

## Roberto Cossa habla del teatro\*

### Sharon Magnarelli

*Desde tu punto de vista, ¿cuál de tus obras ha tenido más éxito, no necesariamente económico, sino personal?*

Yo creo que no podría hablar de una. *Nuestro fin de semana* lo fue en el sentido personal porque yo era un desconocido. Nadie sabía que existía y realmente me colocó en un primer plano acá. Yo creo que hoy la obra está envejecida, pero en ese momento, por todo lo que te decía, fue realmente un acontecimiento. Después otra obra que realmente me dejó mucho fue *La nona*. Fue un éxito grande de público, pero también yo hacía seis años que había dejado de escribir. Y la pieza que quizás hoy más se menciona o más se reconoce es *El viejo criado*.

*Tú me dijiste que no vas a ver las puestas de tus piezas, pero ¿vas al teatro a ver piezas que no son tuyas?*

Sí, voy al teatro bastante.

*¿Hay algún dramaturgo que te guste más que otro, alguna predilección?*

Sí, hay. Yo tengo una predilección especial, quizás por influencia. Yo advierto desde mi punto de partida tres influencias netas: una es la de Arthur Miller, más diría yo, *La muerte de un viajante*, que cuando yo tenía dieciséis años fue la obra que me volcó al teatro. No sé si lo dije en ese momento, pero hoy me doy cuenta que tomé una decisión. Me decidí que quise ser algo en el teatro en ese momento, actor, algo, pero quiero ser con el teatro. Y Chejov, que fue otro autor que realmente más allá de calidades es un autor que me toca mucho; y entre los rioplatenses, Florencio Sánchez. Esos tres autores al comienzo me marcaron mucho. Después con el tiempo aparecieron otras corrientes: entre los argentinos, Discépolo; entre las mundiales, me gusta mucho Beckett. Me parece un autor inteligente. Curiosamente no es un autor que me emocione. Hay gente que con *Esperando a Godot* ha salido realmente emocionada. A mí más bien me afecta en el sentido intelectual, pero reconozco que en *El viejo*

*criado* con esos dos personajes, en esa cosa circular, hay una influencia de Beckett. De manera que esas cosas quedan en el subconsciente. Me interesa mucho Brecht. Antes no era un apasionado de Brecht. Realmente me gustaba, pero Brecht, como autor, me gusta cada vez más. Es un autor raro en la Argentina: está lleno de brechtianos y admiradores de Brecht, pero nunca se hizo el teatro de Brecht. No sé si es un teatro para poner a la manera argentina—esa cosa del distanciamiento—pero, por ejemplo, me gustó mucho la puesta de *Galileo* [que se hizo en el Teatro Nacional Cervantes, temporada 1984].

*¿Dirías tú que hay una característica fundamental en toda tu obra o depende de la época en que se produjo?*

Yo creo que hay una línea conducente, si bien lo he modificado mucho, como hablábamos al comienzo de aquel naturalismo de las primeras obras tratando de quebrar después lo cotidiano por un lado, la estructura lineal por otro. Pero creo que hay una especie de permanente recurrencia al tema de la clase media argentina y su realidad: es decir, de aquel vendedor de máquinas de escribir que soñaba con el negocio, hasta las fantasías, y los mitos de *El viejo criado*, hasta la ansiedad de la familia de *La nona* por crecer, por salir, por liberarse, esto, yo insisto, que es para mí todo lo que hablábamos cuando definimos lo que es el argentino como un ser humano que está atrapado en una irrealidad y en una especie de decadencia sin salida que lo va a hacer girar y repetir siempre sus mismas reacciones históricas. Es decir, si vemos nosotros todo desde el treinta para adelante, todo es como si fuera una espiral que se vuelve a lo mismo. Lo circular está expresado más claramente en *El viejo criado*, pero en *Chopin* está la nostalgia del romanticismo de la clase media que soñó con un mundo romántico ideal. Hay una realidad como la que vivimos. Escribo una acción dramática que me gusta y después la ideología viene por consecuencia. Creo que mi material es el hombre argentino de hoy con sus claves, sus mitos, su esencia. Si se da o no se da, ése es mi alimento: la clase media es básicamente la que tiñe toda la cultura de este país, toda la mentalidad, porque ésta es una sociedad donde hasta los obreros piensan mucho como clase media y las clases altas tienen mucho de clase media también.

*Dijiste que cuando te sientas a escribir, no tienes muy claro lo que vas a escribir ni cuál va a ser la ideología. Entonces, ¿cómo se te ocurren las ideas para las piezas?*

Bueno, empiezo con una imagen, generalmente, o a veces con una pequeña anécdota. Esta última obra surgió por lo que leí en un reportaje a un sobreviviente nazi que formó una sociedad de residentes de los que quedarán diez tipos. Pero a partir de ahí se me empezaron a ocurrir historias con este tipo. Yo tomo apuntes hasta que encuentro un nudo de acción que crece. Yo no trabajo con guión previo. Escribo, y a medida que escribo, continúo. A veces, en un momento de la obra, me paro, y digo, bueno ahora tendré que ver qué va a pasar. Tengo que inducir en la pieza para que vaya para donde yo quiero. Pero también trabajo con cierto impresionismo, con cierta libertad de imagen.

*Desde tu punto de vista, ¿cuál es la relación o, si prefieres, la diferencia, entre el lenguaje cotidiano con que conversamos en la calle y el lenguaje que se usa en una pieza, el lenguaje literario? ¿Son iguales? ¿Difiere el teatral del cotidiano o es una imitación del cotidiano?*

Mirá, depende del estilo del autor, depende del personaje que hable. Yo en general me manejo con un diálogo cotidiano. Mis obras siempre están situadas hoy. Puede haber referencias a cuarenta años atrás pero es hoy. Por ejemplo, yo en eso me he modificado y el código me obligaba a que los personajes usaran palabras no cotidianas, pero eso depende mucho del código que tiene el autor con la obra o el espectador con la obra.

Para mí el lenguaje es más dramático que literario. El lenguaje básicamente lo que no debe ser es narrativo. Yo lo grafico, lo simplifico: en la novela el novelista dice "fulano tiene mal carácter," porque es él que cuenta todo; en el teatro ese personaje tiene que tener mal carácter y hay que verlo. El mal carácter tiene que aparecer por sus acciones, no porque él lo diga. Entonces el lenguaje ahí cobra una fuerza diferente.

Y creo que cada pieza requiere un lenguaje propio. El lenguaje cotidiano es como la utilización de las malas palabras, del lenguaje lunfardo, el lenguaje marginal. Es decir, depende del personaje y la pieza. Hay obras que lo requieren y obras que se pueden escribir en lenguaje más culto y de todas maneras ser actuales. Hay autores que han situado piezas trescientos años antes de Roma, de Cristo: sin embargo en su momento era una obra muy argentina porque planteaba la impotencia del reformismo ante la sociedad. En esa obra el lenguaje era obviamente el lenguaje culto shakespeariano, isabelino.

Lo que escribo hoy puede ser más cotidiano, depende. Por ejemplo, mi próxima pieza será una pieza para un actor español, José Sacristán, que es muy conocido acá, muy querido, y que me pidió una obra a mí para venir a hacer teatro acá. Su presencia como actor español me obliga ya a cambiar y me voy a meter, si lo hacemos, en una trama histórica; incluso el personaje va a ser el penúltimo virrey que hubo en la Argentina, en el año 1806, cuando se producen las invasiones inglesas. Ahí me voy a tener que meter en un lenguaje histórico y ahí hay un código muy diferente. Los personajes tienen que hablar de otra manera; algunos son españoles, pero tampoco va a ser una especie de visión arqueológica del lenguaje. No, tiene que ser un lenguaje que suene a que así se hablaba en esa época. Por eso el lenguaje básicamente surge de la acción dramática, del concepto de la obra. Lo impone la obra; las imágenes imponen el lenguaje especial.

*Pero ya me pregunté al leer, por ejemplo, De pies y manos, si no estarías jugando con el lenguaje. Fíjate, las palabras son palabras de todos los días. Sin embargo, los referentes son bien otra cosa. ¿Es esto algo consciente por parte tuya o salió nada más?*

No, uno está consciente sobre el lenguaje. Mi intento en su momento fue trabajar con todas mis imágenes de la Argentina de hoy, visto el mundo intelectual, el mundo que lo rodea sin hablar expresamente del mundo de la realidad, tratando la realidad como una metáfora, que creo que es siempre lo que un autor debe hacer, si no, hace una crónica, hace periodismo o hace cine documental. Pero siempre el teatro de arte es una metáfora.

*Sin embargo, se podría decir que tu punto de partida ha sido la filosofía francesa, la idea que la palabra ya no tiene ni puede tener referente, que no se refiere a nada. Esto se ve hasta cierto punto en El viejo criado porque ese pasado que se está inventando nunca existió, o por lo menos no existió de la misma forma. ¿Te interesa todo eso de la filosofía francesa en cuanto al estructuralismo?*

No, no, yo soy muy ignorante en toda esa materia. No lo necesité. Yo creo que la cultura la necesita todo el mundo, pero en mi tiempo yo nunca lo dediqué mucho a los libros. He leído poco; he leído, pero poco y sobre todo lo que he leído nunca he logrado leerlo organizadamente, es decir, por ejemplo, tomar teatro de Shakespeare y leer todo Shakespeare y a la vez leer Marlowe, la obra de su época. No. Yo leo hoy una obra de Shakespeare y mañana una obra de Sergio De Cecco o de un autor joven que me traiga una obra. No tengo organicidad. Y en materia teórica, no he leído casi nada. Recién ahora he escuchado a gente que sabe, que me ha dado elementos, pero trato de no meterme en eso.

*¿Lo haces por instinto, entonces?*

Sí, lo hago por instinto.

*Siguiendo con lo del lenguaje, hay críticos que dicen que hay un lenguaje femenino y otro masculino. ¿Estás de acuerdo con esto? Y por otra parte, ¿crees tú que tus personajes femeninos hablen un lenguaje distinto?*

Yo creo que en teatro cada personaje habla su lenguaje, así sea masculino o femenino. En un buen texto dramático, contemporáneo, y dentro de códigos realistas, si uno tapa el nombre del personaje debiera descubrir en el lenguaje quién es el que habla. Creo que el personaje se define por su manera de hablar.

Tampoco sé si hay autoras que se puedan definir como miradas femeninas sobre el teatro. Griselda Gambaro trabaja mucho con la mujer en el personaje, lo cual indica su preocupación. Por supuesto yo no tengo un recuerdo muy neto sobre todas sus obras, pero yo no diría que uno descubre una mujer dentro de esa obra. De pronto le escapa un poco más, pero podían haber sido escritas por un hombre. Después en una autora como Susana Torres Molina, hay una pieza de ella que ella la hizo, la dirigió, que era una visión crítica del hombre y del machismo. Yo la vi, y en la puesta se marcaba mucho eso porque eran cuatro mujeres haciendo papeles masculinos, burlándose de las mujeres.

*¿A qué atribuyes el hecho de que hay tan pocas mujeres dramaturgas? Hay cuentistas mujeres, hay novelistas mujeres, pero hay muy pocas dramaturgas.*

No sé. Es por la historia de la dramaturgia. No es problema argentino. En la Argentina de pronto hay varias dramaturgas. Hay una, como es Griselda Gambaro, de primerísimo nivel, pero en general en la dramaturgia universal no hay mujeres. Yo creo que escribir teatro exige mucha racionalidad. La racionalidad es fundamental porque marca tendencias muy estrictas, en el tiempo, en el espacio, que hay que manejar. De pronto las mujeres se marcan

más por lo irracional, lo espiritual, poesía. Una novela es mucho más libre; un cuento es mucho más libre. En cambio el teatro es como el ajedrez, digamos, porque hace cierta matemática a que el hombre es más proclive a lo mejor. Por ese lado. Yo esto lo estoy inventando totalmente ahora. Es una pregunta que no la esperaba.

*La dejamos, entonces, y te hago otra. ¿Para ti es más difícil crear personajes hombres o mujeres, o te es igual?*

No, yo creo que es igual en cuanto a crearlos. Ahora a mí me acusan todas las actrices de escribir muchos personajes masculinos y pocos personajes femeninos.

*Es cierto.*

Debe ser cierto. A mí en general me atrae mucho el mundo del hombre porque es el que en definitiva abarca mis propias preocupaciones. En general el personaje femenino sirve de apoyo, de contraste, o de interlocutor, pero mi punto de vista es el del hombre, el del protagonista. Aparte, a mí me atraen mucho los seres marginales, la clase media baja, es decir, donde la presencia del hombre es mucho más fuerte. Después habrá razones de infancia, de familia, que tienden a tener imágenes de la mujer y del hombre, pero eso lo tenemos en la sesión de psicoanálisis.

*Y, ¿cuál es el aspecto más difícil de escribir cualquier pieza? No puede ser un trabajo fácil, se supone . . .*

No, no es realmente un trabajo fácil. A mí lo que más me cuesta es la parte racional. Yo mientras escribo tengo pocos momentos felices y muchos momentos difíciles. Me encanta el momento que descubro una situación o una acción que ilumina mucho, que me permite avanzar, pero después el teatro requiere toda esa zona de lo racional, de juntar las piezas como en un rompecabezas, provocar acciones para llegar a esa situación que uno quiere. Me pongo a escribir cuando aparece algo que me atrae.

*Casi todos los dramaturgos con quienes he hablado me dicen que odian a los críticos. ¿Qué opinas tú de los críticos?*

Yo no diría odio; no creo que sea la palabra. Primero hay una cosa que es humana y lógica: son difíciles de aceptar las críticas desfavorables y son placenteras las favorables, aunque uno diga, a mí la crítica no me importa. Me disgusta la crítica mala, y me alegra una crítica buena, pero no lo doy más valor que el de la opinión de una persona que aparte no conocemos. De manera que no sabemos si es más inteligente o menos inteligente. Está demostrado que en la Argentina la crítica realmente no habla de la obra; habla de lo teórico. La persona que reflexiona, no hay. Es decir, éste es un país que tiene en definitiva, mal o bien, ciento cincuenta años de teatro, que hoy tiene un movimiento teatral muy desparejo pero innegablemente ecléctico, rico. Hay autores, hay directores, hay actores del nivel que lógicamente tiene el país (no se puede pedir mucho más) salvo aisladamente casos de obras o escritores o puestas en algún momento talentosas, o actuaciones talentosas.

Bien hay de todo. Lo que no creo que haya es una crítica a fondo. Yo creo que acá lo que hay son comentaristas, inteligentes a veces, a veces menos inteligentes. En un país que tiene todo este movimiento, no noto que haya libros de reflexión, ensayos, gente que se dedique a eso que hacés vos, por ejemplo, a penetrar en la línea del autor, o de varios autores, o de la puesta, o del fenómeno.

El que escribe, el que la dirige, el actor que la hace, son meses que trabajan sobre la obra. Entonces tienen conocimiento que puede ser equivocado pero profundo sobre la obra. El crítico va una noche, y descubre todo. A veces cuando se dan textos clásicos, textos editados, ya lo puede leer antes, pero si no, no recibe todo. De ahí introducirse en lo profundo del fenómeno implica un nivel de inteligencia, y, aparte, de frecuencia del teatro muy grande. Después todo es muy rutinario. Es decir, los críticos acá recurren todos al mismo sistema: hacen el análisis literario de una pieza, después la puesta, después los actores, y al final la escenografía. Es una fórmula. De todas maneras han visto que hay por lo menos dos o tres críticos inteligentes. Yo entiendo también que la situación económica no da para sentarse mucho a reflexionar, pero son críticos. Deben tomarse un tiempo para decir, bueno, ¿qué pasa con la dramaturgia argentina de hoy? ¿Qué pasa con las escuelas de teatro? ¿Qué pasa con la enseñanza en el teatro? En este país hay 5,000 estudiantes de teatro nacional y es un fenómeno de la escuela teatral. Por qué no trabajar sobre eso, como se hace bien realmente en los países en serio. Los Estados Unidos es un ejemplo. Acá en el teatro nuestro nivel es casi inexistente.

*Albertus Magnus College*

*\*Se hizo esta entrevista en casa de Roberto Cossa en Buenos Aires el 27 de agosto de 1984. Agradezco a la Comisión Fulbright la beca que me permitió viajar a la Argentina durante el verano de 1984 y llevar a cabo una serie de investigaciones y entrevistas.*