

Cocinar y castigar: Recetario de torturas en *Cocinando con Elisa* de Lucía Laragione

Maybel Mesa Morales

En *Disappearing Acts*, Diana Taylor analiza la importancia del espectáculo, el drama, el escenario y el mito en los procesos de configuración del imaginario social, así como la capacidad de revelar rasgos significativos del sistema socio-político del país donde se originan. Una de las tesis más importantes de Taylor es lo que llama “juego de miradas”, basado en una dinámica visual que incluye el mirar, ser mirado, la identificación, el reconocimiento y la mímica. En el caso de Argentina durante el período de la Guerra Sucia —una etapa convulsa, marcada por la violencia y los continuos secuestros, torturas y ejecuciones— gran parte de la población se vio inmersa en una dinámica de invisibilización de lo visible, ignorando así las atrocidades como estrategia cotidiana de supervivencia y conservación.

Este aspecto de ambivalencia y juego de miradas entre lo visible y lo invisible, lo oculto y lo desoculto, se traduce en innumerables hechos que forman parte del contexto nacional argentino de la etapa del Proceso. El presente ensayo aprovecha como trasfondo el carácter ambivalente advertido por Taylor de la dinámica de “politics of looking” con el propósito de analizar el tratamiento del espacio en la obra *Cocinando con Elisa* de Lucía Laragione y el modo en que aparecen inscritos procesos de representación de la memoria histórica como reconfiguración del cuerpo social. Con ello pretendemos contribuir a estudios previos realizados sobre la obra, proponiendo nuevas aristas exegéticas que parten de un marco teórico sobre las nociones espaciales para señalar los nexos con el poder y la memoria y el impacto que dicha confrontación genera en el contexto performático de la obra. Asumimos además el *telos* de la tortura como acto alienado de conformación de la identidad para terminar reconociendo la obra como parte del corpus de piezas de la dramaturgia argentina que aborda de modo simbólico-alegórico

la tortura como esencia del dispositivo de dominación de la dictadura y del cuerpo femenino.

Cocinando con Elisa, escrita en 1993, convirtió a la autora en ganadora del prestigioso Premio María Teresa León 1994, otorgado por la Asociación de Directores de Escena de España y el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales de España. Se estrenó en Madrid en 1995 en la sala La Cuarta Pared, bajo la dirección de Juan Antonio Hormigón. También contó con presentaciones en Lisboa y París. En 1997 se presentó en Buenos Aires en el Teatro del Pueblo con las actuaciones de Norma Pons y Ana Yovino y la dirección de Villanueva Cosse. En Argentina, la obra obtuvo diferentes distinciones: Segundo Premio Municipal (1995, categoría obras no estrenadas); mención especial del Premio María Guerrero (1997), y Premio Argentores (1998) a la mejor obra de la temporada 1997.

En la actualidad, a pesar de haber pasado dos décadas de su estreno, la obra no sólo continúa atrayendo a diferentes directores y compañías teatrales en Hispanoamérica que la exhiben a un público tanto argentino como internacional, sino que también sigue recibiendo relevantes distinciones. En el marco del Festival Cervantino uruguayo y bajo la producción de El Galpón y la dirección de Gerardo Begérez, *Cocinando con Elisa* obtuvo seis nominaciones y cuatro Premios Florencio 2015 como Mejor espectáculo, Mejor dirección, Mejor actriz y Mejor escenografía.

En Bolivia, por otro lado, el pasado julio de 2017, la compañía Teatro Fuego llevó a las tablas el libreto de Laragione. Su director, Antonio Torres, hizo importantes declaraciones en torno a su interés por *Cocinando con Elisa* durante una entrevista realizada por José Antonio Vásquez: “Si no nos acordamos de lo que pasó en las épocas de la dictadura en Latinoamérica y si no estamos alertas a las señales que se ven en la sociedad, estamos condenados a repetir nuestra historia” (Vásquez). Precisamente es este el mismo sentido de pertinencia el que mueve el interés en el presente trabajo. Así como permanece la necesidad de representación teatral de esta pieza, de igual modo lo es la reflexión crítica desde los ámbitos académicos de estudios de teatro y performance. La producción teatral argentina, y cultural en general, aún proyecta los lastres ocasionados por leyes de impunidad y agendas de desmemoria emergidas en medio de reformas democráticas. El propio Jorge Dubatti ha denominado “Teatro de Postdictadura” a aquellas producciones comprendidas entre 1983 y 2010 justamente porque la dictadura se presenta en el contexto democrático como continuidad y como trauma. De acuerdo con el crítico:

Una vasta zona del teatro actual trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y la alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Acaso alguna vez la Argentina saldrá de la Postdictadura, pero no será en lo inmediato, ni se sabe cuándo. Hablamos de Postdictadura porque entre 1983 y 2010 la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo post- expresa a la vez la idea de un período posterior a la dictadura y consecuencia de la dictadura. (72)

Desde el punto de vista de la temática y pese a la ausencia de referencias espacio-temporales concretas, la pieza de Laragione nos remite al contexto dictatorial argentino de los años 1976-1983. Para ello se vale de una trama que resalta las relaciones de poder y dominio ejercidas por una cocinera (Nicole) sobre una joven (Elisa), quien es contratada por los señores de la casa para ser adiestrada en las artes culinarias. El personaje de Nicole oculta y enmascara un origen impropio en que persiste la pulsión de realización de una identidad auténtica. Es por ello que “sacrifica”, “cocina” y “consume” al otro (Elisa) en un acto alienado de canibalismo identitario.

Desde el punto de vista espacial, la acción dramática se desarrolla en el ambiente cerrado de la cocina de una casa de campo, en la que Nicole ha venido sirviendo durante años a sus señores, Madame y Monsieur. Las recetas que prepara están elaboradas fundamentalmente a base de animales de caza (liebres, aves, jabalíes, etc.), los cuales en su mayoría son colgados en la misma cocina para ser desangrados antes de su cocción. Con ello, el acto de cocinar emerge despojado de su significación primaria para traducirse en continuos actos de tortura ejercida por Nicole, no solo hacia los animales, sino también hacia la propia Elisa en su modalidad de tortura psicológica. Por medio de los parlamentos asistimos continuamente a una transformación del lenguaje tradicional de los recetarios de cocina donde los típicos verbos “batir”, “revolver”, “rellenar” o “cocer a fuego lento”, son sustituidos por otros que ponderan las nociones de lo bárbaro frente a lo civilizado. En el imaginario culinario de Nicole contrastan los refinados términos de un francés mal pronunciado con verbos como “clavar”, “cortar”, “arrancar”, “picar”, “deshuesar” e incluso “capar”, que mucho distan de ser asociados con el campo semántico de lo propiamente nutricional. En la primera clase a Elisa, Nicole le explica paso a paso cómo puede preparar los tordos:

Clave un cuchillo en el esternón. Haga un corte en la rabadilla.

Bien, ahora hay que arrancarle las entrañas con sumo cuidado. No

deben deshacerse: son preciosas. Con las entrañas, el hígado y los intestinos, prepararemos el relleno [. . .] Ahora hay que deshuesarlo. Fíjese bien. Se toma una tijera filosa y se corta por ambos lados del estómago y por debajo de los riñones. . . . ¿Qué le pasa? No me diga que se impresiona. (113)

La cocina en tanto cronotopo complejo, imbrica los elementos actanciales básicos de victimario - víctima - medio de ejecución, no sólo de la acción dramática, sino de aquello de lo cual es alegoría. Aparece descrita desde las notas iniciales como un lugar cerrado, únicamente comunicado con el exterior por medio de una pequeña ventana y de cuyas vigas cuelgan aves y liebres. Los procedimientos de tortura que ejerce Nicole sobre los animales en primera instancia, y luego sobre Elisa, remiten directamente a los métodos de tortura empleados por los militares en los años del Proceso. Por lo tanto, nos encontramos ante un fenómeno de resemantización de los espacios en la medida en que se acude a una desarticulación de la noción espacial con el tipo de acciones que en ellos se desarrollan usualmente. La Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA) constituye sin dudas uno de los ejemplos más paradigmáticos de esta ambivalencia y “juego visual” (Taylor) en el contexto concreto de la Argentina. Es un espacio visible en la disposición arquitectónica de la ciudad por frente del cual transitaban diariamente cientos de personas sin imaginar lo que se ocultaba en su interior. La ESMA constituyó un espacio clandestino de tortura y exterminio de miles de detenidos, al tiempo que mantuvo sus funciones primarias en el marco de la visibilidad ciudadana. El poder de lo invisible aquí era el grado de violencia desplegado por el cuerpo militar en su intento de conformación del ser nacional, en su despliegue de un sistema de terror que transformaba despiadadamente el cuerpo humano en superficies disponibles para la inscripción política. Sobre estas atrocidades se ha referido Paola Hernández:

This information became public in 1995 when retired Navy Captain Adolfo Scilingo, who had been an officer at the ESMA, publicly confessed to participating in the weekly “death” flights,” during which at least 2000 of the prisoners from the ESMA were thrown alive from an airplane into the Río de la Plata [. . .]. Lastly, the physical location of the ESMA and its beautiful architecture are impressive for its grandeur [. . .] and for the fact that even though the ESMA is a large campus and is surrounded by two major and heavily transited streets, few residents could have ever imagined that

the most extensive apparatus of disappearance and torture existed in such a visible area. (69)

De ahí la relevancia histórica de espacios como la ESMA, cuyas funciones hoy en día se replantean una vez más, para transitar desde la doble condición de escuela y campo de concentración a la aprehensión del mismo como auténtico archivo de la memoria de todos los crímenes cometidos durante esos años. Estos lugares de la memoria han sido definidos por Pierre Nora como “hybrid places, mutants, compounded of life and death, of the temporal and the eternal” (cit. en Hernández 67).

En este punto cabe preguntarse cuáles son las connotaciones del espacio y qué función asume el tratamiento de lo espacial dentro de la obra. Para responder a estas interrogantes pensemos que si bien en la percepción newtoniana del espacio como *spatium absolutum*, no cabe una apropiación completamente subjetiva del mismo; o quizás sólo en un sentido muy puntual y limitado es posible advertir un importante giro hermenéutico desde los enfoques semiótico-culturales. Iuri Lotman advierte que el lenguaje de los espacios es aprovechable como medio de interpretación de la realidad:

Ya a nivel de la construcción de modelos supratextual, puramente ideológica, el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad [...]. Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual, la vida circundante, se revelan invariablemente dotados de características espaciales. (271)

En la obra que nos ocupa, el espacio como “stage” se nos presenta interpretado ya como un fenómeno esencialmente cultural, vinculado con los contenidos simbólicos de un imaginario socio-cultural concreto y funcionando como “cronotopos” alegórico, donde lo esencial no es ya su significado como “distancia entre personas y cosas”, sino su capacidad para permitir la emergencia de un mundo reinterpretado a la luz del contexto social, e incluso claramente como una alternativa de realidad frente a lo social imperante, lo que Wihstutz llama “a place of utopian action”. Es entonces que el espacio como construcción cultural muestra su esencia simbólica o alegórica y se presenta como un “espacio-otro”, una “heterotopia”. Como más ampliamente refiere Wihstutz:

In this respect, theater as heterotopia can provide a political counter-site to society; it becomes another space, laboratory-like, which, because of its liminal space-time framing, its system of opening and

closing, can generate a state of exception that needs to pose a veritable threat to places and orders outside the performance space. (184)

En este sentido, resulta también oportuna la interpretación heideggeriana de la esencia del espacio como “locale” (Heidegger 356-57), donde el espacio es siempre el lugar donde se mora, donde se experimentan la vida y la complejidad de las relaciones sociales y culturales. El espacio teatral, el “stage” (tanto físico como textual), puede devenir “espacio simbólico-alegórico” porque es primeramente “locale”, es decir el morar en busca de sentido y no la “espacialidad” misma en el sentido abstracto-matemático. En palabras de Heidegger:

Only things that are locales in this manner allow for spaces. What the word for space, *raum*, designates is said by its ancient meaning. *Raum*, *rum*, means a place that is freed for settlement and lodging [. . .]. Space is in essence that for which room is made always, is always granted and hence is joined, that is, gathered, by virtue of a locale [. . .]. Accordingly, spaces receive their essential being from locales and not from “space”. (356)

Por tanto, en *Cocinando con Elisa*, Laragione no solo otorga un sentido orgánico-dinámico a las relaciones espaciales vinculadas con lo semántico, sino que también hace de la cocina una expresión de estos espacios híbridos (Pierre Nora) en los que justamente tiene lugar la interrelación de elementos antitéticos como vida/muerte, lo humano/lo animal, producir/consumir. Desde la primera escena la sangre del animal que cae del techo sobre Elisa funciona como elemento simbólico que anuncia la violencia y establece las jerarquías de victimario y víctima. Los métodos de agresión que emplea Nicole sobre Elisa son tan variados y graduales como aquellos que usaban los torturadores profesionales en Argentina. De alguna manera nos remite a la obra *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky, en que el ejercer la tortura aparece como el más estable de los empleos, basado además en técnicas oficiales publicadas en el manual del Sr. Galíndez. Al igual que Madame y Monsieur, Galíndez es un personaje invisible, únicamente referido durante la trama. *Cocinando con Elisa* habla también de la inscripción patológica de la tortura en el subconsciente como práctica alienada y cotidiana. Al igual que el personaje de Eduardo en *El Sr. Galíndez*, Elisa será adiestrada en el acto de cocinar, el que sin embargo es una imagen alegórica de la tortura. El espacio (igualmente cerrado) de la cocina deviene expresión metafórica de las relaciones de poder, el autoritarismo y el engranaje de torturas (físicas y psicológicas) de la dictadura militar.

En el circuito de la cocina Nicole emplea también el interrogatorio y la agresividad verbal como técnica de dominio sobre Elisa. Le esconde y la culpa por la desaparición de los alimentos que se disponen a preparar, la sobrecarga con instrucciones que le son imposibles retener en su memoria y por lo cual se le va a reprochar. El pasaje de los 720 caracoles que Elisa es obligada a cazar en el parque para la receta de Nicole resulta altamente representativo dado que alude metafóricamente a los actos de cacería humana y detenciones masivas que se llevaron a cabo en la dictadura.

Tampoco parecen gratuitas las referencias a la vocación de cazadores de los personajes de Monsieur y de su mejor amigo Medina y Olivares. Precisamente porque Nicole despliega también su cacería, pero en el espacio cerrado de su cocina. Si para Monsieur constituye una obsesión la caza del jabalí, para Nicole lo es la de la rata que se ha colado en la cocina y ha violado su hegemonía dictatorial. A pesar de ser una simple empleada, Nicole ha asumido el dominio total y la privatización de su espacio laboral, de ahí su tono amenazante con la posibilidad de intromisión de Funes: “pobre de él si se mete en mi cocina” (114). Cuando descubre la presencia de la rata reacciona frenéticamente: “Una rata ha entrado en mi cocina! ¡Animal asqueroso! ¡Te voy a hacer picadillo! Si te gusta el faisán te voy a preparar un plato especial. No sabés con quién te has metido” (115).

En la cuarta escena Elisa es guiada por Nicole en la preparación de un refinado platillo llamado “cangrejos cardenalizados del Señor Prior”. Elisa una vez más se impacta negativamente ante los pasos a seguir; en primera instancia, los cangrejos deben ser capados, y luego arrojados vivos a la cazuela de agua hirviendo. Es evidente aquí el paralelismo semántico que se establece entre la elaboración de este platillo y las prácticas de tortura ejercidas sobre los prisioneros como antesala de los lanzamientos desde los aviones al Río de la Plata.¹ Además, al estudiar el fenómeno de la Guerra Sucia, Diana Taylor ha reconocido la articulación de un proceso esencialmente marcado por la imposición falocéntrica, que reconoce en lo femenino su propia negación y articula la castración, es decir, la “feminización” de la víctima como ejercicio de poder. Desde el siglo XIX Rosas había creado un cuerpo de policía secreta que secuestraba y torturaba a sus disidentes. Implementó un crudo método conocido como “la mazorca”, que consistía en la inserción de mazorcas de maíz en el ano de los prisioneros o en su total castración.² Durante la dictadura, los militares emplearían la picana eléctrica para electrocutar zonas sensibles del cuerpo de las víctimas, fundamentalmente los genitales. Es decir, bajo mecanismos de violencia extrema la estrategia consistió en cada caso en

feminizar, subyugar y exterminar al “otro” como expresión hegemónica de poder y el cuerpo devino superficie manipulable desde la cual se inscribieron las marcas de una cultura de la violencia.

Es por ello que la muerte de Monsieur no coincide con las historias tradicionales de accidentes de cacería. En la lucha de vida o muerte con el animal, el jabalí enlunado vence, penetrando el cuerpo de su contrincante (Monsieur) y luego cercenando su órgano sexual como símbolo troférico de su victoria. Nicole describe a Elisa con un goce explícito la escena de salvajismo en que muere Monsieur:

¡Lo ensartó Elisa! ¡El alunado lo ensartó! Le hundió en los huevos sus magníficas defensas y se los llevó montado en una carrera desbocada. El pobre Monsieur fue dejando en las zarzas y los espinos girones sanguinolentos mientras la jauría corría enloquecida detrás del alunado . . . (*se tienta de risa*) y de su involuntario jinete. ¿Se lo imagina, Elisa? Iba montado al revés, capado y agarrado con unas uñas y dientes al culo de la bestia. Cuando el cuerpo cayó, por fin, a tierra, los perros furiosos se lanzaron sobre él y lo destrozaron. (129)

El embarazo de Elisa genera expectativas positivas en Madame, quien comienza a tejer un ajuar para el bebé. En Nicole, sin embargo, el efecto es exactamente contrario. Como estrategia de intimidación y coerción va elaborando una serie de paralelismos simbólicos entre su antagonista y los animales con que interactúa, lo que incrementan ostensiblemente la tensión dramática. Por un lado, el envenenamiento de la rata preñada anticipa la estrategia que usará con Elisa y el postre hojaldrado: “¡Caíste preciosa! Los banquetes traen consecuencias. [. . .] Vamos . . . ¿Qué le pasa? No es más que una rata. Y está bien muerta. Fíjese en la panza. Mire qué hinchada está. ¿Será del veneno o estaría preñada?” (125). Y por otro, el pasaje de la vaca y Funes. De este último Nicole sospecha que pueda haber o llegar a consolidarse una relación con Elisa y en aras de impedirlo la advierte de que las mujeres que con él andan terminan mal y que él “tiene el corazón duro como una piedra. No se va a conmovir porque la vaca esté preñada” (124). Funes es pues quien sacrifica y abre la panza de la vaca “de un solo tajo” para extraer el nonato, cuya carne es considerada por Nicole una verdadera “delikatessen”.

El acto sacrificial de la vaca y la seguida extracción del nonato se entronca con otro elemento de vital importancia en la obra. En su intimidación verbal con Elisa, Nicole le comenta sobre el proyecto de Madame para el blanqueamiento de terneros:

NICOLE. 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.

ELISA. ¿Y?

NICOLE. Digo que, si las cosas funcionan, hasta podremos blanquearlo. . . . a su bebé. . . .

ELISA. ¿Qué?

NICOLE. Sí Elisa. Volverlo blanco. (127)

Con ello no solo se sugiere la posible adopción del bebé de Elisa y la correspondiente tortura psicológica de ella como futura madre, sino que Laragione pareciera estar aludiendo además a la cuestión racial y los proyectos de “blanquear la nación” que imperaron como ideologema durante el siglo XIX. Al explorar la relación intertextual entre *Cocinando con Elisa* y *El matadero* (1840) de Esteban Echeverría, Mónica Botta reflexiona más ampliamente sobre este pasaje del mejoramiento de la carne del nonato, que opera como expresión metonímica de los proyectos liberales orientados a poblar el terreno nacional de inmigrantes europeos o norteamericanos en aras de blanquear la raza y la cultura de origen. Ariel Strichartz ofrece por su parte otra arista exegética del mismo pasaje en el contexto argentino de la dictadura en donde sabemos por múltiples investigaciones y testimonios que los matrimonios de militares que no podían tener descendencia se inscribían en una lista en el Hospital Naval para recibir los hijos de madres prisioneras o desaparecidas. Estas al dar luz eran obligadas a firmar un documento en el que daban a sus bebés en adopción a estas familias que “supuestamente” estarían en mejores condiciones de transmitirles los valores morales y cristianos para su correcta consolidación como individuos (99).

La confrontación de Elisa con la amenaza de perder a su propio hijo una vez que Nicole se refiere a la separación y blanqueamiento del nonato desencadena el enfrentamiento directo víctima (Elisa)-victimario (Nicole). Es el momento climático en que se produce la caída de la máscara y Elisa desafía a Nicole, revelando su verdadera identidad como Nicolasa, así como su verdadero origen:

ELISA. Vamos Nicolasa. Hija de una cocinera de estancia y de un peón golondrina que llenó y voló. ¿O acaso me va a decir que usted conoce a su padre?

NICOLE. ¡Cállese, vaca sucia! Está hablando la misma basura que toda la manga de negros brutos que se mueren de envidia por Monsieur y Madame [. . .]

Sucia vaca asquerosa. Yo te voy a . . .yo te voy a . . . (*Toma la cuchilla de decapitar jabalies y la clava con furia sobre la mesa*). (127)

Nicole ha venido encubriendo enajenadamente su condición social real. Desde el espacio de la cocina ha reorganizado sus propias jerarquías, creando para sí un mundo burgués artificial y ocultando su verdadero origen como mestiza hija de una cocinera y de un campesino al que nunca llegó a conocer. Sin embargo, tanto sus acciones como su discurso evidencian la tensión entre lo bárbaro y lo civilizado, y por ende su falta de autenticidad. Por un lado, difumina su ser mestizo apropiándose de un código social regido por el modelo europeizante a través de su “*semi*” dominio y conocimientos de las buenas costumbres y la alta cocina francesa, pero para cuyas recetas debe realizar las más repulsivas labores de preparación de los alimentos. Y por otro lado, a nivel pragmático-discursivo, intercala frases de un francés mal aprendido —“*Cuando nombra los platos en francés, pronuncia exageradamente, como alguien que repite una lección*” (111)— con los más groseros diálogos en un español despótico y violento orientado a oprimir, maltratar y subyugar a su víctima: “¿Quién mierda la autorizó a hablar con Funes?” (114) o “No, déjelo. Ya se jodió” (121).

Por tanto, la pertenencia de Elisa a su mismo estrato social y su condición de mujer embarazada por un peón fuera de los códigos matrimoniales evocan de alguna manera el propio pasado de Nicole, mostrando los paralelismos con su relegada historia personal. Es por eso que paradójicamente sacrifica, degolla, descuartiza, desangra y devora, no solo para ejercer el dominio del otro, sino como acto alienado de autoconstrucción identitaria. Su constante consumo de vino como símbolo de la sangre es también muestra de su práctica canibalística enfocada al restablecimiento de una fragmentada identidad. Como bien refiere Luisa Valenzuela,

Al castigar y penetrar el cuerpo del otro, al reventar el cuerpo del otro, podemos conjeturar que el torturador exige saber algo de sí mismo, busca una respuesta no tanto a las preguntas prácticas como a esas otras, in formulables, para las cuales no hay palabras y con las cuales quizás solo el cuerpo pueda conectarnos. (60-61)

El final de la obra no es menos simbólico que las escenas anteriores. Ante la decisión de Elisa de abandonar su puesto e ir en busca del padre de su hijo, Nicole asume la misma estrategia de envenenamiento anteriormente

empleada con la rata. Le hornea un postre llamado “puentes de amor”, una tarta hojaldrada rellena de mermelada de frambuesa que apunta metafóricamente a la fragilidad del cuerpo y la sangre a la vez que se convierte en arma mortal para Elisa. Con el empleo de elipsis se nos informa en retrospectiva lo sucedido a través del diálogo de Nicole con el bebé de Elisa:

Desde que naciste, supe que tendrías buen apetito. Apenas te vi, allí en medio del camino donde el hojaldrado crocante, deshecho de “los puentes de amor” se mezclaba con la tierra, se pegoteaba a tu pelito mojado. Le había dicho a ella que tuviera cuidado. Le había dicho “los puentes de amor son frágiles.” Pero no quiso oírme. “Fíjese que Funes no se desvíe del camino”, le había dicho . . . Funes tiene el corazón duro como piedra. No se iba a conmovier porque ella estuviera. . . (133)

Así pues, Funes, como había hecho con la vaca, extirpa en medio del camino al bebé de Elisa, moribunda por el veneno de la tarta, y éste pasa a ser adoptado por Madame y Nicole: “No importa que ella se haya ido, Madame y yo te vamos a cuidar mucho” (133). La obra termina con el mismo recurso alegórico con que se inicia: la caída del chorro de sangre desde los animales colgados en las vigas del techo, pero esta vez no sobre Elisa sino sobre su bebé. Se trata pues de un acto eminentemente simbólico que alude a la noción cíclica de vida/muerte y a la prevalencia de la tortura como ente inherente de ese microcosmo de la sociedad argentina que es la cocina de Nicole. A esta permanencia de la violencia en el inconsciente colectivo argentino como legado de memoria nacional y herencia recibida por parte de las nuevas generaciones, se refiere Gail Bulman:

El teatro argentino actual pone en evidencia que la violencia no terminará cuando se vayan a la cárcel sus perpetradores, si es que van a la cárcel. [. . .] Aun cuando no sea parte del espectáculo teatral, la violencia se presenta siempre a todo color, no solo en la mente de los que la recuerdan y de los que la han sufrido personalmente, sino que también tiene un efecto duradero sobre los que no la han vivido directamente: los niños del futuro. (101)

Así como Lotman advierte que el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad, debemos entender el uso y la función del espacio en *Cocinando con Elisa*. Las sofisticadas recetas de Nicole de animales de caza se preparan en medio de un ritual gastronómico que se regodea en manipular/torturar el cuerpo del animal, colgándolo, desangrándolo, clavándolo, cortándolo, deshuesándolo y hasta

capándolo, antes de su consumo. El espacio del escenario sirve para subvertir el significado primario de cocinar y con ello evocar la experiencia represiva de Argentina, donde emerge el paralelismo entre animales y humanos, hombres y mujeres que han sido sacrificados, descuartizados, desangrados o arrojados vivos al mar como una gran caldera de cadáveres.

La lucha contra el olvido tuvo quizás su mayor exponente en el reporte presentado a la Comisión Nacional de Investigación de Personas Desaparecidas (CONADEP) titulado *Nunca más*. En el prólogo, Ernesto Sábato advierte cómo en nombre de la seguridad nacional miles de seres inocentes pasaron a integrar una categoría fantasmal y dejaron de ejercer su presencia civil para convertirse en desaparecidos. *Cocinando con Elisa* de Lucía Laragione y el teatro en general contribuyeron y contribuyen aún a develar lo largamente ocultado en la historia de Argentina, siendo esta acción el más óptimo garante de que “nunca más” se repitan los hechos.

Texas A&M University

Notes

¹ En el año 1995 el Capitán Adolfo Scilingo, quien fue un oficial en la ESMA, confesó públicamente su participación en lo que se conoce hoy en día como “Vuelos de la Muerte”, en los que más de 2000 prisioneros de la ESMA fueron arrojados vivos desde un avión al Río de la Plata.

² *La malasangre* de Griselda Gambaro es una obra que nos remite al contexto histórico del siglo XIX con Rosas en el poder. La violencia interna de la casa de “Benigno” subraya la repetición de la historia argentina como un ciclo interminable de tortura y terror. Recordemos que igualmente aparece abordada la “feminización” de la víctima como ejercicio de poder aludida por Diana Taylor. En este caso ocurre en el momento en que Benigno ordena al mayordomo pegarle al maestro y obligarlo a bailar con él.

Works Cited

Botta, Mónica. “La metáfora culinaria en *Cocinando con Elisa* (1994), de Lucía Laragione”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2008. Consultado 6 feb. 2018.

Bulman, Gail. “La violencia a todo color: el poder de la performance en la Argentina actual.”

Teatro contra el olvido, editado por Laurietz Seda, Fondo Editorial, Universidad Científica del Sur, 2012, págs. 87-104.

“Cocinando con Elisa.” *Teatro El Galpón*, 2017. Consultado 5 feb. 2018.

- Dubatti, Jorge. "El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010)." *Stichomythia*, vol. 11, núm. 12, 2011, págs. 71-80.
- Gambaro, Griselda. *La malasangre: Teatro I*. Ediciones de la Flor, 1984.
- Heidegger, Martin. *Basic Writings*. Editado por David Farrel Krell, Harper Collins, 1993.
- Hernández S., Paola. "The Esma: From Torture Chambers into New Sites of Memory." *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater*, editado por Florian N. Becker, Paola S. Hernández y Brenda Werth, Palgrave Macmillan, 2013, págs. 67-83.
- Laragione, Lucía. "Cocinando con Elisa." *Fábula, sexo y poder: Teatro argentino al final del siglo XX*, editado por George Woodyard, LATR Books, 2009, págs. 109-35.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Ediciones Istmo, 1982.
- Pavlovsky, Eduardo. *El señor Galíndez*. Editorial Proteo, 1976.
- Sábato, Ernesto. *Nunca Más. Informe de la Comisión sobre la Desaparición de Personas en la República Argentina*, 1985.
- Strichartz, Ariel. "Consuming Violence and the Feminine Body: Cooking and Dictatorship in Lucía Laragione's *Cocinando con Elisa*." *Gestos*, vol. 20, núm. 39, 2005, págs. 91-106.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Duke UP, 1994.
- Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. Cátedra Alfonso Reyes, 2002.
- Vásquez, José Antonio. "Teatro Fuego reflexiona sobre los fantasmas de las dictaduras." Consultado 5 feb. 2018.
- Wihstutz, Benjamin, y Erika Fisher-Lichte. *Performance and the Politics of Space*. Routledge, 2013.