

Historia, memoria y olvido: en torno a *Definitivamente adiós* de Roberto Cossa

Nel DIAGO
Universitat de València

Resumen

Como bien señaló Paul Ricoeur, historia y memoria son dos conceptos íntimamente relacionados que suelen aparecer relacionados con un tercer elemento, que los condiciona y relativiza: el olvido. Ello se refleja en numerosos textos teatrales que procuran mostrar tal circunstancia, como es el caso de *Definitivamente adiós*, del dramaturgo argentino Roberto Cossa, obra que perfila con nitidez ese viaje de ida y vuelta entre España y Argentina que padecen y recuerdan los personajes exiliados que aquí se dibujan.

Palabras clave: memoria, historia, teatro, España, Argentina.

Abstract

As pointed out by Paul Ricoeur, history and memory are two intimately related concepts that tend to be related to a third element that conditions and relativizes them: oblivion. This is reflected in numerous theatrical texts that try to show such a circumstance, as in the case of *Definitivamente adiós*, by the Argentine dramatist Roberto Cossa, a work that clearly outlines the round trip between Spain and Argentina that the exiled characters suffer and remember.

Keywords: memory, history, theatre, Spain, Argentina.

Desde luego, un coloquio que reflexione en torno a conceptos como memoria (o *posmemoria*, que sigo sin saber muy bien qué cosa sea) y teatro resulta, en estos tiempos que corren, no sólo útil, sino absolutamente imprescindible. Especialmente en el ámbito latinoamericano, pues, como señaló en su día Rosa Ileana Boudet (2000), en las últimas décadas nuestro teatro ha ido desplazando su atención y su interés desde el terreno de lo histórico, aparentemente más seguro y objetivo, hacia el refugio de la memoria, concebida ésta como un espacio de resistencia y de identidad ante los embates homogeneizadores de la globalización. Fórmulas que hicieron fortuna en los años 60 y 70 del siglo pasado, como el teatro épico, el teatro documental, el teatro de agitación y propaganda, el teatro de guerrilla, etc., han sido suplantadas hoy, nos dice Boudet, por otras estrategias, por otros modelos de aproximación que denominamos globalmente como teatro de la memoria y que, en definitiva, pretenden más o menos lo mismo. Así, la historia trata de representar el pasado ausente e interpretarlo; la

memoria, por su lado, procura traer el pasado al presente y proyectarlo al futuro. Pero si la finalidad es la misma o parecida, los procedimientos difieren y, consecuentemente, también los resultados. Aparentemente la memoria, frente a la historia, tiene un mayor grado de credibilidad, ya que opera sobre testimonios directos: ‘yo lo viví’, ‘yo estuve allí’. Sin embargo, como veremos, no es realmente así. El material de la memoria es 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. Y recordar es, también, despertar, rescatar el pasado del olvido, tercer lado del triángulo, como bien supo ver Paul Ricoeur (2000).

Despertar, recordar, rememorar, revivir... lo que estaba sumido en el olvido. ¿Todo lo olvidado? Evidentemente, no. La memoria es selectiva, recupera sólo parcelas, como bien constatamos en cualquier libro de memorias. Y, aunque así no fuera, nada nos garantiza su ecuanimidad. Sobre todo cuando el testimonio sobre un determinado acontecimiento no es exclusivamente individual pues, como reza el refranero, ‘cada cuál cuenta la feria según le fue en ella’. Por eso cuando pasamos del “yo” al “nosotros” la memoria se adjetiva y se convierte en “colectiva”. Y aquí la cosa se complica, porque, para empezar, qué o, mejor dicho, quién nos incita a la labor de recordar; y, sobre todo, quién determina qué recuerdos merecen engrosar esa memoria colectiva y cuáles son, por el contrario, descartables.

Como es evidente, entramos aquí en un territorio cenagoso, el de los abusos de la memoria, que diría Todorov (1995), el de la manipulación. Un control que, como indica este pensador, no es patrimonio exclusivo de los regímenes totalitarios; también las democracias pueden, y lo hacen, establecer mecanismos para determinar lo que debe formar parte de la memoria colectiva. Eso sí, las democracias ejercen este control en aras de la justicia y del bien común. Pero ello no les libra de caer, en muchas ocasiones, en exageraciones y omisiones.

En España se aprobó bajo el gobierno de Rodríguez Zapatero (2007) la llamada ley de memoria histórica, que hoy sigue siendo cuestionada por sectores más conservadores de la sociedad. Entiendo y comparto sus objetivos: dignificar moral y, si se puede, económicamente a esos cientos de miles de enterrados, desterrados y aterrados que produjo la dictadura franquista. Ahora bien, no tengo tan claro la propiedad del nombre que se le ha dado. Porque, aunque se asemejen, memoria e historia son conceptos diferentes. Como bien dice Ricoeur, parafraseando a Pierre Nora, con la memoria el pasado se hace presente y tiene un carácter absoluto. La historia, en cambio, parte de la memoria, pero la relativiza. Para la historia, la memoria es un elemento más que hay que contrastar con otras huellas, con otros vestigios, con otros documentos. Por ello, la memoria la percibimos como indiscutible, la historia, por el contrario, sólo como interpretación, como representación de un pasado. Una representación, claro está, que es fruto de una selección y una elaboración, pero que se pretende objetiva, con afán de verdad.

Estamos, como es evidente, ante una paradoja. Porque, ¿cómo puede reclamarse científica e inobjetablemente lo que no es más que una interpretación entre otras?

Aparentemente es una contradicción. Pero en realidad no lo es tanto. El ser humano persigue eternidades, seguridad, certezas... Y eso nos lo debería proporcionar la historia, en tanto que ciencia. Sin embargo, ya no es así, si es que lo fue en algún tiempo. La historia concebida como narración de los sucesos acaecidos en el pasado y centrada en fechas, hechos, acontecimientos notables y personajes importantes, cada día es menos apreciada y menos fiable. Sin contar con que, paralelamente, han ido surgiendo en los últimos tiempos otros tipos de historias, parciales, parceladas: la historia de la vida cotidiana, la historia de las mujeres, la historia de la cultura... En fin, que la historia ya no es lo que era. Ha dejado de ser Historia con mayúsculas para devenir historias varias. Ha dejado de ser *History* para ser *Story*, cuento, relato. Y ello ha ocurrido mucho antes de que Lyotard decretara el fin de los grandes relatos o de que Fukuyama declarara la muerte de la historia.

Por eso hoy, aunque se escriba, y hasta se represente, ya no tiene sentido aquel viejo modelo de teatro histórico destinado a ejemplificar sobre el escenario determinadas interpretaciones doctrinarias o a enaltecer gestas y personajes ilustres. De ahí la importancia que ha ido adquiriendo el concepto de memoria, de ahí la sustitución del teatro llamado histórico por el teatro de la memoria. O así lo entendimos, al menos, José Monleón y yo cuando en la convocatoria del VII Encuentro Internacional de Dramaturgia de La Valldigna, dedicado precisamente a debatir sobre teatro, memoria e historia, pusimos de relieve la nueva alianza surgida entre teatro y memoria frente a la desmemoria del teatro histórico tradicional:

A partir de esta realidad, las relaciones entre teatro, historia y memoria sufren un cambio, en la medida en que el teatro deja de ser *histórico*, para asumir la condición de interrogación de la memoria a los gestores de la historia. El dramaturgo abandona su condición de cronista oficial – antaño declarada y remunerada – para dar voz a los individuos de su sociedad: individuos que, naturalmente, se mueven dentro de un engranaje social y tienen una serie de ideas al respecto, pero que conceden a su propia memoria el valor que nunca tuvo en las justificaciones conceptuales de las desdichas históricas. El teatro, como expresión de los conflictos personales en un ámbito social – igualmente alejado del individualismo clínico y de la disolución personal – recobra así el equilibrio inicial de lo público y lo privado, la evidencia de que la atención a uno solo de estos polos supone una mutilación del drama y de sus destinatarios.

Defender la idea de que la Historia debe ser la historia de los seres humanos, la indagación en su memoria y, por tanto, buscar las respuestas éticas en función de los intereses de la humanidad antes que en la satisfacción de los objetivos coyunturales de cualquier estructura de Poder, es hoy, nos parece, una de las primeras exigencias. Entre otras cosas, porque la *sociedad de la información* nos está llenando de conceptos y argumentos que entierran la injusticia y el sufrimiento de millones de personas, declaradas *inexistentes* o reducidas a figuración coyuntural en las catástrofes. De ahí el valor de las preguntas que animan ese nuevo teatro de la historia, rebelión de la memoria, en el que, a menudo, encontramos las voces que la *información* y la identificación de la democracia con la masificación del pensamiento ignoran o silencian. De ahí, el valor que, una vez más, en la algarabía de los discursos y las rebeliones meramente viscerales, adquiere el teatro como vieja asamblea donde la escena se llena con nuestras preguntas. (Monleón, Diago, 2007: 10-11)

Ahora bien, un teatro basado en la memoria no es de por sí garantía de buen hacer estético, y pongo como ejemplo *Memoria y olvido. Argentina 76, nunca más*, una

obra que Eduardo Galán y Luis Lorente compusieron a partir de un texto del psiquiatra argentino Arturo Roldán que daba cuenta de testimonios sobre torturas, vejaciones y violencias sufridas por muchos compatriotas suyos durante el denominado Proceso de Reorganización Nacional; el espectáculo, dirigido por Ferran Madico, que fue estrenado en el 17º Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (2002) y exhibido poco después en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos¹, resultó tan decepcionante como cargado de buenas intenciones². No obstante, lo que me interesa aquí y ahora no es ya abundar sobre la memoria, sino reflexionar sobre cómo esa memoria personal se va transformando con el paso tiempo y los inevitables cambios generacionales hasta diluirse en el olvido. Y el mejor ejemplo de ello nos lo proporciona un breve texto del dramaturgo argentino Roberto Cossa titulado *Definitivamente adiós*.

Para entender y apreciar íntegramente su fábula conviene recordar que Argentina fue en los años de la Guerra Civil española (1936-1939), como hemos demostrado en otros trabajos, tierra de refugio para muchos artífices del teatro español que se vieron obligados a abandonar su país en llamas. Muchos de ellos acabarían exiliados en la República Argentina de modo más o menos permanente y allí realizarían gran parte de labor escénica. Y no nos referimos exclusivamente al caso de los autores, como Alejandro Casona, María Teresa León, Rafael Alberti o Jacinto Grau, sino también a músicos, cantantes, intérpretes, escenógrafos, como Margarita Xirgu, Pedro López Lagar, Miguel de Molina, Gori Muñoz. Manuel de Falla y un largo, muy largo, etcétera. Ahora bien, con el tiempo, el proceso se daría de manera inversa: la dictadura militar argentina de los años 70 y 80, y la crisis económica paralela y subsiguiente, llevó a España un número muy importante de creadores escénicos del país que encontrarían tierra fértil en la España de la Democracia. Bastaría con algunos nombres, más o menos conocidos, aunque la lista es muy larga: Héctor Alterio y sus hijos, los actores Ernesto y Malena; Cristina Rota, actriz platense, esposa del actor Diego Fernando Botto, desaparecido en 1977, y los hijos de ambos, también actores, Juan Diego Botto y María Botto; Juan Mandli, actor y director, su esposa, la escenógrafa Nilda Varela, y sus hijas, ambas actrices, Mar y Alejandra. O, por acabar ya con la retahíla, Victoria Szpunberg, autora teatral que llegó a Barcelona con sus padres a los cuatro años y que escribe indistintamente en castellano o catalán.

Esa circunstancia de las migraciones y exilios de argentinos en España³ fue abordada teatralmente ya en la última década del siglo XX por autores como Roberto Ibáñez, que estrenaría en 1990 una comedia grotesca de significativo título: *Anclado en*

¹ <http://mustrateatro.com/obra/memoria-y-olvido-argentina-76-nunca-mas/>.

² No faltan, desde luego, en las dramaturgias hispánicas, las obras dramáticas que han explorado el tema de la tortura, tanto en España (Buero Vallejo: *La doble historia del doctor Valmy*) como en Latinoamérica (Eduardo Pavlovsky: *El señor Galíndez*), pero siempre tropiezan con el mismo escollo a la hora de su representación: la falta de credibilidad en la escenificación de los momentos violentos. Sólo, quizá, Mario Benedetti supo salvar este obstáculo en *Pedro y el Capitán*, trasladando esas situaciones a la extraescena.

³ Véase al respecto Diago (2002).

Madrid, o por la dupla Roberto Cossa y Mauricio Kartum, que en 1993 componen *Lejos de aquí*, una especie de reedición de *Gris de ausencia*, la célebre obra que Cossa escribió para Teatro Abierto 81, pero esta vez situada en España en lugar de Italia. Y será precisamente el presidente de Argentores, Roberto Cossa, quien en 2003 nos dará a conocer la obra más perfecta y más exacta de este viaje de ida y vuelta de transterrados de España a la República Argentina y viceversa; me refiero, claro, a *Definitivamente adiós*. Estrenada en el porteño Centro Cultural de la Cooperación, la obra sería escenificada posteriormente en España, en 2005, precisamente por Juan Diego Botto, en un montaje que, con el título *El privilegio de ser perro*, incluía junto al texto de Cossa otros tres monólogos de su propia autoría. Ese mismo año la editorial El Aleph publicaba en Madrid el conjunto de los monólogos, que en Argentina aparecerían en 2010 publicados por el Instituto Nacional de Teatro en un volumen antológico: *Dramaturgos argentinos en el exterior*.

Esta breve obra de arte, escrita por Roberto Cossa, nos habla de la memoria histórica, personal y colectiva, que va transmitiéndose por generaciones, de padres a hijos, hasta, finalmente, diluirse en el aire. Su planteamiento escénico es aparentemente simple: no hay más elemento escénico que una tumba y un hombre frente a ella con una urna en la mano; no hay movimiento ni acción propiamente dicha, salvo el hecho de que el hombre esparza en un momento dado el contenido de la urna o, en otro momento, la vuelva a llenar con tierra recogida del entorno. Eso y un diálogo no correspondido, ya que el individuo le habla al que supuestamente está allí enterrado, sin esperar, claro, respuesta alguna. Sin embargo, el relato nos lleva, valiéndose de pequeños y sutiles matices, de un tiempo a otro, de un país a otro. De modo que el mismo sujeto yacente en una escena, pasa a ser el actante en otra escena. Así, en la primera escena vemos a Paquito, un hombre joven, que habla con acento peninsular, pero que es argentino de nacimiento, que se dirige a su abuelo español, un exiliado de la Guerra Civil, que nunca quiso regresar a España, a pesar de que allí tenía a su única familia y de que la Dictadura ya había desaparecido. Paquito le da nuevas de su vida en España y le comunica la triste nueva de que su padre, Francisco, el hijo del enterrado, que también se llamaba Francisco, ha muerto en Madrid. Que siempre lo había extrañado mucho, que todas las Navidades brindaban por él y cantaban las canciones de la Guerra Civil que el viejo exiliado les había enseñado, y entona una en tono bajo. Y le dice que él, Paquito, ha vuelto a Buenos Aires para cumplir la última voluntad del fallecido: que esparciera sus cenizas sobre la tumba de su padre exiliado, cosa que hace. Sin mayor transición, y tras una pausa de silencio y recogimiento, ahora el actor comienza a llenar con tierra la urna y empieza a hablar, pero con acento y léxico argentinos. La tumba es la misma, el muerto también, pero el que ahora habla es Francisco, el hijo del viejo exiliado, nacido ya en Argentina. Por este parlamento nos enteramos de que el viejo Francisco acaba de fallecer. Y que su hijo viene a despedirse de él y a cumplir una promesa que le hizo al padre: recoger tierra de su tumba y desparramarla ante la tumba de su padre, el abuelo de Francisco, que también se llamaba así y que fue fusilado tras la Guerra Civil por los facciosos. Nos enteramos, también, de que Francisco el argentino tuvo que exiliarse a España con su familia (su

mujer y su hijo Paquito) en los años de la Dictadura militar argentina porque su vida corría peligro. Francisco, el argentino, le explica al padre sus miedos, la pena del extrañamiento, el hambre que pasó durante los primeros años en España, y le reprocha que nunca haya querido ir a verlo a su país.

Sin transición, vemos al mismo actor encarnando al mismo personaje. Pero ahora la tumba y el muerto son otros. Estamos en España y el enterrado es Francisco, el bisabuelo de Paquito, el abuelo de Francisco el argentino, quien le explica que viene a cumplir la promesa que le hizo a su padre de esparcir, cuando muriera, tierra de su tumba ante la tumba del padre de éste. Lo hace y le habla a ese abuelo que nunca conoció de la vida que llevaban en Buenos Aires, de los recuerdos que Francisco el exiliado les contaba, de las canciones de la Guerra Civil que les cantaba, y entona una, la misma que antes había cantado Paquito.

Desparrama la tierra de la urna, pero tras una pausa y un silencio largo, vuelve a llenar la urna y habla ahora con acento español. Es Francisco, el exiliado, que le comunica a su padre, el fusilado, que ha decidido marcharse a Argentina, que no puede soportar más ese país medieval poblado de fantasmas que le acechan. Que quiere empezar una nueva vida, libre, y que lo único que piensa llevarse de España es un puñado de tierra de ese lugar, la tumba de su padre fusilado.

Recoge tierra de la tumba y la coloca en la urna.

Ahora es Francisco el argentino:

Adiós, Padre. Siempre te voy a recordar. A vos y a tus canciones.

(Canturrea la canción de la Guerra Civil)

Adiós. (Cossa, 2015: 413).

Pero, él lo dice, siempre quedará el recuerdo, mientras se viva en la memoria de otro. Ahora bien, el monólogo regresa a la primera escena, a Paquito, esparciendo las cenizas de su padre ante la tumba de su abuelo. Y hablando así:

Adiós, Abuelo... me vuelvo a España. Mañana me voy. Sólo vine a cumplir la promesa que le hice a mi padre. Ahora sus cenizas reposan junto a ti. Debo volver al trabajo. Les expliqué a los jefes y me dieron permiso hasta el lunes. La empresa se portó muy bien. Son gente respetable. El sueldo no es muy bueno, pero me compensan con horas extras. Mi mujer, María Rosa, trabaja en una empresa de seguros y con lo que gano yo y lo que gana ella, nos apañamos bien. Alquilamos un bonito piso cerca del Retiro. Y tengo un hijo. Ya cumplió siete años. Se llama Francisco como tú, como el bisabuelo, como Padre y como yo. Pero le decimos Charly. A él le gusta que le digan Charly. Y ¿sabes? el otro día me pidió que le contara de la familia, de ti y de Padre. Y le conté. Mi bisabuelo, le dije, luchó en la guerra en España y lo mataron los fascistas y tu abuelo luchó en la guerra en la Argentina, pero salvó su vida y se vino a España. ¿Y por qué peleaban?, me preguntó. Bueno... peleaban por sus ideas. ¿Y sabes que me contestó? ¡Que jodones! El chaval es muy despierto. Bueno, Abuelo... me voy. ¿Sabes, Abuelo...?, esta mañana estuve por el barrio. La casa no existe más. Tampoco la biblioteca, ni el tío vivo. No pude recuperar una sola imagen de mi infancia. Todo ha cambiado. Adiós, abuelo. Es muy difícil que vuelva. Pero te voy a recordar siempre. Adiós.

Hace un ademán para salir. Se vuelve y carga la urna con tierra. Luego sale, definitivamente., canturreando la canción de la Guerra Civil. Lo hace sin ningún énfasis. La canción no es más que un divertido recuerdo de su infancia. (Cossa, 2015: 413)

Y aquí sí ya hay un adiós definitivo. Paquito ya no tiene motivo alguno para regresar a la Argentina. Habla como un español, se siente español, ha formado una familia en este país, y la guerra civil sólo es una canción de su infancia. Y para su hijo todavía será menos, ni siquiera el nombre le quedará, pues él quiere que le llamen Charly y no Francisco. La memoria deja paso al olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUDET, Rosa Ileana (2000): “Memoria y desmemoria en el teatro latinoamericano”, *Teatro CELCIT*, 13-14, pp. 21-25.
- COSSA, Roberto (2015): “Definitivamente adiós”, *Laberintos*, 17, 411-413.
- DIAGO, Nel (2002): “Argentinos en España o la imposibilidad de la tragedia”, *Teatro CELCIT*, 22, <http://www.celcit.org.ar/revistas/ed22.html>.
- MONLEÓN, José; DIAGO, Nel (2007): *Teatro, memoria e historia*, Valencia: Universitat de València.
- RICOEUR, Paul (2004): *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.