

Productividad del grotesco europeo en el teatro argentino actual. Aportes de Cocinando con Elisa de Lucía Laragione: metáfora siniestra de nuestra realidad

Catalina Julia Artesi*

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-06-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 11-08-2022

RESUMEN

Desde un enfoque comparatístico, abordamos la productividad del grotesco europeo del siglo XIX en el teatro argentino contemporáneo. Caracterizamos el período histórico comprendido entre el siglo XIX e inicios del XX, en el cual surgió el grotesco escénico, donde la crisis del Positivismo desencadenó la aparición de las vanguardias y la génesis de nuevas poéticas. Nos detenemos en una de ellas, el Teatro de Grand Guignol, que recurría a una exacerbación de lo deforme, lo macabro y lo siniestro en sus producciones. Finalmente, observamos la incidencia de esta tendencia en el teatro argentino actual, ejemplificando con una pieza: *Cocinando con Elisa* de Lucía Laragione que, adoptando una perspectiva de género, representó escénicamente la violencia política que ejerció sobre la población argentina la última dictadura cívico- militar (1976-1983).

PALABRAS CLAVE

Grotesco europeo; Teatro Argentino; Dictadura; Necropolítica; Lucía Laragione

***Productivity of the European grotesque in the current Argentine theater.
Contributions of Cocinando con Elisa by Lucía Laragione: sinister
metaphor of our reality***

ABSTRACT

From a comparative approach, we approach the productivity of the 19th century European grotesque in contemporary Argentine theater. We characterize the historical period between the 19th century and the beginning of the 20th, in which the scenic grotesque arose, where the crisis of Positivism triggered the appearance of the avant-garde and the genesis of new poetics. We stop at one of them, the Grand Guignol Theater, which resorted to an exacerbation of the deformed, the

macabre and the sinister in its productions. Finally, we observe the incidence of this tendency in the current Argentine theater, exemplifying with a piece: *Cocinando con Elisa* by Lucía Laragione, which, adopting a gender perspective, staged the political violence exerted on the Argentine population by the last civic dictatorship military (1976-1983).

KEYWORDS

European grotesque; Argentine Theater; Dictatorship; Necropolitics; Lucía Laragione

Introducción

La palabra grotesco data del Renacimiento. En unas grutas romanas (siglo XV) aparecieron representados objetos y figuras fantásticas, que fueron el motivo de un estilo que se extendió a distintas ramas del arte, entre ellas la literatura. Se caracterizó, al principio, por la mezcla de formas de animales y hojas, árboles deformados y otros elementos que violaban el orden natural y racional.

Consideramos que el grotesco no es sólo una forma o un género, sino una contra cultura. Mijail Bajtin, refiriéndose a la cultura popular, introdujo el concepto de *realismo grotesco* como “un sistema de imágenes basado en lo material y en lo corporal como principio” (1999: 276). Se caracteriza por imágenes de la vida corporal y material: la fertilidad, el coito, el embarazo, el parto, el crecimiento corporal, la disgregación y el despedazamiento del cuerpo. Se basa en el principio del rebajamiento de lo sublime por medio de imágenes atrofiadas o hipertrofiadas de la vida material y corporal. Hace referencia a la degradación, un rebajamiento de la “realidad”, de las verdades solemnes, “rebajar consiste en aproximar a la tierra” (1999: 274). Desde esta perspectiva, aparece un *grotesco realista*.

Wolfgang Kayser, por otra parte, reconoció un *grotesco moderno* transgresor de la realidad en sus diferentes órdenes. Toma como grotesco cualquier forma de ruptura con la “realidad” que nos proporcione una visión irónica sobre el mundo, ofreciendo la posibilidad de una representación desmitificadora y desolemnizadora de las convenciones sociales. Su idea de lo grotesco es muy amplia: puede ser tanto lo extravagante, ridículo como lo grosero, un juego con lo absurdo, como un mundo enajenado, una tentativa y someter aspectos demoníacos del mundo (Kayser, 1957: 53); lo conocido se revela inexplicablemente como extraño y siniestro, tratando de estremecer, de apoderarse de todo el mundo seguro como prueba de que todo es apariencia, todo es inaprensible, inexplicable e impersonal. Esta caracterización se conecta con el concepto del grotesco de Mijail Bajtin: las imágenes representadas en las obras grotescas son de carácter atemorizante, hostil, extraño e inhumano.

Tenemos en cuenta las circunstancias históricas producidas a fines del siglo XIX, la presencia de un mundo socioeconómico que se volvió muy complejo. Esta crisis que también se dio en el orden espiritual -por la

incertidumbre que la población europea vivía- dio lugar a expresiones artísticas innovadoras, la aparición de nuevas corrientes opositoras al cientificismo positivista, expresiones estéticas donde se reflejaba la crisis de esta línea filosófica, se buscaba en el espiritualismo y en la irracionalidad otras respuestas.

Casi simultáneamente, también surgió la poética naturalista en la escena europea cuyo promotor fue André Antoine. En su Teatro Libre incorporó a Óscar Métenet, fundador y primer director del Teatro del Grand Guignol en París. Aparecía en sus obras una especie de espectáculo de terror naturalista con una gran crítica hacia el contexto social y político de entonces. Este grotesco teatral -que se manifestó en las diferentes vanguardias surgidas antes y durante la Primera Guerra Mundial- pudo reflejar las nefastas consecuencias de esta gran contienda padecida en el continente europeo y su impacto en la población.

Desde nuestro enfoque comparatístico nos preguntamos, ¿por qué incidió lo grotesco en diversos autores argentinos contemporáneos? ¿Qué circunstancia los llevó a plantear en sus producciones un teatro político no panfletario? ¿Mediante qué procedimientos y recursos estéticos pudieron establecer ciertas analogías respecto de aquellas representaciones naturalistas canónicas? ¿Por qué los y las artistas argentinos tomaron distancia de aquellas poéticas y representaron con una modalidad simbólica las diferentes formas de necrofilia que había impuesto la dictadura cívico-militar (1976-1983)? Consideramos que *Cocinando con Elisa* (1993) de Lucía Laragione es una obra representativa de esta corriente, donde a través de lo grotesco y otras formas similares, reflejó, recurriendo a metáforas escénicas potentes vinculadas con la naturaleza, las consecuencias siniestras de la violencia política, los crímenes de lesa humanidad cometidos hacia una población víctima de desapariciones de personas y sustracciones de bebés. Circunstancias que, en el presente, en pleno siglo XXI, todavía las Madres y Las Abuelas de Plaza de Mayo y otros organismos de DD.HH. buscan a esos jóvenes que desconocen su verdadera identidad, pues han sido entregados a otras familias con nombres falsos.

Nuevas poéticas

Como lo señalamos al comienzo, la palabra grotesco data del Renacimiento europeo. Pero recién en el Romanticismo, en el "Prefacio" de *Cromwell* (1827) de Víctor Hugo, se lo define cuando plantea "la marcha de lo grotesco en la era moderna" (1974:13) y lo desarrolla, al plantear las características del drama, adquiriendo de este modo el valor de categoría estética que incluye otras distinciones: lo feo, lo ridículo, lo deforme, lo macabro, opuestas a lo bello, lo armónico, todas presentes en la naturaleza. Respecto de lo siniestro, dentro del psicoanálisis ha habido un estudio muy importante, el de Sigmund Freud en su estudio *Lo siniestro* (1919): se trata de algo que angustia y que está relacionado con el miedo; esto proviene de su estudio sobre uno de los "Cuentos nocturnos" que había incluido Jacques

Offenbach (1881) en el primer acto de su ópera, uno de los cuentos de E.T.A. Hoffmann, “El hombre de la arena”, que le sacaba los ojos a las criaturas.

Tal como lo expresamos en nuestra introducción, un grotesco exacerbado surgió a fines del siglo XIX, en París, con la compañía del Teatro del Grand Guignol que desarrolló su actividad desde 1897 hasta 1962. Lo fundó Óscar Méténier, novelista, dramaturgo y director, siguió la poética naturalista de su maestro André Antoine quien rechazaba las expresiones grandilocuentes, amaneradas y retóricas del teatro romántico. La sala se ubicaba cerca del barrio de Montmartre, lugar que se caracterizaba por la bohemia, con una población contestataria y rebelde. El lugar había sido una capilla neogótica, mantenía su decoración religiosa, sus rasgos le daban un aire misterioso.

En su trabajo, Alejandro Ocaña Fernández caracteriza sus obras de teatro breve de este modo: “(...) el género que más caracterizó al Grand Guignol (...) fue el del terror (...) no se limitaban a crear una atmósfera de tensión (...) había crueldad y violencia exacerbada en forma de mutilaciones, decapitaciones, apuñalamientos (...) actos de sadismo” (2020: 163). En otro pasaje, señala que su primer director profundizó el naturalismo canónico hasta convertirlo en una poética dramática extrema “(...) cuyos argumentos estuviesen poblados de pobres, prostitutas, delincuentes, alcohólicos y otros personajes que se moviesen en ambientes sórdidos y marginales” (2020: 165). Destaca cómo Méténier había adoptado el naturalismo tremendista de su maestro, llegando a presentar “(...) formas de terror delirante y grotesco (...) todos los programas lo constituirían (...) habrían de alternar la comedia y el drama perturbador (...) el fuerte contraste generado por el cambio de género en un mismo programa provocaba un cierto efecto balsámico” (2020: 167). Con otro aspecto, “el uso de las emociones intensas” (2000::165), reconoce el surgimiento de una nueva forma teatral, las *comédies rosses*, una especie de comedia roja, dramática y satírica a la vez. En síntesis, un teatro cruel, donde predominaba lo maligno y se reflejaban estados de arrebatamiento y pasión. Estas herramientas expresivas del Grand Guignol de alguna manera se conectan con los rasgos del grotesco que Geoffrey Galt Harpham retoma a partir de los conceptos de Kayser vertidos en *Lo Grotesco. Su realización en el arte y la literatura*. El investigador estadounidense, en su estudio *The Grotesque: First Principles* (1976) aporta una nueva lectura, teniendo en cuenta los cambios que el ser humano contemporáneo ha sufrido en forma vertiginosa los avances tecnológicos, las guerras, las urbanizaciones; modificaciones que han transformado su percepción, su entorno ya no constituye un lugar placentero y tranquilo. Considera que cada época redefine lo grotesco según las amenazas que vulneran lo esencial del hombre, tales los aspectos que reflejan artistas actuales como Franz Kafka en su *Metamorfosis*, George Orwell en *Rebelión en la Granja*, Samuel Beckett en *Esperando a Godot*. En sus producciones, las situaciones descritas, las acciones o bien los caracteres donde aparece lo grotesco, su fuerza depende del efecto emocional que provoque en el lector-espectador, del contexto de

expectación (Harpham, 1976: 463). Harpham reconoce cuatro formas de lo grotesco según predomine lo cómico o lo terrible: a) la caricatura; b) lo cómico grotesco (lúdico o satírico); c) el grotesco fantástico (terrible) y d) el gótico macabro (1976: 464). Algunas expresiones pictóricas renacentistas como la *Danza Macabra* (1669), donde se mostraban los estragos de la muerte por la peste, fueron recreadas en el cine, la literatura y el teatro del siglo XX, pues la metáfora de la confusión representaba el colapso social (1976: 466). Durante la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas lo usaron para atacar el fascismo (1976: 467).

Retomamos las características de la compañía Teatro del Grand Guignol. Este grupo sufrió la censura y tuvo que sobreponerse a esta situación. Según Ocaña Fernández, las autoridades de entonces utilizaban la excusa de la falta de seguridad del local para prohibir su apertura o dar el permiso para dar la función. El verdadero motivo era que el barrio de Montmartre, durante mucho tiempo, fue una localidad independiente de la comuna de París. En dicho espacio, surgieron -a lo largo del siglo XIX- teatros, bares, cabarés y otros lugares más licenciosos y libertinos, hasta convertirlo en un barrio bohemio y marginal, se transformó en un ámbito más liberal, donde se permitía un estilo de vida abierto. La compañía reflejaba estos aspectos en la mayoría de sus obras mostrando una galería de personajes de los bajos fondos: un padre alcohólico y su hija prostituta (*En Familia*, 1887); una prostituta que delata a su amante (*La cacerola*, 1889); un oficial prusiano asesinado por una prostituta (*Madeimoselle Fifi*, 1896, inspirada en un relato de Guy de Maupassant). El público gustaba de estos temas, pues en ese momento se hallaba influido por la novela gótica, el folletín y la prensa amarilla. Fernández Ocaña señala que la prensa de entonces defendió en sus crónicas al Grand Guignol señalando la valorización de aquella defensa frente al poder represor: “ponerse de parte de la pequeña sala recién abierta era alinearse igualmente con la modernidad, la vanguardia, la libertad y la tolerancia” (2020: 171).

Productividad del grotesco en el Teatro Argentino contemporáneo

Teniendo en cuenta los aspectos que hemos visto respecto del Teatro de Grand Guignol, podemos establecer un paralelismo en cuanto al surgimiento de un movimiento teatral de resistencia frente a regímenes autoritarios en la Argentina donde la dictadura cívico-militar (1976-1983) había roto todo tipo de garantías en cuanto a los derechos humanos de la población. Nos referimos a Teatro Abierto 1981, también surgido en la escena independiente, donde a través de obras con elementos simbólicos se eludía la censura por el empleo de metáforas que representaban a la violencia política que ejercía el sistema.

Una vez restablecido el orden constitucional, las expresiones artísticas continuaron reflejando las enfermedades que el cuerpo social había sufrido en la historia reciente (Lola Proaño, 2002). Frente a las políticas de desmemoria y olvido, los indultos a los genocidas que en 1990 implementó

el presidente Carlos Saul Menem (1989-1999), ante la anomia que las clases populares sufrían y su falta de reacción a estas acciones del poder neoliberal, los y las artistas, sensibles por esta situación, accionaron ejerciendo una resistencia artística y cultural, mediante la reactivación de la memoria histórica referida a los sucesos ocurridos en la historia reciente del país. Recurrieron a nuevas formas de lo grotesco, como la poética del neogrotesco que surgió a partir de la década del '70 (Beatriz Trastoy, 1987), buscando impactar y despertar la conciencia del público de entonces (Griselda Gambaro, Diana Raznovich, Roberto Cossa y otros). Produjeron obras cuyas poéticas no naturalistas representaban las diversas formas de violencia política que la dictadura cívico-militar había ejercido en nuestro país. Una de ellas fue *Cocinando con Elisa* (1993) de Lucía Laragione.

La autora adopta una perspectiva de género, muestra y analiza la situación política e histórica de la Argentina durante el período dictatorial, donde el cuerpo femenino fue objeto de la violencia política. La pieza obtuvo el Premio María Teresa León, ADE en 1994; fue estrenada en Madrid, con dirección de Juan Antonio Hormigón (1995). Posteriormente, en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires (1997), dirigida por Villanueva Cosse. En el año 2022, en el Beckett Teatro de la capital, hubo una nueva versión dirigida por Mariana Giovine.

La acción dramática sucede en una estancia, en la cual viven Madame y Monsieur. Su empleada doméstica, Nicolasa, cocina muy bien y se hace llamar Nicole, tratando de asimilarse al afrancesamiento de las clases altas. Desea tomar unas vacaciones. Entonces la dueña de casa contrata a Elisa, una joven analfabeta, con poca experiencia en las artes culinarias. Ella queda embarazada, la matan, le roban el bebé porque no desean que sea criado por su madre. La dueña de casa se lo queda, lo blanquea como a los terneros, metafóricamente hablando: Esto se ve en un parlamento donde Nicole dialoga con Elisa acerca de la idea de “blanqueo” que tiene Madame: “Hasta donde yo sé se separa a los terneros de las madres, se los alimenta exclusivamente con cereales y se los vuelve anémicos con ciertas drogas. Se consigue una carne muy blanca y muy tierna, como la

de un pollito” (Escena 8:30), la idea era mejorar la raza, o sea, le cambia el nombre y lo cría siguiendo los valores de su clase social.

Lola Proaño Gómez considera que “el espacio de la cocina, privado y cotidiano, separado del espacio público, es donde (...) tanto las protagonistas y los espectadores vislumbran los aspectos oscuros de la historia y la política argentina reciente” (2018: 59), un lugar considerado típicamente femenino que ocupa la centralidad del espectáculo. Si bien toda la obra transcurre en el adentro de la casa, donde solamente están Elisa y Nicole, hay un afuera que el espectador puede reconstruir gracias a la presencia de signos de escenario auditivos y verbales que provienen de ese ámbito (tiros, gritos, llantos, oraciones susurradas, cantos gregorianos que se oyen cuando se oscurece la escena). Allí, solamente aparece la violencia gastronómica (por ejemplo, cocinar animales vivos en una olla, trozarlos,

etc.), que en realidad constituye una sinécdoque audiovisual de la violencia desplegada en la extraescena.

Comparamos esta violencia escénica que se representa en *Cocinando con Elisa* con la que construía escénicamente el Teatro del Grand Guignol, donde también referían a un contexto social complejo que describimos anteriormente. Sólo que la compañía parisina la mostraba en forma explícita mediante la construcción de un naturalismo y un grotesco exacerbado, macabro, el público veía personajes atacando a seres humanos; incluso aprovecharon los rasgos espaciales que daban un clima misterioso a la escena, pues el teatro había sido una iglesia gótica. En cambio, en nuestra pieza hay una eliminación de la violencia física abierta, se desplaza hacia un campo semántico donde predomina lo metafórico. El espectador cobra un rol muy activo durante la representación, porque debe realizar analogías entre lo ocurrido en el adentro y el afuera que percibe fragmentariamente a través de signos de escenario diversos.

Proaño Gómez, en el trabajo que mencionamos antes, expresa que estas preparaciones de las comidas "(...) alcanzan significados macabros que apuntan al horror de la praxis necropolítica de la dictadura" (2018: 59), pues destripar y desplumar animales que se cocinarán son referencias al Proceso de Reorganización Nacional, o sea, la dictadura, a la naturalización del manoseo de los cuerpos de las personas. Así lo percibimos en los instructivos y las recetas que recibe Elisa, donde se detallan en forma perversa la preparación de los animales que Nicole ha cazado. Por ejemplo, en la escena primera, la preparación de los tordos: "(...) hay que arrancarles las entrañas con sumo cuidado, no deben deshacerse. (...) Se toma una tijera filosa y se lo corta por ambos lados del estómago y por debajo de los riñones" (Escena 1:5) . Incluso, los cantos gregorianos que se escuchan mientras está todo oscuro sugieren un espacio de una religiosidad siniestra, evocando a los juicios de la Inquisición española del siglo XV. Consideramos que estas imágenes macabras provocaban en el espectador actual efectos emocionales similares a las que la compañía parisina seguramente generaba en el público de entonces, en una sala que en otros tiempos fuera una iglesia neogótica. De modo tal que -siguiendo a Geoffrey Harpham- ese grotesco tenebroso afectaba en lo emocional tanto al público parisino de entonces como a nuestro auditorio actual.

Estimamos que también Lucía Laragione ha tenido en cuenta imaginarios medievales, como los bestiarios o bien las pinturas goyescas del período negro; también ha utilizado elementos del grotesco fantástico pues reconocemos intertextos literarios, los cuentos de hadas o maravillosos, donde jóvenes como Elisa eran víctimas de brujas y otros seres malignos. En esta pieza, ambas mujeres son víctimas de la estancia-sistema ambas son dominadas por Madame/Monsieur, aunque a Nicole la han entrenado; en cambio, a Elisa la consideran una mujer mala, así lo expresa empleada fiel a los señores en el desenlace, mientras le da de comer al bebé que le han robado: "Es mejor que tu mamá se haya ido... Nunca hubiera sido una buena cocinera... Le faltaba olfato" (Escena 12: 40). La entrega del hijo a una familia

sustituta alude a las apropiaciones de los bebés, cuyas identidades fueron suprimidas, criados con los valores de las familias adeptas al sistema.

Funes, el capataz, la mata siguiendo la orden de sus patrones. Con la última didascalía, se clausura la acción dramática, mediante una metáfora audiovisual macabra, goyesca, pues la referencia animal alude a las víctimas del sistema: la madre sacrificada y su hijo: “ENTRA LA VOZ DE FUNES CANTANDO UNA MILONGA. NICOLE EMPUJA EL COCHECITO HASTA COLOCARLO DEBAJO DE UNA LIEBRE QUE CUELGA, DESANGRÁNDOSE. APAGÓN...” (Escena 12: 40).

Reflexiones finales

En el inicio de nuestro trabajo hemos revisado el origen de la palabra grotesco, cuando en el Renacimiento europeo hallaron en unas grutas romanas figuras que representaban objetos e pinturas fantásticas, donde se mezclaban dichas imágenes deformadas, violando el orden originario y racional. También hemos abordado las conceptualizaciones referidas a lo grotesco que diversos teóricos han realizado. Mijail Bajtin, analizando la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, utilizó el concepto de realismo grotesco, caracterizado por imágenes corporales y materiales, a través de la degradación de la “realidad”, concibiendo de este modo un *grotesco realista*.

Posteriormente vimos que Wolfgang Kayser, al estudiar su evolución en las artes y en la literatura, reconoce un *grotesco moderno*, transgresor de la realidad en distintos órdenes, y en forma muy amplia, desde lo ridículo hasta lo grosero, lo absurdo y lo demoníaco del mundo. Si bien ambos teóricos difieren en algunos aspectos, coinciden en que las imágenes representadas en las obras grotescas son de carácter atemorizante, hostil, extraño e inhumano. Pero recién durante el Romanticismo, en el “Prefacio” de *Cromwell* de Víctor Hugo, define al grotesco en el drama moderno, adquiriendo relieve como categoría estética.

Como nos interesa su manifestación en el teatro, nos remitimos a las circunstancias históricas que se produjeron en el continente europeo en el siglo XIX, cuando una gran crisis, social, espiritual y filosófica produjo una gran incertidumbre en la población. En ese momento, surgieron expresiones vanguardistas opuestas a la corriente positivista. Destacamos los aportes del psicoanálisis al respecto, principalmente el trabajo de Sigmund Freud sobre lo siniestro, en su análisis de los cuentos de E.T.A Hoffman.

En la escena europea, observamos la aparición de la poética naturalista promovida por el actor-director parisino André Antoine que dirigió el Teatro Libre, junto con Óscar Métenet, fundador del Teatro del Grand Guignol (1897), que desplegaba en sus obras un naturalismo exacerbado, especie de espectáculo del terror, donde criticaban la situación social y política de fines de siglo, en los momentos previos a la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Esta nueva poética había surgido en los suburbios, donde una población

marginal y marginada llevaba una forma de vida más liberal respecto de la Comuna de París.

Cuando analizamos esta poética, hallamos elementos en común con las formas del grotesco que Geoffrey Harpham analizó en su estudio (1976), se refirió al clima cultural, lo emocional y su efecto en el lector-espectador, reconociendo así diversas formas de lo grotesco en el arte y en la literatura del siglo XX, donde se reflejaba los cambios que el hombre moderno ha sufrido a partir de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Desde nuestro enfoque comparatístico, consideramos la productividad del grotesco en el teatro argentino contemporáneo, y, frente a este fenómeno de nuestra escena, nos preguntamos acerca de los motivos y los rasgos que esta nueva forma del grotesco adquirió en nuestro país. Para ello tomamos una obra representativa de esta tendencia, *Cocinando con Elisa* de Lucía Laragione (1993), donde la autora adopta una perspectiva de género, mostrando a través de lo grotesco y otras formas similares, las consecuencias siniestras de la violencia política que ejerció la dictadura cívico-militar-eclesial en la Argentina desde 1976 hasta 1983.

A los fines de responder a la pregunta ¿por qué incidió lo grotesco en diversos autores argentinos?, vimos que, frente a contextos opresivos, muchos creadores de la escena independiente europea en el siglo XIX habían realizado acciones de resistencia. Tales las obras del Teatro del Grand Guignol, que, mediante una poética grotesca exacerbada, criticaba la situación imperante. Algo similar ocurrió en la Argentina, primero, con el movimiento de Teatro Abierto 81. Posteriormente, en la postdictadura, diversos autores de la década del '90 reaccionaron ante la gestión neoliberal negacionista del menemismo que promovía la desmemoria y el olvido, recurrieron a nuevas formas del grotesco con el objetivo de despertar la conciencia de una población anómica.

No obstante, nuestros creadores no desarrollaron una reproducción mimética del grotesco europeo, nos preguntamos acerca de los motivos que los condujeron a la producción de obras de teatro político con un sentido no panfletario. Por un lado, se debió a que el teatro de barricada había perdido su vigencia; por el otro lado, vimos que en las obras de Teatro Abierto 81, los y las artistas debieron utilizar metáforas y simbologías para eludir la censura, como había ocurrido con el grupo parisino que analizamos al comienzo. Si bien el contexto político ya no era el mismo, los genocidas seguían impunes y el miedo aún pervivía en la población. Por ende, las nuevas formas de lo grotesco sirvieron para reflejar la incertidumbre que aún perduraba entonces.

Cuando abordamos el análisis de *Cocinando con Elisa* nos preguntamos por el uso de procedimientos y recursos estéticos provenientes del grotesco, similares a los que utilizó el Teatro del Grand Guignol, aunque esta compañía representaba una violencia escénica explícita en sus espectáculos, teniendo en cuenta el gusto del espectador parisino que consumía prensa amarilla y folletines.

Entonces nos apareció otra cuestión: ¿por qué en esta productividad del grotesco teatral nuestros artistas han elegido otra forma de representar la violencia política? En *Cocinando con Elisa*, el entramado de intertextos visuales y literarios, proveniente del grotesco fantástico de los cuentos de hadas y otras imágenes terribles, metafóricamente sugieren las diversas formas de necrofilia que había ejercido el poder dictatorial. Sus protagonistas, dos mujeres víctimas de sus patrones, preparan recetas en la cocina de una estancia-sistema. Este ámbito constituye una sinécdoque espacial de un afuera violento, que el espectador intuye al percibir la violencia gastronómica y los signos audiovisuales esbozados desde la extraescena donde un canto gregoriano sugiere un rito tenebroso, imagen auditiva cercana a una forma del grotesco gótico macabro. Mientras en el Teatro del Grand Guignol el espectador tenía un rol pasivo, en esta pieza participa activamente estableciendo relaciones entre el adentro y el afuera de la acción dramática. El efecto emocional del grotesco difiere porque el contexto de expectación no es el mismo. Aquí la violencia gastronómica, los despedazamientos de la materia corporal de los animales, como lo señalaba Mijail Bajtin en su ensayo, conmueve al espectador local que imagina diferentes formas de manipulación de los cuerpos humanos. La imagen sacrificial de la liebre en el final constituye un cierre siniestro, donde la autora alude a las víctimas del sistema dictatorial.

En suma, retomamos lo visto en el trabajo de Geoffrey Harpham. Estimamos que las nuevas formas del grotesco de los 90, afectaron en lo emocional a un público que todavía no había tomado conciencia acerca de las aberraciones y los crímenes de lesa humanidad que todavía estaban impunes, pues los juicios a los genocidas recién pudieron realizarse durante la presidencia de Néstor C. Kirchner (2003-2007) cuando se anularon las leyes del perdón. No obstante, esta nueva forma del grotesco que expresa esta pieza, nos sigue interpelando, mantiene su vigencia pues en la segunda década del siglo XXI se ha recrudecido el negacionismo dentro de la ultraderecha neoliberal, todavía los organismos de DD. HH., siguen buscando a los desaparecidos y a los jóvenes que fueron apropiados y despojados de su identidad.

* **Catalina Julia Artesi** es Profesora y Licenciada en Letras (UBA). Especialista en Ámbitos Educativos y Comunicacionales (UNLP). Directora del Área de Investigación sobre Las Mujeres en las Artes del Espectáculo (IAE-UBA). Integra como investigadora formada el UBACYT "Imaginario y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial", directora Natacha Koss.

Bibliografía

Bajtin, Mijail (1999). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

- Harpham, Geoffrey (1976). "The grotesque: First principles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), pp. 461- 468
Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/430580>. Accessed: 03/02/2012 12:3)
- Freud, Sigmund (s/d), "CIX. Lo Siniestro" En "Sigmund Freud: Obras Completas», en «Freud total» 1.0 (versión electrónica). Disponible en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf> (Consulta, 23-3-23)
- Kayser, Wolfgang (1957), *Lo grotesco. Su configuración en la pintura y la literatura*. Buenos Aires: Nova.
- Laragione, Lucía(s/F). *Cocinando con Elisa*. Disponible en. *Dramática Latinoamericana*, 73. Celcit.org.ar (Consulta, 23/3/23)
- Ocaña Fernández, Alejandro (2020). "Terror y burocracia: El Teatro del Grand Guignol de París y la censura". *Revista Iberoamericana. Académico Científica de Humanidades. Arte y Cultura*. Núm. 8 (septiembre-2020). ISSN: 2530-6014); 162-180. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/345408281_Terror_y_burocracia_en_el_teatro_del_Grand_Guignol_de_Paris_y_la_censura (Consulta, 28/3/23)
- Proaño Gómez, Lola (2002). *Poética, política y ruptura (1966-73). Teatro e Identidad*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Proaño Gómez, Lola (2018). "Desenmascaramiento de la ideología del discurso dictatorial: la maternidad y la familia como instituciones fundamentales de la nación". *Telondéfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Núm. 28. Disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondéfondo/article/view/5477> (Consulta, 23/3/23)
- Trastoy, Beatriz (1987). "Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco". *Teatro del Pueblo/SOMI*. Disponible en www.teatrodelpueblo.org.ar (Consulta, 31-3-23)
- Victor Hugo (1977). "Prefacio". *Cromwell*. Drama en cinco actos. México: Editores Mexicanos Unidos.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons