se representa en escena mediante el recurso del teatro dentro del teatro.

El cabaret de contenido político funciona en *Angelito* como el referente formal elegido (Fernández 1999: 22).<sup>1</sup> Un grupo de militantes ensaya un espectáculo de variedades que tiene una particularidad: «en nada se parece a un cabaret burgués» porque es un «cabaret socialista» (Cossa, 1996).

*Angelito* continúa con algunas de las ideas apuntadas en el apartado anterior que nos presenta mediante unos personajes llevados al extremo, cuya voz calca con intención paródica el discurso comunista más ortodoxo, tal y como señalan Mogliani y Córdoba: «El punto de vista del texto despliega sobre los personajes una mirada paródica, que revela las inadecuaciones de la izquierda ortodoxa frente a la situación nacional, especialmente la distancia con la clase obrera» (1999: 10). Tratando de huir de los números inmorales del cabaret, los personajes deciden que en su espectáculo van a contar «la vida de un militante / de un compañero ejemplar» (Cossa 1996: 26). Este compañero debe ser un hombre popular nacido en un barrio pobre y de profesión humilde. Angelito es, sin duda, su hombre, ya que su vida encaja perfectamente en la descripción que estos militantes hacen de dicho compañero ejemplar; pero tardarán en darse cuenta, pues existe en ellos un prejuicio de clase que les impide mirar de frente a aquellos pertenecientes a un estrato social más bajo.

También la escena en la que aparece el personaje del Lustra, como representante del proletariado, nos muestra el rechazo que este grupo social siente hacia el Comunismo:

*Lustra:*  
Angelito...  
El mundo te lo grita.  
Lo que importa es la guita.  
¡La guita!  
Y si viene el comunismo  
te la quita (Cossa 1996: 51).

Así pues, ambos ejemplos inciden en una idea apuntada en el cuadro «Comité central»: la desconexión existente entre el Partido y las clases populares. Íntimamente relacionado con este aislamiento del Partido está su dogmatismo que en la obra aparece ridiculizado. En *Angelito*, la pureza doctrinal se desliza hasta un moralismo mojigato que llena a algunos militantes de prejuicios, sobre todo, de orden sexual: «Dogma: ¡Seis mujeres! ¡Qué desquicio! / Una cosa es el amor / y otra distinta es el vicio» (Cossa 1996: 46)

Ahora bien, no debemos pasar por alto que la mirada crítica de Cossa sobre el dogmatismo del Partido en *Angelito* conecta con el final del cuadro del «Comité central» en el que los viejos comunistas recurren a un formulario para enfrentarse a la movilización popular que llena la calle. En

---

<sup>1</sup> Para Maristany (1995: 112) el referente formal no es el cabaret europeo, sino el cabaret que aparece dentro del sainete criollo de comienzos del siglo XX, como por ejemplo el sainete de Alberto Novión titulado *Cabaret de Montmartre* (1919). Por esta razón, Maristany clasifica a la obra *Angelito* como sainete político.



ambos casos está presente una idea fundamental en el teatro de Cossa: un discurso anclado en la convención, que no se nutre del fluir real de la existencia, es un discurso vacío y muerto. Así pues, esta palabra fósil se convierte en solo un vestigio de la realidad que un día le dio vida, en «piedra opaca» que ha dejado de ser «pájaro vivo» (Cortázar 1984: 64).

Como vamos viendo, la postura ideológica que nutre el teatro de Cossa supone el rechazo a la ortodoxia, al dogmatismo y a la burocratización que considera han sido el lastre del Socialismo, pues desgastan sus ideales y provocan que este sistema político se encuentre cada vez más desvinculado del hombre real. Frente a esta revolución burocratizada, Angelito apuesta por una rehumanización del Socialismo en el que la perspectiva económica quede atravesada por lo humano: la búsqueda de la felicidad, la alegría y el placer; el valor de los vínculos, la imaginación y la libertad y el rechazo empedernido de la violencia, que en esta pieza aparece como una apuesta por la «ternura».

Ahora bien, nos encontramos en la obra en la que, en nuestra opinión, más claramente escuchamos la voz del dramaturgo que nos expone su mensaje de una forma explícita y didáctica, algo infrecuente en su teatro. Paradójicamente, dentro de este texto encontramos diseminadas algunas ideas metateatrales que parodian el didactismo proclamado por el realismo socialista, critican su falta de imaginación y defienden la libertad absoluta del arte. Consideramos que Cossa no logró llevar a la práctica estos principios teóricos que tan bien aplican en el resto de su producción dramática y que, por esta razón, críticos como Fernández (1999: 22) consideran que esta obra «carece de la acuidad de otros análisis suyos y el resultado parece [...] más subjetivo y autoindulgente que real y profundamente autocrítica».

### 3. El idealista que persigue la utopía

Como decíamos, la mirada autocrítica que Cossa despliega sobre la izquierda vernácula en su teatro se concreta sobre el escenario en un personaje que hemos definido como el idealista perseguidor de la utopía. En la conceptualización de utopía expresada al final de *Angelito*, el ideal social está vinculado con el ideal amoroso, de tal modo que el mundo nuevo perseguido por el revolucionario se funde con la imagen de una mujer misteriosa que pasa ante los ojos de dicho personaje. Ambos –el mundo nuevo y la mujer misteriosa– son perfectos, precisamente, porque no se han realizado, porque funcionan en la obra como una estimulante promesa de futuro. Ahora bien, esta imagen poética esconde una trampa: la imposibilidad de la praxis, puesto que la ejecución mancilla el ideal.

Así pues, aunque Cossa en *Angelito* cuestione la práctica, pero reafirme los ideales del Socialismo, lo que paraliza a su personaje idealista es precisamente su incapacidad para pasar a la acción, bien porque vive encerrado en la teoría, como es el caso de Miguel en *De pies y manos*, bien porque el peso del dogma le impide llevar a cabo un gesto eficaz, como ocurre con el Saludador en la pieza homónima. Esta imposibilidad para

conciliar sus palabras y sus actos une al personaje idealista de Cossa a la larga lista de antihéroes que desfilan por su teatro.

La imagen promisoriosa de la mujer bella e irreal que pasa ante los ojos de un personaje, convirtiéndose esta en el motor de su ilusión, es retomada en *Viejos conocidos*. El Guarda se sienta en el estribo del último vagón, siempre a la misma hora, para ver pasar su recuerdo: «*De pronto en sentido contrario, aparece la Imagen, montada en una bicicleta antigua. Es una muchacha joven muy bella, un recuerdo del pasado, cubierta con una larga melena pelirroja. A Guarda se le ilumina la cara*» (Cossa 1999: 56). El planteamiento de esta imagen en *Viejos conocidos* abre nuevas vías interpretativas. En lo que respecta a este apartado, nos interesa destacar cómo la bella mujer portadora de esperanza –representación física de la utopía, quizás– tiene su origen real en el pasado.

Esta sugerente escena nos invita a señalar cómo, en el teatro de Cossa, aparecen estrechamente relacionados conceptos tales como la memoria, la nostalgia y la utopía, es decir, existe un fuerte vínculo entre los ideales del pasado y la utopía futura. Concretamente, en el tratamiento que Cossa hace del personaje idealista es fundamental este tiempo pretérito que nutre la nostalgia por los citados ideales y por una concepción romántica del revolucionario.

La actitud ambivalente desde la que Cossa revisa las fallas del socialismo la podemos apreciar en la configuración de la nostalgia que impregna a este personaje. Por un lado, nos encontramos con lo que Pellettieri ha llamado «nostalgia improductiva». El estudioso afirma que «dentro del sistema de personajes, el personaje mediocre de la primera y segunda fase se torna “fracasado” [...] por un intento desesperado por recuperar el pasado que lo conduce a la profundización de la nostalgia improductiva» (2002: 43). Así pues, nuestro personaje idealista permanecería anclado en los ideales revolucionarios de la década de los sesenta y los setenta y este hecho le impediría apreciar cabalmente el presente, lo paralizaría y conduciría directamente al fracaso.

Por otro lado, nos encontramos con lo que llamaremos «nostalgia del futuro» (Piglia 2013: 31),<sup>2</sup> haciendo nuestra la tesis de Salzman (2001: 91), estudioso que afirma que Cossa construye sus personajes idealistas con la certeza de la existencia de un germen revolucionario en el pasado rescatable en el presente, es decir, de la posibilidad de una nostalgia productiva y preñada de esperanza.

La nostalgia del pasado en estas obras de Roberto Cossa está funcionando como una utopía, una elaboración que propone la necesidad de mirar hacia atrás para entender el presente. Como sujeto social del posproceso, Cossa reivindica el papel de la Memoria. Si su obra dramática muestra, tal como creemos, un fuerte correlato con la serie social, es también por su intención de combatir el olvido, de recuperar esa ternura que envolvía algunos de los

---

<sup>2</sup> Piglia acuña este término en su novela *Respiración artificial* (1980): «el desterrado es el hombre utópico por excelencia, escribía Osorio, me escribe Maggi, vive en la constante nostalgia del futuro» (Piglia 2013: 31)

mitos del pasado y que en la sociedad mercantilista y productiva de este nuevo siglo casi no tienen lugar (Salzman 2001: 91)

Así pues, en la elaboración de este personaje idealista se entretajan el peso del dogma y el peso del pasado, ambos elementos lo sitúan en el terreno abstracto de la idea y no en el de la experiencia, tal y como afirma Ciria (1990: 131) respecto a *De pies y manos*: «la constante presencia de un pasado sin procesar que irrumpe en el presente diario y no lo aclara ni le brinda sentido positivo». No obstante, no debemos obviar la compleja mirada de Cossa en la que no existe un desprecio de la idea –el ideal–, sino una apuesta por su vivificación.

#### 4. El intelectual de izquierdas: Miguel en *De pies y manos* (1984)

Afirma Graham-Jones que en la dramaturgia de Cossa de los últimos años se ha ido definiendo y concretando un personaje tipo que encarna la figura del intelectual; la construcción de este personaje se realiza siempre en torno al «conflicto idear y actuar» (1997: 257). Así pues, encontramos, en la segunda producción teatral de Roberto Cossa, una serie de personajes a los que, o bien, se los denomina como profesores; o bien, actúan como tales: Alsina frente a Balmaceda en *El viejo criado* (1980), Miguel en *De pies y manos* (1984), el Profesor de *Yepeto* (1987) o el Profesor que desea viajar al norte en *El sur y después* (1987) y Elvira en la misma obra. Todos ellos se definen como intelectuales encerrados en un sistema de ideas fuertemente vinculado con el pasado.

En este apartado, centraremos nuestro análisis en el personaje de Miguel, en *De pies y manos* (1984), pues consideramos que si el revolucionario tiene su construcción más perfecta en el Saludador, el intelectual tiene su construcción más compleja en Miguel. *De pies y manos* es una obra estrenada en 1984 en la que aún se respira la atmósfera asfixiante de la Dictadura, la violencia extratextual está representada en escena, especialmente, en la figura del Amigo, «detentor del poder absoluto que reproduce la opresión y el miedo de la calle en el ámbito de la cotidianidad», como nos indica Basabe (1997: 230).

Miguel, el personaje protagónico en torno al cual giran el resto de los personajes y objeto de estudio de este apartado, no aparecerá en escena hasta bien avanzada la obra. Así pues, en primera instancia, el lector o espectador conoce las diferentes versiones de Miguel que le ofrecen el resto de los personajes: Madre, Novia, Amigo y Hernán. Afirma Graham-Jones que «los cuatro se pelean por controlar a Miguel: insisten en que asuma un rol social o familiar específico, recrean su propia versión de la historia y afirman cierta supremacía ideológica» (1997: 258) y, en efecto, cada personaje construye un Miguel a su medida. El resultado es que Miguel se nos presenta como un intelectual que ha absorbido el transcurrir ideológico de la Argentina, asimilando y adoptando, incluso, posturas opuestas. «Yo nunca estuve seguro de nada» (Cossa 2004b: 172) afirma el personaje.

Así pues, múltiples discursos políticos del pasado sobrevuelan la obra, sin que los personajes profundicen en ellos, sin que dichos personajes los hayan procesado. Nos encontramos de nuevo con que Roberto Cossa pone en evidencia el riesgo de fosilización de estos discursos al mostrárnoslos transformados en consignas perfectamente intercambiables:

Hernán: En eso caen diez tipos al boliche... armados con fierros y cadenas... había uno, grandote... con anteojos ahumados... (A Miguel.) ¿Se acuerda? (Ahora compone al grandote de "agrede" a Miguel.) ¡Trotskista de mierda...!

Amigo: (Amenazante a Miguel.) ¿Vos eras trotskista?

[...]

Miguel: ¡Pero no!... Lo que pasa es que ese chico se hace el gracioso. (A los demás.) Me acusaron de ser un liberal. Si querían que gritara "viva el ser nacional".

Amigo: (Desconfiado.) ¿Y vos qué hiciste?

Miguel: Yo grité "viva la paz entre los hombres".

Hernán: No, señor... Usted gritó "viva la lucha de clases".

(Se hace una pausa tensa.) (Cossa 2004b:172).

Este hecho, que Miguel vehicule discursos políticos diferentes según la época, junto a gestos tales como sus constantes concesiones ante la manipulación de la memoria a la que lo somete Amigo, su inmovilismo ante el cerco opresor de la familia o la ocultación de su verdadera relación con Hernán configuran a un personaje no solo poliédrico, sino también débil y pusilánime, tal y como se define el personaje antihéroe de Cossa que a menudo desempeña, como en este caso, el rol de víctima. Así pues, para Graham-Jones esta pieza es la que «más acierta a dramatizar la crisis del intelectual supuestamente comprometido [...]. El título alude a la condición del protagonista trágico, un intelectual brillante y comprometido pero también victimizado e impotente» (1997: 257).

Según las citadas palabras de Graham-Jones, el título de la obra sugeriría que este intelectual está inmovilizado –atado de pies y manos– por una causa externa, interpretación que lo exoneraría de la culpa. Ahora bien, si revisamos la producción dramática de Cossa nos daremos cuenta de que la relación víctima y victimario siempre aparece problematizada y, así, huyendo de todo maniqueísmo, su mirada corrosiva nos revela las fallas de todos los polos representados en la pieza. Así pues, las víctimas, en el teatro de Cossa siempre cargan con una alta cuota de responsabilidad y no están exentas de la maldad del victimario, es decir, también funcionan en escena como opresores.

Destacamos al respecto un rasgo que alimenta la ambigüedad del personaje y que termina de construir la imagen del intelectual en toda su complejidad: su obsesión por modelar al otro, su necesidad paternalista de adoctrinar a Novia, Madre y Amigo, pero, muy especialmente de ejercer su magisterio sobre Hernán: «Miguel: (Entusiasmado.) ¡Me va a escuchar! Voy a hacer un gran hombre de él. Lo voy a formar a mi medida. Un hombre libre... ¡Un ciudadano del mundo! (A ellos, con fuerza.) ¡Lo que no pudimos ser nosotros!» (Cossa 2004b: 176). Esta imagen del intelectual que

crea poseer una verdad con la que debe iluminar a sus discípulos y que convierte su palabra en arenga es coherente con la imagen del intelectual-profesor que Cossa construye a lo largo de toda su obra. No olvidemos, por ejemplo, que el efecto Pigmalión es esencial en *Yepeto*.

Sin duda, Miguel es un personaje poliédrico y lleno de aristas, este hecho ha provocado que estudiosos como Omar Basabe (1997) no lo consideren como una víctima, sino como una autoridad que representa en la obra el polo opuesto al del Amigo. De este modo, Miguel ocuparía el lugar del ideólogo que decide lo que los personajes de Madre, Novia y Hernan deben pensar. En nuestra opinión, nos encontramos ante una construcción grotesca del intelectual de clase media con la que el personaje de Miguel se suma a la corrosiva y dolorosa autocrítica que Cossa hace de la izquierda vernácula, tal y como afirma Rodríguez De Anca:

Para mí fue una clara, dolorosa metáfora sobre el comportamiento de nosotros, los intelectuales en el proceso histórico-político de los últimos veinticinco años. Una cruda metáfora en la que Cossa se autocastiga y con justicia, nos responsabiliza, nos enjuicia, a él, a mí, a los ilustrados, a los teóricos, a los artistas (Rodríguez 1985: 20).

Ahora bien, una vez más Cossa construye este personaje desde una perspectiva dual. Nuestro dramaturgo, que tensa y distorsiona el personaje de Miguel hasta hacérselo ridículo, que subraya sus fallas y su responsabilidad en su condición de víctima, no puede evitar que emerja la compasión, la comprensión de su búsqueda y de sus dudas y de sus ideales. Por esta razón, la rehumanización del socialismo en la que Miguel aterriza tras su recorrido ideológico coincidirá con el socialismo ideal defendido por Angelito en la obra homónima.

En esta intrincada reflexión sobre la figura del intelectual, vuelven a aparecer conceptos que venimos manejando en este trabajo. Leemos en el texto: «Amigo: (*Extrañado.*) ¿Qué violencia? Vos estudiarás mucho... lees... y lees... ¿pero querés que te diga una cosa? (*Taxativo.*) ¡La realidad es así y está bien! Miguel: ¡Eso no es cierto! La realidad nunca está bien. Hay que transformarla» (Cossa 2004b: 171). Pero Miguel no sabe o no tiene la voluntad suficiente para pasar del discurso político a la transformación social. El espectador se encuentra con un personaje disociado en el que su palabra revolucionaria no coincide con sus actos privados: Miguel permanece dentro de un núcleo sociofamiliar opresor, que manipula su personalidad y su memoria. De este modo, la abulia o la ineptitud de este personaje generan un conflicto estático en el que la acción no avanza y la realidad teatral permanece inmutable. ¿Cómo podría Miguel construir estrategias de resistencia o transformación social si en el gesto final, el gesto concreto de salvar a Hernán –salvar el futuro–, «no atina a actuar»? : «(Todos tienen cartas en la mano. Hernán no deja de mirar a Miguel pidiendo auxilio. Miguel no atina a actuar.)» (Cossa 2004b: 197).

El final de *De pies y manos* es inquietante y desolador: Hernan acaba sucumbiendo ante el grupo opresor, mientras Miguel, paralizado, lanza una pregunta para la que no tiene respuesta: «Miguel: Qué dolor... qué pena

infinita... (*Breve pausa.*) ¿A dónde iré a parar con esta piedad? (*Miguel no tiene respuesta. De aquí en más será una pregunta que se hará a cada instante de su vida*)» (Cossa 2004b: 197).

Consideramos que, con este sugerente final, Cossa propone al espectador un hueco que debe rellenar. Quizás Graham-Jones (1997: 258) acierte al afirmar que la falla trágica del personaje de Miguel es la cobardía. Quizás el intelectual se instala en un dolor y en una piedad que le permiten lavar su conciencia y permanecer inmóvil. Quizás su falta de valor contribuya a que se cumpla el futuro que pronostica Amigo, un futuro «lleno de hijos de puta» (Cossa 2004b: 197).

## 5. El revolucionario fracasado: el Saludador

Tras la pista del Saludador, llegamos al revolucionario fracasado. Si el intelectual «*no atina a actuar*» (Cossa 2004b: 197), el revolucionario llevará a cabo una acción estéril. Analizaremos la suerte de dos personajes, Frank en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982) y Viejo en *Viejos conocidos* (1994), con los que Cossa ensaya el que será la construcción más completa de este tipo: el personaje del Saludador, de la pieza homónima, estrenada en 1999. Como veremos, en la elaboración de estos personajes, Cossa carga especialmente las tintas de su humor negro, construyendo escenas desopilantes que nos producen, a su vez, dolor y desasosiego.

En estas tres piezas es especialmente relevante el peso del pasado, de tal manera que el concepto de nostalgia aparece perfectamente imbricado con los ideales que conforman la utopía socialista y los continuos fracasos del militante que los persigue. Como ya anunciábamos, la postura autocrítica de Cossa despliega sobre estos personajes un mirada compleja en la que, si bien es cierto que la nostalgia aparece como un lastre que los encierra en un molde teórico desgastado y provoca una acción ineficaz o contradictoria, no podemos obviar la existencia de la denominada «nostalgia del futuro» (Piglia 2013: 31) donde la memoria funciona como motor, pues toda revolución presente tiene su germen en los ideales del pasado.

Posiblemente sea *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* la pieza en la que el pretérito cobra mayor protagonismo, ya que la conciencia de Susy – sus recuerdos y ensoñaciones– se corporizan en escena.<sup>3</sup> Frank, el joven revolucionario inflamado por el ideal, es uno de los personajes del pasado que aparece sobre el escenario. Una expresión se repite en el joven Frank, novio de Zule que Susy ama secretamente: «construir un mundo nuevo» (Cossa, 2004b). Cossa muestra todo su sarcasmo en la creación de este personaje idealista cuando Frank aparece en escena, no ya como recuerdo corporizado, sino como un anciano que pertenece al presente teatral de Susy. La utopía proclamada durante la juventud se torna palabra fósil

---

<sup>3</sup> Jorge Dubatti en su obra *Concepciones de teatro* (2009) vincula esta escenificación de la conciencia del personaje con el expresionismo teatral: “Llamamos expresionismo a la poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva” (2009:126).

cuando advertimos que Frank regresa viejo y fracasado de su periplo. Abandonó a Zule y marchó a recorrer el mundo para transformarlo, pero lo único que consiguió fue el enfrentamiento con distintos líderes políticos. Este personaje idealista solo logró pasar del precepto revolucionario – «construir un mundo nuevo» (Cossa, 2004b)– al gesto inútil –«lo agarré de las solapas» (Cossa, 2004b)–. La estrategia teatral para desenmascarar este discurso político anclado en la convención es, en primer lugar, su calco intencionado y, en segundo lugar, su repetición automática. El resultado es desopilante, pues queda en el oído del espectador como una especie de *leit motiv*, cuya mecanización revela su inconsistencia.

El mismo procedimiento es empleado para cuestionar el discurso de Espartaco, personaje del Viejo en *Viejos conocidos*: octogenario que ha encontrado en los trenes un nuevo espacio para la lucha, su acción revolucionaria consiste en insultar a los latifundistas desde la ventanilla del tren:

Asistente: Los latifundios... pasamos por los latifundios...

(*Viejo, desde su lugar, pega un respingo, abre la ventanilla y comienza a gritar*).

Viejo: ¡Terratenientes... explotadores... canallas! Entreguen la tierra... La tierra es para el que la trabaja... ¡Latifundistas miserables! ¡La justicia popular volverá! Es mejor que se desalienten y entreguen la tierra por las buenas. Por las buenas... Sin violencia... ¡Se acabó el jubileo capitalista! ¡Terminó la fiesta! ¡Llegó la hora claudicación espontánea! (Cossa 1999: 64-65)

Con Viejo llegamos a un personaje tipo que posee quizás menos carnadura humana que Frank, pero en el que encontramos de nuevo los tics propios del idealista: fue un «hermoso revolucionario» (Cossa 1999: 81) que viajó por el mundo para intentar construir un futuro mejor, posee un discurso anquilosado, muestra su alejamiento respecto al proletariado y, por encima de todo, se nos presenta como un personaje encerrado en la ingenua prisión de la palabra: «Destruiremos los latifundios... con las armas de la palabra... Los vamos a deprimir... Les vamos a arruinar la fiesta» (Cossa 1999: 66).

Como bien ha señalado Mogliani (1999: 35), «el punto de vista sobre el personaje de Viejo es mucho más irónico que sobre Frank». Así pues, con Espartaco, Cossa construye una mordaz caricatura en la que la denuncia de una nostalgia improductiva es evidente. Por su parte, en el personaje de Frank también apreciamos un discurso político, que sometido a la repetición mecánica, deja de ser «pájaro vivo» y se convierte en «piedra opaca» (Cortázar 1984: 64). No en vano, Ciria afirma que la obra muestra «las expectativas cuasi-mágicas que a veces llevan al autoengaño, la necrofilia y la necropolítica» (1992: 579). No obstante, no podemos obviar que, a esta denuncia, se une el dolor de la pérdida. De hecho, el final de *Ya nadie recuerda...* es tan desolador e inquietante como lo será, años después, el de *De pies y manos*. Frank muere en las vías del tren y Susy acepta el cortejo de Palumbo, personaje que en nuestra opinión anuncia la violencia de

Amigo en *De pies y manos*. En la citada obra, como vimos, Hernán también se acaba sumando al grupo de los opresores.

Los personajes analizados en este trabajo nos conducen, finalmente, al Saludador que, como indica Laura Mogliani, «lleva la connotación ideológica del personaje revolucionario fracasado al centro mismo de la intriga, en un proceso gradual de intensificación de esta cuestión, en cada una de las obras en que se halló presente» (1999: 36). Las infructuosas acciones revolucionarias de Frank y Viejo, el enfrentamiento y el insulto, se transforman en esta pieza en el gesto contrario, el saludo –el abrazo–; contrario, sí, pero igualmente ineficaz.

La obra se estructura en torno a dos acciones básicas: el ingreso y la expulsión del Saludador. Cada vez que este personaje que, en palabras de Olga Consentino, se dedica a «hacer turismo por las revoluciones del planeta» (1999), regresa de su periplo y desea incorporarse al núcleo familiar; Marucha, su esposa, se las ingenia para lanzarlo por el paredón del patio y evitar así que perturbe el orden burgués que con esfuerzo ella ha creado. En cada uno de sus ingresos, el Saludador aparecerá en escena con un miembro menos: pierde un brazo, una pierna, un ojo, hasta quedar reducido únicamente a un tronco que debe ser trasladado en una carretilla. El personaje regresa mutilado de sus excursiones reivindicatorias y pierde así la capacidad de ejercer la acción que lo define: saludar, abrazar.

Para Eva Golluscio (2003: 19), el Saludador, mecanizado desde el inicio por su discurso y gesto –«*Hace el gesto de abrazar y soltar, abrazar, soltar*» (Cossa 2005: 20)–, va quedando reducido a una suerte de hombre-máquina en el que ya no existen movimientos enteramente humanos, condición que nos permite considerarlo como cuerpo grotesco en el que los contrarios se funden. De este modo, la raigambre grotesca de la pieza es incuestionable, no solo porque el protagonista quede convertido en un mero monigote –«*Marucha le tira un botellazo, como a un muñeco de un parque de diversiones*» (Cossa 2005: 41)–, sino por la ácida comicidad que propone la acción y los personajes y la perspectiva ambivalente desde la que se crea.

El uso concreto que Cossa hace del humor lanzado<sup>4</sup> alcanza en esta obra su plena significación, sobre todo cuando enfrentamos el conflicto planteado con el contexto socioeconómico en el que se estrena. *El Saludador* dialoga con una Argentina que, bajo la presidencia de Carlos Menem, había alcanzado la más alta expresión del neoliberalismo. Por tanto, el humor negro manejado encaja con esta definición de Giella: se trata de un tipo de humor que pretende «manifestar [...] los rasgos humorísticos involucrados en una situación que debería, desde otra perspectiva, movernos más bien al sobrecogimiento, a la piedad o al horror» (1994: 170).

---

<sup>4</sup> El concepto de humor lanzado, entendido como un tipo de humor negro, procede de declaraciones del propio autor: “Trabajando en equipo, se van cediendo cosas y ganando otras en una tarea mucho más enriquecedora. Yo gané así mucha más soltura en mi modo de escribir. Por primera vez comencé a plantear situaciones límite, a incursionar en el humor, el humor lanzado y eso me ayudó a liberar una zona mía que estaba contenida... Creo que las zonas que comenzamos a explorar mientras escribía *El avión negro*, me sirvieron mucho para *La nona*” (Cossa citado en Moreno, 1985: 40).



De este modo, la eficaz comicidad de esta pieza no nos sitúa en una perspectiva estable desde la que le concederíamos un sentido unívoco sino que nos invita a la reflexión. La acción de expulsar al Saludador del interior de la casa, espacio que representa, como decíamos, un orden burgués, ha sido interpretado como «una explícita referencia a la expulsión sufrida por quienes no son útiles al nuevo modelo» (Consentino, 1999) y las mutilaciones que el personaje sufre a lo largo de su periplo revolucionario, como «la materialización escénica de la destrucción de las utopías evocadas por el texto» (Clerc 2006: 153) o «la cotidiana amputación de los sueños» (Fernández 1999: 23).

Sin invalidar dichas interpretaciones, consideramos que limitan la potencia significativa de obra. Esta lectura propone que el dramaturgo plantea en la pieza dos polos. Uno ocupado por Marucha que representa una camaleónica clase media para la que la ambición y la ambigüedad son su bandera. El espacio que le corresponde a este polo es el interior –el hogar y el escenario– y su tiempo es el presente de la acción. En el polo opuesto, tenemos al Saludador que representa al idealista revolucionario. Este personaje pertenece al espacio exterior –el mundo y la extraescena– y su tiempo es el pasado pues su discurso, en cada regreso, está conformado por el recuerdo. Si seguimos el hilo de esta interpretación, Roberto Cossa plantearía una apología nostálgica de los ideales defendidos en el polo representado por el Saludador y denostaría los valores burgueses encarnados en Marucha; pero, en nuestra opinión, *El Saludador* excede esta visión. Nos unimos, por tanto, a estas palabras de Laura Mogliani (1999: 38): «en esta partida que se juega entre el pensamiento utópico y el escepticismo, Cossa parodia ambos polos».

Si, por un lado, existen conmovedoras escenas en las que el espectador empatiza con el personaje de Marucha, tal y como leemos en este ejemplo: «¡Callate, vos! Que soy yo la que se banca esta casa... La que mantiene a un hijo... ¡Tu hijo! ¿Me oíste? ¡Tú hijo! ¡La que se pela el culo acá soy yo!» (Cossa 2005: 41). Por otro lado, no podemos negar la mordacidad con la que Cossa construye el personaje del Saludador.

En primer lugar, nos muestra sus aristas que se relacionan con el divorcio entre los ideales de la esfera pública y su quehacer cotidiano: su amor a la humanidad lo ha llevado a abandonar a su familia y, además, cuando regresa a casa muestra un egoísmo primario –«Tengo hambre. ¿Me vas a hacer las milanesas?» (Cossa 2005: 23)– que le lleva desplegar una serie de estrategias para manipular a su mujer –«*estratégicamente angustiado*» (Cossa 2005: 28)–. En segundo lugar, y este es el aspecto más relevante para este trabajo, Roberto Cossa vuelve a preguntarse a través de este personaje las razones del fracaso de la utopía socialista. La respuesta no está solo en la expulsión de aquellos que no encajan en un sistema neoliberal o en la mutilación de sus sueños, la indagación de Cossa siempre apunta hacia la responsabilidad del personaje idealista y, para ello, el autor ataca de nuevo su incapacidad para pasar de una teoría convertida en eslogan: «¡Hijito... el neoliberalismo está muerto!» (Cossa 2005: 41) a una acción revolucionaria eficaz.

No en vano, Cossa decide que la acción subversiva del protagonista sea un acto tan superficial como el de saludar a los distintos líderes políticos y militantes que encuentra en su recorrido turístico por las revoluciones del planeta (Consentino, 1999). El Saludador, afirma Giella, se entiende como un «arquetipo de persona huera, vacía, aparatosa y espectral, cuyo horizonte vital es sólo hacerse ver a través del logro de aparecer en público al lado de personalidades afamadas» (2000: 121-122). El saludo, por su parte, es un rito social sin contenido semántico, una locución cuyo uso convencional la ha dejado vacía y la ha convertido en gesto protocolar que camina parejo al uso de un formulario estándar para enfrentar las movilizaciones de la calle, tal y como veíamos en *El avión negro*.

Pero, como venimos viendo, Roberto Cossa trata de construir este personaje en toda su complejidad. En consecuencia, este personaje ridículo y delirante será el que ponga sobre el escenario ciertas palabras movilizadoras que un ahora neoliberal considera pasadas de moda –«¡Eso se llama plusvalía!» (Cossa 2005: 40), grita ingenuamente el Saludador apareciendo tras el muro–. Y así, junto a la corrosiva crítica –autocrítica– de la acción ineficaz de la izquierda estará siempre el dolor por la mutilación de los ideales que conforman una utopía sin la cual, considera Roberto Cossa (1985: 26), la humanidad no tiene salida.

## 6. Palabras finales

A lo largo de este recorrido hemos podido comprobar que Roberto Cossa encuentra, en la construcción de este personaje idealista, el procedimiento teatral para representar lo que Cortázar llamó «la lenta enfermedad de habla» (1984: 69). En la boca de los personajes aquí analizados se desgastan palabras esenciales –libertad, justicia, futuro– a fuerza de repetir las de una forma mecánica, dentro de una retórica que inflama la pasión y la buena voluntad, pero que no incita a la reflexión y, lo que es más importante, no engendra una acción verdaderamente transformadora.

Cuando en el presente año 2017, en el *Teatro del Pueblo*, escuchamos a Tatita, personaje de *Terrenal* de Mauricio Kartun, decir «¿Para qué mierda sirve la letra? Para distraer el baile» (2014: 45), nos damos cuenta de que esta severa autocrítica de Roberto Cossa a la palabra fósil de la izquierda vernácula sigue vigente.

\* **Yolanda Ortiz Padilla** es escritora y Licenciada en Filología Hispánica, diplomada en Estudios Avanzados y Suficiencia Investigadora por la Universidad de Granada y la Universidad de Jaén (donde además se desempeña como profesora) con la tesina "*Cossa frente a Gambaro: teatro argentino en los años 60*". Sus líneas principales de investigación son el teatro argentino y la poesía española e hispanoamericana actual. Recibió en dos oportunidades los Incentivos de Carácter Científico y Técnico de la Junta de Andalucía para estancias de investigación en el extranjero (efectuadas en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) de Buenos Aires y en el Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano (GETEA) de la Universidad de Buenos Aires) y en una oportunidad el del Programa de Movilidad Académica entre todas las instituciones asociadas a la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP) (desarrollado en la Universidad Nacional de Mar del Plata). También obtuvo el XVIII Premio para Escritores Noveles, que convoca la Diputación de Jaén, con la obra poética *El cordón umbilical*.

### Bibliografía

- Basabe, Omar (1995). "El avión negro: El discurso político implícito en la parodia a una irrealidad grotesca". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, n. 1, vol. 11. 163-172
- Basabe, Omar (1997). "Autoritarismo y sátira en El viento se los llevó y De pies y manos de Roberto Cossa". *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 2, vol. LXXIV. 223-234.
- Bergson, Henri (2003). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Ciria, Alberto (1990). "Roberto Cossa: el teatro histórico, la historia teatral". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, n. 29, vol. 15. 129-149.
- Ciria, Alberto (1992). "La historia argentina en el teatro de Roberto Cossa (a propósito de *Angelito*)". *Revista interamericana de bibliografía: Review of interamerican bibliography*, n. 4, vol. 42. 577-583.
- Clerc, Isabelle (2006). "Adaptation et mise en scène de El Saludador de Roberto Cossa: De l'espace virtuel à l'espace concret". *Traduction adaptation réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Solange Hibbs (ed. y prol.), Monique Martínez (ed. y prol.), Henri Meschonnic (int.) y Georges Martin (ep.). Toulouse, France: PU du Mirail (Collection Hespérides-Espagne). 446-154.
- Consentino, Olga (1999). "Viajando se hace la revolución". *Clarín*. Consultado en <http://www.clarin.com/diario/1999/06/26/c-00601d.htm>
- Cossa, Roberto (1985). "El pensamiento vivo del autor". *Teatro. Teatro Municipal General del San Martín*, n. 20. 24-28.
- Cossa, Roberto (1996). *Teatro 4. Angelito. Los compadritos. Tartufo (Adaptación)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, Roberto (1999). *Teatro 5. Años difíciles. Viejos conocidos. Don Pedro dijo no. Lejos de aquí (en colaboración con Mauricio Kartun)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, Roberto (2004a). *Teatro 2. El avión negro. La nona. No hay que llorar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Cossa, Roberto (2004b). *Teatro 3. El viejo criado. Gris de ausencia. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. El tío loco. De pies y manos. Yepeto. El sur y después*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, Roberto (2005). *Teatro 6. El saludador. Pingüinos. El caso cien*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cortázar, Julio (1984). "Palabras violadas". En *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores. 63-70.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Fernández, Gerardo (1999). "El ciudadano Roberto Cossa, o sea el teatro argentino contemporáneo". *Teatro. La revista del Teatro San Martín*, n. 56. 7-23.
- Gasió, Guillermo (ed.) (2011). *Roberto Cossa. Escribo para estrenar. Memorias. Textos. Testimonios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Giella, Miguel Ángel (1994). "El juego de espejos: refracción dramática y sociedad". En *De dramaturgos: Teatro latinoamericano actual*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. 47-53.
- Giella, Miguel Ángel (2000). "La metamorfosis individual de las utopías: El Saludador de Roberto Cossa". En *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Osvaldo Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna. 121-126.
- Golluscio, Eva (2003). "La gruta del grotesco". *Teatro XX*, n. 17, vol. IX. 17-22
- Graham-Jones, Jean (1997). "De la euforia al desencanto y al vacío: la crisis nacional en el teatro argentino de los 80 y los 90". En *Memoria colectiva y políticas del olvido: Argentina y Uruguay 1970-1990*. Adriana J. Bergero y Fernando Reati (ed.). Rosario: Beatriz Viterbo. 253-277.
- Kaiser-Lenoir, Claudia (1981). "El avión negro: de la realidad a la caricatura grotesca". *Latin American Theatre Review*, n. 1, vol. 15. 5-11.
- Kartun, Mauricio (2014). *Terrenal*. Buenos Aires: Atuel.
- Maristany Zúccoli, Lilian E. (1995). *Roberto Cossa, observador crítico de la Argentina contemporánea*. Burnaby, Canada: Simon Fraser University. Consultado en [summit.sfu.ca/item/7962](http://summit.sfu.ca/item/7962)
- Mogliani, Laura y Córdoba, Armida María (1999). "Una mirada sobre la dramaturgia de Roberto Cossa". *Encuentros con gente de teatro*, n. 4, vol. III, 3-11.
- Mogliani, Laura (1999). "El saludador: del fracaso de la utopías comunitarias". *Teatro XXI*, n. 9, vol. V. 35-38.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (1985). "Estudio preliminar". En *La pata de la sota. Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*, Roberto Cossa. Buenos Aires: Clásicos Huemul. 5-59.
- Pellettieri, Osvaldo (2002). "Roberto Cossa y el teatro dominante". *Teatro. Revista de estudios teatrales*, n. 16 (junio). 35-48.
- Piglia, Ricardo (2013). *Respiración artificial*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Rodríguez de Anca, Antonio (1987). "La vanguardia teatral argentina". *Conjunto*, n. 73 (Julio-Septiembre). 95-99.
- Salzman, Isidro (2001). "El concepto de 'nostalgia improductiva' en dos obras dramáticas de Roberto Cossa". *Breviario de Investigación Teatral*, n. 3, vol. III. 83-92.

Introduzca revista o ISSN...



## Revista: CELEHIS-REVISTA DEL CENTRO DE LETRAS HISPANOAMERICANAS

Para una visión más detallada de las revistas, por favor, [identifíquese en la plataforma](#)

Título	CELEHIS-REVISTA DEL CENTRO DE LETRAS HISPANOAMERICANAS
ISSN-L	0328-5766
ISSN	2313-9463
Clasificación Ciencias Sociales	C 
Clasificación en Ciencias Humanas	D 

2019 LIVE

>> Sugerir revista

## CELEHIS

[ISSN 0328-5766](#)
[Visibilidad](#)
[Información del editor](#)

**Título:** CELEHIS  
**ISSN relacionados:** 2313-9463  
**País:** Argentina  
**Ámbito:** FILOLOGÍA  
**Campo académico:** FILOLOGÍA EN GENERAL

**Indizada en:** Emerging Sources Citation Index, MLA - Modern Language Association Database, DOAJ

**Evaluada en:** Directory of Open Access Journals  
 LATINDEX. Catálogo v1.0 (2002 - 2017)

**ICDS:** ISSN: 2313-9463, 2313-9463  
 Está en índices de citas (Emerging Sources Citation Index) = +3.5  
 Está en dos o más bases de datos de indización y resumen o en DOAJ (, MLA - Modern Language Association Database, DOAJ) = 3+2 = 5  
 Antigüedad = 28 años (fecha inicio: 1991)  
 Pervivencia:  $\log_{10}(28) = +1.4$   
**ICDS = 9.9**

[f](#)
[t](#)
[in](#)

ShareThis

ICDS anuales

ICDS 2018:	7.9
ICDS 2017:	7.9
ICDS 2016:	4.4
ICDS 2015:	4.300
ICDS 2014:	4.362
ICDS 2013:	4.342
ICDS 2012:	4.322
ICDS 2011:	4.301
ICDS 2010:	4.279
ICDS 2009:	4.255
ICDS 2008:	4.230

MIAR recolecta datos para la identificación y análisis de revistas científicas. Si se introduce en la casilla de búsqueda cualquier ISSN el sistema localizará en qué bases de datos de las contempladas en la matriz está indizada la revista, esté recogida o no en MIAR, y calculará su ICDS (sin contar el Índice de Pervivencia si no forma parte de MIAR).

V

RESULTADOS, DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS Y CONCLUSIONES

EL CUESTIONAMIENTO DE LAS FRONTERAS, LA ORGANICIDAD DE LA  
PRODUCCIÓN DRAMÁTICA Y UN FINAL  
RELATIVAMENTE ABIERTO

## 5.1. RESULTADOS, DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES: EL CUESTIONAMIENTO, LA ORGANICIDAD Y UN FINAL RELATIVAMENTE ABIERTO

### 5.1.1. EL CUESTIONAMIENTO DE LAS FRONTERAS ENTRE LO PERSONAL Y LO POLÍTICO, ENTRE LA FORMA Y EL CONTENIDO

En el epígrafe «3.1. Objetivo, justificación de la unidad y metodología empleada» nos formulábamos una serie de preguntas que deseábamos responder mediante los trabajos de investigación reunidos en esta tesis y que retomamos en este apartado final. Nuestra hipótesis inicial partía de la afirmación que el especialista de teatro argentino Luis Ordaz realiza en 1980: en el teatro de Roberto Cossa existen unas «venas mayores, profundas y principales» (1980: 11). Ante tal aserto, nos planteábamos cuestiones como la siguiente: ¿existen realmente unas venas mayores que aparecen en las primeras piezas de Cossa y se extienden más allá de lo que Luis Ordaz podía imaginar?

En el desarrollo de esta hipótesis, afirmábamos que una lectura atenta de la obra completa de Roberto Cossa nos permitía vislumbrar ciertas obsesiones que aparecen en su producción inicial y se prolongan hasta su último teatro. Estas obsesiones, que en nuestra opinión nutren las venas mayores señaladas por Ordaz, quedan reunidas en tres líneas principales: el papel de la clase media, la posición central de la memoria y el fracaso de la utopía socialista. Antes de continuar, es preciso recordar algo que venimos repitiendo desde el inicio de este estudio: Roberto Cossa ha sido y es reconocido por la crítica como el autor comprometido que da cuenta en su teatro de la historia y la política argentinas. Ahora bien, consideramos que estas venas mayores se originan en una obsesión íntima del autor que no por eso deja de ser histórica y política. Este hecho les concede su especial textura dramática, lo que consideramos un rasgo original y esencial de la obra de Cossa: su ambivalencia, esto es, el efecto que provoca un teatro que nace de la autocrítica; de la indagación en la propia herida que es, también, la herida de muchos; de la escritura desde dentro aunque no queden explicitadas las marcas de autorreferencialidad, como sí lo estarán en el teatro más actual.

Esta interpretación nos lleva a cuestionar la frontera entre lo personal y lo político, es decir, la separación entre lo privado y lo público que se instala en el subconsciente colectivo occidental, a partir del siglo XVIII, con la consolidación de la ideología burguesa y sus conceptos de intimidad, individuo y vida privada.



Otra de las cuestiones que nos planteábamos al comienzo de este trabajo era si Roberto Cossa se ha formulado las mismas preguntas desde el inicio de su carrera, ¿arrojan estas distintas respuestas al construirlas teatralmente desde poéticas distintas? Esta cuestión surge porque, en las publicaciones de este compendio, descubrimos que es especialmente fructífero un análisis que se mueva libremente por la obra del autor y rastree estas obsesiones en piezas que hunden sus raíces en realidades extrateatrales diferentes y se construyen también desde caminos estéticos dispares. Los resultados de este análisis nos conducirán al cuestionamiento de la frontera que el estructuralismo establece entre la forma y el contenido, es decir, nos llevan a plantearnos la siguiente pregunta: ¿se puede expresar la misma idea de formas diferentes o cambiar la forma implica la modificación de la idea, pues están absolutamente imbricadas?

En ambas cuestiones late de fondo el debate sobre la autonomía y la referencialidad del arte, aunque desde perspectivas distintas. En el primer caso, cuando planteamos que el teatro de Cossa construye una ficción que versa sobre su propia herida estamos hablando de la dúctil frontera entre la realidad —la referencialidad— y la ficción —la autonomía—. En el segundo caso, el debate está presente porque aquellos que defienden la autonomía del arte se sitúan en un polo formalista según el cual la obra se rige y explica únicamente con sus leyes internas, mientras que los que defienden su referencialidad adoptan posiciones contenidistas que recurren al exterior del texto literario para explicarlo (Villanueva, 2004).

#### 5.1.1.1. *Lo personal es político*

La afirmación con la que titulamos el epígrafe está hoy en el centro del debate social gracias al feminismo,<sup>32</sup> aunque la traemos aquí para ilustrar cómo el estudio de la obra de Cossa realizado en las publicaciones de este compendio demuestra que las obsesiones que recorren su teatro —sus venas mayores— tienen una dimensión personal que es a su vez política, quizás porque la frontera establecida entre ambos ámbitos no sea efectiva.

El ejemplo más evidente lo encontramos en el artículo «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa», pues el sentimiento ambivalente desde el que se construye este conjunto de personajes idealistas que fracasan en su persecución de

---

<sup>32</sup> El aserto se popularizó en un ensayo de Carol Hanisch de 1969, publicado en 1970 con el título *Lo personal es político*, aunque la autora considera que fueron las editoras —Shulamith Firestone y Anne Koedt— las creadoras de la fórmula pues ellas fueron las que le dieron este título al ensayo.

la utopía se traslada al espectador que percibe la profunda pérdida que acompaña a cada corrosiva crítica, a cada descarnada parodia. Pero no solo aquí percibimos la propia herida y su dimensión política, cuando Cossa nos presenta la mitología de tango y café como un ámbito en el que el porteño se aísla de la verdadera historia que transcurre fuera –tal y como analizamos en «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa»– está poniendo en tela de juicio un mundo del que participa y al que pertenece y que, a su vez, configura una suerte de identidad nacional. Es más, cuando nuestro dramaturgo construye el núcleo familiar como un ámbito fértil para que germine la violencia y el abuso de poder, es decir, para que emerja una suerte de «microfascismo» (Dubatti, 2001: 76), como leemos en el artículo «La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa», no lo propone solo como un microcosmos que es metáfora de la nación argentina, sino que existe un cuestionamiento de las relaciones familiares propiamente dichas, unos vínculos de los que él forma parte como hijo, padre y esposo.

#### 5.1.1.2. *La forma modifica la idea o cada idea pide una forma*

El ejemplo más evidente para cuestionar esta segunda frontera entre forma y contenido lo encontramos en el primer artículo: «La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa». En este artículo, el microcosmos familiar que Cossa pone sobre el escenario y sobre el cual centramos nuestro análisis se transforma al pasar del primer periodo al segundo. Si en las primeras piezas este grupo protagoniza situaciones triviales en las que el miedo, la angustia o el desencanto laten por debajo de los diálogos y los gestos de los personajes; a partir de la escritura de *La Nona*, este microcosmos se exaspera ante un referente donde el terror se ha normalizado. Esta distorsión de los personajes y de la acción representada se construye mediante poéticas teatralistas, mientras que la soporífera rutina de la primera obra de Cossa fue construida mediante un lenguaje escénico realista. Así pues, observamos cómo la obsesión pervive a lo largo de todas las piezas analizadas –la familia de clase media sigue estando en el punto de mira–, pero los cambios que se producen en el referente y en el lenguaje escénico modifican la mirada del autor sobre esta vena mayor de su teatro, así como el efecto que produce ante el público: ya no hay piedad en la mirada con la que Cossa construye estas familias de clase media, ahora el espectador se siente zarandeado por personajes, a veces, mezquinos y crueles; otras, abúlicos e irresponsables. La poética ha

transformado la idea representada, aunque no la cambie sustancialmente, o dicho en sentido inverso, para aproximarnos así a las declaraciones del autor en varias entrevistas, la imagen inicial y el primer bocadillo que la acompaña ya viene con el estilo puesto.

Pero este no es el único ejemplo de cómo el lenguaje escénico transforma la situación y los personajes. Afirmábamos en el artículo «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa» que, en las obras *Gris de ausencia* y *Lejos de aquí*, Roberto Cossa nos ofrece la construcción más completa del personaje desarraigado, pues lo acompaña hasta el final de su camino: el ansiado regreso. Debemos añadir que la perfecta construcción de este tipo en las dos piezas se debe también al lenguaje escénico elegido: el grotesco. Como ya explicamos en el epígrafe «2.2.2. Poética dramática en la segunda etapa: neogrotesco, realismo exasperado y expresionismo», el grotesco criollo es el género teatral que, en la Argentina, da cuenta de la angustia del inmigrante. Uno de sus procedimientos clave para conseguirlo es el juego entre la máscara y el rostro, sin el cual, el género carecería del momento de la epifanía: la caída de la máscara. El espectador no podría presenciar el doloroso desarraigo de Chilo en su lugar de origen, Italia, o el de Lorenzo en su vuelta a España tras no ser capaz de salir del aeropuerto porteño de Ezeiza, si Roberto Cossa no hubiese elegido la poética del grotesco para construir a estos personajes migrantes o, como él diría, si el grotesco no hubiese aparecido en el primer bocadillo donde germina la obra.

Otro procedimiento de raigambre grotesca que le permite ahondar en la construcción de este tipo es el humor negro. Hemos visto cómo los tics del migrante —su obsesión por volver, su recuerdo idealizado de la patria, el apego férreo a su lengua— están presentes en todos los exiliados de la dramaturgia de Cossa, pero solo cuando entra en juego el humor negro y se tornan ridículos, risibles y patéticos al mismo tiempo, el espectador es consciente de su transcendencia y significado.

Algo muy similar ocurre en la construcción del personaje idealista. Roberto Cossa necesita de los procedimientos teatralistas para que la creación de este tipo adquiera toda su hondura: su ambigüedad y las dolorosas dimensiones que alcanza su crítica. De nuevo estará presente el humor negro, sobre todo a través de la parodia del discurso convencionalizado del socialismo; pero también la distorsión —o deformación— que genera el enfoque hiperrealista que lleva a estos personajes hasta la hipertrofia del gesto y la palabra. Un

procedimiento propio del grotesco se aplica a la construcción del Saludador cuando se convierte en escena en un mero monigote —«Marucha le tira un botellazo, como a un muñeco de un parque de diversiones» (Cossa 2005: 41)— y el lenguaje devaluado, que caracteriza la poética absurdista, lo observamos en el desajuste entre la palabra y la acción del intelectual de izquierdas que tiene su construcción más perfecta en Miguel, el personaje de *De pies y manos*. También será Miguel quien mejor encarne el personaje víctima —débil y pusilánime— propio del realismo exasperado de Gambaro, dentro de Argentina, y de Pinter, fuera de sus fronteras.

En todos y cada uno de los ejemplos enunciados, las poéticas teatralistas contribuyen a la construcción de un personaje más complejo y poliédrico, nos conceden una interpretación más honda y corrosiva. Así pues, aunque debería ser un axioma ya superado, pues la historia del arte lo ha desmentido hasta la saciedad; aunque tal principio no se plantee en el mundo actual del teatro que considera el realismo como una poética que ha quedado para el lenguaje cinematográfico; en algunos ámbitos, parece seguir vigente la idea de que una poética realista implica una mayor denuncia.<sup>33</sup>

En esta modulación de las venas mayores, vemos cómo los procedimientos teatralistas aportan en todos los casos una crítica más corrosiva y una creación más profunda y compleja de personajes y situaciones. Se mantiene la obsesión, la vena mayor, pero la poética modifica la perspectiva y la mirada del autor sobre la obsesión tratada y, en consecuencia, la recepción del espectador.

#### 5.1.2. LA ORGANICIDAD DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE COSSA: SU COHERENCIA INTERNA

Otras de las preguntas que nos planteábamos al inicio de este estudio apuntaban hacia cómo se materializaban teatralmente estas venas mayores esbozadas a nivel teórico y qué implicaba que Ordaz las definiera como «profundas» (1980: 11). Los resultados que arrojan los trabajos de investigación aquí reunidos nos conducen a los conceptos de organicidad y

---

<sup>33</sup> Un ejemplo de este prejuicio lo encontramos en el panorama poético español, en concreto, en el enfrentamiento que a finales del siglo XX se produjo entre la llamada *poesía de la experiencia*, con autores como Luis García Montero, que apuesta por una poética realista o figurativa para hacer patente su compromiso y el colectivo *Alicia bajo cero* que, con autores como Enrique Falcón, opta por una revolución en el lenguaje para lograr una poesía revolucionaria.

coherencia interna que consideramos caracterizan la producción dramática de Cossa. Es precisamente esta organicidad la que permite el estudio de personajes y temas que se diseminan y repiten por toda su obra, mediante un análisis que, pertrechado de un sólido aparato teórico –referido principalmente a los lenguajes escénicos empleados y a sus procedimientos teatrales–, se mueve libremente por ella.

En los epígrafes que siguen damos cuenta de esta coherencia interna atendiendo a dos aspectos principalmente: la pervivencia de estas venas mayores en todo el corpus textual del autor –unas veces, ocupando el centro de la acción; otras, de manera marginal y subterránea– y la imbricación existente entre dichas venas mayores.

#### 5.1.2.1. *La organicidad: «venas mayores, profundas y principales»*

Advertíamos al inicio de este estudio que, si bien estas obsesiones conformaban el pilar fundamental de algunas piezas, otras veces, permanecían de manera subterránea mostrándose solo en ciertos personajes aislados y eran, por tanto, más difíciles de identificar. El mejor ejemplo de esta observación lo encontramos en dos de las publicaciones de este compendio –«Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa» y «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa»–, precisamente aquellas que analizan cómo estas venas mayores se encarnan en un tipo de personaje que podemos rastrear por toda la producción dramática de Cossa: el personaje desarraigado, en la primera; el idealista que persigue la utopía –el intelectual y el revolucionario–, en la segunda.

En estos artículos, descubrimos que la completa creación del personaje desarraigado la encontramos en los protagonistas de *Gris de ausencia* (1981) –Chilo y el Abuelo, especialmente– y los de *Lejos de aquí* (1993) –Lorenzo será el más representativo– y del personaje idealista la tenemos en Miguel, que encarna al intelectual de izquierdas en *De pies y manos* (1984) y en el Saludador que representa al revolucionario en la obra homónima de 1999. Llegamos hasta ellos tras un recorrido por toda la obra del autor y descubrimos que existen otros caracteres que, sin ocupar una posición central en la pieza, comienzan a esbozar estos tipos, a dibujar sus rasgos. La lista de personajes migrantes, con los tics propios que los definen, diseminados por la producción teatral de Cossa, es larga; citemos como ejemplos a Don Bouza en *Los días de Julián Bisbal* (1966), al alemán en *El tío loco* (1982) o al

Padre de Susy en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982). Los personajes que encarnan al intelectual en la dramaturgia de Cossa también son numerosos: Alsina en *El viejo criado* (1980) o el profesor en *Yepeto* (1987); dos esbozos claros existen para el revolucionario: Frank en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982) y el Viejo Espartaco en *Viejos conocidos* (1994).

Somos conscientes de que debemos matizar la impresión de linealidad que hemos generado en el párrafo anterior con las ideas de esbozo y pintura completa del personaje. Si atendemos a la cronología de las obras, nos daremos cuenta de que la creación de un personaje que pertenece a un tipo concreto, pues presenta muchos de sus rasgos, aunque no ocupe el centro de la acción teatral, no siempre precede a la creación completa de ese mismo tipo; porque que los rasgos que lo definen se muestren plenamente en escena no se debe tanto a la maduración del proyecto en obras sucesivas como al mayor desarrollo dramático que le concede al personaje su papel protagónico. Ahora bien, la analogía pictórica sí funciona plenamente en algunos casos como, por ejemplo, en los personajes de Frank y el Viejo —arriba citados— que funcionan como bocetos de la pintura acabada que será el Saludador.

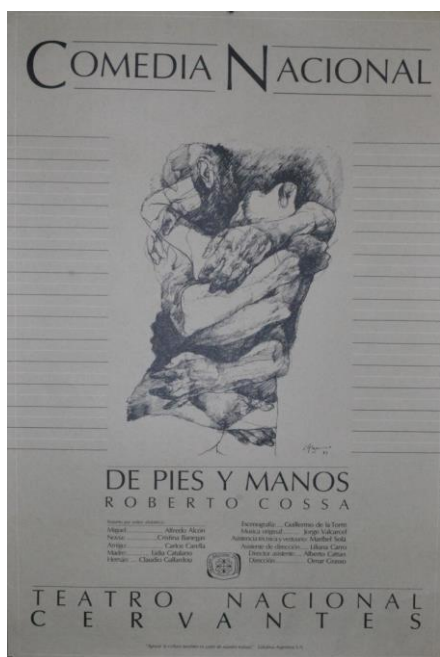
Y siguiendo en el terreno de las analogías para nuestra explicación, podemos decir que estas venas mayores no fluyen de forma rectilínea, sino que, en su transcurrir sinuoso, se sumergen, retroceden y repliegan, algo que encaja perfectamente con la concepción cíclica del tiempo y de la historia que Roberto Cossa muestra en muchas de sus obras y ha declarado en algunas ocasiones. Por ejemplo, en una entrevista realizada por Gustavo Benzecry para *Tiempo Argentino* en 1985, a propósito del estreno de *Los compadritos*, afirma «este es un país netamente cíclico» (Cossa, citado en Gasió, 2010: 313).

#### 5.1.2.2. *La organicidad: vinculación entre sus venas mayores*

La organicidad de la producción dramática de Roberto Cossa, que ponen de relieve tanto el estudio introductorio presentado como las publicaciones de este compendio, nos ha permitido corroborar la existencia de estas tres venas mayores que recorren toda su obra: el papel de la clase media en la historia reciente de la Argentina, la posición central de la memoria en la construcción del futuro y la identidad y la aproximación crítica a los fracasos

de la utopía socialista. Pero, además, posibilita que afirmemos que estas venas mayores están a su vez perfectamente imbricadas e interconectadas.

Así pues, aunque la obsesión por mostrar el papel de la clase media en la historia argentina quede representada en este compendio por aquellas familias que realizan el acto de comer en el primer artículo; sigue vigente en el segundo artículo en el que la nostalgia del sujeto migrante es la protagonista, pues de clase media son también las familias de *Gris de ausencia* y *Lejos de aquí*. Este trabajo nos presenta unos personajes desarraigados, «exiliados económicos de la Argentina que soñaron sus padres» que «regresan a Europa para reproducir los mismos patrones de conducta: trabajo, miseria y ahorro metódico, lucha por la supervivencia; el deseo de ser y ocupar una posición económica que nunca llega» (Ortiz, 2016). Observamos, en su actividad frenética, las rutinas propias de una clase media empobrecida en la que el choque entre el deseo y la realidad<sup>34</sup> ocupa un papel dramático central. Por su parte, Marucha, la esposa del Saludador en la pieza homónima, representa el ideario conservador de la burguesía —su obsesión por el ascenso social— frente al rol del revolucionario de su marido, aunque aparezcan ambos ridiculizados en escena.



Programa de mano del Teatro Nacional Cervantes de *De pies y manos* (1984).  
Ilustración de Carlos Alonso

Afirmábamos en los epígrafes introductorios que el antihéroe, ese personaje en el que Cossa concreta los rasgos de la clase media, está en la base de otros tipos creados por él. Así pues, observamos que el personaje idealista vive encerrado en el lenguaje fósil del socialismo ortodoxo —pensemos en Miguel, en *De pies y manos*, por ejemplo—, como Alsina y Balmaceda en *El viejo criado* viven encerrados en el espacio mítico del café porteño; tanto uno como los otros construyen su existencia de espaldas al fluir real de la historia y, por lo tanto, se hallan incapacitados para la acción

<sup>34</sup> Este choque entre el deseo y la realidad no caracteriza solo a los personajes de Cossa, sino que constituye un esquema de conflicto dramático muy presente en la dramaturgia argentina. Sirva como ejemplo la obra *Trescientos millones* de Roberto Arlt. Para más información sobre este aspecto se puede consultar el artículo «La vida es sueño: los personajes desdichados y sus mundos ficticios en el teatro de Roberto Arlt» de Gracia Morales Ortiz (2010: 231-240).

transformadora. Se reproducen en estos personajes el autoengaño y el inmovilismo propios del antihéroe.

Por otra parte, el papel central de la memoria está presente no solo en las dos publicaciones centrales, sino también en aquella que indaga de forma crítica en la utopía socialista. En «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa» quedan vinculados el análisis de un tipo de personaje, el intelectual o revolucionario de izquierdas, con el concepto de «nostalgia del futuro»; pues la revisión del fracaso o la vigencia de la utopía socialista siempre implica la evocación de un pasado que se considera preñado de futuro.

Es más, esta posición fundamental de la evocación del pasado se vincula en el trabajo «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa» con la construcción de la identidad, pero la identidad —o más bien, el miedo a perderla— aparece también en «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa», en relación con la nostalgia de los personajes migrantes analizados. En este último trabajo de investigación, se conecta este miedo del personaje migrante con la relevancia que adquiere la construcción identitaria en toda América Latina. Se trata de un espacio que ha sufrido un reiterado y complejo destierro que da lugar a la pregunta obsesiva sobre aquello que les conforma o, en las palabras de David, el protagonista de *La ñata contra el libro*, «Finalmente, ¿qué es lo popular?». Pues, en esta indagación, lo popular ha sido entendido por muchos sectores como la esencia de la identidad argentina que queda recogida en el tango. Este aspecto ha sido analizado y cuestionado en el trabajo «Conciencia mítica e identidad nacional». Roberto Cossa se une, así, a la nómina de intelectuales —Gombrowicz en sus *Peregrinaciones argentinas* (1987) o Sábato en muchos de sus ensayos reunidos en *El escritor y sus fantasmas* (1963)— que han reflexionado sobre el deseo de construir una identidad nacional y han puesto de manifiesto las trampas e intereses que esconde esta voluntad.

Estas venas mayores se sumergen, retroceden y repliegan, decíamos más arriba, y también se conectan entre sí como hemos demostrado en este epígrafe. Con esta imagen identificamos la producción dramática de Cossa con un cuerpo vivo por el que circulan unas venas mayores perfectamente imbricadas, conformando un tejido teatral. Siendo un rasgo específico del género su condición corporal y física, su necesidad de la presencia y el cuerpo



vivo dentro y fuera del escenario, consideramos que es esta una sugerente metáfora para definirlo.

### 5.1.3. UN FINAL RELATIVAMENTE ABIERTO: NUEVOS CAMINOS POR EXPLORAR

Terminamos esta tesis por compendio de publicaciones académicas con este epígrafe final que desea ser una puerta abierta a futuros trabajos pues, como afirmábamos al inicio, si bien consideramos que las venas mayores y principales del teatro de Cossa son las tres que hemos explicado en este estudio, las cuatro publicaciones aquí reunidas solo muestran cuatro maneras de abordarlas que, por supuesto, no las agotan. Así pues, ofrecemos a continuación algunas propuestas para investigaciones futuras.

Dentro de la vena mayor *El papel de la clase media en la historia reciente de la Argentina*, un terreno fértil de investigación lo ofrece el estudio de la figura del antihéroe, a lo largo de toda la producción dramática de Cossa, para observar las transformaciones que este personaje experimenta desde las piezas iniciales en las que, con una poética realista, se construye teniendo como modelo a Willy Loman en *La muerte de un viajante* (1949) hasta el antihéroe convertido en víctima que, con un lenguaje escénico de raigambre grotesca y absurdista, encontramos encarnado, por ejemplo, en el personaje de Carmelo en *La Nona* (1977). Otro camino que podemos explorar dentro de esta vena mayor y, en concreto, dentro del tema de la comida como ritual sangriento es el estudio pormenorizado de *La Nona* (1977), pues en esta pieza clave del autor es en la que el acto de comer en familia alcanza una mayor dimensión simbólica.

Dentro de la vena mayor que hemos denominado *La posición central de la memoria: la evocación del pasado y el concepto de nostalgia*, sería muy provechoso el estudio de la obra *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982), una pieza en la que Roberto Cossa encarna sobre el escenario la nostalgia improductiva de Susy. El escenario nos presenta una casa que «debe dar la idea de que allí vivió una familia de clase media culta» (Cossa, 2004b: 81). En este espacio, la protagonista, «Susy, una mujer de sesenta años, [...] recorre el ámbito [...] acosada por los recuerdos» (Cossa, 2004b: 82). Estos recuerdos que «se remontan a los años que van de 1935 a 1945» (Cossa, 2004b: 82) —el Padre, un anarquista español; la Madre, una mujer obsesionada por el barniz cultural, y Zule, la hermana, joven lánguida y romántica enamorada de Frank, el socialista revolucionario al que Susy también amaba en secreto—

alcanzarán carnadura humana sobre el escenario, pues la presencia del pasado es, para la protagonista, más intensa que la del presente. Esta escenificación del recuerdo de un personaje nos permitirá, a su vez, vincular esta pieza con otras como, por ejemplo, *Viejos conocidos* (1994) en la que el personaje del Guarda, un hombre de gran memoria visual, comparte con el Pasajero, un hombre de gran memoria auditiva, un hecho del pasado. Este acontecimiento se irá reconstruyendo a lo largo de la pieza, entre ambos personajes, en una suerte de juego de espejos. La clave estará en una imagen que «todas las noches a la misma hora» el Guarda ve sentado «en el estribo del último vagón»: «una Muchacha pelirroja que pedalea una bicicleta» (Cossa, 1999: 51). La imagen de esa mujer emana de la conciencia del personaje del Guarda. Esta materialización en escena de la conciencia de un personaje vincula ambas obras con el concepto de expresionismo definido por Jorge Dubatti (2009) y que hemos incluido en este estudio.

La vena mayor *La posición central de la memoria: la evocación del pasado y el concepto de nostalgia* nos permite un abordaje más, aquel en el que la evocación del pasado se convierte en la «intrusión de la historia fáctica» (Ciria, 1990: 136). Este es el elemento compositivo clave en piezas como *La pata de la sota* (1967), en la primera etapa teatral de Cossa, y en *Los compadritos* (1985) y *El sur y después* (1986), en la segunda. Obviamente, la inclusión de hechos concretos que conciernen a la historia mundial, al discurso social, político y económico dentro y fuera de las fronteras argentinas, se puede rastrear en un mayor número de obras. No obstante, consideramos que estas tres piezas constituyen un buen ejemplo de cómo el extratexto determina el texto y la referencialidad se convierte en un elemento nuclear de la composición, siendo abordada con estrategias diferentes en cada una de estas piezas: hechos puntuales y coetáneos a la escritura del texto en la primera, un suceso del pasado como germen de la ficción de la segunda, la presencia de la historia comprimida en la tercera.

Por último, podríamos también indagar en cómo estas venas mayores se prolongan en la producción dramática del autor en el siglo XXI, pues los trabajos aquí reunidos detienen su análisis en su último texto del siglo XX: *El Salvador* (1999) y no tienen en cuenta piezas como *Pingüinos* (2001), *Definitivamente adiós* (2005), *Cuestión de principios* (2010), *Daños colaterales* (2013) y *Final del juicio* (2015), la única que no ha sido publicada por decisión expresa de Roberto Cossa. En la lectura de *Cuestión de principios* (2010) y *Daños*

*colaterales* (2013), descubriremos que la vena mayor que propone *una aproximación crítica a la utopía socialista* reaparece y sería interesante ver cómo se proyecta en este teatro último que regresa, con todo lo aprendido, a un lenguaje escénico realista en lo que parece un guiño del autor a su concepción cíclica del tiempo.

Y terminamos, ahora sí, esta tesis por compendio con lo que consideramos la mejor manera de hacerlo: un final relativamente abierto, tan del gusto del autor, que nos abre la puerta de futuras investigaciones sobre una producción dramática que hemos comprobado orgánica, coherente e inagotable en estas páginas y sobre un autor, Roberto Cossa, que, de caer en el olvido, supondría una enorme pérdida para el mundo literario y el panorama teatral dentro y fuera de las fronteras argentinas por su perfecto oficio de dramaturgo, por su calidad literaria y por su profundo valor humano. Si la literatura ensancha la realidad, es estímulo para imaginar nuevas vías y nos ayuda a comprender el complejo devenir humano, no podemos renunciar al espacio nuevo que dibuja el teatro de Roberto Cossa, un teatro necesario.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2007). «El cocoliche se devora a sí mismo: una lectura genealógica del grotesco criollo en *Stéfano* y *La Nona*». *Latin American Theatre Review* 1. Vol.41, 7-31.
- Anaine, Susana (1990). «El teatro de Roberto Cossa o la puesta en escena de una conciencia histórica». *Espacio de crítica e investigación teatral* 6 y 7. Año 4, 85-90.
- Arancibia, Juana A. y Mirkin, Zulema (1992). *Teatro argentino durante el proceso (1976-1983)*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Araújo, Luis (2004). «Roberto Cossa en Madrid. La metáfora no envejece». *Primer Acto* 306, 79-85.
- Armando, Rose Marie (1985). *Teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Patricio Lóizaga Editor.
- Azor, Ileana (1994). *El neogrotesco argentino*. Caracas: CELCIT.
- Basabé, Omar (1990). *La re-escritura de la Historia en la producción teatral de Roberto Cossa*. Quebec: Universite Laval.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Baudrillard, Jean (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Benedetti, Mario (1986). «El desexilio». En *Mario Benedetti. El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 39-42.
- Bentley, Eric (1995). *La vida del drama*. México D.F.: Editorial Paidós Mexicana.
- Bergson, Henri (2003). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Blanco Amores de Pagella, Ángela (1983). *Motivaciones del Teatro Argentino en el s. XX*. Avellaneda: Ediciones Culturales Argentinas.
- Britto, Luis (2001). «Golpe de gracia: el humor en siete pecados capitales y una letanía». En *Del humor en la Literatura. Compilación*, Carolina Farías (ed.). Monterrey, México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Bulman, Gail A. (2002). «Humor and National Catharsis in Roberto Cossa's *El saludador*». *Latin American Theatre Review* 1. Vol. 36, 5-18.
- Catena, Alberto (1999). «El que escribe también quiere disfrutar de la fiesta» *Teatro. La revista del Teatro San Martín* 56. Año XX, 30-40.
-

- Ciria, Alberto (1990). «Roberto Cossa. El teatro Histórico, la historia teatral». *Canadians Journal of Latin American and Caribbean Studies* 29. Vol. 15, 129-148.
- Collazos, Óscar; Cortázar, Julio y Vargas Llosa, Mario (1977). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura [Polémica]*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Cornejo, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima-Berkeley: Latinoamericana editores.
- Cosentino, Olga (1990). «Desenmascarar la palabra. Nuevas tendencias en el teatro de los '80». *Espacio de crítica e investigación teatral* 6 y 7. Año 4, 11-18.
- Cossa, Roberto (1966), *Nuestro fin de semana* (Donald Yates prol.). Nueva York: Macmillan Company.
- Cossa, Roberto (1985a). «El pensamiento vivo del autor». *Teatro. Teatro Municipal General del San Martín* 20, 24-28.
- Cossa, Roberto (1985b). *La pata de la sota. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (Oswaldo Pellettieri prol.). Buenos Aires: Clásicos Huemul.
- Cossa, Roberto (1986). «El viejo criado». *Primer Acto* 213, 74-103.
- Cossa, Roberto (1988). «Realismo». *Primer Acto. Separata* 226 (diciembre, 1988), 7-8.
- Cossa, Roberto (1989). «Yepeto». *Conjunto* 80, 77-97.
- Cossa, Roberto (1991). «¿Qué es hoy un autor?». *Espacio de Crítica e Investigación teatral* 9. Año 5, 7-10.
- Cossa, Roberto (1996a). «La muerte de un viajante me decidió por el teatro». *Revista La Maga* (4/4/96), 32-33.
- Cossa, Roberto (1996b). «Opinión II». *Teatro XXI* 2, 16-18.
- Cossa, Roberto (1999). *Teatro 5. Años difíciles. Viejos conocidos. Don Pedro dijo no. Lejos de aquí* (en colaboración con Mauricio Kartun). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, Roberto (2000). *El Saludador. Le Salueur. El Tío loco. L'Oncle fofou* (Eva Golluscio prol.). Toulouse: Presses Univertiaires du Mirail.
- Cossa, Roberto (2004a). *Teatro 2. El avión negro. La Nona. No hay que llorar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, Roberto (2004b). *Teatro 3. El viejo criado. Gris de ausencia. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. El tío loco. De pies y manos. Yepeto. El Sur y después*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Cossa, Roberto (2004c). *La nona* (Osvaldo Pellettieri prol.). Buenos Aires: Corregidor.
- Cossa, Roberto (2005a). *Teatro 1: Nuestro fin de semana. Los días de Julián Bisbal. La ñata contra el libro. La pata de la sota. Tute cabrero*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, Roberto (2005b). *Teatro 6. El Saludador. Pingüinos. El caso cien*. Buenos Aires: Ediciones la Flor.
- Cossa, Roberto (2006). *La Nona*. Madrid: Libros de la Ballena.
- Cossa, Roberto Cossa (2013). «Entre el teatro de arte y el teatro popular». *Primer Acto* 344, 73-75.
- Cossa, Roberto y Quiroga, Osvaldo (1987). «Crítica y contracrítica». *Espacio de Crítica e Investigación teatral* 3. Año 2, 61-64.
- Crisafio, Raúl (2005). *Susurros en el patio. Lo siniestro en la escena realista de Roberto Cossa*. Milano: Arcipelago Edizioni.
- Debord, Guy (2007). *La Sociedad del espectáculo*. Rosario: Kolectivo Editorial.
- Dragún, Osvaldo (2014). «Cómo lo hicimos». En *La huella inquieta de Osvaldo Dragún: testimonios, cartas, obras inéditas*, Adys González de la Rosa y Juan José Santillán (eds.). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Dubatti, Jorge (ed.) (1992). *Comparatística. Estudio de literatura y teatro*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, Jorge (1994). «Lejos de aquí: inmigración y neogrotesco», *Conjunto* 100, 85-88.
- Dubatti, Jorge (1998). «El viejo criado de Roberto Cossa. Tiempo y oxímoron». *Teatro XX* 7. Vol. IV, 52-54.
- Dubatti, Jorge (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones del teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Dubatti, Jorge (coord.) (2010). *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1919-2010*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos
- Dubatti, Jorge y Pavlovsky, Eduardo (2001). *Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel.
- Esslin, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
-

- Fernández, Gerardo (1992). «Historias para ser contadas». En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 11-63.
- Fernández, Gerardo (1999). «El ciudadano Roberto Mario Cossa, o sea, el teatro argentino contemporáneo». *Teatro. La revista de Teatro San Martín* 56. Año XX, 6-23.
- Fontcuberta, Joan (2011). *El beso de Judas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gasió, Guillermo (ed.) (2010). *Roberto Cossa. Escribo para estrenar. Memorias Textos Testimonio*. Buenos Aires: Corregidor
- Giella, Miguel Ángel (1991). *Teatro Abierto 1981. Volumen I. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Giella, Miguel Ángel (1994). *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*. Buenos Aires: Corregidor.
- Giella, Miguel Ángel (1998). *Teatro Abierto 1981. Volumen II. 21 Estrenos argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Golluscio, Eva (2003). «La gruta del grotesco». *Teatro XX* 17. Año IX, 17-22.
- Gombrowicz, Witold (1987). *Peregrinaciones argentinas*. Madrid: Alianza Editorial.
- González, José Manuel (2012). «(Des)Memoria, biopolítica y relaciones de poder a propósito de *La nona* de Roberto Cossa». *Latin American Theatre Review* 2. Vol. 45, 73-93.
- Graham-Jones, Jean (1997). «De la euforia al desencanto y al vacío: La crisis nacional en el teatro argentino de los 80 y los 90». En *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Adriana J. Bergero (ed.) y Fernando Reati (ed. e introd.). Rosario: Beatriz Viterbo, 253-277.
- Graham-Jones, Jean (2000). *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Grillo, María Paz (2004). *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Halac, Ricardo (1989). «Campo de poder y campo intelectual del '60: La del 60, esa sí que fue una década». En *Teatro Argentino de los 60 —polémica, continuidad y ruptura*, Osvaldo Pellettieri (comp.). Buenos Aires: Corregidor, 47-58.
- Hauser, Arnold (1980). *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Editorial Labor.
- Hernández, Paola (2009). *El teatro de Argentina y Chile. Globalización, resistencia y desencanto*. Buenos Aires: Corregidor.
-

- Jarque, Francisco (1991). «El tango como intertexto en la creatividad de *El viejo criado*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3. Vol. 15, 465-81.
- Kaiser-Lenoir, Claudia (1981) «El avión negro: De la realidad a la caricatura grotesca». *Latin American Theatre Review* 1. Vol. 15, 5-11.
- Kayser, Wolfgang (1970). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Cuba: Instituto del libro.
- Kott, Jan (1965). «*El Rey Lear* y *Final de Partida*». *Primer Acto* 69, 5-17.
- Landini, Belén (2010). «*La nona* (1977) de Roberto Cossa: la representación del horror de la dictadura». En *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*, Jorge Dubatti (coord.). Buenos Aires: Ediciones del CCC, 196-202.
- Lawson, John Howard (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, Alejandro Alonso (trad.). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Leonardi, Yanina Andrea (2007). «*Tute cabrero*. El teatro moderno en tiempos de crisis». *Teatro XXI. Revista del GETEA* 24. Año 13, 96-97.
- Lettieri, Pablo (1999). «Mostrar nuestras mutilaciones cotidianas». *Teatro. La revista del Teatro San Martín* 56. Año XX, 41-47.
- Lorda, Felipe (1966). «El ala británica del teatro del absurdo». En *Teatro inglés contemporáneo: 1956-1962*. Madrid: Aguilar [consulta en línea: <http://www.you-books.com/book/H-Pinter/El-conserje>].
- Luckacs, Georg (1963). *Significación actual del realismo crítico*. México: Era.
- Lugones, Piri (1965). «Hablaron de teatro». *Tiempos modernos* 3, 20-29.
- Lyotard, Jean-François (1984). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Magnarelli, Sharon (1987). «Roberto Cossa habla de teatro» *Latin American Theatre Review* 2. Vol. 20, 133-138.
- Maristany, Lilian E. (1995). *Roberto Cossa, observador crítico de la Argentina contemporánea* (tesina). Universidad Simon Fraser de Burnaby.
- Matamoro, Blas (1989). «Campo de poder y campo intelectual del '60: La década prodigiosa». En *Teatro Argentino de los 60 –polémica, continuidad y ruptura–*, Osvaldo Pellettieri (comp.). Buenos Aires: Corregidor, 35-46
-



- Miller, Arthur (1959). «De “El drama social del futuro”». En *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, Siegfried Melchinger (ed.). Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 93-95.
- Miller, Arthur y Diament, Mario (1989). «Entrevista a Arthur Miller: El dramaturgo y las opciones morales». *Teatro. Teatro Municipal General San Martín* 18, 33-36.
- Mogliani, Laura (1999). «*El saludador*: del fracaso de la utopías comunitarias». *Teatro XXI* 9. Año V, 35-38.
- Mogliani, Laura (2001). «Campo teatral y serie social». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Osvaldo Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna, 277-287.
- Mogliani, Laura y Córdoba, Armida María (1999). «Una mira sobre la dramaturgia de Roberto Cossa». *Encuentros con gente de teatro. Entrevista a Roberto Cossa* 4, 3-15.
- Mora, Francisco J. (1998). «Exilio y nostalgia en la poesía de Mario Benedetti». En *Mario Benedetti: inventario cómplice*, Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.). Alicante: Universidad de Alicante, 286-302.
- Morales, Gracia (2007). «¿Y fueron felices y comieron perdices? Los conflictos familiares en la dramaturgia argentina de los años 60 y 70». En *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Matías Barchino (ed.). Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 773-782.
- Morales, Gracia (2010). «La vida es sueño: los personajes desdichados y sus mundos ficticios en el teatro de Roberto Arlt». *Arrabal* 7 y 8, 231-240.
- Morales, Gracia (2019). «“Nada que hacer” una aproximación a la noción de conflicto estático». En *Cartografía teatral: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.). Madrid: Visor Libros, 653-665.
- Moraña, Mabel (2010). *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana.
- Moreno, Sergio (1985). «Entrevista. Roberto Cossa, autor de *No hay que llorar*. “Es cuestión de tener buen oído”». *Teatro. Teatro Municipal General del San Martín* 20. Año 5, 32-43.
- Ordaz, Luis (1980). «Prólogo». En *Gorostiza y Cossa, Hermanos queridos. La nona*. Buenos Aires: Argentores, 7-13.
-

- Ordaz, Luis (1985). «Tres hitos en la dramaturgia de Cossa». *Teatro. La revista del Teatro San Martín* 20. Año 5, 16-18.
- Ordaz, Luis (1997). *Inmigración, escena nacional y figuraciones de la tanguería*. Buenos Aires: Editores de América Latina.
- Ordaz, Luis (1999). *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Ortiz, Yolanda (2007). «"Los supervivientes" en el teatro de Roberto Cossa». *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la Literatura hispanoamericana. Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Matías Marchino Pérez (coord.). Ciudad Real: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 783-792.
- Ortiz, Yolanda (2008). «Del cine al teatro: el camino inverso de Tute cabrero». *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, José Romera (ed.). Madrid: Visor Libros, 151-166.
- Ortiz, Yolanda (2010). «Familia y humor negro en el teatro de Roberto Cossa y Claudio Tolcachir». En *Teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.). Madrid: Visor Libros, 385-398.
- Ortiz, Yolanda (2010). «Una risa torcida en el público de Teatro Abierto 1981». *Arrabal* 7 y 8, 241-248.
- Ortiz, Yolanda (2011). «Teatro argentino de los años sesenta: las relaciones entre el "conflicto estático", de la obra de Gambaro y el "quietismo escénico", de la dramaturgia de Cossa». *Actas del VIII Congreso Internacional de AEELH. A través de la Vanguardia: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Tarragona: Publicaciones Universidad Rovira i Virgili, 739-748.
- Ortiz, Yolanda (2016). «Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa». *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45, 449-462.
- Ortiz, Yolanda (2017). «Los fragmentos dispersos del Saludador en la dramaturgia de Roberto Cossa». *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 34, 22-38.
- Ortiz, Yolanda (2018). «La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa». *Álabe* 18 (Julio-Diciembre) [www.revistaalabe.com], 1-19.
- Ortiz, Yolanda (2019). «Conciencia mítica e identidad nacional en *El viejo criado* (1980) de Roberto Cossa». En *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-*

- americanas*, Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias (eds.) Bern: Peter Lang, 883-898.
- Parola-Leconte, Nora (1991). «Absurdo, grotesco e historia en el teatro argentino de vanguardia». *Río de la Plata: Culturas* 11 y 12, 381-388.
- Pavis, Patrice (2005). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavlovsky, Eduardo (1980). «Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia (1966)». En *La mueca. El Señor Galíndez. Telarañas*. Madrid: Editorial Fundamentos, 189-196.
- Pellettieri, Osvaldo (1985). «Estudio preliminar». En *La pata de la sota. Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*, Roberto Cossa. Buenos Aires: Clásicos Huemul, 5-59.
- Pellettieri, Osvaldo (1990). «Palabra e ideología en el realismo rioplatense (1960-1989)». En *Cien años de teatro argentino (de Moreira a Teatro Abierto)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 145-151.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (1994). *Teatro argentino contemporáneo (1970-1985)*. Cossa – Gambaro – Gorostiza – Rovner (Osvaldo Pellettieri prol.). Buenos Aires: Clásicos Huemul.
- Pellettieri, Osvaldo (1995a). «Postmodernidad y tradición en el teatro actual de Buenos Aires», *Gestos* 19, 57-70.
- Pellettieri, Osvaldo (1995b). *Teatro latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, Buenos Aires: Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (1996). *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (1999a). «El teatro de Ricardo Halac». En *Teatro. Tomo 1*, Ricardo Halac. Buenos Aires: Corregidor, 9-45.
- Pellettieri, Osvaldo (1999b). «Ciclo encuentros con gente de Teatro Agosto de 1995. Entrevista a Roberto Cossa». *Encuentros con gente de teatro. Entrevista a Roberto Cossa* 4, 17- 37.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2000a). *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2000b). *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
-

- Pellettieri, Osvaldo (2001). «La segunda fase de la segunda modernidad teatral argentina (1976-1983)». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Volumen V*, Osvaldo Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna, 73-79.
- Pellettieri, Osvaldo (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires V*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2002a). «Roberto Cossa y el teatro dominante (1985-1999)». *Teatro: revista de estudios teatrales* 16, 35-48.
- Pellettieri, Osvaldo (2002b). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires II*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2003a). «Microsistema de la segunda modernidad (1960-1976). Subfase de Ruptura y polémica». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad 1949-1976*. Buenos Aires: Galerna, 233-451.
- Pellettieri, Osvaldo (2003b). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires IV*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2004) «Apogeo, convencionalización y parodia de la puesta realistas (1960-1976)». *Gestos* 37, 31-50.
- Pellettieri, Osvaldo (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires I*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2007) «Roberto Cossa: a treinta años de La nona». *Teatro XXI. Revista del GETEA* 24. Año 13, 11-16
- Pellettieri, Osvaldo (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- Pérez, Irene (ed.) (2004). *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa. Stefano. La nona*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Piglia, Ricardo (2013). *Respiración artificial*. Barcelona: Debolsillo, Random House.
- Pirandello, Luigi (1994). *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Proaño-Gómez, Lola (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*. Buenos Aires: Atuel.
- Proaño-Gómez, Lola (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Gestos editorial.
- Quiroga, Osvaldo (1985). «De *Nuestro fin de semana* a *Los compadritos*. El Piazzola del teatro argentino». *Teatro. La revista del Teatro San Martín* 20. Año 5, 10-14.
-

- Rodríguez de Anca, Antonio (1985). «Un hombre y su tiempo». *Teatro. Teatro Municipal General del San Martín* 20. Año 5, 19-22.
- Rodríguez de Anca, Antonio (1987). «La vanguardia teatral argentina». *Conjunto* 73, 95-99.
- Rodríguez, Juan Carlos (1991). *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994). *La norma literaria*. Madrid: Debate.
- Sábato, Ernesto (2004). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.
- Sagaseta, Julia Elena y Figueiredo, Emilia Lourdes (1974). «Estudio preliminar». En *El puente, Carlos Gorostiza. Nuestro fin de semana*, Roberto Cossa. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 7-149.
- Salzman, Isidro (2001). «El concepto de “nostalgia improductiva” en dos obras dramáticas de Roberto Cossa». *Breviario de Investigación Teatral* 3, Año III, 83-92.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1988). «El expresionismo: hacia una relectura de las Vanguardias». *Primer Acto* 226, 7.
- Sanhueza-Carvajal, M.<sup>a</sup> Teresa (2004). *Continuidad, transformación y cambio: el grotesco criollo de Armando Discépolo*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Saura, Alba (2018). *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981–1985). Escena, política y poéticas dramáticas* (tesis doctoral). Universidad de Murcia.
- Sebreli, Juan José (2003). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación seguido de Buenos Aires, ciudad en crisis*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Seoane, Ana (1995) «El proceso creador en *Viejos conocidos* de Roberto Cossa». *Espacio de Teatro* 14, 5-12.
- Sikora, Marina (2000). «El saludador o la persistencia del realismo». *Gestos* 29. Año 15, 185-188.
- Sook Kim, Wha (2003). *La imagen de la familia como alegoría de la nación en el teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX*. Irvine: Universidad de California.
- Soriano, Osvaldo (2005). «Prólogo». En *Teatro 1: Nuestro fin de semana. Los días de Julián Bisbal. La ñata contra el libro. La pata de la sota. Tute cabrero*, Roberto Cossa. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 9-13.
- Tirri, Néstor (1973). *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones la Bastilla.
- Todorov, Tzvetan (1975). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
-

- Trancón, Santiago (2006). *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos.
- Trastoy, Beatriz (1987). «El teatro argentino de los últimos años: Del parricidio al filicidio». *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 2, 75-82.
- Trastoy, Beatriz (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.
- Tschudi, Lilian (1974). *Teatro argentino actual (1960-1972)*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro editor.
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra
- Vallejo, Francisco (1997). *El humorismo en la literatura argentina: 1880-1920 (Miguel Cané y Macedonio Fernández)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.
- Villanueva, Darío (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Villegas, Juan (1984). «El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas». *Latin American Theatre Review* 18. Vol. 1, 5-12.
- Vinelli, Aníbal (1992). «Metáfora de la destrucción». En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, Gerardo Fernández (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 691-696.
- Weisz, Julie (2011). *Fotografías de Teatro Abierto*. Buenos Aires: Julie Weisz.
- Woodyard, George (1996). «The theatre of Roberto Cossa: A World of Broken Dreams». En *Perspectives on Contemporary Spanish American Theatre (Bucknell Review)*, Frank Dauster (ed.). Lewisburg: Bucknell University Press, 94-108.
- Woodyard, George (2009). *Fabula, sexo y poder: teatro Argentino al final del siglo XX*. Lawrence, Kansas: LATR Books, University of Kansas.
- Zayas de Lima, Perla (1992). «Variables culturales e ideológicas en la respuesta de la crítica y los espectadores: el caso de *La nona: América-Europa (1977-1990)*». En *Teatro y Teatristas: Estudios sobre teatro Iberoamericano y Argentino*, Osvaldo Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna, 137-145.
- Zayas de Lima, Perla (2000). «El teatro argentino del siglo XX como espacio de modernidad». En *Itinerarios del teatro argentino*, Osvaldo Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna, 153-158.
- Zayas de Lima, Perla (2001). *Cultura judía, teatro nacional*. Buenos Aires: Nueva Generación.
-

Zayas de Lima, Perla (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena*. Buenos Aires:  
Instituto Nacional del Teatro.

---