

El convite artístico I

*DÍAZ, Silvina/ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
CONICET.
silvinadiazorban@yahoo.com.ar*

*LIBONATI, Adriana/ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
superlibonati@gmail.com*

*MURAD, Diana Murad/ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
dianamurad1@gmail.com*

*SÁNZ, María de los Ángeles/ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Andamio '90
msalunanueva@gmail.com*

» *Palabras claves: artes plásticas- teatro- comida*

› **Resumen**

Se trata de la mesa redonda *El convite artístico*, en la que se debatió acerca de la inclusión de la comida en distintas obras artísticas del ámbito de la plástica, el cine y el teatro, ya sea como núcleo semántico, metáfora poética o elemento de composición estética.

› **Artes plásticas y comida**

Y, frente a la representación alegre y colorida de personas despreocupadas pintadas por varios impresionistas, como Renoir, oponemos la pintura de Van Gogh *Comedores de papas*, en un ambiente angustiante y sobrecogedor.

Se podría seguir enunciando ejemplos en cada vanguardia que se inaugura desde fines del siglo XIX, pero cabría un homenaje a Salvador Dalí y su disfrute sensual de la vida en

todos los órdenes, donde la comida ocupó también un lugar especial. Este hombre, narcisista y barroco, continúa asombrándonos por sus excentricidades. Principal protagonista de sus propias performances, muchas de ellas han estado dedicadas a la gastronomía. Específicamente relacionadas con la cocina incluye, en sus obras surrealistas, elementos culinarios. Muchas de sus expresiones mencionaban términos gastronómicos, para que, según él, se pudieran deglutir sus ideas filosóficas. De la obra *Huevos fritos sin plato* aseguró, en una entrevista de 1952, haberlos visto en su vida intrauterina. Interesante es la relación entre la comida y uno de sus cuadros más famosos, *La persistencia del tiempo*, donde aparecen unos relojes blandos que se derriten que, como la memoria, se han reblandecido por el paso del tiempo y para los cuales se inspiró en el queso camembert. En *Les Dinners de Gala*, libro de cocina con ilustraciones surrealistas y recetas inspiradas en las suntuosas cenas que organizaban Dalí y su esposa Gala, publicado en 1973, declaró que desde niño había deseado convertirse en chef.

Las fiestas organizadas por la pareja fueron legendarias por su opulencia, con invitados vestidos de etiqueta y animales salvajes deambulando libremente alrededor de la mesa. Con Dalí, la comida se convirtió en un disfrute rayano en lo religioso. Una de las experiencias más excéntricas fue una cena a beneficio organizada en 1941. Gala presidía el festín, en la cabecera de una extensa mesa que semejava una cama, entre almohadones y sábanas de terciopelo rojo, donde alimentaba a un cachorro de león. Cuatrocientas personas alucinaron con las fuentes repletas de ranas vivas o la comida servida dentro de más de mil zapatos de satén. El menú constó de aguacate y marisco (servido en los zapatos), sardinas de Monterrey a la Dalí, entre otros platos y como postre, «copa surrealista».

Desde la antigüedad hasta nuestros tiempos el tema del placer sensorial -sabores, texturas, colores, aromas y hasta el crepitar de algunos alimentos- hacen que la comida pueda pasar de cubrir una necesidad imprescindible para mantener vivo a un organismo, a ser una fiesta donde participan todos los sentidos.

› **Notas sobre la comida como metáfora escénica**

Nuestra sociedad se encuentra determinada y condicionada por las prácticas del consumo, que afectan las formas de vivir en su conjunto, conforman el status y las identidades de clase, sus metamorfosis, migraciones y mestizajes. El término *cultura del consumo* alude a una gran variedad de experiencias e implica un nuevo saber- hacer y nuevas identificaciones, como así también la elaboración de representaciones y construcciones conceptuales y metafóricas inéditas.

En tanto bien cultural, la comida supone

una estrategia de enriquecimiento y conservación de la propia tradición; una forma de percibir y de relacionarse consigo mismo y con el mundo; un discurso que confronta lo real y lo simbólico, lo individual y lo colectivo, lo urbano y lo rural, la autenticidad y el mestizaje, la estandarización y la novedad, la nostalgia del pasado y la aspiración e cambios futuros, el gusto y el disgusto, lo sagrado y lo profano, las

creencias y los tabúes, la salud y la enfermedad, el placer y el riesgo, la elección y la imposición. (Trastoy, 2017: 26).

Su relación con distintas disciplinas artísticas, por lo tanto, “despliega siempre complejas referencias más o menos simbólicas acerca de lo individual, de lo social y, por ende, de lo político, en la medida en que pone en crisis cuestiones de orden ético y estético” (2017: 27). El recurso a la comida para la comunicación y la socialización en la representación teatral es una costumbre antiquísima.¹ Como temática, como centro de una dialéctica entre clases sociales o en las relaciones de género, que metaforiza los sueños y las frustraciones de los inmigrantes, la comida tiene en el sainete y el grotesco, un lugar privilegiado, ya sea por presencia o por ausencia.

El grotesco particularmente pone en escena la problemática de la incomunicación, del choque generacional y la desintegración de la familia en el contexto histórico y cultural de las tres primeras décadas del siglo XX en nuestro país.

Mencionemos, a modo de ejemplo, a la pieza de Armando Discépolo, *Stéfano. Grotesco en un acto y un epílogo*, estrenada en 1928 en el Teatro Cómico de Buenos Aires por la compañía de Luis Arata. La obra escenifica la frustración del inmigrante que llega a estas tierras con la intención de “hacer l’ América” y debe enfrentarse a una realidad hostil. El problema central -la imposibilidad de salir de la miseria- impide disfrutar de la mesa en familia, ya sea por el llanto constante de Neca o porque, hecha de mala gana por Margarita, no tiene sabor, no tiene gracia. Stefano ha malgastado su vida guiado por el único el objetivo de mantener a sus seres queridos: la comida entonces aparece como el precio de una vida destruida que terminará en tragedia.

Por otro lado, un neo- grotesco como *La Nona*, de Roberto Cossa, relata las vivencias de una familia con problemas económicos cada vez más acuciantes, acrecentados por el hambre voraz de la Nona y la holgazanería de Chicho quien, con el pretexto de ser un “artista”, elude todo posible compromiso laboral.

Estrenada en agosto de 1977 en el Teatro Lasalle, un año después del golpe militar que diera inicio a la página más oscura de nuestra historia, fue inevitable que el público y la crítica vieran en la pieza una clara alusión a la desintegración familiar y, por extensión, a la aniquilación de toda una sociedad.

La Nona, personaje de raigambre expresionista, tiene como única función la de comer, acción que se va transformando en un deseo incontrolable de devorar todo lo que se encuentra a su alcance y que culmina con su total aislamiento.

Como se advierte en la primera didascalía del texto, el espacio se halla repleto de elementos característicos de una familia de clase media:

La acción transcurre en una casona antigua de barrio. A la vista del espectador aparece una espaciosa cocina, donde hay una mesa para ocho personas, sillas, un

¹ Ya en las Dionisiácas atenienses se conjugaban ambos ritos: el de la comida y el del teatro. Los espectadores asistían al teatro llevando la comida y bebida que consumirían a lo largo de la jornada, en la que presenciarían tres tragedias y un drama de sátiros. Por otro lado, la comida integrando la puesta tiene uno de sus posibles orígenes en los cafés berlineses de la década del 20.

aparador y una enorme heladera. A la derecha, la pieza de Chico, una camita, un ropero y otros datos del típico bulín porteño. (Cossa, 1989: 69).

Pero los objetos van desapareciendo a medida que avanza la acción y los problemas económicos de la familia agudizan. Así, en el final, se muestra un espacio completamente vacío -metáfora del sinsentido y clara alusión al vaciamiento económico y moral del país- por cuanto la familia ha debido vender todos los muebles para alimentar a la Nona e intentar saldar sus deudas, hasta llegar incluso a hipotecar la casa.

Del mismo modo, el carácter tragi- cómico de las situaciones deja entrever un clima angustiante, que vira hacia un grotesco profundo. La obra comienza con varios personajes reunidos en la cocina: “María que pela arvejas frente a una enorme olla, Anyula que ceba mate, y la Nona sentada, comiendo pochoclo”. Pero en la rutina cotidiana, que aparenta una cierta tranquilidad, se filtra un elemento tenebroso: la presencia de un Ford Falcon -símbolo de la dictadura-, con el que el supuesto patrón de Marta la va a buscar para cubrir un turno en la farmacia donde fingía trabajar.

En un proceso de paulatina animalización, los personajes dejan caer sus máscaras de hipocresía y falso amor familiar, abandonando toda actitud cordial y solidaria. La imagen que resume el patetismo de la historia es la escena final, en que la Nona, luego de buscar infructuosamente algún alimento, termina comiéndose las flores condimentadas con sal y aceite. Si bien, como señala Pellettieri, “*La Nona* puede leerse como microcosmos del país, como una analogía de nuestra decadencia” (1994: 80), da cuenta también del tipo de resistencia que podía esbozarse desde el teatro contra el autoritarismo y la represión.

Por su parte, una serie de puestas en escena del teatro porteño actual se centran en el consumo, ya sea como tópico, como eje central de la trama o bien desde la propuesta de una revisión crítica del consumismo como rasgo cultural del capitalismo.

Entre ellas, *El casamiento de Anita y Mirko*², del grupo de teatro comunitario Los Calandracas, dirigido por Ricardo Talento³. Estrenada en 2002 -en el contexto de una de las crisis económica, política e institucional más agudas de nuestro país- y repuesta periódicamente, la obra celebra un encuentro comunitario a través de un doble ritual: el ritual social de las fiestas de bodas y el de la ceremonia escénica.

Se trata de un evento escénico que recrea una fiesta de casamiento, que cincuenta vecinos-actores comparten con los espectadores. El público desempeña un rol sumamente activo, por cuanto, como partícipe de esa ceremonia social, come, bebe, baila y brinda con los novios. El constante desdibujamiento de los límites entre la vida cotidiana y la ficción teje un entramado dinámico que contribuye a poner en evidencia los códigos y las convenciones del juego teatral. Y lo hace a través de ciertas estrategias: la ya mencionada integración entre actores y espectadores -que comienza antes del ingreso a la sala, cuando éstos últimos

² *El casamiento de Anita y Mirko*. (2002). Dramaturgia: Ricardo Talento- Los Calandracas. /Dirección: Ricardo Talento/ Actúan: Los Calandracas/ Circuito Cultural Barracas

³ Como muchos exponentes de este movimiento, el grupo surge en los primeros años de democracia. A fines de la década del 90 conformaron el Proyecto Artístico Circuito Cultural Barracas, que se constituyó en un espacio comunitario de teatro para todos los vecinos. Estos grupos proponían un reencuentro con los valores prohibidos durante la dictadura mediante el emprendimiento de un proyecto social que buscaba elaborar un sentido de pertenencia a nuestra cultura, afirmar la propia identidad, reforzar la memoria colectiva.

son recibidos por los actores, y se prolonga durante todo el festejo-, la puesta en juego de una serie de saberes compartidos y la apelación a la necesidad de reconocerse, de identificarse con el otro, con el vecino, con el actor que, por momentos, deviene también espectador.

Es importante destacar además que, en tanto hablamos de una poética teatralista, el corrimiento del velo de la ilusión no hace más que evidenciar los mecanismos del juego, incluso el acto mismo de esa mostración, recurriendo en este caso a una estrategia compositiva que se presenta en sus polos opuestos. Por un lado, el recurso del teatro en el teatro -una serie de números musicales que “animan” la fiesta, constituyendo una nueva representación dentro de la representación- y, como contrapartida, la focalización en la situación real de aquellos espectadores que desean celebrar su propia boda, como si ficción y realidad fuesen las caras reversibles e idénticas de un espiral.

Si, como sabemos, los espectáculos comunitarios sostienen la concepción -deudora de las utopías modernas- del teatro como una herramienta idónea para incidir en el tejido social, podría decirse que uno de los principales objetivos de estas prácticas -la inclusión social- aparece en esta puesta ficcionalizada y se convierte en un núcleo semántico.

Por su parte, una obra como *Budín Inglés sobre cuatro lectores porteños*⁴ (2006) de Mariana Chaud, que formara parte del ciclo Biodrama, aúna el carácter confidencial del género epistolar con la intención didáctica de un recetario gastronómico. La conjunción entre gastronomía y literatura opera en la obra como índice de *alimento cultural* en tanto los personajes adquieren su estatuto a partir de las supuestas lecturas que realizan. Creada mediante diversos registros -temáticos, genéricos y de estereotipos- se establecen distintas relaciones entre el comer y el saber, entre ingestión y asimilación, entre libros y comida. La obra se inicia con el ingreso al departamento de las mujeres mayores que traen en sus manos un budín inglés para compartir durante la espera. Más allá de satisfacer su apetito, quienes se reúnen en torno a la comida fortalecen vínculos, establecen alianzas, diseñan proyectos, refuerzan lazos solidarios y pertenencias.

Mientras que *A ciegas con luz*⁵, autodefinido como “espectáculo musical gourmet”, es un evento escrito, producido y dirigido por el Centro Argentino de Teatro Ciego, integrado por actores no videntes. En una sociedad basada en la cultura de lo visual, cuya predominancia adormece automáticamente el resto de los sentidos como medios de conocimiento del mundo, el grupo conforma una usina de creación cultural en la que todos -actores y público, videntes y no videntes- se encuentran en igualdad de condiciones para comunicarse y relacionarse con los demás.

Realizado en total oscuridad, el espectáculo excede el valor de la palabra como elemento comunicante y revaloriza el lenguaje teatral no visual: palabras, música, sonidos, sabores y aromas, al tiempo que otorga un papel central a la imaginación. Una vez que ha ingresado a la sala el espectador es guiado a su mesa, donde compartirá con otros invitados un menú

⁴ *Budín Inglés sobre cuatro lectores porteños*. (2006) Dramaturgia: Mariana Chaud/ Actúan: Santiago Governori, Esteban Lamothe, Laura López Moyano, Marta Lubos, Elvira Onetto./ Escenografía: Ariel Vaccaro/ Vestuario: Cecilia Allasia/ Iluminación: Matías Sendón/ Música: Gabriel Barredo/ Dirección: Mariana Chaud./ Teatro Sarmiento

⁵ *A ciegas con luz* (2008). Dramaturgia y Dirección: Luz Yaciani/ Actúan: Martín Bondone, Carlos Cabrera, Gabriel Griro, Graciela Pereyra, Pablo Ugolini, Luz Yaciani/ Música: Martín Bondone, Graciela Pereyra/ Centro Argentino de Teatro Ciego.

compuesto por varios platos y acompañado por una botella de vino, con la particularidad de que lo hará desde la experiencia de no poder ver a quien tiene a su lado, de perder la noción de las coordenadas espaciales y, en este sentido, de ver desestabilizadas sus certezas cotidianas más elementales. En este sentido, se ve obligado a abandonar su pasividad habitual para convertirse en un auténtico protagonista que completa y elabora las significaciones a partir de los estímulos propuestos por los artistas.

La ausencia del anclaje visual no hace más que enfatizar el carácter irrepetible de todo hecho teatral y la condición particular, subjetiva e individual, de la recepción teatral, en tanto vivencia intransferible, que será experimentada de un modo diferente por cada uno.

Digamos, para concluir, que en los ejemplos mencionados -que constituyen únicamente una muestra de una gran variedad de espectáculos configurados en torno a la presencia concreta, metafórica o simbólica de la comida- la dimensión plurisensorial de la escena amplía la concepción restrictiva del teatro como un hecho para mostrar y para ser visto para apostar, en cambio, a la valorización de la materialidad expresiva de sus signos.

Bibliografía

Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Blume.

Bauman, Z. (2010). *Mundo consumo*. Buenos Aires, Paidós.

Cossa, R. (1989). *Teatro 2*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Dalí, S. (1973). *Les diners de Gala*. New York, Taschen.

Grüner, E. (2001). “Fetichismos de la memoria”, en *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma

Mulvey, L. (2000). “Cambios: Pensamientos sobre el mito, la narrativa y la experiencia histórica”, en *Mora*, Nº 6, Julio de 2000, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA). 73-86

Pellettieri, O. (1994). “Teatro popular finisecular y su productividad en la escena argentina actual”, en *Teatro argentino contemporáneo (1980- 1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna

Tallet, P. (2002), *Historia de la cocina faraónica. La alimentación en el Antiguo Egipto*, Barcelona, Zendera Zariquiey.

Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*.

Buenos Aires: Libretto