



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022 | PP. 39-50

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 10 JUN 2022 – ACEPTACIÓN 21 JUN 2022

## Memoria en conflicto en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* de Roberto “Tito” Cossa

*Memory in conflict in the play Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* by Roberto “Tito” Cossa

**Federica De Filippi**

<https://orcid.org/0000-0001-8179-3943>

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo  
Argentina

 [federicadefilippic@gmail.com](mailto:federicadefilippic@gmail.com)

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la forma en que el dramaturgo argentino Roberto Cossa trabaja la memoria en conflicto, es decir la puja entre el conservar y el olvidar, a partir de los personajes, el espacio y el tiempo de su obra *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*. Tomando como referencia los conceptos definidos por Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria* se desglosan las escenas, los personajes, los diálogos y la escenografía de la obra de Roberto Cossa de 1982 para tratar de entender la visión del autor en su contexto histórico.

**Palabras clave:** dramaturgia - memoria - Cossa - Teatro Abierto - dictadura

### Abstract

This article analyzes the way in which the Argentine playwright Roberto Cossa works on memory in conflict, i.e. the struggle between preserving and forgetting, based on the characters, space and time of his work *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*. Taking as reference the concepts defined by Tzvetan Todorov in *The Abuses of Memory*, the

scenes, characters, dialogues and set design of Roberto Cossa's 1982 play are broken down to try to understand the author's vision in its historical context.

**Key words:** dramaturgy - memory - Cossa - Teatro Abierto - dictatorship

## Introducción

A partir de la recuperación de la democracia en 1983 en Argentina, comenzó a generarse una vasta producción ficcional, testimonial y teórica referida al proceso dictatorial que antecedió (1976-1983). Sin embargo, durante ese tiempo de dictadura se gestó y se produjo uno de los movimientos teatrales de resistencia más relevantes del siglo XX: Teatro Abierto.

Oswaldo Dragún, reconocido dramaturgo argentino, fue quien junto con diversos escritores, directores y actores, dio inicio a la gestación de lo que poco a poco y casi sin ninguna expectativa llegó a los cuatro ciclos, miles de espectadores y, lo que Roberto "Tito" Cossa llamó, "un acto masivo de resistencia" [Cossa 2022].

Durante estos años de dictadura, el teatro independiente había sido expulsado de las carteleras. Si bien no hubo un sistema de control y censura como en otras artes, sí sucedió lo siguiente:

El sistema mantuvo una misma estrategia represiva [...]. Permitía la presencia de espectáculos de arte, pero le ponía como condición que se encerrara en pequeños espacios. Es decir, el teatro podía existir siempre y cuando no se notara, siempre y cuando lo escucharan sólo los convencidos.

Contrariamente a lo que ocurrió en la España de Franco, el Chile de Pinochet o en Uruguay y Brasil bajo regímenes militares, en la Argentina no se aplicó nunca la censura previa. Aún en los momentos más duros los espectáculos se estrenaban sin ninguna inspección; las obras no estaban obligadas a ser indagadas antes de subir al escenario. Claro que quien se animaba a sacar la cabeza corría el peligro de perderla. Entonces empezaba a funcionar la autocensura. [Cossa 2022]

Es tras el colapso del plan económico de José Martínez de Hoz que los miembros de la Junta militar que ostentaba el poder, dejan de ejercer tanto control sobre la población y aparecen los primeros síntomas de resistencia. No solo surgen huelgas y protestas, sino que muchos artistas exiliados, como Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro o Aída Bortnik, regresan al país.

A partir de ese momento comienza un intento de renovación estético-ideológica propuesto por actores, directores y autores que, en su gran mayoría, provenían del teatro independiente histórico (1930-1969) o del teatro profesional [Pellettieri]. El primer ciclo de Teatro Abierto contó con 20 espectáculos (por problemas técnicos una obra no pudo estrenarse, pero eran 21 en un principio) que se caracterizaron por la crítica al contexto autoritario. La mayoría de los integrantes entendían el teatro como compromiso, “cuestionaban la autonomía del arte con relación a la realidad social y política, pensaban el teatro como forma de conocimiento” [Pellettieri: 97]. Esta relación con el contexto y el vínculo con la denuncia política tiene sus antecedentes en el movimiento anterior y ya mencionado, Teatro del Pueblo. “Teatro Abierto fue hijo directo de aquel movimiento, heredero del mismo espíritu de disconformidad con el arte comercial, y de resistencia cultural a los sectores más reaccionarios de la sociedad” [Cossa 2022].

Es en este contexto en el que Roberto “Tito” Cossa escribe la obra *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982) problematizando la memoria a través de sus personajes, su espacio y su tiempo. En el texto, Susy, Palumbo y Frank, los únicos personajes que habitan el presente, encarnan según el autor la clase media, el fascismo y la revolución respectivamente, y es a través de ellos que la memoria de la protagonista entra en conflicto.

## **Conflicto entre memoria y olvido**

El concepto de memoria es quizás uno de los más amplios y controvertidos. Los estudios sobre la memoria se pueden remontar hasta Aristóteles y su tratado *De Memoria et Reminiscentia* o a las *Confesiones* de San Agustín, pero no es necesario desandar demasiado

en el tiempo para vislumbrar la metamorfosis que atraviesa el concepto de memoria entre el siglo XX y el XXI.

Durante mucho tiempo se pensó a la memoria como una irrupción, como un asalto, como una afección que no se puede frenar, que sucede sin agente y sin sentido. Sin embargo, con el paso del tiempo, la memoria comenzó a diferenciarse entre lo que Freud llamará trabajo de rememoración de lo que se entendía como memoria a secas, la *mneme* vinculada a la afección (*pathos*). Se deja de lado la compulsión de repetición para enfocarse en la memoria como trabajo. Elizabeth Jelin hace hincapié en este concepto para "acentuar un matiz activo y productivo" [14].

Para Tzvetan Todorov la memoria "no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos" [13].

A lo largo del siglo XX los regímenes totalitarios en todo el mundo utilizaron una poderosa herramienta: la supresión de la memoria. Todorov plantea entonces que "[...] se puede comprender fácilmente por qué la memoria se ha visto revestida de tanto prestigio a ojos de todos los enemigos del totalitarismo, por qué todo acto de reminiscencia, por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria" [12], y pone como ejemplo lo sucedido en la Shoá:

[...] en la actualidad ya no hay redadas de judíos ni campos de exterminio. No obstante, tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas. [37]

De esta manera entendemos no solo la importancia de recordar, sino también de la lucha y la resistencia que se hace a partir de esa memoria contra el abuso de algunos Estados e Instituciones por querer controlar qué se puede recordar y qué no.

Cuando se habla de derechos humanos en Argentina, la primera asociación que realizamos es con la dictadura cívico-militar del 76 que normalizó un estado de excepción y, entre otros atropellos a la vida y la democracia, también necesitó controlar los elementos que debían

ser seleccionados por la memoria. De esta forma, cobra sentido lo que se mencionó anteriormente, mantener la memoria para resistir al totalitarismo.

Esta fue la tarea que llevó a cabo Teatro Abierto. De hecho, Osvaldo Dragún afirmaba:

[...] en mi país no se puede estudiar el teatro como puro fenómeno estético. Está ligado a los momentos políticos. Y eso, que en otros países sólo ha tenido influencia sobre el contenido, en el mío ha determinado a veces la estructura, la manera de decir, o sin eufemismos: *la posibilidad de decir algo* [13] [resaltado mío]

No es casualidad que cuando el régimen tomó conciencia de que era un hecho significativo, haya enviado un comando de represores para que incendiara el Teatro del Picadero, lugar donde se estaba desarrollando el primer ciclo de Teatro Abierto. Convirtiéndolo así en un fenómeno político, en un acto masivo de resistencia.

## **Roberto Cossa y la memoria**

La representación del pasado se halla constantemente en la dramaturgia, “el teatro ha mantenido siempre estrechos lazos con la memoria. Casi podríamos decir que lo hace por naturaleza. En efecto, el teatro es un lugar de memoria y un acto de memoria” [Féral: 15]. El teatro “significa”, “pone de manifiesto una determinada sociedad en un momento de su evolución” [Pellettieri: 16].

De esta manera, y como afirma Alberto Ciria, Cossa logra reflexionar sobre el presente a partir del pasado que invoca y expone su ideología a través de personajes simbólicos que apelan a la memoria colectiva de los espectadores. La conciencia histórica, que deviene de esa reflexión del pasado, aparece en todas las “etapas creativas” del autor. Esta filosofía se ve en obras como *La nona* (1971), *El viejo criado* (1980), *Gris de ausencia* (1981), *Angelito* (1990), *Viejos conocidos* (1999), *Definitivamente adiós* (2003), entre tantas otras, así como en la obra que trabajaremos, *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*.

Cossa concreta esta visión del teatro dentro de un grupo de dramaturgos y dramaturgas que se destacan en los 60 por su

comprensión del arte como compromiso y su cuestionamiento a la autonomía de éste con respecto a la realidad social y política. De esa concepción nace el movimiento Teatro Abierto en 1981 en medio de la proscripción, las listas negras y la censura de la última dictadura cívico-militar, conocida como Proceso de Reorganización Nacional, para demostrar la vigencia y vitalidad del teatro argentino y porque pretendían ejercitar su derecho a la libertad de opinión. De este movimiento se destacan obras como *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti, *Decir sí* de Griselda Gambaro y la ya mencionada *Gris de ausencia* de Roberto Cossa.

Además, forma parte de una discusión que tiene lugar en los 60 y dura más de cuatro años, entre realistas-reflexivos y neovanguardistas. Aquellos se diferenciaban de la neovanguardia por el grado de referencialidad que admitían, pues el realismo reflexivo establece una relación clara con el contexto histórico en el que se enmarca y la neovanguardia genera una relación más oscura u opaca. Sin embargo, años más tarde, ambos bandos comprenden que todos han respondido a la misión testimonial-comunicacional que la sociedad les ha asignado en esos años, más allá de si se priorizaba el contenido o las formas nuevas [Tarantuviez: 97].

Comprender estos aspectos de su poética teatral nos permite entender la importancia de la representación del pasado y la defensa de la memoria como declaración política de rebelión.

### ***Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin***

Esta obra estrenada en 1982 es un gran ejemplo de cómo la memoria entra en conflicto permanentemente para pensar el presente. A lo largo del texto dramático los espacios, los tiempos y los personajes se entremezclan logrando representar la memoria de Susy, la protagonista.

La obra transcurre en dos ámbitos: en el comedor de una antigua casona y en una plazoleta del barrio de Villa del Parque. El autor marca en las didascalias desde un principio que estos dos espacios se confunden, tienen límites imprecisos y logra así una representación

muy clara de lo que va a guiar la obra hasta el final, la confusión y el conflicto. También aclara que “debe dar la idea de que allí vivió una familia de clase media culta y que nada ha cambiado desde el año 40” [Cossa 2014: 111], reforzando la idea de la representación del recuerdo y trabajando con personajes clásicos de su teatro realista.

Al presentar al resto de los personajes el autor comenta:

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. Los recuerdos de Susy se remontan a los años entre 1935 y 1945, pero estos tiempos –como suele ocurrir con la memoria– no son precisos, se entremezclan y desvanecen. [Cossa 2014: 112] [resaltado mío]

Es decir, queda claro desde las primeras líneas la idea de que la memoria en este caso tiene como material el recuerdo, y recordar es, en efecto, traer al presente la memoria de lo pasado, pero pasando por el corazón (la etimología nos lo confirma, *cor-cordis*), no por el cerebro; por la afectividad, no por la reflexión.

De esta manera se desenvuelve la historia de Susy acosada por los recuerdos de su madre, su amor por Chopin, por la danza y por el francés, y su necesidad de inculcar esa cultura en sus hijas Susy y Zule, y por su padre, un anarquista español exiliado que se dedica a grabar placas de mármol y a escribir. Además de Susy, los únicos personajes que pertenecen al presente son Palumbo, el guardián de la plazoleta, y Frank viejo. El recuerdo que interviene en la memoria de Susy es el de su familia, pero particularmente el del tren que espera Zule, su hermana, con “los voluntarios que fueron a crear un nuevo mundo” [Cossa 2014:114], ya que ahí debería venir Frank, un socialista que conocen en una kermesse y del que las dos se enamoran aunque se queda con Zule hasta que finalmente la abandona.

Ese nuevo mundo representaba el ideal socialista con el que Frank soñaba, por eso representa la revolución. Con respecto a esto el autor comenta en una reciente entrevista:

Nosotros creíamos que íbamos a lograr una sociedad justa, socialista, con matices ¿no?, pero sin capitalismo. Se cayó la Unión Soviética y estamos en una sociedad hipercapitalista. [...] Creíamos, estábamos

seguros. La discusión era en cuánto tiempo iba a llegar el socialismo a la Argentina. Cuba ya había hecho la revolución. [Cossa 2020]

Este ideal aparece en un personaje, Frank joven, pero cuando aparece más tarde, viejo y senil, el ideal es objeto de burla por parte del autor. En el recuerdo Zule y su madre tienen una conversación en la que se deja ver que ese ideal revolucionario ya no volvería:

MADRE: ¿Quién es Frank?

ZULE: Aquel muchacho alto, buen mozo, que tocaba la trompeta.

MADRE: No me acuerdo. ¿Qué se hizo de Frank?

ZULE: Se fue a la guerra.

[...]

ZULE: Frank quería construir un mundo nuevo, mamá.

MADRE: ¿Y cuánto tiempo hace que se fue ese joven?

ZULE: A mí me parece un siglo. [Cossa 2014: 114]

Después de esperar 20 años, Zule decide marcharse, pero es Susy quien se quedará a esperarlo. Recién con la aparición de Frank viejo en el presente, Susy escucha por lo que ha pasado y sus enfrentamientos con distintos líderes y personajes reconocidos, pero lo único que ha logrado es "agarrarlo por las solapas" [Cossa 2014: 128]. La repetición automática de esta frase queda como una especie de *leit motiv* cuya mecanización revela su inconsistencia y la desilusión de Susy.

Por otro lado, la Susy del presente se encuentra con Palumbo, el guardián de la plazoleta donde antaño la madre de Susy realizaba todos los 17 de octubre, fecha de fallecimiento de Frédéric Chopin, un homenaje al pianista compositor. Este personaje representa el fascismo y es el único que queda lúcido en el presente. Entre algunos de sus recuerdos aparece uno en particular en producto de su férrea defensa de la tradición:

PALUMBO: ¡Antes..., antes...! (*Señala el busto del general Villafañe*) El día que propusimos el busto del general Villafañe éramos cinco mil boy scouts en la plaza. Y tocó la banda municipal. El mes pasado se cumplió el aniversario y ¿sabe cuántos éramos? Yo y el guardabarreras que me hizo la pata. Es así señorita Galán. Es así. Ya

no hay respeto por la tradición. Todo está mal, muy mal. Cuando mi padre era guardián de la 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... (*Indica algo de 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. Deme tiempo”. (*Breve pausa*) Es así..., es así: cada vez cuesta más dispersar a las nuevas generaciones. [Cossa 2014: 121]

A pesar de representar tales niveles de violencia, sostiene que es en nombre de la tradición y del orden, pero que no hay nada de malo con eso, justificando así el odio a los revoltosos y la devoción a los militares. Palumbo todavía ayuda a Susy con el pequeño servicio de homenaje porque está enamorado de ella, siempre lo estuvo, y aún está tratando de cortejarla.

En el diálogo que sostienen a continuación estos dos o tres personajes, se manifiesta la confusión de una manera evidente. A partir del recurso del equívoco, Susy y Palumbo parecen entablar una conversación, pero ella no le contesta a Palumbo, sino que contesta al recuerdo de Frank joven de quien siempre estuvo enamorada. La tensión que el autor logra entre el pasado y el presente en este intercambio, refuerza la idea de la memoria en conflicto:

PALUMBO: (*vuelve al ataque*) ¿Se acuerda de la primera vez que la vi, señorita Galán? ¿Se lo pregunté alguna vez?

(*Las guías de colores se encienden. Frank toca “Tiempo de verano”. Susy ingresa en la zona de los recuerdos y le habla a Frank, aunque Palumbo cree que dialoga con él*)

SUSY: Sí que me acuerdo.

PALUMBO: ¿En serio?

SUSY: Fue aquí mismo. Donde pusieron la kermesse.

PALUMBO: No, señorita Galán. Fue el día del homenaje al intendente Castañeda. (*Señala un busto*) Es aquel. Fue el que hizo asfaltar esta plaza. Usted tenía el uniforme del colegio y llevaba una carpeta azul en la mano.

SUSY: (*sigue hablando con Frank*) Sí que lo miré. Usted no se fijó en mí.

PALUMBO: ¿Qué no me fijé? No le saqué los ojos de encima.

FRANK: (*va hacia Susy, que lo mira encandilada. Pasa junto a ella y se acerca a Zule y la besa. Al pasar junto a Susy, dice*) Hola, mocosa. Si me presentas a tu hermana, te pago una vuelta en la montaña rusa.

SUSY: (*describe el vestuario de Frank*) Usted llevaba una camisa blanca, con el cuello abierto afuera del saco.

PALUMBO: No, señorita Galán. Yo vestía el uniforme de boy scout. Era el día que lo estrenaba. Estaba de orgulloso... No me lo hubiera sacado nunca. ¿En serio se fijó en mí? [...] [Cossa 2014: 123]

La confusión de tiempos e interlocutores en los personajes contribuye a ese presente atemporal creado a lo largo de la obra cuyo final es completamente desolador, pero representa la visión de la sociedad en la que se encontraba el autor:

PALUMBO: Señorita Galán... Señorita Galán... (*Las luces de colores se apagan. La música cesa. Susy se acerca a Palumbo*) Es la hora del homenaje, señorita Galán.

SUSY: ¿El homenaje?

PALUMBO: Sí, señorita Galán. Está todo dispuesto.

(*Susy duda un instante. Está a punto de romper con el pasado. Mira a su Madre, que le reclama en silencio que haga el homenaje*)

MADRE: Oh, Frédéric.

SUSY: (*con un suspiro de resignación*) Sí..., el homenaje. [Cossa 2014: 137]

En este instante es cuando Susy es consciente de que tiene que romper con su pasado, que tiene que abandonar la idea de Frédéric Chopin porque ya nadie lo recuerda, ya no son los 17 de octubre que eran antes, ya no hay multitudes que recorran las calles para recordar a Frédéric Chopin. Frank viejo entonces muere atropellado por el tren que lo iba a llevar a recorrer el mundo para combatir la injusticia, los personajes que son producto de la memoria de Susy también mueren y desaparecen y ella decide "bailar" con Palumbo aceptando su cortejo

y eligiéndolo. Finalmente, Palumbo le habla a Susy pero ella lo hace callar y le dice “Por favor, Nano. No hablemos más del pasado. A partir de ahora, lo que importa es el futuro” [Cossa 2014: 142]. Esta última frase sintetiza todo el accionar de Susy que representa la clase media y así aparece ese diálogo con la realidad de la época que el autor siempre establece, la clase media enamorada del socialismo que fracasa y entonces decide “bailar” con el fascismo.

## Conclusión

Esta obra que formó parte del segundo ciclo de Teatro Abierto, recupera la importancia de la representación del pasado y realiza una defensa de la memoria como declaración política de rebelión.

A través del espacio, de los personajes, de los diálogos, las repeticiones y los equívocos, Cossa es capaz de plasmar cómo la memoria entra en conflicto afectando las decisiones del presente con un final abrumador como es el de Susy bailando con Palumbo rodeados de aquellos que estuvieron antes, rodeados “de lo que ha muerto” [Cossa 2014: 111]. Encuentra la manera de poner en escena los contenidos de la conciencia para corporizar el recuerdo de Susy con el objeto de representar la situación de la clase media en Argentina en medio de una situación violenta y de fracaso para las ideas socialistas y la búsqueda de justicia.

Así, la memoria cobra real importancia a la hora de traer el pasado al presente y proyectarlo al futuro. Es la forma en que el autor representa el pasado ausente y lo interpreta.

Por último, queda mencionar que hay en la dramaturgia de nuestro país una visible incidencia de la realidad extrateatral, característica de una necesidad de crítica y reflexión frente a los sucesos de mayor conmoción política. Roberto Cossa es uno de los mayores exponentes de la década del 60 que, hoy en día, sigue siendo representado, estudiado y analizado. Él dijo alguna vez que se conformaba con que su obra haga pensar al público o al lector, por eso creemos que es importante seguir analizándolo para mantener viva la memoria y que no nos suceda como a Susy, que dejó que la confusión diera paso al olvido.

## Bibliografía

- CIRIA, ALBERTO. 1994. "Variaciones sobre la historia argentina en el teatro de Roberto Cossa". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 18, no. 3: 445-453. En línea: [www.jstor.org/stable/27763139](http://www.jstor.org/stable/27763139)
- COSSA, ROBERTO. 2014. *Teatro reunido 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- COSSA, ROBERTO. 2020. "Voces y memoria". Entr. Hernán Dobry. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=liQEFr7AyVQ>
- COSSA, ROBERTO. 2022. "Tiempos de silencio".
- DRAGÚN, OSVALDO. 1980. "Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano". *Latin American Theatre Review* vol. 13, no. 12: 11-16.
- FÉRAL, JOSETTE. 2005. "La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo". Pelletieri, Osvaldo, ed. *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna. 15-30
- JELIN, Elizabeth. 2017. *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- PELLETTIERI, OSVALDO. 2001. *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. Volumen 5. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, OSVALDO. 1989. "Mesa redonda sobre el teatro argentino en la década". Pelletieri, Osvaldo, comp. *Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor. 16-31.
- TARANTUVIEZ, SUSANA. 2007. *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.
- TODOROV, TZVETAN. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.