

## El escenario como espacio de la memoria en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* de Roberto Cossa

Yolanda Ortiz Padilla

### Un ciclo de evocación del pasado

En el presente artículo, se analiza la pieza *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* de Roberto Cossa, estrenada en 1982, en la que fue la Sala Planeta de la ciudad de Buenos Aires. Este texto teatral forma parte de un conjunto de obras que hemos denominado “ciclo de evocación del pasado”, en el que la memoria, desde distintas perspectivas, tiene un papel protagónico. Este ciclo se presentará en las líneas siguientes a modo de introducción, para examinar después *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*. En su análisis, atenderemos a la construcción del recuerdo sobre el escenario, a los procedimientos teatrales empleados para ello y a las interpretaciones que este tratamiento abre ante el espectador. Mostraremos, en suma, lo que supone levantar sobre las tablas la conciencia de un personaje: Susy.

El aspecto referencial del teatro de Roberto Cossa ha sido destacado por la crítica, ya que su estética realista —a veces cercana a la ortodoxia, otras abiertamente heterodoxa— explicita este vínculo. Dentro de los múltiples aspectos de la realidad objetiva que habitan la dramaturgia de Cossa, la presencia de hechos históricos concretos es analizada por estudiosos como Alberto Ciria y Omar Basabe. Este último afirma que la producción teatral de Roberto Cossa “dialoga con la historia argentina de los últimos cuarenta años” (2), y esta razón se propone “historizar” el teatro de nuestro dramaturgo, siguiendo para ello el concepto acuñado por Juan Villegas:

Historizar significa [...] poner en evidencia la intertextualidad del texto teatral con el contexto social de su tiempo; entender el autor como productor, como individuo que toma posición frente al mundo y cuya respuesta no es individual sino colectiva; dar importan-

cia al receptor, el cual en su mayor parte proviene de los sectores medios detentores del discurso hegemónico; historizar es establecer los ritmos de la historia del teatro en relación con la historia contextual; significa examinar los procedimientos técnicos con los que se transmite el mensaje, pero no como un fin en sí mismo sino como medio para establecer, precisamente, la forma de construir la referencialidad; historizar significa poner en relieve el contenido ideológico de los textos. (8-11)

Con este objetivo “historizador”, Basabe señala la estrecha vinculación que existe entre la producción teatral de Cossa y el discurso hegemónico de la clase media. Es decir, afirma que en su teatro aparece “una reescritura de la historia que se efectúa desde el discurso ideológico” del citado estamento (196). La tesis de Basabe acierta en gran medida, pues Cossa es considerado un autor de clase media, que escribe sobre la clase media y para la clase media. Ahora bien, estimamos que el dramaturgo no reproduce en su teatro el discurso hegemónico de este estrato social y sus conflictos. Más bien crea en sus textos una realidad literaria que entra en conflicto con dicho discurso. Esta nueva perspectiva destaca, por un lado, la parcela de autonomía que posee toda obra de arte —productora y no reproductora de realidad— y, por otro, la posición autocrítica que Cossa demuestra respecto a aquello que lo atañe: su clase social, su ideología y sus valores. En este sentido, coincidimos con Alberto Ciria cuando afirma que lo más interesante de la dramaturgia de Cossa aparece cuando este vínculo referencial tiene como objetivo cuestionar las zonas más conflictivas de la realidad: “Me interesan los textos de este autor no únicamente porque reflejan zonas visibles de la realidad sino además porque iluminan con sus intuiciones e ideas otros sectores más oscuros y menos delineados de la misma” (“Roberto” 130).

Ahora bien, frente a la atención que la crítica le ha otorgado a la presencia de la historia en el teatro de Cossa, preferimos el análisis del concepto más abarcador de memoria porque, en efecto, como afirma Ileana Azor, en el teatro de Cossa existe un verdadero ciclo donde “la evocación, entre paródica y nostálgica, del pasado y la revisión de la historia se funden misteriosamente” (138). Se expone, a continuación, el mapa completo de este “ciclo de evocación del pasado” para que el lector pueda comprender de forma cabal la posición que ocupa la obra estudiada: *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982).

En primer lugar, nos encontramos con un conjunto de piezas en las que “la intrusión de la historia fáctica” (Ciria, “Roberto” 136), es decir, la pre-

sencia de lo que Lukács denomina tiempo objetivo e histórico (52), es el rasgo más relevante. *Los compadritos* (1985) y *El sur y después* (1987) son los textos que mejor representan esta manifestación de la memoria. *Los compadritos* es una obra que tiene como punto de partida un hecho real. El 13 de diciembre de 1939 tres cruceros ingleses torpedearon al Admiral Graf Von Spee, buque de la Alemania nazi, en las costas uruguayas. Cinco días después, unos mil tripulantes alemanes recibieron asilo en la Argentina, doscientos de los cuales se establecieron allí de forma definitiva. Sobre este suceso, Cossa elabora una ficción que presenta una precisa cronología: seis escenas que transcurren entre 1939 y 1945. El eco de los distintos acontecimientos históricos que aparecen como telón de fondo en la obra —la Segunda Guerra Mundial, el Golpe de Estado Militar que derrocó al presidente Ramón Castillo en 1943 o la noticia de que Argentina deja de ser neutral y le declara la guerra a Alemania en 1945— resuenan en el alejado recreo de Quilmes donde Carmelo Capozzi busca sin encontrarla la fórmula para enriquecerse y el comandante Steiner prepara el terreno a Hitler para cuando llegue el momento de invadir Sudamérica. Con la anécdota que da origen a la obra, Cossa construye un mundo teatral que vincula la Alemania nazi y el fascismo presente en la Argentina.

En *El Sur y después*, en un escenario que representa “una estación de ferrocarril de algún pueblo suburbano, un pueblo que está ubicado entre el norte y el sur” (*Teatro* 3 253), aparece la historia comprimida del país. La “intrusión de la historia fáctica” (Ciria, “Roberto” 136) nos trae en esta pieza los ecos de la Argentina del siglo XIX y su sangrienta faena con las reses, las sucesivas oleadas migratorias, el terrorismo de estado de los últimos cuarenta años, la guerra de las Malvinas, las madres y los desaparecidos de la última dictadura, su ley de punto final, el juego político de la nueva democracia liberal, el falso tren de la modernidad, etc. Esta sucesión de alusiones históricas son presentadas con un deliberado esquematismo (Fernández 20) y con un claro deseo de desdibujar en muchos acontecimientos su cronología precisa para así generar ante el espectador un mundo en el que pasado y presente se confunden.

En segundo lugar, dentro de este ciclo sobre la evocación, se encuentra un conjunto de piezas en las que la memoria funciona en escena como un lastre que ancla a los personajes al pasado y les impide vivir el presente y construir un futuro. El pasado —o más bien la construcción idealizada de este— actúa entonces como el combustible que alimenta el permanente autoengaño e inmovilismo de un tipo de personaje: el antihéroe. Para Os-

valdo Pellettieri (“Roberto” 43), este tipo de personaje padece una “nostalgia improductiva” que lo conduce al fracaso en su intento desesperado de recuperar el ayer. Aunque serían muchos los ejemplos de estos personajes en los que el pasado es algo muerto de lo que no pueden desembarazarse y que acaba encarcelándolos (Graham-Jones 256), se pueden reunir en torno a dos conjuntos de obras en las que la “nostalgia improductiva” es la clave del conflicto estático, en este caso.<sup>1</sup>

Por un lado, tenemos un grupo de personajes migrantes que, en su vivir provisorio, desprecian su presente y se instalan en el recuerdo idealizado de la patria perdida. Cossa construye dos piezas en las que este sentimiento de nostalgia del inmigrante es fundamental: *Gris de ausencia* (1981) y *Lejos de aquí* (1993, obra escrita con Mauricio Kartun). Aunque este tipo de personaje aparece diseminado por toda su producción dramática, es en las dos obras citadas donde el dramaturgo le da una vuelta de tuerca. En ellas no encontramos ya a los “tanos”—los polacos y españoles que poblaron la Argentina de comienzos del siglo XX y quedaron representados en el sainete y el grotesco criollos—sino a sus descendientes que, exiliados económicos de la Argentina que soñaron sus padres, regresan a Europa presos ya de un profundo desarraigo. Un buen ejemplo es Lorenzo de *Lejos de aquí*, quien se instala en la España de la que procedían sus padres para atender “Pampas Argentinas”, un restaurante de comida típica del Río de la Plata; pero, incapaz de encontrar allí su lugar, sueña con volver a Buenos Aires. Lorenzo cumple su deseo, aunque acaba regresando de nuevo a España sin ser capaz de salir del aeropuerto de Ezeiza.<sup>2</sup>

Por otro lado, hay dos obras en las que el pasado funciona como rémora y el escenario se convierte en espacio de la memoria y sus manipulaciones: *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982) y *El viejo criado* (1980). El pasado que se pone en pie sobre el escenario es siempre una construcción subjetiva del mismo. Por esta razón, consideramos que el expresionismo, tal y como lo define Jorge Dubatti, es una poética legítima para explicar ambas piezas:

El expresionismo es una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva. En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del “común

mundo compartido”, es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. (*Concepciones* 126)

Así pues, en la objetivación escénica de la conciencia que se produce en las obras citadas, cobran protagonismo los contenidos memorialistas contruidos desde un determinado discurso ideológico: el de la clase media. En *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, podemos hablar de la objetivación escénica de la conciencia de un personaje concreto —Susy— cuya visión subjetiva difiere de la de otros personajes, en lo que Dubatti denomina “expresionismo subjetivo o de personaje” (*Concepciones* 126). Esta escenificación del recuerdo de un personaje la encontraremos años después en la pieza *Viejos conocidos* (1994). Por otro lado, en la pieza *El viejo criado* (1980), hallamos lo que Dubatti define como “expresionismo objetivo o de mundo”, el que se produce “cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, muchas veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor [...] u otros sujetos externos a la obra” (*Concepciones* 126). En el “ambiente irreal” que se respira en el “bar de la zona sur [...] suspendido en el tiempo, aislado del mundo” (13) que se describe en la acotación inicial, existe la objetivación, no de la conciencia del autor, sino de una supuesta conciencia nacional que Cossa recrea en su ficción para develar los peligros que entraña. Así, leemos en dicha acotación que la acción transcurre “en la ‘imagen’ que los porteños conservamos de lo que pudo haber sido un bar de ese tipo hace cincuenta años atrás” (13). De este modo, la pieza se convierte en una reflexión sobre la identidad argentina a través de la mitología tanguera, como ya la había realizado el autor en *La ñata contra el vidrio* (1966).

Por último, queremos incluir dentro de este ciclo de evocación del pasado un tercer grupo de obras en las que, frente al concepto de “nostalgia improductiva” acuñado por Pellettieri (“Roberto” 43), triunfa lo que hemos denominado “nostalgia del futuro” (31), término que tomamos prestado de Ricardo Piglia en *Respiración artificial* y resemantizamos para describir una nostalgia productiva y preñada de esperanza. Según el teórico Isidro Salzman, existe en la obra de Roberto Cossa una reivindicación de la memoria, puesto que el pasado aparece como el tiempo que contiene el germen revolucionario necesario para construir la utopía del futuro:

La nostalgia del pasado en estas obras de Roberto Cossa, está funcionando como una utopía, una elaboración que propone la necesidad de mirar hacia atrás para entender el presente. Como sujeto so-

cial del posproceso, Cossa reivindica el papel de la Memoria. Si su obra dramática muestra, tal como creemos, un fuerte correlato con la serie social, es también por su intención de combatir el olvido, de recuperar esa ternura que envolvía algunos de los mitos del pasado y que en la sociedad mercantilista y productiva de este nuevo siglo casi no tienen lugar. (Salzman 91)

Esta “nostalgia del futuro” la encontramos principalmente en un personaje idealista que se esconde, bien tras el rostro del intelectual, bien tras el rostro del revolucionario. La obra *El Salvador* (1999), con su personaje homónimo, sería la pieza principal de este grupo, aunque no es la única en la que podemos rastrear este concepto de nostalgia, pues es medular también en la construcción de Frank en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, de Miguel en *De pies y manos*, de Angelito en la pieza homónima y del Viejo en *Viejos conocidos*.

Sería una simplificación aceptar que existe en la dramaturgia de Cossa un grupo de personajes en los que la memoria funciona claramente como un lastre y otro en el que la memoria es el territorio de la esperanza. Para no caer en una interpretación superficial de aquellos temas que lo obsesionan —la memoria, en este caso—, nuestro autor propone la unión de elementos contrarios, tan de raigambre grotesca, a distintos niveles compositivos. Cossa evita que una certeza simplista sustente su obra y, por esta razón, aunque es evidente que su teatro es una lucha contra el olvido, también nos muestra los peligros que entraña la nostalgia.

### **La conciencia de Susy a escena: “Lo que ha muerto” en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin***

En *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, Cossa aglutina muchas de las obsesiones que ya han aparecido y aparecerán en su producción dramática, por ejemplo, la reflexión sobre el núcleo familiar y el espacio que este habita. Así pues, en la acotación inicial leemos que el escenario presenta una casa que “*debe dar la idea de que allí vivió una familia de clase media culta*” (*Teatro* 3 81). En este entorno, la protagonista, “*Susy, una mujer de sesenta años, [...] recorre el ámbito [...] acosada por los recuerdos*” (82). Estos recuerdos —el Padre, un anarquista español; la Madre, una mujer obsesionada por el barniz cultural; Zule, la hermana, joven lánguida y romántica enamorada de Frank y el propio Frank, socialista revolucionario al que Susy también ama en secreto— “*se remontan a los años que van de 1935 a 1945*” (82) y alcanzan carnadura humana sobre el escenario, pues la presencia del pasado es, para la protagonista, más intensa que la del presente.

En el presente, “*el 17 de octubre de 1981*” (82), aparecen, junto a Susy, Palumbo, el guardián del parque, y Frank, ese joven idealista del recuerdo que regresa al barrio viejo y vencido. La acción principal de cada uno de estos personajes será la de recordar. En este breve esbozo del argumento, aparecen ya las mencionadas obsesiones. Por ejemplo, la presencia protagónica del núcleo familiar con el que Cossa indaga tanto en las perversas relaciones establecidas entre sus miembros como en los rasgos propios del grupo social al que representa: la clase media.

En cuanto a esta desmitificación de los vínculos familiares, la figura de la Madre resulta paradigmática. Este personaje reproduce los tics propios de la madre modelo: proteger con celo y educar con autoridad. Su anhelo por pertenecer a una elevada esfera cultural tiene como consecuencia la obsesión por que sus hijas aprendan distinguidas destrezas: bailar, tocar el piano y hablar francés. Como ha señalado Pellettieri (“La segunda” 132), la tipificación expresionista provoca que el personaje se torne ridículo y que Cossa consiga lo que Pellettieri considera la inversión paródica de la “comedia blanca”, género tradicional de los años treinta cuyo paradigma es *Así es la vida* (1934) de Malfatti.<sup>3</sup> En la citada pieza, Malfatti nos presenta mediante la denominada “estructura melodramática” (Rodríguez y Salvador 136) una familia modelo que Cossa desacraliza en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, haciendo uso de su corrosivo humor negro de raigambre grotesca y expresionista.<sup>4</sup>

ZULE: Mami... quiero ir a la plazoleta.

MADRE: Tiene que estudiar francés. ¿O piensa ser una gran pianista y no saber francés? (*A Susy que pasa a su lado*). ¿Y usted qué está haciendo aquí? Vaya a practicar el pas de deux, vamos. ¡Vamos! Si esta noche viene Margarita Xirgu tiene que haber música y danza [...]. Zule, alcánzame el frasco de vinagre.

MADRE: Allô, allô, qui est à l'appareil?

ZULE: C'est moi, Zulema.

MADRE: Allô, allô, qui est à l'appareil?

SUSY: (*Para sí.*) C'est moi, Susy.

MADRE: Sí, sí... Mis hijas deben saber hablar francés. Porque van a triunfar en París (*Bebe un trago de vinagre. A lo largo de esta primera escena irá bebiendo continuamente hasta embriagarse*). (83)

En lo que se refiere a los rasgos que definen a la familia Galán como representante de la clase media intelectual argentina, el aislamiento, la evasión y el inmovilismo quedan perfectamente representados sobre el escenario, tanto en las escenas que pertenecen al pasado —fruto de la conciencia de Susy— como en la acción central del presente dramático, rendir culto a dicho pasado.

La escena que reproducimos a continuación, construida por la memoria de Susy, nos permite ejemplificar claramente cómo la familia Galán permanecía aislada en su casona de Villa del Parque mientras que en las calles argentinas de la década del cuarenta transcurrían, según Pellettieri, “los años más importantes y polémicos de nuestro siglo —el advenimiento del peronismo, los cambios que produce, los enfrentamientos posteriores, en suma, el desencuentro argentino de los últimos años” (“Estudio” 49). Ninguno de estos acontecimientos incide en los personajes que se sitúan “de espaldas a la historia” (Anaine 88) y se refugian en un universo imaginario: el microcosmos cultural que han construido a partir de referencias europeas.

- SUSY: [...] me acuerdo que los hombres desfilaban en camisa y algunos con el torso desnudo.  
(*Las guías de colores se encienden mientras se remarca la llegada del crepúsculo*).
- MADRE: (*Desde la pérgola*). ¡Miren chicas, cuanta gente va hacia la plazoleta! ¡Es impresionante! Hoy le haremos un gran homenaje a Frédéric Chopin.  
(*Zule se acerca a la madre y mira hacia la calle*).
- ZULE: ¡Cuánta gente, mamá! ¡Son miles! Y no son gente de Villa del Parque.
- MADRE: Deben ser delegaciones extranjeras. ¿Escuchás cómo gritan? (*Saluda a la supuesta multitud y sigue el ritmo con la mano*) “Chopin... Chopin...” ¡Ay, ojalá venga Witold Malcuzinsky! ¡Tocá la Polonesa, Zule! (*Zule va hacia el piano y toca la Polonesa “Heroica”*). *La madre, desde la pérgola, exaltada, agita los brazos hacia la multitud. El padre ingresa alarmado*).
- PADRE: ¡Cierren las ventanas! ¡Son las hordas fascistas! (90)

Como nos indica Pellettieri, los Galán “ignoran lo que pasa fuera de la casa o lo disfrazan según sus creencias y limitaciones” (“Estudio” 47) o, utili-

zando la descripción que Sábato hace de la familia Olmos en *Sobre héroes y tumbas* (1961), son esos “distráidos sonámbulos en medio de una realidad brutal que ni sentían ni oían, ni comprendían” (452). El presente de la pieza, un 17 de octubre de 1981 en el que de nuevo la señorita Galán se dispone a homenajear la muerte de Frédéric Chopin, trae a su memoria y al escenario el 17 de octubre de 1945, en el que madre e hijas se disponen para dicho homenaje y confunden la multitud que se dirige a la Plaza de Mayo para reclamar la libertad de Perón con unos hombres de torso desnudo que marchan hacia el homenaje del músico polaco.<sup>5</sup> Por su parte, el padre los identifica con “‘las hordas fascistas’, en una interpretación del fenómeno propia del pensamiento de izquierda de la época” (Pellettieri, “Estudio” 47).<sup>6</sup> Ha destacado Laura Mogliani “la potencia que tenía el hecho de que, durante la dictadura, se recordara el 17 de octubre desde el escenario con la entonación de ‘¡Chopin, Chopin!’, que remitía directa al conocido grito de ‘¡Perón, Perón!’” (61). Fue precisamente la fecha del estreno, 1982, año en el que la dictadura se resquebrajaba tras la guerra de las Malvinas, la que hizo posible que esta mención no fuera censurada, aunque sí silenciada prudentemente por la crítica.

En las acciones que se desarrollan en 1981, Susy encarna “la característica negativa del argentino medio”: “vivir mirando al pasado [...] negándose al presente” (Pellettieri, “Estudio” 43). La existencia de este personaje en el que la nostalgia funciona como un refugio que le permite sobrevivir en el recuerdo y no afrontar la realidad la podemos rastrear desde la primera etapa teatral de nuestro dramaturgo, de tal modo que el vínculo entre Elvira de *Nuestro fin de semana* (1964) y Susy es evidente. “¿Te acordás?” es el *leitmotiv* que caracteriza a Elvira en la primera obra de Cossa: “Siempre pienso que nuestra felicidad terminó el día de aquel cumpleaños tuyo, ¿te acordás? ¡Qué noche maravillosa! Bailamos hasta las seis de la mañana y después terminamos tomando mate y comiendo bizcochos en la cocina. ¿Te acordás, Beatriz?” (Cossa, *Teatro I* 20).

Como Elvira, Susy añora un pasado que, al entrar en contacto con el presente, la llena de frustración, pues trae consigo las aspiraciones incumplidas. En *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, el fracaso amoroso de Susy se une al fracaso revolucionario de Frank y sitúa al espectador frente a un presente teatral donde el ideal romántico no se ha alcanzado. Así lo señaló el propio dramaturgo en una entrevista concedida al diario *La Prensa* en 1982: “Y pienso que el tema de la obra es justamente la falta de posibilidad de comunicarse de estos personajes, a partir de una actitud idealista romántica

que inevitablemente los lleva al fracaso” (ver Gasió 268). Las resonancias chejovianas, especialmente de *Las tres hermanas* (1901), en la construcción de estos personajes son evidentes. Ahora bien, lo que caracteriza a Susy frente a sus antecedentes teatrales es que su recuerdo se levanta sobre el escenario. Es decir, se produce la objetivación escénica de su conciencia (Dubatti, *Concepciones* 126), procedimiento que nos hace considerar al expresionismo como una de las poéticas válidas para el análisis de esta pieza.

Osvaldo Pellettieri la considera, dentro de su clasificación, como una obra que pertenece, junto a piezas como *El viejo criado*, *De pies y manos* y *Viejos conocidos*, al “realismo reflexivo de intertexto moderno” (“La segunda” 126). En este grupo de obras, aparecen procedimientos propios del grotesco, del absurdo, del expresionismo y, en este caso, de la llamada comedia blanca “refuncionalizados y resemantizados” (126) para probar una tesis realista.<sup>7</sup> El personaje de Susy es determinante para generar el mundo expresionista de la pieza, pues constituye el personaje “soñador”, del cual “emanan todos los personajes”, que “se ubica [...] en el centro de su mundo poseído por el desdoblamiento y el aislamiento” (Pellettieri, “La segunda” 131).<sup>8</sup> En la misma línea, Dubatti señala que el drama expresionista requiere la materialización escénica de una visión subjetiva (*Concepciones* 126), la de Susy en este caso, como bien indica la acotación: “*Susy, una mujer de sesenta años [...] Mientras recorre el ámbito de uno a otro lugar, es acosada por los recuerdos [...]. El espectador conocerá a estos personajes no como son —o, mejor dicho— como fueron, sino como quedaron grabados en la memoria cada vez más esclerosada de Susy*” (82).

Esta materialización de la conciencia de un personaje en escena es señalada como rasgo fundamental de la pieza por los dos expertos. No obstante, a nosotros nos interesa especialmente cómo dicha materialización provoca una construcción dramática específica en la que el análisis del tiempo nos proporciona las claves interpretativas del texto. Un tiempo, como veremos, cuyos signos “están inscritos en el espacio” (Ubersfeld 108). El tiempo escénico contiene un tiempo dramático policrónico (Grillo 103-107): el pasado, que se sitúa entre 1935 y 1945, y el presente, que corresponde al año 1981. El presente teatral coincide con el tiempo histórico que transcurría fuera del escenario, pues la obra fue gestada en ese año, aunque su estreno tuviera lugar un año después.

Esta ruptura de la secuencia cronológica posee precedentes en la producción teatral de Cossa. Por ejemplo, *La pata de la sota*, pieza estrenada en 1967, suele emparentarse con la obra aquí analizada, ya que en ambas el

núcleo familiar posee un papel protagónico y, también, en las dos existe una ruptura del tiempo lineal.<sup>9</sup> No obstante, la experimentación con el tiempo no estaba tan lejana en la memoria del autor, pues en 1981 había estrenado *Tute cabrero*<sup>10</sup> bajo la dirección de Raul Serrano. Esta pieza aborda el tema laboral y no el de las relaciones familiares, pero rompe también el sentido continuo del tiempo mediante el procedimiento del *flashback*, al igual que la pieza de 1967.<sup>11</sup>

No obstante, existen numerosas divergencias entre el uso de la analepsis en las piezas citadas y la policromía de *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, divergencias que Pellettieri cifra en un incremento de “la carga de subjetividad, como se sabe uno de los elementos fundamentales de expresionismo” (“Estudio” 44). En nuestra opinión, en esta subjetividad reside la diferencia fundamental y merece, por este motivo, ser desarrollada con mayor precisión, pues ni en *La pata de la sota* ni en *Tute Cabrero* las imágenes del pasado emanan de la conciencia de un personaje, sino que se insertan por asociación con una escena del presente o con el contenido de una réplica. También su objetivo difiere ya que, en los citados precedentes, este procedimiento es empleado para mostrar “cómo los problemas de hoy, siempre estuvieron presentes” (Pellettieri, “Estudio” 31), es decir, representar el germen del fracaso o la infelicidad de los personajes. Desvelar el propósito de la singular policromía de *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* ocupará las líneas siguientes.

El hecho de que las escenas del pasado en la pieza analizada emanen de la conciencia de un personaje<sup>12</sup> provoca que tanto su inserción como su atmósfera sean distintas a las de las regresiones de las citadas obras. Uno de los logros de esta obra es que consigue darles a los recuerdos la textura de los recuerdos, tal y como el propio autor apunta en la acotación: “*Los recuerdos de Susy se remontan a los años que van de 1935 a 1945, pero estos tiempos —como suele ocurrir con la memoria— no son precisos: se entremezclan y desvanecen*” (82).

El análisis de las distintas formas de inserción de estas secuencias del pasado, así como la particular atmósfera que generan, nos permite vislumbrar su finalidad teatral. En esta obra, el pasado y el presente “*se entremezclan*” pero no se funden, pues no existe frontera que los separe; en una misma escena conviven los vivos y los muertos. Este aspecto temporal queda representado en el espacio y de ahí que hagamos nuestra la afirmación de Ubersfeld: “los signos del tiempo están inscritos en el espacio” (108). En la acotación inicial leemos: “*La obra transcurre en dos ámbitos: en el come-*

*dor de una antigua casona y en una pequeña plazoleta del barrio Villa del parque. En realidad, ambos lugares se confunden, sus límites son imprecisos*” (81). No existe un espacio destinado a los vivos y otro al recuerdo; como indica el autor, “*tanto en la casona como en la plazoleta se respira la presencia de la muerte, para ser más precisos: de lo que ha muerto*” (81). Para incrementar este efecto de borrar los límites, el dramaturgo añade un elemento escenográfico —“*Dos guías de luces de colores*” que “*cubren todo el escenario: la plazoleta y el comedor*” (81)— que será empleado como símbolo de la inserción de los personajes que pertenecen al recuerdo.

La acción de estas dos líneas temporales se entrelaza de forma paulatina. En las primeras escenas, Susy observa sus recuerdos que se escenifican junto a ella en el mismo espacio, pero no interactúa con esos personajes que son fruto de su esclerosada memoria. Así leemos en la acotación “(*Susy no responde, pero registra las voces de sus muertos*)” (83). De esta simultaneidad inicial pasamos a una suerte de intersección que se irá acrecentando hasta el punto de que las escenas del pasado adquieren más peso para la protagonista que su propio presente. Así pues, al principio nos encontramos que Susy, sin responder aún a esos personajes de su memoria que la interpelan, comienza a vincular sus acciones a las palabras del recuerdo:

SUSY: [...] El chal... el chal... uno nunca sabe cómo estará la temperatura un octubre.

(*Se coloca el chal y se mira ante el espejo*).

MADRE: Decime, Susy. ¿No estás muy pizpireta para salir así a la calle? Esa pollera es muy corta. (*Inconscientemente, Susy se mira el ruedo de la pollera*). (85)

A medida que la acción avanza, el personaje cederá ante el recuerdo y se instalará en él. Clarificadora resulta la siguiente acotación: “(*Susy ingresa en la zona de los recuerdos y le habla a Frank aunque Palumbo cree que dialoga con él*)” (95).

Con la llegada al presente del personaje de Frank, ese joven revolucionario al que Susy amaba en silencio —convertido ahora en un hombre viejo, cascarrabias y aturdido— se produce una nueva forma de inserción en la que este personaje se transformará en escena. Esta transformación, que requiere un meticuloso trabajo por parte del actor, pone de manifiesto que la poética elegida huye de todo ilusionismo y exhibe abiertamente los

procedimientos teatralistas que la conforman, procedimientos que, gracias a la fuerza de la convención teatral y a la magia que propone el escenario, son perfectamente verosímiles en el microcosmos creado. Frank viajará del recuerdo al presente, como vemos en este fragmento:

- PADRE: [...] Anda hija. No hagas esperar a ese muchacho. Dile que entre.  
*(Zule corre alegremente hacia la pérgola).*
- ZULE: Frank... Frank...  
*(Se escucha la trompeta de Frank, tocada con la boca, como siempre. Zule estira los brazos hacia él. Frank aparece como lo hemos visto hasta ahora, y va hacia Zule. Pero pasa a su lado y al dejarla atrás se convierte en un viejo de setenta años. Su trompeta suena cascada y lenta, como un disco puesto a menos revoluciones. Por supuesto, habla como un viejo. Se va acercando a Susy que sigue sentada en el banco de la plazoleta y no lo reconoce. Ahora, Frank pertenece a la realidad).*  
 (99)

El sonido de la trompeta será el signo teatral elegido para mostrar esta transformación. Frank también ingresará, de la mano de Susy, en el recuerdo y se transformará en el hombre joven que fue. En este caso, Frank ya no es sólo el recuerdo de Susy, sino también el de Francisco Casteluchi; Frank recuerda, Frank se convierte en recuerdo:

- FRANK: Villa del Parque... Zule... *(Ya parece recordar)*. ¿Usted es Zule?
- SUSY: No. Zule es mi hermana. ¿No me reconoce? *(Frank se acerca y la mira de arriba abajo)*. Soy la mocosa.
- FRANK: La mocosa... Había una mocosa en Villa del Parque que tenía tetas grandes. Lindas tetas.
- SUSY: Nos vimos por primera vez en la kermesse.  
*(Las guías de colores se encienden lentamente. Se vuelve a la zona de los recuerdos. Frank irá recomponiendo la figura del año 40 y su trompeta sonará joven).*
- FRANK: Había una kermesse.
- SUSY: Pero usted no se fijó en mí. Se fue al tren fantasma con

mi hermana.

FRANK: Había un tren fantasma.

*(Frank ya está joven. La madre toca en el piano el nocturno N° 2 de Chopin. El padre está escribiendo. Frank y Zule bailan en la pérgola. Zule lo toma de la mano y lo lleva hacia los padres. Se retoma la escena anterior).* (102-103)

Hasta aquí los distintos modos de inserción de estos fantasmas del recuerdo. Como indica Laura Mogliani, puesto que dichos personajes proceden del libre fluir de la conciencia de Susy, su aparición quiebra la linealidad temporal y produce “reiteraciones, avances y retrocesos” (61). Este hecho da lugar a un tiempo discontinuo, formado por escenas en las que apenas existe acción: secuencias que se desvanecen ante el espectador.

Precisamente, esta última apreciación nos conduce a caracterizar la particular atmósfera que genera la presencia “de lo que ha muerto” (81) sobre el escenario, esa que Mogliani identifica con la “dimensión onírica de la acción” (61) y que nosotros preferimos definir como poética. En su deseo de conseguir esa textura propia del recuerdo, Cossa imprime en estas secuencias una impronta lírica más lograda que en otras piezas. Para él, el teatro siempre se vinculará con la poesía: “[...] un autor teatral tiene que cuidarse de la narrativa y acercarse a la poesía. El teatro no sólo es un texto, sino las imágenes, la luz, la escenografía: es una suma de elementos destinados a la síntesis poética” (ver Gasió 273).

Los citados “contornos desvaídos” (Consentino) de estas imágenes del pasado se unen al discurso alterado de aquellos personajes que repiten sus palabras “como una letanía”: “ZULE: Frank es alto, buen mozo y toca la trompeta” (98). Esta repetición discursiva funciona como una suerte de estribillo que, por un lado, representa la obsesión propia del recuerdo y, por otro, consigue introducir una cadencia en la pieza. La música, creada por el discurso repetido de los personajes y también interpretada por los mismos —*Tiempo de verano* en la trompeta de Frank, los *Nocturnos* de Chopin en el piano de Zule, *Yo me subí a un pino verde...* y *Ay, Carmela* en la voz del Padre—, posee un enorme protagonismo en esta obra. Por último, el tiempo circular que impone la convivencia entre vivos y muertos, así como las idas y venidas del recuerdo, nos conducen al concepto de analogía que, junto al de ironía, es, para Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974), motor de la poesía desde el Modernismo hasta las Vanguardias. En *Ya nadie recuerda a*

*Frédéric Chopin*, no nos encontramos simplemente con el personaje nostálgico propio de la dramaturgia de Cossa, sino con una materialización de la nostalgia que implica la presencia escénica de la poesía.

Es esta hermosura ajada que impone la nostalgia la que delata la posición ambivalente de nuestro dramaturgo, esa a la que alude Mogliani cuando afirma que “el punto de vista de Cossa [...] posee dos caras” (61). Si bien no podemos obviar que en él existe afecto por ese ideal romántico que representa el pasado y dolor por el fracaso de las utopías que planteaba, su sarcasmo contra esos personajes perdidos en la abstracción y su crítica feroz a la nostalgia paralizante de Susy también está presente. Nos encontramos de nuevo en el terreno de la autocrítica, pues Cossa vuelve a atacar conductas con las que está emocionalmente vinculado. Un testimonio claro de esta ambivalencia la encontramos en las diferencias que existen entre el estreno de 1982, cuando Cossa explicita su intención en una entrevista para *La Prensa*: “me interesaría que quedara claro en el público mi pensamiento de que las actitudes idealistas nos impiden conectarnos con la realidad” (ver Gasió 268), y la puesta que en 1998 realiza Omar Grasso. En esta última, el director subraya la otra cara de la moneda, el afecto de Cossa por ese ideal romántico que viene a coincidir con su propio afecto. Así pues, el resultado será una obra “teñida por la añoranza de un tiempo en el que se creía en sueños e ideales” (Mogliani 61), pero que ha perdido la intención crítica inicial.

No obstante, consideramos que el interés de la pieza reside en esa intención crítica. Como venimos argumentando, retoma una de las obsesiones de Cossa, la evasión. Ya sea en la ensoñación de la posibilidad, ya sea en la nostalgia por un pasado idealizado, la evasión impide a los personajes afrontar la realidad.

En *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, el escenario se convierte en espacio de la memoria o, mejor dicho, de las deformaciones de la memoria, pues la acción principal de sus personajes es recordar. El Padre, viejo anarquista español, forma parte de esa serie de tipos migrantes que añoran e idealizan la patria perdida; Frank, por su parte, se une a la nómina de personajes revolucionarios que, desde un presente fracasado, rememoran la persecución de la utopía socialista; para Susy, “es mucho más fuerte lo muerto que lo vivo, lo cual implica la descripción de una forma de vida, una manera de entender la realidad” (Pellettieri, “La segunda” 131). En todos ellos, la nostalgia tiene un efecto paralizante —“nostalgia improductiva” (Pellettieri, “Roberto” 43), “inmovilizadora” (Dubatti, “*El viejo*” 53) o “evasiva” (Previdi 132)— y en todos produce una alienación que es cuestio-

nada en el texto, aunque la ambivalencia de Cossa siempre tiñe esta crítica de cierta comprensión.

Hacia el final de la pieza, Susy intenta plantarle cara a su fracaso y buscar algo que la ate al presente. Por esta razón, le dice a Frank: “Quédese conmigo”, pero “*Frank se queda mirándola un instante en silencio. Susy, en un intento final por obligarlo se abre la blusa y le muestra los pechos. Frank se vuelve y sale hacia la estación*” (112). A este acto desesperado de Susy, que culmina en un nuevo fracaso, se unirá la muerte del personaje.

SUSY: Algo pasó en la estación.  
 PALUMBO: El tren agarró a un viejo. Lo hizo pomada...  
 SUSY: Pobre hombre  
 PALUMBO: Un viejo medio loco. Iba abrazado a una trompeta.  
*(Frank viejo toca “Tiempo de Verano”, pero la trompeta suena joven. Susy mira a Palumbo. La trompeta cesa abruptamente).* (115)

Antes de avanzar en esta reflexión, nos detenemos en dos aspectos del fragmento citado. En primer lugar, la imagen teatral con la que Cossa construye la muerte del personaje ejemplifica la “síntesis poética” (ver Gasió 273) a la que aludía el autor. Tras su muerte, Frank quedará representado por un cuerpo viejo, “*pero una trompeta que suena joven*” (115). En segundo lugar, al otorgarle al personaje que encarnó la lucha por el ideal una muerte tan ridícula, Cossa muestra el doloroso fracaso de las utopías sin condescendencia ni para sí, ni para el público, ni para sus personajes.

Estos dos acontecimientos, el rechazo y la muerte, provocan un giro en el personaje de Susy. Palumbo, el guardián del parque, que hasta ahora le había pasado desapercibido, se convierte en la única opción posible para combatir su soledad. Su ruptura con el pasado, representada escénicamente por unos recuerdos que se degradan —“*La imagen de la madre es ahora la de una alcohólica. Tiene una expresión de amargura*” (112-113) o “*El padre agoniza en un sillón*” (114)—, comienza siendo heroica y termina convirtiéndose en una claudicación ante lo que la realidad le ofrece. Susy se resigna, pues, como indica Cossa, esta “es una obra sobre la derrota” (ver Freire, “Entrevista”).

- SUSY:           ¿No quiere acompañarme hasta casa, señor Palumbo?
- PALUMBO:       (*Asombrado*). ¿A su casa?  
                   (*Susy le tiende la mano. Palumbo se la toma y ambos ingresan al ambiente de la casona. Palumbo queda extasiado. Susy se quita el chal*). (115)

Si hasta ahora Cossa develaba los peligros de esta nostalgia improductiva, en esta pieza le da una vuelta de tuerca a esta vena mayor de su teatro cuando Susy decide romper con el pasado. En su última réplica —“Por favor, Nano. No hablemos más del pasado. A partir de ahora, lo que importa es el futuro” (119)—, este personaje se encuentra con una realidad “pequeña y elemental” (Pellettieri, “Estudio” 48); cae en un futuro que, como dice el personaje del Amigo en *De pies y manos*, “va a estar lleno de hijos de puta” (197).

Cossa construye una fábula en la que no hay salida para la alienación de la clase media. Por un lado, tenemos una burguesía que, perdida en una maraña de aspiraciones culturales de raigambre europea, permanece impasible ante los retos históricos. Reveladoras resultan estas palabras del padre de Palumbo sobre los Galán: “la gente culta, me decía siempre, es rara. Pero no comete desórdenes” (*Cossa* 3 95). Por el otro, nos encontramos con el personaje de Palumbo, que se irá dibujando a lo largo de la pieza como el representante de un rudo fascismo. La construcción de este personaje comienza desde la elección de su nombre, pues Palumbo nos remite al término paloma en latín, ave común que llena las plazas de Buenos Aires y que no goza de buena fama entre los viandantes. Las intervenciones de Palumbo delatan al “pequeño represor por excelencia, que detesta la libertad” (Pellettieri, “Estudio” 48), como podemos ver en el siguiente ejemplo:

- PALUMBO: [...] Es así. Ya no hay respeto por la tradición. Todo está mal, muy mal. Cuando mi padre era guardián de esta plaza, con su sola presencia dispersaba a los chicos. (*Indignado*). ¡Ayer tuve que enarbolar el garrote para dispersar a cuatro mocosos que querían jugar a la pelota! Unos mocosos así... (*Señala baja estatura*). Y todavía me hacían burla desde enfrente. (*Saca el garrote*). Cómo me gustaría darles en la cabeza. Le dije

al intendente: “Déjeme darles. Déjeme” (*Imita al intendente*). “No puedo darle la orden, Palumbo. Déme tiempo.” (*Breve pausa*). Es así... Es así: cada vez cuesta más dispersar a las nuevas generaciones. (94)

Esta violencia soterrada del personaje estallará cuando logre lo que siempre había codiciado, no estar al servicio de esta burguesía cultivada, sino dominarla: el “zarpazo totalitario” del que habla Berra (“La política”).

PALUMBO: (*Sorprendido*). ¿Mi casa? (*Susy asiente*). Mi casa... (*El rostro de Palumbo se modifica. Aparece un gesto de dureza. Luego se ríe con obscenidad. Va hacia el piano y golpea las teclas como un chico. Luego se dirige hacia el escritorio y arroja al aire los manuscritos del padre. Finalmente se para en un sillón y comienza a saltar mientras pega gritos ‘tarzanescos’. Susy va hacia él*). (118)

No en vano, la crítica vio en este personaje una referencia directa al poder militar de la dictadura. Así pues, Berra definía al personaje como “un larvado militar, con inocente apariencia de *boy scout*”, y añadía que en la obra “hay referencias a los secuestros, a los temidos Falcon verdes, de un sombrío ‘apenas ayer’” (“La política”). Olga Consentino, por su parte, en su reseña de la puesta de 1998 para *Clarín*, se pregunta: “En 1982, un patán uniformado proponía como método de limpieza erradicar a las palomas y a los chicos. El guardián de plaza decía llamarse Palumbo pero... ¿no sería un camuflado autócrata de la dictadura?” (“Un clásico”).

Este tipo popular y sin instrucción, que presenta actitudes violentas y autoritarias y encarna una suerte de fascismo elemental, será representado de nuevo dos años más tarde por el personaje del Amigo en *De pies y manos*. Como en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, este personaje y el mundo que simboliza acabarán triunfando sobre la desorientada lucha por la utopía. Reaparece en *Ya nadie recuerda*, aunque de forma menos explícita, la pregunta sobre la identidad argentina que está en *El viejo criado*: de un lado, el intelectual que mira a Europa, del otro, un ser nacional plagado de actitudes fascistas. Ambos modelos se plantean como vías muertas. Ahora bien, puesto que el primero no responde a las urgencias de la realidad nacional, es devorado por el segundo: el peligroso y eterno compadrito.

### A modo de conclusión

Como hemos visto, *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* aborda uno de los temas medulares de la dramaturgia de Roberto Cossa: la clase media que vive de espaldas a la historia y que elige la nostalgia como refugio para no afrontar el presente. En esta pieza, el autor le otorga carnadura humana al recuerdo del personaje protagónico, Susy, de tal modo que presente y pasado se funden sobre el escenario. Esta apuesta escénica genera en el espectador la sensación de un tiempo circular con el que Cossa representa a un país al que denomina “netamente cíclico” (ver Gasió 313). Borrar el límite que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos se une, así, a una larga lista de estrategias dramáticas —el tiempo comprimido en *El sur y después* o la repetición de acciones en *El viejo criado*, por ejemplo— con las que nuestro autor investiga cómo sugerir escénicamente un país empeñado en repetir siempre los mismos errores.

En *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, las escenas del pasado van ganando terreno sobre el escenario hasta enajenar completamente a nuestra protagonista. Tras este *in crescendo* del recuerdo que envuelve a Susy, se produce el punto de giro: la apuesta por el presente. Es aquí donde la mirada crítica del autor se torna más incisiva al presentarnos la claudicación de esta desorientada clase media como uno de los pilares que sustentan la represión, una represión que apunta directamente a la dictadura que transcurre fuera del escenario en 1982. Sin embargo, quizás lo más genuino de esta dolorosa pieza sobre el fracaso es que Roberto Cossa consigue alcanzar una intensidad lírica que no volveremos a ver en su producción dramática.

*Universidad de Jaén*

### Notas

<sup>1</sup> La profesora Gracia Morales dedica un estudio a este conflicto estático que transgrede los principios clásicos del conflicto volitivo. Nos indica la autora la procedencia de esta nomenclatura —los talleres de escritura del dramaturgo Sanchis Sinisterra— y esboza una “provisional y esquemática definición”:

Ante un estímulo X, el personaje protagonista no reacciona o reacciona de un modo que no responde a las expectativas lógicas. El estímulo puede ser de carácter beneficioso para el futuro del personaje (una buena noticia, unas oportunidad deseable, etc.) o claramente perjudicial (una amenaza, una agresión...). El personaje está demostrando así dos cualidades

esenciales: por una parte, su ausencia de deseo inicial (no es él quien genera el arranque de la acción) y, por otra, su carencia de voluntad de lucha, de resistencia o de mejora, a la hora de enfrentarse al peligro que le sobreviene o de aprovechar la ocasión ofrecida. (656)

<sup>2</sup> Para ahondar más en este tipo de personaje migrante, les remito a mi artículo “Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa”.

<sup>3</sup> Respecto a aquellos personajes que la crítica ha calificado como tipos y/o arquetipos, como por ejemplo el de la Madre en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, Cossa realiza la siguiente afirmación: “no me gusta la palabra arquetipos para definirlos. Prefiero decir que representan la mentalidad de ciertos argentinos de la época, y de algunos de hoy” (ver Gassió 270). Considero que lo más interesante de nuestro dramaturgo es que sus personajes no se ciñen a tipos establecidos, sino que construye nuevos tipos según le dicta la realidad y sus necesidades creativas. En este sentido, los rígidos rasgos del tipo alcanzan una mayor flexibilidad, una mayor originalidad.

<sup>4</sup> La comedia blanca, género tradicional que triunfa en la escena porteña durante los años treinta, hace uso de lo que Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador denominan “estructura melodramática”, en la que la sensibilidad kantiana —proceso sensible lleno de espíritu— funciona como correa de transmisión entre “los valores de las clases dominantes y el inconsciente de las clases dominadas”. La pequeña burguesía, que se identifica con los valores de las clases dominantes, actúa en esta literatura melodramática como perfecto grupo bisagra que reproduce la ideología dominante, no como tal, sino como un esquema de valores abstracto, un sentir universal legitimado por la emoción, la sensibilidad y “el camino de las lágrimas” (136). De este modo, dicha ideología dominante empapa el inconsciente colectivo y las capas sociales más desfavorecidas asumen como propios unos valores ajenos que chocan con la realidad material de su existencia. Desde este punto de vista, la inversión paródica de dicho género por parte de nuestro dramaturgo supone una afilada crítica hacia esa clase media que reproduce la ideología del poder.

<sup>5</sup> El 17 de octubre de 1945 se produjo en Buenos Aires una gran movilización obrera y sindical que exigía la liberación del entonces coronel Juan Domingo Perón. Al año siguiente, Perón sería elegido presidente; por esta razón esta fecha se conmemora como día fundacional del peronismo.

<sup>6</sup> Como nos informa Alberto Catena, la anécdota que da origen a la pieza y a su título procede de “un episodio que protagonizó el joven Cossa en el colegio estatal donde cursaba el secundario y que le costó su expulsión. En la redacción que le habían encargado sobre el aniversario de la muerte de Chopin, un 17 de octubre, asoció en broma la fecha con el día de la famosa marcha peronista producida en 1945” (23).

<sup>7</sup> Esta afirmación de Pellettieri implica que poéticas como el absurdo, el grotesco o el expresionismo se alejan de un teatro comprometido con la realidad, pues sus procedimientos deben ser refuncionalizados y resemantizados para que esto ocurra. No obstante, manifiesto mi desacuerdo con el teórico, pues considero que estas vías nacen de las necesidades expresivas de los creadores frente a una compleja realidad para la que el realismo ortodoxo se muestra insuficiente.

<sup>8</sup> Pellettieri señala que Georg Kaiser, autor fundamental del expresionismo alemán, puede ser citado como influencia para *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (“Estudio” 44). Georg Kaiser vivió en Argentina durante tres años a comienzos de siglo XX y parte de su obra teatral (*Gas*, *Un día de octubre* y *De la mañana a la medianoche*) será publicada por primera vez en 1938 por la editorial Losada. En el prólogo de dicha edición, se nos indica que hasta ese momento “el expresionismo teatral era conocido casi únicamente en esas latitudes a través de su trasplante italiano: el *grotesco*” (“Prólogo” 7). En la dramaturgia argentina, Roberto Arlt es el autor que mejor absorbió y resemantizó tanto los procedimientos del grotesco italiano como los del expresionismo alemán, tal y como señala Grisby Ogás Puga (*El modelo*). Consideramos que el expresionismo que Cossa ensaya en esta pieza tiene una influencia nacional, la obra de Roberto Arlt, en la que está presente tanto el expresionismo de Georg Kaiser como el grotesco de Luigi Pirandello. Recordemos, por ejemplo, que en *Trescientos millones*, obra estrenada dentro del circuito de teatro independiente en 1932, la conciencia de la Sirvienta alcanza carnadura humana sobre el escenario.

<sup>9</sup> El diálogo entre ellas es tal que la colección Clásicos Huemul las publicó juntas en 1985 con un estudio previo de Osvaldo Pellettieri en el que ambas piezas aparecen relacionadas.

<sup>10</sup> La pieza *Tute Cabrero* (1981) tiene su origen en un guion cinematográfico que fue llevado a la pantalla por Juan José Jusid en 1968. Nuestro autor realiza en este caso el camino inverso al habitual y pasa del guion al texto teatral (para profundizar en su estudio, ver mi artículo “Del cine al teatro: el camino inverso de *Tute Cabrero*”). También tenemos ejemplos en la dirección opuesta: las adaptaciones cinematográficas de *La Nona* y *Yepeto*.

<sup>11</sup> El modelo de *La pata de la sota* (1967) y *Tute Cabrero* (1981) está, como Roberto Cossa ha repetido en numerosas ocasiones, en *La muerte de un viajante* (1949) de Arthur Miller, obra que marcó profundamente a nuestro dramaturgo.

<sup>12</sup> La materialización del recuerdo de un personaje aparecerá de nuevo en *Viejos conocidos* (1994), obra en la que Guarda, un hombre de gran memoria visual, comparte con el Pasajero, un hombre de gran memoria auditiva, un hecho del pasado. Este hecho se va reconstruyendo a lo largo de la pieza en una suerte de juego de espejos entre ambos personajes. La clave está en una imagen que “*todas las noches a la misma hora*” el Guarda ve sentado “*en el estribo del último vagón*”: “*una Muchacha pelirroja que pedalea una bicicleta*” (Cossa, *Teatro* 51). La imagen de esa mujer emana de la conciencia del personaje del Guarda.

## Trabajos citados

Anaine, Susana. “El teatro de Roberto Cossa o la puesta en escena de una conciencia histórica”. *Espacio de crítica e investigación teatral*, vol. 4, núm.6-7, 1990, págs. 85-90.

Azor, Ileana. *El neogrotesco argentino*. CELCIT, 1994.

Basabe, Omar. *La re-escritura de la historia en la producción teatral de Roberto Cossa* (tesis doctoral). Universidad de Laval, 1990.

Berra, Edith. “La política argentina desde la óptica de Roberto Cossa”. *Mendoza* (recortes de prensa). 27 jul. 1984. s.p.

Catena, Alberto. “Prólogo: Roberto Tito Cossa. Un artista de su tiempo”. *Teatro I: De 1964 a 1979*. Ediciones la Flor, 2014, págs. 9-36.

Ciria, Alberto. “Roberto Cossa: el teatro histórico, la historia teatral”. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 15, núm. 29, 1990, págs. 129-48.

\_\_\_\_\_. “La historia argentina en el teatro de Roberto Cossa: A propósito de *Angelito*”. *Revista Interamericana de Bibliografía / Inter-American Review of Bibliography*, vol. 42, núm. 4, 1992, págs. 577-83.

Consentino, Olga. “Un clásico que revela nuevos significados. Metáfora dolorosa del país, *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* de Cossa, renueva su vigencia”. *Clarín*, 12 oct. 1998. [www.clarin.com/espectaculos/clasico-revela-nuevos-significados\\_0\\_By5QWJUnl.html](http://www.clarin.com/espectaculos/clasico-revela-nuevos-significados_0_By5QWJUnl.html).

Cossa, Roberto. *Teatro 4: Angelito. Los compadritos. Tartufo (adaptación)*. Ediciones de la Flor, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teatro 5: Años difíciles. Viejos conocidos. Don Pedro dijo no. Lejos de aquí* (en colaboración con Mauricio Kartun). Ediciones de la Flor, 1999.

- \_\_\_\_\_. *Teatro 3: El viejo criado. Gris de ausencia. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. El tío loco. De pies y manos. Yepeto. El Sur y después*. Ediciones de la Flor, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teatro 1: Nuestro fin de semana. Los días de Julián Bisbal. La ñata contra el libro. La pata de la sota. Tute cabrero*. Ediciones de la Flor, 2005.
- Dubatti, Jorge. "El viejo criado de Roberto Cossa. Tiempo y oxímoron". *Teatro XX*, vol. 4, núm. 7, 1998, págs. 52-54.
- \_\_\_\_\_. *Concepciones del teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Ediciones Colihue, 2009.
- Fernández, Gerardo. "El ciudadano Roberto Mario Cossa o sea, el teatro argentino contemporáneo". *Teatro*, vol. 56, 1999, págs. 6-23.
- Freire, Susana. "Entrevista a Roberto Cossa: el dramaturgo está en crisis y cuestionado". *La nación*, 9 oct. 1998. [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=113529](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=113529).
- G. de. T. "Prólogo". *Gas. Un día de octubre. De la mañana a la medianoche*. Georg Kaiser. Losada, 1959, págs. 7-9.
- Gasió, Guillermo, ed. *Roberto Cossa. Escribo para estrenar: Memorias. Textos. Testimonios*. Corregidor, 2011.
- Graham-Jones, Jean. "De la euforia al desencanto y al vacío: la crisis nacional en el teatro argentino de los 80 y los 90". *Memoria colectiva y políticas del olvido: Argentina y Uruguay 1970-1990*. Eds. Adriana J. Bergero y Fernando Reati, Beatriz Viterbo, 1997, págs. 253-77.
- Grillo, María Paz. *Compendio de teoría teatral*. Biblioteca Nueva, 2004.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. Era, 1963.
- Mogliani, Laura. "Para refrescarnos la memoria: reposiciones en el Cervantes". *Teatro XXI*, vol. 5, núm. 8, 1999, págs. 59-62.
- Morales, Gracia. "'Nada que hacer' una aproximación a la noción de conflicto estático". *Cartografía teatral: en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Coord. Guillermo Laín Corona, Rocío Santiago Nogales; José Romera Castillo, hom., 2019, págs. 653-65.
- Ogás Puga, Grisby. "El modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt. Primera modernización teatral argentina". Diss. Universidad de Buenos Aires, 2008. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1591>.
- Ortiz, Yolanda. "Del cine al teatro: el camino inverso de Tute Cabrero". *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Ed. José Romera, Visor Libros, 2008, págs. 151-66.
- \_\_\_\_\_. "Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, 2016, págs. 449-62.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix Barral, 1993.

- Pellettieri, Osvaldo. "Estudio preliminar". *La pata de la sota. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. Roberto Cossa*. Huemul, 1985, págs 5-59.
- \_\_\_\_\_. "La segunda fase de la segunda modernidad teatral argentina (1976-1983)". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976-1998)*. Ed. Osvaldo Pellettieri, Galerna, 2001, págs. 73-79.
- \_\_\_\_\_. "Roberto Cossa y el teatro dominante". *Teatro. Revista de estudios teatrales*, vol. 16, 2002, págs. 35-48.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2013.
- Previdi, Roberto. "América deshecha. El neogrotesco gastronómico y el discurso del fascismo en *La nona* de Roberto Cossa". *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*. Eds. Juana Arancibia y Zulema Mirkin, Editorial Vinciguerra, 1992, págs. 131-39.
- Salzman, Isidro. "El concepto de 'nostalgia improductiva' en dos obras dramáticas de Roberto Cossa". *Breviario de Investigación Teatral*, vol. 3, núm. 3, 2001, págs. 83-92.
- Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna, 2002.
- Villegas, Juan. "El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas". *Latin American Theatre Review*, vol. 18, núm. 1, 1984, págs. 5-12.



To order our publications:  
<https://latrbooks.ku.edu/related-links>

More about our publications at:  
<https://latrbooks.ku.edu/publications>

