

DEL TEATRO AL CINE: *ESPERANDO LA CARROZA*,  
DE ALEJANDRO DORIA<sup>1</sup>

María GÓMEZ ARROYO  
*Universidad de Granada*

## INTRODUCCIÓN

El arte tiende a reelaborar la realidad ofreciendo su propio punto de vista de la literatura no es una excepción. De entre los innumerables géneros que en la historia se han ido generando a lo largo y ancho del planeta, el grotesco criollo enraíza con esa concepción del arte como expresión de lo popular. Así ocurrió con el costumbrismo español y sus sainetes, claros influyentes de su variante criolla. Ambos se erigen como una escenificación de lo popular sobre las tablas al tiempo que denotan ese afán por comunicar su propia visión del fluir de los acontecimientos y de las emociones que plagan lo cotidiano en sus vidas.

1 Citar como: GÓMEZ ARROYO, María. «Del teatro al cine: *Esperando la Carroza*, de Alejandro Doria». En: MONTROYA RAMÍREZ, María Isabel; SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel (eds.). *Espacios de tránsito. Procesos culturales entre el Atlántico y el Pacífico*. Granada: Editorial Universitaria, 2014, págs. 43-56 [<http://hdl.handle.net/10481/35092>]

En nuestro texto analizaremos una de las manifestaciones populares más significativas históricamente en el ámbito teatral, por estar estrechamente relacionado con nuestro objeto de estudio: el sainete. Exportado a América generó toda una serie de variaciones literarias, afincadas en las clases más humildes, como el sainete criollo. Dentro de las figuras teatrales más representativas de la época, ésta supondrá el punto de partida para la elaboración de este nuevo tipo de teatro que se produce entre 1921 y 1950, centrándose su publicación entre 1921 y 1934 (Moisés, 1992: 16).

De dicha figura teatral el grotesco criollo toma los elementos necesarios para finalizar su constitución como estética. Puesto que se trata de un género articulado mediante la síntesis de características ajenas, estableceremos las corrientes fundamentales de las que se nutre, encabezadas por el «grottesco italiano» y con él sus antecedentes en la comedia del arte, fundamentales para comprender el juego de máscaras que se da en todos ellos.

Llegados a este punto nos adentraremos en la esencia del grotesco criollo advirtiendo cómo los elementos que lo definen se han reelaborado con el paso de los años introduciendo nuevas realidades en función de los acontecimientos históricos que aparecen en el panorama nacional. Nos centraremos en la obra *Esperando la carroza* en su versión cinematográfica de Alejandro Doria, adaptación de la pieza teatral homónima de Jacobo Langsner. En estas obras el grotesco se reformula para ofrecer una crítica social y política de mayor consistencia y más ácida que nunca.

Para poder construir una panorámica más completa del contexto en el que se encuadra esta película hay que decir que se estrena por primera vez en Argentina el 6 de mayo de 1985 con un éxito moderado y un reparto de lujo: Luis Brandoni, China Zorrilla, Antonio Gasalla, Betina Blum o Julio Grazia entre otros. Pero el éxito no aparecerá en escena hasta los años 70 cuando Canal 9 lleva a cabo una adaptación televisiva.

Tal fue el éxito que a nivel léxico se originaron latiguillos o muletillas de algunos de los diálogos de la película: «Yo hago puchero, ella hace puchero. Yo hago ravioles, ella hace ravioles», «¡qué país!», «una pobreza digna».

El argumento se centra en una familia argentina donde, entre los hermanos, se reproducen las mismas relaciones que pueden detectarse entre las diferentes clases sociales. Este muestrario se elabora a raíz de un suceso trágico como es el extravío de su madre, «mamá Cora», y posteriormente su supuesta

muerte, mientras ésta se encontraba en la casa de la vecina de enfrente haciendo de canguro.

El guión cinematográfico de esta joya del cine argentino fue confeccionado conjuntamente entre el director del film Alejandro Doria y el dramaturgo padre de la obra teatral, Jacobo Langsner. Ésta última fue estrenada en Uruguay por la Comedia Nacional en 1962, a pesar de ser escrita en 1927.

Este género es oriundo de Argentina y su aparición se atribuye a Armado Discépolo un ferviente admirador del grotesco italiano que compone obras como *Babilonia*, *El organito*, *Stéfano* o *Mustafa* (Pérez, 1992: 18). Junto a estas piezas teatrales no podemos dejar de mencionar *Narcisa Garay, mujer para llorar* (1950) de Juan Carlos Ghiano; *He visto a Dios* (1930) de Francisco Defilippis Novoa, *Tuyo hasta la muerte* (1928) de Rogelio Cordón y Carlos Goicoechea, *La juventud de Lorenzo Pastrano* (1931) de Rafael Di Yorio y *Don Chicho* (1933) de Alberto Novión (Kaiser-Lenoir, 1977: 13).

Encaminaremos pues nuestra investigación a descodificar las premisas de dicho género dramático filtradas a su representación filmica por excelencia abordando las posibles variaciones que hayan podido incorporarse.

Proponemos pues un ejercicio de análisis bidimensional, acceder a la tradición teatral del grotesco criollo argentino y sus fuentes a través de esta obra maestra del cine moderno.

## 1. EL GROTESCO CRIOLLO

### 1.1. El grotesco criollo y sus orígenes: el «grottesco» italiano, la comedia del arte y el sainete criollo

El «grottesco» llega a Argentina por dos vías. En primer lugar el fenómeno de la inmigración italiana en la región desde 1870 hasta 1951, que favorecerá la filtración de los elementos de este género en la cultura autóctona. En segundo lugar por la articulación de dicha estética que la literatura española lleva a cabo tras beber de las fuentes italianas: el sainete. Producto cultural que cruzará el océano hasta tomar tierra americana.

El término «grottesco» deriva del italiano «grotta», gruta, y se empleaba para denominar a un tipo de pintura ornamental muy anterior al siglo XV. La acepción actual se detecta ya en el siglo XIX en Italia para designar una

categoría estética basada en un «choque de elementos incongruentes» (Kaiser-Lenoir, 1977:30).

Entre sus manifestaciones más interesantes se encuentran la «Comedia del Arte» y una vertiente que merece la pena destacar «el teatro grotesco italiano».

La «comedia del arte» se registra como una de las primeras manifestaciones de este estilo, con ella se abandonaba la intención moralizante creando un mundo regido por sus propias leyes y donde el conflicto se centra en la máscara y los personajes. El uso de la máscara, que distingue a este género teatral, diluye la naturaleza humana del personaje instalándolo en algún punto entre la marioneta y el hombre. Ésto favorece la mezcla de elementos contradictorios e intensifica el carácter grotesco.

Hasta principios del siglo XX este género es reducido en la literatura a su carácter burlesco y caricaturesco. Sin embargo autores como Philip Thomson, por ejemplo, se decantan por introducir entre sus características fundamentales la tensión, tensión entre lo cómico y lo dramático. Ambos elementos presentes en el texto, que se suman a esa amalgama de contrarios que coexisten en la obra pero que en ningún momento se funden, como sí ocurre en la tragicomedia, sino que se alternan contribuyendo a acrecentar esa tensión dramática (Kaiser-Lenoir, 1977: 31-34).

El «teatro grotesco italiano» (1916-1925) destaca por tratar en sus obras ese choque entre el ser y la máscara al que nos hemos referido anteriormente, el rostro es prisionero de la máscara lo que genera un fuerte pesimismo.

Otra de las premisas fundamentales sobre las que se desarrolla el «grotesco» es el enfrentamiento yermo con las estructuras que regulan la sociedad.

Abordemos ahora la estética que precede al grotesco criollo, el sainete. El denominado «género chico», es una pieza tradicional española de carácter popular, tanto en el lenguaje como en el ambiente, que se arma en torno a una trama sencilla. Este término se asentará con la figura de Ramón de la Cruz en el siglo XVIII.

Los textos fruto de esta tendencia se elaboran en torno a la idealización de los sectores más humildes. Práctica común en el costumbrismo romántico que los reduce a unas pocas manifestaciones folclóricas excluyendo la miseria y con ella cualquier atisbo de actitud crítica. De hecho las problemáticas que presenta se centran en los clásicos bloques temáticos de la literatura del romanticismo, a saber, el honor, la fama, la decencia..., etc.

El sainete español es trasladado a América donde será cultivado con éxito desde 1900 hasta 1930 (Kaiser-Lenoir, 1977: 37-39). En ambas latitudes la tendencia del género es a estereotipar la realidad y a los integrantes de las clases sociales bajas obviando cualquier crítica para potenciar así al máximo la comicidad, hasta tal punto que llega a tornar lo cómico en caricatura. Sin embargo el sainete criollo incorporará paulatinamente rasgos identitarios autóctonos de carácter popular. Un claro ejemplo es la aparición de nuevos «tipos» populares criollos que son el resultado de la adaptación de personajes «tipo» peninsulares. Ocurre lo mismo con los escenarios en los que se desarrolla la acción.

Posteriormente la historia suministrará materiales nuevos sumando la figura del inmigrante que cobra fuerza en el juego dramático en oposición al porteño (Kaiser-Lenoir, 1977: 39-47).

La evolución del sainete al grotesco criollo es sutil pero firme. El correr de los años va originando nuevos estereotipos de los que se vale el sainete y que lleva a las tablas con nuevas situaciones a las que se incorpora un cariz diferente que, aunque muy sutil, comienza a envolver las piezas con cierta ponzoña disimulada con el carácter cómico del texto. Esto se suma al leve dramatismo que inevitablemente se infiltra en estos textos por la elección de la temática y los protagonistas, personas humildes tanto argentinos como inmigrantes. En esta línea compone sus sainetes C. Mauricio Pacheco, de hecho éstos son considerados precursores del género grotesco criollo por detectarse en ellos ese cariz trágico. Dicho contraste sólo se percibirá a posteriori.

Con respecto al sainete, el grotesco criollo supone la fusión de los dos ámbitos citados, la «máscara» y el «rostro» de los personajes que genera una tensión de la que éstos son objeto (Kaiser-Lenoir, 1977: 13).

## **1.2. Principios fundamentales del grotesco criollo y sus manifestaciones en la película *Esperando la carroza* de A. Doria**

Como explicábamos en las primeras páginas de nuestro ensayo esta corriente toma de la tradición universal del grottesco y de la comedia del arte el juego dramático máscara-rostro que a su vez establece la correspondencia sociedad-individuo. Así emplea personajes tipificados y suministrados por el sainete añadiendo el elemento crítico a la ecuación. Así cada estereotipo representa abstracciones de la sociedad a través de la cuales articula su protesta. El personaje en el juego dramático se encarna a él mismo al tiempo que lleva

sobre sus hombros el peso de un sector concreto de la sociedad para airear las contradicciones sociales de la época (Kaiser-Lenoir, 1977: 9-10). Con respecto a esto, *Esperando la carroza* supone una nueva vuelta de tuerca ya que no se limita exclusivamente a representar «tipos» sociales contenedores de una crítica, sino que establece «tipos» familiares a los que se les otorga una coherencia y una crítica específica, más concreta, dentro de la película. No se trata de que cada uno encarne una carencia o un elemento negativo de la sociedad, todos participan de la misma crítica; si la sociedad es hipócrita este rasgo se expresa de manera coral mediante la participación de todos los personajes.

A pesar de reformular los «tipos» del sainete y el grotesco, éstos aparecen contenidos en el film de Doria en el cual los tópicos familiares se enriquecen y se amplían. Sobre este aspecto sólo reseñar como el tópico de la mujer frívola y adúltera, la *femme fatale*, que es fácilmente reconocible en el personaje de Dominga, y recogiendo la tesis anteriormente referida de la migración de elementos de unos estereotipos a otros, hay que señalar que Elvira, Nora y Susana incorporan este rasgo rompiendo así la tradición del sainete y del grotesco criollo que contenía los diferentes elementos identitarios de los estereotipos en un único personaje. Alejandro Doria rompe con esa tradición otorgándoles mayor credibilidad a los personajes, humanizándolos al concederles un compendio de elementos que fluctúan en su interior y condicionan sus acciones como de hecho sucede en la vida real.

Pueden distinguirse varios elementos emblemáticos de su género materno así como ciertas críticas fundamentales que entroncan el film y lo hacen devastador con el sistema establecido, característica ésta identitaria del grotesco criollo y que se filtra al guión a través del drama compuesto por Jacobo Langsner.

### 1.2.1. *La hipocresía*

Las escenas que ejemplifican este elemento en la película son innumerables ya que se trata de una constante dentro de la misma. La hipocresía social es un tema esencial en la historia y con ella comulgan todos los personajes, aunque, por momentos, parece que Elvira se erige como el epicentro de dicho factor. Junto a ella Nora y Susana que abusan de esta práctica para obtener información sobre las distintas infidelidades que amenazan revoloteando como sombras sobre las cabezas de los personajes.

Todos los personajes muestran una acompasada basculación entre aptitudes opuestas en relación a la discusión sobre la que gira el conflicto en la primera parte de la película: ¿con quién debe vivir Mama Cora? Tanto los hijos, Sergio, Jorge y Antonio, como las nueras, Elvira, Nora y Susana, se desharán en cumplidos y halagos para la buena de Mamá Cora. Sin embargo cuando el dedo acusador les señala para ser los nuevos receptores de esta obligación todos arguyen unas u otras razones para despejar ese cargo con éxito desviando a su vez la acusación hacia otro. Véanse como ejemplo las escenas contenidas a partir del minuto 21:30 o 24. Lo que nos conduce a otra de las crudísimas críticas contenidas en la trama, el trato a los mayores.

Paradójicamente cuando dan por muerta a la anciana y deben decidir el lugar del velatorio surgen los reproches (minutos 58:38 y 1:00:00) implacables de Elvira hacia Jorge por el trato que le han proferido y por haberla echado de su casa. Y decimos paradójicamente porque ninguno de ellos accedió a acogerla en su momento y se valieron de todas las argucias discursivas posibles para obviar esa responsabilidad.

### 1.2.2. *El «chisme»*

Se trata de otra de las constantes en la divertida trama que se constituye como el medio que asegura el flujo continuo de información entre unos y otros y que pone de relieve esa manifiesta ansiedad que presentan los personajes por «saber» y por «saber antes que el «otro».

Tanto Elvira como Nora se muestran ávidas de detalles de toda información novedosa. Nora acosará a Susana e intentará persuadirla con una merienda gratis, con tal de saber quién es el hombre con el que Elvira engañó a Sergio (minuto 42 y 46:23). La misma actitud presentará esta última con la extraña y demasiado estrecha relación que se desprende de su marido y Nora. Pero sin duda la expresión máxima de este fenómeno está contenida en la escena del minuto 1:16:12 y la protagonizan todos los personajes asistentes al velatorio en esa magnífica escena en la que Antonio habla por teléfono con su contacto en la policía, rodeado y hostigado por todos los presentes que se muestran desesperados por averiguar el contenido del mensaje. Esta necesidad casi visceral que cobra niveles de visceral necesidad existencial, desemboca en una situación cómica que raya lo absurdo puesto que no es el comportamiento esperado en unos invitados a un funeral. He aquí, pues, la ruptura propuesta

por el grotesco criollo de las premisas del sistema que produce una comicidad que raya lo grotesco: se trata de la máscara que se desprende del rostro, cuestión esta en la que nos detendremos más adelante.

### 1.2.3. *La crítica política*

Retomando el estudio de las premisas del teatro grotesco criollo, hay que decir que no nos encontramos ante un teatro que exponga fielmente el contexto que lo envuelve o cómo es el ser humano; sino que opta por deformar cuanto pasa por su prisma. Así construye su propia visión de la realidad incorporando el componente crítico. Hay que puntualizar que estos textos no cargan contra la sociedad, sino contra un orden social particular que aliena al hombre y lo somete a intereses económicos. De esta manera el personaje, se ve obligado a seguir pautas que ignoran su miseria (Kaiser-Lenoir; 1977: 9/64).

*Esperando la carroza* concretiza el objeto de su crítica en un sistema político que sometió a Argentina desde 1976 a 1983, una dictadura militar que sumió en el más absoluto silencio a toda voz crítica y que despierta en esta obra maestra. Siguiendo la costumbre del sainete y el grotesco, dicha crítica se presenta encarnada en un personaje, Antonio, del que se deduce que ha prosperado gracias a turbios negocios que tienen que ver con el régimen dictatorial derrocado (minuto 30:15). Él representa el trato que este sistema ha distribuido entre los sectores más humildes de la sociedad, oídos sordos a sus problemas y una actitud altiva y desentendida de cuanto le rodea. Un claro reflejo de ello es la durísima actitud que adopta con la extrema pobreza que rodea a su hermana Emilia en la escena contenida en el minuto 38:23 de la película. La imagen de la empañada engullida por este personaje es de una crudeza extrema, algo que queda patente en la expresión de Sergio, que no puede creer, al igual que el espectador, la vileza de su doble discurso moral.

A esta agria sátira del poder se suman varios puntos más que traslucen este mismo espíritu. Por un lado la ineptitud de las autoridades, incapaces en primer lugar de hallar a la anciana y en segundo de verificar la identidad de la extranjera que ocupa su lugar de Mama Cora en el velatorio. Por otro lado se hace patente la restructuración que se llevó a cabo tras la dictadura en ciertos



cargos públicos al ser juzgados por los delitos, en este caso relacionados con drogas, cometidos durante el régimen. Así los «contactos» de Antonio que se encuentran en prisión (minuto 43:13).

#### 1.2.4. *El fracaso*

Uno de los puntos fundamentales en el que difiere el género que nos ocupa del sainete es el hecho de que no comparte el gusto por reflejar las premisas de la moral convencional. De hecho el grotesco parte de la ruptura de esas preceptivas que se produce en un plano más profundo que corresponde a los dominios de «el rostro» (Kaiser-Lenoir, 1977: 47). Mientras la máscara sigue esclavizada al juego social del sistema, el interior de los personajes se agrieta y resquebraja generando esa tensión a la que ya hemos aludido. En este punto es donde el tema del fracaso se revela como básico ya que se presenta como la consecuencia directa del conflicto interno de los personajes, de esa lucha entre lo que el individuo/rostro realmente es y lo que la máscara/sociedad/sistema/convencción le obliga a ser.

Traducido a la acción dramática vemos que el personaje es empujado por el medio a aspirar a una vida que el propio sistema se afana en frustrar, condenándolo así al fracaso (Kaiser-Lenoir, 1977: 10); el cual se muestra como un desenlace inevitable, una consecuencia inherente al sistema establecido. Al mismo tiempo es una acusación abierta a una estructuración del sistema creado para someter al individuo: primero a través de las aspiraciones alentadas en él, y que ha de alcanzar acometiendo las leyes establecidas. En segundo término, una vez alienado y desalentado el sujeto será lo suficientemente débil para dejarse llevar por la corriente de lo socialmente establecido por el sistema. Así el fracaso se vale para expresarse de distintas vías dentro de la obra: a través de la apatía absoluta, de la destrucción física o espiritual e incluso de la imposibilidad de vivir dentro de la sociedad.

La máscara cae y el rostro se siente perdido ante la desnudez que supone la pérdida de normas conductuales que antaño le conducían.

Llegados a este punto asistimos a la pérdida de toda orientación debido a la caída de la máscara que suponía una guía conductual ante el mundo. El protagonista se ve ante esta situación tras encarar la verdad de una realidad «desmitificada» que lo aplasta sistemáticamente (Kaiser-Lenoir, 1977:63-65). Una crisis interna ésta que se refleja en la máscara mediante el lenguaje y el

ámbito gestual que canalizan las manifestaciones de un nuevo ente: el personaje grotesco (Kaiser-Lenoir, 1977: 110-113). Gracias a estos dos elementos el rostro puede expresar la tensión de su lucha contra la máscara lo que desemboca en un estado inarmónico que va cobrando fuerza conforme avanza la obra ya que los personajes que integran el sistema social varían su comportamiento ofreciendo al espectador una alternativa que no es la esperada según la convención y presentando escenas que rozan lo absurdo debido en primer lugar a que establecen dos tipos de lenguaje: el de la máscara, que sigue las convenciones por lo que permite la comunicación entre los interlocutores; y el del rostro que dinamita ese estado de coherencia y calma y que es el mecanismo por el cual afloran las insatisfacciones y contradicciones internas del personaje (Kaiser-Lenoir, 1977: 111-114). En segundo lugar estas escenas sin sentido derivan en un la falta de comunicación entre los personajes que no son capaces de interpretar ya los convencionalismos sociales y actúan de forma incoherente (Kaiser-Lenoir, 1977: 135). El repertorio gestual de Mama Cora supone una muestra evidente del fenómeno citado con movimientos torpes que pasan por golpear objetos que caen al suelo sin que ella se inmude (minutos 2:35 y 4:03) o su verborrea ininteligible enlazando unos temas con otros sin coherencia alguna o incluso repitiendo oraciones una y otra vez (minuto 2:35 y 42).

Retomando la temática del fracaso, hay que señalar que el film de Alejandro Doria reproduce esta premisa marcada por el grotesco pero integrándola en el aspecto cómico de la película lo que suaviza este factor al sobresalir dicho elemento, que desencadena en el espectador la risa, sobre el carácter trágico de la situación. En el caso que nos ocupa se opta, pues por potenciar más, aunque de forma sutil, lo cómico frente a lo trágico. Para ejemplificar lo expuesto citaremos la escena contenida en el minuto 57:16 con China Zorrilla y Betina Blun. Nora y Elvira responden ante la noticia del fallecimiento de Mama Cora de forma espontánea, permitiendo que sea el rostro quien actúe sin verse condicionado por las convenciones impuestas por la máscara. En apenas unos segundos Nora toma conciencia de su comportamiento socialmente hereje y ambas vuelven a someterse. Esta es una de las abundantes secuencias en las que la división máscara/rostro se aprecia más nítidamente; es el rostro quien habla y advierte que no están siguiendo el juego social que corresponde en ese instante, acto seguido vuelen a adoptar la máscara.

Como señalábamos anteriormente consideramos que, en favor de no romper la continuidad del elemento cómico, Alejandro Doria centra su atención

en ese proceso de lucha máscara/rostro en el que los personajes se ven envueltos y que escénicamente es tan fructífero e interesante. Por ello, el fracaso, en nuestro objeto de estudio, se emplea más como una nota coral que contribuye a aportar solidez al entramado de la acción dramática, más que como un fin ineludible que se desprende de los personajes. No obstante es innegable que existe un fracaso latente en un segundo plano y que se evidencia al final de la película: Susana y Sergio seguirán siendo desgraciados y pobres y Mamá Cora continuará viviendo con ellos, las relaciones extramatrimoniales persistirán a espaldas del los cónyuges y Emilia continuará viviendo en la miseria con su hijo sin que ninguno de sus hermanos mueva un dedo para impedirlo.

#### 1.2.6. *Los personajes y los escenarios*

A pesar de no emplear ya las máscaras físicas que servían de instrumento a la «comedia del arte», su presencia se hace patente en este juego de doble identidad en el que los personajes se ven envueltos. Por un lado la que muestran al exterior, esa pose social regida por la convención y que oculta la verdadera faz del personaje que vive en su interior (Fernández, 1995: 411).

Los personajes del grotesco criollo suelen ser inmigrantes y se integran en una clase social baja encarnando uno de los canales por los que se articula esa tensión y ruptura de la que hablábamos anteriormente a través del gesto y el lenguaje. Así surge el lenguaje «adaptado» o lenguaje «máscara», un enemigo del personaje ya que le impide canalizar las contradicciones internas que sufre. La única vía de enfrentarse a él es mediante la incoherencia gestual y lingüística mediante un lenguaje «inadaptado» o lenguaje «rostro». También se valen en ocasiones del balbuceo o el mutismo (Kaiser-Lenoir, 1977: 11).

Generalmente esa ruptura entre el rostro y la máscara se produce de forma progresiva, sin embargo en *Esperando la carroza* no advertimos una graduación; sino que muestra ya desde el comienzo a Susana inmersa en la catarsis de una vida mísera a la que no puede ya hacer frente y en constante lucha con las normas sociales y del sistema que debe acatar, entre ellas su rol de madre y ama de casa, algo que también reproduce unos esquemas machistas de la organización familiar. Este personaje rompe el juego de la máscara desde el principio con unos gestos desmedidos, histéricos, una voz estridente y demasiado casi siempre y un rostro desencajado que le da ese aspecto grotesco casi esperpéntico. Cada vez que Susana altera la armonía que debe existir, puesto

que las normas de la convención y las buenas maneras así lo dictan, el resto de los personajes quedan paralizados (minuto 25:40), extrañados ante la reacción de alguien que no se somete y que no actúa como está estipulado de forma tan manifiesta. Un claro reflejo de esto se recoge en la escena del minuto 25 al 26 de la película, en la cual las expresiones en las caras de los interlocutores de la joven reflejan su perplejidad, no saben cómo reaccionar ni actuar ante la crudeza de la realidad que Susana explicita con esa histeria gestual y lingüística mediante la cual el rostro drena esa tensión interna.

Desubicados y claramente ansiosos los personajes tratan de encauzarla una y otra vez a su lugar establecido por las normas sociales para que todos puedan continuar con sus máscaras en paz. La actitud de Susana les lanza a la cara la miseria de sus vidas y lo atroz que resulta el cumplimiento de estas leyes del sistema que les obligan a ser mezquinos, hipócritas y despreciables. Se les impone obviar el dolor de sus propios familiares en pos de mantener las apariencias impuestas socialmente.

La ruptura del rostro y la máscara del marido de Susana se evidencian con mayor nitidez cuando Susana se marcha ofendida en el minuto 26:16, cuando afirma entre sollozos que él es muy feliz. Sergio reconoce su propia inutilidad asumiendo la tragedia de su existencia y el fracaso inevitable que ella supone. En lugar de revelarse contra él como ocurre por ejemplo en el caso de Susana, este personaje se resigna a su destino con la crudeza que esta decisión conlleva a nivel vital.

En el caso de Mamá Cora hablamos de una máscara cuya ruptura con el rostro es especialmente ostensible en su torpeza a nivel gestual y en el lenguaje, mediante esa verborrea incoherente que fluye incontenible. En el minuto 2:35, por ejemplo, tira un cazo al suelo y ni siquiera se inmuta, pasa todo el día viendo a sus familiares desde la casa de enfrente y al principio apenas los reconoce. Ella inventa las explicaciones que le parecen más coherentes según su propia lógica, por ejemplo para la cantidad de gente que entra y sale de la casa de Elvira. Vive en su propio mundo lo que la hace dispersa e incoherente verbalmente ya que se expresa en una especie de verborrea en ocasiones ininteligible que es uno de los mecanismos que tiene el grotesco criollo para expresar esa lucha del rostro contra la máscara opresora.

Veamos una muestra del lenguaje distorsionado de Mama Cora en el minuto 2:37: «Susana, ¿quierés que te haga algo?¿quierés que te haga algo?»

Elvira trata de ser una anfitriona modelo, una madre ejemplar y una ferviente esposa así como buena vecina, pero su mal genio y su hastío irrumpe repentinamente en forma de gritos, ahí la máscara cae y se ve su verdadero rostro sin las cadenas de lo políticamente correcto que lo contengan. Inmediatamente se recompone y vuelve a ponerse la máscara, a adoptar su papel.

Del comportamiento de todos ellos se infiere que están encadenados a sus máscaras ya que se ven obligados a retomar ese comportamiento sistemáticamente.

En cuanto a la elección de escenarios, el mundo armónico del sainete criollo se decantaba por ambientes exteriores como la calle o patios de vecinos, mientras que el grotesco se centra en espacios más íntimos como el interior de casas familiares que permiten ahondar en temas más controvertidos (Fernández, 1995: 411). De hecho en *Esperando la carroza* la escenas fundamentales de la película se desarrollan en casa de Elvira, amén de otros escenarios como la casa de Susana o de Dominga, la vecina.

## CONCLUSIÓN

Tras el estudio llevado a cabo podemos concluir que el film de Alejandro Doria mantiene los elementos fundamentales que supusieron la catalogación de la obra homónima de Jacobo Langsner como grotesco criollo. Así pues presenta aquellos factores que identifican esta estética con una fusión de estilos que la han enriquecido y posibilitado su avance con respecto a la tendencia literaria predecesora, el sainete criollo. Por un lado el influjo de una tradición fundamental que lo nutre, el sainete español, con la construcción de los personajes a partir de «tipos» que serán sustituidos por los tintes propios de la región. Los personajes castizos derivan así en «tipos» populares argentinos que se fueron creando y asentando y que en la película pueden descifrarse fácilmente complementados con el ámbito familiar y doméstico: el familiar venido a más en Antonio, la esposa elegante con aires de grandeza en Nora, la hija díscola y promiscua encarnada en Matilde, la figura del patán en Jorge, la vecina chismosa y cotilla es Doña Elisa o la abuela «chocha» en Mamá Cora. Como apuntábamos en nuestra comunicación el tópico de la *femme fatale* es atribuible tanto a Dominga, Elvira, Nora como a Susana. Alejandro Doria rompe así con la tradición del sainete y del criollo que contenía los diferentes rasgos identitarios de los «tipos» en un único personaje.

Por otro lado es innegable la presencia, en el interior de los personajes, de esa lucha máscara/rostro característica del grotesco criollo. En nuestra opinión resulta magistral cómo se resuelve la tensión entre ambas, esa ambivalencia irresoluta, que aflora mediante un lenguaje absurdo y una gestualización tan desmesurada que resulta grotesca. Dicha tensión se hace extensible a lo cómico y lo trágico que no llegan a fundirse como ocurre en la tragicomedia.

*Esperando la carroza* supone un nuevo avance respecto de las obras que inicialmente generó esta corriente literaria ya que, a pesar de mantener los «tipos» y el carácter costumbrista, carga su tinta de manera mordaz contra una sociedad víctima de un sistema hipócrita y autoritario y que obvia de manera descarada la miseria de sus ciudadanos. Incorpora también un nuevo elemento con respecto al grotesco criollo inicial, la crítica política abierta y directa que se presenta con fuerza apenas dos años después del fin de la dictadura en Argentina. Recordemos que la película se estrena en 1985 y la dictadura toca a su fin en 1983.

## BIBLIOGRAFÍA

- Fernández, T.; Millares, S.; Becerra, E. (1995) *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas S. A.
- Kaiser-Lenoir, C. (1977) *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, Cuba, Casa de las Américas.
- Maranghello, C. (2005) *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Laertes.
- Pérez Caterillo, M. (1992) *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Torres, A. M. (1973) *Nuevo cine latinoamericano*, Barcelona, Anagrama.