

**ROBERTO COSSA, OBSERVADOR CRITICO DE LA
ARGENTINA CONTEMPORANEA**

by

Lilian E. Maristany Zúccolo

B.A. Instituto Superior del Profesorado,
Rosario, Argentina

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS
IN THE FACULTY OF ARTS
UNDER SPECIAL ARRANGEMENTS

© Lilian E. Maristany Zúccolo, 1995

SIMON FRASER UNIVERSITY

September, 1995

All rights reserved. This work may not be
reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without permission of the author

APPROVAL

Name: Lilian E. Maristany Zúccolo
Degree: Master of Arts
Under Special Arrangements
Title of Thesis: Roberto Cossa, Critical Observer of
Contemporary Argentina
Roberto Cossa, Observador Crítico de la
Argentina Contemporánea

Examining Committee:

Chair: Dr. Phyllis Wrenn

Dr. Teresa J. Kirschner
Senior Supervisor

Dr. Alberto Ciria

Dr. Rita De Grandis

Dr. Ronald Newton

Dr. Isaac Rubio
Examiner
Professor of Hispanic and Italian Studies
University of British Columbia

Date Approved:

Sept. 6 1995

PARTIAL COPYRIGHT LICENSE

I hereby grant to Simon Fraser University the right to lend my thesis, project or extended essay (the title of which is shown below) to users of the Simon Fraser University Library, and to make partial or single copies only for such users or in response to a request from the library of any other university, or other educational institution, on its own behalf or for one of its users. I further agree that permission for multiple copying of this work for scholarly purposes may be granted by me or the Dean of Graduate Studies. It is understood that copying or publication of this work for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Title of Thesis/Project/Extended Essay

Roberto Cossa, Critical Observer of Contemporary Argentina

Roberto Cossa, Observador Crítico de la Argentina Contemporánea

Author:

(signature)

Lilian E. Maristany Zúccolo

(name)

September 22, 1995

(date)

Abstract

Roberto Cossa, Critical Observer of Contemporary Argentina

The purpose of this thesis is to describe and analyze those examples of Roberto Cossa's dramatic writing relating to Argentina from 1964 to 1994--the socio-political context of one of the most restless and repressive periods of this country's history. As a member of the middle class, Cossa explores in his plays the social and economic decay of this class, which was the segment of society most affected by the political strife and economic anarchy in the last three decades of Argentina's history.

Chapter 1 traces the evolution of Argentinian theatre from the thirties to the nineties, focusing particularly on those authors who influenced Cossa's writing and those subsequently influenced by him and his work. Chapter 2 contextualizes Cossa's work on the evolution of dramatic forms in Argentinian theatre, documenting especially "sainete criollo" as an adaptation of the Spanish sainete, and on "grotesco criollo" as an adaptation of the European grotesque tradition. Chapter 3 sketches Cossa's life and describes his literary activities. This chapter

introduces the political themes in his dramatic work, and formulates these into a thematic typology which provides an analytic framework for analysis of his plays. Chapter 4 applies this typology into the chronological discussion of Cossa's dramatic corpus. Each of the following three chapters--5, 6 and 7--considers one of Cossa's plays that illustrates a different facet of his political commentary over three decades: *La nona* (1977), *Los compadritos* (1985) and *Angelito* (1991). This demonstrates his development as a dramatist and socio-political commentator.

Acknowledgments

I want to express my appreciation for the continuing help I have received from my committee members, and specially from my Senior Supervisor, Professor Dr. Teresa Kirschner. I would also like to thank my colleagues in the Spanish and Latin American Studies Department for their unconditional support.

To Juan, Sebastian, Valerie and Jonathan for their patience and understanding.

Table of Contents

| | |
|--|----|
| Approval..... | ii |
| Abstract..... | iv |
| Acknowledgments..... | vi |
| Quotation..... | ix |
| Introducción..... | 1 |
| I. Trasfondo político-literario. | |
| Capítulo 1. Transformación del teatro argentino..... | 6 |
| 1. Fundación de los teatros independientes (1930-46)... | 6 |
| 2. El teatro independiente bajo el peronismo (1946-55) y la Generación del Cincuenta..... | 8 |
| 3. El nuevo realismo y la Generación del Sesenta..... | 12 |
| 4. La década de los Setenta y el Teatro Abierto de los Ochenta | 19 |
| 5. Teatro del Pueblo y Teatro Joven..... | 24 |
| Capítulo 2. Antecedentes dramáticos..... | 29 |
| 1. Sainete..... | 29 |
| 2. Grotesco..... | 32 |
| 3. Grotesco criollo..... | 36 |
| II. Roberto Cossa, crítico de su época. | |
| Capítulo 3. El dramaturgo y su dramaturgia..... | 44 |
| Capítulo 4. Producción dramática | 52 |

| | |
|---|-----|
| III. Obra: Análisis de tres textos representativos. | |
| Capítulo 5. <i>La nona</i> o la devoración..... | 78 |
| Capítulo 6. <i>Los compadritos</i> , metáfora de la Argentina de los últimos años | 91 |
| Capítulo 7. <i>Angelito</i> como fuente histórica no tradicional de la realidad argentina..... | 109 |
| Conclusión..... | 132 |
| Apéndice I. Correlación histórica con la biografía teatral de Roberto Cossa..... | 135 |
| Apéndice II. Entrevista de L. Zúccolo con R. Cossa en 1990..... | 143 |
| Apéndice III. Entrevista de L. Zúccolo con R. Cossa en 1994..... | 158 |
| Bibliografía..... | 170 |

Me gustaría ser recordado como a "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 fantasioso como el nuestro."

Roberto Cossa

INTRODUCCION

Roberto Cossa es indiscutiblemente uno de los más importantes dramaturgos contemporáneos de la Argentina. Su larga y continuada carrera teatral, que abarca más de tres décadas, y su constante interés por el quehacer político y social de su país, hacen que sea el autor idóneo para el enfoque sociocrítico de esta tesis, cuyo propósito es estudiar el papel de la clase media según se documenta en su obra.

Ahora bien, la clase media argentina ha sido siempre el indicador de la evolución del país. Si ésta consume, el país estará produciendo y pasando por un período de estabilidad y crecimiento. Cuando la clase media está en crisis, el mismo panorama existirá a nivel político, económico y cultural. Por lo tanto, Cossa mediante su mirada en el microcosmos del mundillo rioplatense nos está dando su apreciación de la problemática nacional. Es el autor que entre los de la Generación del 60 mejor contribuyó a desenmarañar la compleja ideología de la clase media, a la cual pertenece. El mismo se autodefine como un autor que escribe de la clase media desde ésta "porque es el mundo que conozco y pienso desde allí" (Zúccolo, 1994).

Alberto Ciria en *Roberto Cossa o el dramaturgo como historiador* considera que a través de la obra de este dramaturgo se puede analizar en profundidad la sociedad argentina y, por

extensión, la política y la economía que la rigen. Nota la importancia de integrar otras fuentes no convencionales, pero no menos eficaces, en la investigación social, como son las películas y las obras de teatro, por ser éstas reflejo de la sociedad que las ha producido. Estas permiten estudiar las manifestaciones culturales y populares, aclarando y perfilando sutiles elementos históricos, políticos y sociales, que de otra forma no podrían ser captados debido a la escasez y poca calidad de los materiales de investigación (Ciria, 1990: 297).

El teatro es una experiencia artística total y única puesto que combina dos categorías de signos: el texto y la puesta en escena. Al texto pertenecen las señales verbales expresadas a través de códigos lingüísticos, literarios y culturales; a la puesta en escena pertenecen los códigos paratextuales o mensajes que transponen la escritura dramática del texto (escrito y/o indicaciones escénicas) en escritura escénica (Pavis 385). La interacción, resultante de la combinación mencionada, contribuye a la complejidad del género teatral dada la propiedad transformadora de la puesta en escena que al re-vivir el texto en cada representación, se convierte en un nuevo referente, un nuevo signo que alude a eventos exteriores.

Como vemos, el teatro da posibilidades variadas de análisis. En el caso de la obra dramática de Cossa, a nivel espectacular puede observarse una profunda evolución en las décadas de los

años ochenta y noventa. Además del mensaje didáctico, encontramos un producto escénico elaborado que se entremezcla con significados, que el espectador "debe interpretar por sí mismo y combinar con mayor o menor libertad y fantasía" (Pavis 307). Mas el enfoque de nuestro estudio está orientado a la línea ideológica de Cossa y su constante preocupación por seguir los cambios políticos, sociales y económicos de Argentina.

El capítulo 1 es una síntesis de la evolución del teatro argentino. No pretende hacer una evaluación exhaustiva de éste sino trazar aquellas líneas que van ligadas a la presencia de Roberto Cossa. Siguiendo el mismo parámetro, el capítulo 2 busca las raíces estéticas del teatro de este autor. Analiza dos géneros dramáticos de origen europeo, el sainete y el grotesco, que se arraigaron en Argentina y se transformaron, adquiriendo características propias e influyendo a los dramaturgos nacionales, entre ellos a Cossa. El capítulo 3 discute su actividad teatral, dejando en claro que éste es un autor de gran versatilidad, ya sea como crítico literario, periodista, guionista o maestro. Mas su importancia intelectual radica en su extensa producción dramática basada en la observación de la vida diaria de su país. En el capítulo 4 se presenta y discute el teatro de Cossa principalmente en función de su temática.

Los siguientes capítulos (5, 6 y 7) analizan en detalle tres obras creadas en tres distintas décadas. Las estudiaremos en su

orden de estreno y en relación con la evolución político-social del país, con las opciones de reacomodamiento que cada nueva coyuntura política y económica han hecho posible.

PARTE I

TRASFONDO POLITICO-LITERARIO

CAPITULO 1

TRANSFORMACION DEL TEATRO ARGENTINO

1. Fundación de los teatros independientes (1930-46)

Durante las décadas de los años 30 y 40 Argentina pasa por una de sus primeras crisis profundas, marcada por el empobrecimiento de la clase media y la miseria imperante del proletariado. El país es entregado paulatinamente a manos de capitales extranjeros y, en este período de predominio de política conservadora, los dramaturgos "descubren el equilibrio de la miseria" (Dragún, 1980:13).

En 1930 se crea el Teatro del Pueblo, decano de los teatros independientes (o vocacionales, según el periódico *La Nación*) que florecerán en esta década. Su director artístico fue Leónidas Barletta, y, gracias a su vigorosa personalidad, consiguió poco a poco crear público para su teatro. Los teatros independientes empezaron a surgir en diferentes partes de la ciudad de Buenos Aires, así como en las ciudades del interior del país (Galich, 56-66). En éstos se forman nuevos actores, directores, un público y un medio de producción que los diferencia notablemente de los espectáculos teatrales comerciales existentes en ese momento. La temática de las obras representadas está basada en la observación minuciosa de la realidad del país. La idea

prevalente es la experimentación y el interés por encontrar un tipo de teatro que se arraigue positivamente en la sociedad, con el fin de elevar la cultura del pueblo. El objetivo fundamental es "ser popular" y formar un repertorio que se adapte a las exigencias y a los autores locales (Ciría, 1964).

Roberto Arlt (1900-42) es el dramaturgo más notable de la época. En sus obras indica el profundo desequilibrio que impide al hombre resolver sus propios problemas existenciales. Los personajes de su teatro sólo sobreviven a una realidad antinatural a través de la irrealidad (Dragún, 1980: 13). El escenario dramático es el lugar propicio para dejar correr libremente la imaginación sin límites de Arlt. El Teatro del Pueblo, donde representó con gran libertad sus obras, se lo permitió y se convierte, de esta manera, en el principal portavoz de los cambios sociales comenzados a partir de los años 30.

En 1941 se monta el Teatro Libre Florencio Sánchez que junto a otros teatros vocacionales existentes (La Cortina, La Máscara, el Teatro IFT, el Teatro Boedo) forman la base sobre la cual se iniciará el movimiento vocacional que llegará a su plenitud en la década del cincuenta.

En 1944 se crea el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, antecedente del actual Teatro Municipal General San Martín. En su inauguración se presenta *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, drama popular de Bernardo Canal Feijóo

(1897-1982). Ello representa un evento importante dentro de la historia teatral argentina porque será la primera vez que una obra crítica del discurso hegemónico se representa en un recinto oficial. En ella, el autor, por boca de su protagonista Silverio, expone mediante una metáfora teatral que el pueblo no puede morir nunca (Ordaz, 1992: 59).

2. El teatro independiente bajo el peronismo (1946-55) y la Generación del Cincuenta.

Con la llegada del peronismo y la estabilización político-social del país, el teatro independiente adquiere una voz de peso, la de Carlos Gorostiza (1920-). Su obra *El puente*, característica del realismo crítico, presenta el optimismo existente en el país, indica la posible movilidad entre clases y el peligro que encierran las luchas ideológicas. *El puente* se considera como el antecedente directo de las obras de los autores de la generación del 60, a la que pertenece Roberto Cossa, no sólo por la crítica, que suele apelar a rápidos y seguros paralelos, sino también por los mismos autores de esa generación (Sagaseta y Figueiredo, 1974: 12).

En este período surge la llamada Generación del 50 que se identifica con el movimiento antiperonista de Argentina y que está integrada principalmente por Samuel Eichelbaum (1894-1967) y su teatro psicologista, Conrado Nalé Roxlo (1898-1971) y su teatro poético, y Rodolfo González Pacheco y su teatro

naturalista social. El primero se integra al teatro profesional en 1919 con *La quietud del pueblo*; su primera etapa de producción incluye obras "de densa ideología y profundo buceo de almas" (Castagnino 141) y se define a sí mismo como a "un maniaco de la introspección." En sus obras abundan personajes atormentados al estilo de los de Dostoievsky, Chejov, Ibsen y Strindberg. Su segunda etapa dramática es de marcada influencia localista, comienza en 1940 cuando estrena *Un guapo del 900* (de tema porteño) y *Pájaro de barro*. La primera pieza ha tenido gran resonancia al difundirse posteriormente en seriales de radio y de televisión y luego al ser vertida al cine en 1960 por el conocido director Leopoldo Torre Nilsson. Presenta posteriormente *Vergüenza de querer* y *Divorcio nupcial* en 1941, y *Un tal Servando Gómez* en el siguiente año. Después de un largo período de silencio que se extiende hasta 1955, aparecen obras en las que persiste el análisis de temas actuales (Zayas de Lima 67-68).

Conrado Nalé Roxlo se inicia como autor dramático en 1940 con *La cola de la sirena*, obra que contribuye a romper reglas, conceptos y rutinas mediante la introducción de mitos remotos, personajes imaginarios y lugares exóticos. Algunas de sus piezas breves como *El pasado de Elisa*, *El neblí*, *El vacío* y *El reencuentro* confirman su condición de poeta y comediógrafo.

Rodolfo González Pacheco especuló sobre la redención social

con sentido poético y finura en su producción dramática que comprende *Hermano lobo*, *La inundación*, *El grillo*, *A contramano*, *Las víboras*, *Juan y Juana* y *Manos de luz*. En colaboración con Pedro Pico escribió, además, *Nace un pueblo* y *Juan de Dios, milico y paisano* (Castagnino 138).

Una vez más la realidad política del país deja huellas en el teatro contemporáneo; ante la presencia de una Argentina mayoritariamente peronista, dirigida por un gobierno conservador --la llamada Revolución Libertadora--¹, la irrealidad vuelve a la escena tratando de dilucidar el presente. El elemento grotesco se integra en las farsas de Agustín Cuzzani (1924-1987) en *Una libra de carne* (1954), *El centroforward murió al amanecer* (1955), *Los indios estaban cabreros* (1958) y *Sempronio* (1958). Este importante autor de la época se vincula al teatro independiente participando en la fundación del Teatro Fray Mocho, Los Independientes y La Máscara. En su opinión "el teatro que nos hace falta reclama la farsa y la risa sana sobre estructuras que se derrumban", lo que indica su interés por conocer los conflictos sociales de sus contemporáneos. Deja de escribir en los años 60 pues considera que sus farsas no sirven al hecho político social inmediato, pero su actividad se reanuda en la década del 80 con la "farsátira" *Lo cortés no quita lo caliente*

¹ Para todas las correlaciones con los datos histórico-políticos en éste y subsiguientes capítulos véase Apéndice I.

(1985) (Zayas de Lima 51-53, Ordaz, 1992: 52-94).

Oswaldo Dragún (1929-), uno de los autores argentinos de mayor trascendencia, es incluido en este grupo ya que él mismo se considera parte de la generación del 50, aunque su influencia perdura hasta el presente. Su labor dramática se inicia en 1956 con *La peste viene de Melos* e *Historias para ser contadas* (1958) dividida en tres partes: "*Historia de un flemón, una mujer y dos hombres*", "*Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en Africa del Sur*" e "*Historia del hombre que se convirtió en perro.*" Muestra a través del grotesco criollo "una deformación de lo natural que debería ser la vida" (Armando 46). Sus primeras obras tratan sobre temas del pasado en tanto que las más recientes indagan sobre los distintos aspectos de la realidad nacional. En 1959 presenta *El jardín del infierno* y en 1960 *Historia de mi esquina*. A estas piezas siguen en rápida sucesión *Y nos dijeron que éramos inmortales* (1961), *Milagro en el Mercado Viejo* (1963) y *Amoretta* (1964). *Heroica de Buenos Aires* fue publicada en 1964 y estrenada en Buenos Aires en 1982. Después de la presentación de *El amasijo* en 1967, comienza un prolongado silencio en su producción dramática que se extiende hasta 1973 cuando produce *Historias con cárcel*. Otras obras más recientes son *Hoy se comen al flaco* (1976), *Y por casa ¿cómo andamos?* en colaboración con I. Hase (1979), *Al perdedor* (1980), *Mi obelisco y yo* (1981), *Al*

violador (1981), *Al vencedor* (1982) del ciclo de Teatro Abierto y *Arriba corazón* (1985) (Armando 45-51).

Podemos decir pues que el tema de la incomunicación, propio del sainete de las primeras décadas del siglo, persiste aún en la década del 50 pero por motivos diferentes; existe un lenguaje cerrado lleno de claves lingüísticas que muestran la separación de las distintas profesiones y clases sociales. El fenómeno de aislamiento-incomunicación produce una cerrazón entre los distintos estratos sociales que desean defenderse de la agresión social que impera dentro del país.

3. El nuevo realismo y la Generación del Sesenta.

Como bien apunta Manuel Galich, los años sesenta no son "la negación del Teatro Independiente argentino, sino su continuidad y superación por la ruta que éstos abrieron" (64). En esta década se dan a conocer en Argentina las primeras obras de un grupo de autores dramáticos que llegarán a su madurez creadora a fines del 60 y seguirán proyectando su producción dramática hasta el presente. Roberto Cossa es uno de los autores líderes de este grupo. Inicialmente todos ellos compartieron y coincidieron en la búsqueda del ser y de la identidad nacional. La Argentina pasó así a ser "como un territorio espiritual cuya exploración era imprescindible" (Armando 9).

Latinoamérica, en esta época, está marcada por la

turbulencia política y como Eduardo Galeano indica en su ensayo *In Defence of the Word*, los autores, además de compartir un interés intelectual, están unidos por un lazo político común, extra literario, que en definitiva caracteriza su producción. En Argentina los dramaturgos se manifiestan con formas diversas, no siempre homogéneas, y sus logros son, en la mayoría de los casos, esfuerzos e intentos individuales. El teatro registra los conflictos que se producen en la sociedad, presenta las penurias de esta época y continúa después de más de veinte años, en la misma atmósfera estética y corriente ideológica. A partir de los sesenta, sin embargo, empieza una reacción hacia un nuevo realismo: se recuperan el *sainete* y el *grotesco criollo*, géneros --como veremos posteriormente-- germinales del teatro argentino, se redescubre a Arlt y se reconocen y valorizan los aportes de Armando Discépolo. Entre los autores extranjeros, se destaca la influencia de los norteamericanos Eugene O'Neill y principalmente de Arthur Miller² y de los europeos Samuel Beckett, Bertolt Brecht y Eugene Ionesco, quienes abren nuevos derroteros para los dramaturgos de esta generación.

Los miembros de la Generación del 60, son los autores que

² Osvaldo Pelletieri habla "de una marcada *intertextualidad* con los dramas de Arthur Miller, verdadero *autor faro* para este núcleo de autores" (1988: 159). En *Clarín* del 4 de mayo de 1993, Roberto Cossa comenta de Arthur Miller, con motivo de su visita a Buenos Aires, que "junto a Beckett y Brecht, (es) el autor que más rastros ha dejado en una generación de dramaturgos argentinos".

dominan el teatro actual, contándose entre ellos a Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Oscar Viale, Eduardo Pavlovsky, además de Roberto Cossa. Según Osvaldo Dragún, este grupo llamado también "la generación del nuevo realismo," tiene dos representantes sobresalientes: Ricardo Halac y Roberto Cossa. Ellos continúan el realismo crítico de Carlos Gorostiza pero con características diferentes; por ejemplo, el lenguaje de Cossa "es más sobrio, más discreto, menos extrovertido que el de Gorostiza," alegando que todos los autores teatrales, él incluido, han aprendido a confiar menos en las palabras (Dragún 11-16).

La década de los 60 es vivida y absorbida por los dramaturgos argentinos ya sea como observadores o partícipes de los hechos ocurridos. No tienen la suficiente distancia para analizar la historia con objetividad; sin embargo, sus obras constituyen una fuente excelente de información sobre la sociedad argentina de la época, puesto que recogen sus temores, sus inseguridades y frustraciones ante la inoperancia de los gobiernos y de los constantes fracasos de cada proyecto. El teatro se convierte así en uno de los testimonios más tangibles del alma del pueblo argentino.

Las obras de los autores de la generación del 60 --ahora ya maduros intelectuales-- continúan presentando los testimonios más vívidos de la sociedad en crisis y forman un corpus cuyo tema recurrente es la problemática de la población urbana, ya que ésta

es la que sufre los cambios más profundos durante los años 60. El incremento industrial tiene como consecuencia un aumento considerable de la población urbana en la megalópolis Buenos Aires. Poco a poco las fábricas de cierta importancia reemplazan a los pequeños talleres; los obreros trabajan en establecimientos que, si bien garantizan mejores salarios y servicios sociales, exigen largas horas de trabajo y a menudo en condiciones poco recomendables. Los empleados del comercio y de los servicios públicos, oprimidos por un sistema de trabajo que no les permite avanzar económicamente, adquieren conciencia de su precaria situación. La agresividad es la única forma que utilizan para demostrar el disgusto que sienten ante el sometimiento y la impotencia en que se hallan. La monotonía y un futuro sin perspectivas crean, en este momento, a un ser alienado, esclavo de sí mismo y de la sociedad en que vive, sin libertad y sin fuerza espiritual.

Los dramaturgos de la época se hacen eco de estas frustraciones al plasmarlas en sus obras. Así por ejemplo, en *Historia de una esquina* (1960), Osvaldo Dragún explora el problema producido por la mecanización abrumadora de los empleados de una gran tienda; en *La fiaca* (1967) Ricardo Talesnik³ muestra a un ser humano debatiéndose ante el dilema de

³ Ricardo Talesnik (1935) reúne distintos géneros: del grotesco en *La fiaca* (1967) pasa a la sátira de la pequeña burguesía en *Cien veces no debo* (1970) y al teatro épico, con

elegir entre su aniquilación física o moral.

La falta de comunicación entre los miembros de la sociedad, y con ello la soledad individual, es otro tema importante que rescata el teatro de la época. Si bien el perfeccionamiento de la tecnología aumenta la posibilidad de transmisión de ideas, el habitante de la ciudad vive cada vez más aislado en las cuatro paredes de un pequeño departamento, única vivienda que económicamente puede adquirir. La frustración individual contribuye también a la falta de comunicación, tanto entre generaciones --particularmente entre padres e hijos-- como entre parejas. La obra de Sergio De Cecco⁴ y Armando Chulak⁵, *El gran*

claras intenciones de crítica social y política, en *El avión negro* (1970), en colaboración con Cossa, Rozenmacher y Somigliana. *Solita y sola* (1972) es la rebelión de la persona que lucha con sus propios miedos; en *Los japoneses no esperan* (1973) analiza las relaciones interpersonales y comienza desde este momento a hablar sobre sí mismo. *Traylesnik* (1974), *El chucho, una historieta musical* (1976), *Como ser buena madre* (1977), *Yo la escribo y yo la vendo* y *Casi un hombre* (1979) son otras de sus obras teatrales (Zayas de Lima, 167-169).

⁴ Sergio Amadeo De Cecco (1931- 1986), libretista de radio y titiritero, alcanza la fama en 1962 con *El reñidero* que lo integra a la generación realista del 60. Su segundo gran éxito es *El gran deschave* (1975), escrita en colaboración con Armando Chulak, obra que "desnuda las hipocresías y mentiras que sustentan las relaciones interpersonales, ejemplificando en este caso la vida de una pareja" (Zayas de Lima 57-58).

⁵ Armando Chulak (1927-1975) se inicia en el teatro infantil. Sin embargo la comedia dramática *El gran deschave* (1975), escrita en colaboración con De Cecco, lo lanza al éxito. Colabora en revistas humorísticas como *Tía Vicenta*, *María Belén* y *Tío Landrú* (Zayas de Lima 54).

deschave, y la de Ricardo Halac⁶, *Segundo tiempo*, abordan el tema del miedo a la soledad, enfatizando la falsedad de las relaciones matrimoniales. Ante la posibilidad de vacío, los personajes prefieren esconderse tras una máscara simbólica de conveniencia. También Carlos Gorostiza escribe dos obras que si bien están cronológicamente distantes, presentan la misma temática: *¿A qué jugamos?* (1968) y *Matar el tiempo* (1981). Roberto Cossa, como veremos, elabora también este tema en su primera obra, *Nuestro fin de semana* (1964). Los temas del fracaso y la frustración, ya presentes en Discépolo, son también frecuentes en el teatro y están directamente ligados a la situación política y social del país. Los esfuerzos individuales y colectivos rara vez logran un resultado positivo, creándose un sentimiento de desencanto y finalmente de inercia. El estancamiento y el "no vamos a llegar a nada", es captado con certeza en el teatro de estos años y en el de las décadas venideras.

La historia y la política recientes están muy presentes en el teatro de los 60. La obra *El avión negro*, tiene una

⁶ *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac (1935), marca el surgimiento de la "generación realista del 60". Aparecen por primera vez los problemas de una juventud cuyos destinos son "para la nada". Retoma el tema de la abulia en los jóvenes de la clase media, la soledad, la incomunicación, la falta de futuro en dos obras, *Estela de madrugada* y *Fin de diciembre*. En 1976 una obra perteneciente al realismo crítico, *Segundo tiempo*, obtiene el premio Argentores. Luego entra en lo que él considera como "la parte más original y profunda del realismo crítico, el grotesco" con *El destete* (1978) (Zayas de Lima 90-93).

importancia capital en este sentido, ya que premoniza los sucesos políticos de 1972-73, cuando el ex-presidente Perón regresa después de dieciocho años de exilio. Ricardo Halac, en el Prólogo de *Teatro 2* considera que se inicia, a partir de *El avión negro*, una nueva etapa en el teatro argentino; la desmitificación de la clase media es expresada con violencia pues se despojan los disfraces políticos y morales de los delirantes empresarios, los demagogos, los nobles padres de familia, los torturadores y de todos los desposeídos (Cossa, 1989:8). Otros autores utilizan el pasado histórico --en algunos casos tan lejano como la historia de los romanos (*Amarillo de Somigliana*)-- para criticar y denunciar fuertemente la ambición de los que están en el poder.

A mediados de los años 60 aparece un nuevo movimiento de *neovanguardia*, el teatro del absurdo, que será patrocinado junto a otros espectáculos experimentales en el Instituto Di Tella y en su Centro de Experimentación Audiovisual. Griselda Gambaro (1928-) estrena en 1964 *El desatino y Viejo matrimonio*. Posteriormente presenta *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968). Todas estas obras muestran un alto grado de intelectualización y humor negro; cuestionan las relaciones humanas, y también señalan la existencia de sistemas totalitarios y autoridades corruptas. Junto a Gambaro hay que incluir a Eduardo Pavlovsky con *Robot* (1966) y a Alberto Adellach con *Homo Dramaticus* (1968), como los proponentes argentinos más conocidos

del teatro del absurdo (Sagaseta y Figueiredo 17).

Mas el profundo arraigo del teatro realista hace que estas corrientes, aunque muy populares en Europa, no se solidifiquen como tales en Argentina. Sin embargo, el realismo absorbe elementos innovadores, como el simbolismo que encontramos en *Chau papá* de Alberto Adellach⁷ y en *La mueca* (1971) y *El señor Galíndez* (1973) de Eduardo Pavlovsky.

El género realista-naturalista predomina en esta década, pues es un período de relativa coherencia y orden en el país. En los años setenta aparecen el caos, el desorden y la incertidumbre, temas que se reflejarán en el teatro con el uso del grotesco como expresión dramática.

4. La década de los Setenta y el Teatro Abierto de los Ochenta

La década del Setenta continúa la trayectoria teatral de los años anteriores. El comentario político, velado o no, está presente en *La gran pelea del siglo* de Rudy Chernicoff y Angel Ruffiero, estrenada en 1971. Esta obra es una libre adaptación de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega con referencias directas a la actualidad argentina. En el mismo año Ricardo Monti presenta su

⁷ Alberto Adellach (1933) presentó sus obras dentro y fuera del país. Muchas fueron traducidas: al polaco, *Criaturas*; y al alemán y al portugués, *Homo dramaticus*. Crea ambientes ambiguos pero totalmente relacionados a la realidad del país en *Primero ¿qué?*, *Y entonces ¿qué?*, *Vení, que hay amor y bronca*, *Esa canción es un pájaro lastimado* y *Chau, papá* (Zayas de Lima 13-14).

segunda obra (en 1970 estrenó *El Señor Magnus e hijos*) cuyo largo título indica su contenido: *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*. Otras dos obras dramáticas de importancia denuncian también la situación política del país, *El señor Galíndez* (1973) de Eduardo Pavlovsky y *Juegos a la hora de la siesta* (1976) de Roma Mahieu. Ambos autores tendrán que exiliarse para evitar la represión gubernamental.

Además de este teatro político, existe también un teatro psicológico que se manifiesta en obras como *la Familia se vende* (1977) y *La gripe* (1980) de Eugenio Griffiero (1936-); Pacho O'Donnell (1941-) en *Escarabajos* (1975) y *Lo frío y lo caliente* (1977) desarrolla dramas entre individuos perturbados que se desenvuelven en situaciones de gran crudeza (Ordaz, 1992). Eduardo Rovner (1942-) se inicia con *Una pareja* (1976), *Una foto* (1977) y *Una máscara* (1978). Su producción continúa en la línea psicológica para entrar en el "nuevo grotesco" con *Y el mundo vendrá* (1989).

La fuerte represión impuesta por los gobiernos militares en los años 70 impide la libertad de expresión, lo que conduce a un teatro autocensurado y decadente. Algunos autores

recurrían a la metáfora dramática, con el propósito de denunciar las angustias y pavores que se sufrían [...] las imágenes se hallaban tan veladas y [...] los signos tan herméticos en cuanto a la intencionalidad última,

que muchos espectadores, no iniciados en el dominio de las claves, quedaban sin entender lo que se les quería decir, y se aburrían soberanamente (Ordaz, 1992).

Recién en los años 80, cuando aparece la idea de crear el ciclo Teatro Abierto, los dramaturgos reaccionan ante el ignominioso período del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Existe, también, la intención que el público tome conciencia del estado de comercialización existente en el teatro, se desea que éste se modifique y recupere, puesto que en este momento sólo se dirige a un público burgués no comprometido políticamente.

El Teatro Abierto se presenta en tres temporadas entre los años 1981 y 1983, durante las cuales se estrenan un gran número de obras cortas de un acto con la ayuda de cientos de colaboradores (técnicos, autores, directores y actores). En 1981, por ejemplo, se ponen en escena veintiuna piezas teatrales en una semana. La acogida por parte del público sorprende a los mismos organizadores, y debido al éxito del primer año, en 1982 autores de todo el país remiten cuatrocientas obras a un jurado especial que selecciona treinta y cuatro para su representación. El Teatro Abierto 1982 cuenta además con dos salas acondicionadas para el evento y se edita la revista *Teatro Abierto*, dirigida por Ricardo Monti. En 1983 se cambia el sistema de trabajo, se forman siete grupos, con autores y directores, cuyo mandato es producir obras con una temática única: la representación de la

realidad argentina de los últimos siete años (Giella, 1981, 1982, 1983).

Roberto Cossa, que como co-participante del Teatro Abierto presenta en 1981 *Gris de ausencia* y en 1982 *El tío loco*, resume en pocas palabras la esencia de cada ciclo: "el de 1981 fue más político que estético, el de 1982 masificó el proceso y perdió calidad, y el de 1983 intenta recobrar los niveles de calidad originales" (Pross 92). Analizando el mismo fenómeno, pero con una perspectiva histórica más lejana, dice:

El Teatro Abierto fue, sin exageración, el hecho de resistencia más significativo bajo la dictadura militar --fuera de los movimientos obreros, los paros y las huelgas. Fue el mayor acto de resistencia de la comunidad cultural, sin pretender serlo, porque lo que se intentaba era hacer teatro y se convirtió --por los hechos, por las circunstancias, por el momento en que se vivía y porque las obras eran muy críticas-- en un fenómeno político, no cultural. Dejó de ser un hecho teatral; la prueba es que terminó la dictadura y se terminó el Teatro Abierto, no hubo más necesidad de él (Zúccolo, 1990).

Este ciclo tiene la fuerza de poder expresar una crítica profunda mediante la alegoría y la metáfora. Como dice Cossa mismo, "la realidad estaba tan enervada que cualquier cosa se veía como un símbolo político, a causa del marco que la contenía" (Seoane, 1991: 107).

Después de la restauración de la democracia, en 1983 "se ve un teatro tratando de ubicarse, buscando decirlo todo", plagado de necesidades materiales pues el apoyo oficial a los eventos culturales es nulo. Hay obras que aportan buenas imágenes pero

que son delirantes, imposibles de representar o llanamente mal estructuradas. Según Cossa, el teatro de esta década quedó estancado en los moldes realistas del teatro de los años 60; atribuye esto a la falta de estabilidad política y a la carencia de libertad, condiciones que cortan la evolución cultural. Agrega, además, que el público argentino está atrasado, aferrado a moldes tradicionales y aún a obras realistas como la suya propia, *Nuestro fin de semana* de 1964 (Seoane, 1991: 108).

Hay éxitos aislados, como *Salsa criolla* (1986), un monólogo escrito, dirigido y actuado por Enrique Pinti⁸. Presenta un desenmascaramiento total de la realidad argentina y, si bien es un llamado a la reflexión, elementos de la parodia, del sainete, de la revista cómica-musical, hacen de ella una obra divertida para un público (sobre todo de clase media) cansado de la violencia y de los problemas cotidianos.

En 1985 surge Otro Teatro, ciclo que patrocina grupos interdisciplinarios interesados en el teatro experimental producido en fábricas, en gremios y organizaciones populares. Otro Teatro auspicia *El Teatrzo* (1985), que moviliza cientos de miles de personas con representaciones callejeras en todo el país. En 1987 se abre nuevamente el viejo Teatro del Pueblo, con

⁸ Enrique Pinti (1940-) se inició con teatro para niños, pero trasciende con obras para adultos, *La tartamuda* e *Historias recogidas I y II*. También escribió *Soy loca por el biógrafo*, *Oh mi mamá, qué buena fuiste para mí*, *Historias del Siete* y *Cocktail para 3* (Zayas de Lima 142-143).

el nombre de Teatro de la Campana y siguiendo la corriente del Teatro Independiente y del Teatro Nuevo de los 60.

5. Teatro del Pueblo y Teatro Joven

Desde 1990, el Teatro del Pueblo es la sede de la Fundación Carlos Somigliana, una entidad creada para el fomento de la dramaturgia. Roberto Cossa, presidente de la entidad cuando se creó, considera que el teatro argentino contemporáneo atraviesa por una seria crisis. Según él, los autores no advierten que las palabras de un texto dramático están destinadas a ser dichas, no leídas, y su lugar es en el escenario, no en un libro: "sólo la palabra pronunciada alcanza su éxito mayor." Considera que únicamente "en el escenario la palabra aspira a ser grande (aún) estando ausente," haciendo referencia al subtexto que llama "milagro de la palabra sugerida (y) sólo posible con la complicidad del actor;" un privilegio de los dramaturgos es pues, "la poesía del silencio" (Mazas, 1991).

Ante este comentario, vemos que la controversia entre el uso de la palabra y la imagen en la escena, es tema candente entre los autores argentinos de los años 90. Por otro lado, Osvaldo Dragún considera que los dramaturgos deben defender la fuerza de la imagen, "porque ésta es la síntesis de uno como persona y donde entra lo ideológico, lo vital, el hombre todo." Luis Ordaz, si bien comparte estas consideraciones, se cuestiona si la

fuerza de las imágenes puede encontrarse sólo en la palabra. Concluye que la fuerza ni está totalmente en la palabra ni en toda imagen (Ordaz, 1992: 97). Griselda Gambaro, por su parte, indica el deterioro y la falta de precisión con respecto al uso de las palabras en el texto dramático. Ricardo Monti apunta que el libro teatral "es literatura dramática, y que sólo toma vida, cuando el texto llega a escena y se produce lo que Patrice Pavis denomina 'puesta en imágenes'" (Ordaz, 1992: 98).

En 1990 Carlos Gorostiza presenta en su obra *Aeroplanos* un cambio en su propia dramaturgia, con el que, según Osvaldo Pelletieri "se aprecia un teatro de mayor densidad metafórica que el de sus fases anteriores y en ellos se advierte que el ámbito escénico no es ya un mero ícono de la realidad" (Giustachini 29). Por otro lado, Roberto Cossa, está conciente de que no puede transmitir un mensaje con los mismos elementos estéticos de las décadas anteriores. Por ejemplo, en *Angelito* (1991) entrecruza géneros y técnicas teatrales: la revista porteña con el teatro brechtiano, el realismo socialista, el melodrama y el metateatro.

Junto a los reconocidos autores mencionados anteriormente, en estos años surge una generación de autores jóvenes quienes rompen con el modelo realista reflexivo y entran en completa polémica con él. Se los conoce como "teatro joven", "teatro

underground" o "off Corrientes."⁹ Algunas de estas obras circulan en ambientes marginales y cuestionan los roles sociales entrando en abierta controversia con el "teatro serio," siendo la parodia el estilo favorito para expresar sus opiniones.

En la temporada dramática de 1991 de Buenos Aires se presenta el 'teatro de la imagen' de Javier Margulis, la utopía generacional en *Salto al cielo* (1991) de Mauricio Kartun¹⁰ y también obras clásicas de la dramaturgia internacional a nivel de teatro comercial, oficial e independiente o experimental. Se dan a conocer adaptaciones de textos originales como *Macbeth*, *Hamlet*, *Sueño de una noche de verano*. Ricardo Bartís, en *Hamlet*, manipula el texto shakesperiano abriéndolo hacia lo espectacular permitiendo así que el público interprete libremente los elementos presentados en la escena (Peña 63).

También en 1991 se organizan dos experimentos teatrales, La Movida y la Nueva Bienal de Arte Joven, este último con la finalidad de promover "nuevas tendencias" o fomentar un "teatro

⁹ Referente a la calle Corrientes, zona importante de los espectáculos de entretenimiento de la ciudad de Buenos Aires (e imitando el 'off Broadway' de Nueva York).

¹⁰ Mauricio Kartun estrena en colaboración con Humberto Riva *Esta es la historia de la civilización y la barbarie* (1974). Como autor único presenta, en 1976, *Gente muy así*, una crítica implacable a la sofisticación de la cultura de hoy en día. Otras obras son: *El hambre da para todo* (1978), *Chau Misterix* (1980), *La casita de mis viejos* (dentro de Teatro Abierto 1982), *Cumbia, Morena, Cumbia* (Teatro Abierto 1983), *Pericones* (1987), *El Partener* (1988) (Mogliani 83). En 1993, en colaboración con Roberto Cossa, estrena *Lejos de aquí*.

joven" con espectáculos de vanguardia. Para los promotores de este teatro, "todo vale" y ofrece la oportunidad de dar a conocer a autores no consagrados. La Movidá presenta espectáculos interesantes pero con marcado desnivel de calidad. Entre estas obras, según Susana Freire, hay una tendencia a buscar nuevas formas de expresión, como en el caso de *Variaciones sobre Beckett* de Daniel Veronese y *Ubú rey*, adaptadas por el grupo El Periférico de Objetos; la innovación en estos casos es la yuxtaposición de títeres o marionetas en el espectáculo consiguiendo "otra dimensión iconográfica con mayor carga de emotividad" (Freire 85-89).

Temas usualmente tratados con seriedad, como la muerte, son aproximados con un matiz cómico ya que se busca escapar de los esquemas dramáticos tradicionales; se rescata también la realidad indígena y en cuanto a la representación se favorece la improvisación.

La nueva Bienal de Arte Joven'91 demuestra que no existe un teatro joven sino gente joven con sobrado entusiasmo pero carente de imaginación y creatividad. Lo rescatable del momento actual en el teatro argentino es el interés creciente por expresarse a través de lo espectacular y de tener contacto con el público (Freire 88-89).

Hemos visto hasta aquí, muy resumidamente, la trayectoria del teatro argentino del siglo XX. Podemos afirmar que éste ha

estado hondamente afectado por la situación política del país, que se caracteriza por la persistente presencia de gobiernos antidemocráticos. Los dramaturgos que viven este panorama político son, por lo general, marginados o expulsados de la cultura oficial. Para elaborar sus ideas y opiniones, estos autores establecen estrategias y reglas de juego que les permiten expresarse eludiendo la censura o la represión. El teatro argentino adquiere así características propias que reflejan las necesidades y peculiaridades del país.

Ello nos lleva, como veremos en el capítulo siguiente, al estudio del sainete y del grotesco criollo, géneros de larga tradición en el teatro argentino y que claramente sostienen la dramaturgia de Roberto Cossa.

CAPITULO 2

ANTECEDENTES DRAMATICOS

El sainete es el género más utilizado por los dramaturgos argentinos puesto que es el que mejor refleja la realidad y el orden social circundante sin llegar a problematizarlo. Cuando éste, el orden interno del país, se desestabiliza, prevalece entre los autores el uso del grotesco criollo que, mediante la deformación de los hechos, permite disfrazar la inestabilidad de los períodos de *impasse*, alterando la forma interna de los personajes y juzgando el orden que ahora está en conflicto.

1. Sainete

El llamado "género chico", de origen español, fue bien conocido en Buenos Aires debido a la frecuente presencia de compañías de zarzuela, sainetes y revistas, provenientes de la Península, que lo ponían en escena. Este teatro breve tiene sus raíces en el entremés español, de máximo una hora de duración. En el Río de la Plata, el sainete fue la forma que se arraigó con mayor fuerza hasta llegar a adquirir características nacionales. Estas piezas dramáticas de un acto recreaban con fidelidad la sociedad de la época y los autores se escudaban en personajes esteoreotípicos cómicos para transmitir su propio mensaje social.

El tema se centraba siempre alrededor de un conflicto amoroso; los personajes pertenecían a las clases media y baja, y usaban el lenguaje con sus giros propios, lográndose de esta manera una descripción de las costumbres y problemas cotidianos. La intención era entretener, impartir normas y presentar costumbres.

En Argentina el sainete se acriolló. Los personajes eran los nuevos argentinos, representados por esa variedad de inmigrantes europeos, "gringos,"¹¹ entremezclados con los criollos en el mismo ambiente porteño: el conventillo y, dentro de éste, en el patio.

En su obra *Historia del sainete nacional* Blas Gallo indica que, gracias al sainete, el teatro argentino incorporó tipos, costumbres, vestimentas, danzas, canciones y modismos que daban a Buenos Aires una fisonomía particular. Aparecieron en las tablas, para hilaridad del público, políticos caseros, pícaros porteños, cachafaces¹², ingenuos provincianos y gringos

¹¹ Según el *Diccionario Kapelusz de la lengua española*, la palabra "gringo" se aplica al extranjero que no habla español (779). José Gobello, en el *Diccionario Lunfardo*, lo define como extranjero en general y cita a José Hernández en *El gaucho Martín Fierro*: "Era un gringo tan bozal/Que nada se le entendía"(100). Es decir que en el siglo XIX gringo se refería a aquél que no hablaba español, especialmente a los ingleses. El uso del término cambió en el siglo XX, ya que la gran mayoría de los inmigrantes que no hablaban castellano eran los italianos, y la palabra comenzó a usarse exclusivamente para identificar éstos.

¹² Palabra del lunfardo, sinónimo de descarado o aquél que obra con desvergüenza. Del italiano *cacciaffanni*: que ahuyenta las preocupaciones y alegra (Gobello 38).

enriquecidos, junto a pobretonas muchachitas costureras, jornaleros, panaderos y vidrieros anarquistas, marineros de la Boca, y también guapos y compadritos que "depravaban" con su germanía la pureza del idioma.

Este acriollamiento trajo consigo transformaciones en el registro lingüístico; se introdujeron el lunfardo, jerga que se formó el siglo pasado con voces extranjeras (Gobello 124), y giros idiomáticos que pertenecían al habla de los sectores urbanos, de los bajos fondos, o rurales. Las vidalitas, luego los tangos y las milongas que se desprendían del organito esquinero, de academias, de boliches y de peringundines reemplazaron la música típica del sainete español (Gallo 17).

El espectador de sainete se identificó con los personajes y con las situaciones. Los temas eran monótonamente repetidos, tal como lo describe Alberto Vacarezza en *La comparsa se despide*, enumerando los elementos necesarios para un sainete:

Un patio de conventillo
un italiano encargao
un yoyega retobao
una percanta, un vivillo
dos malevos de cuchillo
un chamullo, una pasión
choque, celos, discusión
desafío, puñalada
aspamento, disparada
auxilio, cana...;Telón! (Kaiser Lenoir, 1977: 41).

El sainete argentino también se caracterizó por dotar a los personajes de rasgos exteriores exagerados, ya sea el físico del

matón, los peinados con jopo, el caminar de la "mina" o la vestimenta del cafisio. Estos elementos que el público identificaba inmediatamente, serán retomados en forma aún más extrema por el grotesco criollo nacido e inspirado en el sainete.

La madurez del sainete, de marcada filiación ciudadana, se logra a partir de autores como Florencio Sánchez, cuya obra *Canillita* (1902), aún muestra la influencia del zarzuelismo en las escenas musicales que son ajenas al profundo realismo del tema y a la cruda observación del ambiente social ciudadano. Esta obra "ejemplifica muy bien el momento de transición entre el inicial remedo del género chico español y la plena asunción de un estilo criollo" (Lafforgue IV). Con la muerte de Sánchez, en 1910, se cierra una primera etapa, la llamada "época del oro."

Tras un período de altos y bajos con espectáculos de poca calidad, se llega por fin a la época en que emergen tres autores pilares de la dramaturgia rioplatense: Francisco Defilippis Novoa (1890-1930), Samuel Eichelbaum (1894-1967) y Armando Discépolo (1897-1971).

2. Grotesco

Junto con la pintura, el teatro, según Meyerhold, es el medio que mejor facilita la expresión de lo grotesco; "una exageración premeditada, una reconstrucción (desfiguración) de la naturaleza, una unión de objetos en principio imposible tanto en

la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto perceptible, material, de la forma creada" (Pavis 247).

Lo grotesco se diferencia de lo meramente cómico; la comicidad no pone en duda la grandeza y la dignidad, sino que las anula. En cambio el grotesco presenta al receptor simultáneamente lo cómico y lo trágico e impide que éste se sitúe en el terreno de la tragedia o de la comedia para llorar o reír sin trabas; por el contrario, en el espectador del drama grotesco "la risa será ahogada por la angustia o el dolor y sonreirá mientras llora" (Pérez 31).

El creador de una expresión artística grotesca, sea éste pintor, escultor, autor teatral o escritor, provoca desconcierto en el receptor a través de la alteración del orden del entendimiento, de las reglas lingüísticas, del orden psicológico e histórico al contraponer lo bello con lo feo, lo rico con lo pobre, lo joven con lo viejo. Para Wolfgang Kayser:

El grotesco es una estructura, es un mundo enajenado donde elementos como lo repentino y la sorpresa son esenciales. La vida infunde más miedo que la muerte, las acciones individuales y la destrucción del orden moral no conciernen... El grotesco es un juego con el absurdo, y hace que el jugador se vea despojado de su libertad y se atemorice de lo siniestro que ha evocado. Una vez que el mundo de las tinieblas es percibido u observado, las fuerzas incomprensibles pueden ser desafiadas, por lo tanto el grotesco es un intento de invocar y dominar los aspectos demoníacos del mundo" (Kayser 187, 188).

En el siglo XIX y a comienzos del XX el grotesco parece

ignorar lo que tiene de inquietante y estremecedor. Se considera grotesco aquello que es solamente ridículo, extravagante y fantasioso; se define exclusivamente como una forma burlesca y caricaturesca.

La forma teatral que mejor se adapta para representar el grotesco es la tragicomedia porque combina elementos cómicos y dramáticos, y en ella la vida y el mundo no son ni completamente trágicos ni completamente cómicos. En la tragicomedia los dos aspectos no se mezclan sino que se mantienen en campos perfectamente delimitados, y los dos extremos se condicionan el uno al otro.

En España, Valle-Inclán (1866-1936) creó el "esperpento," deformación sistemática y grotesca de la realidad a través de la que logra exponer la problemática del hombre moderno. En este género único el héroe aparece como antihéroe, como una visión grotesca y deformada del mundo en que se desenvuelve. A través de fantoches que están a medio camino entre hombres y marionetas, Valle-Inclán presenta un paralelo entre la realidad distorsionada del esperpento y la realidad de España y sus habitantes. La perspectiva que se presenta es demiúrgica, es decir, el creador mueve los hilos de sus títeres sin que haya una proyección afectiva en la acción o en la creación de los personajes. Estas criaturas que debieran ser las que producen la risa y el llanto en la tragicomedia, carecen de emociones. La piedad une lo

cómico con lo trágico y cambia a un personaje cómico en dramático. Si este nexo, la piedad, no existe en la perspectiva demiúrgica de Valle-Inclán, ésta no reconoce, por lo tanto, la dualidad interior-exterior de los seres humanos. Esta dicotomía será esencial en el grotesco criollo, ya que lo grotesco se produce por el choque continuo entre un interior sensible y una realidad exterior cómica que los deshumaniza y termina aniquilándolos. El teatro grotesco plantea el conflicto entre la vida interna de sus personajes y su comicidad exterior. La perspectiva no es demiúrgica, como en el caso de Valle Inclán, sino humana, y los personajes fracasan porque asumen una realidad que nunca debería suponerse.

Entre los años 1916 y 1925 aparece en Italia el "Grottesco." El dramaturgo Luigi Chiarelli estrena *La máscara y el rostro* (1916), Antonelli en 1918 presenta *El hombre que se encontró a sí mismo* y Cavacchioli *La danza del vientre* en 1921. En 1917, Luigi Pirandello, autor que ejercerá gran influencia en el grotesco criollo de Argentina, estrena *El gorro de cascabeles*. El "Grottesco" introduce la máscara que nos remonta a los orígenes dramáticos griegos. Según el "grottesco," el ser humano lleva una máscara que le permite vivir, trabajar, desempeñarse en la sociedad ya sea como profesional, padre, marido, etc. El verdadero rostro enmascarado, encubre al cobarde, al humillado y al amante. Lo grotesco se produce cuando el individuo intenta

compatibilizar su rostro y su máscara, proceso que conduce irremediabilmente al fracaso.

3. Grotesco criollo

Tal como ocurriera con el sainete, el grotesco criollo se deriva del grotesco europeo, adaptado a las características locales en que se producen. El grotesco criollo incorpora, además, elementos del sainete porteño-criollo, los personajes son los inmigrantes en su mayoría del sur de Italia; éstos se encuentran en una lucha interior, en un medio dominado por la miseria que los persigue y aniquila. Los regionalismos lingüísticos de los recién llegados al país eran muy comunes en los barrios de Buenos Aires, y fueron integrados con gran soltura en el sainete. De allí, el paso de este idiolecto, el cocoliche, al grotesco fue inevitable.

Las piezas breves del grotesco criollo buscan desenmascarar el gesto cotidiano cómplice con un medio social que exige el disfraz como un requisito para la coexistencia pacífica. Otras veces, se busca desenmascarar a aquellos individuos que llevan una máscara con la complicidad de la familia que, al fusionarse con el individuo, la completan (Marco 407).

Según Osvaldo Pellettieri este género cuenta sólo con cinco obras, todas ellas de Armando Discépolo (1887-1971), que son paradigmáticas del grotesco criollo: *Mateo* (1923), *El organito*

(1925), en colaboración con Enrique Santos Discépolo, *Stéfano* (1928), *Cremona* (1932) y *Relojero* (1934) (Pelletieri, 1991: 238)

El personaje de estas obras desea comunicarse, pero nunca lo logra. La simulación, el encubrimiento de los problemas (con una máscara) no es lo fundamental del teatro discépoliano. El antihéroe del grotesco criollo no ha identificado su problema, su realidad está distante de la de los demás. Lo grotesco se manifiesta como drama de personaje, quien es presentado desde el comienzo como un fracasado.

Discépolo establece conexiones contextuales entre sus obras y los problemas sociales de su época: la inmigración, la consolidación de la clase media, la incompreensión generacional entre padres inmigrantes e hijos argentinos. Este autor es "un hombre de teatro completo, que con obras como *Mateo*, *Babilonia* o *Stéfano* culminó una forma dramática singular, el grotesco criollo, penetrando a través de sus personajes en hondos conflictos psicológicos, los cuales desnudaban despiadada y verosímilmente una exacta circunstancia social" (Lafforgue III). Las obras grotescas de Discépolo tienen aún relevancia hoy día; establecen un constante paralelo con la vida diaria de la gran mayoría de la población argentina, descendiente de inmigrantes.

Carlos Mauricio Pacheco también contribuye al grotesco asainetado (indica la desintegración de la clase baja y/o marginados, pequeña burguesía). Su obra, *El diablo del*

conventillo (1915) presenta la irracionalidad de los miembros del conventillo que convierten al portador de la máscara-diablo (que oculta el gesto cotidiano) en el chivo expiatorio. Asimismo Francisco Defilippis Novoa, que se inició con comedias costumbristas, pasó luego por el naturalismo para terminar en su última obra, *He visto a Dios* (1930), dentro del "grotesco criollo." Esta comedia ocurre en un medio humilde, con un personaje en conflicto lleno de bondad y comprensión que no reacciona, aún conociendo cuál es su problema.

Cuando David Viñas¹³ analiza el grotesco criollo, lo considera no en términos de influencias europeas, sino como una extensión de las formas del sainete. Según él, el "grotesco criollo" es el resultado del proceso de profundización temático-conceptual del sainete y se deriva de éste como un nuevo género teatral. Viñas agrega que "el sainete es el contexto del grotesco entendido como texto." El grotesco criollo "debe ser entendido como la forma *problematizada* del sainete." Es decir, se debe poner énfasis en la tensión y/o conflicto existente entre el sainete y esta nueva forma sucedánea que pareciera derivarse de las limitaciones del sainete. En efecto, la interacción entre ambos estilos se confirma no sólo por la actividad de los dramaturgos, que producen obras sainetescas y "grotescas" en

¹³ David Viñas ofrece el estudio más extenso que se ha hecho sobre el grotesco criollo (Viñas VII-LXVI).

forma simultánea, sin limitarse al uso de un solo estilo, sino que también por la diligencia de actores y compañías que se dedicaban a representar sainetes y a la vez llevaban a las tablas obras del grotesco (Kaiser Lenoir, 1977: 19 y 45).

Así pues el sainete, en su perspectiva costumbrista, presentó una visión sonrosada de las clases bajas, porque no se proponía criticar la sociedad sino aceptarla como era e, incluso, idealizarla. Por ejemplo, los barrios pobres eran "el paraíso perdido" de las clases altas; las estructuras sociales se aceptaban sin cuestionar su orden jerárquico, ni tomar conciencia de la injusticia social. El chiste y la broma no fueron formas críticas, como lo serán en el grotesco criollo, sino más bien contribuían a la aceptación de nuevos tipos sociales.

El "grotesco criollo" usa los mismos elementos sainetiles (ambientes, personajes, lenguaje) pero rompe su enfoque costumbrista; el orden lineal es desmantelado y problematizado. Se constituirá entonces en un teatro de crisis y de conflicto, dejando de ser un teatro con la moral hegemónica del sainete, conveniente para la oligarquía gobernante, que no deseaba ser cuestionada. La perspectiva de lo humano deja de verse desde un exterior de costumbres y hábitos locales para pasar a ser analizada desde adentro y conflictivamente. El orden lineal planteado por el sainete y su lenguaje unívoco, sin antagonismos ni revelaciones, pasa a ser en el grotesco un lenguaje equívoco y

desarmónico, tal como los nuevos personajes que lo usan.

Lo cómico del sainete se transforma de exterior y periférico en interior y contradictorio; se presenta un exterior risible junto a un interior retorcido por el dolor. El grotesco nace precisamente de estos contextos conflictivos e incompatibles que provocan en el espectador un sentimiento de confusión. La resolución del sainete, la restauración del orden, no es posible en el "grotesco criollo", porque siempre termina en un fracaso, lejos de la solución fácil y reconfortante del sainete en la que los "malos" son castigados y los "buenos" son recompensados.

Los temas desarrollados por el grotesco criollo corresponden a los de la realidad del país y de su tiempo. Entre 1900 y 1930 empezó a perfilarse entre las clases proletarias una grave crisis económica. A la rápida acumulación de bienes que sólo beneficiaba a la clase oligárquica y minoritaria (el sector agropecuario) se contraponía la miseria del sector asalariado que no se vio beneficiado por el auge económico del país.

El tema básico en todas estas obras es el dinero o la falta de éste y la lucha por obtenerlo dentro de la familia media, proletaria o marginal. Hay un forcejeo por la sobrevivencia, aparecen el desamor, la desunión de la familia, la miseria, la enfermedad. El trabajo duro y agotador, por parte del padre y de la madre, se compensa sólo con la miseria y el agotamiento. Los hijos no tienen la misma escala de valores que los padres. Las

hijas están siempre envueltas por las sombras de la prostitución como medio de subsistir (ésta será también parte de la temática recurrente de Cossa, como veremos en el capítulo 3).

Los personajes son en general inmigrantes, en su mayoría italianos, turcos, gallegos o vascos, presentados satíricamente; son torpes al moverse y bamboleantes al caminar; usan la pseudolingua, entre español e italiano, o árabe (en el caso de *Mustafá* de Discépolo). Según Osvaldo Dragún "los personajes del grotesco pierden el eje que los une a la realidad y flotan en una irrealidad trágica y ridícula al mismo tiempo" (Dragún, 1980: 12).

Así pues el recorrido del sainete al grotesco criollo queda profundamente vinculado a la realidad social específica de la Argentina, dada por el proceso inmigratorio de las primeras décadas del siglo XX. Asimismo el grotesco criollo integra la nueva imagen nacional desde una perspectiva conflictiva uniendo lo trágico con lo cómico, yuxtaponiendo la injusticia social, la soledad y la corrupción a las situaciones risueñas y cotidianas y con características que están ligadas a la tradición artística universal de lo grotesco. De esta suerte, en las obras teatrales del grotesco criollo los personajes no reconocen las fallas en sus situaciones vitales y no encuentran soluciones positivas que

los encaucen hacia un nuevo orden no conflictivo.¹⁴ Son todos unos desclasados puesto que oscilan entre los ideales de una clase a la que quieren pertenecer y las condiciones de vida de la que pertenecen.

Como examinaremos seguidamente, en los años sesenta un grupo de jóvenes dramaturgos argentinos, entre ellos Cossa, encontrará su propia voz para atacar el orden social y político prevalente, valiéndose precisamente del grotesco criollo.

¹⁴ Florencio Sánchez trabaja con los mismos elementos del grotesco criollo, acusando al orden social imperante, pero sus personajes son forzados por el autor a tomar una posición ante los problemas que éstos saben identificar y se llega a una solución generalmente aleccionadora (Kaiser-Lenoir, 1977: 194).

PARTE II

ROBERTO COSSA, CRITICO DE SU EPOCA

CAPITULO 3

EL DRAMATURGO Y SU DRAMATURGIA

Roberto Mario Cossa nace en Buenos Aires en 1934, vive en el barrio Villa del Parque y, según sus propias palabras, tiene "una infancia sin alteraciones mayores" (Sagaseta 41). Cuando termina su bachillerato secundario, ingresa en la carrera de Medicina y luego en Abogacía, experiencias que le ayudan a definir que su interés radica en el teatro. Después de terminar el servicio militar en 1955, año de la Revolución Libertadora, comienza a dedicarse a la actividad dramática sin estar seguro si su vocación es actuar, dirigir o escribir. Opta por esto último y parafraseando a Arthur Miller explica que "los autores somos actores tímidos (Zúccolo, 1990)," justificando de este modo su decisión.

En 1957 se forma un grupo vocacional y como actor tiene su primera y única experiencia, interpretando al padre de la pieza *En familia* de Florencio Sánchez. En la misma época crea con otros jóvenes el Teatro Independiente de San Isidro que, como muchos grupos vocacionales, se disuelve al poco tiempo. Por ese entonces escribe *Una mano para Pepito*, retablo para teatro, cuya importancia radica en ser el primer texto suyo que se ha

representado.¹⁵

En 1959 empieza a trabajar en *Nuestro fin de semana*,¹⁶ obra estrenada recién en 1964, iniciándose a partir de este momento su carrera como dramaturgo. En los años sesenta alterna su producción dramática con la de periodista, que había comenzado ya en los años cincuenta y que habría de durar veinte años. Publica algunos trabajos críticos en las revistas *Gaceta Literaria* y *Nueva Expresión* y trabaja para el diario *Clarín*, *La Opinión* (dirigido por Jacobo Timerman) y *El Cronista Comercial*. Esta experiencia periodística lo dota, según sus propias palabras, de "una herramienta muy importante, y de un sentido de la información y de la síntesis que el teatro también tiene" (Moreno, 1985).

Otras obras estrenadas en esta década son *Los días de Julián Bisbal* y *La ñata contra el libro* en 1966 y *La pata de la sota* en 1967. Esta última no tiene mucho éxito, en parte por la utilización de juegos temporales que, según el autor, no quedan claros y, además, porque el espectador ya no se inclina más por el teatro realista o naturalista. Cossa percibe la necesidad de un cambio. Esta, su primera etapa, le es útil para manejar "la

¹⁵ Véase la reseña completa de todas las obras de Roberto Cossa, fecha y lugar de estreno en la sección Bibliografía de Roberto Cossa.

¹⁶ Todas las citas textuales del teatro de Cossa provendrán de la colección *Teatro 1, Teatro 2, Teatro 3 y Teatro 4*, Ediciones de la Flor.

forma y le sirve de base para darle un conocimiento invaluable del oficio" de autor teatral (Zúccolo, 1994). Una vez superado ese período puede "romper la forma y pasar a cosas que no son naturalistas" (Zúccolo, 1994) como el uso de imágenes y metáforas que caracterizan su segunda etapa dramática que él mismo llama, precisamente, etapa metafórica.

Su producción teatral se paraliza desde 1970, año del estreno de *El avión negro* (escrita en colaboración con Rozenmacher, Somigliana y Talesnik), hasta 1977 cuando presenta *La nona*. A partir de entonces su actividad es constante, variada y evolutiva. Pocos autores contemporáneos pueden igualársele por su diversidad, su constante renovación y versatilidad intelectual. Roberto Cossa tiene además una larga trayectoria en la producción de guiones televisivos y cinematográficos.¹⁷ En los últimos años, adapta para el teatro y la televisión textos de Kafka, Brecht y del brasileño Oduvaldo Vianna Filho (Ciria, 1990b: 147). Mas el teatro es el género en que logra con más éxito una descripción certera y un análisis agudo de la sociedad y de la historia política argentinas.

La relevancia de Roberto Cossa como intelectual de peso, periodista, guionista, pero sobretodo como hombre de teatro, radica en el hecho de haberse consolidado como dramaturgo "faro"

¹⁷ Véase en la Bibliografía bajo Guiones televisivos y cinematográficos.

(Sarlo 84), es decir, en autor que condensa el complejo de relaciones sociales y culturales del campo intelectual argentino en el marco de la tradición dramática del grotesco criollo. En otras palabras, la obra de Cossa y la figura del autor se han transformado en fuerzas propulsoras de nuevas generaciones de dramaturgos. De hecho su participación activa en el teatro actual queda probada por su prolífica producción, siendo su último estreno *Viejos conocidos* en 1994.¹⁸

Es de notar que algunas de sus obras son el producto de cooperación con actores y directores. A veces Cossa escribe para un determinado actor, como fue el caso de Alfredo Alcón en *De pies y manos* y de Luis Brandoni en *Gris de ausencia*, *La nona* y *Lejos de aquí*, en consonancia con la tradición de ajustar la obra, de participar activamente en la puesta en escena y en la elección de los intérpretes. También se apoya en grupos de actores que improvisan sus ideas y se convierten en "dadores de sangre," dejando claro que tal colaboración no implica fusión,

¹⁸ La importancia de sus obras teatrales trasciende las fronteras de Argentina siendo representadas en numerosos países latinoamericanos, norteamericanos y europeos. *La nona* se pone en escena en Chile, Costa Rica, Estados Unidos y Francia. Es traducida al inglés por Raúl Moncada que la dirige con mucho éxito en Old Globe Theatre de San Diego. También se presenta en Ensemble Theatre Company de Santa Bárbara y en Bilingual Foundation of the Arts de Los Angeles con una producción bilingüe. En Canadá, se conoce en traducción en 1993 en Kitsilano Neighbourhood House-Theatre de Vancúver. *El viejo criado* se representa en Madrid y *Gris de ausencia* en Italia y Montreal, Canadá. En 1995, el Puerto Rican Traveling Theater de Nueva York pone en escena *Yepeto* en inglés y español.

sino más bien estrecha interacción en la cual el autor es el que pone la palabra escrita. Tal es el caso de *El viejo criado*, *Gris de ausencia*, *Los compadritos* y *El sur y después*. En esta misma línea de conciencia creativa, individual y colectiva, que subyace en su concepción del teatro como espectáculo, Cossa interactúa tanto con los directores de sus obras como con los escenógrafos para lograr un efecto totalizador. De toda su producción solamente dirigió *El viejo criado*; en cuanto al resto, el mismo Cossa comenta que su participación en la producción termina el día del estreno, al que nunca asiste.

Dentro de su producción dramática existen dos etapas --la etapa del teatro realista-naturalista y la etapa del teatro metafórico--¹⁹ como ya mencionamos, clasificación que hemos adoptado y que el mismo autor ha aceptado como válida.

Al teatro realista pertenecen las siguientes piezas:

Nuestro fin de semana (1964).
Los días de Julián Bisbal (1966).
La pata de la sota (1967).
Tute cabrero (1981), adaptación de un libreto cinematográfico de 1968.
No hay que llorar (1979).

Y al teatro metafórico:

La ñata contra el libro (1966)
El avión negro (1970) (en colaboración)

¹⁹ Roberto Cossa analizó retrospectivamente su realismo teatral: "era por la necesidad de insertarnos en nuestra realidad. Lo cual no quería decir que debíamos limitarnos a una forma realista, a un teatro naturalista donde las cosas tenían que pasar fotográficamente" (Cossa, 1985: 24).

La nona (1977)
El viejo criado (1980)
Gris de ausencia (1981)
Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin (1982)
El tío loco (1982)
El viento se los llevó (1983) (en colaboración)
De pies y manos (1984)
Los compadritos (1985)
El Sur y después (1987)
Yepeto (1987)
Angelito (1991)
Lejos de aquí (1993) (en colaboración)
Viejos conocidos (1994)

El teatro de Cossa se produce en función de determinantes sociales e históricas que constituyen el principio generador de su propia expresión estética. Coincidiendo con la definición de "autor" adelantada por Bourdieu que lo determina "a partir de la toma de conciencia parcial o total, de la verdad objetiva de su condición de clase" (Bourdieu 71), Cossa se construye a sí mismo y en efecto, desde su reflexión de clase; repetidas veces declara que "más que escribir hacia, yo escribo desde la clase media porque es el mundo que yo conozco y pienso desde allí" (Zúccolo, 1994). Además define a la Argentina como un país de clase media donde "no hay aristocracia que se distinga culturalmente, sino sólo económicamente;" como tampoco cree que haya clase obrera que no piense como clase media (Zúccolo, 1994). Para nuestro autor la diferenciación económica de clases no se correlaciona con la diferenciación cultural. Según él, las aspiraciones de clase de un obrero, coinciden con las de la clase

media.²⁰

Dentro de esta matriz, dada por la historia política argentina, podemos establecer una serie de temas y motivos que son recurrentes y constantes en toda su producción:

- 1) Una situación económica difícil que se refleja en:
 - a) el trabajo (o la falta de éste).
 - b) la importancia de ser laboralmente independiente (el corretaje).
 - c) el cuentapropismo como medio de sobrevivencia.
 - d) las obsesión por el dinero.
 - e) el estudio como medio de ascenso socioeconómico.
 - f) la corrupción moral (el contrabando, la prostitución, la deslealtad en la amistad).
 - g) la frustración ante la falta de poder adquisitivo.
- 2) Unas relaciones familiares tensas que se reflejan mediante:

²⁰ Para algunos sociólogos, una clase social es definida como grupos de personas que tienen en común las mismas posibilidades económicas (Weber, 1922; Giddens, 1973; Parkin, 1971). Otros definen a las clases como grupos que se determinan por sus posiciones dentro de la autoridad o estructuras de poder (Dahrendorf, 1959; Lenski, 1966). Los marxistas definen a las clases en términos de posiciones estructurales comunes dentro de la organización social de la producción (Lenin, 1924). Ossowski (1963) enfatiza que las diferentes definiciones representan demandas diferentes sobre la forma en que debe conceptualizarse la desigualdad. El sello distintivo característico de las clases sociales es estar "arriba" o "abajo." Los nombres que se usan para identificarlas reflejan esta imagen espacial y cuantitativa: a) clase alta, b) clase media alta, c) clase media, d) clase media baja e) clase baja, etc. (Wright 3-5).

- a) carencia de comunicación.
 - b) distancia generacional.
 - c) relaciones insatisfactorias de pareja.
 - d) soledad.
 - e) autoritarismo matriarcal.
 - f) fracaso.
- 3) La presencia o ausencia de la comida como elemento catalizador de corrientes antagónicas más profundas.
- 4) Un trasfondo político permeado por el eco de distintos -ismos sea: a) peronismo, b) nazismo, c) socialismo, etc.
- 5) Abuso del poder, violencia, temor.
- 6) Migración, nostalgia del país donde están los afectos.

Finalmente cabe notar también que Cossa no tiene como meta cambiar radicalmente la clase media. Como él mismo ha afirmado, su teatro "no altera la conciencia de nadie, éste y el arte hacen iluminar de pronto algún costado de la realidad a alguna gente. Puede hacer reflexionar, pero no tiene el poder de cambiar nada" (Zúccolo, 1994).

CAPITULO 4

PRODUCCION DRAMATICA

Dada la temática establecida, examinaremos a continuación cómo ésta queda plasmada en la producción teatral de Roberto Cossa a la vez que trazaremos su evolución y desarrollo. Para ello analizaremos por orden de estreno cada una de sus piezas.

Nuestro fin de semana (1964)

El argumento de esta obra gira en torno a la vida de un grupo de amigos reunidos durante un sábado y domingo en una casa en los suburbios de Buenos Aires. Raúl, el dueño de casa, organiza esta reunión para superar el aburrimiento que generalmente siente los fines de semana. La desorientación, la inseguridad, los sueños no cumplidos surgen en el diálogo; los problemas que tienen son relativamente irrelevantes, pero aún así los personajes no poseen la capacidad para resolverlos. Beatriz, casada con Raúl, siempre es solícita a los planes y pedidos del esposo; Elvira, la hermana solterona de Beatriz, vive de la pensión (magra) del padre y no tiene alta estima de sí misma:

-¡Oh, pero yo soy una inútil! No hice nada en mi vida (Cossa 1987:16).

Alicia es la esposa aburrida que mata su tiempo asistiendo a

conferencias. Ante la presencia de un hombre que la corteja, pierde su equilibrio emocional y no sabe cómo reaccionar. Sara, la vecina, sobrevive pegada a la televisión --que mira en la casa de los vecinos-- tal vez para olvidar la falta de ambición del marido, simple empleado municipal y empedernido jugador de bochas, o para evitar la constante presión de los suegros con quienes comparte la vivienda por necesidad económica. Como vemos, las mujeres son todas entes pasivos; su frustración surge de su destino de ser simples apéndices de los maridos, ante quienes nunca se rebelan.

Los personajes masculinos --tan patéticos como las mujeres-- viven del recuerdo de encuentros pasados tan exentos de interés como este fin de semana. Lo más importante parece ser la cantidad de vino que consumen o consumieron. Las charlas se centran en el trabajo y si bien todos desean progresar, cambiar su status de empleados a independientes, las soluciones que proponen para ello carecen de ingenio o valor moral. Daniel menciona (y acepta) el contrabando como una fuente de ingresos para aquéllos que salen del país:

Hace bien en irse. Que se embarque. Puede ganar la plata que quiera con el contrabando. Yo he conocido tipos que no tenían donde caerse muertos, y se han llenado de plata trayendo cosas, así, haciendo viajes al exterior (69).

Carlos, un amigo de Raúl y Beatriz, es diferente al resto de los personajes. Desea mantener su libertad, y cree que lo consigue

"sin darle un rumbo definitivo" (48) a su vida. Menciona que, "mi familia quería que yo fuese profesional...médico, dentro de lo posible" (48). Al darse cuenta que su vocación no era curar enfermos se embarcó y viajó por cuatro años en un barco mercante. La rutina de los viajes lo aburrió y ahora vive de trabajos terciarios. Prefiere no tomar una decisión sobre su futuro, creyendo que ésta es la única manera de conservar su libertad.

Si a nivel individual todos los personajes de la obra son fracasados, a nivel político el estancamiento de los personajes corresponde al del país. Durante la década de los sesenta la clase media argentina está tratando de encontrar su camino hacia la democracia después de la caída del peronismo; el país atraviesa por serios problemas económicos y políticos; los odios persisten, se ignora a los obreros y se persigue a los opositores al gobierno.

Los temas de esta obra son diversos: la preocupación por el trabajo, el deseo por la independencia económica, la deslealtad entre amigos y la corrupción. A nivel de relación interpersonal predomina el aburrimiento y la falta de comunicación entre los esposos. El foco de la reunión es la abundante comida y bebida que siempre juegan un papel importante, como la forma más común de socializar, en las piezas de Roberto Cossa.

Los días de Julián Bisbal (1966)

Este drama fue primero un guión televisivo que el autor transformó para el teatro. Julián es un porteño de treinta años, aburrido de su trabajo, su matrimonio y su vida en general. Una mañana decide romper con la rutina y toma, sin autorización, un día libre y "vive su peripecia en una agitada jornada en la que despliega su vital problemática desde la mañana hasta la noche" (Rodríguez de Anca 23). Primero, en el bar, conversa con el cafetero español, don Bouza, quien añora su patria y planea regresar a ella. Luego en su encuentro con González, un ex-compañero de trabajo, y Alberto, un vendedor de heladeras, Julián expresa su deseo de tener más libertad de trabajo, tal vez un corretaje que le permita mayor independencia económica y laboral. La visita a sus padres agrega aún más sinsabores a su descolorida jornada. Su quejosa madre no se resigna a que Julián se haya casado con Carmen, una muchacha sin ambiciones y de origen social más humilde. Tampoco puede olvidar que haya abandonado sus estudios de ingeniería:

Julián: Así que Ricardito tiene un examen mañana.

La madre: Sí. Está estudiando mucho. La verdad es que estoy contenta. Si pasa este examen, no le quedan más que cuatro materias. ¡A ver si por fin el año que viene se recibe! *(Breve pausa)*²¹ Mirálo a Ricardito abogado. ¡Quién lo iba a decir! *(Nueva pausa. La madre lanza un suspiro)* Si vos

²¹ Ponemos en cursiva aquellas citas que pertenecen a las didascalias para diferenciar el texto de las acotaciones del diálogo.

hubieras seguido estudiando...Tendría un hijo abogado y otro ingeniero. Sería mi máxima felicidad (103).

La frustración y el aburrimiento de Julián son evidentes en la reunión que organiza con sus compañeros de la escuela secundaria. La monotonía de su vida es asfixiante: "Trabajo todo el día y de noche voy al café. Esa es mi vida. No tengo más nada" (125). El encuentro con sus amigos es espejo del de Raúl y los suyos en *Nuestro fin de semana*; rememoran un pasado idealizado. Los compañeros de Julián son ahora oportunistas que abandonaron los ideales que predicaban en su juventud.

No hay salida para Julián: su vida está encaminada de tal forma que "mañana" será exactamente igual a "hoy." La máscara que lleva, cubriendo su realidad interior y subjetiva, triunfa. Su rebelión no dura más que un día y queda sojuzgada por la realidad que debe aparentar cada día.

Esta obra explora el aburrimiento generalizado entre la clase media argentina por la rutina del trabajo, del matrimonio y de las amistades. Los medios de obtención de capitales (el contrabando) para iniciar un negocio son aceptados sin objeción ni sorpresa (96), e indicados por Cossa para marcar la confusión existente en la sociedad que no distingue entre lo legal y lo ilegal, lo honesto y lo deshonesto. En esta pieza el autor empieza a perfilarse como observador de la ideología política de la clase media. Así, por ejemplo, introduce al personaje que,

socialista de joven, se vuelve oportunista en la madurez.

El tema de la nostalgia del inmigrante, en este caso don Bouza que desea regresar a España, aparece aquí por primera vez y será retomado posteriormente en *Gris de ausencia*, *Los compadritos*, *El sur y después* y *Lejos de aquí*.

La ñata contra el libro (1966)

David, el protagonista de *La ñata contra el libro*, es un estudiante de sociología que participa en un concurso para escribir la letra de un tango. En su búsqueda por inspiración medita sobre cada uno de los temas, usados hasta el cansancio, de esta música popular rioplatense. Se da cuenta, sin embargo, que su realidad no corresponde en absoluto a los estereotipos musicales de la letra tanguera. Esta propone una visión idealizada de los personajes "típicos" argentinos: la madre sufrida, la novia pura y de vida difícil, el cafisio, el porteño, todos ellos en el ambiente del "barrio." La imposibilidad de David como compositor de tango funciona así a dos niveles: por un lado desmitifica el tango porteño y por otro lado refleja la complejidad de la sociedad de Buenos Aires.

El tango como prototipo de lo argentino y su desmitificación será reelaborado por Cossa en parte en *La nona* y con mayor profundidad en *El viejo criado*.

La pata de la sota (1967)

El espacio temporal de esta obra está dado por la caída de Perón hasta 1966, etapa en la que predomina el poder de los militares. El personaje principal, José, cabeza de la familia Dagostino, analiza su vida durante este período. Ahora ya tiene más de sesenta años, de manera que cuestiona su vida desde la vejez; revisa sus equivocaciones y percibe cómo el deterioro del país fue cambiando el camino, las ilusiones-posibilidades de cada uno de sus cuatro hijos. Mediante la estrategia textual de "flash back" o vuelta hacia atrás, el autor sugiere que los problemas del presente son los mismos del pasado. Todos los personajes son seres fracasados, Clementina encubre su frustración con la ávida lectura de la Biblia; Pablo, de estudiante políticamente activo pasa a la inactividad por temor a la represión. Alberto es el espejo del país, de traspié en traspié, primero como cuentapropista y luego con su proyecto de enriquecimiento rápido con migraciones (la interior hacia el sur del país y la exterior al extranjero con el sueño de la quimera del oro en el hemisferio norte [165, 167]). Julia, a pesar de su fracaso sentimental con "un hombre casado," es la esperanza de José, la única que tiene trabajo y la que retorna a sus estudios. Cossa termina la obra con el autocuestionamiento de José y el fatalismo determinista de Clementina:

José:...¿En qué me equivoqué yo, Clemen?
Clementina:...¿Qué decías?

José: Sí...¿Dónde estuvo mi error? Trabajé toda mi vida... fui un buen padre para ellos... Tuvieron educación... ¿Qué pasó, eh?

Clementina: (*Señala el libro*) Todo está escrito aquí. Dios manda que así sea y contra su voluntad no se puede. Es su voluntad. (*Se hace una pausa prolongada.*)

José: No me lo explico... Por más que le doy vueltas, no me lo explico. (*Poco a poco las luces van ensombreciendo el escenario hasta borrar, finalmente, las figuras de los padres*) (200).

La frustración permea en esta familia, ni padres ni hijos ven salida a su condición. Esta es reflejo, como ya vimos en obras anteriores, del deterioro y estancamiento del país. La sólida casa de los Dagostino es el espejo de Argentina, fuerte aún, pero con claros indicios de empobrecimiento. La única solución para salir de la sofocante realidad pareciera ser la educación, aspiración conocida de la clase media.²²

Tute cabrero (1981)²³

En 1968, Juan José Jusid filmó, con libreto de Roberto

²² La importancia de la educación, como medio de ascenso económico-social para las familias de orígenes inmigrantes, tiene antecedentes en el teatro argentino de Florencio Sánchez con *M'hijo el doctor* (1903). Domingo F. Sarmiento, se constituyó en el arquetipo del *self made man* nacional (Viglieca 24), por su obsesión con la educación. De orígenes humildes y provincianos, llegó a ocupar la presidencia del país e hizo de su profesión (el magisterio) y el estudio, el modelo a seguir por la clase media prestigiada.

²³ El tute es un juego de naipes popular entre los italianos en el que dos de los jugadores juntan puntos contra un tercero para hacerlo perder. Cabrero es una voz lunfarda que se aplica a aquél que está enojado o se enfada fácilmente.

Cossa, *Tute cabrero*. La obra de teatro se estrena en 1981 y resulta en un "experimento que mezcla imágenes de los años sesenta con técnicas teatrales de los ochenta" (Ciria, 1990a, 304). Los personajes principales son tres dibujantes de la compañía Alfa que deben decidir, por orden del sádico jefe Barcel, quién debe quedar cesante en el trabajo. El solterón Luis Sosa vive con su hermana Matilde, es el mayor de los tres empleados, el que tiene más antigüedad en la compañía y con visibles síntomas de deterioro visual; trabaja interminables horas para ganar mérito ante sus superiores por el temor de ser despedido. Carlos Parenti, un pintor fracasado casi arquitecto y alcohólico, es el segundo en antigüedad. Sergio, el más joven, es estudiante de arquitectura. Su pareja es Gladys, artesana y desprejuiciada en su actividad pero con más sentido común que el resto de los personajes. En definitiva el conflicto se resuelve pues todos conservan su trabajo, pero la camaradería de la oficina desaparece.

La obra desarrolla los temas del trabajo, el choque de generaciones, el abuso del poder y la sumisión ante este abuso. El resquebrajamiento de la moral indica la desesperación de cada uno de los dibujantes de la empresa por mantener el trabajo. La mujer es, nuevamente, la compañera apéndice del hombre, o la solterona que necesita de un miembro de la familia para subsistir. Sólo Gladys escapa a estos roles pues rompe los

cánones de la sociedad porteña de los sesenta. La amistad, el compañerismo de años desaparece y se entabla una lucha destinada a terminar con el que puede ser el rival más peligroso. Se puede decir que la corrupción, el despotismo y la caída moral corresponden a los problemas de los años setenta. Igualmente, hay un paralelo entre la compañía/Barcel y el gobierno/militares pues, tanto unos como otros, tienen en sus manos el destino de muchos.

La nona (1977)

La Nona es el personaje principal que da el título a la obra. Ella es la centenaria abuelita de la familia Spadone, que está integrada por Carmelo (nieto de la Nona), su esposa María, Anyula (hija soltera de la abuela), Martita (hija del matrimonio) y Chicho, el compositor de tangos que elude en forma sistemática el trabajo. Don Francisco, un compatriota de la Nona, caerá en la tragedia familiar, al casarse con ella, a causa de su propia avaricia. El problema de los Spadone es el apetito voraz de la Nona, que eventualmente destruye a toda la familia.

La carencia de dinero es uno de los temas centrales de la obra, como así también el paulatino empobrecimiento de la familia que de ser dueña de un pequeño pero floreciente negocio, termina con trabajos ambulantes, mendicidad y prostitución. Como veremos en el capítulo siguiente, al estudiar detenidamente la pieza, la

familia, aquí, es una metáfora de la situación política, económica y social de la Argentina en la década del setenta.

No hay que llorar (1979)

En esta obra los hijos de Luisa, con sus respectivas esposas, se reúnen en el apartamento de aquélla para celebrar su cumpleaños. La homenajeada se descompone, el médico no llega y la espera da lugar a un intercambio de opiniones en el que afloran los problemas de la familia. Todos ellos están marcados por el fracaso económico y emocional. Esta reflexión se diluye cuando descubren, por accidente, los bienes que acumuló la madre a lo largo de su vida. Cuando Luisa se mejora repentinamente, le niega a su familia la posibilidad de compartir su riqueza. Esta necesita el capital de Luisa, pero la frágil madre, ahora vista por los hijos como avara y aprovechadora, rechaza toda participación en un negocio propuesto, que es altamente especulativo. El súbito amor y la alegría de la reunión, se convierte en un complot, en una grotesca celebración *sensual, violenta y desagradable* (163) que conlleva a la descompostura final de la madre sin que nadie, aparentemente, lo perciba o se preocupe de ello. La desesperación de la familia es tal que entre todos aniquilan a Luisa, haciéndola comer y beber en exceso.

En la obra existe el potencial de la rebelión. Al contrario

de *La nona*, en *No hay que llorar* los hijos se complotan y aniquilan a la madre. Si, como en *La nona*, establecemos un paralelo entre la madre y el gobierno militar, el potencial subversivo de esta obra es evidente, al sugerir que la rebelión ante la autoridad es posible y puede conducir a la liberación.

El viejo criado (1980)

La historia transcurre en un cafetín de Buenos Aires donde se encuentran Alsina (El Poeta) y Balmaceda (El Negro):

Ambos han pasado los cincuenta años, y sus tipos son diametralmente opuestos. Alsina tiene la figura clásica del intelectual, mientras que Balmaceda es un hombre de apariencia tosca. (13).

Pasan el tiempo jugando al truco --tienen jugados la absurda cifra de 220.928 partidos-- interrumpidos de vez en cuando por el fugaz intento de Balmaceda de tomar un ómnibus para visitar a su hermano.²⁴ El tiempo cronológico de la obra está indicado por elementos audiovisuales tales como frecuentes sonidos de sirenas policiales, gritos callejeros indicadores del tiempo que transcurre, y que va desde 1945, año de la liberación del coronel Perón, hasta eventos más recientes, como el campeonato mundial de fútbol de 1978. Los personajes no salen del cafetín, pero una zona mágica reservada como "*espacio impreciso, oscuro, donde*

²⁴ El tratamiento del elemento temporal de la acción hace que muchos críticos encuentren en esta pieza cierta similitud a *Esperando a Godot* de Sammuel Beckett (Rodríguez de Anca 22).

seguramente se arrinconan los fantasmas de aquéllos que alguna vez compartieron charlas y silencios" (13), es utilizada para mover el tiempo sin que Alsina y Balmaceda dejen su juego de naipes. Carlitos e Ivonne, otros dos personajes, representan el mito del tango de Buenos Aires. La francesa está simbolizando a la ya no más "pebeta del Barrio Latino" y aquél a Gardel. Carlitos se expresa mediante letras de tangos conocidos. Esta intertextualidad se establece entonces como "una manera de economía de lenguaje o a un recurso estilístico que enriquece la teatralidad del texto al asegurar la complicidad del receptor" (Jarque 470). Un ejemplo es el mismo título de la obra, cuyo origen proviene del tango *La casita de mis viejos*, donde el personaje de la canción regresa a Buenos Aires, después de años de deambular por París, y no encuentra un viejo criado que lo reciba en la casa de sus padres. De acuerdo al estereotipo tanguero, a Carlitos sólo lo alienta la nostalgia de un Buenos Aires que inventó y ahora se percibe que no existe (Ordaz, 1981: VI). Ivonne y Carlitos forman parte del mundo de la mitología del tango. Este último necesita ser un fracasado para inspirarse y componer la deseada música, no percatándose que ya lo es.²⁵ Su compañera Ivonne, lo abandona para que logre su meta de compositor y se convierte en una especuladora y pequeña burguesa.

²⁵ El fracasado compositor ya aparece en *La ñata contra el libro* con David y en *La nona* con Chicho.

El otro mundo la forman Alsina y Balmaceda, que dejan que el tiempo pase (35 años de tumultuosos gobiernos de Argentina) sin comprometerse ni tomar conciencia del infierno que les rodea.

En esta obra, Cossa busca desmitificar aspectos políticos y culturales del país: Gardel, la bohemia argentina en París, "la verdad del tango," los brabucones compadritos, Perón y el peronismo. En el *Viejo criado* Cossa "sabe reírse de sí mismo y de los tópicos argentinos, esa nefasta visión que preconizaba que era aquél un país sin par, que podía mirar por el hombro al universo mundo, y que se encontró, una vez más, sumido en una dictadura...que resultó ser la peor de todas." (Bayón 31).²⁶

Gris de ausencia (1981)

La obra transcurre en la antecocina de la "Trattoria La Argentina," un restaurante de un barrio de la ciudad de Roma. La familia esta formada por el abuelo --padre de Dante y Chilo--, un italiano del Piamonte que había emigrado a Argentina después de la Segunda Guerra Mundial con la esperanza de permanecer sólo un corto tiempo:

Abuelo:...Ma...dopo me tomé el barco. E el barco se movía e el mío hermano Anyelito me diceva: "A la Argentina vamo a fare plata...mucha plata... E dopo volvemo a Italia (78).

²⁶ Búsquese la referencia bibliográfica en **Crítica sobre piezas determinadas**: *El viejo criado* en un artículo de Bayón publicado por *Primer Acto*.

La realidad no resultó como la habían planeado; su hermano murió en un accidente de la construcción y el abuelo, recién después de haber formado una familia, regresa a Italia con su hijo Dante, Lucía la esposa de éste, sus hijos (Frida y Martín) y Chilo. No hay evidencia de que la familia haya "hecho la América" en Argentina. Ahora tienen un restaurante de barrio donde Dante trabaja arduamente y es el más ambientado a la vida en Italia. Su hermano Chilo colabora poco en el trabajo y aparece "seguro de su identidad" de argentino, ya que sigue leyendo *Clarín* (el matutino porteño), mas "hay una gradación en sus parlamentos que muestra el olvido de su Vuelta de Rocha, de su Buenos Aires subrayado por el rechazo de todo lo italiano y su negativa de aprender el idioma" (Burlando de Meyer 42).

Chilo: ¿Yo servir a un tano? ¿A que me insulte?
No... Ya te lo dije. Te hago de adicionista.
Pero de mozo, no. Te lo dije cuando se te
ocurrió por el restaurante. ¿De mozo, no!
Ese fue el pacto (77).

El abuelo es el encargado del entretenimiento musical y toca desafinadamente con su acordeón *Canzonetta*, conocida pieza musical que expresa la nostalgia del italiano por su país mientras reside en Argentina. El abuelo está totalmente confundido con el regreso a Italia, mezcla el parque Lezama con la Piazza Venecia (73), la cancha de fútbol de la Boca con el Coliseo romano, el Riachuelo con el Tíber y a Mussolini con Perón. Aunque hace veinte años que vive en Italia de nuevo, sus

afectos están en gran parte en Argentina. Dante y Lucía son los más italianos, perdieron el español y se expresan en el típico cocoliche de los sainetes de comienzos de siglo. Frida no puede hablar el italiano, su español es castellano, con expresiones diferentes a las de Argentina; Martín vive en Londres, "no andertan"²⁷ a su propia familia lo que crea un diálogo de sordos (74-75).

En esta obra Cossa analiza el fenómeno de la migración y el efecto de ésta, por extensión, en toda la familia. Los temas claves de *Gris de ausencia* son: la incomunicación entre padres e hijos (generacional y lingüística), la añoranza y los lazos afectivos con el país de origen, como así también la dificultad de adaptación al nuevo lugar de residencia.²⁸

Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin (1982)

La protagonista de la obra es Susy, único miembro de una familia de clase media culta, que vive aún en una antigua casona de Villa del Parque durante los años ochenta. Ahora tiene sesenta años y mientras recorre la casa, es acosada por los recuerdos (81) que se remontan al pasado, entre los años 1935 y

²⁷ Cómica transcripción fonética de "do not understand."

²⁸ Esta será parte de la temática de *Lejos de aquí*, obra que Roberto Cossa escribió, en colaboración con Mauricio Kartun en 1993. Si bien existe un paralelo interesante entre las dos obras, en la última se presenta la añoranza que sienten las personas del país donde quedaron los afectos.

1945. En ese entonces, su hermana Zule se había enamorado de Frank, un joven idealista que deseaba cambiar el mundo entero por uno nuevo. El padre, un intelectual español exiliado, estaba convencido que sus ideas poéticas le habían sido robadas por Jacinto Benavente, al que llamaba plagiarlo. La madre, una mujer autoritaria y con poco sentido práctico, obligaba a sus hijas a estudiar francés y piano; el vacío de su propia vida lo llenaba con traguitos de vinagre que disimulaban su alcoholismo y con esperas inútiles de artistas internacionales que imaginaba vendrían a su casa.

Todos los personajes ya se han muerto o han desaparecido, a excepción de Susy y Palumbo, quienes contextualizan el mundo de recuerdos en que aquélla se mueve.

En esta obra Cossa explora la persistencia del argentino en revivir el pasado. Los saltos temporales sugieren la incapacidad de aceptar la realidad actual y también la pasada, puesto que ésta se manipula. Los muertos y los vivos están mezclados y simbolizan, una vez más, la agonía y confusión ideológica del país. Con las palabras de Susy al cierre de la pieza: "Por favor, Nano. No hablemos más del pasado. A partir de ahora, lo que importa es el futuro" (118), Cossa indica la necesidad de abandonar la vuelta constante a un tiempo anterior plagado de mitos. Sugiere así mismo, que hay que enfrentarse sin temor al presente y al futuro.

El tío loco (1982)

La acción de *El tío loco* transcurre en una amplia habitación de una casa vieja y mal tenida en que se destacan una cocina económica (que sirve para preparar comidas que la familia vende para fiestas), un quiosco y una guardería de viejos y niños. Estos elementos indican que se trata de una familia de escasos recursos económicos.

Los personajes son una madre dominante, Pepa la hermana soltera de ésta (reprimida y sumisa), el padre (que fracasó en su negocio de mecánico y que vive de sus glorias deportivas pasadas) y el hijo (un matón violento que domina a su esposa y tiene esperanza de enriquecerse con los potenciales físicos de Vedette de su hija Jacqueline). La llegada de Tío Loco altera la rutina de la familia que, para festejar la visita, organiza un banquete pantagruélico, "una comida feroz y obscena," (137) trasfondo en el que todos expresan sentimientos reprimidos tal como en *No hay que llorar*. Tío Loco hace payasadas para divertirlos pero la respuesta de la familia es tremendamente agresiva, dejándolo moribundo. La llegada del personaje llamado Alemán salva a Tío Loco de morir en la soledad, ya que la familia sigue comiendo y bebiendo, ajena a la tristeza de Jacqueline y a la certera muerte del visitante. Este, como en otras obras Cossa, reflexiona sobre la inutilidad de su vida:

Tío Loco: Qué tarde te conocí, Alemán. Hay un lindo boliche en Callao y Lavalle...Nos hubiéramos mamado juntos,

charlando y charlando. (Para sí, reflexionando.)
¿Por qué no aprendí alemán, yo? Tantas noches
perdidas...sin un carajo que hacer...!Tantos
años al pedo y no aprendí alemán! (142).

Los temas son la agresión, la violencia, el repudio al cambio
y la incertidumbre por el futuro:

Jacq.: Tío Loco...El me habla del futuro. Siempre me habla
del futuro. ¿Qué es el futuro?

Tío Loco: El futuro es...El futuro es... (139).

La violencia, la muerte, el fracaso, la disparidad de
recursos económicos (carencia de comida en la familia y
abundancia de ésta para los clientes) forman parte de la temática
que permea la obra y son reflejo, una vez más, de los males
acaecidos a nivel nacional durante los últimos años de la década
del setenta y los primeros años de la del ochenta.

De pies y manos (1984)

Miguel es un profesor e intelectual que vive con su madre,
una mujer autoritaria de setenta años. Su novia, de cuarenta
años, es el estereotipo de la mujer tradicional y abnegada. De
vez en cuando se rebela, en forma imperceptible, al autoritarismo
de la madre sin que esto cambie el escenario familiar. El Amigo,
es un vecino violento que abusa y oprime a todos. Hernán, un
joven vivillo y simpático del que no se sabe si fue o no alumno
de Miguel, es el más sensato. Como viéramos en otras obras de
Cossa, el pasado (verdadero o imaginario) interfiere en el

presente de los personajes, produciendo situaciones carentes de sentido.

Si bien Cossa desmitifica a ciertos estereotipos (madre dominante, novia subordinada, amigo abusador) lo hace con una mirada piadosa porque según él mismo nos dice: "aún por los personajes que odio, tengo ternura y no los odio del todo" (Zúccolo, 1990).

La evolución política de los intelectuales, tema recurrente de Cossa, aparece aquí también. En *De pies y manos*, Miguel ha pasado por distintas etapas: el socialismo, el liberalismo, el trotskismo, el nacionalismo y por último, el pacifismo ("hay que terminar con la violencia de una vez por todas" [173]). Su recorrido coincide con la política de reconciliación nacional del gobierno de Raúl Alfonsín. Miguel, además, quiere proyectarse en su alumno Hernán:

"Hacer un gran hombre de él. Lo voy a formar a mi medida. Un hombre libre...;Un ciudadano del mundo! ;Lo que no pudimos ser nosotros! (176).

Agrega también que "los oprimidos no deben tener compasión de sus opresores" (196), mensaje claro de Cossa para los jóvenes que no deben permitir el autoritarismo como lo ha hecho su generación:

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.) TELON (197).

Los compadritos (1985)

El argumento gira en torno a la vida de un matrimonio de clase media, Carmelo y Rosa, y de su hija Rosita. Carmelo es el dueño de un recreo (restaurante a orillas del Río de la Plata) que se transforma con el pasar del tiempo. Las modificaciones se corresponden a los cambios políticos del país, de modo que la obra entera es una metáfora de la historia de Argentina entre los años 1939 y 1985. La pieza desarrolla también, como veremos detalladamente en el capítulo 6, el efecto de la política y de la economía en los individuos.

El sur y después (1987)

La acción de esta pieza transcurre en una estación de ferrocarriles que viajan de norte a sur, desde principios del siglo XX a 1987. La dirección norte, simboliza el deseo de los argentinos de emigrar a los países del hemisferio norte (aquéllos donde hay nieve), y el sur, en cambio, se refiere a regiones meridionales dentro de la misma Argentina que son prometedoras económicamente y que han atraído, en ciertos períodos, población de otras partes del país debido a determinados proyectos de desarrollo económico.

Fermin es el jefe de la estación y mantiene una febril actividad laboral controlando el movimiento de trenes de pasajeros. Además, se encarga del funcionamiento del quiosco y de la oficina de cambios de monedas. Fermin es despótico con sus

subalternos y complaciente hasta la sumisión con las autoridades militares. Manzanares y Peti, son una pareja de pasajeros de la clase media del 1900, muy conservadores, que aceptan toda clase de absurdos para complacer a los déspotas, tanto políticos como laborales. Antonio representa a la clase obrera en la época que se desarrolla la obra.

La represión indiscriminada domina el ambiente en la estación de trenes. Un grupo de inmigrantes "zaparrastrosos" indica la esperanza de éstos en las nuevas tierras:

Y un barco de esperanzas cruza el mar.
América, la tierra del sueño azul.
Es un vaso de vino, es un trozo de pan. (261)

Cossa cuestiona la guerra fratricida de los años setenta con la presencia de Las Madres de la plaza de Mayo, como así también la Guerra de las Malvinas contra Gran Bretaña en 1982. El refinamiento de su análisis político está dado en un diálogo entre Civil y Opositor, uno liberal y otro populista. Estos dos personajes, de ideas diametralmente opuestas, terminan su conversación caminando abrazados. Una vez más, las observaciones de Cossa anteceden los hechos futuros, ya que "desde 1989 en adelante, la realidad mostró el ejemplo de un presidente populista, Carlos S. Menem, convertido luego de su triunfo electoral al liberalismo manchesteriano" (Ciria, 1994: 450). Es decir Menem es, a la vez, Civil y Opositor.

Yepeto (1987)

El personaje principal de este drama es un profesor cincuentón, que se ha interesado por una de sus estudiantes. El joven Antonio, celoso, enfrenta al profesor por su persistencia en enamorar a adolescentes, especialmente a Cecilia, su novia: "¡Usted es un viejo degenerado!" (204). La obra, de una sola escena, es un duelo de palabras, en el que el profesor, con argucia y estilo, desarma más de una vez los argumentos del impulsivo joven. El profesor cuestiona las imágenes poéticas que, al querer interpretarse como partes de la realidad, pierden sus características especiales y pasan a formar parte de lo cotidiano. Cossa señala en *Yepeto* que la importancia de la palabra radica en usarla en el momento preciso, tal como el profesor lo hace en las siete reuniones que tiene con Antonio. La juventud del profesor está en su mente, pero es el cuerpo joven el que triunfa, entendiendo aquél que sólo es *Yepeto*, un viejo titiritero, para Cecilia.

Yepeto se sale del modelo temático típico de la producción de Cossa. En esta obra el autor analiza el poder de la creación, el amor de los maestros por sus hijos adoptivos, el dolor del tiempo transcurrido, la sensualidad del arte, la búsqueda del misterio y el pesar producido al reconocer que somos incompletos para los seres que amamos. A diferencia de los demás, éste es un drama profundamente psicológico e introspectivo.

Angelito

Angelito narra la historia de un grupo de personas que quieren establecer un cabaret socialista. *Angelito*, el ordenanza del local, relata su vida (que podría transformarse en argumento del espectáculo a estrenarse al día siguiente) al resto del elenco. El recorrido amoroso-vital de *Angelito*, como mostraremos en el capítulo 7, corresponde a la historia argentina del socialismo y de la izquierda en el siglo XX. Su originalidad radica, como su autor dice, en que está escrita en rima: "yo la quería escribir y no podía, hasta que un día de casualidad salió en rima, entonces me di cuenta que el camino está en la rima, que en rima esto se soporta, en prosa no" (Zúccolo, 1994). Este elemento, más la utilización de técnicas metateatrales, marcan un paso clave en el desarrollo artístico de Cossa.

Viejos conocidos (1994)

Viejos conocidos es la última pieza dramática de Cossa hasta la fecha. Se estrena en 1994 y nuevamente nos presenta un análisis político del mundo argentino.

El escenario es un tren, en movimiento, sin destino conocido. Atraviesa el país y es detenido en dos ocasiones por grupos de necesitados: la primera vez puede seguir su recorrido mediante el engaño del Pasajero que les entrega caramelos o chiclés; la segunda vez el convoy ferroviario es agredido puesto

que nadie cree en los discursos vacíos del Pasajero. Algunos de los personajes, viajeros o empleados del tren, se conocen de antemano, pero por falta de memoria (de los nombres o de las fisonomías) están confusos, aunque saben que compartieron una experiencia en el pasado y que ésta estuvo marcada por el miedo. El Guarda ve siempre, junto al tren en movimiento, a Imagen, una joven pelirroja que no envejece mientras que los viajeros no recuerden el pasado que tienen en común. Con la recuperación del recuerdo, que esclarece la previa muerte de Imagen, se produce el automático envejecimiento de ésta, demostrando que, cuando la realidad es enfrentada, lo bello a menudo desaparece. Es decir, es preferible vivir en la ilusión de una imagen falsa que enfrentarse con una realidad insostenible.

Viejos conocidos, es una obra en la que mediante el uso del mundo onírico y del recuerdo, Cossa intenta adentrarse al espectro de la violencia del pasado argentino.

En resumen la historia política de Argentina es el nervio conductor, la matriz generadora del teatro de Cossa. Buenos Aires y la clase media forman el marco a partir del cual nuestro autor señala los cambios y vaivenes socio-económicos del país.

PARTE III

OBRA: ANALISIS DE TRES TEXTOS REPRESENTATIVOS

CAPITULO 5

LA NONA O LA DEVORACION

Como ejemplo de lo dicho hasta ahora, en esta última parte analizaremos tres piezas que nos permitirán observar, en forma más exhaustiva, la temática de la producción de Roberto Cossa, a la vez que su evolución dramática. Hemos elegido primeramente *La nona* por pertenecer a la década del setenta, donde inicia una nueva etapa en la que introduce elementos metafóricos que sirven para disfrazar, en concordancia con la situación política existente, su mensaje teatral. En segundo lugar hemos escogido *Los compadritos*, por pertenecer a la década de los años ochenta. Surge en ésta un panorama político diferente al anterior puesto que, durante el gobierno de Alfonsín, la censura ha desaparecido. El interés del autor se vuelca, en este momento, al análisis de los mitos históricos; si bien la reflexión política y social persisten, el marco de la obra presenta una perspectiva diferente, la presencia del fascismo en Argentina. Finalmente, *Angelito* pertenece a la década de los años noventa y, como adelantamos en la introducción, la evolución de la técnica teatral es notable, siendo ésta su obra más metateatral y la única escrita en rima. Su temática es el resultado de la influencia que tuvo en el autor el derrumbe del bloque socialista

en Europa.

El propósito de este análisis de *La nona* (1977) es demostrar la importancia del comer pantagruélico en el personaje principal. Para ello nos apoyaremos principalmente en el estudio bakhtiniano del banquete en la obra de Rabelais, y en la multiplicidad del signo teatral.²⁹

En *La nona*³⁰, Cossa incorpora elementos grotescos que ponen de manifiesto la cualidad, grotesca también, de la realidad argentina de la década del setenta. Sin embargo, esta pieza tiene alcance universal, tal como lo reconoce el propio autor. Se concibió inicialmente, en 1970, como un texto escrito para la televisión y finalizaba en el primer acto. Según las propias palabras de Cossa, *La nona* fue creada en esta primera fase como "un divertimento." El segundo acto, escrito entre 1975 y 1976, deja entrever la realidad política del país,³¹ como lo afirma el

²⁹ Un avance de este análisis de *La nona* acaba de aparecer como "El comer grotesco en *La nona* de Roberto Cossa en *Research in Progress. Working Papers* 3 (1995): 55-62. Aunque en co-edición con M. Lee, la monografía es el resultado de la investigación hecha por L. Zúccolo para el curso de posgrado S.AR. 897, *Contemporary Argentinian Literature and Culture*, dictado en 1992-1.

³⁰ Para este análisis seguiremos la edición en Cossa, 1989: 67-136.

³¹ La violencia de la ultra derecha, la Triple A (AAA), los Montoneros --peronistas pero opuestos al liderazgo de Isabel Perón-- y el ERP --extrema izquierda-- no podía ser controlada por el gobierno. La situación económica no era mejor, el valor monetario fue devaluado un 100% durante el ministerio de Celestino Rodrigo (junio 1975); el sector laboral declaró huelgas generales hasta que consiguió la renuncia del ministro de economía y eliminó

autor mismo: "en la segunda parte empezó a aparecer el tema de la muerte; creo que era una forma de introducir el hecho" (Zúccolo, 1990). Esta creación, en etapas, explica la diferencia en el tratamiento del humor en los dos actos: de la cómica ridiculización y exageración del primero se pasa a la patética crueldad del segundo. Es indudable que bajo un régimen político donde la censura existe, las artes y en particular el teatro ofrecen una alternativa, a través del humor (en sus múltiples variantes), de expresar el mensaje del autor. La paradoja y la exageración de la situación, presentadas por Cossa en *La nona*, en este caso con gran dosis de humor negro, indica una crítica aguda, como ya lo han notado algunos estudiosos de la obra (Giella, Ciria, Armando).

Cossa, se identifica con el grotesco criollo y dice que este género "lo tenía metido muy dentro de la piel" (Cossa, 1985: 24).

del panorama político a López Rega. Cuando se produjo el retorno de Perón a Argentina, López Rega llegó a ocupar el Ministerio de Bienestar Social y fue Comisario General de la Policía Federal Argentina. Su influencia, especialmente con Isabel Perón, fue poderosa. Creó el grupo terrorista de ultra derecha, "la Triple A", utilizando métodos (saludos militares y uniformes) que imitaban a los nazis. Esta organización clandestina, pero dirigida por miembros del gobierno, sume a la Argentina en un ambiente político típico de terrorismo de Estado. La Junta Militar que se instaló en el poder después de la caída de Isabel Perón (1976), aprovechó y perpetuó esta situación nunca encontrada en dictaduras anteriores. La violenta represión gubernamental de los gobiernos militares --especialmente bajo la presidencia del Gral. Videla-- se dio en el plano político y sindical. La desaparición de miles de argentinos, además de las torturas sistemáticas y encarcelamientos injustificados, fueron parte de la vida diaria en ese país.

La alteración del orden social y natural establecido, propia del grotesco, lo dota de una ambivalencia e incongruencia propia. Al subvertir el orden se produce un proceso de desmitificación que crea en el público receptor una sensación de desazón al enfrentarse con la problemática de su existencia. Roberto Cossa, logra este efecto en *La nona*, obra estructurada en torno al acto de comer. Mas, no se trata del comer cotidiano sino de un engullir grotesco, insaciable y destructor, de modo que lo vital y natural se transforma adquiriendo nuevos significados.³²

En su estudio sobre la obra de Rabelais, Bakhtine concluye que el beber y el comer pantagruélicos son producto de manifestaciones del cuerpo grotesco (Bakhtine 278). Este esquema bakhtiniano aplicado a *La nona* demuestra que el comer de la abuela, a diferencia del comer festivo de Rabelais, es aniquilador. La exageración ridícula del comer se convierte, así, en una metáfora múltiple.

Desde un punto de vista socio-político esta obra revela una estructura metonímica. La caracterización de la Nona no corresponde al estereotipo de la abuela italiana, dulce,

³² El comer es un tema recurrente en muchas obras de Cossa (*Nuestro fin de semana*, *Los días de Julián Bisbal* y *No hay que llorar*); es además una de las formas más comunes y generalizadas de sociabilizar en Argentina. Alberto Ciria menciona en *Treinta años de Política y Cultura* el importantísimo papel que ocupa la comida y la bebida en los sectores medios argentinos, comenzando con las picadas o el "venite a comer un asadito en casa" y las fastuosas fiestas de cumpleaños o las despedidas de solteros.

protectora y sacrificada. Al contrario, ella es un personaje feo, cruel, grotesco y de una sexualidad ambivalente.³³ Como iniciadora y continuadora de la especie se establece un paralelo entre este personaje y la madre patria o la Nación Argentina, y por extensión contextual, con los gobernantes militares por ser las cabezas visibles de esta última. Es decir, la base social de la nación está basada en la inmigración. La Nona, que es italiana, representa parte del conglomerado que forma la Argentina o la madre Patria y, como los líderes (gobernantes militares en este caso) forman parte de esa patria, los dotamos también de los mismos atributos negativos de aquélla.

La metonimia se repite también en el carácter pasivo de la Nona, pero en este caso nos encontramos ante una metonimia "invertida." La Nona-pasiva no produce sino que consume el fruto del trabajo de los otros miembros-activos de la familia. Irónicamente, ella destruye sin esfuerzo, con su sola presencia, en tanto que la familia intenta denodadamente eliminarla sin lograrlo. Primero Chicho trata de abandonarla en la gran ciudad, luego prostituirla y, por último, casarla. Ninguno de estos

³³ *La nona* ha sido generalmente interpretada por un personaje masculino, lo que confirma su condición bisexual y pone en cuestión su estatuto genérico. Sería interesante analizar la preferencia de los directores por actores masculinos para representar a la Nona. Este procedimiento contribuye a establecer una relación metonímica con los militares. Lo que es femenino a un nivel conceptual se convierte en masculino al nivel representacional (madre patria, abuela-militares, actor).

intentos involucra el exterminio.

En el segundo acto, éste es el propósito específico y ~~z~~ premeditado de los miembros de la familia Spadone, para lo que recurren a métodos tan extremos como asfixiarla y envenenarla (aún Carmelo la habría golpeado si no hubiese caído muerto él antes). Los resultados son inversos al propósito diseñado por la familia puesto que en cada instancia la abuela utiliza estos medios para su provecho (fríe huevos en el brasero y sacía la sed con el veneno) (Giella, 1991: 125). Siguiendo la analogía abuela-gobierno militar se concluye que la pasividad destruye en tanto que la actividad es destruida. Sin embargo, dentro del contexto socio-político esa actividad (gobierno militar) triunfa y somete al pueblo inactivo en su mayoría, y sin conciencia de lo que ocurría.³⁴ La ineficacia de los muchos esfuerzos activos en *La nona confiere*, además, un tono pesimista a la pieza. No hay alternativas posibles ante la caída y destrucción inminente. La única solución posible pareciera ser la huída, opción elegida por María quien, cabe recordar, no pertenece a la familia de sangre de la abuela.

El deterioro gradual de la familia Spadone, es el de la

³⁴ La idea de "pueblo inactivo" radica en la pasividad con que la clase media y alta argentina aceptó los abusos del gobierno. Los que supieron algo de los crímenes que se perpetuaban, lo callaron por temor, pensando que así la pacificación del país sería más rápida. Los únicos que actuaron activamente fueron aquéllos que tuvieron coraje de denunciar los abusos, pero pocos quedaron con vida para ver el resultado de sus hechos.

clase media argentina. Este se da visualmente en escena por la desaparición de los bienes materiales (refrigerador, cocina, muebles y utensilios) y por el desmejoramiento físico de los personajes. El desmoronamiento se produce también a nivel psicológico: Carmelo siente su orgullo herido ante la pérdida de su negocio, Chicho sufre el fracaso no sólo como compositor tanguero sino también en sus débiles intentos de trabajar, Anyula siente la vergüenza de ser una carga familiar, María debe resignarse ante la humillación de tener que vivir de sus parientes en Mendoza, y la prostitución de Martita, si bien no es reconocida abiertamente, es por cierto alentada bajo el rótulo de manicurista.

Mas la relación metonímica más aterradora entre la Nona y el gobierno militar está dada por la imagen de la insaciable centenaria, cuyo apetito voraz la convierte en un ser exigente, insensible, abusivo, y exterminador. El comer se convierte así, en una máscara grotesca que denuncia los conflictos políticos, sociales, económicos y morales del período comprendido por los gobiernos de los años setenta en la Argentina.

El adjetivo "pantagruélico" ha pasado a formar parte del vocabulario universal como sinónimo de festín opíparo y excesivo. Según Bakhtine, la abundancia y el banquete son inseparables y están ligados a un acto de celebración colectiva que adquiere de

esta manera caracteres de ritual. Desde esta perspectiva, el comer es la coronación al esfuerzo colectivo del hombre en su lucha triunfal por dominar a la naturaleza. En *La nona*, la abundancia del banquete pantagruélico es una carencia y un deseo: la familia no come por saciar el apetito voraz de la abuela. 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, quien no come para vivir sino que vive para comer.

El apetito de la Nona es inverso al del hombre triunfante rabelesiano; para éste 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 ésta: 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. Su comer es engullir no sólo alimentos sino todo lo que encuentra, atributo que la deshumaniza; tal como se indica en la didascalia:

hasta que encuentra las flores. Las mira. Arranca un pétalo, lo prueba hace un gesto de agrado y luego busca una ensaladera, sal, aceite y vinagre. Se sienta en un banquito que quedó y comienza a prepararse una ensalada con las flores (133).

La abuela tampoco sigue el ciclo humano normal de envejecer y debilitarse con la edad, ni deja que éste se cumpla dentro de su familia. Por el contrario, ella se fortalece y con la mayor indiferencia y crueldad destruye-come a su propia prole. La Nona nos remite, así, al mito clásico de Saturno; como este dios, la abuela también devora a sus hijos. Sin embargo, a diferencia del mito clásico, no existe un "Zeus" que derrote a la Nona: ella es inmortal. La última imagen que se recibe de la abuela es la un ser completamente impasible ante la tragedia familiar, que llega a su límite con el suicidio de Chicho. La centenaria sigue enfrascada en su actividad definitoria, comer: *"Saca un pan del bolsillo del vestido y se pone a masticar"* (136).

La configuración de la Nona es incongruente; tiene cien años, goza de excelente salud (camina casi doscientas cuerdas para llegar al Itaipark y regresa comiendo una manzanita), es indestructible (no muere ni con los vapores del brasero ni con el veneno que sí fulmina a Anyula), y sus movimientos son rápidos y sigilosos para robar sus alimentos. Además, vive en una pieza que se vislumbra como *"una cueva por donde este personaje aparecerá y desaparecerá constantemente"* (69) lo que añade al proceso de animalización reduciendo a la abuela a una rata.

Es interesante notar el paralelo establecido entre las dos escenas que cierran los dos actos que componen la pieza. Ambos terminan con una versión deformada del comer devorador: el acto

primero termina con un banquete nupcial, compartido por toda la familia, mientras que el acto segundo termina con un simulacro de un supuesto banquete funerario del que participa sólo la Nona (ya que no queda ningún miembro de la familia) y consiste en un mendrugo de pan. Dentro de los rituales de la comida, el banquete de bodas tiene, tradicionalmente, un significado especial como celebración que destaca el proceso de reproducción y, por extensión, renovación vital. El banquete nupcial es "*un couronnement toujours gros d'un prince nouveau*" (Bakhtine 282). La comida de celebración de la boda de la Nona y don Francisco, sin embargo, subvierte el significado renovador de esta fiesta. La edad de los novios (la Nona tiene cien años, don Francisco ochenta) precluye infertilidad. Es obvio que la razón del casamiento no es la renovación del cuerpo, sino un medio para la consecución de objetivos materiales tanto para el novio, don Francisco, como para cada uno de los miembros de la familia Spadone: don Francisco accede a casarse con la Nona ante la posibilidad de adquirir las riquezas imaginarias de Catanzaro y de estar cerca de Martita; para Carmelo y María este matrimonio es la solución para deshacerse de la carga económica, producto de la voracidad interminable de la Nona; Chicho busca librarse de la amenaza de tener que trabajar. La Nona está totalmente ajena a la manipulación familiar y su participación en esta farsa matrimonial está determinada por su apetito y el acceso a los

dulces del quiosco del novio. Su ignorancia respecto al motivo de la celebración en el patio de la familia queda reforzada en la escena final del primer acto:

- Chicho.- Bueno, bueno... *(Levanta la copa.)* ¡Otro brindis!
- María.- A ver el novio...
- Francisco.- *(Levanta su copa.)* ¡Por Catanzaro!
Nadie, salvo Chicho, entiende mucho, pero todos levantan el brazo.)
- Francisco.- *(Estira el brazo hacia la Nona.)* Nona... Por Catanzaro.
(La Nona lo mira y sigue masticando. Francisco la incita a brindar,)
- Carmelo.- Brinde, Nona.
(La Nona mira ahora a Carmelo y mastica.)
- Carmelo.- Brinde, don Francisco.
(Francisco queda con el brazo extendido. Se hace una pausa. Francisco mira a Chicho reclamando una explicación.)
- Chicho.- Y... es un día muy especial para ella.
- María.- *(Toma el vaso de la Nona y se lo entrega.)*
¡Vamos, Nona!
(La Nona toma el vaso y lo levanta. Todos aplauden y dicen "Muy bien", etc. Cuando las voces se callan, se escucha a la Nona.)
- Nona.- ¡Feliche año nuovo!
(Apagón rápido.) (109)

La confusión de la Nona sobre el motivo de la celebración recalca la inversión del significado renovador de la boda y destaca lo grotesco de la situación.

El banquete no puede ser triste; la tristeza y la comida son incompatibles, pero la muerte y el comer sí lo son, de aquí que lo que se celebra en el banquete funerario sea la culminación de una etapa y el inicio de otra (Bakhtine 282). El pan que come la abuela vorazmente después de la aniquilación de los Spadone en

la escena final (136) cumple esta función, mas en este caso no se celebra el cumplimiento de una etapa puesto que "la que debe morir por razones biológicas, no muere, y los que deben vivir por las mismas razones, perecen" (Giella, 1991: 125) subvirtiendo así el significado tradicional de este ritual.

La abuela acaba de consumir a su familia, de hacerla entrar en su cuerpo y con ello se inmortaliza. Esta característica de perpetuidad de la abuela se insinúa frecuentemente a lo largo de la obra. Se habla de su longevidad y de su buena salud:

Carmelo.- Nada. ¿sabés qué dijo el médico? "Tienen abuela por muchos años.

Chicho.- ¿Por cuántos?

Carmelo.- ¡Qué sé yo, Chicho! Quiso decir que está muy bien.

Chicho.- ¡Pero vos debiste haberle preguntado!

Carmelo.- ¿Preguntado qué?

Chicho.- Por cuántos años. Para eso fuiste, ¿no?

Carmelo.- ¿Pero no te digo que está perfecta?

Chicho.- Bueno... Pero vos sabés cómo son los médicos, Carmelo. ¡Unos años..! (Lo mira y levanta dos dedos) ¿Dos años?

Carmelo.- Oíme, Chicho. "Muchos años," dijo. ¿Entendés? ¡Muchos años! Así que esta tarde le hablo al pescadero (87).

La función biológica de comer se relaciona a un aspecto corporal bajo (abdominal), tropo de reconocida significación diabólica. Así, además del vínculo muerte-banquete de renovación, se establece otra relación tripartita entre el comer, la muerte y el infierno. El cumplimiento de la etapa biológica termina con "ser consumido", es decir ser comido o engullido por la naturaleza. Esto nos remite a lo "sub-terráneo", al centro de

la tierra, es decir, al infierno. La Nona al consumir a la familia, se convierte en un agente demoníaco, además de inmortal. Esta imagen está reforzada visualmente por el espacio vital personal de la abuela que, como se recordará, tiene el aspecto de una cueva. A la connotación negativa sinónima de Nona/abuela voraz/rata/militares/agente aniquilador, se suma ahora la de demonio residente en la cueva-infierno.³⁵

La abuela voraz como agente simbólico de la arbitrariedad, perdición, caída y muerte adquiere carácter de mito. Todos los símbolos pueden adquirir un significado religioso según las circunstancias (Waardenburg). La condena implícita para la familia, provocada por el apetito insaciable de la Nona, eleva a este personaje a una categoría simbólica a la altura del demonio, adquiriendo de esta manera una connotación mítico-religiosa.

Los mitos representan variedades de símbolos que hacen referencia a algo considerado verdadero y natural y al ser presentados conjuntamente toman una nueva significación. De esta manera la multiplicidad de signos simbólicos generados por el comer grotesco de la abuela, convierte a ésta en un mito apocalíptico que abarca otra connotación ulterior.

³⁵ Es interesante notar que la abuela como demonio, sugiere una relación metonímica con la serpiente bíblica, mas ésta última gana la inmortalidad ofreciendo el alimento a Adán y Eva quienes, al consumir la manzana, pierden su oportunidad de obtenerla. En el caso de la Nona, ella se inmortaliza consumiendo.

CAPITULO 6

LOS COMPADRITOS, METAFORA DE LA ARGENTINA DE LOS ULTIMOS AÑOS

La obra *Los compadritos*,³⁶ fue estrenada el 17 de enero de 1985 en el Teatro Municipal Presidente Alvear de Buenos Aires y reestrenada el 4 de abril del mismo año en el Teatro Nacional Cervantes.³⁷ Roberto Cossa continúa con su técnica e interés recurrentes de representar la realidad actual en el marco referencial de un pasado histórico, según él dice. De esta manera obliga a su público "entre bromas y veras a mirarse en el espejo deformante de su esperpento criollo" (Fernandez 9-10). Es así que, si bien el argumento de *Los compadritos* es producto de la invención del autor, las alusiones históricas abundan.³⁸

³⁶ Esta obra teatral fue publicada en agosto de 1985 con el título *Los Compadritos* y el subtítulo: "Una metáfora de la Argentina de los últimos años" (Cossa, 1985). Para este trabajo seguiremos la edición incluida en Cossa, 1991: 123-203.

³⁷ Fue muy bien recibida por la crítica. En esta obra el autor puso de manifiesto el humor y los gags visuales que cada vez colorean con mayor intensidad las producciones del dramaturgo (Ciria, 1990: 133).

³⁸ Se menciona, por ejemplo la presencia del Graff Spee, uno de los tres acorazados de bolsillo alemán, que fue acorralado y puesto fuera de servicio por los ingleses frente a la costa del Uruguay. Posteriormente fue hundido por los mismos alemanes en las aguas del Río de la Plata. *Los compadritos* se inicia a la fecha de este suceso, ocurrido en diciembre de 1939 (127). Otros hechos históricos a los que se alude en la pieza son la invasión

En este capítulo analizaremos a los personajes en función de los tipos sociales que representan para, a partir de ellos, seguir las huellas de la evolución política y social de la clase media argentina desde los años treinta hasta los ochenta.

Carmelo Capozzi, su esposa Rosa y su hija Rosita representan la familia nuclear de la clase media baja argentina. Carmelo es hijo o nieto de italianos y vive obsesionado por el dinero. Modifica su recreo tantas veces como sea necesario, no sólo para sobrevivir sino para conseguir dinero en forma rápida. Ya desde niño hacía intercambios, negocios, en ese mismo suburbio, Quilmes, donde está situado el recreo. Esta obstinación se manifiesta en la primera escena (126) y se mantiene a lo largo de la obra. En el epílogo, cuando ya han pasado 46 años (202), el viejo Carmelo de ochenta años, sigue obsesionado con el enriquecimiento rápido, tal como cuando era más joven: "¡La minuta! ¡Lo que camina es la minuta!" (203). Su discurso gira únicamente en torno al negocio y las posibles maneras de conseguir dinero. Las ideas comerciales de Carmelo son simplistas y no ve otra alternativa para progresar que no sea la explotación de los que lo rodean (Rudolf Krankel, Rosa y

de Europa, de Rusia, la ocupación de Africa (140), la caída de Singapur en febrero de 1942 (168), el anuncio de la invasión a Inglaterra (179). Como acontecimientos históricos locales se mencionan la revolución del 4 de junio de 1943 (183) y la declaración de la guerra de Argentina contra Alemania en 1945 (196). Se incluye además la prohibición del gobierno militar de emitir tangos canyengues para preservar la pureza del idioma.

Rosita) como medio de conseguir dinero sin demasiado trabajo:

Esto es mucha plata. ¡Mucha plata! Y casi sin trabajar. El sueño de toda mi vida...¡Comprar y vender! Comprar y vender! Cada día que pasa duplicamos el capital (190).

Producir no está en la mente de Carmelo ya que esto implicaría un riesgo, un capital inaccesible, un esfuerzo constante y una responsabilidad que no quiere afrontar. Si hubiera algún resultado positivo, se vería a largo plazo y nadie, ni siquiera Carmelo, tiene deseos de esperar. Todo debe conseguirse en forma inmediata y, de ser posible, por medio del cuentapropismo, es decir, a través de la libertad de trabajo como propio empleador. El empleo de bajas retribuciones, las interminables horas de trabajo, la presión social que obliga a hacer y tener lo que el resto tiene y hace, convierte al argentino común en un ser alienado, prisionero de sí mismo y de la sociedad en que vive. Carmelo no escapa a esta realidad.

Carmelo está también obsesionado por la comida. Mas a diferencia de *La nona*, éste no es consumidor sino proveedor. Desea descubrir cuál será el plato o menú que le aporte más beneficio económico. Sabe que una de las actividades preferidas de los argentinos es comer y cree que explotando este aspecto idiosincrático se enriquecerá.

Rosa, la esposa de Carmelo, piensa más lógicamente que él. Su deseo de "irse al norte" (126) indica su anhelo de salir del país; de ir al hemisferio norte donde encontrará un futuro

mejor.³⁹ La idealización de lo extranjero, tan común entre la clase media argentina, encuentra su portavoz, entonces, en este personaje. El deseo de Rosa de escapar del mundo subdesarrollado en que vive denota también un desarraigo por su propia tierra.⁴⁰ Rosa maquinará el casamiento de su hija Rosita con el aburrido y dominante comandante Steiner con el propósito ulterior de, una vez terminada la guerra, poder irse a Alemania: "Usted se puede casar ahora y cuando termine la guerra... Nos vamos todos a Alemania" (182). Su desesperación llega a la histeria cuando sabe que Alemania es vencida por los aliados; sus sueños de emigración se ven truncados por la realidad política de Europa: "¡Le di lo mejor que tenía...mi hija... mi hija... !A un derrotado... ¡A un pobre derrotado! Dios mío... Dios mío" (196). Ahora su única esperanza de salir de ese lugar, recreo/Argentina,

³⁹ Recordemos que esta mención metafórica aparece en otras obras de Cossa como en *El Sur y después* y *Angelito*.

⁴⁰ La búsqueda del ser nacional está presente en el grupo de autores dramáticos que pertenecen a la "Generación del sesenta". Aunque existió entre ellos una diferencia estilística y también ideológica, hay una preocupación común por la propia identidad. Los argentinos contemporáneos sienten poco apego por su tierra natal y esta razón causó un éxodo incesante hacia otros países -Venezuela, Estados Unidos, Europa, Canadá y Australia. Muchas veces esos anhelos de "salir del país," no se concretan y quedarán en la mente de las personas como un oscuro deseo irrealizable, una quimera de oro que no pudieron lograr. La causa principal por ese desapego al país, tiene sus raíces en la misma historia de Argentina. La población es en alta proporción hija o nieta de extranjeros, que en parte está o estuvo frustrada por el tratamiento (o la falta de él) que recibieron en Argentina. Ese desarraigo heredado, engendró sentimientos de indiferencia por las tradiciones nacionales, su cultura, etc. (Armando 10-11).

se desvanece por completo.

Rosita, la hija de Carmelo y Rosa, se caracteriza por su anhelo "de volar," de ser como Isadora Duncan, claros indicadores de su profundo deseo de liberación individual. Su preparación para la vida fueron lecciones de danza. Sus padres, siguiendo el patrón común para la educación femenina, nunca pensaron en que Rosita hiciera otra cosa, ni siquiera como medio de subsistencia. Su destino es casarse, ser esposa, madre y "estar en la casa." La frustración de Rosita, producto de la incompatibilidad de sus deseos con una realidad que no comprende y la subyuga, hacen de éste un personaje extremadamente patético. La imagen de volar representa el deseo de independencia no sólo de Rosita sino de miles de mujeres argentinas que no quieren seguir siendo un apéndice del hombre sino que buscan trasponer las vallas que les impone una sociedad dominada por el machismo.

Al comienzo de la obra parece que Rosita va a lograr su libertad y su independencia como mujer cuando se niega a casarse con Rudolf (152). Pero la fuerza de su juventud y su idealismo desaparecen aplastadas por el autoritarismo de los padres y en particular por la presión de la madre. El mundo de fantasía en que fue educada la situó en un camino sin salida. Rosita reaparece en la escena VI, envejecida y descuidada, sus ideales socavados totalmente. En el epílogo ya tiene sesenta años, su vida transcurrida bajo el dominio de un hombre fracasado, que

vivió en pos de ideales irrealizables pero cuya influencia continúa incluso después de muerto: el comandante quiere que sus cenizas vayan a Alemania.

La obra termina en una escena impresionante, donde las cenizas del comandante inundan el escenario a causa de una fuerte sudestada⁴¹. Cossa nos remonta al año 39 cuando la autoritaria figura del alemán dominaba a todos aquéllos que estaban en el recreo. Las cenizas que lo cubren nos advierten que su presencia continúa incorpóreamente. Su hijo Adolfo⁴² es la continuación del padre y se perfila como el futuro hombre dominante, que impone sus ideas o caprichos de la misma forma que lo hizo Steiner.

El pasado se repite, el círculo se cierra y las esperanzas son poco promisorias ya que los ciclos vitales, con sus errores, se repiten. En síntesis, según vemos, Rosita siempre estuvo bajo la autoridad de Carmelo, de Steiner y ahora de Adolfo (padre, esposo, hijo). Estos personajes masculinos autoritarios, de la clase media, están estancados en su posición de dominación. Sus vidas fluyen desvinculadas de la realidad y ajenas a los cambios que ocurren en el mundo exterior.

⁴¹ La sudestada es el nombre de un viento muy fuerte del sudeste que levanta el nivel del agua del Río de la Plata y produce inundaciones en las zonas de costa baja.

⁴² La ironía del nombre es referencia a Hitler, cuya figura está idealizada en la mente del comandante Steiner.

La presencia del cabo Rudolf Krankel y del comandante Steiner, es índice de la inquietud intelectual del autor. A través de los alemanes, Roberto Cossa indaga sobre las raíces del nazismo en el país y elabora una "metáfora de la Argentina de los últimos años" (Cossa, 1985: 3) para establecer una conexión entre este nazismo y la persistencia del militarismo gubernamental.⁴³ Cuando Rudolf Krankel aparece en el recreo después de nadar desde Montevideo (más de trescientos kilómetros), Carmelo se confunde. Al ver éste el uniforme alemán, "abre los brazos y va hacia Rudolf: ¡Pero amigo...!" (130). Su actitud es amistosa porque ha confundido el uniforme alemán con el de un militar argentino,⁴⁴ mas al reconocer la cruz esvástica, Carmelo se atemoriza. La

⁴³ En las primeras décadas del siglo XX, Argentina fue considerada como tierra promisoría por muchos germanos, no sólo de Alemania sino también de Austria y de los países europeos orientales. Se produjo un desplazamiento de capitales y filiales comerciales alemanas, además de una gran entrada de inmigrantes. Antes de la segunda guerra mundial, habían entrado al país cerca de 140.000 personas, provenientes de las regiones germánicas. El desencanto cundió pronto entre los recién llegados, debido a la falta de posibilidades de trabajo. El 55% de los Reichdeutsche y un tercio de los restantes germanos regresó a sus países de origen. En general, la población argentina siempre simpatizó con este grupo inmigrantes y en el plano gubernamental siempre hubo gran admiración por todo lo germano. En 1939, inmediatamente después de asumir Hitler al gobierno del Tercer Reich, las autoridades argentinas permitieron la entrada de agentes nazis al país. Si bien nunca se supo exactamente qué fines persiguieron estos enviados, el resultado se vio en la estructuración de un nazismo en las comunidades germano-argentinas (Newton 343-359).

⁴⁴ El ejército argentino usó uniformes alemanes, como también el armamento--bayonetas Solingen, rifles Mauser, cascos de DWMF. El rango que se lleva en los brazos, era y es copia del de los alemanes, divididos en dos categorías, oficiales y suboficiales.

curiosa presencia del alemán, quien es inmediatamente contratado de mozo, atrae clientela al recreo. Krankel acepta pues así puede eludir ser tomado prisionero por las autoridades nacionales.

A partir de este momento, el cabo alemán comienza a ser un ávido receptor de las costumbres de la ciudad y de sus habitantes. Se adapta rápidamente a su nueva situación, asumiendo un doble papel entre sus dos patrones sacando ventajas de ambos: a Steiner (su oficial del submarino) lo convence para que instale una cervecería alemana, con la intención de ascender a *maître*; a Carmelo lo persuade que lo deje trabajar en el recreo, aún sabiendo que es explotado. Para asegurarse la residencia en el país, y de esta manera escaparse de la guerra, le pide casamiento a Rosita (una nativa del país). Rudolf Krankel es un oportunista, se aprovecha de las circunstancias; la necesidad de sobrevivir lo transforma en "un vivillo o un pícaro" (Cossa, 1985: 5). Abandona todo y a todos cuando se propaga la noticia de la declaración de guerra que Argentina hiciera contra Alemania:

Ingresa Rudolf con una valija a medio hacer.

Se encamina hacia la salida.

Steiner (con un último resto de autoridad): ¡Krankel...!

¿A dónde va?

Rudolf: A cualquier parte...Lejos de aquí.

Steiner: ¡Usted es un soldado alemán!

Rudolf: ¡Por eso! Usted no tiene problema, pero yo... (a Carmelo) Me rajo, como dicen ustedes. Me tomo el primer buque, chau! (196-197).

Rudolf ya sabe cómo desenvolverse en su nueva patria, conoce la

idiosincracia de la gente; si se queda o "se toma un buque", no lo sabemos, pero sí sabemos que sabrá sobrevivir en su medio adoptivo.

El comandante Steiner, un oficial del Graff Spee, apareció en el recreo en 1941 sin explicación. Es obsesivo e iluso y su único deseo es organizar, desde Quilmes, la implantación en Argentina del sistema nacional-socialista de Alemania, como prolongación del Tercer Reich, quizás mediante la creación del Cuarto Reich.⁴⁵ En *Los compadritos*, Steiner no conoce, ni le interesa conocer a los argentinos. Su plan de formar un ejército de compadritos es por eso absurdo y risible:

Steiner: Tiene usted una tarea fundamental.

Necesitamos formar un ejército de compadritos dispuestos a todo.

Aldao (*extrañado*): ¿un "ejército" de compadritos?

Steiner: ¡Hay que salir a la calle, Morocho! Provocar el terror. ¿Con cuántos compadritos podemos contar?

Aldao: Eh...No muchos. ¿Compadritos, compadritos? No muchos.

Steiner: Bueno... Una columna. Dividida en células de cinco. Cien células, como para empezar.

Aldao (*asombrado*): ¿Qué? Quinientos compadritos! No mi amigo!... Ni soñar! (180)

⁴⁵ Ronald Newton analiza el mito del Cuarto Reich. Algunos miembros del gobierno de los Estados Unidos pensaron que en Argentina se estaba formando el Cuarto Reich. Existían, según los servicios de inteligencia de Estados Unidos, evidencias de la evacuación de "líderes políticos, militares e industriales, técnicos y científicos locos del decadente Tercer Reich, desde donde continuarían amenazando la estabilidad y el progreso de las repúblicas americanas". Todo fue el resultado de una falta de comunicación entre los servicios de inteligencia británicos, que habían propagado el falso rumor, y el de los estadounidenses (Newton 344).

Steiner, en otro intento absurdo de "enganchar" al Morocho Aldao a la causa del nazismo, deja su postura marcial y sigue el consejo del cabo Krankel pero no logra comunicarse, cada uno expresa su propio discurso, ininteligible para el otro:

Steiner: ¡Nos decía... a pelear... vamos! A pelear. Y nosotros rompíamos todo. Había uno, me acuerdo, que se llamaba Bronstein.

Aldao: El rusito...

Steiner: ¡Cómo sangraba! Y los hijos pedían perdón...y los libros en llamas... ¡Qué buena época!

Aldao (*filosófico*): Y sí...Hay épocas buenas. Y los amigos se ven en las malas. (*sirve copas*) Así que ya sabe. Si necesita una mano no tiene más que pedirla. Aquí hay un porteño de ley.

Steiner y Rudolf cruzan miradas cómplices. El compadrito ha sido ganado para la causa (175).

Steiner fracasa además en lo político y en lo familiar. Con su despotismo le arruinó la existencia a Rosita y sólo logró el desprecio de su hijo Adolfo (201).

La única motivación en la vida de Steiner se ha reducido a apoyar el nazismo, subordinándose así a una causa lamentable.

El profesor Giménez Bazán es el estereotipo del ideólogo de cafetín, ampuloso en sus maneras y en el hablar. Su salón de clase es el café donde lo escuchan aquéllos que pasan el día, como él, sin hacer nada. Es un personaje caricaturesco, "*un sesentón vestido como en el año 10, de tipo intelectual y, a juzgar por la vestimenta, poco próspero*" (154), que se unió a las ideas de Steiner para conseguir trabajo y comida:

El profesor hace un gesto de asentimiento, mientras con cierto disimulo, se acerca a la mesa y comienza a "picar" [...] despejan la mesa, ante la desilusión del profesor que

alcanza a "robar" los últimos maníes (154).

El profesor utiliza un lenguaje elaborado y oscuro. Sus sugerencias y opiniones las irá cambiando según las reacciones de los oyentes. Su estrategia oratoria es la típica demagogia de muchos políticos: persuade al oyente-pueblo a través de la manipulación del lenguaje. Al que no engaña es a Rudolf, el joven alemán, que se percata inmediatamente de sus intenciones. Este es el único personaje que puede ver a través del profesor de modo que no cae en sus argucias. Tal vez, por ser muy nuevo en el país y por no conocer la sociedad argentina, la retórica vacía de aquél no le afecta. Parte de la manipulación de Giménez Bazán reside en su capacidad de metamorfosearse para lograr sus propósitos. Así, por ejemplo, se disfraza de gaucho, para poder comer, lo que resulta cómico aunque en el fondo sea lastimoso.

El discurso del profesor nos permite seguir la evolución de la política argentina. Propone poner un restaurante argentino en vez de uno alemán, coincidiendo esto con la posición argentina de permanecer neutrales durante la Segunda Guerra Mundial por intereses económicos:

Steiner: ¡Silencio Krankel! Siga profesor. Un restaurante neutral, dijo. ¿Qué significa eso?
Profesor: Un restaurante argentino, típico (161).⁴⁶

Con este tipo de restaurante el profesor se asegura un trabajo;

⁴⁶ Existe una expresión popular que expresa esta idea: "¿Yo?, argentino" y se entiende como, "¿Yo? No me meto, soy neutral."

su oportunismo es paralelo al del país. Argentina al permanecer neutral en la Segunda Guerra Mundial pudo continuar la venta de alimentos a los aliados y también a los miembros del Eje.

El profesor es además un vocero de los nacionalistas argentinos.⁴⁷ Refiriéndose a la revolución del 4 de junio de 1943 dice: "Es una revolución nacional... ¡Se terminó la farsa liberal!" (186). Persuade a Steiner sobre la importancia de no implantar en el país las estructuras alemanas: "Debemos asimilarlas...traducirlas a nuestra idiosincracia" (192), tratando de hacerle comprender al comandante, que en Argentina las ideas políticas de izquierda y de derecha se entremezclan. Roberto Cossa, a través del discurso del profesor Giménez Bazán, evoca, a su vez, las figuras míticas del brigadier Juan Manuel de Rosas, Carlos Gardel y Juan Domingo Perón con el propósito de señalar otras paradojas de la historia argentina.⁴⁸

⁴⁷ La Legión Cívica Argentina, mencionada por el profesor Giménez Bazán (192), fue un centro de actividad nacionalista fundada en 1931 por el general José Félix Uriburu, presidente "de facto" entre 1930 y 1932. Los legionarios que formaban esa agrupación, se entrenaban en cuarteles del ejército y se peleaban en la calle con los grupos de Yrigoyen. Se vestían con uniformes y lo primero que les enseñaban a hacer era el "saludo nacionalista:" el brazo estirado y levantado a imitación del fascista. La legión buscaba la destrucción de los partidos políticos, del marxismo y a su vez la formación de un estado corporativo. Para 1945 ya había desaparecido todo el espíritu de lucha que pudo tener alguna vez (Rosa, 1976: 95-112).

⁴⁸ Es interesante notar ciertos aspectos de la vida de Rosas, Gardel y Perón. Juan Manuel de Rosas, un defensor del nacionalismo en el S.XIX, luchó contra Francia y Gran Bretaña, vencéndolas, pero murió en el exilio en Southampton (Inglaterra) y sus restos

El profesor también hace eco a las contradicciones ideológicas prevalentes en el país. Por ejemplo: es nacionalista, pero admira lo extranjero y a los obreros alemanes (194); desprecia a los pequeños burgueses como Carmelo por oportunistas, mas él es la esencia del oportunismo; critica a los acaparadores, pero lleva varias latas de aceite para especular con ellas (191); abandona a Steiner cuando Argentina declara la guerra a Alemania, pues el comandante no le servirá más para su propio provecho: "Alemania es nuestra enemiga! Viva la Argentina!" (196)⁴⁹

El título *Los compadritos* se refiere, sin duda, a los personajes de la obra. En efecto, cada uno de ellos, como vimos, es compadrito en espíritu en el sentido de "ser seres fracasados," características intrínsecas de este estereotipo

no pudieron repatriarse hasta hace unos años (1989).

Carlos Gardel, compositor e intérprete de tangos, actor de cine e ídolo popular de los años 30. El argentino más argentino, un mito nacional, nació en Francia.

El coronel Juan Domingo Perón, que no es mencionado directamente, no es nacional socialista, sino que se autodeclara socialista nacional. Quiere nacionalizar la banca, pero necesita de los capitales extranjeros; ataca a los Estados Unidos pero negocia con ellos el primer préstamo nacional de este siglo. Habla con los obreros (194), los quiere seducir, pero no es comunista. Promete elecciones libres democráticas, pero apoyó el golpe militar de 1943.

⁴⁹ Nótese también que este tema de la confusión entre el nacionalismo y el fascismo aparece en el discurso del abuelo en *Gris de ausencia* (1981): "E il Duche salía al balcón...la piazza yena de quente E il queneral hablaba e no dicheva: 'Descamisato... del trabaco a casa e de casa al trabaco'" (Cossa, 1990: 78).

citadino. El vocablo "compadrito," se usa en el dialecto rioplatense para identificar a un estereotipo social pendenciero, jactancioso, afectado en la manera de vestir, de hablar y de caminar.

El compadrito surge a la sombra de las grandes concentraciones urbanas como una prolongación del gaucho. Este último cambia con la transformación económica del país. Los campos se usan para la explotación agraria y el gaucho pasa a ser empleado de las estancias, convirtiéndose en peón y perdiendo sus características más definitorias: su libertad y su vida nómada. El ferrocarril, los inmigrantes y la producción cerealera, acorralaron al gaucho quien se convirtió poco a poco en un nuevo personaje urbano, principalmente de Buenos Aires. Lo que se mantuvo como común denominador entre el gaucho y el compadrito, es su condición de mano de obra asalariada, dependiente de un patrón y siempre despreciado por el sólo hecho de ser obrero, ya sea rural o urbano.

El compadrito, según lo describe Andrés Carretero:

"reúne los defectos y las virtudes del porteño nato: brabucón, suelto de boca, figurón, despreciativo para todo aquello que no sea propio de Buenos Aires; socarrón, irónico y cachador para todos los que desconozcan la ciudad y sus características, pero también trabajador eficaz, aguantador, callado y no dado a las manifestaciones que lo pongan en evidencia por estas condiciones. Prefiere que se le reconozca y se le señale como bailarín, canfinflero o elegante, pero no como obrero" (Carretero 20-1).

Domingo F. Sarmiento⁵⁰ explica el origen o presencia del compadrito en las ciudades rioplatenses en su obra *Facundo* (1851) donde elabora sobre lo que considera la relación directa entre el compadrito y un individuo de ciertos barrios bajos de ciudades de España:

En Buenos Aires, sobre todo, está todavía muy vivo el tipo popular español, el *majo*. Todos los movimientos del compadrito revelan al majo; el movimiento de los hombros, los ademanes, la colocación del sombrero, hasta la manera de escupir por entre los colmillos, todo es un andaluz genuino (Sarmiento 29).

El compadrito Aldao⁵¹, el único que corresponde realmente al estereotipo, es un personaje anacrónico temporal y espacialmente, puesto que está fuera del contexto social e histórico en que se desarrolla el drama. Ya no existe "el compadrito" en la ciudad actual; se ha amalgamado con otros tipos sociales: ahora es un obrero, un peón o un asalariado. Por lo tanto, la presencia de Aldao en la obra (ubicada cronológicamente entre 1939 y 1942), trabajando en un recreo, en un bar alemán, en

⁵⁰ Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) fue presidente de Argentina, pero ante todo se destacó como educador y escritor autodidacto de vigoroso y liberado estilo. Sus obras más renombradas son *Recuerdos de provincia* y *Facundo. Civilización y barbarie*.

⁵¹ El nombre del compadrito de Roberto Cossa no es casual, aparece en la letra de un tango de Enrique Cadícamo y J.C. Cobián, *El cantor de Buenos Aires*. Este tango es una biografía de Carlos Gardel presentándolo idealizado, tal como el pueblo lo veía. La mención del Morocho Aldao está junto al nombre de otros compadritos y forman parte del mito, junto a Carlos Gardel, de la cultura popular argentina.

una parrillada y en un galpón de chatarra, se vuelve incongruente, llegando a adquirir características grotescas.

El compadrito Aldao es presentado positivamente, ya que es candoroso y discreto, le gusta ayudar y fiar a los vecinos y quiere ser apreciado por la gente (191). Su lógica es sencilla, no entiende el pensamiento político del comandante Steiner; lo que quiere, de esta relación absurda, es tener un quiosquito (181) mientras hace guardia; sólo desea progresar económicamente. Está conciente de su clase social, determinada por su pobreza. Expresa con humildad:

Steiner (da la orden): Champán para el señor Aldao!

Aldao (agradecido): ¿Señor? Un pobre nunca es un señor (170).

Si bien el Morocho Aldao no tiene recursos económicos, conserva su dignidad, que no es el caso del desesperado Carmelo o del oportunista profesor Giménez Bazán.

El compadrito, una figura autoritaria en los sainetes del comienzo de siglo, es representado en esta obra como un ser decadente y en vías de extinción. Aldao tiene ilusiones de romper con la soledad y el individualismo, que siempre caracterizaron al compadrito. Con esta imagen el autor sugiere la necesidad de los argentinos de transformarse, para lograr una sociedad exenta de egocentrismo.

En resumen, a través del estudio de los personajes concluimos que todos llevan en sí la esencia del compadrito:

aparentan lo que no son pero siguen aferrándose a estructuras obsoletas, lo que los convierte en caricaturas.

En *Los compadritos*, Roberto Cossa replantea la historia argentina. Además de su preocupación por los orígenes del militarismo, explora las raíces de los elementos fascistas y nazis en las estructuras gubernamentales y el movimiento multifacético del peronismo. Es decir, trata de clarificar la complejidad del proceso político, social y económico de una época.

Roberto Cossa indica a través de las transformaciones del decorado, las variantes políticas e ideológicas por las cuales ha atravesado el país desde los años treinta hasta los ochenta. Así, la mutación del recreo en bar alemán, parrillada criolla y depósito de chatarra se convierte en símbolo de militarismo/autoritarismo (la Década del Treinta), nacionalismo (los gobiernos de Perón), caos, falta de rumbo, negociados, especulación (los años sesenta y setenta) y finalmente, el bar americano simboliza el dominio político, cultural y económico de Estados Unidos en Argentina. La vuelta a una cervecería alemana, que es el establecimiento inicial, señala que no se avanza, puesto que se va en círculos. Una vez más Cossa muestra particularmente los vaivenes de la clase media del país y las variantes políticas de los últimos años (Cossa, 1985: 3).

Según Pellettieri las transformaciones del recreo sufridas a

lo largo de *Los compadritos* son una instancia de metateatro (Pellettieri, 1986b: 75), opinión con la que coincidimos ya que las mutaciones del recreo sirven de apoyo visual al cambio oportunista ideológico de los personajes que representan, en este caso, el país. *Los compadritos* es un sainete político que detrás del divertimento esconde, además, una clara crítica social lograda a través de una profundización del tipismo criollo argentino.

El interés de Roberto Cossa en analizar aspectos políticos de Argentina se da también en *Angelito*, obra que analizaremos a continuación.

CAPITULO 7

ANGELITO COMO FUENTE HISTORICA NO TRADICIONAL DE LA REALIDAD ARGENTINA

La obra *Angelito*⁵² fue escrita en 1986, revisada posteriormente en 1990 y estrenada oficialmente el 2 de junio de 1991 en el Teatro de la Campana.

Según Roberto Cossa la colaboración de Luis Macchi, director general de la obra, como también la de los actores-actrices y la del compositor de la música, hizo que todos se convirtieran en "dadores de sangre" del texto final (Cossa, 1991: 7). Es decir que el autor, partiendo del actor con que cuenta, de la imagen personal y capacidad histriónica de éste, elabora su personaje. Este método de trabajo está basado en experiencias "apoyadas" en el actor y no "con el apoyo" de éste ya que quien escribe el texto es el autor. Roberto Cossa utilizó este sistema colaborativo en diferentes ocasiones, por ejemplo en *El viejo criado* (1980), en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982), en *Los compadritos* (1985) y en forma más extrema en *El Sur y después* (1987) (Coppani, 1992).

El propósito de este capítulo será analizar esta obra como

⁵² Para este análisis seguiremos la edición incluida en Cossa, 1991: 8-122.

fueron una fuente no tradicional para el estudio de la historia y la política (tanto interior como exterior) de la Argentina contemporánea. Según Cossa mismo, *Angelito* es "un texto sobre política" (Zúccolo, 1990) y su tema principal, como veremos seguidamente, gira en torno a la decadencia actual del comunismo y de la izquierda a nivel nacional y mundial.⁵³

Argentina tuvo relaciones importantes con el partido comunista en la época de Stalin, pero a nivel nacional quedó al margen de la lucha política. Su líder, Victorio Codovilla, que sucedió a José F. Penelón, fue secretario por treinta años -- reflejando de esta manera el carácter burocrático y personalista del partido. Este partido sólo tuvo repercusión en ciertos niveles intelectuales, nunca alcanzó a cautivar a las masas obreras que siguieron con fervor a su indiscutible líder, Juan Perón.

En los años cincuenta aparece la Izquierda Nacional, un movimiento político renovador que desea combinar ideas del

⁵³ La presencia del Partido Comunista en Argentina es de larga trayectoria, mas de poco peso en el plano sindical y laboral. Este partido logró notoriedad durante el segundo gobierno de Yrigoyen por su fuerte crítica a la política de los radicales y los gobiernos posteriores "militares y/o fascistas" de la década del 30. Durante los años de Perón los comunistas formaron parte de la oposición, posteriormente apoyaron la Revolución Libertadora, pero fueron dejados de lado por los gobiernos militares que se sucedieron. Su fuerza a nivel nacional fue la de un pequeño grupo de izquierda con poca influencia entre los obreros y, aún después de intentar renovarse durante los años 50 y 60, siguió siendo una organización burocrática, influyente sólo en un reducido sector intelectual. (Ciría, 1986: 188).

marxismo con las del trostkismo. Los esquemas que presenta este nuevo movimiento (en ocasiones se presentó como partido político) están enmarcados en el escenario argentino puesto que su ideología rescata parte del legado de Trotsky, quien por su permanencia en México, vio con más claridad la situación de América Latina.⁵⁴

El empuje de la izquierda se acentuó en los años sesenta⁵⁵ y culminó en los años setenta con la presencia de grupos armados, de reducida fuerza política pero que contribuyeron, por su violencia, a desestabilizar el país. La violencia, la represión y las desapariciones de guerrilleros o presuntos guerrilleros fue el marco que predominó en los años setenta.

En la década posterior, las estructuras socialistas internacionales sufrieron un cambio de base cuando Mikhail S. Gorbachev fue elegido secretario del Comité Central del Partido Comunista en 1985. Si bien la Unión Soviética siguió con un sólo

⁵⁴ El estalinismo proponía la implantación del socialismo en un solo país, concepción muy distinta a la de sus pioneros. Este sistema debía reforzarse en la Unión Soviética antes de difundirse fuera de sus fronteras. Trotsky, en cambio, siguiendo la línea de Lenin, creía en "la revolución permanente": se debían llevar a la práctica soluciones revolucionarias en forma continua. Esta es la idea que será seguida en Argentina durante los años 70 por grupos como el Ejército Revolucionario del Pueblo.

⁵⁵ Después de la muerte de Che Guevara (1967), "muchos jóvenes se entusiasmaron con la idea de emular al jefe guerrillero desaparecido" (Christensen 646), deseando lograr cambios sociales. Junto a grupos católicos, encabezados por el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo, el marxismo organizó y participó en huelgas y enfrentamientos armados en todo el país.

partido oficial y los debates políticos fueron limitados, Gorbachev introdujo una política de democratización --la *perestroika*-- con reformas y una reestructuración de la economía y un criticismo abierto llamado *glasnost*.⁵⁶

El paralelismo entre la vida de Angelito y el itinerario histórico del socialismo y del izquierdismo argentino se establece a través de técnicas metateatrales utilizadas por el autor para recrear el pasado. El uso de hechos ficticios, clarifican y señalan no sólo el panorama nacional sino también, sirven de apoyo para mencionar acontecimientos políticos a nivel internacional, tal como el reciente fraccionamiento del bloque comunista en la Unión Soviética.

Angelito es un sainete político, género que Cossa, como vimos, ya manejó con calidad excepcional en *Los compadritos* (1985). La acción de *Angelito* se desarrolla en un cabaret pero no cualquier cabaret sino en uno socialista⁵⁷ donde "las chicas del nuevo bataclán/ ni mostramos los pechos ni tiramos sonrisas" (11). Se establecen al comienzo del espectáculo las normas

⁵⁶ El término *perestroika* (25) es empleado en el texto como sinónimo de mucho cambio y *glasnot* (29) como transparencia.

⁵⁷ En 1919 Alberto Novión (1881-1937) presentó *Cabaret de Montmartre*, un sainete que desarrolla su acción en un cabaret, como *Angelito*. Novión nació en Francia, se radicó de muy joven en Montevideo y se estableció posteriormente en Buenos Aires. Cultivó todos los géneros, pero de las noventa obras que escribió treinta están registradas como sainetes, "*Los primeros fríos*", "*La madriguera*", "*Cuidado con los ladrones*", "*El vasco de Olavarría*". Su actor dilecto fue Luis Arata.

morales a seguir "que no hace falta ser lascivo/ para resultar divertido" (14). Las intenciones también quedan claras, reclutar miembros para el partido que siempre tuvo escasos afiliados en Argentina: "alternamos opiniones si quieren hablar/ el tema de hoy es la clase opresora" (15).

La música, el canto y el baile son elementos importantes del sainete y *Angelito* no es excepción. El protagonista principal marca sus etapas políticas al indicar su favorito repertorio musical: "La internacional", "Mi Buenos Aires querido" y "La Marcha Peronista;" en otras palabras, su interés por el comunismo, el nacionalismo y el peronismo. También sabe cantar "Bésame mucho," ya que "en boleros es ducho" (38), porque la característica más notable de este sesentón es su facilidad para enamorarse.

En *Angelito*, las canciones cumplen dos funciones: a) Sirven de vehículo para exponer las opiniones del autor. Por ejemplo, la "Canción del hombre de clase media" expresa una de sus preocupaciones recurrentes:

Yo vengo de un padre empleado
que tuvo un sueño visionario,
admito no fue un sueño osado.
Lo que quiso fue ser millonario.

Yo heredé ese sueño
hasta que tuve en cuenta
a la edad en que la muerte asedia
que lo mejor era ponerme en venta.
¡Si siempre yo iba a ser de clase media!

Así fue como archivé ese sueño.

Y el de mi padre, el de ser millonario.
Y el de mi abuelo que con empeño
tuvo que empeñar hasta el salario.
Abuelo español, deseos de regreso,
padre empleado, aspirante a rentista.
Yo soñé con compartir el queso.
¡Y me sale un hijo comunista! (56)

b) Sirven de apoyo a la estructura prominentemente metateatral de la pieza. En efecto, siguiendo a Pavis: "la operación 'meta' del teatro consiste en tomar la escena y todo lo que la constituye - el actor, el decorado, el texto- como objetos metacríticos, es decir ataviados con un signo demostrativo y denegativo ['no es un objeto sino una significación del objeto']" (Pavis 310). En *Angelito* la significación múltiple de los actores se ve reforzada por la significación también múltiple de las canciones que no son sólo un divertimento⁵⁸ sino un reconocimiento y un comentario. Así, por ejemplo, el socialismo puro de *Angelito* expresado en "La canción del socialismo," (89-90) ("el que une pasión/ con ternura"[90]), responde por oposición al diálogo que le precede, en el que se reconoce la multiplicidad de interpretaciones del socialismo:

Angelito (cauteloso)
Que vamos todos al socialismo.

⁵⁸ Roberto Cossa sigue su concepción de darle prioridad al mundo del espectáculo más que a la obra escrita y utiliza la música como elemento para entretener. Jorge Valcárcel ha dicho: "*Angelito* es una de esas cosas que no podemos dejar de hacer. Es como un gran amor, de aquéllos donde uno siente que tiene un lugar, un espacio donde volcar lo mejor, lo más querido. Que sea una fiesta es mi mayor deseo" (Mazas, 1991: 7).

Obrero Uno:
¿Cuál socialismo?
¿El de Perón o el de Marx?

Obrero Dos:
¿El de Rosa Luxemburgo
o el de Mitterand?

Obrero Tres:
¿El de Primo de Rivera
o el de Romain Rolland?

Obrero Uno:
¡Decilo o te remacho! (89)

En *Angelito*, junto con los elementos del sainete criollo, está presente la influencia del teatro épico brechtiano. Este apela más a la razón que a los sentimientos del espectador; al autor le interesa utilizar la experiencia teatral para concientizar, es decir, es un teatro eminentemente político, puesto que "surge por causas políticas presentes" (Brecht, 1990: 97). La toma de conciencia se logra mediante la incorporación de elementos que evitan la identificación del espectador con los personajes. Por el contrario, se busca que aquél esté siempre consciente de su papel de espectador ante una situación de carácter social. Al no involucrarse en la vida de los personajes en escena, el espectador puede distanciarse y así llegar al reconocimiento del conflicto presentado y adoptar una actitud crítica ante él. En *Angelito* la parte coral produce ese efecto de alienación, distrae momentáneamente la atención y nos recuerda los dos tiempos escénicos en que transcurre la pieza, el tiempo presente de la realidad del cabaret y el histórico que consiste

en la reconstrucción del socialismo argentino.

Igualmente alienador es el uso del diálogo rimado a lo largo de toda la obra, característico también de los sainetes de comienzo de siglo. Ello rompe la identificación con el personaje ya que no refleja la forma usual del hablar. Sin embargo, a diferencia de los sainetes, en *Angelito* no encontramos un uso extensivo de la jerga, de los modismos y vocablos arrabaleros (Gallo 161). En efecto, los organizadores del cabaret socialista hacen uso de un lenguaje "pulido", conforme a su status de semi-intelectuales como miembros del partido comunista. Sólo el Lustra, que no pertenece al grupo político, usa el lunfardo, pero incluso el vocabulario de este personaje tampoco corresponde al de un lustrador de zapatos:

Lustra:

Señor... usted que es de la clase media.
¿Sabe que el comunismo lo asedia?... (54)
... Por eso tiene que saber
lo que el comunismo piensa hacer
Lea su diario.
Y sea usted testigo (55).

El título de la obra corresponde al nombre del personaje principal, *Angelito*. Su nombre real es Mauricio Levín, pero como en los años cuarenta "ser judío era una carga,"⁵⁹ cambió su

⁵⁹ En Argentina hubo ataques contra los judíos. En 1919 se produjo lo que se conoció posteriormente como "La semana trágica." Los desmanes fueron importantes y se culparon a "los maximalistas," que eran rusos. En la jerga porteña se llamaba ruso a los judíos y hubo desmanes contra los comercios y pacíficos habitantes del barrio hebreo (Rosa, 1976: 94).

A fines de 1938, "las regulaciones de inmigración

nombre a Angelito Vargas. Cabe notar que Angel Vargas fue un famoso cantor de tangos en la década del cuarenta y se lo conocía como "El ruiseñor de las calles porteñas." Podemos establecer así, dos niveles de significación en el nombre elegido, Angelito por su constante bondad-amor y Vargas por su identidad porteña y argentina.

Tan significativo como su nombre es su barrio de origen, Boedo, conocido en los círculos intelectuales por ser el lugar del Grupo Boedo creado en 1923. Además, Angelito no es simpatizante del equipo de fútbol de la zona, San Lorenzo, sino de Boca (40). Esto lo aproxima a la clase baja obrera y a una etapa de su vida cuando coquetea con el peronismo en la década del setenta.

Angelito es el prototipo del porteño de cafetín, que en

argentinas, particularmente concerniente a los judíos, no eran hospitalarias" (Newton 87). Marysa Navarro Gerassi en *Los nacionalistas* hace mención especial al clero antiliberal de la Iglesia Católica y sus ideas antisemíticas. La Acción Católica Argentina, organización secular dentro de la iglesia, contó con la presencia de un famoso eclesiástico derechista, el reverendo Julio Meinvielle. Este asesor espiritual, de gran peso hasta la década del sesenta, fue notorio por su filosofía antisemítica. Su influencia espiritual como consejero se propagó entre el grupo nacionalista Tacuara, que se caracterizó por un antisemitismo violento: aseguraba que los comunistas "predominaban en la comunidad judía: creencia fortalecida por el hecho de que muchos inmigrantes judíos eran rusos." Desmanes de mayor proporción se produjeron durante la presidencia de Arturo Frondizi (1958-62) llegándose a una culminación de actos terroristas antisemíticos después del secuestro de Adolfo Eichman (1960) y con el asesinato de Raúl Alterman (1964), izquierdista moderado, que había colaborado anteriormente con los radicales de Frondizi (Navarro 107-128, 227-228).

interminables horas de charlas, recibe el adoctrinamiento requerido para ser miembro del partido comunista. El café o "el boliche de la esquina" (32) aparece a menudo en el teatro de Cossa; concurrir a éste es "una linda vagancia", no es el centro de los que no tienen trabajo, sino "un antro de comunicación, de afecto, de solidaridad" (Zúccolo, 1990).

Angelito aparece "vestido" (22) de obrero, lo que nos permite inferir que los miembros del partido comunista, organizadores del cabaret socialista, necesitan un trabajador para el espectáculo que organizan. La falta de un representante de la clase obrera denota la falta de arraigo del Partido Comunista en esa clase de quien dice hacerse eco. No han podido reclutar ni siquiera a un trabajador para la partidaria dentro de esa célula política.

El recuento de la vida de Angelito es lineal y desde la perspectiva del presente --en 1991 Angelito tiene 60 años.⁶⁰ Su trayectoria vital coincide con momentos decisivos de la política nacional, en particular con aquéllos protagonizados por los grupos de la izquierda argentina:

Angelito:
Pasé un tiempo de confusión.
Andaba por los boliches
y en la izquierda
todo era confusión
Que sí Lenin...Que sí Trotsky...

⁶⁰ Cronológicamente hablando, Angelito al nacer en 1931 es contemporáneo a Roberto Cossa que nació en 1934.

¿Cuál es el mejor?
Que si Fidel...que si Perón (84).

La técnica utilizada por Cossa para narrar la vida de Angelito es un caso típico de teatro dentro del teatro. Los mismos actores del cabaret interpretan los personajes que influyen en la vida del protagonista. Este empieza a narrar su vida desde mediados de los años cuarenta (43) cuando era un adolescente; tuvo seis amores importantes y cada uno coincide con su desarrollo político. Lucía, el primer amor de Angelito, es representada por la compañera Pelagueia, nombre artístico de una de las coristas. Su afirmación, "Me lo puse por *La Madre de Gorki* (13)"⁶¹ nos remonta al personaje gorkiano. Tanto Pelagueia como Angelito están en un período de aprendizaje político caracterizado por el idealismo teórico, espejo del idealismo amoroso que define esta relación. Lucía es el amor adolescente, platónico, como el amor de la noviecita pura e ideal de los sainetes de comienzo de siglo:

Angelito:
Y siguió nuestro amor
jornada tras jornada
sintiendo todo
sin que pasara nada (59).

⁶¹ Máximo Gorki (1868-1936), novelista y autor dramático ruso presentó la vida desde un punto de vista optimista, elemento nuevo en la literatura de ese país. Una de sus novelas fue *La Madre* (1907), donde aparece Pelagueia Nilovna, la madre de Pavel, joven socialista de final del siglo XIX de la Rusia Imperial.

Su segunda mujer es Mimí, representada por Masha⁶² otra de las coristas. Ella es una prostituta a la que Angelito trata de afiliarse al partido y hacerla desistir de su vida de "explotada" (62), mas Mimí responde con orgullo:

Mimí:
¿Yo explotada?
Eso será la gilada
de las chicas de la profesión
*Pero yo soy dueña
de mis medios de producción...* (62)⁶³

Según Mimí sólo los tontos, que siempre son los otros, son explotados. Una mujer de los años cuarenta, en Argentina, sin educación, de la clase baja y sobre todo sin hombre que la mantenga, tiene pocas posibilidades de progreso. No obstante, Mimí ha optado por ser dueña de su cuerpo; trabaja por cuenta propia, se ha buscado su forma de subsistencia independiente en la prostitución. Mas, si bien ha prostituido su cuerpo no así sus ideas pues no se deja politizar por Angelito: "Pará el chamuyo y largá la guita/ ¡No me hablés más de la injusticia!" (63) Desde un punto de vista político Mimí es la metonimia de "los acomodadizos."⁶⁴

⁶² Masha es el nombre de dos personajes de teatro del dramaturgo ruso Antón Chejov (1860-1904), al que Roberto Cossa menciona reiteradamente como autor de gran influencia en su propio teatro. Las obras en las que aparece Masha son *Las tres hermanas* (1898) y *La gaviota* (1896) (Chekhov, 104, 234).

⁶³ El énfasis dado por la bastardilla es nuestro.

⁶⁴ Nuestro énfasis.

Teté, el tercer amor de Angelito, es representado por Constante. Esta corista es, al finalizar la obra, la que simpatiza con un joven radical (105). Roberto Cossa indica, de esta manera, el apoyo recibido por Raúl Alfonsín de "los constantes," quienes, siendo fieles seguidores de otras ideologías políticas, vieron en él la única esperanza para conciliar un país profundamente dividido por los problemas de la década anterior y por la derrota de la guerra de las Malvinas.⁶⁵

Teté era hermosa y Angelito la conoció parada en "el portón." Lo más cercano que llegó a tener de obrera era su lugar de parada, la salida de una fábrica; allí conseguía a sus clientes, ella también era prostituta. Angelito, ideológicamente fiel a su partido, consulta con sus miembros su relación con Teté. Cossa señala aquí el anacronismo del partido comunista que funciona con estructuras rígidas, no democráticas y que no separa al ser social del ser individual. Los argumentos de Angelito, que desea que Teté sea aceptada, ya sea como miembro del partido o como su compañera, son rechazados.

La canción de Teté es una oda al martirio; se pone una cruz, una blusa marrón (¿franciscana?) y muere como víctima inocente, el Cordero Pascual, ya que sólo "iba gritando al frente", "¡Seré

⁶⁵ La guerra de las islas Malvinas o Falkland Islands, comenzó con la invasión a Puerto Stanley el 2 de abril de 1982 y concluyó 65 días después con la derrota de las tropas y el completo desprestigio de los militares argentinos.

más bella cuando llegue al socialismo!" (71). Teté simboliza a aquéllos que se entregan totalmente a una causa.

La capacidad de amar de Angelito es inagotable; encuentra en Dogma, otra de las coristas, la mirada de Viviana y recuerda así a su cuarto amor. Esta será la etapa de la seducción por el troskismo, la posición marxista más dogmática, como lo es Viviana/Dogma, que sólo logra excitarse sexualmente con palabras como "Asamblea", "Sindicato", "Finanzas", "Tarea" y llega al climax rogando: "Decime `obrero...` decime `obrero'" (75).

La carga connotativa de vocablos como "estalinista," "revisionista" y "revolución...permanente," insertos en boca de Viviana, aluden a ortodoxos, opositores al sistema y troskistas, reflejando el conflicto interno del partido y, además, enlaza el pasado del izquierdismo con el presente al hacer mención al "MAS" (78).⁶⁶

Viviana reaparece en la obra unos años después como una señora burguesa que olvidó el pasado y los años de lucha partidista. Su preocupación es el presente y éste es "muy duro (83)," breve alusión a la situación argentina que sigue en la actualidad tal como entonces. Los ideales de juventud, representados por Viviana, empalidecen al tratar de acomodarse a una nueva realidad dominada por la lucha por la sobrevivencia

⁶⁶ El socialismo actual está representado por el Movimiento al Socialismo (MAS), que interpreta la obra como "la historia del stalinismo contrarrevolucionario" (Zamora).

diaria.⁶⁷

Sara, la quinta mujer de Angelito, pertenece a "la izquierda nacional (87)"⁶⁸ y es representada por Pasionaria.⁶⁹ Esta es la etapa en la cual Angelito coquetea con el peronismo y "la tercera posición" como la llama él, con un doble sentido político-sexual. Termina su acercamiento al movimiento populista, con una paliza que recibe y lo deja de cama, una acotación de Roberto Cossa que denuncia las torturas físicas llevadas a cabo durante los

⁶⁷ Este paralelo se aplica también a nivel internacional. Por ejemplo, los *hippies* de los años sesenta se convierten en los burgueses de las sociedades occidentales de los años ochenta pero tienen más suerte que los de Argentina; éstos sólo vieron el empobrecimiento paulatino de la clase media a la cual pertenecen. Las preocupaciones que los ex-militantes izquierdistas tienen ahora distan de los ideales políticos que perseguían veinte años atrás. El esfuerzo actual es de una proyección más reducida, la sobrevivencia diaria.

⁶⁸ La Izquierda Nacional son grupos nacionalistas de los años cincuenta que se vinculaban al peronismo para "entrar" a las masas. Su representante es Jorge Abelardo Ramos, que rescata en parte el legado de Trotsky. Son renovadores, dentro del esquema social argentino, y los vemos actuar en los años sesenta. En los setenta empiezan a disgregarse ante una lucha y una polémica que no les dio frutos. En los años ochenta los vemos en coaliciones electorales y con contactos con MAS (Movimiento al socialismo). (Ciria, clase de Readings in Argentinian Contemporary Political Science, 19 de noviembre 1992, Burnaby, Canadá).

⁶⁹ Dolores Gómez Ibárruri (1895-1990), dirigente comunista española conocida como la Pasionaria. Fue miembro del Comité Central del Partido Comunista español desde 1930. Al terminar la guerra civil española se exilió en Moscú. Fue secretaria general del Partido de 1942 a 1960, año en que fue elegida presidenta. Regresó del exilio en 1977 y fue elegida diputada por Asturias. (Espasa 855).

gobiernos peronistas de los años setenta.⁷⁰ Angelito termina rechazado por el partido: "Después...se abrió el abismo" (91) y "zafó raspando" (91). Sale del país para vivir en exilio desde 1976 a 1983, Suecia lo recibe⁷¹ y comienza su etapa de burgués con su sexta mujer llamada Ingrid, interpretada nuevamente por Masha. La sueca representa un nuevo aspecto en la vida de Angelito: descubre la ecología, conoce de la existencia del SIDA,⁷² toma conciencia de la adicción al tabaco y al alcohol --

⁷⁰ Durante el gobierno de Isabel Perón (1973-76) existe el terrorismo del estado, llevado a cabo por un grupo de extrema derecha, la Alianza Anticomunista Argentina (AAA) creada especialmente para combatir a los grupos guerrilleros izquierdistas y a todos aquéllos que se niegan a aceptar la violencia que despliegan.

⁷¹ En Suecia Angelito ve por primera vez la nieve, tal como su madre la había visto en 1918 (91). Roberto Cossa se refiere al 22 de junio de ese año cuando nevó en Buenos Aires y en el litoral argentino. Es interesante notar que en su obra *El viejo criado* en las últimas líneas se dice: "¡Cómo me gusta Buenos Aires cuando nieva!" (Cossa, *Teatro 3*, 64). Omar Grasso, director de *El viejo criado*, en una gira efectuada por España (1986) interpreta la nieve, en esta obra, como una necesidad de los personajes, "de imaginar, de evadirse de la realidad y de inventar un mundo" (Monleón 54-5).

⁷² Cossa da a conocer a través de "La canción de los nuevos vicios" el temor al SIDA. Corresponde mencionar que esta enfermedad recién empieza a ser conocida a mediados de los años ochenta, cuando Angelito ya estaba de regreso en Argentina. Cossa escribiendo desde el presente (1991) una historia de los años 1976-83, hace que Angelito anticipe conocimientos que están fuera de la cronología interior de la obra *Angelito*:

Y fíjese hasta dónde
habrá llegado el temor
que hasta el sexo cuesta horror
en esta sociedad.
Y ya ni siquiera nos queda
la posibilidad

"largó el faso y la bebida" (93)-- y también siente la soledad de la vida en el extranjero. Angelito sigue siendo un muchacho de cafetín, para quien lo importante es la amistad que comparte con "mangos y fasos" en la mesa de un cafetín de Buenos Aires (93). Desde el exterior ve al país desde otro ángulo; comprende que decir "en Argentina se vive bien", es sólo una frase sin sentido que utilizan aquéllos que no han salido nunca al extranjero. Cuando Ingrid comenta "en Suecia todos vivimos bien" (94), Angelito debe reconocer que "En mi país, sólo la mitad/ tiene una vida decente" (94). Esta opinión de Roberto Cossa a través del protagonista, es de alguna manera optimista. Los pocos bienes materiales que la población posee y el estado en que éstos se encuentran --casas en ruina, autos guardados por no poder mantenerlos en uso-- están lejos de ser los ideales de una vida económicamente holgada.⁷³ También el exilio en Suecia le permite

de amar en libertad,
por miedo a la enfermedad (97).

⁷³ Según un índice socioeconómico aparecido en *Clarín*, Suplemento económico (8 de noviembre de 1992), 45% de la población pertenece: a) al estrato alto (10%) y b) al mediano (35%). El resto de la población forma el estrato bajo -estas estadísticas coinciden con el porcentaje de Angelito. En la publicación de este índice no se explica cómo han llegado a esa división de grupos y si se tiene en cuenta, por establecer una comparación, el nivel de acumulación de bienes de los países desarrollados. Por ejemplo, un auto de pocos años, un TV con control remoto, un videograbador, una heladera con freezer y un freezer independiente, son posesiones típicas del grupo alto en Argentina --según el informe-- pero muy comunes en los países del primer mundo, inclusive entre los de la clase baja.

conocer otra perspectiva del socialismo y al regresar en 1983 a "Su Buenos Aires querido" se encuentra nuevamente con la realidad de la izquierda argentina que es "un sistema de no poder" (Halperin).

En *La canción de los buenos vicios* (96) vemos que la vida en el exilio ha provocado en Angelito una toma de conciencia sobre los problemas que afectan la sociedad argentina; vicios como la especulación, el robo y la evasión de impuestos, en los que no reparaba antes de salir del país, son objeto ahora de profunda crítica. Angelito se burla de la superficialidad de modas importadas, como el aerobismo. Para él los valores humanitarios son lo realmente importante: "El cuore sólo está sano/ si late por un hermano" (97).

Con respecto al número de mujeres, hay una confusión en el texto, el enamorado protagonista afirma que tuvo seis amores (44): "Por supuesto/ Hablo de las más importantes" (45). Pero después de haberse interpretado a Lucía, Mimi, Teté, Viviana, Sara e Ingrid, Masha dice: "Ya llegamos al final/ Y si no conté mal.../ Sólo falta una mujer." Pasionaria replica:

La última de las seis
Y esa soy yo
Angelito,
¿de quién tengo que hacer? (99)

No es coincidencia que el último papel, que le corresponde interpretar a la corista Pasionaria, sea el de una mujer comprometida con un ideal político. Angelito recuerda cuando,

sentado ante la ventana de un café, la ve "a ella," amor sin nombre, en una manifestación, agitando una bandera roja. Cossa escenifica así el mito histórico de la Pasionaria, para representar simbólicamente la búsqueda renovada de un socialismo puro. Es muy significativo que la última mujer no tenga nombre, lo que sugiere que, a diferencia de las anteriores que se pueden identificar con etapas políticas definidas, ésta es la unión de "la utopía de su amor/con el sueño de la Revolución" (114).

Todos los hechos políticos nacionales del comienzo de los años ochenta están expresados en esa última y espontánea manifestación: el miedo de los últimos años del Proceso, la conciliación entre los radicales, los marxistas y los peronistas --éstos últimos presentes con un asombrado Perón fuera de cronología que mira desde el balcón sin comprender.⁷⁴ Se culmina con:

Y todas las buenas chicas
hicieron el amor
con los buenos muchachos.
Y ya entrada la noche
durmieron abrazados (107).

Las etapas sentimentales de la vida de Angelito, "dramatizada por la sucesión de enamoradas que representan episodios conocidos de la historia argentina" (Ciria, 1994: 451) culminan --a excepción del amor con Lucía-- con la consumación

⁷⁴ Se produce una mezcla del tiempo y situaciones, elemento que Roberto Cossa utilizó anteriormente con el abuelo en *Gris de ausencia*, donde "il Duche salía al balcón" (Cossa, 1990: 78).

del acto sexual, como una prueba de la profunda involucración o compenetración con cada etapa política. Su vida giró en torno a ésta y ahora, a los sesenta años, no es más que un empleado de maestranza del partido que no llegó a nada concreto, ni siquiera entre las filas de la partidaria. Pero el candor de Angelito persiste, aún tiene la esperanza y la imaginación que le permite revivir los sueños de toda su vida "cada atardecer" cuando ve pasar a esa mujer-ilusión y "marchan juntos en la manifestación obrera" (113).

La decepción que sienten los miembros del cabaret al no encontrar una representación apropiada para ser estrenada al día siguiente, se expresa a través del mozo. Este es un joven estudiante que sigue de cerca, y desde un punto de vista del presente, todas las escenas que representan la vida de Angelito y por consiguiente las etapas del izquierdismo argentino. El estudiante-mozo abandona el cabaret, rechaza el despido de Angelito y se une al desencanto universal al observar la actitud menospreciativa que impera contra los soñadores-idealistas; todo gira y se deja en manos del comerciante-capital (114), lo importante es el lucro, el dinero. Los miembros del partido eran imaginativos-idealistas, y como tal no entendieron o aceptaron la idea (negocio-cabaret) del compañero Administrador(118).

La dispersión final, coincide con la realidad internacional de la división del comunismo europeo. Responsable, el

intelectual, el jefe de la partidaria y el más preocupado por cambiar la imagen del partido (26) termina con una línea repetida a lo largo de la obra por Angelito: "¡Me acabo de enamorar!" Vio a una mujer⁷⁵ y su amor por ésta crea un final donde lo que se acaba de narrar, se repetirá. Siempre habrá un Angelito que creará en la bondad, en la amistad y en la ternura.

Otros personajes interesantes de analizar son El Mago y el Lustra, desdoblamientos del compañero Igor. Los ilusionistas siempre han aparecido en los espectáculos teatrales de revistas, en este caso existe el Mago que "hace pases mágicos" (12). Dentro de la estructura del partido es el encargado de Prensa y Propaganda y con su "magia todo lo agranda" (12), es decir que desde su posición en el partido, manipula las noticias de acuerdo a los intereses del mismo.

Igor dramatiza con Masha una corta escena que pertenece al teatro de revista; la corista interpreta a un personaje llamado Luxemburgo⁷⁶ y junto a Igor crean un chabacano diálogo lleno de

⁷⁵ En una nota agregada por el autor, especifica que el personaje que aparece ahora "puede cubrirlo cualquier mujer u hombre que pueda enamorar al Responsable." Es la primera vez que Roberto Cossa menciona la homosexualidad. Nunca apareció hasta la fecha mención de ésta en su obra (119).

⁷⁶ Rosa Luxemburgo (1870-1919), revolucionaria alemana de origen polaco. Desempeñó gran actividad en el Partido Social-Demócrata y el partido Comunista alemanes. Fue detenida junto con K. Liebknecht y asesinada antes de llegar a la cárcel. Su papel en el desarrollo del comunismo fue importante, discrepó con ciertas ideas de Lenin --el uso del terrorismo-- y criticó a Carlos Marx al estimar éste que el impulso del capitalismo sólo es posible si se

picardía y juegos de palabras que pertenece al género mencionado anteriormente:

Luxemburgo:

¿Y el tocador?

Puede decirme, señor.

¿Dónde está el tocador?

Igor (se señala):

Servidor... (18)

La idea de Igor de incorporar esta escena en el cabaret socialista es rechazada, ya que "el sketch supera la perestroika" (20), es decir que el cambio es demasiado profundo y por ello no puede ser aceptado por la rígida organización del partido.

El Lustra es el personaje que representa al pueblo argentino. Fue un amigo fiel de Angelito, a quien éste trató de politizar haciéndole ver su realidad social. No logra que el limpiador de zapatos tome conciencia de ella, pues éste está convencido que el comunismo es un peligro para los proletarios. De esta manera, Roberto Cossa indica que las ideas básicas del socialismo nunca fueron comprendidas ni aceptadas por las masas:

Lustra:

Angelito...

El mundo te lo grita

Lo que importa es la guita

¡La guita!

Y si viene el comunismo

me la quita (51).

El Lustra es perceptivo, tiene la viveza del hombre de la calle, puede argüir con Angelito en forma pragmática sobre su

extiende a regiones no capitalistas (Espasa 1004).

propia realidad social, pero no tiene claro a qué clase social pertenece, no acepta ser un trabajador de la clase social más baja porque cree que no es digno serlo.⁷⁷

El Lustra representa la voz del proletariado cuentapropista quien desconfía de la presencia del socialismo en Argentina. Este movimiento político que defiende a las clases bajas, tuvo influencia marginal en el país; la confianza popular la gana Juan Perón, el carismático líder que marca la política del país desde los años cuarenta hasta el presente.

Roberto Cossa señala además con este episodio del Lustra (49), la realidad del partido comunista que siempre ha ido en dirección opuesta a la de las masas (57) y cuyos métodos de politización convencían únicamente al convencido (54).

Angelito es una metáfora genial del desarrollo de la izquierda argentina. Roberto Cossa alcanza con esta obra un nuevo nivel creativo mediante la introducción de técnicas metateatrales, siempre siguiendo las directrices del sainete criollo. Una vez más su teatro desenmascara los móviles políticos y sociales, subyacentes en una argentinidad sea mítica, soñada o real.

⁷⁷ El Lustra es el elemento criollo urbano, el resabio del gaucho libre del siglo XIX que por necesidad económica emigró a la ciudad y sigue manteniendo su libertad de trabajo.

CONCLUSION

La vida política argentina ha estado marcada por inestabilidad y violencia. Estos parámetros se mantienen y se agudizan aún más desde los años sesenta en adelante. Este turbulento período, extra-ordinario en la historia del país, ha sido captado agudamente por Roberto Cossa, quien ha plasmado, de manera magistral esta compleja realidad en su obra.

A través del análisis cronológico de sus dramas, hemos visto durante toda su carrera teatral cómo la mirada de observador crítico de Cossa ha registrado la historia política de Argentina.

Ya en su primera producción *Nuestro fin de semana* (1964) detectamos elementos que serán recurrentes a lo largo de su trayectoria creativa: el ambiente citadino bonaerense, la presencia de la clase media, el trasfondo familiar festivo, etc. todos ellos formando parte de la experiencia vital del autor. En este entorno, Cossa dramatiza la problemática nacional, de manera que, a excepción de *Yepeto* (1987), se puede establecer un claro paralelo con el desarrollo político-histórico del país. Las obras en que las referencias a la contingencia histórica son más aparentes son *La pata de la sota* (1967), *El viejo criado* (1980), *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982), *Los compadritos* (1985), *El Sur y después* (1987), *Angelito* (1991) y *Viejos conocidos* (1994).

Siendo gran conocedor de la clase media, sus obras reflejan también cómo las vicisitudes por las que atraviesa la nación afectan a este grupo social: decadencia económica y moral, adhesión a valores tradicionales ya caducos, frustraciones en lo familiar y en lo laboral. Esto es particularmente evidente en *Nuestro fin de semana*, *Los días de Julián Bisbal*, *Tute cabrero*, *La nona*, *No hay que llorar* y *De pies y manos*.

En su tratamiento crítico de la sociedad argentina es de notar que Cossa intenta desmitificar estereotipos muy arraigados de lo que constituye la "argentinidad." Así, en muchas de sus obras, como *La ñata contra el libro*, *La nona*, *El viejo criado* y *Los compadritos* nuestro dramaturgo satiriza tanto tipos --el tanguero, el compadrito-- como concepciones comúnmente aceptadas como verdaderas --en Argentina se vive bien, el pasado fue mejor.

En cuanto a las técnicas teatrales utilizadas por el autor vemos una progresión, del realismo de su producción de los años sesenta al estilo eminentemente metafórico de las décadas posteriores. Esta segunda etapa de su teatro --la metafórica-- se caracteriza, también, por su predilección por el sainete político y el grotresco criollo como formas expresivas que, por sus características --como viéramos en el capítulo 2--, permiten la representación de un discurso crítico y subversivo, es decir, de un discurso "censurable" desde el punto de vista del poder político vigente.

En definitiva, a través de un lenguaje dramático propio y renovador, Cossa ha logrado reflejar el acontecer político-social de Argentina en toda su complejidad. Ello, indudablemente, ha contribuido a su condición de autor de vanguardia del teatro argentino de este siglo. Como bien ha dicho Osvaldo Quiroga:

Pocos dramaturgos profundizaron tanto la historia del país y sus habitantes como Roberto Cossa. El coraje para expresarse a través de un lenguaje renovador, el valor para referirse con claridad a nuestras peores lacras y el aliento poético que hay en cada una de sus creaciones, definen su dramaturgia (Quiroga 14).

APENDICE I

CORRELACION HISTORICA CON LA BIOGRAFIA TEATRAL DE ROBERTO COSSA.

REVOLUCION DEL 6 DE SEPTIEMBRE DE 1930

- Terminan 68 años de gobiernos constitucionales.
- Comienza la "década infame," que se caracteriza por:
 - la corrupción política del gobierno,
 - el privilegio económico,
 - el empobrecimiento del pueblo,
 - las agitaciones sociales y
 - los fraudes electorales.

GOBIERNO DEL GENERAL JOSE FELIX URIBURU (1930-32)

- Gobierno corporatista y autoritario
- Elecciones generales. Abstención del irigoyenismo radical.

GOBIERNO DEL GENERAL AGUSTIN P. JUSTO (1932-38)

- Crisis económica agudizada por:
 - la política anti-argentina de Cordell Hull, Secretario de Estado durante la presidencia de Roosevelt;
 - la conferencia de Ottawa (1932) donde Gran Bretaña da tratamiento comercial preferencial a los países de la Comunidad Británica;
 - firma del tratado Roca-Runciman (1933) donde más concesiones económicas son otorgadas a Gran Bretaña.
- Elecciones generales.
- Nace Roberto Cossa (1934)⁷⁸

GOBIERNO DEL DR. ROBERTO ORTIZ (1938-40)

- Estalla la segunda guerra mundial y Argentina se mantiene

⁷⁸ Las entradas sobre Cossa aparecen en cursiva.

neutral

- Frente a Punta del Este luchan cruceros británicos contra el acorazado alemán Graf Spee que es destruido y sus tripulantes se asilan en Argentina.
- Delegación del mando presidencial por razones de salud.

GOBIERNO DEL DR. RAMON S. CASTILLO (1940-1943)

- Ataque a Pearl Harbour (1941)
- Argentina mantiene la neutralidad ante la guerra mundial.

REVOLUCION DEL 4 DE JUNIO DE 1943

- Gestada por el Grupo de Oficiales Unidos (G.O.U.) de filiación fascista y nacional-socialista.
- La finalidad es asegurar la preeminencia argentina en América Latina para cuando se produjera la victoria del Eje.

GOBIERNO DEL GENERAL PEDRO P. RAMIREZ (1943-44)

- El coronel Juan D. Perón es Subsecretario de Guerra, también está a su cargo la Secretaría de Trabajo y Previsión Social.
- Ramírez es obligado a renunciar cuando se sabe que el gobierno, presionado por Estados Unidos, rompe relaciones con los países del Eje.

GOBIERNO DEL GENERAL EDELMIRO J. FARREL (1944-46)

- Perón, secundado por Eva Duarte, con quien luego se casa, comienza a promover reformas sociales.
- Juan Perón gana las elecciones presidenciales, junto al vicepresidente J. Hortensio Quijano. Obtiene mayoría absoluta en el congreso y el apoyo de los gobiernos provinciales.

PRIMER GOBIERNO DEL GENERAL JUAN D. PERON (1946-52)

- En 1914 el 42% de la población del país es extranjera; en el censo de 1947 sólo el 18% eran inmigrantes.

- La situación económica es desahogada: Gran Bretaña y otros países adeudan a Argentina más de 1,500 millones de dólares.

SEGUNDO GOBIERNO DEL GENERAL JUAN D. PERON (1952-55)

- Perón-Quijano triunfan después de reformar la Constitución en 1949 que permite ahora la reelección por dos términos consecutivos.
- Por primera vez votan las mujeres.
- Continúan con vigor los teatros independientes, estrenan obras de Agustín Cuzzani y de Roberto Arlt (fallecido en 1942).

REVOLUCION LIBERTADORA (1955)

- El general Eduardo Lonardi encabeza un golpe que derroca a Perón.

GOBIERNO DEL GENERAL EDUARDO LONARDI (dos meses).

- Dura sólo dos meses; se inicia una línea de gobierno militar más dura.

GOBIERNO DEL GENERAL PEDRO E. ARAMBURU (1955-58)

- Cárcel y represión contra los peronistas.
- Elecciones presidenciales, pero el Partido Peronista está proscrito.

GOBIERNO DEL DR. ARTURO FRONDIZI (1958-62)

- Consigue ganar las elecciones después de acordar un compromiso secreto con Perón y obtener de esa manera el voto de la masa peronista.
- Comienza la violencia esporádica de la guerrilla en el norte del país.
- Frondizi es derrocado por las Fuerzas Armadas en marzo de 1962.

GOBIERNO DEL DR. JOSE MARIA GUIDO (1962-63)

- Confusa división entre los miembros de las Fuerzas Armadas.
- Llamado a elecciones presidenciales, presentándose más de treinta agrupaciones políticas, pero el Partido Peronista (que representa a la mayoría del electorado) está proscripto.

GOBIERNO DEL DR. ARTURO ILLIA (1963-66)

- Gobierna como primera minoría, con el 26% de los votos emitidos.
- Se producen grandes movimientos migratorios internos, del campo a los grandes centros urbanos, formándose villas de emergencia alrededor de las grandes ciudades.
- Intento de Perón en 1964 de regresar a Argentina; debe retornar a Madrid desde Río de Janeiro donde se detiene su vuelo.
- Roberto Cossa presenta Nuestro fin de semana (1964).
- Huelgas y sabotajes en materia laboral.
- El 27 de junio de 1966 el presidente es depuesto.
- Roberto Cossa presenta Los días de Julián Bisbal (1966) y junto a Rozenmacher, Halac, Talesnik y otros escriben "Historias de jóvenes" para la televisión.

La Revolución Argentina (1966)

- Decreta la deposición de todas las autoridades nacionales, provinciales, la Corte Suprema de Justicia, la disolución del Congreso y los partidos políticos

GOBIERNO DEL GENERAL JUAN CARLOS ONGANIA (1966-70)

- Comienzo de una dictadura autocrática
- Censura periodística; se cierra "Tía Vicenta" por publicar una caricatura del presidente.
- Intervención a las universidades, desalojos violentos de los

estudiantes y apaleo tanto a estudiantes como profesores.

- Roberto Cossa presenta La ñata contra el libro (1966) y La pata de la sota (1967).
- Perón dirige desde Madrid el movimiento laboral.
- Muerte de Ernesto Che Guevara en Bolivia (1967).
- Movimiento de sacerdotes del Tercer Mundo (Conferencia Episcopal de Medellín, 1968).
- Juan José Jusid filma Tute Cabrero sobre libro de Roberto Cossa (1968).
- Cordobazo. Asesinato del líder gremial Augusto Vandor por los Montoneros, y secuestro y asesinato del Gral. Aramburu por el mismo grupo guerrillero.
- Deposition de Onganía por la Junta de Comandantes.

GOBIERNO DEL GENERAL ROBERTO M. LEVINGSTON (1970-71)

- Recrudescimiento de los ataques guerrilleros; asesinato de José Alonso, otro líder gremial.
- Estreno de El avión negro (1970) escrita en colaboración por Cossa, Somigliana, Rozenmacher y Talesnik.
- Comienzo de las desapariciones de presuntos o verdaderos guerrilleros, iniciándose "la Guerra Sucia."
- Huelgas violentas en Córdoba (1971).
- Destitución del General Levingston.

GOBIERNO DEL GENERAL AGUSTIN LANUSSE (1971-73)

- Recrudescimiento de los asesinatos por parte de los distintos grupos guerrilleros.
- Cossa, Somigliana, Halac y otros colaboran para el ciclo televisivo "Teatro de Norma Aleandro."
- Retorno de Perón para organizar el Frente Justicialista de Liberación, hegemónico por el Partido Justicialista.

- Elecciones presidenciales que eligen al candidato peronista, Dr. Héctor Cámpora.

GOBIERNO DEL DR. HECTOR CAMPORA (1973)

- Divisiones entre la izquierda y la derecha en el partido peronista.
- Regreso de Perón, enfrentamientos entre los guerrilleros y las fuerzas de seguridad. Cuestionamientos del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).
- Renuncia del presidente.

GOBIERNO DE RAUL LASTIRI (13 de julio al 12 de octubre 1973)

- Llamado a elecciones presidenciales. La fórmula Juan Perón-Isabel Perón triunfa.

GOBIERNO DE JUAN PERON (12 de octubre 1973 al 1 de julio 1974)

- Fallece Juan D. Perón en la última fecha indicada.
- *Se proyecta en la televisión Historias del medio pelo (1974) escritas por Cossa, Somigliana, Talesnik, Halac y Rozenmacher en 1969.*

GOBIERNO DE ISABEL PERON (1974-76)

- Se caracteriza por la corrupción y la presencia de grupos paramilitares (AAA) de extrema violencia que están bajo las órdenes directas de los colaboradores más cercanos a Isabel Perón.
- *En 1975 Cossa, Gené, Somigliana y Halac escriben La noche de los grandes, para el canal 13 de Buenos Aires.*
- El derrocamiento del gobierno, por los militares, es visto con alivio en todo el país.

GOBIERNO PROVISIONAL DEL GENERAL JORGE VIDELA (1976-81)

- Represión armada contra la guerrilla. Recrudescimiento de la "Guerra Sucia."
- Presentación de la obra La nona en 1977.
- En 1979, Roberto Cossa presenta No hay que llorar y en 1980, El viejo criado.
- El general Videla se retira y será seguido, entre 1981 y 1982 por presidentes militares provisionales.
- En 1981 Cossa presenta Tute cabrero y Gris de ausencia.
- El general Leopoldo Galtieri, presidente de ese momento, invade las islas Malvinas. Argentina y Gran Bretaña entran en una guerra que dura desde el 1 de abril hasta el 31 de mayo de 1982. En esta última fecha Argentina capitula.
- Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin y El tío loco se estrenan en 1982.

GOBIERNOS DEL GENERAL CRISTINO NICOLAIDES, GENERAL IBERICO SAINT-JEAN Y GENERAL REYNALDO BIGNONE.

- Elecciones presidenciales en 1983: triunfo del partido Radical con gran mayoría electoral.
- En 1983 Roberto Cossa escribe, en colaboración con F. Ananía, E. Griffero y J. Langsner, El viento se los llevó.

GOBIERNO DEL PRESIDENTE DR. RAUL ALFONSIN (1983-89)

- Restablecimiento de las instituciones democráticas.
- Investigación de la represión ilegal llevada a cabo por los gobiernos militares. Prosecución de 9 jefes militares de alto rango, declarados culpables y encarcelados.
- En 1984, Roberto Cossa presenta De pies y manos y al año siguiente presenta Los compadritos.
- En octubre de 1986 Roberto Cossa presenta la adaptación de Tartufo.

- En junio de 1987 se estrena El sur y después y en octubre Yepeto.
- Elecciones generales; triunfo del peronismo.
- La política del gobierno de Alfonsín fracasa, especialmente en el plano económico que lo obliga a terminar su mandato unos meses antes de la fecha establecida.

GOBIERNO DEL DR. CARLOS MENEM (1989-95)

- Gobierno peronista.
- En diciembre de 1990 se indulta, por decreto presidencial, a los jefes militares culpables de la desaparición y muerte de más de 30,000 argentinos. (Véase gobierno de Alfonsín)
- Roberto Cossa presenta en junio de 1991 Angelito.
- Privatización de las compañías estatales.
- Estabilización de la moneda y reducción de la inflación.
- Tasas elevadas de desempleo e intranquilidad social por falta de pago de sueldos en ciertos sectores de empleados gubernamentales (1993).
- Roberto Cossa presenta en 1993 Lejos de aquí escrita en colaboración con Mauricio Kartun y, en 1994, Viejos conocidos.

APENDICE II

ENTREVISTA DE L. ZUCCOLO CON R. COSSA EN 1990

Este encuentro se llevó a cabo en Buenos Aires, el 18 de diciembre de 1990, en el domicilio del autor.

LZ. Tengo unas preguntas que preparé que quizás sean irrelevantes...

RC. Vos sabés que no hay preguntas indiscretas y no hay respuestas indiscretas, tampoco hay preguntas tontas y respuestas tontas.

LZ. A propósito de la importancia del autor en la interpretación de la obra, ¿es necesario conocer datos biográficos de éste para comprender su obra?

RC. Yo creo que es mejor no conocerlos, sino conocer nada más que la obra. Depende de lo que se busque. Si se necesita rastrear algunos datos biográficos, es obvio que el autor sólo los conoce y por supuesto, sólo él puede aclarar estos puntos. Pero, todo lo que uno pueda sacar, entresacar y deducir de la obra, mejor hacerlo sin conocer al autor. Yo creo que el peor lector de su obra es el propio autor, éste puede orientar la interpretación

aportando pistas, es decir... acá quise decir tal cosa, pero el valor, el significado literario, político o social, lo que quiso decir... yo creo que el peor lector es el autor.

LZ. ¿Y si los lectores cambian el sentido?. Por ejemplo, con respecto a *La nona*, en Francia le dieron un sentido nuevo, la interpretaron como una metáfora del consumismo.

RC. Bueno eso no estaría tan mal, incluso puede ser, puesto que *La nona* es una obra abierta. Lo que pasa es que en el teatro la obra como uno la lee es una cosa, pero después, cuando es representada, la hacen otros y allí cobra otra dimensión que puede ser mejor, peor o cambiada. La obra es una arcilla que toman otros y produce un término nuevo que es el teatro.

LZ. ¿Es por la importancia del actor?

RC. Sí, claro, el teatro es el actor, no me cabe la menor duda.

LZ. ¿Se puede decir que es co-construcción del autor, de los actores y el público?

RC. El espectáculo es una sumatoria del público en ese día y en esa ceremonia. Se puede hablar que cada función es diferente,

porque el público puede modificar y de hecho modifica. Por lo tanto, el teatro es una sumatoria, básicamente es el actor ahí arriba, diciendo y haciendo eso, en ese momento. Hubo un material que le sirvió, que es el pretexto de todo eso, que es un texto; hubo un director que lo coordinó; un escenógrafo que le dio el sentido claro. Pero, básicamente es eso, esa comunión entre un señor parado ahí, hablando (cuando hablan, porque a veces ni siquiera hablan), haciendo, mostrando. El actor es un poeta de la imagen y de la palabra (de la imagen sobre todo), que está ante otro señor (público) que lo escucha. El texto es eso. Todo lo demás son aportes que se pueden modificar. Imagínate una obra escrita en Buenos Aires en el año 79 y trasladada a París en el 90, ya tiene otras dimensiones y la tiene que tener porque a aquél, que la está representando, ya se le producen imágenes diferentes.

LZ. ¿Puede ser que en el extranjero sea difícil entender una obra que es tan argentina o porteña?

RC. No tanto *La nona*, pero hay obras mías que son totalmente porteñas como el caso de *El viejo criado* que acá no la entendían, había porteños que decían...no la entendí mucho. Creo que todo texto teatral... yo uso la palabra arcilla, es una cosa modelada, donde se tiene que intervenir en ese modelado. Un texto teatral

tiene que pasar por las manos de un adaptador. Ya ni a Shakespeare se lo puede representar como se escribió y, a un autor extranjero, aunque sea contemporáneo, ya la traducción del texto, se lo modifica y necesita ser retrabajado por otro dramaturgo.

LZ. ¿Por qué se dedicó al teatro?. Primero era periodista.

RC. No, más bien yo quería estar antes en el teatro. Al periodismo llegué un poco por necesidad de tener un trabajo. Llegué al periodismo por haber fracasado en otras cosas. A mí siempre me gustó mucho el teatro, lo que pasa es que me gustaba ser actor. Como dice Arthur Miller, los autores somos actores tímidos.

LZ. ¿Hay hechos de su vida que se reflejan en las obras como elementos autobiográficos?

RC. Sí, es inevitable. No hay escritor, no hay pintor que no sea autobiográfico. En las primeras obras un poco más, no tanto en el caso de otras piezas, pero siempre está la autobiografía, siempre hay algo de uno puesto allí. Si no es directamente el personaje, es un personaje cercano al cual uno le da después dimensión propia. Yo digo que un escritor es un hombre con

presbicia ante la realidad, si está muy cerca no la ve, pero cuando se aleja, la empieza a ver mejor. Conviene tomar esa distancia... ¿qué quiere decir?... si yo tenía un tío que me gusta como personaje, no lo puedo describir exactamente igual porque seguramente va a fallar. Es decir, yo necesito metaforizarlo, darle una distancia, mezclarlo con otro, pero en definitiva, ahí está el tío mío. Y esto es lo autobiográfico.

LZ. ¿En sus textos hay autocensura en algún momento?

RC. Nunca lo sabré bien porque ya uno se sienta con la censura puesta. Yo no diría autocensura en cuanto... me gustaría decir esto pero no puedo. Por ejemplo, las obras escritas en la época de los militares, yo te diría por ejemplo... *La nona* tenía una versión... es un texto que escribí para la televisión en el 70, después lo dejé como una cosa terminada. En general cuando termino un texto no lo quiero rever ni quiero volver a mis cosas. De pronto alguien...sobretudo mi mujer me decía que podía ser un texto teatral, por la idea, por todo. Lo retomé en el 75-76, por allí fue la época de las tres as (AAA) y el golpe militar. Esa pieza no la podía convertir en una denuncia política, pero toda la segunda parte, cuando empiezan las muertes, está escrita en esa época. La versión televisiva (del año 1970) que terminaba con el casamiento de la Nona, nada más, era un divertimento.

En la segunda parte empezó a aparecer el tema de la muerte⁷⁹.
Creo que era un manera de introducir el hecho.

LZ. ¿Como una denuncia?

RC. Claro, pero no era una pieza política. Otra sin embargo, *El viejo criado*, sí es una obra política, se habla del peronismo, se hace una alusión sugerente, nada más, o metafórica a los militares con los tríos y otros símbolos. Sí, lo que pasa es que ese momento se podría haber escrito una pieza para exaltar a militantes políticos pero, tal vez, un hecho artístico no tiene que pegarse tanto a la realidad. Uno puede escribir los versos de la Marsellesa y pasar a la historia, pero no son los poemas más maravillosos de la historia.

LZ. Políticamente, ¿fue peronista?, ¿es?

RC. No, nunca. Dicen que soy un gorila...los peronistas me consideran un gorila⁸⁰. Soy lo que se llama un izquierdista acá. Desde siempre soy un socialista, nunca fui un militante

⁷⁹ Al hablar de la versión televisiva y la segunda parte, está refiriéndose al primer acto y segundo respectivamente.

⁸⁰ El término gorila se empleó en Argentina, especialmente después de la Revolución Libertadora de 1955, para identificar a aquéllos opuestos al régimen peronista.

encuadrado. A mí este socialismo me fue y me vino, de acuerdo a circunstancias, pero... nunca fui peronista, nunca lo seré. Admito que el peronismo fue un movimiento significativo y que dio gente muy maravillosa, de lo mejor, y también dio la peor gente. A la mejor gente del peronismo, yo la quiero, la respeto, creo que hasta puedo estar con ellos en algo, pero no como peronista. Es como con los cristianos, conozco un cristiano con quien me entiendo perfectamente, pero hay cristianos que me queman en la hoguera. Llegás a Dios con un cristiano, te entendés, y allí parás porque sino te peleás. Lo mismo pasa con Perón, de aquí para adelante. El peronismo es un movimiento revolucionario, de cambio, un movimiento socialista. Está bien si es socialista, pero te reitero que a mí los peronistas, sobre todo los ortodoxos, consideran que yo soy gorila.

LZ. Cuando va a escribir una obra, ¿qué elige primero? ¿la temática o el título?

RC. No, no, el título generalmente no. A veces el título entra justo con la obra. *La nona* es *La nona*, cuando empecé a escribir la obra ya era *La nona*, el personaje, la idea, todo al mismo tiempo. Pero a veces el título no viene de entrada y cuesta mucho.

LZ. ¿*Gris de ausencia* se impuso por la letra?

RC. *Gris de ausencia* fue una idea de Somigliana. Yo no tenía título y él me dijo que tenía que llamarla *Gris de ausencia*.

LZ. Hay algunos elementos que se repiten en las obras, como por ejemplo, el encuentro en los cafés, hombres que pasan toda la mañana y la tarde perdiendo tiempo, o porque no tienen trabajo. ¿Lo integra en los textos como vagancia?, ¿necesidad de comunicación o falta de trabajo?

RC. Linda vagancia...en mi época no era falta de trabajo, era comunicación, el café era un antro lleno de comunicación, de afecto, de solidaridad...

LZ. Para los hombres solamente...

RC. Pa' los machos. Tiene que ver con mi infancia y mi adolescencia. El café era un encuentro permanente, vagancia... sí, a lo mejor se puede estar en otro lado, no sé... pero, entre un club haciendo gimnasia y un café charlando, yo me quedo con el café charlando.

LZ. Los personajes tienen unos nombres comunes...Gladys o Frank.

RC. Bueno Frank es una tilinguería del personaje. Como se llamaba Francisco, le puse Frank, sí, es una tilinguería. En general los nombres son un problema porque uno trata de no poner vistas, es decir, yo no puedo poner el nombre de un personaje femenino con el nombre de mi primera mujer, porque cuando ella lea dirá...¿qué me querrá decir? Uno busca nombres lo más impersonales, lo más neutros. Por ahí aparece una Gladys, yo nunca conocí una Gladys y estos nombres parecen raros porque nunca están cerca de uno. Hay también épocas, hay nombres que ya no aparecen más.

LZ. ¿Le interesan los comentarios que aparecen de sus obras, los guarda?

RC. Yo no tengo nada, salvo lo que me mandó Alberto Ciria. Buena o mala es una actitud mía. De la primera obra sí conservé, después ya nunca más... por ahí encuentro algún recorte o me lo mandan y lo pongo en un cajón.

LZ. ¿Es un autor argentino o porteño?

RC. Bueno, como porteño tengo algo de argentino, pero soy básicamente porteño, ciudadano de Buenos Aires. Creo que muchas de mis cosas se pueden conectar con lo argentino. Lo folklórico

y lo jujeño no tienen nada que ver con la obra mía.⁸¹ Pero, si existe una relación con el argentino de la misma época histórica en que yo viví, lo que le pasó políticamente está de cierta forma en aquellas obras mías más políticas.

LZ. ¿Le gusta trabajar en la televisión o lo hace porque económicamente es más redituable?

RC. No, lo hago y no lo hago. Prácticamente hace mucho que no lo hago y si ahora lo estoy haciendo, o lo voy a hacer, es para la televisión española porque es una producción seria y porque pagan muy bien, entonces ahí vale la pena.

LZ. ¿Qué tipo de trabajo sería?

RC. Sería una mini serie para ser filmada acá, una especie de pintura del año 30 en la Argentina, con el eje puesto en la prostitución y que era dirigida por una organización judía llamada la Zwig Mirdal. Es un hecho muy famoso acá, muy único, porque eran judíos practicantes. No sería una mini serie testimonial, se toma de este dato para hablar del Buenos Aires de ese entonces.

⁸¹ Jujeño es el habitante de la provincia argentina de Jujuy, al norte del país y limítrofe con Bolivia.

LZ. ¿Se entendería en España?.

RC. Todo idioma se entiende en el teatro cuando hay una verdad.

LZ. ¿Cuál fue la experiencia positiva del Teatro Abierto?

RC. Mirá, fue sin exageración el hecho cultural más significativo bajo la dictadura militar y fue el acto de resistencia más importante fuera de los movimientos obreros, los paros y las huelgas. Fue el mayor acto de resistencia de la comunidad cultural, sin pretender serlo, porque lo que se intentó hacer fue hacer teatro. Ahora bien, por los hechos, por las circunstancias, por el momento en que se vivía (porque las obras eran muy críticas), el Teatro Abierto se convirtió en un fenómeno político, no cultural. Dejó de ser un hecho teatral, la prueba es que terminó la dictadura y se terminó el Teatro Abierto. No hubo más necesidad.

LZ. ¿Cuáles son los autores dramáticos de su gusto?

RC. ¿Universales? Desde ya están los clásicos. Yo tengo una especial devoción por Chejov y después un gran reconocimiento a algunas obras del teatro norteamericano de la década del 40, como el caso de "El viajante", "Un tranvía llamado deseo." Fueron

obras que yo leí antes de escribir y me fueron marcando. Hay otros autores que se van quedando, el tiempo los va envejeciendo. Tengo una gran devoción por Florencio Sánchez y últimamente por Armando Discépolo. Entre mis favoritos está Shakespeare, me gustó mucho adaptar a Molière,⁸² meterme y complicarme con él.

LZ. Sería interesante saber cómo ve la evolución de su obra en el plano socio-político.

RC. Este aspecto tiene mucho que ver, ya que no es casual que yo haya escrito un tipo de teatro naturalista chejoviano en aquello del "no pasa nada." Había pequeñas historias en la década del 60, sobre todo bajo el gobierno de Illia, cuando éste era un país tranquilo. Ya había tenido problemas, había caído Perón, habían habido muertes, pero se vivía esa etapa de transición y a su vez la desilusión del frondizismo. Esta mezcla de desilusión del frondizismo y de tranquilidad, me llevó a esta primera escritura o a esta forma de escribir en mis primeras obras. Cuando varios autores de mi generación y yo empezamos a escribir, siempre nos decían que el naturalismo estaba terminado y agotado. En la Argentina el naturalismo fue una vanguardia porque toda nuestra

⁸² La versión de *Tartufo* de Molière fue adaptada por Roberto Cossa de una traducción al español de Julio Ardiles Gray. Se estrenó en el Teatro Municipal General San Martín el 31 de octubre de 1986.

generación anterior, el caso de Osvaldo Dragún, de Andrés Lisarraga, de Cuzzani (no Gorostiza pero sí los otros tres) estaba arraigado en el tipo de teatro político, épico, de grandes historias. Entonces esto de poner dos tipos tomando café y sin decirse nada, una cosa chejoviana, claro... fue una revolución. Duró poco, porque después ya empezó el teatro del absurdo donde todo es muy movido y todo cambia. Entonces, como te explicaba, yo dejo de escribir varios años y empiezo con el periodismo, ya el naturalismo no me sirve. Evidentemente yo no podía escribir así y no lo hice hasta que no encontré en el humor negro y en el grotesco la otra vertiente, que es la de *La nona* y *No hay que llorar*. Este es el tipo de teatro político que tiene que ver con todo el país, un país que se politiza tanto que no se puede escribir, ahora mucho más, salvo *Yepeto*, mi penúltima obra. La pieza que voy a estrenar el año que viene, se llama *Angelito* y es un texto sobre política. El título corresponde al nombre de un personaje⁸³.

LZ. ¿Sus antecedentes italianos tienen mucho que ver en su obra?

RC. Sí, sí...pero no tanto, mucho tiene que ver el cine italiano en el realismo, que me marca mucho justo en la época en que uno

⁸³ *Angelito* se estrenó en el Teatro de la Campana el 2 de junio de 1991.

va eligiendo y agarrando, y la literatura italiana. Me gustaba mucho Pavese, Pratolini, Moravia. Son autores que me marcan mucho.

LZ. Jauretche hace profundas críticas a la sociedad argentina. ¿Encuentra que tienen algo en común?

RC. El es un ensayista y un polemista. Un artista, en general, no es un polemista y la crítica no es tan profunda. No sé si yo la hago. Si hay crítica o no, yo creo que sólo pego una mirada. Lo que pasa es que no soy un polemista. Hay una cosa que sí creo que puedo decir, aún a los personajes que odio les tengo ternura. Yo no los odio del todo.

LZ. ¿Es posible eso? ¿A ningún personaje le tiene odio o no puede escribir sobre ellos?

RC. Uno se distancia, por ejemplo a éste lo odio, pero aún dentro de ese odio hay una mirada piadosa. En cambio un polemista destroza, masacra y pisotea aún después que el criticado está muerto. Yo no, tengo cierta piedad por ellos.

Se comenta luego una carta a los lectores que apareció en el periódico *Página 12*.

LZ. Me gusta como le cuestiona la mirada a ese periodista.

RC. Esta es una de las discusiones que yo tengo conmigo mismo, ahora en la última obra, *Angelito*, hay un cuestionamiento con esa izquierda dura, con esa izquierda poco tierna. Un humanista, como los cristianos, lo primero que ama es a los semejantes; si empezamos a ser duros con todos nunca nos vamos a querer.

APENDICE III

ENTREVISTA DE L. ZUCCOLO CON R. COSSA EN 1994

Este encuentro se llevó a cabo en Buenos Aires, el 24 de agosto de 1994, en el domicilio del autor.

LZ. ¿Cómo se llama la obra que estrena en septiembre?

RC. Se llama *Viejos conocidos*, se estrena el teatro San Martín el 22 de septiembre. Nunca se llamó *Un viaje en tren*. Yo no tenía título y, el entonces director Eduardo Rovner, me llamó e hicimos un trabajo de tres meses de experiencia. Lo que tiene la obra, que necesitaba esa experiencia, es que es un viaje en tren. ¿Cómo se hace poéticamente, en un escenario, una cosa que camina? No es un vagón parado, es un viaje, un tren, camina, para en las estaciones. Había que encontrar la forma de poetizar todo esto. Hicimos un trabajo, gracias a la buena voluntad de Rovner (que es autor), y a la posibilidad que nos dio el San Martín de hacer esa experiencia de tres meses. El quiso anunciar la pieza y yo no tenía título, y dijo "un viaje en tren." Mucho no me gustaba. Salió ese título provisorio, pero al escribir la obra, al tener conciencia, me salió este título que es *Viejos conocidos*.

LZ. Los críticos de su obra dramática la han dividido en dos etapas, la naturalista-realista y la segunda metafórica o psicológica. ¿Está de acuerdo?

RC. Con lo de metafórica estoy de acuerdo, pero con lo de psicológica no. Creo que hay más psicologismo en la primera etapa que en la segunda. Dejo que clasifiquen los que saben, o los que echan su mirada, aunque a veces no saben tanto. A mí me cuesta mucho definir exactamente. Soy un clásico autor teatral que escribe más partituras que textos muy pensados, muy ligados al pensamiento más lógico de la literatura o preocupados por los estilos. A mí los estilos me vienen solos, se me imponen. Al primer bocadillo viene la música puesta. *Angelito*, por ejemplo, yo la quería escribir y no podía hasta que un día, de casualidad, salió en rima, entonces me di cuenta que el camino estaba en la rima, que en rima esto se soportaba, en prosa no. Estas son cosas que vienen como intuiciones. Si el psicologismo lo entendemos por personajes con conductas ligadas a su entorno y que esas conductas tienen una coherencia a partir del subconsciente ... yo no creo que ni *Angelito* ni *El viejo criado* ni *La nona*... pertenezcan a esa categoría. Yo diría que es más bien un tipo de teatro que toma más un núcleo del grotesco y del teatro del absurdo. Absurdo en cuanto a que lo que pasa en nuestra realidad es tan absurdo, que a veces parece realismo,

pero es una mirada clásica de poner situaciones irreales con humor. Me gusta el absurdo cuando me hace pensar que es posible. Este es el que a mí me gusta. Tengo que hablar de mi obra, lo que va a parecer autoelogio, pero si en *Los compadritos* esta historia es imposible, ya que no había alemanes nazis, la situación es posible en la mentalidad nuestra. Esto es lo que me gusta del absurdo, es disparatado pero también... es posible.

LZ. *Los compadritos* tiene un contexto histórico.

RC. Claro, pudo haber sido gente que intentó meter el Tercer Reich acá, en esa época. Ese es el tipo de absurdo que yo tomo, que a veces dicen que es grotesco. Yo, en general, insisto que los que estudian digan los estilos, lo que sí acepto es que hay dos etapas, hasta *El avión negro*, que es una pieza de conjunto, bueno... hasta *La nona*, yo marcaría un cambio que es real. Se me agotó toda una mirada, se agotó también un poco en el teatro contemporáneo. No me pasó a mí solamente, era un fenómeno general. En la primera etapa, nosotros obedecíamos a una necesidad de ese momento. Nuestro teatro era producto de lo que Buenos Aires estaba buscando, una línea de verdad en la actuación. Nosotros veníamos de un tipo de teatro de ideas, un poco por herencia española y un poco por la fuerte contaminación política en los teatros independientes. Esto llevaba a muchas

palabras, a personajes en situaciones épicas, a héroes y a malvados. Como toda generación que se quiere diferenciar, nosotros hicimos lo contrario, sentamos a dos tipos a tomar café y diciendo cómo te va, etc. Coincidimos con la búsqueda que estaban haciendo los actores y directores, porque toda la generación de autores y directores más famosos, más formados, venían o ... estaban buscando... (que era la escuela de Stanislavsky, Strasberg) esa verdad arriba del escenario, esas pequeñas historias y al antihéroe. Pasó, tuvo un tiempo.

LZ. ¿Y Yepeto?

RC. Hay una cosa que me empezó a rozar, como resultado de empezar a dar clases. Yepeto empezó a salir debido a una experiencia que yo hice con doce actores egresados de la escuela municipal, casi todas chicas jovencitas. Todo esto tiene que ver con esa relación que aparece en Yepeto y con la culpa de nuestra generación con los jóvenes.

LZ. ¿Hay algún tema que considera significativo a través de su producción dramática?

RC. No sé. Hay algo que me preocupa y es recurrente, es el tema de la irrealidad. En este país, de vastos sectores de clase

media, permanentemente viven inventándose realidades ajenas, como el peronismo en su primera etapa, que tenía esa cosa de movimiento nacional, y empezó con muchas fantasías de los movimientos de masas en Europa. En la última etapa se quiso inventar al Perón socialista. Actualmente tenemos el norteamericamismo de Menem, que vive las películas de Hollywood de los años cuarenta, en su cabeza vive ese mundo. Argentina es un país no terminado, sin identidad, que necesita siempre inventar mundos ajenos, que yo llamo irrealidad. Esto aparece en mis obras, en *El viejo criado*, en *Los compadritos*.

LZ. Sus obras están dirigidas a una clase media que es más alta a la que se representa en las piezas ¿Tienen intención ética? ¿Quiere que se eduquen, que tomen conciencia?

RC. No, no creo que la clase media tome conciencia, es imbatible e inconsciente hasta el final. Ni siquiera con la guerra de las Malvinas tomó conciencia. Hay algo de lo que decís que es cierto, es una observación que es nueva, sí, mis personajes son de clase media baja. Lo que pasa es que este país es todo de clase media, no hay una aristocracia que se distinga de otra manera (que no tenga un pensamiento parecido, sólo tiene más plata, la diferencia es económica), ni hay una clase obrera que no piense como clase media. Un obrero calificado lo sentás acá y

tiene todos los valores iguales que cualquiera de nosotros, puede ser más culto o menos culto, pero sus valores siguen siendo los mismos. El teatro no altera la conciencia de nadie, éste y el arte hacen iluminar de pronto algún costado de la realidad a alguna gente, puede hacer reflexionar, pero no tiene el poder de cambiar nada. Más que escribir hacia la clase media, yo escribo desde ésta, porque es el mundo que yo conozco y pienso desde allí. La gente de nuestro teatro es clase media y clase media alta. El cambio no se produce al sólo ver un costado de la realidad, muchas veces no se quiere ni modificar ésta ni se desea accionar. El arte lo que debe tirar es belleza. Cuando digo belleza no hablo sólo de lo formal, la pintura puede ser horrible y bella o la música puede ser irritante y bella. La tarea de un autor es dejar un sedimento de reflexión (como el que dejan un libro o una pintura). Creo que más de allí no pasa.

LZ. Para comprender sus obras ¿es necesario conocer la realidad de este país o ésta se comprende a través de las obras?

RC. Hay que tener un preconocimiento para gozar más de la obra o para entenderla, como *El viejo criado*. Pero yo me llevé sorpresas con esta obra; en el Canadá francés se hizo en francés y la gente entendía mucho más de lo que yo creía y en España la llevó Luis Brandoni y entendieron todo. Pero, si uno tira una

consigna muy vinculada a un mito popular o propio de la ciudad, la gente, que es de esa ciudad, entiende un poco más. Se goza más, no quiero ser universalista forzosamente, si ese código, ese texto tiene una universalidad. Todo depende de las traducciones y adaptaciones. Hay piezas que necesitan una mirada desde un lugar propio para ser entendidas, en el caso de *Los compadritos* cuando el nazi habla de un coronel, el espectador estalla porque conoce la referencia (Perón). Se produce una comunicación completa entre el espectador y lo que pasa en el escenario. Esto me gusta mucho y para que ocurra hay que tener un prenocimiento. Otro ejemplo es la confusión del nono entre el Coliseo y la cancha de Boca.

LZ. ¿Cómo ve la evolución de su producción teatral?

RC. Yo veo que hay una evolución, un cambio. Mucho por el cambio que hubo en el país. Mis primeras obras las escribí bajo la desilusión del frondizismo, era una especie de siesta, y todo el horror que vino después. Uno tiene que cambiar y el teatro también cambió. Nuestro teatro naturalista llegó tarde, todas las cosas llegan tarde acá. El país había cambiado mucho, el teatro se había modificado con el absurdo y con el tema de la imagen. El cambio nos arrastró, en mi caso necesité conocer la forma (realista) para romperla. Para mí, mis primeras piezas,

más allá del valor que tengan, vistas ahora treinta años después, me sirvieron de base y me dieron un conocimiento del oficio que es invaluable. Cuando conocí toda esa forma, pude romperla y pasar a cosas que no eran naturalistas. Yo necesito cambiar. En mi última etapa, quería escribir una obra con canciones, con el riesgo que te digan brechtiano (porque cuando ponés canciones sos brechtiano). La música ha entrado tanto, yo mismo cuando hay algo con música me gusta, uno se divierte. El teatro la Campana lo permitía y salió *Angelito*. *El viejo conocido*, mi pieza nueva, no es que el viaje sea una intención de hacer algo nuevo, aparecieron unas improvisaciones que hacíamos en la Campana, me gusta jugar con el actor, sentarnos en un lugar y empezar a jugar al teatro. Allí me aparecieron muchas cosas, como un viaje en tren. Empecé la pieza en el 88 y la terminé ahora en mayo (1994).

LZ. El tren aparece en otras obras.

RC. Sí, porque yo me crié a dos cuadras de una estación de trenes. Yo lo tomaba todos los días cuando iba a la secundaria y todos los veranos me iba a Mendoza, donde mi tío era jefe de la estación de Mendoza. Yo iba en tren allá y para mí los trenes son muy mágicos, aunque ahora no viajo nunca en tren.

LZ. ¿Por qué escribió su penúltima obra en colaboración?

RC. Sí, con Mauricio Kartun. Esta penúltima obra, *Lejos de aquí* es como esos chicos que dan más dolor de cabeza que satisfacciones. Empezó con una idea de Brandoni de producir en España una *Gris de ausencia* larga. No me salió, empecé a pensar que iba a ser un emparchado de una obra que ya está terminada. Pero, me empezó a salir una variante de *Gris de ausencia* --muchos me dijeron que era igual. No, tal vez el ámbito y el actor, pero la obra es otra y su ideología es otra. Si *Gris de ausencia* era la nostalgia del país, en esta obra nadie quiere estar en el país que está viviendo, todos nos queremos ir a otro lado. El "lejos de aquí" es ese lugar lejano, ese paraíso que tenemos todos y lejos. En la mitad de la escritura me paré, me sentí como paralizado. Le dije a Kartun, que es un buen lector (además es un tipo que maneja un código parecido al mío), que la leyera. Me devolvió la obra y vi que se había enganchado en ésta. Le pregunté si no se animaba a seguirla. La destrabó y vino con la escena siguiente. Empezamos a trabajar, él me daba, yo le devolvía y vice versa. No trabajábamos juntos, sólo nos poníamos de acuerdo. Es una pieza compartida. Ahí está.

LZ. En sus obras tiene la inmigración interna, ir al sur, de *La nona*, ir al norte *Los compadritos* y la doble inmigración del

abuelo en *Gris de ausencia*.

RC. En *Gris de ausencia* la diferencia está en la mirada, ya que es una clásica obra sobre la nostalgia. Los tipos que sueñan, no es que quieran irse a nuevos mundos, quieren volver. En este caso, *Lejos de aquí*, hay cinco personajes que sueñan con irse a nuevos lugares. Uno es un gallego que sueña con volver a Buenos Aires, no es nostalgia de su país sino de buscar un lugar. Lo que quiere decirse es, que tu lugar está donde están tus afectos, no hay ciudad, no hay país, ni Nueva York, ni Vancúver. La obra es eso. En un sentido *Lejos de aquí*, no puede no remitirse a *Gris de ausencia*, pero se nota (la conexión).

LZ. ¿Con qué autores argentinos contemporáneos siente afinidad literaria?

RC. Afinidad a veces no es correcto usar, uno siente más los parecidos. Con Mauricio Kartun siento que tiene una mirada, un manejo, una búsqueda en el teatro del absurdo. Entre los más veteranos somos diferentes, bastante diferentes, porque incluso nos fuimos diferenciando mucho más. Arrancamos un poco parecido. Con el que tenía más afinidad era con Oscar Viale, que murió, era un tipo más de barricada, más de un teatro...él no se sentía un autor de teatro, tenía ese ritmo de escribir rápido (para la TV).

Pero en muchas obras, especialmente en las primeras, había una mirada común. Con muchos autores, algunos ya muertos, en cuanto estilo, no escribíamos parecido, arrancamos parecido. Por ejemplo Halac y Germán Rozenmacher, pero ya en la segunda obra estábamos escribiendo diferente. Con Gorostiza, siendo de una generación anterior (estrenó en el 49 y yo en el 64, son 15 años) siento una afinidad.

LZ. ¿Conoce el interior de nuestro país?

RC. Poco, picando, nunca para decir... conozco. Cruzo Callao y empiezo a llorar. Viajé 18 veces a Europa, como todo porteño de clase media, conozco allá y no conozco Salta, ni Ushuaia.

LZ. Nunca incorporó a un provinciano en sus obras y está lleno de provincianos en Buenos Aires, por la situación económica del país.

RC. Será porque no lo precisé y porque no se trataría de incorporar a un provinciano como un personaje que detecta una situación como provinciano, sino que tendría que tener un sentido, un provincianismo... y esa mirada sólo la tienen los provincianos. Dragún, que es más porteño que yo, sigue aún escribiendo de su impresión (se deslumbró) cuando vio el obelisco

y calle Corrientes. Si eso no se transita... mi mujer que es entrerriana, todavía tiene reacciones de descubrimientos de Buenos Aires, a favor y en contra, que yo no tengo. Esto no se puede inventar. Sí, puedo inventar personajes italianos porque mis abuelos, mi viejo y mi vieja eran italianos, fue parte de mi infancia. Pero el interior, como datos de mis personajes, nunca los necesité.

LZ. Incorpora personajes como el Lustra, una continuación de nuestro criollo.

RC. Sí, pero son porteños. Son de éstos que les decían "cabecitas negras" a los del interior. Le decía a otro "cabecita negra" y el otro respondía "pero vos sos morocho," no importa...era esa cosa de pertenencia de la ciudad.

BIBLIOGRAFIA

Obras de consulta general

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- Armando, Rose Marie. *Teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Patricio J. Lóizaga [Revista Cultural], 1985.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.
- Bahktine, Mikhail. *L'oeuvre de Françoise Rabelais e la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- Borello, Rodolfo. "Texto literario y contexto histórico-generacional: Viñas y los escritores liberales argentinos," en *Texto/contexto en la literatura iberoamericana*. Eds. Keith McDuffie y Alfredo Roggiano. Madrid: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980. 33-40.
- Bourdieu, Pierre. *Campo del potere e campo intellettuale*. Milano: Lerici, 1978.
- Brecht, Bertolt. *The Caucasian Chalk Circle*. London: Methuen, 1988.
- . *On Experimental Theatre. The Theory of the Modern Stage*. New York: Penguin Books, 1990.
- Buchanan, Paul. "State Corporatism in Argentina: Labor Administration under Perón and Onganía." *Latin American Research Review* 20. 1 (1985): 61-95.
- Burlando de Meyer, Elvira y Patricio Esteve. "Introducción, notas y propuestas de trabajo," en *Teatro breve contemporáneo argentino*. Buenos Aires: Colihue, 1986. 11-20.
- . "Introducción, notas y propuestas de trabajo," en *Teatro breve contemporáneo argentino II*. Buenos Aires: Colihue, 1984. 11-19.

- Carretero, Andrés. *El compadrito y el tango*. Buenos Aires: Pampa y cielo, 1964.
- Casadeval, Domingo. *Teatro nacional. Sinopsis y perspectivas*. Buenos Aires: Culturales argentinas, 1961.
- Castagnino, Raúl H. *El teatro de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Nova, 1970.
- Casullo, Fernando. *Diccionario de voces lunfardas y vulgares*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Nueva Colección Labor, 1985.
- Chekhov, Anton. *Chekhov: The Major Plays*. Ontario: New American Library, 1982.
- Christensen, Juan Carlos. *Historia argentina sin mitos*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- Ciria, Alberto. *Partidos y poder en la Argentina moderna (1930-1946)*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.
- . *Perón y el justicialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- . *Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983.
- . "El teatro independiente en Buenos Aires," 117-120. *En Casa de las Américas* 4. 25. [La Habana] (1964): 117-20.
- Diccionario Enciclopédico Espasa 1*. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- Diccionario Kapelusz de la lengua española*. Buenos Aires: Kapelusz, 1979.
- Dobson, Christopher, John Miller and Ronald Payne. *The Falklands Conflict*. London: Coronet Books, 1982.
- Dragún, Osvaldo. "Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano." *Latin American Theatre Review* (Summer 1980): 11-16.
- Eco, Umberto. "Semiotics of Theatrical Performance." *The Drama Review* 21.1 (1977): 107-17.
- Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. New York: Hill and Wang, 1981.

- Foppa, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores, 1961. Freire, Susana. "El teatro joven no existe. (Sólo un teatro hecho por gente joven)," en *Teatro argentino de los años 90*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1992. 85-89.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. New Jersey: Princeton UP, 1977.
- Galeano, Eduardo. "In Defence of the Word," en *They Shoot Writers, Don't They?*. Ed. George Theiner. London: Faber and Faber, 1984. 188-99.
- Galich, Manuel. "Leónidas Barletta. Cuarenta años de teatro independiente." *Conjunto* 25 (1975): 56-66.
- Gallo, Raúl Blas. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Quetzal, 1958.
- Giella, Miguel Angel. "Teatro abierto: Fenómeno socio-teatral argentino." *Latin American Theatre Review* (Fall 1981): 89-93.
- . "Teatro Abierto 82: El comienzo de un sueño." *Latin American Theatre Review* (Fall 1982): 67-69.
- . "Teatro Abierto 83: la vuelta a los orígenes." *Latin American Theatre Review* (Fall 1983): 59-60.
- Gobello, José. *Diccionario de lunfardo*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1982.
- Gorki, Maxim. *Mother*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1950.
- Gregorich, Luis. "Veinte años de vida argentina: del autoritarismo a la democracia." *Teatro* 5. 20 (Mayo 1985): 5-8.
- Howe, Irving. *Trotsky*. Glasgow: Fontana/Collins, 1978.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- . "Argentine New Theatre: The Coming of Age." *Theatre Research International* 14. 2 (Summer 1989): 165-74.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura*

- y literatura. Buenos Aires: Nova, 1964.
- Lafforgue, Jorge. "Prólogo," en *Canillita y otras obras. Sánchez, Trejo, Pacheco, Discépolo, Rozenmacher*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987. I-IV.
- Lewis, Paul. *The Crisis of Argentine Capitalism*. North Carolina UP, 1990.
- Lyon, John E. "The Argentine Theatre and the Problem of National Identity: A Critical Survey." *Latin American Theatre Review* (Spring 1972): 5-18.
- Magarshace, David. "Stanislavsky," en *The Theory of the Modern Stage*. Ed. Eric Bentley. London: Penguin Books, 1990. 219-78.
- Marco, S., Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo. *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- Meléndez, Priscilla. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Miliband, Ralph. *Marxism and Politics*. Oxford: Oxford UP, 1977.
- Mogliani, Laura. "'Salto al cielo': el desarrollo de una utopía," en *Teatro Argentino de los '90*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1992. 79-83.
- Navarro Gerassi, Marysa. *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.
- Newton, Ronald. *The 'Nazi Menace' in Argentina, 1931-1947*. Stanford: Stanford UP, 1992.
- Ordaz, Luis. *El teatro argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- . "Selección, prólogo y notas," en *El teatro argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. I-X.
- . *Aproximación a la trayectoria de la dramaturgia argentina*. Ottawa: Girol, 1992.
- Orgambide, Pedro y Roberto Yahni. *Enciclopedia de la literatura*

- argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Pellettieri, Osvaldo. "El teatro argentino durante 1985." *Gestos* 1. 1 (Abril, 1986)a: 79-81.
- . "Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas." *Latin American Theatre Review* (Fall 1986)b: 71-77.
- , ed. *Obra dramática de Armando Discépolo*. Buenos Aires: Eudeba, 1987.
- . "El teatro argentino actual (1960-1987)." *Cuadernos hispanoamericanos* (Sept. 1988): 157-66.
- . "El sistema teatral del 60," en *El teatro de Eduardo Rovner*. Buenos Aires: Corregidor, 1989. 11-44.
- , ed. *Armando Discépolo. Obra dramática. Teatro, Vol, II*. Buenos Aires: Eudeba/ Galerna, 1990a.
- . *Cien años de teatro argentino (1886-1990). Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna, 1990b.
- . "Francisco Defilippis Novoa: Teoría y práctica de la modernización en los veinte." *Gestos*. 1. 5 (Nov. 1990c): 156-60.
- . "El grotesco criollo: peculiaridades de un género argentino," *Alba de América* 9 (1991): 237-44.
- , ed. *Teatro Argentino de los '90*. Buenos Aires: Galerna/ Revista Espacio, 1992.
- Peña, Cristina. "Shakespeare en Buenos Aires." En *Teatro argentino de los años '90*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1992: 63-70.
- Pérez, Irene. "Selección, introducción, notas y propuestas de trabajo," en *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Buenos Aires: Colihue, 1986. 9-66.
- Prieto, Adolfo. *Diccionario básico de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América, 1968.

- , ed. *Los contemporáneos (1940-)*. En *Historia de la literatura argentina*. vol. 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- . "Los años sesenta." *Revista iberoamericana* (Oct.-Dic. 1983): 879-901.
- Pross, Edith E. "Open Theatre Revisited: An Argentine Experiment." *Latin American Theatre Review* (Fall 1984): 83-94.
- "Redefinen las clases sociales." *Clarín* (8 nov. 1992): 10.
- Romano, Eduardo, ed. *Las letras del tango. Antología Cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross, 1981.
- Rosa, José María. *Historia Argentina*. Vol. 10. Buenos Aires: Oriente, 1976.
- . *Historia Argentina*. Vol. 11. Buenos Aires: Oriente, 1979.
- Sagaseta, Julia y Amelia Figueiredo, "Estudio preliminar. La obra teatral. Realismo y teatro. Carlos Gorostiza y la generación del 60," en *El puente. Nuestro fin de semana*. Buenos Aires: Kapelusz, 1974. 7-17.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1972.
- Seoane, Ana. "Revisión de la temporada teatral argentina durante 1988," en *Diógenes. Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano*. Vol 4. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990. 25-35.
- Sikora, Marina F. "Macocos adiós y buena suerte," en *Teatro argentino de los '90*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1992. 35-40.
- Taffetani, Oscar. "La caída de la clase media," *Suplemento crónica sureña del sur* [Buenos Aires] (1 abril 1990): 1-4.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- The World Book Encyclopedia*. vol. 8, 19. Chicago: World Book-Childcraft International, 1980.

- Tschudi, Lillian. *Teatro argentino actual (1960-1972)*. Buenos Aires: Colección Estudios Latinoamericanos, 1974.
- Villegas, Juan. *Teoría de historia y poesía lírica*. Ottawa: Girol, 1984.
- . *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minnesota: The Prisma Institute, 1988.
- Viñas, David. "Armando Discépolo; grotesco, inmigración y fracaso," en *Obras escogidas*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1969.
- Waadenburg, Jacques. "Symbolic Aspects of Myth," en *Myth, Symbol and Reality*. Ed. Alan M. Olson. Notre Dame: U Notre Dame P, 1980.
- Wright, Erik Olin. *Class Structure and Income Determination*. New York: Academic Press, 1979.
- Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1980)*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1981.

La producción dramática de Roberto Cossa

a) Ediciones

- Cossa, Roberto. *Nuestro fin de semana*. En *El puente*. *Nuestro fin de semana*. Buenos Aires: Kapelusz, 1974. 141-220.
- . *El viejo criado*. En *El teatro argentino*. *Cierre de un ciclo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 11-131.
- . *Tute cabrero*. *No hay que llorar*. Rosario: Paralelo 32, 1983.
- . *El viento se los llevó*. En colaboración con Francisco Ananía, Eugenio Griffiero y Jacobo Langsner. Manuscrito en mano. 1983.

- . *Los compadritos*. Cuadernos de la Comedia Nacional Año 1, 5. [República Argentina] (Agosto 1985): 11-37.
- . *Gris de ausencia*. En *Teatro breve contemporáneo argentino*. Buenos Aires: Colihue, 1986. 39-53.
- . *El viejo criado*. Primer acto [Madrid] (Marzo-Ab 1986): 57-74.
- . *La nona*. *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Buenos Aires: Colihue, 1986. 105-160.
- . *Nuestro fin de semana*, *Los días de Julián Bisbal*, *La ñata contra el libro*, *La pata de la sota*, *Tute cabrero*. En *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987.
- . *El avión negro*, *La nona*, *No hay que llorar*. En *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- . *El viejo criado*, *Gris de ausencia*, *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, *El tío loco*, *De pies y manos*, *Yepeto*, *El Sur y después*. En *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.
- . *Angelito*, *Los compadritos*, *Tartufo* (Adaptación). En *Teatro 4*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.

b) Estrenos

Nuestro fin de semana. Obra en siete escenas. Dirección: Yirair Mossian. Escenografía: Armando Sánchez y Hugo Aguirre. Estrenada en el Teatro Río Bamba el 27 de marzo de 1964.

Los días de Julián Bisbal. Obra en seis escenas. Dirección: David Stivel. Escenografía: Antón. Estrenada en el Teatro Regina el 14 de enero de 1966.

La ñata contra el libro. Obra de un acto. Dirección: Luis Macchi. Estrenada en el local nocturno Gotán el 22 de agosto de 1966.

La pata de la sota. Obra de un acto. Dirección: Luis Macchi. Escenografía: María Julia Bertotto y Jorge Sarudiansky. Estrenada en el Teatro ABC el 14 de abril de 1967.

El avión negro. (En colaboración con Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik). Dirección: Héctor Glóvine. Escenografía: María Julia Bertotto y Jorge Sarudiansky. Estrenada en el Teatro Regina el 29 de julio de 1970.

La nona. Dirección: Carlos Gorostiza. Escenografía: Leandro Hipólito Ragucci. Estrenada en el Teatro Lasalle el 12 de agosto de 1977. Su repercusión derivó en numerosas versiones para la televisión. En el cine la película *La nona*, dirigida por Héctor Olivera y con la caracterización de Pepe Soriano como la abuela, forma parte de los clásicos nacionales de la comedia. Traducida al inglés por Raúl Moncada, se representó en diversas ciudades de los Estados Unidos y en Vancúver, Canadá.

No hay que llorar. Dirección: Héctor Aure. Escenografía: Leandro Hipólito Ragucci. Estrenada en el Auditorio de Buenos Aires el 11 de mayo de 1979.

El viejo criado. Dirección: Roberto Cossa. Escenografía: Leandro Hipólito Ragucci y Adriana Straijer. Estrenada en el Teatro Payró el 26 de septiembre de 1980.

Tute Cabrero. Dirección: Raúl Serrano. Escenografía: Leandro Hipólito Ragucci. Estrenada en los Teatros de San Telmo el 24 de abril de 1981. En 1968, Juan José Jusid filmó *Tute Cabrero*, con libro de Roberto Cossa.

Gris de ausencia. Dirección: Carlos Gandolfo. Estrenada en el Teatro Picadero el 29 de julio de 1981 como parte del ciclo Teatro Abierto '81.

Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. Dirección: Rubens W. Correa. Escenografía: Héctor Calmet. Estrenada en el Teatro Planeta el 9 de julio de 1982.

El tío loco. Dirección: Laura Yusem. Escenografía: Graciela Galán. Estrenada en el Teatro Margarita Xirgu el 8 de octubre de 1982 como parte del ciclo Teatro Abierto '82.

El viento se los llevó. (En colaboración con Francisco Ananía, Eugenio Griffiero y Jacobo Langsner). Dirección: Roberto Castro y Albert Cattán. Omar Grasso y Julio Baccaro. Estrenada en el Teatro Margarita Xirgu el 5 de octubre de 1983.

De pies y manos. Dirección: Omar Grasso. Escenografía:

Guillermo de la Torre. Estrenada en el Teatro Nacional Cervantes el 28 de marzo de 1984.

Los compadritos. Dirección: Villanueva Cosse y Roberto Castro. Escenografía: Héctor Calmet. Estrenada en el Teatro Municipal Presidente Alvear el 17 de enero de 1985. Reestrenada en el Teatro Nacional Cervantes el 4 de abril del mismo año.

Tartufo (Adaptación). Dirección: Beatriz Mátar. Escenografía: Luis Diego Pedreira. Estrenada en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín el 31 de octubre de 1986. Adaptación en un acto de la comedia homónima de Molière.

El Sur y después. Dirección: José Bove. Escenografía: Guillermo de la Torre. Estrenada en el Teatro de la Campana el 8 de junio de 1987.

Yepeto. Dirección: Omar Grasso. Escenografía: Marcela Polischer. Estrenada en el Teatro Lorange el 2 de octubre de 1987.

Angelito. Dirección: Luis Macchi. Escenografía: Héctor Calmet. Estrenada en el Teatro de la Campana el 2 de junio de 1991.

Lejos de aquí. (En colaboración con Mauricio Kartun). Dirección: Carlos Gandolfo. Escenografía: Margarita Jusid. Estrenada en el Teatro Nacional Cervantes el 30 de agosto de 1993.

Viejos conocidos. Estrenada en el Teatro Municipal General San Martín el 22 de septiembre de 1994.

c) Guiones televisivos y cinematográficos

Entre los primeros contamos con:

Historias de jóvenes (1965)
Historias de medio pelo (1974)
La noche de los grandes (1975)

Entre los segundos contamos con adaptaciones de:

Tute cabrero (1967)
El arreglo (1983) en colaboración con Carlos Somigliana

La nona (1983)

No habrá más penas ni olvido" (1983), de la novela homónima de Osvaldo Soriano.

La obra teatral *Tute Cabrero* (1981) es la adaptación de la película homónima de 1967. La película *La nona* (véase en Estrenos) por lo contrario, es una adaptación de su pieza teatral homónima. Hay cambios argumentales, en particular, la forma cómo termina la familia (Martita sobrevive emigrando a Puerto Rico, María muere, Chicho no se suicida sino que queda sepultado cuando parte de la casa se desploma y la Nona es recibida por otra familia, más pudiente, donde abunda la comida).

d) Artículos y reseñas

"Los teatros independientes y los espectadores." *Gaceta literaria*. [Buenos Aires] 2.9 (Abril 1957): 1 y 15.

"Testimonios: El teatro realista en la Argentina." *Revista de problemas del tercer mundo* (Abril 1968): 53-56.

"El tiempo libre." *Caras y Caretas*. [Buenos Aires] 2a. época Abril 1982.

"El pensamiento vivo del autor." *Teatro* 5. 20 (Mayo 1985): 24-27.

"Cossa 84." *Primer Acto*. [Madrid] (Marzo-Ab 1986): 56.
[Reflexiones del autor sobre sí mismo].

"Estamos nerviosos porque llega un grande." *Clarín* 4 mayo 1993: 15. [Sobre Arthur Miller].

Bibliografía sobre el teatro de Roberto Cossa

a) Crítica de su teatro en general

Ciria, Alberto. "Roberto Cossa, o el dramaturgo como historiador," en *Treinta años de política y cultura*.

Recuerdos y ensayos. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990a. 297-324.

---. "Roberto Cossa: el teatro histórico, la historia teatral." *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*. 15. 29 (1990b): 129-48.

---. "Variaciones sobre la historia argentina en el teatro de Roberto Cossa." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 7. 3 (Primavera 1994): 445-53.

Coppani, María. "La palabra en escena." *Clarín* 5 nov. 1992: 12.

Freire, Susana. "La dramaturgia, ¿un género en extinción?" *La Nación* 12 sept. 1994: 6, sec. 7.

Monleón, José. "Teatro Argentino en España." *Primer Acto* [Madrid] (Marzo-Abril 1986): 38-43.

Quiroga, Osvaldo. "Cossa: El Piazzolla del teatro argentino." *Teatro* 5. 20 (Mayo 1985): 11-14.

Rodríguez de Anca, Antonio. "Un hombre y su tiempo." *Teatro* 5. 20 (Mayo 1985): 22-27.

Ordaz, Luis. "Tres hitos en la dramaturgia de Roberto Cossa." *Teatro* 5. 20 (Mayo 1985): 16-17.

b) Crítica sobre piezas determinadas

Angelito

"'Angelito', nuevo texto de Roberto Cossa." *La Nación* 9 junio 1991: sec.2a, 8.

Ciria, Alberto. "La historia argentina en el teatro de Roberto Cossa (a propósito de *Angelito*)." Manuscrito original en mano. 1992.

Durañona y Vedia, Francisco. "Espejo donde mirarse." *Clarín* 9 junio 1991: 11.

Echegaray, Patricio. "Un canto renovado." *Clarín* 9 junio 1991: 11.

Giustachini, Ana Ruth. "Angelito, de Roberto Cossa y Aeroplanos de Carlos Gorostiza," en *Teatro Argentino de los '90*. Ed. Osvaldo Pelletieri. Buenos Aires: Galerna/Revista Espacio, 1992. 29-34.

Halperin, Jorge. "El cabaret socialista." *Clarín* 9 junio 1991: 11.

Mazas, Luis. "Roberto Cossa estrena su nueva obra." *Clarín* 2 junio 1991: 7.

---. "Angelito sobreviviente de la utopía." *Clarín Espectáculos* 4 junio 1991: sin pág.

Sarlo, Beatriz. "Hipótesis simplista." *Clarín* 9 junio 1991: 10.

Zamora, Luis. "Radiografía cruda." *Clarín* 9 junio 1991: 10.

El avión negro

Batchelder, Norma W. "El avión negro": The Political and Structural Context." *Latin American Theatre Review* (Spring 1987): 17-28.

Kaiser-Lenoir, Claudia. "El avión negro:" de la realidad a la caricatura grotesca." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7. 1 (Otoño 1982): 149- 58.

Los compadritos

Fernández, Gerardo. "Roberto Cossa y el 'Enano Fascista'." *Cuadernos de la Comedia Nacional*. 1. 5 [República Argentina] (Agosto 1985): 9-10.

Pellettieri, Osvaldo. "Vuelve el sainete, pero sin inocencia." *Clarín* 31 octubre 1985: 1-4.

Los días de Julián Bisbal

Basabe, Omar. "La re-escritura de la historia en el intercambio polémico de "Los días de Julián Bisbal." Manuscrito en mano. 1989.

La nona

Giella, Miguel Angel. "Aportaciones a la lectura de *La nona*." *Primer Acto* [Madrid] 237 (1991): 118-27.

Pérez, Irene. "La nona. Análisis e interpretación." En *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Buenos Aires: Colihué, 1986. 57-66.

No hay que llorar

Morero, Sergio. "Anatomía de una frustración." *Teatro* 5. 20 (Mayo 1985)a: 44-45.

Nuestro fin de semana

Sagaseta, Julia y Amelia Figueiredo. "Roberto Cossa. Breve noticia sobre el autor. Análisis de *Nuestro fin de semana*," en *El puente, Nuestro fin de semana*. Buenos Aires: Kapelusz, 1974. 141-49.

La pata de la sota

Pellettieri, Osvaldo. "La pata de la sota," en *La pata de la sota, Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*. Buenos Aires: Abril, 1985. 30-42.

El viejo criado

Jarque Andrés, Francisco. "El tango como intertexto en la creatividad de *El viejo criado*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15. 3 (Primavera 1991): 465-81.

Monleón, José. "Buenos Aires cubierto de nieve." *Primer Acto* [Madrid] (Marzo-Abril 1986): 54-55.

"*Primer Acto* pregunta [a cuatro críticos titulares de otras publicaciones madrileñas sobre la presencia del teatro argentino en España]. Lorenzo López Sancho (*ABC*), Miguel Bayón (*Cambio*), Eduardo Haro Tecglen (*El País*), Julia Arroyo (*Ya*)." *Primer Acto* [Madrid] (Marzo-Abril 1986): 30-34.

Ordaz, Luis. "El cierre de un ciclo. Roberto Cossa, *El viejo criado*. Ricardo Monti, *Marathon*." *El teatro argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. I-VII.

Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin

Pellettieri, Osvaldo. "Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin,"
en *La pata de la sota. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin.*
Buenos Aires: Abril 1985. 42-54.

Sánchez Torel, Eduardo. "Otra obra de Cossa en Madrid Ya nadie
recuerda a Frédéric Chopin." *Primer Acto* [Madrid] (Marzo-
Abril
1986): 52-53.

c) Entrevistas con Roberto Cossa

Einés, Jorge. "Metaforizando la realidad." *Primer Acto* [Madrid]
(Marzo-Abril 1986): 46-47.

Magnarelli, Sharon. "Una entrevista con Roberto Cossa." *Crítica
Hispana*. 8. 1 (Spring 1986): 53-60.

Mazas, Luis. "Habrá un sólo tema: los últimos años del
proceso." *Clarín Espectáculos* 29 Abril 1983: sin pág.

---. "Roberto Cossa: crisis de los autores." *Clarín* 2 en
1991: 2.

Monleón, José. "Ahora venimos de una democracia." *Primer Acto*
[Madrid] (Marzo-Abril 1986): 48-51.

Morero, Sergio. "Es cuestión de tener buen oído." *Teatro* 5. 20
(Mayo 1985)b: 32-42.

Seoane, Ana. "Reportajes: Roberto Cossa, Alejandra Boero y
Ricardo Bartis." *Latin American Theatre Review* (Spring
1991): 107-110.

Zúccolo, Lillian. Entrevista con Roberto Cossa. Transcripción
bajo Apéndice II. Buenos Aires, 18 dic. 1990.

---. Entrevista personal con Roberto Cossa. Transcripción bajo
Apéndice III. Buenos Aires, 24 agosto 1994.