

## La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa<sup>1</sup>

### Food as Bloody Rite in Roberto Cossa's Dramaturgy

YOLANDA ORTIZ PADILLA

Universidad de Jaén  
España  
yortiz@ujaen.es

(Recibido: 22-01-2018;  
aceptado: 11-04-2018)

Resumen. En este artículo, nos aproximamos a la dramaturgia de Roberto Cossa para analizar aquellas piezas en las que el reparto está formado por los miembros de una familia que realizan en escena el acto cotidiano de comer. Nos referiremos a *Nuestro fin de semana*, en su primera etapa, y a *La Nona*, *No hay que llorar*, *El tío Loco* y *Años difíciles*, en la segunda. El estudio del banquete nos permite, por un lado, comprobar el valor simbólico que este gesto adquiere en su dramaturgia y, por otro lado, examinar la evolución estética Cossa. Así pues, de las escenas en las que comer en familia transcurre con una tensa tibieza, pasaremos a una distorsión en la que la violencia y el sexo aparecen ante la mesa. La voracidad se convierte en la materialización del egoísmo de los victimarios y adquiere un alcance simbólico que apunta hacia la Dictadura del extratexto.

Palabras clave: *literatura hispanoamericana; teatro contemporáneo; dictadura; comida; muerte.*

Abstract. This article looks at how the dramatist Roberto Cossa approaches familiar scenes of families eating together. The plays included here are *Nuestro fin de semana* ("Our Weekend") from Cossa's first period; and *La Nona* ("Grandma"), *No hay que llorar* ("No need to cry"), *El tío Loco* ("The Crazy Uncle") and *Años difíciles* ("Difficult Years") from his second. Studying Cossa's use of meals allows us, on one hand, to understand the symbolic value that they acquire in his work over time; and, on the other hand, to examine his esthetic evolution. In this way, we will examine scenes ranging from the tense mundaneness of an everyday meal, to the strain created by sex and violence appearing at the table. Voracity becomes the materialization of the victimizer's selfishness and acquires a symbolic status that points to the dictatorship offstage.

Keywords: *hispanic American literature; contemporary theatre; dictatorship; food; death.*

<sup>1</sup> Para citar este artículo: Ortiz Padilla, Yolanda (2018). La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa. *Alabe* 18. [[www.revistaalabe.com](http://www.revistaalabe.com)]  
DOI: 10.15645/Alabe2018.18.4

## I. Una aproximación inicial: comer en familia sobre el escenario

Un simple vistazo sobre el panorama teatral del Río de la Plata en el siglo XX nos permitirá comprobar que los principales dramaturgos, independientemente de la línea estética que defiendan sobre el escenario, han hecho del núcleo familiar el protagonista de gran parte de sus obras. Así pues, la consanguineidad vincula los *dramatis personae* de obras fundacionales como *En familia* (1905) de Florencio Sánchez y los grotescos de Discépolo; *Estela de madrugada* (1965) de Halac, *¿A qué jugamos?* (1968) de Gorostiza y *El Desatino* de Gambaro –en la producción teatral de los sesenta– o Puesta en claro (1974) de la misma autora, *Telarañas* (1975) de Pavlovsky y No hay que llorar de Cossa (1979) –en la década de los setenta–. La familia protagoniza, incluso, numerosas piezas ya entrado el siglo XXI como, por ejemplo, *La omisión de la familia Coleman* (2004) de Claudio Tolcachir o *El loco y la camisa* (2009) de Nelson Valente. Sirvan estos títulos como muestra de un listado que es, a todas luces, mucho más extenso.

Si la estructura familiar es considerada como un pilar sagrado del pensamiento burgués; en América Latina, y en concreto en Argentina, la imagen de la nación como una familia en la que los ciudadanos son los hijos por los que el Estado –padre protector– vela está instalada en el imaginario colectivo. Dicha analogía será especialmente utilizada en los momentos en los que el férreo poder militar usurpa el estado y usa este paternalismo como estrategia de represión. Nos referimos, dentro del periodo analizado en este artículo a la llamada «Revolución Argentina» (1966-1973), que comenzó con el golpe de estado del General Onganía, y al «Proceso de Reorganización Nacional» (1976-1983), que inició el golpe del General Videla.

Como bien ha señalado la profesora Wha Sook Kim (2003), los dramaturgos argentinos se nutren de esta analogía y ponen sobre el escenario una institución familiar desintegrada en la que se ha normalizado el uso de la violencia para, por un lado, desvelar las siniestras intenciones que esconde el paternalismo estatal y, por otro lado, poner en duda este pilar clave en la idealización de clase media. En este sentido, no nos interesa solo la dimensión simbólica de la interacción social que se establece entre los personajes, sino también el cuestionamiento que se produce, en estas obras, de los vínculos familiares en sentido estricto (Morales, 2007: 781).

Restringiendo nuestro estudio a la dramaturgia de Roberto Cossa, podemos afirmar que los miembros de una familia constituyen el reparto en más de una decena de obras<sup>2</sup>. Si nuestro autor cuestiona en su teatro a la clase media, qué mejor manera de hacerlo que concretándola en su institución principal. Así pues, nuestra interpretación

<sup>2</sup> Citamos a continuación aquellas obras de Cossa en las que el elenco o gran parte de él está conformado por los miembros de una familia: *Nuestro fin de semana*, *Los días de Julián Bisbal*, *La pata de la sota*, *La Nona*, *No hay que llorar*, *Gris de ausencia*, *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, *El Tío Loco*, *De pies y manos*, *Los compadritos*, *Lejos de aquí*, *Años difíciles* y *El saludador*. Incluso en las últimas obras estrenadas como, por ejemplo, *Cuestión de principios*, Cossa sigue indagando en los vínculos familiares, ya que dicha pieza muestra la relación existente entre un padre y una hija, entre la antigua izquierda y un nuevo modelo político.

del núcleo familiar en el teatro de Roberto Cossa apunta, principalmente, hacia las dos direcciones ya mencionadas: aquella en la que la familia aparece sobre el escenario como metáfora de la nación –de tal modo que la violencia presente en el ámbito familiar nos remite a la violencia social existente fuera del escenario– y aquella en la que las relaciones familiares –sacralizadas por el pensamiento burgués– son consideradas como el terreno propicio para la proliferación del fascismo propio de la clase media –«microfascismo» en palabras de Jorge Dubatti (2001: 76)–.

En este artículo, elegiremos para su análisis aquellas piezas en las que el citado reparto realiza en escena el acto cotidiano de comer. El valor simbólico de esta acción ha sido señalado desde diferentes ámbitos –la Antropología o la Sociología, por ejemplo–; los expertos coinciden en considerar el momento de la comensalidad como un encuentro festivo que rebasa su aspecto nutricional para revestirse de connotaciones sociales y ceremoniales. La comida compartida se convierte, entonces, en un mecanismo de cohesión social que refuerza los lazos entre los miembros de una comunidad (Arnaiz, 2001; Maury, 2010). Ya Bajtin (1998: 253) señala que, desde la Antigüedad, el banquete supone un ritual colectivo de carácter celebratorio, pues implica el triunfo de la vida sobre la muerte, constituye el momento en el que el hombre devora el fruto de su trabajo:

[Comer es] el encuentro del hombre con el mundo [...]. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo [...]. Este encuentro con el mundo en medio de la absorción de alimentos era alegre y triunfante. El hombre vencía al mundo.

Será la cultura judeocristiana la que impregne este acto de connotaciones negativas y provoque así su ambivalencia, ya que el cristianismo primitivo considera que todo aquello que tenga que ver con las necesidades corporales del hombre –comer y fornicar, por ejemplo– procede del infierno (Bajtin, 1998: 292).

Esta conceptualización del banquete nos servirá de punto de partida para comprobar el alcance significativo que este adquiere en la dramaturgia de Cossa. El importante papel de la comensalidad en los sectores medios argentinos también ha sido destacado por diversos autores. Por ejemplo, Alberto Ciria (citado en Maristany, 1995: 81) menciona el valor que posee la comida y la bebida en la cultura rioplatense, desde las interminables picadas o el «venite a comer un asadito en casa» hasta las fastuosas fiestas de cumpleaños. Esta posición relevante se ha relacionado con las grandes privaciones que sufrieron las oleadas inmigratorias de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Quiroga, 1985: 14; Aguiar, 2007: 21). Juan José Sebrili (2003: 94-95), por su parte, vincula esta excesiva atención por las comidas con el afán obsesivo que tiene la clase media porteña por centrarse plenamente en su intimidad, es decir, un medio elemental de subsistencia se convierte en un fin en sí mismo como muestra de la enajenación y el narcisismo de este grupo social. El propio Bajtin (1998) señala en su estudio los cambios que experimenta el concepto de comensalidad con el advenimiento de una sólida burguesía: se desdibuja su

carácter popular y comunitario y se convierte en una actividad privada que se desarrolla en la intimidad del hogar.

## 2. La primera etapa: La pequeña épica familiar

En *Nuestro fin de semana* (1965), pieza que pertenece a la primera etapa teatral de nuestro dramaturgo, encontramos claramente ejemplificada la posición central que ocupa la comensalidad en la vida social de la clase media argentina. El núcleo familiar representado es la pareja sin hijos que forman Raúl y Beatriz. El personaje de Raúl cumple a la perfección con las características propias del antihéroe que se repiten en los primeros textos de Cossa. La anécdota que reúne a los personajes en esta casa de San Isidro es la celebración de un encuentro entre amigos durante el fin de semana. Aunque en el transcurso de la pieza no asistimos nunca a la mesa en torno a la cual comen los personajes, la preparación del evento nos transmite la excesiva atención que recibe este acto:

Beatriz: ¡A Raúl le gustan tanto estas reuniones!... Hace una semana que no habla de otra cosa. Él dispuso lo que íbamos a comer, compró las cosas, le pidió prestada una cama a Sara. ¡Uf! Hoy ya me llamó tres veces para preguntarme si hacía falta esto o aquello. (*Ríe*) Está contento como un chico. Y si lo dejara, no pasaríamos un fin de semana sin un amigo en casa (Cossa, 2005: 22).

En esta reunión de fin de semana queda perfectamente representado el ensimismamiento propio de la clase media –el «narcisismo» al que se refiere Sebrili (2003: 95), subrayado por Cossa con el posesivo «nuestro» en el título–, así como sus chatas ambiciones. De este modo, el banquete aparece en esta pieza como una actividad que les permite a los personajes postergar el encuentro con sus propias frustraciones, evadirse de la realidad exterior que los ha defraudado y permanecer, así, cómodamente aislados en el refugio del autoengaño. No obstante, debemos señalar que, ya desde esta primera obra, Roberto Cossa le otorga una importancia central al alcohol en dicho banquete ya que, si bien puede funcionar como mecanismo de evasión, tal y como hemos mencionado, también aparece como vía que permite a los personajes el acceso a la lucidez –hecho que parece dibujar un conato de acción en ellos– o como una válvula de escape para sus reprimidos instintos.

Aunque, en *Nuestro fin de semana*, este encuentro para comer pretenda ser ceremonia social que refuerza los vínculos entre los participantes, podemos afirmar que su celebración no funciona realmente como vehículo de cohesión social, ya que «los encuentros personales» (Pellettieri, 1999: 18) que se producen en escena se convierten en una experiencia de incomunicación que pone de manifiesto el egoísmo y la soledad de estos personajes. Observamos así que Roberto Cossa pretende desvelar la verdad que se oculta tras esta ceremonia social.

La ilusión de realidad que Cossa persigue en este primer teatro le hace elegir como estrategia dramática lo que Pellettieri (1999: 18) denomina «trivialidad deliberada». El espectador parece sorprender a los personajes en el cotidiano acto de comer o preparar la comida que transcurre ante sus ojos con absoluta naturalidad, ya que el profundo desencanto que existe en ellos aparecerá como una fuerza subterránea que debemos leer entre líneas. Lo que nos encontramos, por tanto, en este primer texto es una de las claves teatrales repetidas por Chejov (citado en Ordaz, 1985: 17): «La gente come, no hace otra cosa que comer, pero mientras tanto se van forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas». Ahora bien, este predominio de los impulsos internos no provocará, en esta primera etapa, la discrepancia entre la acotación y el diálogo, pues nuestro dramaturgo aún no indaga en las posibilidades teatrales de lo no verbal, sino que se esfuerza en construir un discurso auténtico para sus personajes (Morales, 2007: 775). No debemos buscar, entonces, los gestos y acciones que desmienten el diálogo, como sí lo haremos en obras posteriores; sino interpretar los silencios, las palabras a medias, lo no pronunciado.

### 3. El banquete se exaspera: Una escena bisagra en *Los días de Julián Bisbal*

No obstante, podemos encontrar en *Los días de Julián Bisbal*, pieza de 1966, una escena en la que esta pequeña épica familiar pierde su tibieza y comienza a exasperarse. En una comida con los antiguos compañeros del secundario, el drama interior de Julián Bisbal emerge sobre el escenario. Morandi, Vacaro y Derisi creen estar ante «*el muchacho humorista de doce años atrás*» (Cossa, 2005: 120) y le reclaman con insistencia las bromas del pasado:

Derisi: Che, Bisbal... Tenés que hacerte unas imitaciones.

Vacaro: Claro, Gordo. Así nos acordamos de los viejos tiempos.

Julián: ¿Imitaciones?

Morandi: Sí, al rector y a aquel celador de cuarto... Cáceres, que lo hacían tan bien, ¡dale!

Julián: No... ya no me acuerdo más.

Vacaro: ¿Cómo no te vas a acordar? ¿Cómo era el rector? “Y bien, jóvenes”. ¿Así era? ¡Dale!  
*Se hace una pausa. Todos miran a Julián expectantes.*

Julián: ¿Ahora voy a ponerme a imitar? Charlemos un rato.

Derisi (*entre las protestas de todos*): Dale. Ya charlamos bastante.

Julián: Pero es que no me acuerdo más. En serio.

Vacaro: Dale, Gordo, no te hagás rogar. Imítate al rector.

Julián: Pero es que...

Morandi (*se pone de pie y toma a Julián*): Vamos, que tenés que hacerlo con gestos y todo.

Vamos, parate.

Julián (*resistiéndose*): Pero es que...

Morandi: ¿Te vas a hacer el artista, ahora?

Julián: No es eso...

Derisi: Entonces vamos, Gordo.

Julián: Pero muchachos...

Todos (*toman a Julián y lo empujan hacia un costado*): ¡Dale! ¡Vamos!

[...]

*Julián bebe el vino de un trago y se dispone a imitar. Los demás forman un semicírculo mirándose entre ellos y riendo. Julián los mira y hace una pausa. Al comienzo imita con cierta torpeza, pero a medida que le llegan las risas de los excompañeros va creciendo. Da unos pasos hacia atrás y compone unos que gestos que inmediatamente los compañeros reconocen como los del rector, lo que provoca una risa general (Cossa, 2005: 122-123).*

El enfoque hiperrealista, que Roberto Cossa ensaya en esta escena de su primer teatro, es plenamente desarrollado en su segunda etapa, por ejemplo, en *El Tío Loco* (1982). En dicha pieza, la cruel insistencia de los compañeros de Julián –«Dale, gordo» (Cossa, 2005: 122)– que buscan satisfacer su propio deseo de evasión sin reparar en la angustia del que tienen en frente se convierte en el reclamo violento de la familia del Tío Loco –«¡Hacé boludeces!» (Cossa, 2004: 133)–. Ambos grupos exprimirán a sus víctimas y, una vez satisfecho su deseo, las olvidarán:

*(Julián se dispone a seguir la imitación)*

[...]

*Julián ha quedado parado en medio del salón. En ese momento los otros tres no lo miran.*

[...]

*Julián se ha sentado a la mesa. Ahora está destrozado (Cossa, 2005: 125-126).*

*(Los días de Julián Bisbal, 1966)*

*(El Tío Loco hace sus payasadas pero con menor entusiasmo. Todos ríen desafortadamente.)*

[...]

*(Todos se lanzan sobre la mesa, menos el Tío Loco. Es una comida feroz y obscena. Tío Loco se sienta junto a Viejo Uno y lo acaricia. Canturrea “Pero hay una melena...”)*

[...]

*El Tío Loco, más que nada para cumplir, hace algunas payasadas, que nadie registra porque siguen comiendo.) (Cossa, 2004: 136-137)*

*(El Tío Loco, 1982)*

La atmósfera ritual del banquete generará en ambas obras el ambiente propicio para que se produzcan momentos cruciales y de gran intensidad dramática. El antihéroe, Julián Bisbal, vomita su angustia ante sus compañeros de mesa en un frustrado «encuentro personal» (Pellettieri, 1999: 18) en el que se pone de manifiesto el aislamiento de los personajes, ya que ninguno de ellos será capaz de corresponder a su apabullante sinceridad.

Julián (*casi llorado, grita*): ¡Pero les estoy hablando en serio, les digo! (*El grito de Julián provoca un silencio. Pero los tres no están convencidos de que no sea una nueva "broma". Julián se toma la cara, casi llorando*) ¿No lo entienden? ¡Mi vida es un problema! Les hablo en serio, muchachos. Créanme... No sé qué hacer... Tengo treinta años y no hice nada en mi vida (Cossa, 2004: 129)

Como ya anunciábamos, el consumo de alcohol permite al personaje acceder a cierta conciencia de su propia identidad, dando lugar a una escena que posee reminiscencias del grotesco discepoliano, en concreto, de la escena en la que Stéfano deja ver su verdadero rostro ante su familia en un doloroso monólogo. Esta ruptura de la máscara social parece anunciar un giro en la vida de Julián Bisbal, pero no será más que un pasajero momento de rebeldía, pues al final de obra tornará a la pasividad que lo caracteriza: «*Carmen sale hacia la habitación. Detrás va Julián, lentamente, dándole cuerda al reloj despertador*» (Cossa, 2005: 141). Como vemos, la familia funciona en la pieza como el ámbito propicio para regresar al orden habitual (Morales, 2007: 775). Este papel pragmático y conservador, que Carmen posee en *Los días de Julián Bisbal*, será desempeñado, a menudo, por las mujeres –madres y esposas– de la dramaturgia de Roberto Cossa.

#### 4. El teatro de la dictadura: El realismo exasperado llega a la mesa

En su segunda etapa teatral, Roberto Cossa se aleja del realismo ortodoxo y se adentra plenamente en el terreno del grotesco y del teatro del absurdo, hecho que lo lleva a emplear procedimientos tales como el enfoque hiperrealista, la distorsión de lo cotidiano y el humor negro. Tanto es así, que podemos afirmar que el habitual acto de comer en familia se deforma y exaspera hasta tal punto que la violencia, el sexo e, incluso, la muerte se entretajan con esta actividad inofensiva, *a priori*. Y es que, como afirma Gracia Morales (2007: 776), a partir de los setenta, «el entorno familiar se va a convertir en un espacio donde se manifiesta el uso ilegítimo del poder y los vínculos existentes entre el opresor y el oprimido». De las actividades propias de este entorno familiar, centramos de nuevo nuestro análisis en el momento de la comida, actividad cotidiana que posee, en esta segunda etapa teatral, una enorme carga sugestiva.

Roberto Cossa reformula, de una forma muy personal, el valor simbólico de la comensalidad para construir el rol del victimario y la relación que este establece con su víctima. Como veremos, en este periodo, el ámbito doméstico, tan presente en el teatro de Cossa, ensancha su capacidad significativa y se convierte en un espacio inquietante y siniestro que nos remite, en primera instancia, a la realidad opresiva que vivía la Argentina del Proceso y, en segunda instancia, a cualquier momento vital e histórico en el que el hombre se encuentre sometido a la violencia ejercida por el poder.

Bajtín (1998: 256) considera el banquete como un acontecimiento que permite a sus participantes una especie de liberación. Esta «verdad interiormente libre, alegre y materialista» aparecerá en el segundo teatro de Cossa como una explosión de los instintos reprimidos. La voracidad ante la mesa y el consumo excesivo de alcohol, acompañados casi siempre por el deseo sexual, darán lugar a situaciones límite, desopilantes y crueles al mismo tiempo, en las que las cortapisas que impone el código social han desaparecido.

La anécdota que reúne a la familia en *No hay que llorar* (1979) es la fiesta de cumpleaños de Luisa, la madre. La mesa servida aparece ya en la acotación inicial del texto: «dos guirnaldas cruzan el ambiente de lado a lado y la mesa está cubierta por botellas y platos, típicos para un festejo, que no han sido tocados. Más aún, en el centro de la mesa se destaca una gran torta cubierta con numerosas velitas» (Cossa, 2004: 139). El banquete está preparado y los tres hijos –Pedro, Osvaldo y Gabriel– están en la casa materna para festejar, pero Luisa ha sufrido un desmayo. Mientras la madre descansa en el dormitorio, los tres hijos y sus respectivas esposas se dibujan sobre el escenario como unos personajes que encarnan los principales defectos de la clase media: Pedro y Osvaldo son vivos que desean beneficiarse de Gabriel, Gabriel representa el egoísmo de aquel que elude el encuentro con el prójimo para evitar así todo acto solidario. En resumen, todos ellos son verdaderos depredadores «que no son solidarios entre sí, que solo aspiran a salvarse individualmente» (Cossa, citado por Gasió, 2010: 191) y para los que el ascenso económico y social es el valor principal.

El punto de giro de este texto teatral se produce cuando los cinco personajes descubren que Luisa, la madre, posee unos valiosos títulos de propiedad que ellos desconocían. En este momento, la matriz de cotidianidad que posee la obra comienza a exasperarse. El foco hiperrealista del autor se detiene en la excitación que los embarga. Así pues, podemos leer acotaciones tales como «(Ríe nerviosamente)» o «(Poseído)» (Cossa, 2004: 163). Este estado alterado los llevará a devorar la comida que esperaba en la mesa a que Luisa –la madre, la homenajead– despertara de su desmayo:

*(Gabriel ríe. Poco a poco todos comienzan a reír. Alguien toma un sándwich de miga y lo come; otro presa de pollo; otro una empanada o una masa. Comienzan así a comer: al principio es un acto inconsciente, pero poco a poco se irá transformado en una comida sensual, violenta y desagradable. Alguien sirve vino y todos beben.)* (Cossa, 2004: 163).



Conforme avanza la obra, se produce un in crescendo gradual en el que esta distorsión inicial de la cotidianidad se transforma en una escena en la que el rostro y los gestos de los personajes presentan una deformación cercana al expresionismo, pues sus impulsos internos se materializan de forma hiperbólica sobre el escenario: «*(Gabriel lanza una risotada histérica. Todos comienzan a reírse de la misma manera. Al mismo tiempo se lanzan desesperadamente sobre la comida. El acto de comer se mezcla con toqueteos y uno que otro insulto)*» (Cossa, 2004: 165). La codicia –el anhelo de tener plata y de ascender en la escala social– ha sido el detonante de la explosión de sus instintos: comer y fornicar, mezclados siempre con una actitud violenta.

Una evolución similar encontraremos en la pieza que, en 1982, Roberto Cossa escribe para la segunda edición de Teatro Abierto, nos referimos a *El Tío Loco*. La obra comienza con una escena en la que se prepara un gran banquete: «*Cuando se inicia la acción son poco más de las ocho de la noche. Se advierten los preparativos para una gran comilona. Madre y Pepa están pendientes de la comida*» (Cossa, 2004: 123). Ahora bien, el espacio en este caso es una deteriorada casona en la que «*todo el ambiente revela pobreza y sordidez*» (Cossa, 2004: 123). La familia del Tío Loco vive en la miseria –material y moral– y se gana la vida con diversas changuitas: la atención de un quiosco, el expolio corporal de la nieta, la explotación de ancianos y la preparación de succulentas comidas que no debe probar, pues están destinadas a la venta. Ya desde el inicio, se muestra el claro contraste entre el lujoso banquete que preparan y la precaria alimentación de la familia: «*(Se hace una larga pausa. Salvo Hijo, que corta los pollos, los demás toman mate cocido y comen pan, rodeando la mesa cubierta de comida.)*» (Cossa, 2004: 126). Los personajes reprimen su hambre ante la mesa y la carencia de alimentos provoca que la comida alcance una posición central en la obra<sup>3</sup>:

Padre: Los sábados sí. Había algo de fiesta los sábados en mi casa. *(Va creando un clima poético.)* Mamá hacía un buen puchero... De falda y de gallina. Con chorizo colorado y panceta. ¿Y saben qué? ¡Caracú!

Madre: Mi madre también le ponía caracú. ¿No, Pepa?

Pepa: *(Asiente.)* ¡Y rabo!

Padre: Ah, no... El puchero no lleva rabo.

Madre: *(Violenta.)* ¡Mamá le ponía rabo! ¡Y porotos, garbanzos, papa, batata, zapallo, morcilla...!

Hijo: *(La interrumpe.)* ¡Bueno, paren, che! No es el momento para hablar de comida (Cossa, 2004: 127)

<sup>3</sup> El diálogo que *El Tío Loco* (1982) mantiene con *La Nona* (1976) es evidente: en ambas familias la miseria material está unida a la miseria moral, en ambas familias se ha normalizado la explotación del prójimo. El expolio corporal de Marta es paralelo al de Jacqueline; la explotación de Don Francisco es similar a la que realizan con el Viejo Uno y el Viejo Dos. Ahora bien, mientras que en *La Nona*, los Spadone aún mantienen cierto barniz social que consiste en consentir y promover la prostitución de Marta, pero no pronunciar nunca lo que realmente ocurre; la familia del Tío Loco no necesita disimular su condición despreciable y los padres de Jacqueline muestran abiertamente su deseo de explotarla sexualmente: «*Nuera: (Anstosa, a Tío Loco) ¿Puede dar plata o no puede dar plata? [...]. Mostráale las tetas al Tío Loco*» (Cossa, 2004: 138).

La llegada del Tío Loco perturbará el orden familiar, sus bromas funcionarán como el detonador que despierta la actitud desaforada del grupo: beben el vino de los clientes y se lanzan sobre la mesa, ante la que se reprimían hace un instante, en una «*comida feroz y obscena*» (Cossa, 2004: 137). Como en *No hay que llorar*, a la gula se le une la lujuria —«Pepa: Vamos a la cama, Tío Loco. Vamos a la cama. *(Se le tira encima y con el peso de su cuerpo arroja a Tío Loco sobre la cama. Ella cae encima y se refriega de una manera como Pepa supone que es un acto sexual.)*» (Cossa, 2004: 137)— y, también como en la obra citada, la matriz de cotidianidad se exaspera hasta llegar a una situación en la que la violencia irracional domina la escena:

Hijo: ¡Hacé boludeces, Tío Loco!

*(Tío Loco, casi a pesar suyo, hace algunas payasadas.)*

Hijo: No... Esas no. Otras boludeces.

*(Los demás van rodeando a Tío Loco y le empiezan a reclamar, repitiendo “más boludeces”, “más boludeces”. Jacqueline queda a un costado llorando y así permanecerá hasta el final. Tío Loco repite las payasadas pero nadie se ríe. El reclamo es agresivo.)* (Cossa, 2004: 139)

Para Bajtín (1998), en el «banquete pantagruélico» de Rabelais, existe, por un lado, una suerte de liberación en la que la verdad emerge y, por otro lado, una concepción festiva de la comida y la cópula, ya que ambos actos son entendidos como el triunfo del hombre sobre la muerte. Frente a esta imagen vitalista presente en la cultura popular del medievo, el cristianismo primitivo considera que estas dos acciones definitorias del «cuerpo grotesco» son necesidades que proceden de «lo inferior» en el hombre, es decir, de su parte más vulnerable a las tentaciones diabólicas. Consideramos que, en los citados fragmentos, la voracidad y el deseo sexual dominan el cuerpo grotesco de los personajes que participan en el banquete. Roberto Cossa subraya en sus obras la ambivalencia originaria de la comensalidad, pues, si bien no podemos obviar que esta explosión de los instintos reprimidos constituye un ritual festivo y liberador en el que los hijos de Luisa y la familia del Tío Loco escenifican la verdad que les dicta su deseo, tampoco debemos pasar por alto que, una vez que dichos personajes se desprenden de sus máscaras y dan rienda suelta a sus instintos, el rostro que descubrimos es el de unos seres que son al mismo tiempo monstruosos y patéticos. Es necesario precisar que no se producirá una transformación radical, pues ya en el comienzo de ambas obras, estos personajes se definen por su baja talla moral, es decir, la máscara de la que se desprenden en el banquete, era una máscara llena de grietas a través de la cual se vislumbraba ya su verdadero rostro.

Podemos observar que, en estas obras, Cossa pone sobre el escenario la dualidad que presentan los personajes entre máscara y rostro. Esta nueva indagación teatral, que conecta estas obras con el grotesco, supone a menudo una discrepancia entre lo que los personajes dicen en su diálogo y lo que observamos que hacen en las acotaciones. Quizás un ejemplo revelador es el caso de Luisa, la Madre de *No hay que llorar*. Cuando Luisa

despierta y descubre que su familia acaba de encontrar los títulos de propiedad, los guarda haciendo como si no existieran, negándoles a sus tres hijos la posibilidad de disfrutar de esa herencia, al menos en el presente:

*([...] La madre los mira, uno a uno. Se pone de pie con el pretexto de dejar la copa sobre la mesa. Queda parada frente a los títulos. Lentamente los va guardando en la carpeta.)*

Madre: Está bien, chicos. Hagan su vida. Yo ya estoy vieja y todo lo que tengo que pedirle a Dios es que les haga felices. Yo ya no quiero nada para mí.

*(Abre el cajón del aparador y guarda la carpeta. Luego se apoya de espaldas contra el aparador.)* (Cossa, 2004: 171)

El ejemplo nos muestra que el discurso de la madre, «yo ya no quiero nada para mí» (Cossa, 2005: 171), contradice su gesto: guardar los títulos. Esta discrepancia, que nos descubre la verdadera condición del personaje, pone de manifiesto que, si bien sus hijos se han dibujado ya como verdaderos depredadores –grupo que constituye el victimario de la pieza–, Luisa –la que será la víctima mortal de la ambición de sus hijos– tampoco se nos presenta como un personaje inocente. En este rasgo podemos observar cómo nuestro dramaturgo evita siempre la maniquea atribución de la bondad a las víctimas. Además, la avaricia feroz de Luisa incide en una constante en la obra de Cossa: la desmitificación de la figura de la madre y la desmitificación de la vejez como pilares incuestionables de nuestra sociedad. Así pues, los rasgos que unen a la Nona en la pieza homónima, a Luisa en *No hay que llorar* y a la Madre en *El Tío Loco* son su autoritarismo y su maldad. La estirpe grotesca de estas abuelas, especialmente de la primera y la última citadas, ha sido destacada por Eva Golluscio (2001: 99):

La continuidad entre una y otra *no está escrita* en la pieza pero *está inscrita*: ambas son el centro de una numerosa y empobrecida familia de clase media, ambas organizan actividades económicas de subsistencia y están ligadas, profundamente ligadas, a la comida. Ordinarias, malignas, cómicas, despiadadas y devoradoras, las abuelitas de Roberto Cossa pertenecen a la misma estirpe dramática: son fenómenos repulsivos y brillantes, joyas típicas del género teatral rioplatense llama grotesco criollo (Golluscio, 2001: 99).

Por último, podemos afirmar que la construcción de ciertos personajes mediante el desajuste entre acotación y diálogo supone, a todas luces, «una advertencia ante la teatralidad» (Taylor, 1989: 16), ya que es una forma de concretar sobre las tablas el divorcio entre apariencia y realidad que existía en el referente. En este periodo, el poder militar se esforzaba por mostrar una aparente normalidad, tras la que se escondía la represión, muerte y desaparición de todo aquel que fuera considerado peligroso para el régimen.

Afirmábamos que tanto en *No hay que llorar*, como en *El Tío Loco*, el banquete sigue manteniendo una atmósfera ritual. Ahora bien, este ritual, en el segundo teatro de Cossa, se ha convertido en un ritual sangriento, ya que ambas obras culminan con la muerte de un personaje. La relación opresor-oprimido se torna en la de devorador-devorado, pues la supervivencia del opresor se basa en la fagocitación del prójimo (Ortiz, 2008: 429). En la obra *El Tío Loco*, la familia devora simbólicamente al personaje homónimo en una suerte de vampirización de su alegría. Una vez utilizada su presencia para dar rienda suelta a sus instintos, el Tío Loco muere ante la absoluta indiferencia de los miembros de su familia, ya que este personaje solo les interesaba en la medida en que les permitía olvidarse, momentáneamente, de su miseria. Así pues, la pieza termina con la siguiente acotación: «*el Tío Loco muere en los brazos del Alemán. Este sigue cantando su canción. En un segundo plano, la familia sigue comiendo y tomando*» (Cossa, 2004: 142).

Los hijos de Luisa devorarán a su madre en sentido metafórico, obligándola a devorar su banquete de cumpleaños en sentido literal. Es interesante observar cómo el grupo se cohesionan, finalmente, para asesinarla.

*(Ester choca su copa. Graciela le sirve otra empanada a la madre.)*

Madre: Ay... no...

Graciela: La última.

[...]

Gabriel: *(Levanta la copa.)* ¡Feliz cumpleaños!

*(La madre sigue comiendo.)*

Osvado: ¡Vamos, vieja! ¡Salud!

*(Ahora la madre toma su copa y brinda, pero sólo bebe un sorbo.)*

Graciela: ¡Ah... no, no...! Hasta el final. Vamos.

*(Los tres gritan "Sí, vamos hasta el final". La madre bebe, lo que produce un griterío de Graciela, Osvado y Gabriel. Ester, por primera vez, entiende. Se acerca a la madre y la besa.)*

[...]

*(Pedro los mira desconcertado. Pero ahora comprende él también. Se acerca a la madre y la besa.)*

[...]

Pedro: Quiero que brindes conmigo.

*(Le llena la copa.)*

Madre: No... que ya estoy medio mareada.

Pedro: Vamos, viejita. Con tu hijo preferido

*(Llena la copa de la madre. La choca con la suya. La madre bebe un sorbo. Pedro la besa.*

*Vuelve a chocar la copa y la obliga a beber.)* (Cossa, 2004: 174-175)

La escena final de *No hay que llorar* certifica que, en el teatro de Cossa, lo oscuro y lo siniestro han penetrado en el hogar, la dialéctica opresor-oprimido es encarnada por los miembros de una familia que se define ya como amenaza:

Madre: Ayúdenme, por favor... (*Suplicante.*) Por favor...

(*La madre hace un intento por levantarse, pero no lo logra. Se ahoga y hace gestos desesperados. Los demás le dan la espalda, ocupados en cortar la torta.*)

Graciela: (*A quien está más cerca del interruptor.*) ¡Apagá la luz! (*El escenario queda a oscuras, salvo la luz que irradian las velas.*)

Madre: Me muero... me muero...

(*La madre lanza los últimos estertores. Alguien comienza a cantar el "Cumpleaños Feliz". Todos los demás lo siguen. Comienzan en tono bajo, pero va creciendo hasta que es vociferado en forma histérica, gritada*) (Cossa, 2005: 161-162).

Ahora bien, el ejemplo paradigmático de esta formulación del banquete como ritual sangriento lo encontramos, sin duda, en *La Nona* (1977), obra clave de la dramaturgia de Cossa. En la citada pieza, asistimos a la aniquilación de la familia Spadone debido a la voracidad insaciable de la Nona. Esta abuela centenaria –que bien podría identificarse con una «gran boca abierta», antigua imagen de la muerte y de la destrucción en palabras de Bajtín (1998: 292)– no hará otra cosa, a lo largo de la obra, que comerse todo lo que cae en sus manos hasta llevar a la ruina y a la tumba a todos sus descendientes (Morales, 2007: 780). Su hija –Anyula– y nietos –Carmelo y Chicho– intentan cohesionarse para asesinar a la Nona como, dos años más tarde, lo harán los hijos de Luisa; aunque, en los Spadone, todos los intentos resultarán fallidos ya que la vieja *mamma* italiana resultará ser un personaje inmortal<sup>4</sup>. Así pues, como en las dos piezas analizadas, en la escena final un personaje muere –Chicho se suicida en este caso– mientras que el resto sigue masticando. Ahora bien, en este caso, la Nona queda sola sobre el escenario, pues ella sola encarna el victimario que devora a toda su familia: «(*Desde la habitación de Chicho llega el sonido de un balazo. La Nona no se inmuta. Saca un pan del bolsillo del vestido y se pone a masticar. Las luces se van cerrando sobre la cara de la Nona, que sigue masticando.*)» (Cossa, 2004: 136).

Lilian Maristany (1995) también ha señalado la relación existente entre el «banquete pantagruélico» y el papel que desempeña la comida en *La Nona*. La estudiosa considera que, en la obra argentina, se produce una inversión del simposio rabelesiano pues se trasgreden sus rasgos básicos al imponerse el egoísmo y la pasividad del victimario:

<sup>4</sup> Acerca de este diálogo que Cossa establece entre *La Nona* (1977) y *No hay que llorar* (1979), Gerardo Fernández (1979: 16) escribe en *La Opinión*: «Anyula, Carmelo y Chicho han vuelto de la tumba, y reencarnados en Pedro, Osvaldo, Ester, Gabriel y Graciela, se toman venganza de su abuelita, la ya mitológica Nona. Pero a pesar de las similitudes temáticas [...] todo es muy distinto en *No hay que llorar* y no precisamente para mejor».

El simposio rabelesiano como comida triunfal, no tiene lugar entre los Spadone; el ritual de los alimentos compartidos pierde su carácter colectivo para ser sólo un vehículo de satisfacción de la glotonería individual de la abuela [...]. El apetito de la Nona es inverso al del hombre triunfante rabelesiano; para este la comida es gratificación por el trabajo realizado. En el acto de tragarse el producto de su trabajo, el hombre simbólicamente demuestra su dominio sobre la naturaleza, convirtiéndose así en parte y todo de esta: parte dominada y todo dominador. La Nona, en cambio, no produce; lo que consume es el producto del trabajo de la familia a la que subyuga y controla con sus exigencias gastronómicas hasta la eventual aniquilación de todos sus miembros (Maristany, 1995: 85).

En nuestra opinión, lo que encontramos en *La Nona* es la dislocación de la citada simbología rabelesiana, sin que esto suponga la desaparición de sus claves esenciales. Por un lado, el personaje victimario absorbe el mundo y vence a la muerte: la abuela consume a toda su familia, la hace entrar en su cuerpo y se torna inmortal (Maristany, 1995: 89). Aunque, como su buena salud se edifica sobre la muerte de sus descendientes, al carácter triunfal del banquete rabelesiano debemos unirle una función aniquiladora. Por otro lado, esta abuela centenaria, que no realiza otra acción que la de demandar e ingerir comida, consume el producto del trabajo de toda su familia (Maristany, 1995: 85), los Spadone, que parapetados tras una voluntaria ceguera, dedican su actividad frenética no a erradicar el problema, sino a evadirlo o alimentarlo. Con esta reinterpretación del banquete, Roberto Cossa construye un victimario que triunfa sobre la muerte –es inmortal– y domina al mundo –encarna el poder– mediante la absorción de la vida de sus descendientes. Fuera del teatro –la pieza se estrenó en 1977– la dictadura militar engullía ciudadanos y fortalecía, así, su autoridad: la metáfora quedaba servida sobre el escenario<sup>5</sup>.

En las tres piezas mencionadas –*La Nona*, *No hay que llora* y *El Tío Loco*– nos encontramos ante un núcleo familiar en el que una parte ocupa el rol de la víctima y es aniquilada –de forma directa o indirecta– por la otra parte, los parientes que ocupan el rol del victimario, sin que estas víctimas sean nunca completamente inocentes. A lo largo de este trabajo, hemos señalado la potencia simbólica que posee el hecho de que la violencia se inserte en ámbito cotidiano, pero consideramos apropiado recordarlo en este punto. Que el banquete como ritual sangriento sea ejecutado por la familia y ocupe el espacio del hogar supone la ruptura de un código social fundamental: la casa es un lugar seguro, la familia es un entorno protector. Que este reducto quede también invadido por el horror resultará inquietante y sugestivo, pues le propone al espectador diversas vías interpretativas. La primera, invalida los pilares que sustentan el hogar burgués; la segunda, constituye el símbolo de una nación en la que el Estado devora a sus ciudadanos y, la ter-

<sup>5</sup> Las especialistas Laura Mogliani y Armida M. Córdoba (1999: 7) afirman que «La Nona remite metafóricamente a la dictadura militar de mediados de los años '70 que, con su terrorífica maquinaria, devoró prácticamente al país y a ella misma»; en esta misma línea Quiroga (1985: 14) define la obra como «metáfora de un país que se come a sus hijos».

cera, nos remite a una imagen escalofriante del referente inmediato que fue la Dictadura de Videla: los agentes del terror irrumpen en el ámbito doméstico para secuestrar –y, posteriormente, torturar y desaparecer– a aquellos ciudadanos que consideran subversivos. Reveladoras resultan las palabras de Beatriz Trastoy (citada por Gasió, 2011: 259) a este respecto pues, en su opinión, en estas tres piezas nos encontramos con «la grotesca metáfora de una Argentina canibalizada en donde sólo es posible jugar el juego siniestro de la mutuas fagocitaciones».

Por otro lado, en todos los casos analizados, la voracidad es un rasgo esencial del victimario pues, en esta etapa teatral, la gula adquiere una dimensión simbólica: se convierte en la encarnación física y tangible del egoísmo desmesurado de estos personajes. Una obra más avala nuestra afirmación. Nos referimos a *De pies y manos*, que aunque fue escrita en 1984 cuando apenas hacía un año que había terminado la Dictadura, aún se respira en ella el mismo clima de terror que en las obras anteriores. Nos encontramos de nuevo con un texto teatral protagonizado por una «familia de clase media» (Cossa, 2004: 145), como el autor indica en la acotación inicial. Un vecino invade el hogar de esta familia e impone reglas a su antojo. Este personaje, que es denominado como el Amigo, se presenta en la acotación como «un hombre con todas las características de un tipo violento» (Cossa, 2004: 154). Podríamos definirlo como una suerte de compadrito: tipo popular que en la dramaturgia de Cossa encarna los rasgos fascistas propios de uno de los modelos identitarios de la Argentina. El Amigo es egoísta, conservador, machista y violento. Así pues, este personaje, que posee el rol del dominador, se construye a partir de su gula, de tal modo que durante toda obra exige comida con violencia o «come vorazmente» (Cossa, 2004: 158).

## 5. El teatro de la posdictadura: El ritual sangriento continúa

Un título más se une a este conjunto de piezas en las que el acto de comer en familia desborda los límites de lo cotidiano, nos referimos a la obra *Años difíciles* (1997). La acotación inicial del texto nos sitúa en «una muy antigua casa del barrio de Colegiales donde hace muchos años que no se compra un objeto nuevo» (Cossa, 1999: 13). Este espacio donde el tiempo se ha detenido es habitado por los hermanos Stancovich –Alberto y Federico– y la esposa de Federico –Olga–, todos ellos maestros jubilados. La mirada crítica de Cossa se dirige de nuevo sobre una familia de clase media para, en este caso, poner de manifiesto la alienación del grupo: Alberto pasa horas encerrado en el dormitorio viendo la televisión; Federico, por su parte, escucha constantemente la radio a través de unos auriculares que lo aíslan del exterior. Así se nos presenta «la rutina diaria» (Cossa, 1999: 13) de estos personajes, en la que observamos como los *mass media* se convierten en instrumentos que estimulan la tendencia al individualismo, aislamiento y autoengaño de este grupo social en la década de los 90. Para Sebrelí (2003: 94-95) el afán obsesivo de la clase media por centrarse plenamente en su intimidad no se muestra solo en la aten-

ción excesiva que dedican a las comidas, como ya hemos comentado, sino también en que objetos cotidianos como la televisión y la radio dejen de ser simples objetos prácticos y se conviertan en elemento esenciales, «en una especie de tótems».

La posición central que la radio y la televisión ocupan en la vida de los Stancovich es presentada mediante una construcción hiperbólica y caricaturesca de los personajes que tiene un efecto cómico en el espectador. Este humor, que «pasará del color blanco al negro» (Freire, citada por Lusnich y Rodríguez, 2001: 409), mantiene esa función reveladora esencial en el teatro de Cossa. Así pues, Giella señala los aspectos sociales que fustigan estas escenas cómicas:

Se apunta directamente a la arrolladora fuerza alienante en nuestra sociedad de los medios de comunicación que estandarizan y mecanizan las conductas y las relaciones humanas. Tanto Federico como Alberto, Olga añadida, son entes calcificados, jubilados y acartonados, es decir, tres marionetas cuyas vidas dependen y viven obedientes a lo que impera en medios de difusión, de estas dos potencias actuales que destruyen la capacidad de ser libres en un mundo dominado por corrientes anónimas al servicio de intereses multinacionales (Giella, 2000: 187).

El personaje de Mauricio irrumpe en la anodina vida de estos personajes guiado, aparentemente, por el sincero deseo de conocer a su padre y que este lo conozca. Esta ruptura de la cotidianidad de los Stancovich le permitirá al espectador ir más allá de la caricatura y vislumbrar el rostro siniestro de estos jubilados, sin que Cossa se aleje un ápice de la línea del humor: su inmoralidad –tanto Alberto como Federico se refieren a la madre de Mauricio con una cruel deshumanización: «Había una pendeja que le decíamos la Lauchita... (*con gestos compone un ser escuálido y defectuoso.*) ¡Claro que sí! La sorteamos en uno de los campeonatos» (Cossa, 1999: 23)– y su feroz egoísmo –Olga celebra la llegada del sobrino que la libraré de atender a Alberto en su vejez: «Y cuando estés postrado, quién te va a cuidar, ¿eh? ¿Quién te va a lavar el culo? ¡Yo no! ¡Que te lave el culo tu hijo!» (Cossa, 1999: 29)–.

Ahora bien, lo que inicialmente parecía un caso de «anagnórisis», resulta ser un caso de «némesis» (Giella, 2000: 186), pues Mauricio ha ido a la casa de los Stancovich para vengar a su madre, ultrajada y humillada, asesinando a su padre y a toda su familia. María Esther Valdés nunca fue el trofeo del ganador, sino el premio de consolación. La joven, enamorada de Federico, le pidió que perdiera la final de paleta para poder gozar una noche de amor con él, pero Federico prefirió ganar y María Esther fue obligada a mantener relaciones sexuales con el perdedor, Alberto, el otro Stancovich. Mauricio es el fruto de esta humillante relación y viene a cumplir la última voluntad de su madre: «Mátalos a todos. A tu padre y al hermano y a todos los que estén en la casa» (Cossa, 1999: 38)

La razón por la cual traemos *Años difíciles* a este trabajo es porque, de nuevo, el banquete se convierte en ritual sangriento: Mauricio invita a comer a su recién encon-



trada familia y, en el vino especial que reserva para el final, coloca el veneno. De nuevo, el alimento es utilizado como arma homicida; de nuevo, la comensalidad culmina con la muerte de los personajes; de nuevo, las víctimas representan la inmoralidad de la clase media y, de nuevo, el banquete propicia la caída de la máscara del victimario, Mauricio, que desvela al público y a los personajes su verdadero rostro, su verdadera intención: vengar a su madre. Sin embargo, en esta pieza encontramos ciertos cambios en la conceptualización y en las posibilidades interpretativas, así como en la atmósfera y en el estilo que, en nuestra opinión, están relacionados con el nuevo momento creativo que atraviesa nuestro autor y el contexto político y teatral en el que se inserta la obra.

En *Años difíciles* encontramos, como en las piezas anteriores –exceptuando *El Tío Loco*–, que las víctimas de este banquete sangriento son seres inmorales y, por lo tanto, responsables, de algún modo, de su exterminación. Ahora bien, solo en este caso nos encontramos con un victimario que, lejos de representar el terror del poder, aparece en escena como «restaurador del orden» (Giella, 2000: 187). El asesinato de la familia Stancovich no solo está exculpado, sino que podríamos considerarlo como una forma de justicia poética que permite al espectador sentir empatía por el homicida. La mirada despiadada de nuestro dramaturgo hacia sus personajes se dulcifica, ya que justifica la venganza de Mauricio y le concede a Alberto, su padre, el arrepentimiento y la redención antes de la muerte: «Alberto: [...] Sírveme un traguito. (*Mauricio le sirve vino.*) ¡Vos no vayás a tomar!, ¿eh? (*Bebe.*) Abrazáme. (*Se abrazan.*) [...] (*Están abrazados. Alberto que se ve venir la muerte, se aferra a Mauricio. Mauricio lo aprieta contra su pecho*)» (Cossa, 1999: 39). Ahora bien, pese a esta compasión, Cossa subrayará lo grotesco de esta escena final: «(*Se aferran como garrapatas*)» (Cossa, 1999: 40).

No obstante, que el ritual sangriento del banquete quede justificado priva a esta pieza de la atmósfera asfixiante que existía en obras como *La Nona*, pues dicha atmósfera estaba motivada, en gran medida, por la presencia de un opresor que no podía explicarse dentro los límites de la razón. Esta suerte de causalidad directa se combina en *Años difíciles* con un mayor apego al realismo y tiene como resultado que las posibles lecturas de la obra permanezcan muy cercanas a la anécdota. Consideramos que estos nuevos procedimientos y rasgos son eficaces en esta obra escrita en periodo posdictatorial, aunque no lo hubieran sido tanto en el teatro escrito durante el Proceso que precisaba alejarse del realismo para lograr una mayor trascendencia y reflejar de forma metafórica el terror inexplicable que existía en el referente inmediato del público.

## Referencias bibliográficas

- Arnaiz, M. (2001). *Somos lo que comemos. Estudio de la alimentación y cultura en España*. Barcelona: Ariel.
- Ciria, A. (1990). Roberto Cossa: el teatro histórico, la historia teatral. *Canadian Journal or Latin American and Caribbean Studies*, 15(29), 129-148.
- Cossa, R. (2005). *Teatro 1. Nuestro fin de semana. Los días de Julián Bisbal. La ñata contra el libro. La pata de la sota. Tute cabrero*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, R. (2000). *Teatro 2. El avión negro. La nona. No hay que llorar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, R. (2004). *Teatro 3. El viejo criado. Gris de ausencia. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. El tío loco. De pies y manos. Yepeto. El sur y después*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, R. (1999). *Teatro 5. Años difíciles. Viejos conocidos. Don Pedro dijo no. Lejos de aquí (en colaboración con Mauricio Kartun)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Dubatti, J. y Pavlovsky, E. (2001). *Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel.
- Fernández, G. (1979). No hay que llorar sin reflexiones trascendentes. Hábil dosificación del humor consigue una obra desapareja. *La Opinión* (19/05/1979), 16.
- Gasió, G. (ed.) (2011). *Roberto Cossa. Escribo para estrenar. Memorias. Textos. Testimonios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Giella, M. A. (2000). Entre la justicia poética y las leyes penales: Años difíciles de Roberto Cossa. En O. Pellettieri (Ed.). *Indagaciones sobre el fin de siglo* (Teatro iberoamericano y argentino) (pp. 185-188). Buenos Aires: Galerna.
- Lusnich, A. L. y Rodríguez, M. (2001). La recepción del Teatro de Arte (1983-1998). En O. Pellettieri (ed.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual* (1976-1998) (pp. 403-42). Buenos Aires: Galerna.
- Maury, E. A. (2010). Ritos de comensalidad y espacialidad. Un análisis antro-po-semiótico de la alimentación. *Gazeta de Antropología*, 26(2). Obtenido el 20 de enero desde <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1805>.
- Mogliani, L. y Córdoba, A. M. (1999). Una mira sobre la dramaturgia de Roberto Cossa.

*Encuentros con gente de teatro. Entrevista a Roberto Cossa, Año III, (4), 3-15.*

- Morales, G. (2007). ¿Y fueron felices y comieron perdices? Los conflictos familiares en la dramaturgia argentina de los años 60 y 70. En M. Barchino (Coord.). *Territorios de la Mancha: Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* (pp.773-782). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha,
- Pellettieri, O. (1999). El teatro de Ricardo Halac. En R. Halac (Aut.). *Teatro. Tomo 1*, (pp. 9-45). Buenos Aires: Corregidor.
- Quiroga, O. (1985). De Nuestro fin de semana a Los compadritos. El Piazzolla del teatro argentino. *Teatro*, Año 5(20), 10-18.
- Ortiz, Y. (2008). El ‘realismo exasperado’ llega a la ‘pequeña épica familiar’ de Roberto Cossa. En *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica* (pp. 426-432). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Sebreli, J. J. (2003). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación, seguido de Buenos Aires, ciudad en crisis*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SooK Kim, W. (2003). *La imagen de la familia como alegoría de la Nación en el teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX* (tesis de maestría). Irvine: Spanish University of California.