



**El retorno de la comedia de costumbres.
Familia y realismo de lo cotidiano en *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2009)**

Julia Kratje¹

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
juliakratje@gmail.com

Resumen: El género de la comedia (en sus versiones satíricas, románticas, costumbristas, grotescas, de enredos, dramáticas) atraviesa un conjunto de películas argentinas que a lo largo de los últimos años giran en torno a la vida cotidiana en espacios interiores y exteriores, domésticos y no domésticos. En este contexto, *Rompecabezas* (2009), la ópera prima de Natalia Smirnoff, participa de un retorno de la comedia de costumbres, con vetas grotescas, que plantea un horizonte moral renovado a tono con las transformaciones contemporáneas del modelo social y familiar. Las principales características del costumbrismo como resultado deliberado de la búsqueda de un “realismo aumentado” proceden de la demarcación de los personajes, los espacios, las músicas y los encuadres.

Palabras clave: Cine argentino contemporáneo – Comedia – Costumbrismo – Género – Atmósferas afectivas

Abstract: The genre of comedy (in its different versions: satirical, romantic, of customs, grotesque, entanglements, dramatic) crosses a set of Argentine films that are built around everyday life in interiors and open spaces, domestic and non-domestic areas. In this context, *Rompecabezas* (2009), Natalia Smirnoff's opera prima, participates in a return of the comedy of customs with grotesque nuances. This film constructs a moral horizon in tune with contemporary transformations of the social and family model. The main characteristics of the comedy of customs as a deliberate result of the search for an “increased realism” come from the demarcation of characters, spaces, music and framings.

Keywords: Contemporary Argentine cinema – Comedy – Customs – Gender – Affective atmospheres

¹ **Julia Kratje** es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente dicta clases. Su investigación postdoctoral sobre los contrapuntos audiovisuales en el cine latinoamericano contemporáneo, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, está radicada en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Precisión y prolijidad. El paso de las horas marca el pulso de la coreografía monocorde del ama de casa. “Una larga incansable repetición”, como escribió Chantal Akerman (27). Rutinas, intervalos de espera y cierta calma engañosa definen un ritmo hecho de reiteraciones automatizadas. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), la película de tres horas y media al borde del documental y de la ficción, narra la vida de una mujer viuda, ama de casa, madre de un hijo adolescente, que ejerce la prostitución. La perspectiva minimalista e hiperrealista que el film de Akerman construye a lo largo de planos extensos se inscribe en una poética de vanguardia: por primera vez, las tareas domésticas son mostradas desde una mirada inusual, meticulosa, en su pura cotidianeidad, inquietantemente familiar. David Oubiña señala que, por su tema, *Jeanne Dielman...*

podría haber sido un perfecto melodrama; pero aunque Akerman se apoya sobre esa matriz, desmonta las estructuras del género: no hay sacrificios inconfesables, ni personajes mortificados por culpas secretas, ni historias regidas por los designios de una fatalidad funesta, ni pasiones desenfrenadas que desafíen las convenciones sociales. El tópico de una felicidad inalcanzable no pertenece al horizonte de este personaje que ha fijado sus emociones en un grado cero (17).

Si la interioridad del espacio doméstico puede ser el refugio natural que el melodrama imagina para las mujeres, Akerman desarticula esta forma popular de representación puesto que en su obra no hay hipérboles, ni excesos, ni *acting out*. Al mismo tiempo que se desvía de los trayectos predecibles, desarma la presunción de que las emociones constituyan una característica inherente al mundo “femenino”.

Aunque la figura del ama de casa y la manera de mostrar las labores domésticas sean puntos en común notables entre *Jeanne Dielman...* y *Rompecabezas* (2009), la ópera prima de Natalia Smirnoff sigue un camino diferente puesto que enfoca una dimensión del ama de casa poco transitada por el cine: la esfera lúdica. María del Carmen (María Onetto), la protagonista, es una mujer casada, de clase media, que vive en la zona sur del conurbano bonaerense con su familia, integrada por Juan (Gabriel Goity), su esposo, y sus dos hijos jóvenes, Iván (Julián Doregger) y Juan Pablo (Felipe Villanueva). La comedia de

costumbres, estrechamente vinculada a lo cotidiano, es el género que sustenta la película.

La vida de todos los días ha encontrado en lo que Linda Williams llama “*body genres*” (“los géneros del cuerpo”) sus puntos más notorios de excitación. El melodrama, así como el cine de terror y el porno, se encarnan en la convulsión y el espasmo de los cuerpos representados –principalmente, cuerpos “femeninos”– cuando son sacudidos por la tristeza abrumadora, el miedo incontrolable o el placer sexual. Pero ¿qué sucede con otros géneros, como en este caso la comedia, que no se enfocan, en primer lugar, en las fantasías ligadas al sexo explícito, el espanto o la emoción?

Antes que buscar una respuesta concluyente, me interesa explorar la comedia en tanto género que, junto con el melodrama, se inscribe en el marco de la vida cotidiana. Para ello, quisiera hacer un rodeo por ciertas derivas del cine argentino que desde el cambio de siglo ha venido experimentando un proceso de renovación vinculado, entre otras cuestiones, a la dispersión de la forma compacta de los géneros cinematográficos y a la transformación del estatuto de representabilidad de las sexualidades. Para decirlo de manera sinóptica: la vida privada, cotidiana, que constituye la materia prima del melodrama y también de la comedia, aparece expresada por estéticas y temas que revelan entre sus rasgos más destacables ciertas mutaciones de los vínculos sociales ante la descomposición del modelo de la familia nuclear.

Así, en un movimiento entrópico hacia los interiores, el sedentarismo, presente de manera extrema en la horizontalidad de los planos de *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, con sus ecos en *Vísperas* (2006) de Daniela Goggi y en *Abrir puertas y ventanas* (2012) de Milagros Mumenthaler, expone “los cuerpos estacionados hasta el desplome”, como indica Ana Amado, en oposición a “los cuerpos ambulatorios buscando dónde detenerse” que recorren, por ejemplo, las películas de Pablo Trapero, Martín Rejtman o Diego Lerman.²

² Gonzalo Aguilar desarrolla en su estudio sobre el Nuevo Cine Argentino estas dos grandes formas de la ficción, que radicalizan componentes sociales diseminados a lo largo de las últimas décadas: el “nomadismo” y el “sedentarismo”. Me interesa señalar que las figuraciones disruptivas en torno a los géneros (cinematográficos y sexuales) son posibilitadas por las aperturas narrativas y estéticas que se inscriben en el fenómeno cultural de renovación del cine argentino, a

En la película de Smirnoff, el juego desencadena una pasión latente que abre una vía de escape al letargo, la inmovilidad y la desintegración que determinan la poética sedentaria en los films “de interiores”. El resquicio de la realidad por donde se experimenta este nuevo plano afectivo es la comedia. En efecto, la protagonista no sueña con una vida distinta, ni padece crisis de alcances dramáticos en su relación conyugal y familiar. Fundamentalmente, no se muestra como una mujer infeliz, sino más bien *acostumbrada* a una rutina predestinada. La comedia pone en movimiento el sedentarismo, la claustrofobia o la parálisis que presuponen la división social y sexual del trabajo, del espacio y del tiempo³ desde el corazón del microcosmos familiar.

En el contexto de las producciones filmicas recientes, ¿estamos ante un giro a la comedia como género privilegiado por el cine argentino independiente para sintonizar con las figuraciones del deseo que circula a través de historias cotidianas, mínimas, que recortan el horizonte de una felicidad *posible*? ¿Cuáles son los estados de ánimo que la comedia privilegia?⁴ Inscripto en el subtipo de las llamadas “películas de/para mujeres” o “lacrimosas” (“*weepies*”), el melodrama

diferencia de las comedias del cine comercial que en cambio suele descansar en la reproducción de estereotipos, como *Tiempo de valientes* (2005) de Damián Szifrón, *Un novio para mi mujer* (2008) de Juan Taratuto, *Dos Hermanos* (2010) de Daniel Burman, *Mi primera boda* (2011) de Ariel Winograd, *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein. Pese a que en la actualidad se discute *in extenso* acerca de si el cine argentino más o menos independiente todavía conserva su capacidad expresiva y fuerza rupturista o, en cambio, se asienta en una especie de *establishment* de lo alternativo, mi hipótesis es que en el caso de las comedias los alcances críticos del *mainstream* son muy limitados. Al respecto, véase el estudio sobre las películas que han contado con mayor exhibición en salas multicines de Buenos Aires entre 1997 y 2008, realizado por Lucía Rud, en el que se indica la correlación entre los modos de producción y los modos de representación, en tanto se considera que “las películas más exhibidas, de carácter industrial y producidas indirectamente por conglomerados mediáticos trasnacionales, sostienen un modo de representación conservador –tanto en sus aspectos estéticos y estilísticos como en el imaginario que presentan–.” Por otra parte, sería interesante indagar los posibles “vasos comunicantes” entre el cine independiente y el industrial, tanto respecto a rasgos estilísticos como a pautas de consumo, que despliega el género de la comedia (cuestión que excede los márgenes del presente trabajo).

³ La división del mundo laboral involucra tiempos y espacios distribuidos sexualmente: en tanto actividades que no dejan huella, cuyo consumo apenas sobrevive al acto de su producción, las labores, las tareas domésticas, el apoyo escolar y el cuidado de personas remiten a la concepción de un tiempo *invisible* e *infravalorado* respecto al tiempo del trabajo productivo, remunerado, fuera del hogar.

⁴ Desde teorías filmicas feministas, el género de la comedia ha sido muy poco abordado. En su ensayo sobre “Film bodies”, Williams solamente menciona el caso de la “comedia física clownesca”, que implica una reacción del público diferente a la del melodrama, el porno o el terror, debido a que no pretende imitar las sensaciones experimentadas por el comediante.

“familiar” estuvo largamente asociado al universo “femenino” por narrar historias centradas en el ámbito doméstico. Si en los años ochenta el melodrama era para la teoría fílmica feminista el género que permitía ensayar lecturas orientadas a comprender los consumos predilectos de un público compuesto principalmente por mujeres,⁵ la hipótesis de este trabajo es que en tiempos contemporáneos, tras la crisis de 2001, la comedia (en sus versiones románticas, satíricas, costumbristas, grotescas, de enredos, dramáticas), gracias a su porosidad respecto de otros géneros cinematográficos, habilita una conexión fluida con el clima afectivo de una época atravesada por cambios profundos en cuanto al reparto sexual de bienes simbólicos, materiales y eróticos.⁶ A partir de una definición amplia de la comedia, las películas en las que reverberan estas mutaciones socioculturales fueron impulsadas al margen de las grandes producciones del *mainstream*, desde muy variados puntos de vista: *El juego de la silla* (2002), *Una novia errante* (2006), *Los Marziano* (2011) y *Mi amiga del parque* (2015) de Ana Katz, *Ana y los otros* (2003) de Celina Murga, *Las mantenidas sin sueños* (2005) de Vera Fogwill y Martín De Salvo, *Encarnación* (2007) de Anahí Berneri, *Amorosa soledad* (2008) de Victoria Galardi y Martín Carranza, *Un mundo misterioso* (2011) de Rodrigo Moreno, *El crítico* (2013) de Hernán Guerschuny, *Viola* (2012), *La princesa de Francia* (2014) y *Hermia & Helena* (2016) de Matías Piñeiro, *El loro y el cisne* (2013) de Alejo Mogueillansky, *Voley* (2014) de Martín Piroyansky, *Cómo funcionan casi todas las cosas* (2015) de Fernando Salem, *El invierno llega después del otoño* (2017) de Malena Solarz y Nicolás Zukerfeld, *La novia del desierto* (2017) de Cecilia Atán y Valeria Pivato. Esta serie permite

⁵ Acerca de las representaciones visuales de los géneros más populares entre los consumos culturales de las mujeres, como el melodrama cinematográfico y el culebrón televisivo, así como de la elaboración de un “*female/feminine spectator*” en cuanto al problema de la relación espectador/a-texto, véanse los trabajos señeros de Ann Kaplan, Annette Kuhn, Christine Gledhill y Mary Ann Doane.

⁶ Me refiero, en términos generales, a los cambios en el mundo del trabajo, las transformaciones del espacio urbano, las migraciones, la intensificación del consumo, la omnipresencia de medios audiovisuales y redes informáticas, las mutaciones en la manifestación de la sexualidad. La idea de “clima afectivo” retoma algunas acepciones de la noción de “*Stimmung*”, vinculada en este caso a la de “estructuras del sentimiento”, que según Raymond Williams “anteceden a los cambios más reconocibles de ideas y creencias formales que conforman la historia ordinaria de la conciencia. (...) el arte es una de las actividades humanas primordiales, y que puede lograr la articulación no sólo del sistema social o intelectual, impuesto o constitutivo, sino también de su experiencia, de su consecuencia” (44).

apreciar la heterogeneidad de estilos y apropiaciones contemporáneas de la comedia (entendida desde una perspectiva no restringida).⁷

Me interesa explorar aquí el “retorno de la comedia”⁸ desde un análisis del film *Rompecabezas*, en donde la pasión por el juego remueve el polvo de las rutinas familiares desacomodando sus hábitos sedentarios. Pese a las resonancias que se pueden percibir con la obra de Akerman, sobre todo por la forma pormenorizada de filmar las labores que tienen lugar en la cocina,⁹ el “realismo aumentado”¹⁰ de Smirnoff circunscribe la historia a una comedia de costumbres. A partir de esta construcción deliberada de los personajes, los espacios, los encuadres y las atmósferas afectivas, el argumento transcurre alrededor del hogar de una familia de clase media, en cuyo entramado afloran conflictos derivados de la transgresión de normas, valores y tradiciones. Si bien esas tensiones podrían sugerir un cauce melodramático, las figuraciones del deseo condensadas en el impulso lúdico son asimiladas por el género de la comedia en un gesto que conserva el modelo social y familiar.

De comedias y costumbres

Los géneros cinematográficos desempeñan una función de *conmemoración* de aspectos clave de la historia colectiva. La comedia de costumbres, en este caso, evoca las tradiciones culturales en torno a la vida cotidiana en el ámbito familiar y justifica la existencia contemporánea de esas prácticas.

⁷ Siguiendo los trabajos de María Valdez y de Pascual Quinziano, la comedia constituye un género poroso, impuro, escurridizo, ambiguo, según se puede ver desde el período del cine clásico argentino, en films de Manuel Romero, Lucas Demare, Carlos Schlieper, Luis Bayón Herrera, Luis César Amadori.

⁸ En el caso de Smirnoff, el “retorno” se podría pensar a partir de continuidades y rupturas con las comedias pertenecientes al denominado “cine de ingenuas”, como *Así es la vida* (1939) y *Los martes, orquídeas* (1941) de Francisco Mugica, que estaban definidas por “los buenos sentimientos, la humildad y la fuerte unión de las familias [que] permitirán el sostenimiento de los valores tradicionales, mejorándolos y actualizándolos sin traicionar sus bases fundamentales”, según indica Alejandro Kelly (55).

⁹ Si en Akerman la tensión desemboca en un gesto de destrucción con reminiscencias punk, en Smirnoff el conflicto se encauza hacia el bienestar individual.

¹⁰ En una charla organizada por el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC, 8 de octubre de 2014), Natalia Smirnoff señaló que los espacios interiores no incluyen azul, sino que todos los colores son cálidos; este efecto procura aumentar el realismo.

Las comedias de enredo matrimonial, tal como fueron indagadas por Stanley Cavell en un conjunto de films hechos en Hollywood entre 1934 y 1949 que representan el principal grupo de comedias tras la llegada del sonido,¹¹ ponen especial énfasis en la identidad de la heroína (una mujer casada y separada que se reúne de nuevo con su marido). Estas comedias románticas situadas en el período conocido como el de la Gran Depresión contienen historias de amor ambientadas en lo cotidiano cuyo rasgo más sobresaliente es la creación de una *nueva mujer*, en una fase del feminismo (entre el sufragismo y la segunda ola) en la que “se establece una lucha por la reciprocidad o igualdad de conciencia entre una mujer y un hombre” (27). Pero a pesar de que participaran de un clima de apertura, en dichas obras los varones aún aparecen como los encargados de autorizar la emergencia del deseo “femenino”.¹²

Teniendo en cuenta las distancias que separan el cine argentino contemporáneo de las producciones analizadas por Cavell, ¿podemos, en algún aspecto, pensar alguna conexión entre su concepción de la comedia “optimista”, conciliatoria, y el film de Smirnoff? *Rompecabezas* se sitúa en los años posteriores a la crisis social, económica y política de 2001, en un momento que para la clase media implica una tensión entre la pervivencia de elementos residuales del patriarcado, plasmados en la división sexual del tiempo, el trabajo, el espacio, y un presente con signos de cambio respecto de la distribución de las tareas hogareñas. Se trata de un período de transición: las derivas de la familia no pueden comprenderse más que a la sombra de un pasado que, pese a su pertinacia, manifiesta una pérdida de vigencia. La *inestabilidad* de esta condición repercute en la presentación del personaje protagónico desde las primeras imágenes del film.

¹¹ En *En busca de la felicidad*, Cavell indaga *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, 1941) de Preston Sturges, *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934) de Frank Capra, *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938) de Howard Hawks, *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940) de George Cukor, *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940) de Howard Hawks y *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, 1937) de Leo McCarey.

¹² Al respecto, remito a *Más allá de las lágrimas*, obra en la que Cavell explora la negación de los rasgos propios del melodrama “de la mujer desconocida” con respecto a la comedia de enredo matrimonial, donde señala: “incluso dentro de esta atmósfera de igualdad [presente en las comedias analizadas en *En busca de la felicidad*], el hombre sigue siendo privilegiado” debido a que “conserva una sombra de vileza” (25).



Rompecabezas. D.: Natalia Smirnoff. Argentina. 2009. 00:00:40.

Las manos de una mujer, con alianza de casamiento y cintillo de compromiso, preparan una masa sobre la mesada de la cocina. En el cuadro siguiente, sostienen una pinza para trozar un pollo recién sacado del horno. “¡La comida!”, grita. Mientras los primeros planos acompañan el movimiento constante de las manos, que limpian con un trapo la harina esparcida y decoran con confites de colores una torta en la que escribe “Feliz cumple”, se oye una voz masculina que pregunta: “¿Vos no comés?” “No, no llego”, le responde.

En una secuencia ulterior, la cámara sigue el recorrido de idas y vueltas que María del Carmen hace entre la cocina y el living para atender a los invitados. “¿Te ayudo?”, dice la novia de su hijo (Denise Groesman) al verla cargada de cosas. “No, dejá que puedo”. “No, dale, dame este plato...”. “Quedate acá tranquila con Juampi, que puedo”. “¡Mamucha, el salami! ¿Qué pasa? ¡No hay más!”, reprocha Juan, su marido. Ella asiente y cumple con el pedido. Al acercarse a la mesa se tropieza y el plato vuela hasta estamparse contra la pared. “Mamucha, si me querés pegar, vas a tener que afinar la puntería, ¡eh!”, bromea. “Y eso que estuve practicando... Ahora levanto todo”. Antes de los títulos iniciales, se revela que es el cumpleaños de cincuenta de la protagonista.

Sucesión de sinécdoques y sobrentendidos: estas dos escenas del film muestran con primeros planos los *fragmentos* y los *preceptos implícitos* que

componen el retrato cotidiano de la familia. En permanente movimiento, las manos concentran la imagen de un cuerpo que se pone al servicio de los demás: la cadena dorada que se cuelga del cuello con dos dijes de siluetas masculinas, uno por cada hijo, completa el cuadro de situación.

Juan es el dueño de un comercio del rubro automotriz. En contraste con el ambiente de trabajo solitario del ama de casa, sus círculos de sociabilidad incluyen a su empleado y a la clientela, a proveedores y contadores. Se trata de un negocio cuyo universo se sostiene en valores abstractos, como la fuerza y la destreza, que están asociados a los estereotipos de la masculinidad hegemónica. Mientras María del Carmen se ofrece a “darle una manito” con las facturas, escucha una conversación entre Juan y una clienta. “¡Hola, hola, hola, hola, hola! ¿Cómo estamos?”. “Me decidí”, responde ella. “Bueno, me alegro mucho. Eran... a ver, bujías *calientes*, ¿no?” “No, ¡me estás cargando!” (Risas.) “¿Cómo que te estoy cargando? ¡Somos gente seria acá! (...) ¡Me extraña! Se llaman ‘bujías calientes’. Para tu motor es lo mejor. No te vas a arrepentir.” Además de los prejuicios sexistas pronunciados en las bromas acerca del conocimiento de la mujer sobre materiales para el auto, la charla revela, más adelante, que Juan practica Tai Chi. La película deja entender que su disponibilidad absoluta del tiempo libre es posible a costa de sobrecargar de labor y trabajo a su esposa.

Las tareas del ama de casa son incesantes y nunca llegan a completarse; pero, a la vez, le permiten despojarse de la tiranía de los horarios estrictos o de los hábitos familiares que no le interesan. “Me parece que me voy a quedar”, dice María del Carmen a su marido e hijos, que planean ir a la cancha a ver un partido de River vs. Boca. “¿Cómo que te quedás?” “¿No venís?” “No, no, me quedé muerta de ayer”, responde, aludiendo a la reunión por su cumpleaños. “¡Muerta de miedo!”, dice Iván. “No quiero humillarlos en su cancha. Esas son las verdaderas razones. Entonces *vamos* levantando...” Aunque el uso de esta primera persona del plural no repercuta en los demás miembros de la familia, que se quedan sentados (es ella quien levanta las cosas de la mesa y lleva el postre), en cuanto se van se dedica de lleno a armar un rompecabezas que le regalaron para su cumpleaños.

El interés por los rompecabezas transcurre, al principio, en secreto o por la madrugada, en un paréntesis que María del Carmen no precisa dedicar a los otros. Al poco tiempo, se pone en contacto con Roberto (Arturo Goetz), un aficionado a los *puzzles*, con quien empieza a entrenar para participar en un torneo. A medida que el film avanza, las costumbres que el universo lúdico había trastrocado se encauzan de una manera armónica (en tal sentido, se podría decir: “optimista”, retomando la expresión de Cavell), tanto para la protagonista como para su familia, a partir de la conciliación entre deseo y domesticidad. La realidad se va *corrigiendo* en función de las exigencias de las costumbres que, a fuerza de hábitos, no pueden convivir con las ambigüedades: el mensaje moral, cualquiera sea su orientación ideológica, precisa de una psicología de los sentimientos y de un expresionismo físico de los decorados.

Color familiar

Laura Mulvey indica que el melodrama familiar se asienta en el espacio literal y psicológico de la *casa*, revelándolo como un terreno complejo de significaciones sociales y sexuales. Pilar del orden nacional y fundamento de la familia, la casa es el dominio burgués por excelencia, *locus* del mundo privado al que las mujeres son circunscriptas con tenacidad.

“Como ciencia del hogar, la economía doméstica supone *equilibrio* de vida”, indica Michelle Perrot (11, subrayado mío). Ahora bien, tal como se pone de relieve en el melodrama, este microcosmos es un territorio de fuerzas en disputa. Desde la distribución del tiempo y el uso de las distintas habitaciones y los lugares de circulación hasta las relaciones entre padres e hijos, varones y mujeres, la armonía familiar aparece desequilibrada. La película de Smirnoff, en este sentido, se acerca al universo de la “imaginación melodramática”, para volver sobre la conocida formulación de Peter Brooks.

Las tensiones se plasman en las conversaciones alrededor de la mesa del comedor: en una escena, Juan discute con Iván sobre el futuro del comercio familiar. “Es *tu* negocio”, dice al padre. “Es *nuestro* negocio. Es mío, es tuyo, fue de tu abuelo, entonces no entiendo...” “No, es *tu* negocio. Yo tengo otro trabajo,

estoy haciendo *mi camino*”, dice el hijo a los gritos. En otra escena, María del Carmen anuncia: “Hice la carne rellena”. “¿Otra vez te olvidaste, má?”, le dice Juampi. “Eh, igual con la ensalada me arreglo perfecto”, acota la novia vegana. “Es una lástima. ¿No querés ni siquiera probarlo?” “Nadie quiere comerse un cadáver”, contesta la chica, “digo, con todo respeto.”

El melodrama abre la interioridad del escenario privado a los sentimientos de deseo y ansiedad. Se trata de una esfera emocional eminentemente “femenina”, que se desborda en la composición de la *mise-en-scène*. Como afirma Mulvey,

en el melodrama, el hogar es el contenedor de eventos narrativos y de los motivos que caracterizan el espacio y el lugar del género. Pero sus reverberaciones emocionales y su especificidad de género se derivan de y se definen por oposición a un concepto de espacio masculino: un exterior, la esfera de la aventura, el movimiento y la acción catártica por contraste con la emoción, la inmovilidad, el espacio cerrado y el confinamiento. La representación del espacio genérico está, en este sentido, sobredeterminada por las connotaciones implícitas en la oposición binaria masculino/femenino (55, traducción mía).

Según esta perspectiva, el melodrama es el género que mejor explora la ambivalencia, identificada con el caos y la falta de control, puesto que su paradigma figurativo se asienta en la visión de un mundo familiar que admite pocas fisuras. *Rompecabezas* despliega una serie de tópicos que conservan una cercanía con el “melodrama de madre”,¹³ pero procesa por medio de la comedia las transformaciones socioculturales contemporáneas del mundo familiar, cuyos personajes ya no se presentan como víctimas del azar o del destino, ni tampoco son movidos por intereses ajenos a los propios.

En el film de Smirnoff, hay una toma de distancia de la enunciación melodramática en paralelo al énfasis del costumbrismo: la película no busca acentuar el patetismo de las situaciones ni realzar el contrapunto entre sufrimiento y placer. Una modalidad suavizada del grotesco desactiva la seriedad

¹³ Ricardo Manetti indica que el subgénero “melodrama de madre” escenifica las formaciones hegemónicas del imaginario social argentino de la época del cine industrial clásico con respecto a la maternidad, en un conjunto de films como *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1937) de José A. Ferreyra, *Puerta cerrada* (1939) de Luis Saslavsky, *Una mujer sin importancia* (1945) de Luis Bayón Herrera, *Bendita seas* (1956) de Luis Mottura, *Deshonra* (1952) de Daniel Tinayre, *Pobre mi madre querida* (1948) de Ralph Pappier y Homero Manzi.

de los temas que podrían conducir las situaciones conflictivas al drama. En este punto, hay reminiscencias del tono costumbrista de *Esperando a la carroza* (1985) de Alejandro Doria,¹⁴ tamizado por el feminismo esperanzador de *La cámara oscura* (2008) de María Victoria Menis¹⁵, más que del humor colindante con la sensación de vergüenza ajena que se elabora mediante caricaturas y parodias en torno a las “buenas costumbres” en *El juego de la silla* (2002) de Ana Katz, el desparpajo de la crítica a la vida doméstica, la maternidad y la crianza en *Las mantenidas sin sueños* (2005) de Vera Fogwill y Martín De Salvo, o las derivas tragicómicas del ama de casa frustrada de *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) de Pedro Almodóvar (por mencionar tres películas que ponen en tensión la figura de la madre como “guardiana” del orden familiar).

Desde una “verosimilización del realismo”,¹⁶ a película de Smirnoff permanece dentro de los contornos del costumbrismo. Esta construcción perfila los personajes, los espacios, las atmósferas y los encuadres por medio de rasgos claramente punteados, como mostraré a continuación.

¹⁴ Sobre este film, remito al trabajo de Diana Paladino. Pero en lugar del humor farsesco y la sátira, presentes en *Esperando la carroza*, el costumbrismo del film de Smirnoff está contenido por una nota lúdica de fantasía (v. *infra*).

¹⁵ Basada en el cuento homónimo de Angélica Gorodischer, la película de Menis transcurre, con varios saltos temporales, entre 1892 y 1929, en una colonia judía de la provincia de Entre Ríos. Desde su nacimiento en la planchada del barco alemán que trae a la familia rusa, a consecuencia del pogrom, hasta el puerto de Buenos Aires colmado de inmigrantes, la protagonista, llamada Gertrudis, es despreciada por su madre, que esperaba un hijo varón y la considera, además, poco agraciada. Ignorada y relegada, se vuelve invisible a los ojos de quienes la rodean. Sin embargo, detrás de su carácter introvertido posee un intenso mundo interno que le permite ver detalles aparentemente insignificantes mientras se ocupa de la jardinería, la cocina y la lectura. La rutinaria vida de campo se quiebra cuando un fotógrafo francés, que llega a la estancia para realizar un retrato familiar, descubre la belleza singular de la protagonista. El fotógrafo y Gertrudis se enamoran y terminan yéndose juntos, para desconcierto de la familia. En esta línea, otra narrativa de autoafirmación que también se podría poner en relación con la película de Smirnoff está presente en *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016) de Lorena Muñoz.

¹⁶ La “verosimilización del realismo” refiere a una forma de realismo que se acerca a la siguiente variante expuesta por Roman Jakobson: “Veamos una anécdota del tipo ‘adivinanza armenia’: ‘¿Qué es eso verde colgado en la sala? –Bueno, es un arenque. –¿Por qué en la sala? –Porque no había lugar en la cocina. –¿Por qué verde? –Lo han pintado. –Pero, ¿por qué? –Para que sea más difícil adivinar’. Este deseo de hacer más difícil la adivinanza, de demorar el reconocimiento, tiene por consecuencia acentuar el nuevo rasgo, el epíteto original. Dostoievski escribía que en el arte, para mostrar el objeto es necesario proceder por exageración, deformar su apariencia precedente, colorearlo como se colorean las preparaciones para observarla en el microscopio. Usted colorea el objeto en forma diferente y piensa: se ha vuelto más sensible, más visible, más real” (77).

Personajes ornamentados

El costumbrismo como una forma de realismo “aumentado” y atravesado por el verosímil grotesco se despliega, en primer lugar, en la tipología sin equívocos de los personajes, empezando por la protagonista, que toma distancia tanto del papel de “esposa y madre abnegada” como del de “mujer moderna”, jovial, independiente, de ambiente ciudadano.¹⁷ María del Carmen no tiene celular, ni siquiera una dirección de mail: estas carencias significan hiperbólicamente la ausencia total de espacio privado. Paradojas mediante, busca hacerle honor a la figura del “ama” que reina en la casa: al comienzo, no acepta ayuda, rivaliza con otras mujeres cercanas a la familia, como la suegra (Henny Trayles) y la nuera, novia de Juampi, su hijo menor, el preferido por ella.

Es interesante señalar que, en el film de Smirnoff, el grotesco funciona, sobre todo, alrededor de los personajes masculinos, sea en su versión más rústica o en la de trazo fino. El marido y el *partner* aparecen como dos personajes notoriamente opuestos; cada uno, a su manera, encarna, no obstante, una expresión “realista” de galantería.

“Gusto de vos; mucho”, dice Juan a su esposa antes de ir a la cancha de fútbol. Se podría afirmar que la cancha es, en este caso, el ambiente propio del “canchero”, como se expone en la escena que transcurre en el negocio, cuando vende, con doble sentido, “bujías calientes” a una clienta, evocando una imagen grotesca del seductor. Se trata de un personaje de bigote abundante, cuya masculinidad está siendo redefinida paralelamente a la mutación que experimenta la protagonista: inicia una dieta vegetariana con productos importados (tofu, quinoa), practica gimnasia china, incluso se esfuerza por respetar el deseo de su esposa. Así, un fin de semana de distensión y vida “en pareja” viajan a Chascomús (esta “escapada” se debe al plan de vender un terreno y ayudar a que cada uno de sus hijos adquiriera una vivienda propia). Durante su estadía, van juntos a pescar. Él prepara una cena “romántica” a la luz de las velas.

¹⁷ La distancia cultural entre la protagonista y la figura de mujer moderna se perfila, por un lado, en la interacción con la empleada “kitsch” del locutorio (Mirta Wons), más joven que ella, que usa zapatos de charol rojo con taco chino, lleva la manicura en varias tonalidades, aros y ropa llamativos (pero pese a la diferencia de estilos, se establece entre ellas un lazo de solidaridad); por otro lado, en el contraste con las amigas “refinadas” de Roberto (Nora Zinski y Marcela Guerty), que para la protagonista representan dos rivales arrogantes con oscuros anteojos de sol.

En ese contexto, ella le cuenta que tiene ganas de inscribirse en un torneo de rompecabezas. Juan larga una carcajada. “¿De qué te reís? No es gracioso”. “Perdoname. ¿Me perdonás?”, dice. Al día siguiente, agrega: “Si antes no te gustaban las competencias, ni siquiera el ‘Dívalo con mímicas’ (...). Sabés que soy medio pelotudo. Anotate, dale”, pero ella sigue ofendida. “Estás todo el día en la casa, y se ve que armar te hace bien. Y todo lo que hace bien hay que hacerlo, ¿no? Te da placer. Anotate, dale, hasta te ponés más linda”.

Ambigua ternura del grotesco: ordinario y tosco, pero en el fondo sensible, este personaje *en vías de modernización*, que trata de acompañar con perseverancia la transformación de su esposa –le regala un celular, prepara la cena cuando ella llega tarde, la ayuda a instalar un espacio de juego–, se bambolea entre el insulto y la caricia, pasa de la agresión al abrazo: “Ya estamos categóricamente en la comarca del grotesco”, podemos decir con David Viñas (56) acerca de estas posibilidades de conversión:

ni carcajada ni llanto. La contaminación, el matiz, el revés de la trama, la risa-llanto, el ganapierte, las lágrimas equívocas, el avaro en su secreto generoso, los terrores del valiente y las vacilaciones del sólido, yo soy lo que soy pero, además, lo que no soy, la ambivalencia, la pluralidad de significados en fin (57).

En cambio, Roberto se presenta como un soltero aburguesado con aires de *gentleman*, ostensiblemente refinado, de aspecto pulcro, elegante, cortés, que dispone de una mansión entera para sí mismo, toma exquisitos tés en hebras, se hace servir por una mucama vestida con uniforme, escucha jazz, tiene amigas que se dedican, como él, al juego de manera profesional (con una de ellas, según se puede inferir, ha tenido un romance). Este personaje encarna la imagen del hombre de edad maduro, dedicado por completo al ocio. Se comporta, frente a María del Carmen, como un caballero que ante la demostración de curiosidad – una pasión por querer-saber, que caracteriza a la protagonista– busca “instruirla”, prestándole enciclopedias y rompecabezas.

Como parte del tratamiento de la comedia de costumbres, la relación entre María del Carmen y Roberto no entra en el código del “adulterio” o del “rescate” de la heroína por parte de un amante, tan habituales en el melodrama, si bien el film no elude la deriva narrativa típica que consiste en presentar a

Roberto como un varón al acecho, con una percepción ligeramente deformada de las señales enviadas por la protagonista (al principio, ella debe esquivar un beso). En este sentido, en la construcción de los personajes repercute el imaginario que coloca al varón en la posición sexual predominante, como quien debe tomar la iniciativa. Pero mientras María del Carmen encuentra a lo largo de la historia una afirmación subjetiva basada en la conquista de su propio ritmo,¹⁸ que no incluye el proyecto de viajar al torneo mundial, Roberto termina descolocado por esta decisión: adopta una fachada que oscila entre la victimización y la indolencia del “macho superado”.



Rompecabezas. D.: Natalia Smirnoff. Argentina. 2009. 00:53:35.



¹⁸ El “propio ritmo” remite a la noción de “idiorritmia”, forjada por Roland Barthes para señalar la necesaria consubstancialidad entre poder y ritmo.

Rompecabezas. D.: Natalia Smirnoff. Argentina. 2009. 00:16:28.

María del Carmen: las connotaciones costumbristas del nombre se vuelven ostensibles en los apodos que recibe de parte de ambos varones. “Mamucha”, según el lenguaje vulgar del esposo; “María”, según la doble operación de refinamiento de clase que hace Roberto: quita “del Carmen” en un gesto que se podría pensar como una desornamentación del exceso de marcas religiosas así como de sus connotaciones telenovelescas, y de distinción respecto a la empleada (Mercedes Fraile), que también se llama “Carmen”. Con este horizonte moral, el film refuerza el hábito contraído en el matrimonio: si el hombre sofisticado es incomprensivo, su marido, pese a todo, resulta idealizado.

El espacio como escenografía

Además de los personajes, el “realismo aumentado” alcanza también la construcción visual del espacio. Los adornos *pintorescos* de la casa familiar sobrepasan la mera condición decorativa y se ponen al servicio de retratar el imaginario de un “tipo” de vida social: artículos de cocina con usos muy específicos (como la pinza para trozar pollo), vajilla heredada, platos colgados de la pared, mobiliario añejo, superficies de madera protegidas con vidrio, hogar a leña con terminaciones pomposas, empapelados de flores, pantallas de lámparas con dibujos recargados, cortinas de tela calada, baldosas de granito, mantelería bordada, paredes enchapadas de madera, tapices de patos. La ausencia de planos de la fachada exterior de la casa intensifica las imágenes de un interior abarrotado. El decorado redundante en elementos que actualizan usos y costumbres de la clase media, plasmados en un diseño que remite a lo viejo, opuesto tanto a la decoración moderna como a la moda retro. La vestimenta anticuada de la protagonista, batones y camisas sin mangas con estampados de flores y tonos pastel, además de su peinado con permanente, subrayan la sensación de un

tiempo que se sustrae a cualquier tendencia moderna o cosmopolita, dejando entrever el círculo que encierra la domesticidad.¹⁹

El encuentro con el juego conmueve el sedentarismo y altera el orden familiar. Juan le regala a María del Carmen un teléfono celular: “Andás de acá para allá, de allá para acá...” El mundo del juego implica una perturbación de la quietud, no sólo en la dimensión de la fantasía, que se construye cinematográficamente a partir del plano sonoro (como analizo más adelante), sino también del cuerpo en el espacio, que se registra en los desplazamientos entre el conurbano y la capital. Para ir a la tienda “Puzzlemanía”, María del Carmen tiene que caminar hasta la estación y tomarse un tren. Un itinerario parecido debe llevar a cabo para reunirse con Roberto. Esta separación de la práctica del juego respecto del hogar favorece la posibilidad de una movilidad que la película resalta por medio de los planos de las vías y el tránsito.

La escenografía de la casa familiar contrasta con la residencia de Roberto. La primera imagen de esta vivienda señorial es un plano de la aldaba de bronce, con forma de cabeza de león, situada en el exterior de la encumbrada puerta de entrada de estilo Art Nouveau, que la cámara recorre desde el punto de vista de la protagonista buscando abarcar los vitrales de la claraboya y los pisos superiores de un inmueble emblemático de la alta alcurnia porteña. El espacio de esta mansión se construye como un laberinto majestuoso: escaleras de mármol, techos altísimos, enormes arañas de bronce, mobiliario suntuoso, espejos, cariátides, pilastras con capiteles corintios, distribuidos en varias plantas que incluyen basamento, salones de recepción, salas de servicio, piso íntimo y mansarda.

Estamos, pues, ante una forma del costumbrismo que, a fuerza de hábitos y elaboración de arquetipos que se recortan sobre los personajes y los espacios, hace primar el registro grotesco. Aun cuando el plano sonoro se incline hacia una estilización (*v. infra*) prevalece la orientación demostrativa, ejemplarizante, reparadora.

¹⁹ Se trata de una forma temporal “circular”, que se contrapone al tiempo lineal ocupado en actividades productivas, puesto que se afirma en la repetición de pequeños actos ritualizados que carecen en sí mismos de principio y de fin.

La atmósfera como zona de juego

A partir de los contrastes marcados (entre personajes, entre espacios), la película acentúa la importancia de adquirir un ritmo autónomo por medio de experiencias *estéticas* (en sentido amplio) que brotan del devenir cotidiano. En efecto, el juego es el disparador de un talento singular que María del Carmen ya ejercitaba diariamente en sus quehaceres.

La relación con el juego se desencadena por un *flechazo*. Como una afección punzante, la materialidad de las piezas, su fuerza metonímica, moviliza una agitación interior del personaje que viene a perturbar el espacio familiar. El encuentro imprevisto con las piezas del rompecabezas, ese momento en el que se sorprende a sí misma, abre paso al juego como una experiencia creadora que se desarrolla *entre* lo subjetivo (la realidad psíquica interna) y lo que el personaje percibe de manera objetiva (el mundo exterior). Esta “zona de juego” o “tercera zona” –según las denominaciones de Donald Winnicott– propicia un estado de alejamiento y concentración: un espacio de libertad para la creación.

La trama de *Rompecabezas* sigue un recorrido claro a lo largo de este proceso de descubrimiento lúdico. El punto de vista y el punto de escucha no se desvían del personaje protagónico. En las secuencias iniciales, con cámara en mano, planos cortos cerrados y primerísimos planos, se sigue el vaivén y las iteraciones del ama de casa. A medida que la película avanza, acompaña los cambios de la protagonista en su paulatina conquista de un equilibrio, entre el movimiento incesante y la calma. La imagen panorámica del final elabora esta evolución en la adquisición del propio ritmo.



Rompecabezas. D.: Natalia Smirnoff. Argentina. 2009. 00:12:39.



Rompecabezas. D.: Natalia Smirnoff. Argentina. 2009. 00:04:20.



Rompecabezas. D.: Natalia Smirnoff. Argentina. 2009. 01:25:47.

Desde el montaje, los planos iniciales funcionan como fragmentos de un proyecto en curso: las piezas del rompecabezas. Sin embargo, el film no transcurre haciendo proliferar lo fragmentario, sino que el fragmento es el índice de una rotura que no se repetirá. Como indica Paolo Fabbri,

Serres dice, acertadamente, que sólo hay que temer la solidez, es decir, que las cosas se solidifiquen, y señala que los fragmentos son cosas que, al haberse roto ya, no pueden seguir rompiéndose. Por eso son muy sólidos. Así que de entrada no podemos pasar por alto que el fragmento, de alguna manera, es ante todo la añoranza de una totalidad perdida: cada fragmento es nostálgico (19).

La ordenación adecuada de los fragmentos aleatorios produce un cierre alegórico: la imagen conclusiva es una postal viviente de la protagonista reclinada sobre el césped, en soledad, descalza, comiendo una manzana, disfrutando del sol. Este plano final, que abarca el cielo por primera vez, habilita el acceso a una imagen *liberada*. Ante la venta del terreno de Chascomús, Juan dice que no sabe si va a poder ocuparse. “Voy yo”, contesta la protagonista. “¿Vas a ir sola?” “Sí”. La resolución del film enuncia, en esta línea, la emancipación del círculo de la domesticidad por medio de la salida de los interiores, a lo largo de un camino claro que desemboca en la afirmación del deseo.

Así, el argumento traza un arco que va del encierro a la libertad individual, análogo al que va del plano detalle al general. Este itinerario se concreta en el tópico de la habitación propia (una independencia parcial, precaria, sin remuneración, en tal sentido *verosímil*, que se circunscribe al espacio hogareño).²⁰ Si la separación del resto de la familia es mostrada como una meta que la protagonista consigue al término del film, el plano a cielo abierto sobre el que se deslizan los créditos finales se presenta, paralelamente, como una conquista enunciativa del campo fílmico.

Clima de fantasía

Johan Huizinga señala que las cualidades centrales del juego (principalmente, su exterioridad respecto de las normas que rigen la vida

²⁰ Casi un siglo atrás, en cambio, como escribió Virginia Woolf, “una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas (...), una bastante cantidad de estas cosas deseables, tiempo, dinero y ocio” (6, 68).

práctica, como la utilidad, la necesidad, el deber o la verdad) lo vinculan de forma primordial con la música: “las formas musicales son determinadas por valores que trascienden las ideas lógicas, que incluso trascienden nuestras ideas de lo visible y lo tangible” (158, traducción mía). De hecho, las variaciones acústicas transforman la atmósfera de un lugar.

Con la función de *ilustrar* el vínculo entre la protagonista y el juego, la película dispone el ingreso a la zona intermedia por medio de una música que acompaña los estados de ánimo punteando la trayectoria de su compenetración con los rompecabezas. Tangible y fantasmagórica a la vez, la atmósfera de *asombro* ante el juego y *suspensión* de lo cotidiano se delinea a través de quince entradas sonoras, que configuran el cuerpo en estado lúdico, es decir, el clima físico que el juego convoca. Los pasajes musicales siguen dos vertientes: por un lado, el sonido del entorno cotidiano de María del Carmen, en su vertiente tradicional y popular, que se presenta en el chamamé y la cumbia, que contrasta con el jazz que escucha en la casa de Roberto, donde se actualiza un imaginario menos local que cosmopolita; por otro lado, el sonido de lo extraordinario, que busca evocar un ambiente mágico, “faraónico”, por medio de una imaginería orientalista: para dotar las escenas de costumbres del encanto de lo exótico, se recurre a la sugestión de lo lejano (que tal como ha señalado Edward Said revela un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que su entidad geográfica y cultural ocupa en la cosmovisión occidental).²¹

Las sonoridades que ilustran la dimensión suplementaria que transmuta la vida monocorde del ama de casa apelan a gongs, silbidos atonales, ecos distantes,

²¹ La pregunta, en este punto, es cómo proyectar una reconstrucción de la música de hace 3.000 años. Egiptólogos de la Universidad de El Cairo han intentado realizar una aproximación a la música del Antiguo Reino sobre la base de registros visuales: dibujos de músicos tocando flautas, tambores, laúdes, campanillas, panderos, crótalos, siguiendo los gestos de las manos de los directores del conjunto; restos de versos, como “las canciones han llegado a estar tristes”; representaciones de Hathor, diosa de la Música, la Danza, el Amor y las expresiones de alegría en general, que han quedado plasmadas en papiros y esculturas de templos y mausoleos. Por su parte, los musicólogos Hans Hickmann y Rafael Pérez llevaron a cabo un trabajo de reconstrucción de piezas sonoras. La música del film de Smirnoff se acerca, en sus parámetros principales, a esta corriente contemporánea, más que, por citar algunos casos paradigmáticos de películas que transcurren en el Antiguo Egipto, a las bandas compuestas para *Cleopatra* (1934) de Cecil B. DeMille, *Sinuhé, el egipcio* (*The Egyptian*, 1954) de Michael Curtiz o *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*, 1955) de Howard Hawks.

melodías arcanas, notas graves de vientos que producen una sensación de calma y profundidad, como el sonido cálido de maderas que se sacuden, como en un llamador de ángeles, cuando la protagonista se conecta con los rompecabezas, junto con otros instrumentos percusivos de entonación indefinida que aportan ritmo y color, que traen algunas reminiscencias de los “Ruidos y Ruiditos” de Judith Akoschki. Estos sonidos conforman un entramado de *loops* que generan una atmósfera vibrante acorde a la desfamiliarización que el juego incentiva.

Por contraste con esta veta más bien enigmática, la música que se escucha durante la fiesta de cumpleaños presenta aires chamameceros y milongueros, con un estilo de ejecución del acordeón que recuerda a la fusión de diferentes herencias impulsada por Raúl Barboza, mezclado con el género rioplatense cuyo nombre afrodescendiente, según algunos etnomusicólogos, alude a la capacidad reproductiva (“mironga” se traduciría como “madre”). La vivacidad de esta música adquiere una fuerza que carga de tensión *contenida* el encuentro familiar, como se puede ver en una de las secuencias del comienzo, en la que María del Carmen está frente a la torta de cumpleaños. La sucesión de las partes del ritual se desordena: primero sopla las velitas, después se hace silencio, luego los invitados aplauden, finalmente le cantan el “feliz cumpleaños”. El orden alterado funciona, como los fragmentos del plato, como las piezas del rompecabezas, a modo de efecto sorpresa: recién en el instante en que ella sopla las velitas podemos darnos cuenta de que esa mujer que no descansa nunca para atender a los demás está festejando su propio aniversario. Como señala Noé Jitrik:

No cargar las tintas entonces, pero hacer saltar chispas que, sin romper la objetividad, iluminan también otros aspectos, calificados, de lo que se muestra: en todo caso, la realidad transmitida aparece y en esa ironía que se presenta como un necesario condimento el “costumbrismo” se reconoce como tal. (74)

Una vez ganado el primer premio, Roberto invita a María del Carmen a un brindis. El jazz instrumental acompaña de fondo la íntima celebración. Su pretendida “sofisticación” marca un contrapunto con la música que ilustra el entorno cotidiano y regional de María del Carmen, por ejemplo, durante el viaje de regreso a su casa en remise, cuando escucha una cumbia acompañada por acordeón. La protagonista mueve tímidamente su torso al ritmo de la canción,

que se repite en los créditos finales: “Yo quiero bailar/ con la Carmelita mía/ y quiero bailar/ quiero gozar/ nunca parar de bailar./ Cómo se menea/ tu alma”. Esta canción popular actualiza, en femenino y diminutivo, el nombre del monte bíblico Carmelo, que, según una línea etimológica, aparece conectado a las versiones latinas del nombre Carmen. La alusión al orden de lo sagrado se repite en la mención del “alma”, bajo un cariz erótico que recurre a un lugar común de las letras de cumbia: el narrador (encarnado en la voz masculina que entona los versos) manifiesta su deseo de bailar, de gozar, de menear, con la mujer que, caritativo mediante, siente como propia (“la Carmelita *mía*”).

Como es posible notar a partir de los pasajes considerados, a través de la música se elabora el universo del juego con relación a la fantasía de la protagonista, que hace surgir de la realidad el deseo adormecido y postergado cuando se revela de súbito en medio del ámbito familiar. El mundo sonoro instaura un ambiente *antinatural* (actualizando la sensación de lejanía mediante la música “orientalista”) que transcribe el estado de trance íntimo en vibraciones *costumbristas*. No se trata de una transformación radical de las categorías de tiempo y espacio, ni de la supresión de la representación realista, sino de la puesta en escena de una alteración de la percepción corriente del personaje posibilitada por la apertura de la imaginación. Esta movilidad sensorial y cognitiva, interna a la diégesis, enseña el proceso de cambio en la vivencia del tiempo por parte del personaje. En otras palabras, la fantasía musicalmente figurada no consiste en una forma específica del afecto que el film persiga provocar en el espectador (como podría ser la vacilación, propia de lo fantástico, que se inscribe en el nivel de la *estructura* narrativa, tal como aparece, por ejemplo, en la filmografía de Lucrecia Martel), sino en un estado emocional de empatía con el personaje. Se trata de una forma que reconfirma el orden familiar, dado que proporciona la realización del deseo neutralizando la necesidad de la transgresión o el anhelo por aquello que aún no existe (precisamente, porque no se lo puede imaginar). Si lo fantástico amenaza con subvertir o socavar nuestras reglas y convenciones, el derrotero argumental del film de Smirnoff *contiene* sus

efectos perturbadores bajo el verosímil del orden familiar. Finalmente, el deseo queda circunscripto al modelo hogareño. En este sentido, se podría decir que la película *domestica* el deseo confinándolo a un cuarto propio.

Narrativamente lineal, la historia termina sustrayéndose al tiempo ensimismado de los quehaceres hogareños. Esta elaboración recurre a un uso alegórico de la sinécdoque: la pieza del plato que falta en la escena del inicio es el motor de una búsqueda que, según el film va revelando, tiene alcances existenciales (y, se podría decir, rompe las cabezas de los personajes). El extrañamiento y la suspensión de lo cotidiano que producen los pasajes musicales con tonalidades “faraónicas” resultan aquietados por la postal sosegada del plano final: la letra de la cumbia subraya el movimiento de transformación individual (“cómo se menea tu alma”), al tiempo que su música *conserva* la armonía del entorno familiar y sus costumbres.

Consideraciones finales

La película de Natalia Smirnoff contribuye a *desnaturalizar* la mirada androcéntrica sobre la distribución desigual de los tiempos, espacios y ocupaciones familiares. La forma que asume la temporalidad del film se asienta en lo cotidiano, que incluye una variedad de ciclos repetitivos, pero también interrupciones y fracturas. La trama, que avanza progresivamente en pos de la afirmación de un ritmo propio para el ama de casa, unido al deseo, el ocio y el juego, permite entrever puntos de fuga del movimiento cíclico que impone el proceso incesante del trabajo doméstico. Al entregarse a los rompecabezas, la protagonista logra ampliar su aprehensión del mundo: la experiencia lúdica vuelve más porosas las fronteras entre realidad e imaginación. En este sentido, la adjunción al ámbito privado de una zona de juego, si bien no subvierte el orden familiar, altera y reorganiza la vida sedentaria. Con el impulso lúdico se delinea una subjetividad deseante: para el ama de casa, el juego se convierte en una fuente de ocio creativo. Aunque rechace el viaje que se ganó en el concurso para asistir al torneo mundial de rompecabezas en Alemania, la decisión no se configura como una resignación. En el interior de una arquitectura de poder que

al principio se despliega hostil a la posibilidad de encontrar un ritmo y un espacio propios, la búsqueda del ocio perturba el entramado hogareño. En este punto, el film presta atención a la pulsación del deseo en el marco de la pregunta por el “Vivir-Juntos”, cuyo problema más difícil, de acuerdo con Roland Barthes, consiste en “preservar una distancia que no rompa el afecto” (189).

Pero los contornos de la vida familiar se redefinen por medio de la disposición del cuarto adaptado para *contener* el espacio de juego. Si el deseo pone en crisis el orden doméstico, el género de la comedia de costumbres encauza sus derivas impredecibles con ciertas vetas grotescas que plantean un horizonte moral renovado a tono con los tiempos que corren. Las principales características del costumbrismo como resultado deliberado de la búsqueda de un “realismo aumentado” proceden de la demarcación de los personajes, los espacios, las músicas, los encuadres.

Los personajes y los espacios se vuelven soportes de ornamentaciones tipificadas, trazando la escenografía adecuada para el despliegue de la atmósfera de fantasía que recorta con nitidez en los pasajes musicales que ponen de relieve el vínculo afectivo de la protagonista con los rompecabezas. Las entradas musicales presentan, por una parte, el sonido de lo cotidiano en su tradición regional (chamamé y cumbia) y cosmopolita (jazz) y, por la otra, el sonido de lo extraordinario (que evoca un ambiente mágico a partir de la música “orientalista”). Estas piezas musicales *enseñan* los estados de ánimo que el juego provoca.

El rompecabezas se vuelve una forma alegórica que articula el film en su totalidad: la obsesión del comienzo por encontrar la pieza del plato que falta es el móvil desde el que se descifran las diferentes peripecias. Para producir esta figuración, los encuadres operan en dos niveles: en el metonímico, los planos cortos y los primeros planos cerrados permiten enfocar con sumo detalle los distintos fragmentos de la vida cotidiana del ama de casa. Pero el film va más allá de este primer nivel: en un plano metafórico, cuya trascendencia simbólica engloba la película, los fragmentos aluden al impulso lúdico y la búsqueda que el juego desencadena.

Por medio de estos procedimientos, el argumento sigue un camino lineal que no deja dudas: se enfoca de cerca el contraste entre la conquista de un ritmo propio y la cadencia que impone el orden patriarcal. Ambas derivas son integradas en un cuadro de costumbres. El plano final sintetiza el trayecto: a diferencia de la enunciación subjetiva del inicio (mediante una cámara en mano que se mueve al compás de los preceptos que regulan las obligaciones constantes del ama de casa), el final concluye con una panorámica. La composición de esta imagen se contagia de la experiencia de la protagonista, que se libera (hasta cierto punto) del círculo asfixiante de la domesticidad. A medida que el film avanza, logra dedicarse al juego sin tener que disimularlo. Una vez que consigue traducir y circunscribir temporal y espacialmente su pasión lúdica – con ayuda de la familia, prepara un cuarto para el juego–, la película se *apacigua*. La figuración audiovisual de esta reconciliación entre deseo y domesticidad es la panorámica musicalizada con la cumbia: una postal viviente de la comedia de costumbres remozadas para abarcar dentro del modelo familiar convencional la experiencia del ocio del ama de casa de clase media una vez superada la crisis doméstica.

Como se señala al inicio de este trabajo, el género de la comedia atraviesa un conjunto de películas que a lo largo de los últimos años –de la crisis de 2001 en adelante– giran en torno a la vida cotidiana en espacios interiores y exteriores, domésticos y no domésticos. Queda abierta la pregunta por si acaso estamos ante una vuelta a la comedia (en sus diversas manifestaciones) como forma cinematográfica capaz de sintonizar, tal vez más que otros géneros, con las estructuras del sentimiento que interpelan el gusto del público de cine independiente ante las derivas de los vínculos afectivos en un presente de signos renovados –sea alrededor de la familia o de la posibilidad de generar nuevos agrupamientos–.

En esta línea se puede comprender la proliferación de películas alternativas al *mainstream* que toman distancia del melodrama –la forma cinematográfica que tradicionalmente se ha hecho cargo de narrar el universo “femenino” marcado por el contrapunto de la culpa y el deseo–, por medio de la desactivación de sus principales recursos. El tono de seriedad, los contrastes

marcados, la exacerbación del patetismo son neutralizados mediante las diferentes modalidades que adopta el sentido del humor a contrapelo del sentido común patriarcal, como la comicidad, el absurdo, los juegos de palabras, el ridículo, la ironía, el grotesco, buscando tal vez conmover, como dice Macedonio Fernández, nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes principios de razón.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

Akerman, Chantal. "La heladera está vacía. Podemos llenarla". *Chantal Akerman. Una autobiografía*. Buenos Aires: Malba, 2005. 25-74.

Amado, Ana. "Imágenes de sensatez y sentimientos (el nuevo cine desde una lectura de género)". Ponencia leída en la apertura del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual: Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 13, 14 y 15 de marzo de 2014. Texto cedido por la autora.

Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

Cavell, Stanley. *La búsqueda de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1999.

Cavell, Stanley. *Más allá de las lágrimas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2009.

Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Fabbri, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Fernández, Macedonio. "Para una teoría de la humorística". *Obras completas III*. Buenos Aires: El Corregidor, 1974. 259-308.

Gledhill, Christine. *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI, 1987.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A study of the play-element in culture*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980.

Jakobson, Roman. “Sobre el realismo artístico”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. 71-80.

Jitrik, Noé. “Forma y significación en *El matadero*”. *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959-1976)*. Selección y prólogo Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespeda. Buenos Aires: Biblos, 1997. 65-96.

Kelly Hopfenblatt, Alejandro. “Un modelo de representación para la burguesía: La reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas”. *Imagofagia*. 10 (2014): 1-60.

Kuhn, Annette. “Women’s Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory”. *Screen*. 25. 1 (1984): 18-28.

Manetti, Ricardo. “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos”. *Cine argentino. Industria y clasicismo II, 1933-1956*. Dir. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000. 188-269.

Mulvey, Laura. “Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity”. *Sexuality and Space*. Ed. Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press, 1992. 53-72.

Oubiña, David. “Ínfima bitácora”. *Chantal Akerman. Una autobiografía*. Buenos Aires: Malba, 2005. 15-24.

Paladino, Diana. “La comedia”. *Cine argentino en democracia, 1983-1993*. Comp. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994. 138-153.

Perrot, Michelle. “Formas de habitación”. *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Dir. Philippe Ariès y Georges Duby. Madrid: Taurus, 1989.

Quinziano, Pascual. “La comedia: un género impuro”. *Cine argentino. La otra historia*. Comp. Sergio Wolf. Buenos Aires: Letra Buena, 1992. 130-146.

Rud, Lucía. “Estruendos, romances y clanes. La oferta cinematográfica de películas argentinas en los multicines de Buenos Aires (1997-2008)”. *Imagofagia*. 15 (2017): 1-32.

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2002.

Valdez, María. “El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo”. *Cine argentino. Industria y clasicismo II. 1933-1956*. Dir. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000. 270-342.

Viñas, David. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Corregidor, 1973.

Williams, Linda. “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”. *Film Quarterly*. 44. 4 (1991): 2-13.

Williams, Raymond. *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La marca, 2012.

Winnicott, Donald. *Realidad y juego*. Buenos Aires: Gedisa, 1985.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2008.