

UNA MESA FAMILIAR IMPOSIBLE.
LA VERSIÓN FÍLMICA DE *ESPERANDO LA CARROZA*¹AN IMPOSSIBLE FAMILY TABLE.
THE FILM VERSION OF *ESPERANDO LA CARROZA*JORGE SALA
CONICET – Universidad de Buenos Aires –
Universidad Nacional de las Artes
jorgesala82@hotmail.com

RESUMEN: Entre las producciones filmadas durante la transición democrática argentina (1983–1989) *Esperando la carroza* constituye un caso singular debido a su éxito alcanzado a lo largo del tiempo. A partir de los interrogantes que genera su repercusión pública, el artículo examina el lugar de la mesa familiar en esta película, asumiendo a este objeto desde una perspectiva doble: 1) como un dispositivo que funciona al mismo tiempo como *leitmotiv*, como desencadenante dramático y como factor de aglutinación de lo público y lo privado; 2) entendiendo este como un elemento clave que posibilita reconstruir una genealogía de representaciones teatrales y cinematográficas que aportan un plus de sentido a su figuración en la pantalla. A través del análisis textual, el ensayo se propone dar cuenta de ambos problemas, los que permitirán situar simultáneamente a esta película dentro de su marco epocal, viendo también sus derivaciones futuras.

PALABRAS CLAVE: cine argentino; teatro; mesa familiar; postdictadura; inversión

ABSTRACT: Among the productions filmed during the Argentinean democratic transition (1983–1989) *Esperando la carroza* is a unique case because of its success over time. Based on the questions generated by its public repercussion, the article examines the place of the family table in this film, assuming this object from a double perspective: 1) as a device that functions simultaneously as a *leitmotiv*, a dramatic form and a factor of agglutination of the public and the private; 2) understanding this as a key element that makes it possible to reconstruct

¹ Algunas ideas de este texto fueron presentadas en el marco del *xxv Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino* en 2016. Agradezco a Florencia Heredia y Laura Cilento sus sugerencias y comentarios iluminadores que ayudaron a mejorar la perspectiva original.

a genealogy of theatrical and cinematographic representations that contribute a sense of their figuration on the screen. Through the textual analysis, the essay intends to give answers both problems, which will allow to place simultaneously this film within its epocal framework, also seeing its future derivations.

KEYWORDS: Argentinean Cinema; Theater; Family Table; Post-dictatorship; Investment



1. EL DISCRETO ENCANTO DE LAS COMIDAS EN FAMILIA

Buñuel sintetizaba los pormenores de la trama de una de sus películas más famosas –*El discreto encanto de la burguesía* (1972)– mediante una única frase: “un grupo de amigos intentan cenar juntos, sin conseguirlo” (1982: 292). A partir de esta anécdota en apariencia banal, surgida de una experiencia vivida por Serge Silberman, productor de la cinta, el director aragonés imaginó una serie de variaciones sobre el mismo tema. Con su engañosa simplicidad, dicho motivo no tenía otra función que la de desnudar los comportamientos de la alta burguesía tomando como premisa narrativa la exposición de la imposibilidad de concreción de un acto cotidiano y al mismo tiempo cargado de derivaciones propias de la clase en cuestión.

La comida y, más ampliamente, la acción de sentarse alrededor de una mesa a consumirla (o, por el contrario, de no poder hacerlo) supone un conjunto de manifestaciones a través de las cuales se aglutinan lo íntimo y lo colectivo, lo privado y lo social. Como señala el filósofo Michel Onfray, “toda cocina revela un cuerpo al mismo tiempo que un estilo, si no un mundo” (1999: 9). Revisar, entonces, los modos en que la acción de comer aparece (o bien las maneras en que en ella se atraviesa una interdicción) puede brindar unas pistas interesantes para pensar algunos problemas que determinadas ficciones plantearon a una época y, asimismo, a la propia tradición artística de la cual estas *se nutrieron*. La comida, según Roland Barthes, “no es solo una colección de productos, merecedores de estudios estadísticos o dietéticos. Es también y al mismo tiempo un sistema de comunicación, un cuerpo de imágenes, un protocolo de usos, de situaciones y de conductas” (2006 [1961]: 215). Se trata, por tanto, siguiendo los planteos de Florencia Heredia enfocados en el uso que el teatro hizo de estas acciones, de “un sistema de signos en cuyo interior funcionan códigos extremadamente bien integrados” y que, en sí mismo, “siempre condensa significación” (2011: 67). Pero además del carácter semiótico que habilita *per se* el desmontaje analítico, disponer una mesa para compartir un almuerzo o una cena (ya sea que esto aparezca en el marco de un espectáculo teatral o de un film) configura, por su mera presencia al interior de los mecanismos de puesta en escena, unos valores en la medida en que este gesto anodino y al mismo tiempo de gran poder catalizador

posee una larga trayectoria de representaciones tanto en las tablas como en las pantallas argentinas.

El título de este trabajo podría haber sido diferente. Podría haber recurrido a la cita humorística y comenzar con la ya clásica “yo hago puchero, ella hace puchero” o tal vez, recuperando otra línea de diálogo de la película que abordaré a continuación, a la igualmente graciosa y significativa “tres empanadas”. Ambos resumen uno de los *leitmotivs* de *Esperando la carroza* que no es otro que la instancia dramática en la cual los alimentos trazan un límite que separa a quienes pueden disfrutarlos de quienes están imposibilitados de hacerlo. En el caso del film de Alejandro Doria, este tema aparece bajo la forma del desmontaje a un ritual conocido dentro del discreto encanto de la clase media argentina: la mesa familiar dominical (agrupada en torno a una hipotética fuente de raviolos). En esta película, potenciando los planteos originales de la pieza teatral en la que se basó, el almuerzo en tanto protocolo litúrgico, no solo abre una vía fértil para el desarrollo de la comedia de costumbres; al mismo tiempo, la acción negada de sentarse a comer edifica toda una serie de situaciones referidas a los vínculos de poder encarnados en una familia. Un grupo que, como en un sinnúmero de obras presentadas en aquellos años inmediatamente posteriores a la última dictadura militar (1976–1983), aparece cruzado por unas marcas evidentes que apuntan a presentarlo alegóricamente como una versión en miniatura de la sociedad.

Como un caso prácticamente único dentro de las producciones de la década del ochenta, *Esperando la carroza* se convirtió en un suceso con el correr del tiempo a tal punto que varias frases o escenas son repetidas de memoria por generaciones que no pudieron haberla conocido durante su paso por las salas. Otro indicador del éxito alcanzado puede corroborarse teniendo en cuenta su reposición en 2012, un caso por otra parte atípico dentro de las producciones nacionales, que no suelen ser reestrenadas en los circuitos comerciales. De un total de 132 títulos presentados ese año, el film de Doria se ubicó en el décimo lugar entre las más vistas, con un total de 105.321 espectadores (S/F, “Cine argentino 2012”: 2012) distribuidos en varias salas en diversos puntos del país. Llama la atención este número debido a que se trata de una obra que tuvo amplia difusión tanto en formato VHS como en digital y que suele programarse con cierta asiduidad en la televisión abierta. Por lo tanto, el caudal de espectadores desde su primer fin de semana² y, no menos importante, la opción de los cines comerciales de programarla dentro de sus funciones de trasnoche, señalan evidentemente su estatus de obra de culto.

Cabría agregar a estos datos cuantitativos otros más fluctuantes como la cantidad de reproducciones dentro del portal *youtube*, superior al de varios

² En una nota breve, el diario *La Nación* destacaba el hecho de que esta película alcanzara el cuarto puesto de las más vistas en su primera ronda semanal, quedando por detrás de tres *blockbusters* provenientes de Hollywood: *Actividad paranormal 4* (*Paranormal Activity 2*, Henry Joost y Ariel Schulman, 2012) *Búsqueda implacable 2* (*Taken 2*, Olivier Megaton, 2012) y *Hotel Transylvania* (Genndy Tartakovsky, 2012). S/F: “Esperando la carroza: entre las más vistas”, *La Nación*, 30 de octubre de 2012.

filmes nacionales; los remontajes caseros difundidos en esa misma página, los cuales facilitan que cualquier persona pueda seleccionar, exhibir o volver a ver algunas escenas claves de la película compendiadas de acuerdo a su efectividad humorística o a su relevancia. Aunque pueda parecer poco llamativo, también resulta importante destacar como un indicador preclaro de la pregnancia del film el enorme abanico de “memes” aparecidos en los últimos tiempos. A partir de la recuperación en forma de cita de alguna frase o también reproduciendo exclusivamente algún fotograma para intercalarlo con otros textos, estos objetos propios de la cultura visual contemporánea se sirven de diálogos y escenas archiconocidos para resignificar sus sentidos, cuestión que redundo a su vez en un ensalzamiento del original.



¿Cómo explicar tamaña repercusión? El presente trabajo arriesgará una respuesta posible empleando para ello el análisis textual. En *Esperando la carroza*, tanto su tema, deudor de lo teatral, como su puesta en escena cinematográfica –propia, aunque abiertamente emparentada con los géneros populares del sainete y el grotesco criollos– reinventan los tópicos sobre la familia y su relación con la comida recurriendo a diversas estrategias de inversión propias de la comedia. Los Musicardi, protagonistas de este retrato coral, no pueden en ningún momento sentarse a la mesa pese a que, paradójicamente, los alimentos estén omnipresentes en los discursos e inclusive en la pantalla misma. A partir de esta tensión agonística, el film organiza un recorrido ubicado en paralelo al tema central de la desaparición de la madre y la confusión que se genera cuando sus hijos creen reconocerla en el cadáver de una anciana arrojada a las vías del tren. Más que por esta situación extraordinaria, el relato logra, mediante la remisión continua a estos elementos universales, calar hondo en la estructura de sentimiento del público. Por la capacidad de los alimentos de situarse escénicamente como signos con una gran cantidad de derivaciones significantes, pero también al asumir que “en los pactos que se entablan entre estados, políticas y población, la familia es la institución que mejor expresa las diversas alternativas de la sujeción, los múltiples trajes de la violencia” (Amado y Domínguez 2004: 19), la mesa, ese objeto facultado para la intersección de ambos campos semánticos al interior del entorno doméstico, ocupa el lugar de dispositivo ideal que facilita su despliegue escénico al lograr anclarlos velozmente dentro de un marco identificable.

Aun atendiendo a la lógica disruptiva y paródica con la que es tratado el ritual de las mesa familiar dominical en la película, su inclusión allana el camino para el acercamiento y la empatía de unos espectadores no iniciados en las referencias localistas desplegadas por el relato. En otro orden, el visible parentesco que la emergencia de estos temas guarda con respecto al pasado teatral y cinematográfico logra trascender lo meramente coyuntural, asumiendo en cambio una figuración común. A través de dichas conexiones, su forma de aparición en *Esperando la carroza* emerge como elemento integral dentro de un hipertexto mayor que atraviesa diferentes épocas.

Esta decisión de afianzarse en una práctica cotidiana y también en un *topos* habitual para avanzar en su desmontaje es lo que probablemente haya cooperado en la efectividad de la propuesta con independencia del momento puntual en que se dio a conocer. Más allá de que resulte problemático medir el impacto en los espectadores de un producto cultural invocando exclusivamente cuestiones inmanentes, revisar el modo en que estos aspectos aparecen representados en el film, al mismo tiempo que reconstruir una genealogía de los vínculos que la obra entabla con toda una tradición cinematográfica y teatral consentirá, *ceteris paribus*, sopesar algunas de las razones de su relevancia a lo largo del tiempo.

2. UN OBJETO CON HISTORIA

Revisar la presencia de las mesas familiares en el cine y el teatro argentino de diferentes periodos permite evaluar no solo la constancia del ritual y de su iconografía típica sino también su calidad de precipitador dramático. A través de su actualización en la pantalla y en los escenarios se ponen en juego tanto aquello que en ella se coloca (en otras palabras, la figuración sobre qué o cómo se come) al igual que las tensiones desplegadas a su alrededor. En tanto dispositivo visual sometido a diversas modalidades de representación a lo largo del tiempo esta superficie se torna porosa, plagada de aristas que definen relaciones afectivas, problemas intergeneracionales, disputas de poder abiertas o disimuladas y, en definitiva, aspectos de los que se valieron las ficciones para proporcionar claves interpretativas sobre cada momento histórico en cuestión.

Delineando una cronología somera alrededor de este tópico compartido por ambas prácticas artísticas, la primera mención ineludible conduce a *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939). Basada en una pieza teatral de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas (1934), el film marca un punto de giro en las representaciones sociales elaboradas por el cine argentino del periodo. La frase final de la película: "¡vieja, hay que agrandar la mesa!" proferida por Enrique Muiño como metáfora de la unión familiar a partir de los rituales de alimentación condensa ambos campos semánticos en función de la mención a este objeto pregnante. Bajo la forma de un desenlace tranquilizador que presupone una vuelta al orden, la demanda del patriarca–Muiño erige un punto de referencia central dentro de la articulación teatral y cinematográfica entre los vínculos afectivos y la comida, predominantes a lo largo de todo el periodo clásico. En esos mismos años se verifican algunos ejemplos a los que podría caracterizarse como "disfuncionales": el pensionado o la barra del bar compartida por las *Mujeres que trabajan* de Manuel Romero (1939) o también, del mismo director, *Isabelita* (1940), en el que su protagonista (Paulina Singerman) descubre los placeres proletarios de la pizza servida en los mostradores de algún local del centro porteño como contrapartida a los aburridos banquetes familiares. No obstante, en líneas generales, el modelo doméstico y parental impulsado por Francisco Mugica logró imponerse como forma de representación hegemónica de un sector (la clase media urbana) que ya desde entonces comenzó a asumirse progresivamente como barómetro de la totalidad de la sociedad. En este sentido, retomando las ideas de Claudio España y Ricardo Manetti, una de las contribuciones de este film inaugural fue haber conjugado el pasaje del patio del conventillo propio del sainete a la sala de estar y el comedor en el que "se sentaban todos los argentinos" (1996: 276). Unificada la variedad cultural que había caracterizado históricamente a los géneros populares de principios de siglo, la mesa de esta familia, que el espectador conocía a través de una estructura–cabalgata de 30 años, se erigía en sinécdoque de la nación finalmente convertida en una entidad unívoca y sin fisuras.

Como contrapartida al universo idealizado (y, en consecuencia, aspiracional) gestado desde la comedia burguesa surgida a fines de los treinta, las comidas familiares de los melodramas y comedias protagonizados por sectores

subalternos, adoptaron también una fisonomía específica. Según Mario Berardi, esta corriente, a la que aún bajo el rótulo de la “mesa de los pobres”, surgió prácticamente en simultáneo a la anterior y llegó a obtener cierta constancia y a cristalizarse alrededor de los cincuenta. La mesa de los pobres detentaba su propia iconografía “siempre idéntica a sí misma: sobre un mantel sencillo se sirve la sopa, el puchero y a veces los raviolos. Tampoco falta el pan, a veces pellizcado por una mano impaciente, ni la botella de vino y el sifón” (Berardi 2006: 145).

Aún en la aparente disparidad motivada por el sesgo clasista, en ambos casos los comedores funcionaron como escenarios habilitados “para reforzar un discurso basado en la decencia familiar como la base para el progreso y la integridad ciudadana” (Turquet y Pérez Rial 2009: 6).

El cine moderno consolidado en los sesenta trajo aparejado el inicio de un cuestionamiento a estas formas de construcción de los relatos que tendieron a identificar lo hogareño con un entorno apacible al resguardo de los peligros exteriores. Tanto la versión teatral como la reescritura fílmica de *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960) ordenan desde el mismo título, por ejemplo, un lugar-otro que emerge justamente cuando ya no cabe la posibilidad del encuentro al amparo de la casa paterna. María y José, los jóvenes protagonistas de esta historia basada en un texto de Osvaldo Dragún, experimentan la incompreensión de los mayores en sendas escenas en las que los rituales alimenticios funcionan como marco situacional. En el caso de José, proveniente de una familia trabajadora de recursos modestos, el conflicto se despliega durante una cena, en un comedor que emula al de los filmes de los cincuenta. En ella, hija de profesionales y de una situación social acomodada, la negativa del padre a aceptar la relación sentimental se visibiliza tras las bambalinas de un cóctel con el cual los adultos confraternizan con los de su clase. La mesa 10 aparece, entonces, como ese lugar a la vez íntimo y público, anónimo pero dotado de un número capaz de otorgar una identidad definida a sus ocupantes. En el primer episodio de *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1962), otra obra clave estrenada en los prolegómenos de la modernización cinematográfica argentina, el único cruce verbal entre el hijo y su progenitor se reduce al monológico “dame más sopa” manifestado por este último. En una sintonía parecida, los restos de los bocaditos que los protagonistas de *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962) ingieren en su viaje a Mar del Plata aparecen para marcar un punto de enlace que recuerda el juego de canasta de la víspera con el que se representa la incomunicación con los adultos. Así, en las mesas familiares de los sesenta impera el silencio o una franca agresividad como corolario de la soterrada disputa intergeneracional que gobernó las ficciones audiovisuales en toda esta etapa.

En marzo de 1966 Ernesto Schóo publicó en la revista *Teatro xx* una dura reseña sobre *Los días de Julián Bisbal*, estrenada el año anterior. En el escrito, Schóo acusaba a la puesta de adolecer de los mismos problemas de los que, según su perspectiva, sufrían las piezas firmadas por la camada de creadores preocupados por construir desde los escenarios una realidad cercana al universo de los espectadores: “Lo malo es que este Julián Bisbal de Roberto Cossa no existe: es una entelequia inventada por el dramaturgo para justificar que en escena se

encienda una cocina de gas o se tome sopa (pues ¿qué sería de casi todos los autores del 'nuevo teatro argentino' sin las comidas en familia de la burguesía media?)" (Schóo 1966: 16). Más allá de lo discutible de esta aseveración a la luz de las producciones de los dramaturgos innovadores de los sesenta –salvo en algunos casos puntuales, estas configuraron sus relatos eludiendo la representación de lo familiar–, indudablemente esta idea pone el acento en el hecho de que el tema funcionara de manera irrefutable todavía en esta época. Formulada por un crítico que abogaba por la defensa de la experimentación formal antes que por la revalorización de los aportes del realismo costumbrista, la mesa, la comida y el poder referencial que ambas emanaban se recortan como elementos a ser desplazados.

El golpe militar de 1976 significó para el cine argentino el cese del proceso modernizador iniciado en los sesenta. No solamente se trató de una merma en la calidad de las producciones, sino también, en lo que atañe al problema tratado aquí, de un forzoso reingreso de las imágenes de reunión familiar que habían sido puestas en cuestión durante la década anterior. Aunque remanente, este motivo todavía generaba sentidos a través de las ficciones televisivas dirigidas al gran público. De este medio y también de cierta intención de revivir los sucesos del cine clásico provinieron varios títulos que tomaron a la familia como núcleo de sus tramas. Un síntoma evidente de la atmósfera de regresión experimentada en el campo cinematográfico fue el estreno del *remake* de *Así es la vida* (Enrique Carreras, 1977). Como en la versión de 1939 la casa paterna y el comedor ocuparon nuevamente un lugar central como epítome idealizado de la reconciliación que el realismo del cine moderno había dejado atrás, pero en este caso resemantizados por el nuevo contexto político y social.

El retorno democrático demandó una obligada revisión sobre el pasado reciente. Como sostiene David Oubiña, "todo el cine argentino posterior a las elecciones de 1983 se encuentra marcado por las secuelas que dejó la dictadura en el cuerpo social" (1993: 69). Junto a un nutrido grupo de películas que detuvo la mirada directamente sobre diversas aristas del "proceso", otro sector de la producción de aquellos años apuntó a reconstruir los vestigios de una identidad fracturada por la violencia ejercida desde el Estado. En tanto el primero optó por una perspectiva realista afectiva o bien trabajó desde una variante reflexiva (Amado, 2009), el segundo tendió, sin dejar de dar cabida a los problemas coyunturales, a conferir a sus narraciones el estatuto de representaciones definitorias de un supuesto "ser nacional". Concebidos como relatos de totalidad, estos auscultaron la "idiosincrasia en la que comienzan a identificarse las razones que explican el pasado reciente y que es necesario revisar de cara al futuro" (Mauro, 2016: 214). *Esperando la carroza*, al igual que *Made in Lanús* (Juan José Jusid, 1987) o *Sur* (Fernando Solanas, 1987), entre otros títulos estrenados en estos años, buscaron detenerse en un imaginario visual y sonoro conocido para formular a través de estos mecanismos una evaluación general sobre los propios errores estructurales que condujeron al estado de situación actual. No es casual, entonces, que mientras en el film de Pino Solanas el tango y las referencias históricas o literarias aparezcan para pautar las marcas de reconocimiento en el

público, las restantes se apoyen en los géneros teatrales populares para obtener una idéntica visión de conjunto afincada igualmente en una tradición pretérita. De este modo, Buenos Aires y la Historia argentina operan como motores narrativos en *Sur*; la mitología barrial constituye el eje de *Made in Lanus* y, finalmente, el ritual de los almuerzos dominicales y la representación de los problemas de una familia ampliada funcionan en el film de Doria como *locus* privilegiado al momento de apelar a la memoria emotiva de los espectadores.

3. LA MESA TRASTORNADA

Escrita en 1962 por Jacobo Langsner, *Esperando la carroza* tuvo su estreno de la mano de la Comedia uruguaya. Posteriormente radicado en Buenos Aires, el autor volvió a montar la pieza durante la primera mitad de los setenta. A esta incursión inicial en escenarios locales se sumó su trasvase a la televisión en 1973 (dirigida por el propio Doria, que tomó contacto por primera vez con la pieza) y su posterior reposición en 1975. Finalmente, en 1985, se produjo su traslado al cine. Según Elena Goity: "cuando comenzó a trabajar en la adaptación de la obra de Langsner, Doria percibió que no podía realizar demasiadas modificaciones. Advirtió que el diálogo no podía ser reemplazado por la imagen, porque la efectividad de la obra estaba en su texto" (1993: 148).

Como ya fue señalado al principio, esta versión alcanzó una repercusión considerable al momento de su estreno,³ mayor incluso a la obtenida por sus antecesoras. No debería desdeñarse, en este sentido, el papel jugado por un elenco estelar trabajando en conjunto; tampoco puede minimizarse la potencia intrínseca del medio de tornar una historia accesible a un público mayor y más diverso que cualquier representación teatral e incluso, aunque en menor medida, que aquel recogido por una emisión unitaria transmitida por la televisión. Sin embargo, más allá de estos aspectos que demandarían un estudio de otra clase, la pregunta subsiste: ¿cómo una obra pudo atravesar, solamente con unos pocos cambios, el parteaguas delimitado por la última dictadura militar? ¿Qué elementos permitieron constatar la "efectividad" mentada por el director y que lo llevaron a escoger esta pieza teatral para trasladarla a la pantalla sin intentar ocultar su procedencia?

De acuerdo con Daniel Link (2009), *Esperando la carroza* "gira alrededor de un tema, el cuerpo ausente de la Madre, que parece invertir (y, por lo tanto, abismar en espejo) el gran tema de la política argentina desde el *Martín Fierro*: la voz de la Madre reclamando por el cuerpo ausente de los hijos". Reafirmarse abiertamente en una tradición para poder desmontarla a partir de la transgresión de sus elementos constitutivos: ese es el principio central que articula el andamiaje narrativo y audiovisual del film. Al recurrir a la inversión como estrategia fundamental se busca poner en entredicho un estado de situación naturalizado haciendo que emerja lo reflexivo; a su vez, en el juego constante que

³ *Esperando la carroza* fue la tercera película argentina más vista de 1985 con 730.074 espectadores. Se ubicó por debajo de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y de *Mingo y Anibal contra los fantasmas* (Enrique Carreras, 1985). Vid. España (1993: 293).

pone del revés las relaciones entre lo alto y lo bajo, lo cómico y lo patético, lo cotidiano y lo extraordinario, *Esperando la carroza* consigue afirmarse dentro del humorismo en el cual se inscribe su propuesta estética. Mamá Cora, al igual que la mesa familiar, está todo el tiempo demasiado cerca de sus hijos, quienes con sus múltiples desempeños e intercambios llevan adelante el punto de vista coral de la historia. Pero, como le sucede a la anciana, este mueble, así como su funcionalidad y sus implicancias simbólicas, está trastornado en sus sentidos. En consecuencia, ninguno de los personajes consigue aprehender colectivamente la comida como tampoco logra averiguar dónde se halla la mujer que, sin embargo, mira a todos desde una terraza ubicada justo en la vereda de enfrente.

Desde la escena de apertura, el film funda un itinerario en el cual el intercambio del sentido de los alimentos es utilizado como un desencadenante dramático. La mayonesa convertida en flancitos por Mamá Cora no solo inaugura el primer punto de crisis, desatando la furia de Susana y la salida de la vieja de la casa que comparte junto a su hijo Jorge, su nuera y la hija de ambos. En estos primeros minutos, los kilos de azúcar agregados por error instalan lo que, en adelante, devendrá *leitmotiv*, al invocar por primera vez la imposibilidad de alcanzar el ansiado ritual del almuerzo familiar. A partir de esta secuencia, "condimentada" a su vez por la mención a los restos de comida descompuesta escondidos en la habitación de la anciana, comenzará a desenrollarse una madeja narrativa en la que la actividad alimenticia no podrá ser nunca alcanzada grupalmente, así como tampoco esta permitirá el encuentro entre los integrantes del clan.

Si, según Antonio, el menor de los Musicardi, la visita al viejo caserón debía estar presidido bajo el mandato de disfrutar "un plácido domingo familiar. Tranquilo, pacífico, sereno y de reconciliación nacional", el desarrollo de la trama a partir de la desaparición de Mamá Cora pondrá en evidencia que esta armonía resultará una meta inalcanzable. Más allá del reconocimiento de la distancia que media entre la expresión de deseo y la realidad inexorable, la frase devela un claro trasfondo político. Al ser pronunciada por un personaje que encarna a un representante de aquellos sectores que se beneficiaron haciendo negociados amparados por el gobierno militar, la imagen de reunión alrededor de la fuente de ravioles adquiere una tonalidad sombría. Mediante esta alusión se subraya que la estampa de un comedor compartido por los parientes es en los hechos solamente un recuerdo, una figuración en cierto modo borroneada. Concebido como sede de resolución de conflictos que el cine de la dictadura había retomado de lo más adocenado de la tradición clásica, en la actualidad de los ochenta el almuerzo aparece como un tópico a deconstruir. Por el contrario, la versión de una mesa trastornada, invertida en sus valores habituales de felicidad y camaradería ocasiona que, por la vía del grotesco, se alcance de modo más efectivo la edificación de una alegoría que da cuenta de la experiencia social a la que la ficción alude transversalmente.

Tras el incidente de la mayonesa y de la ausencia de Mamá Cora los distintos componentes de la familia convergen en casa de Sergio y Elvira, lugar pensado originalmente como escenario del almuerzo. La pareja vive, junto con

Matilde, la hija adolescente, en una casa que, según se sabrá posteriormente, perteneció originalmente a la familia. Ubicados dentro de una clase media con aspiraciones –son poco instruidos pero envían a su hija a tomar lecciones de francés– Elvira y Sergio habitan un espacio que adopta el perfil de un microcosmos muy similar en sus tensiones a las expresadas en la sociedad argentina. Como fieles exponentes de ese sector social, la pareja se coloca de manera equidistante de Antonio y Nora, su mujer, que ascendieron socialmente gracias a sus vínculos con el poder pero también de Jorge, Susana y Emilia –la cuarta hermana, procedente de una villa miseria en la que casi no hay comida para poner en la mesa– que todavía no alcanzaron este estatuto y quizás no lleguen nunca.

A través de la intromisión indeseable de estos “parientes pobres” quedará demostrado que la *reconciliación nacional* o, en otras palabras, la factibilidad de pensar una totalidad, constituye una utopía que el relato se propone desarticular críticamente. El film exhibe, llevando al paroxismo los presupuestos de la pieza original, el revés de la trama en el cual la formulación de una mesa familiar como una suerte de metáfora de la sociedad está originada obligatoriamente en la exclusión de aquellos que no están invitados. “Hay que tener plata para que lo inviten a uno” exclama Susana en un tramo de la discusión, revelando las prerrogativas necesarias para acceder al banquete. Bajo esta nueva óptica, la caracterización de los distintos personajes transforma la multiplicidad cultural que albergaba el patio interno de los sáinetes de principios de siglo por un policlasismo que subraya las fisuras de la representación del universo doméstico como versión en miniatura de la Argentina. Si la definición etimológica de la palabra compañero remite a aquellos que “comparten el pan”, en *Esperando la carroza* no cabrá lugar para esta modalidad de relación entre los sujetos.

4. UN ESPACIO VEDADO

La presencia dominante de la casa deviene recurso central de la puesta en escena al momento de explicitar su filiación teatral. Esta elección queda justificada no solamente por el hecho de que la insistencia en enmarcar las situaciones en su interior permite respetar con matices una de las prerrogativas de la triple unidad aristotélica. A su vez, el tipo de construcción a la que está asociada recuerda, debido a su armazón de habitaciones contiguas comunicadas mediante un patio interno central,⁴ a los dispositivos espaciales de los géneros cómicos populares, tanto teatrales como cinematográficos. Mediante una planificación que recorre casi la totalidad del largo pasillo que une los distintos ambientes, su articulación visual plantea un nuevo matiz dentro de la prohibición de sentarse alrededor de una mesa a la que se hizo referencia.

En el cine, apunta Pascal Bonitzer, “el campo visual se duplica, entonces, en un campo ciego. La pantalla es un *cache*, una visión parcial. Aquí el cine se su-

⁴ En Buenos Aires se conoce a esta clase de edificaciones derivadas del estilo español como “casas chorizo”. En 2011, gracias a gestiones de los vecinos de la zona, la locación en la que fue filmada *Esperando la carroza* fue reconocida como patrimonio por el Gobierno de la Ciudad. He aquí otro dato que prueba la repercusión alcanzada por la cinta (Sánchez 2011).

tiliza o se enriquece en base a un efecto que no es absolutamente específico, ya que lo encontramos también en el teatro" (2007 [1982]: 68). Esta cualidad de parcialidad inherente a toda operación de encuadramiento de una imagen tiene implicancias certeras en aquellos datos que la puesta en escena fílmica decide obliterar arbitrariamente. Pero también se da el caso contrario en el que, debido a la ostensión de esta negativa, el campo que se desea que permanezca oculto a la mirada de la platea se torna simbólicamente evidente.

En *Esperando la carroza*, una vez que fueron desplazados los elementos indeseables, expulsados aquellos parientes que no cabían dentro del esquema del ritual de la clase media, las dos parejas y la hija se disponen a compartir de una vez por todas los consabidos ravioles. No obstante, en el trabajo de planificación, sobre todo en la disposición de los cuerpos en el espacio, esta acción se verá nuevamente aplazada. En el único momento en que el comedor presidido por una larga mesa es filmado al sesgo y desde el punto de vista del patio interno –es decir, tomando partido, al igual que toda la película, por la matriz sainetera antes que por la comedia burguesa en interiores– los personajes son registrados efectuando una serie de movimientos. Aquello a lo que apunta el desempeño de los actores en esta breve escena es a impedir el acceso visual a este ámbito de la casa. Así, mientras Matilde coloca los cubiertos Nora, Antonio y Sergio se interponen de manera casual alrededor de la puerta y acercándose a la cámara. Más que un espacio *off*, el comedor familiar se presenta a los espectadores como un *lugar vedado*. En este sentido, la aparición de Elvira desde la cocina enunciando que "los ravioles salieron durísimos", que se le quemó el tuco y que, en consecuencia, la perspectiva de almuerzo fracasó, viene a subrayar mediante un parlamento puramente denotativo aquello que ya fue prefigurado por la cámara. Como una de las escasas acciones de despegue de lo teatral que posee esta película (independientemente de las salidas a exteriores que no agregan nada sustancial al ordenamiento narrativo), esta tiene lugar sintomáticamente para representar, por una vía eminentemente visual y de composición de la imagen, la deliberada prohibición de sentarse a la mesa a comer. Independizándose del predominio de lo dialógico, la organización de esta secuencia trabaja simultáneamente sobre la relación entre el campo, el fuera de campo, el reencuadre interno de la puerta y las posturas de los actores, motivadas todos ellos por un idéntico propósito. Invertiendo justamente la demanda de apertura esgrimida por el patriarca de *Así es la vida* que invitaba a todos los argentinos a compartir la mesa familiar, en *Esperando la carroza* la obturación del espacio visible produce el efecto contrario, expulsando la idea de encuentro, de oclusión de los conflictos.

Podrían mencionarse otras situaciones de gran hilaridad en las que se repite esta negativa a representar el ritual del almuerzo familiar y más ampliamente, a negarle a los personajes la posibilidad de comer: las masas que terminan en la alfombra, la escena de Nora y Susana en el bar o incluso la disparatada secuencia final en la que reaparece Mamá Cora mientras las mujeres intentan tomar café vuelven sobre el tema desde ángulos diversos. En todas estas instancias el acto de ingerir se ve sistemáticamente interrumpido. Salvo durante el

paseo de Elvira, Nora y Matilde por la calle con los helados y en la famosa escena de la empanada en el auto en la que el acto de la posesión del alimento se transforma en una representación literal del manejo del poder y de la distancia entre las clases (ver imagen más abajo), no hay otros momentos en los que se exhiba a los personajes realizando una acción que ya para estas alturas está comprobado que no es banal en modo alguno.



Como ya quedó demostrado, el comedor, y, por ende, el encuentro potencial que este espacio y su mobiliario central habilitan, ha sido objeto de una sistemática prohibición a lo largo del film. En consonancia con esta decisión, otro rasgo perteneciente a las ceremonias de las comidas familiares es dejado de lado. Si nadie puede sentarse a la mesa, entonces tampoco existe un mandato claro que permita dirimir quién debería ocupar la cabecera. En otros términos: en el film nadie logra ubicarse en una situación de ventaja con relación a los restantes personajes alcanzando un estatuto privilegiado por encima del resto. A través de este criterio, emerge un dato suplementario que materializa el punto de vista coral sostenido por la narración. Entonces, si el objetivo principal de *Esperando la carroza* fue referir a un colectivo bajo la advocación a un relato de totalidad sobre la identidad argentina, la imposibilidad manifiesta de distinguir entre héroes y villanos, víctimas o victimarios (dado que todos los personajes son, en mayor o menor medida, responsables de la situación en la que se encuentran) resulta coherente con sus pretensiones globalizadoras.

En un juego de radicalización de las inversiones, el único tramo narrativo que tornará posible la reunión familiar se producirá alrededor de los ritos funerarios. Sintomáticamente, se trata de una de las pocas actividades sociales en las que, por lo menos dentro de la cultura porteña en la que se desarrolla la historia, está prohibido comer. Empleando un recurso visual figurativamente

cercano pero antinómico en cuanto a su significación, la superficie horizontal de la mesa familiar será reemplazada por un cajón en el que yace la supuestamente difunta Mamá Cora. Trasmutando el carácter nutritivo y benéfico de la comida en su opuesto mortuorio, el almuerzo familiar quedará diluido definitivamente. Al interior de esta transformación central que determina la segunda mitad del film se desplegarán la mayor parte de los elementos cómicos vinculados a algunas variantes del sainete y del grotesco criollo.



5. LA CONSOLIDACIÓN DE UN LINAJE

En un reportaje periodístico fechado en la época del estreno del film, Alejandro Doria ponía de manifiesto este gesto de reconciliación con las modalidades de representación que lo antecedieron:

Usted se acordará de aquel cine de los años 30 y 40, las películas de [Luis] Bayón Herrera y Manuel Romero, los inolvidables personajes de Niní Marschall y Luis Sandrini, las simpáticas creaciones de Pepe Arias y Pepe Iglesias. *Un cine desbordante de humor pero que detrás de esa máscara escondía riquísimas observaciones sobre la conducta de los argentinos.* Ese humor un poco con el tono grotesco que nos enseñaron tantas buenas comedias italianas, es el que me ha interesado recuperar en esta ocasión. Humor de inocultable tono popular. (Goity 1993: 148. Las cursivas me pertenecen)

Si bien no menciona el tema de las comidas como un significante fundamental dentro de su propuesta, el cineasta deja traslucir con estas reflexiones la importancia de adscribirse a un pasado cultural reconocido por una mayoría. Se trata, en su caso, no de recuperar exclusivamente una tendencia anterior para

homenajearla, sino también de buscar configurar un linaje que haga posible que los temas tratados en su film se comprendan para poder interpelar desde ese lugar conocido a la supuesta identidad colectiva sobre la que se concentra la narración.

Osvaldo Pellettieri argumenta que en el modelo realista intertextual con el sainete al que adscribe la pieza de Jacobo Langsner los distintos procedimientos caricaturescos retomados de la tradición teatral popular cumplen la función de otorgar sentido “a la premisa de la diáspora y la desintegración de la familia y la sociedad en pleno proceso primero y luego en sus consecuencias” (2000: 203). Una de las razones destacables de la perspectiva aplicada en su pasaje a la pantalla estriba en su capacidad de haber trasladado no solamente los temas que, como se mencionó antes, no sufrieron grandes transformaciones, sino también en haber dado cabida a distintos recursos audiovisuales que dialogaron con el teatro popular. En este sentido, el abigarramiento de los actores en el encuadre –estrategia a la que se adhiere una gestualidad excesiva– entabla una asociación directa con aquellos géneros considerados menores. Teniendo en cuenta este aspecto, resulta interesante notar cómo el director no solamente decidió revalorizar el texto prácticamente en su totalidad, sino que también apostó a reproducir los criterios escénicos trabajados por el teatro de los años veinte y treinta, extremando incluso los desempeños actorales y la organización escénica presentadas por las versiones previas de la obra.

La confusión de cuerpos en las escenas frente al teléfono cuando todos los personajes presentes se agolpan para obtener información sobre la identidad de la anciana que están velando recuerda a la proxemia típica de los espectáculos teatrales de corte popular. En la mayor parte de los tramos enmarcados en el velorio los desplazamientos y acciones de los intérpretes parecen reproducir la amarga caracterización de la vida que hacía Margarita en *Stefano*, de Armando Discépolo, una de las cumbres del grotesco criollo: “apretados, amontonados, teniendo que pedir prestado el aire cuando hace calor y robándonos las frazadas cuando hace frío” (1969 [1937]: 509). Conocedor de estos procedimientos espectaculares debido a su larga trayectoria como adaptador de obras teatrales a la televisión, Doria los incorpora a su andamiaje visual buscando establecer con ellos un explícito homenaje destinado a movilizar la risa de la platea en función de la sucesión de gags.

Si el tratamiento del espacio junto a otros componentes escénicos –la música que replica con sus acordes los sonidos de tantas *commedias all’italiana* o la velocidad con la que se encadenan las acciones– remiten innegablemente a la tradición popular, la decisión de convocar a Antonio Gasalla para el papel de Mamá Cora dialoga, por su parte, con una tendencia más próxima a la fecha de realización de la película. Mediante esta elección, la reescritura fílmica de *Esperando la carroza* funda una genealogía que tiende puentes sobre otro texto clave, en este caso perteneciente a la dramaturgia argentina moderna: *La nona* (1977) de Roberto Cossa. Aunque el cineasta pensó inicialmente en llamar a Niní Marshall para que se encargara de componer el personaje central (continuyendo con una tácita prerrogativa que indicaba que este rol fuese ocupado por

mujeres),⁵ es interesante notar cómo con este cambio de rumbo, Doria se apartó de la idea de rendir un tributo abiertamente al cine clásico nacional a través de una de sus comediantes más encumbradas, optando en cambio por remitirse a una puesta teatral y un film posteriores a las versiones escénicas y televisivas del texto de Jacobo Langsner. En la pieza de Cossa, la idea de que fuera un hombre quien diera vida a esa mujer famélica que arrasa con todo lo que está a su paso generaba “un fuerte efecto de distanciamiento que acentúa la carnavalización de ciertos códigos del sainete y del grotesco criollo en tanto invierte los términos de la relación padres–hijos” (Trastoy y Zayas de Lima 2006: 11–12). Consecuentemente con el principio rector que guía la construcción narrativa y audiovisual del film de Doria, la trasmutación del género traduce en el propio cuerpo de la protagonista la idea de trastorno de las categorías habituales. Pero además, en esta alusión lateral a una obra de teatro local formulada no casualmente como una alegoría sobre la dictadura militar cuyos tópicos principales son justamente la alimentación, la familia y el poder, se cifran las derivaciones que asumen estos temas dentro del imaginario teatral y cinematográfico de los ochenta.

A diferencia de “la nona” construida por Ulises Dumont y Juan Carlos de Seta (en los escenarios) o por Pepe Soriano en el film de Héctor Olivera (1979), la vieja encarnada por Gasalla no provoca destrucción con su presencia voraz sino que, mediante el empleo de una nueva estrategia de inversión, su desaparición produce la reunión de esa familia imposible. He aquí un cambio sustancial, prácticamente el único, que efectúa la película con relación al texto fuente. En el texto dramático de Jacobo Langsner, Mamá Cora simplemente se ausenta de la escena sin que los espectadores conozcan los pormenores de su paradero. Esto genera necesariamente cierto sentido aterrador en función de que, para el público, la posibilidad de que esté muerta es algo efectivamente provisto por el verosímil de la trama. En la versión cinematográfica, como ya se dijo, la narración está articulada desde un paralelismo tranquilizador que confronta las acciones de este personaje con las del resto de la familia. Esta transformación, motivada con toda seguridad por el interés puesto en privilegiar los efectos cómicos en desmedro de los aspectos más truculentos asume, en el contexto de la posdictadura, otro matiz. Hablar en la Argentina de los 80 de alguien ausente, de *un desaparecido*, sin que se justifique el lugar donde este se encuentra, obtura toda intención de convocar a la humorada.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Al principio del célebre apartado dedicado a estudiar “el carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, Karl Marx acudía en *El capital* a la mesa para delinear una metáfora. Ese objeto en apariencia trivial, en cuanto valor de uso, es decir en sus propiedades materiales y en su capacidad de satisfacer necesidades humanas, no ocultaba, según sus planteos, ningún misterio a los hombres. No

⁵ En las dos versiones de los setenta, Hedy Crilla y Lucrecia Capello, dos actrices reconocidas en el medio interpretaron el personaje de Mamá Cora.

obstante, cuando se transforma en mercancía, cuando entran a jugar sus cartas las relaciones de poder, las determinaciones de la propiedad (y de apropiación) su superficie deja de ser lisa y adopta características animistas:

... no bien entra en escena como mercancía, se trasmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No solo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar. (Marx, 1990 [1867]: 87)

A lo largo del trabajo pudo verificarse cómo este mueble que participa de la vida cotidiana de prácticamente todos los hogares asume en *Esperando la carroza* unos rasgos que, como la mesa marxiana, hace que se la exponga simbólicamente patas arriba. A través de su recuperación y, más específicamente, del ritual alimenticio para el que fue pensado, este objeto detenta características doblemente significativas que el film utiliza al momento de construir su relato de totalidad sobre la identidad argentina. En primer lugar, debido a su cualidad aglutinante, las mesas familiares ponen en escena el cruce entre las prácticas privadas y los sentidos públicos, las acciones compartidas y las conductas aprehendidas. Sobre este punto, Luce Giard señala que:

... bajo el sistema silencioso y repetitivo de servidumbres cotidianas que uno cumple por costumbre, con el ánimo en otra parte, en una serie de operaciones ejecutadas maquinalmente y cuyo eslabonamiento sigue un esquema tradicional disimulado bajo la máscara de la primera evidencia, se amontona en realidad un montaje de acciones, ritos y códigos, ritmos y elecciones, usos recibidos y costumbres puestas en práctica. (De Certeau, Gial *et al.* 1999: 175)

Al negar a los distintos personajes la facultad de sentarse a compartir el almuerzo en el comedor de los Musicardi, el film logra mostrar la arbitrariedad del ritual social, los vínculos de poder y las disputas encubiertas. Bajo la forma de un tema transversal que recorre variados aspectos de la trama y también de las elecciones formales de la puesta en escena, la imposibilidad de la mesa familiar se erige en símbolo de las dificultades de pensar una reconciliación entre las partes. De este modo, la mesa negada, la prohibición de comer, funcionan como la caída de la máscara en el teatro grotesco con el cual el film dialoga: su eliminación logra que salgan a la superficie los comportamientos ocultos.

En segundo lugar, por su figuración reiterada, pero no por ello menos trascendental en la historia del teatro y el cine argentino de distintos momentos, la clase de mesa invocada en la película está cargada de una tradición que la antecede y con la cual necesariamente dialoga o confronta. Trazando líneas de contacto con poéticas diversas, el film elabora su propia genealogía; en otras palabras: crea un árbol familiar que lo antecede y, en algún sentido, también lo justifica. Desde el realismo intertextual con el sainete de la obra fuente a los parentescos no reconocidos con el grotesco discepoliano; desde "La nona" de Cossa a las comedias familiares del cine de los cuarenta y cincuenta, estas

múltiples referencias se dan cita en el engranaje textual facilitando con ello la captación por parte del público.

En la intersección de ambas cuestiones debe situarse la clave del éxito de la película. Una repercusión evidenciada tanto en la época de su estreno, en la que esta buscó arriesgar una hipótesis sobre el "ser nacional" en un momento de clara crisis identitaria, como *a posteriori*, donde perduró esta "desfamiliarización grotesca de lo cotidiano" (Paladino 1993: 147) que constituye el rasgo innovador de la propuesta con relación a las representaciones fílmicas y teatrales anteriores. En la mirada a cámara final de Susana pronunciando la frase "de todos nosotros me río" y acompañada de una larga y liberadora carcajada, se condensan estos sentidos posibles. En este gesto último, lanzado por ese "personaje desmascarante" que, como la Fifina de *Don Chicho* de Alberto Novión, denuncia la inmoralidad de su familia (Pellettieri 2008: 166), se conjugan la empatía afectiva y la reflexión distanciada. Estas palabras finales interpelan a un "nosotros" que, como la mesa de Enrique Muiño en *Así es la vida*, no puede sino pensarse de manera inclusiva.

OBRAS CITADAS

- Amado, Ana (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Amado, Ana y Domínguez, Nora (2004): "Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción". En *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós, pp. 13–39.
- Barthes, Roland (2006 [1961]): "Por una psico-sociología de la alimentación contemporánea", *Empiria. Revista de metodología en las ciencias sociales*, n.º 11, pp. 205–221. Disponible en <<http://revistas.uned.es/index.php/empiria/article/view/1114/1027>> [última visita: 22/04/2017].
- Berardi, Mario (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933–1970*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Bonitzer, Pascal (2007 [1982]): *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Bruera, Matías (2001): *La argentina fermentada. Vino, alimentación y cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Buñuel, Luis (1982): *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés.
- De Certeau, Michel; Giard, Luce; y Mayol, Pierre (1999): *La invención de lo cotidiano. 2: Habitar, cocinar*. México, Universidad Iberoamericana.
- Discépolo, Armando (1969 [1937]): "Stefano". En Armando Discépolo: *Obras escogidas*, tomo 3. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- España, Claudio (coord.) (1993): *Cine argentino en democracia 1983–1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- y Manetti, Ricardo (1996): "La mesa de los argentinos". En Claudio España (coord.): *Cien años de cine*. Buenos Aires, La Nación, p. 276.

- Goity, Elena (1993): "Esperando la carroza". En Claudio España (coord.): *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 148-149.
- Heredia, Florencia (2011): "Diética y ética en *Manteca* de Pedro Alberto Torriente". En Roger Mirza (ed.): *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo, Universidad de la República, pp. 65-70.
- Langsner, Jacobo (1988): *Esperando la carroza*. Buenos Aires, Argentores.
- Link, Daniel (2009): "Loca como tu madre", *Página 12, Suplemento Soy*, 26 de junio, versión disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-833-2009-06-26.html>> [última visita: 22.1.2017].
- Marx, Karl (1990 [1867]): *El Capital. Tomo 1. El proceso de producción del capital*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Mauro, Karina (2016): "El actor entre la dictadura y la posdictadura. Corporalidades en pugna en el cine y el teatro argentinos durante el retorno democrático (1983/1989)", *Iberoamericana*, vol. xvi, n.º 61, pp. 213-231. Disponible en <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/1104/1926>> [última visita: 18.5.2017].
- Onfray, Michel (1999): *El vientre de los filósofos. Crítica de la razón dietética*. Buenos Aires, Perfil.
- Oubiña, David (1993): "Exilios y regresos". En Claudio España (coord.): *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 69-81.
- Paladino, Diana (1993): "La comedia". En Claudio España (coord.): *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 139-153.
- Pellettieri, Osvaldo (2000): "Cómo leer el sainete desde la modernidad (El realismo reflexivo de intertexto sainetero)". En Osvaldo Pellettieri (ed.): *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna, pp. 203-213.
- (2008): *El sainete y el grotesco criollos: del autor al actor*. Buenos Aires, Galerna.
- S/F (2012): "Cine argentino 2012: El balance de la taquilla nacional", en el sitio *Taquilla nacional*, 31 de diciembre. Disponible en <<http://www.taquillanacional.com.ar/2012/12/31/cine-argentino-2012-el-balance-de-la-taquilla-nacional/>> [última visita: 3.1.2017].
- Sánchez, Nora (2011): "Arreglan una 'casa de película' por pedido de los fanáticos", *Clarín*, 29 de junio. Disponible en <https://www.clarin.com/ciudades/Arreglan-casa-pelicula-pedido-fanaticos_0_H1uQiPeTwQl.html> [última visita: 22.1.2017].
- Schóo, Ernesto (1966): "Julián Bisbal es una entelequia", *Teatro xx*, año 2, n.º 19, p. 16.
- Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla (2006): "Travestirse en escena: el hábito que hace al monje", *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n.º 3, pp. 1-16. Disponible en <<http://www.telondefondo.org/numeros-antiguos/numero3/articulo/50/travestirse-en-escena-el-habito-que-hace-al-monje.html>> [última visita: 11.1.2017].
- Turquet, Mercedes y Pérez Rial, Agustina (2009): "Figuraciones de un espacio con historia. La mesa y su inserción en el relato del cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2005", *Figuraciones*, n.º 6, diciembre. Disponible en <<http://www.revista-figuraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=137&idn=6&arch=1#texto>> [última visita: 8.1.2017].