

Amor y panzas: configuraciones de la pareja en tres comedias románticas argentinas contemporáneas

por Lucía Rodríguez Riva*

Resumen: En los últimos años, algunas películas han innovado en la construcción estereotípica de la pareja dentro del género “comedia romántica”. Significativamente, hallamos que tres títulos (*Todas las azafatas van al cielo*, 2001, *¿Quién dice que es fácil?*, 2006, y *Música en espera*, 2009) contienen el mismo argumento: “un hombre se enamora de una mujer embarazada de otro hombre”. A partir de un análisis comparativo, investigamos qué modelos de pareja y familia propone cada film, estableciendo relaciones con el cine clásico argentino. Las propuestas, como era esperable, no constituyen una voz unívoca.

Palabras clave: comedia romántica – embarazo – paternidad – familia.

Abstract: In recent years, some movies have innovated on the stereotypical construction of the couple in the romantic comedy genre. Significantly, we found that three titles (*Todas las azafatas van al cielo*, 2001, *¿Quién dice que es fácil?*, 2006, y *Música en espera*, 2009) contain the same argument: “a man falls in love with a woman pregnant by another man”. Through a comparative analysis, we investigate which model of couples and families each film proposes, establishing relationships with Argentine classical cinema. The proposals, as expected, do not constitute a unique voice.

Key words: romantic comedy – pregnancy – paternity – family.

Concepción

En la década de 2000 hubo un resurgimiento de la comedia romántica, especialmente en los directores jóvenes y, en muchos casos, como *opera prima*.¹ Evidentemente, estas películas hablan acerca del encuentro y la consumación de una pareja, pero a través de su trama exponen problemas que competen a la generación que representan y a la cual están dirigidas en tanto público. Resulta llamativo, entonces, que tres de esos films contengan exactamente el mismo argumento: “un hombre se enamora de una mujer embarazada de otro hombre”. ¿Por qué? ¿Es esta una preocupación de la generación que personifican? Si es un problema, ¿puede resolverse? ¿De qué manera? Interrogándolo desde una perspectiva de género (*gender*), agregamos: ¿cómo se plantea, en estos casos, la conformación de una familia sin vínculo sanguíneo con el padre? ¿Los hombres aceptan esta paternidad sin más, o ello trae alguna consecuencia? ¿Qué lugar les cabe a las mujeres en este proyecto? La importancia de las respuestas que encontramos consiste en que conforman un índice de lo que es posible, pensable o aceptado en nuestro imaginario social actual, a partir de las *representaciones* que se realizan en este campo, el cinematográfico. En este sentido, coincidimos con lo que plantean Amado y Domínguez: “los relatos familiares –sociales y también representacionales– parecen contener, paradójicamente, las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras, e incluso revelar en su enunciado el germen de la resistencia o los dilemas de un cambio.” (2004: 15,16). Para responder estas cuestiones, proponemos el análisis comparativo de los films *Todas las azafatas van al cielo* (Daniel Burman, 2001), *¿Quién dice que es fácil?* (Juan Taratuto, 2006) y *Música en espera* (Hernán Golfrid, 2009).

¹ Entre otras, *Extraños en la noche* (Alejandro Montiel, 2012), *La suerte en tus manos* (Daniel Burman, 2012), *Mi primera boda* (Ariel Winograd, 2011), *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011), *Solos en la madrugada* (Diego Corsini, 2011), *Güelcom* (Yago Blanco, 2011), *Juntos para siempre* (Pablo Solarz, 2011), *Motivos para no enamorarse* (Mariano Mucci, 2008), *La ronda* (Inés Braun, 2008), *Un novio para mi mujer* (Juan Taratuto, 2008), *Elsa & Fred* (Marcos Carnevale, 2005), *No sos vos, soy yo* (Juan Taratuto, 2004), *Apariencias* (Alberto Lecchi, 2000) y *Felicidades* (Lucho Bender, 2000).

Más allá de las diferencias entre las tres películas –que no son escasas– encontramos algunas coincidencias importantes. En principio, los seis protagonistas comparten un vínculo generacional; sin estar explicitadas sus edades, están en sus treintas. Todos pertenecen, asimismo, a la clase media y tienen diferentes desarrollos profesionales (o un emprendimiento familiar, en el caso de Aldo en *¿Quién dice que es fácil?*). Como vemos, estas historias competen a adultos asentados económica y profesionalmente,² donde el conflicto ya no pasa por lo inesperado del embarazo.

Otro rasgo saliente es la relación con las propias familias. Dos de los protagonistas no la poseen (Andrea en *¿Quién dice que es fácil?* y Julián en *Todas las azafatas van al cielo*), en otros dos la presencia es débil y de un solo miembro (Aldo y su padre, Teresa y su madre en los mismos films, respectivamente). En los dos restantes figura la madre, cumpliendo el rol de la villana o bien como un personaje secundario (las de Paula y Ezequiel, respectivamente, en *Música en espera*). Tampoco hay hermanos, primos ni tíos. En general, podemos afirmar que se trata de presencias débiles de la familia en películas que –como propondremos– tratan justamente el problema de la paternidad/maternidad.

Estas primeras inferencias nos llevaron a revisar el cine argentino anterior y, en casos semejantes, estudiar cómo había sido presentado el tema. En efecto, el asunto de las madres solteras apareció en el cine clásico desde fines de los años 1930. De acuerdo al tipo de narrativa genérica el enfoque varió, lo cual implicó a distintos sujetos sociales y desplegó diferentes resoluciones posibles. Como veremos, el tratamiento del tema cambió a lo largo del siglo XX, en relación con las transformaciones que se produjeron a nivel social a través de

² Para pensar estas comedias y los grupos etarios que se veían representados en ellas, tomamos como referencia el modelo de reflexión que propone Stanley Cavell (1999) al estudiar las comedias clásicas norteamericanas: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona: Paidós.

una mayor autonomía de la mujer respecto de la familia, ampliando los márgenes de aquello que era admisible.

Las madres de hijos “de padre desconocido”

En 1939, la película *Gente bien* (Manuel Romero) despliega un conflicto similar al de nuestro corpus. Elvira (Delia Garcés) es una joven huérfana que tuvo un hijo de quien ahora piensa casarse con una joven rica y, por esto mismo, ocultarla a ella. En la fiesta de compromiso, el niño escapa y los músicos que amenizaban la velada defienden a Elvira frente a la hipocresía de los presentes. Carlos (Hugo Del Carril) siente cierta empatía por Elvira y se enamora de ella.

En este caso, Elvira no está embarazada, sino que ya ha tenido a su hijo y, a pesar de su evidente bondad, no puede obtener un trabajo diurno. Sólo consigue cantar en una *boite*, pero este empleo le implica un mayor desplazamiento social –se convierte en una “mujer de la noche”, en una configuración similar a la que plantea *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939). Carlos le propone casamiento y juntos arman una estrategia para quedarse con el niño, que resulta efectiva.

Delia Garcés es también la protagonista del film *De padre desconocido* (Alberto de Zavalía, 1949). Aquí ella es víctima de una “campaña moralizante” y es detenida por trabajar en una *boite* –a pesar de no haber cometido ningún delito efectivo, excepto ser “mala gente”, de acuerdo al término que se utiliza en la película.³ Lo que se discute aquí, en un principio, son las instituciones (el asilo

³ Nótese que en ambas películas la construcción de sentido parte de la oposición “mala gente/buena gente”, definida sobre la base de unos valores y normas de comportamiento burgueses. La noción de “gente bien”, que habitualmente alude a los integrantes de las clases altas, se define en el film de Romero a partir de la “bondad” de los personajes, sorteando su

de niños y el orden judicial), aunque luego el problema derive en una trama amorosa y paterno/filial. Laura Montero (Garcés) es hija de “un padre desconocido” y eso la atormenta; asimismo, tiene una hijita en la misma situación, que debió dar en adopción. Maidana, el bondadoso juez que interpreta Enrique Muiño, se hace cargo de Laura y la defiende hasta que su propio hijo abandona el matrimonio para irse con ella. El juez, entonces, se retracta de los valores que sostuvo siempre, pero luego se arrepiente, al entender que lo que Laura necesitaba era un padre. Así termina la película, con él rescatándola y ocupando simbólicamente ese rol.

Existen otros films en los cuales un hombre se ofrece a casarse con una mujer para ceder su apellido al niño (no sin algún grado de enamoramiento de parte suya). Es el caso de *Napoleón* (Luis César Amadori, 1940), donde el protagonista homónimo representado por Pepe Arias, entre sus múltiples actos de bondad se casa con la madre soltera moribunda para mantener a su hijo en un internado. Es también el personaje de Arias, Lorenzo, el que se contrae matrimonio con Paulina (Tita Merello) en *Mercado de Abasto* (Lucas Demare, 1952), corriéndonos un tanto del terreno de la comedia. El motivo es el mismo: “darle un apellido” a un niño, lo que en realidad sirve para consumir el amor que él ya tenía por esta mujer. En otro melodrama con Tita Merello, *Filomena Marturano* (Luis Mottura, 1950), Domingo Soriano (Guillermo Battaglia) se casa con ella, luego de años de convivencia, puesto que desea saber cuál de los tres hijos de Filomena (todos ya adultos) es suyo. Ella no se lo confiesa, pero la pareja se conforma de igual modo, puesto que los jóvenes aceptan el rol paterno que él ocupará. Filomena, ya con una familia formal y sintiéndose protegida por los hombres, puede finalmente llorar.

En estos casos encontramos dos constantes. Por un lado, que el conflicto principal surge en torno a la mirada de los demás: el famoso “qué dirán”.⁴ Este problema puede solucionarse con la formalización del casamiento, aunque no sea con el padre biológico. En algunos casos (especialmente en *De padre desconocido*) esta problemática está absolutamente interiorizada, de modo tal que los personajes sufren el hecho de no tener una paternidad reconocida y legal. El segundo punto es que se trata de un conflicto que afecta a la clase trabajadora. Las protagonistas son cantantes de cabaret, maestra, vendedora del mercado o ex-prostituta, y el grupo de pertenencia inicial es acorde a estas profesiones. La socióloga Susana Torrado sostiene las siguientes apreciaciones que verificaremos en el presente recorrido filmográfico:

Hasta mediados de la década del 40, prácticamente todas las exigencias relativas a la ‘femineidad’ (...) se resumían en un único mandato: “solo se es mujer si se es madre”. En el plano específico de la procreación, se añadían todavía otros requisitos. Una buena madre debía ser: prolífica (cumplía su deber republicano de brindar hijos a la patria); nodriza (aseguraba la lactancia natural); higiénica (tenía la responsabilidad orgánica y sanitaria de la prole); abnegada (sacrificaba todas sus aspiraciones personales por sus hijos). Nótese que en toda esta prédica, funcionalmente pronatalista, el gran ausente fue siempre el padre: la responsabilidad de la salud del niño, de la población y de la raza se adjudicó exclusivamente a la ‘mujer-madre’.

Estas ideas se arrastraron inercialmente hasta la década de 1980, cuando la reapertura democrática permitió la emergencia de los movimientos feministas (2003: 171).

⁴ El mismo problema plantea también José Agustín Ferreyra en *La ley que olvidaron* (1937), donde María (Libertad Lamarque) pasa de ser la más querida del barrio a convertirse en despreciada, puesto que ha tenido, supuestamente, un hijo de padre desconocido.

¡Cuidado!: adolescentes embarazadas

Hay otro momento del cine argentino en que el problema de las mujeres embarazadas sin un padre biológico a la vista surge como un síntoma. Si Diana Paladino plantea que “quizá la mayor innovación [de la comedia romántica en la década de los 80] es que por primera vez la sexualidad se considera y trata como un aspecto relevante en los conflictos de pareja” (1993: 153), agregamos que es también cuando, en relación a la sexualidad, se empieza a plantear el problema del *embarazo* –y no de los hijos– por fuera de un vínculo matrimonial. Este es el eje argumental de *No toquen a la nena* (Juan José Jusid, 1976), *Te amo* (Eduardo Calcagno, 1986) y *100 veces no debo* (Alejandro Doria, 1989). En los tres casos, las protagonistas son adolescentes de 17 años embarazadas que no quieren decir quién es el progenitor, puesto que no mantienen una relación con él. Estas tres jóvenes tienen en común el hecho de aceptar su embarazo y desear llevarlo a cabo. Además, no les importa no estar con el padre biológico y, parcialmente, desean armar un nuevo modelo familiar. El conflicto lo tienen fundamentalmente las familias: nuevamente, es el “qué dirán”, llevado a límites extremos. De hecho, *100 veces no debo* se promocionaba como una comedia familiar, la continuación del éxito de *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985). Por otra parte, el verdadero protagonista de *No toquen a la nena* es el padre (Luis Politti). En este caso, él decide casar a su hija con el amigo “hippie”, a pesar de que no le guste particularmente, por la posible opinión ajena. Aquí, tanto la familia tradicionalista de Patricia (Patricia Calderón) como la “progresista” (psicoanalizada, *new wave*) de Willy (Julio Chávez) asumen que la única posibilidad de resolver la situación es el casamiento de los dos jóvenes. Ellos acceden porque se aprecian, pero en la fiesta dicen abiertamente que el hijo que Patricia espera no es de Willy. Las expresiones de los padres, entonces, quedan congeladas, mientras una canción afirma: “Esta no es una historia excepcional / No te avergüences, viejo / Esta es la verdad”. La enunciación toma el punto de vista de los jóvenes, entendiendo que son la esperanza para

el futuro. Ellos ponen en evidencia lo absurdo de las normativas sociales vigentes, proponiendo un modo renovador de vivir y de pensar sus relaciones amorosas. Sus prácticas se oponen y, en el mejor de los casos, logran expandirse hacia quienes las rodean.

En *Te amo*, Valeria (Valentina Fernández de Rosa) escapa de la casa familiar, dado que su madre no la registra y su padre no la soporta. Su tío Roberto (Ulises Dumont), un artista bohemio de La Boca, la acoge en su hogar. Él, por más artista que sea, piensa que no está bien lo que hace su sobrina. La oposición entre el tipo de relaciones que busca Valeria y las que mantiene su tío queda evidenciada, entre otros elementos, por el modo deformante –gracias al gran angular– en que es representada la ceremonia de casamiento entre Roberto y Coca (Bettiana Blum): a pesar de estar juntos hace muchos años y de llevarse mal, ellos eligen la legalidad, todo lo contrario a Valeria –quien rechazó la seguridad de un departamento familiar y un modesto trabajo que su ex-novio, el padre biológico del bebé, le ofreció. En el final, corren en paralelo la presentación del tío en el cabaret y la soledad de Valeria durante el parto en el hospital: el tío Roberto se pierde presentar a quien probablemente más quisiera. La última secuencia muestra a la niña vecina yéndose de la casa familiar, igual a como lo hizo Valeria en su momento. Y un niño se asoma detrás de una ventana saludando a cámara, al espectador: de nuevo, el futuro está en los jóvenes.

En el caso de *100 veces no debo*, no observamos esa toma de postura por la posición juvenil. Aquí la puesta en escena y las actuaciones se inscriben en lo grotesco, representando el interior de una casa que es prácticamente de fantasía con unos padres que también deberían serlo. La niña bien educada que de repente revela una serie de amantes y no declara la paternidad biológica pone en crisis ese mundo artificial. Las hipocresías de la clase media son exhibidas a través del comportamiento de los personajes (el uso de la hija como una “mercancía” para ofrecer y la opinión respecto al aborto según

convenga, por citar dos aspectos), pero el orden se recompone gracias al parto de la empleada doméstica (invisibilizada dentro de la diégesis hasta ese momento), que finalmente reúne a la familia.

Estamos aquí ya en universos de clase media, familias que han criado a sus hijas en pos de un futuro promisorio, que les han enseñado piano y que no pueden aceptar que esa “inversión” se pierda por un hijo “de padre desconocido”. Por otra parte, es llamativo que la reacción sea la misma en el caso de las tres familias. La actuación y composición de los padres (varones) es en estos tres casos similar: grotesca, desbordada. Este punto en común nos induce a pensar que se trata de un modo de expresar la angustia que generaba esa situación a nivel social, en una época de importantes transformaciones en los modos de identidad de los jóvenes. Afirma Ana Wortman, al trabajar el concepto de “cultura juvenil”:

Las búsquedas de los jóvenes se orientan al reconocimiento de su singularidad y de la aceptación de sus lugares propios. La emergencia de la subjetividad constituye un tema relevante en este sentido, ya que en los ámbitos donde los jóvenes expresan su condición juvenil generan prácticas de carácter simbólico afectivo (1993: 122).

Asimismo, según Juan José Sebreli, es en la década de 1980 cuando se produce la crisis de la familia tradicional. Sostiene este autor: “Las transformaciones de la familia y del comportamiento sexual han tenido como eje la emancipación de la mujer” (2003: 198), en concordancia con lo que afirma Torrado (ver *supra*). Para esta socióloga, “desde los años '60 viene teniendo lugar un espectacular *progreso en la situación social de la mujer*, lo que implicó un cambio radical en la relación social entre los géneros” (2003: 318). El público de estas películas seguramente podía verse reflejado en la desesperación de esos padres que quieren encontrar una solución rápida y fácil al embarazo de la hija adolescente.

Al estudiar el cine popular argentino de los años 1990, Carolina Rocha afirma que la ausencia o la incapacidad de actuación de los padres en los films de ese período afecta la dinámica de la vida familiar. Así, es posible ver un proceso de erosión a nivel social, que la autora asocia a la instalación del neoliberalismo en el país (2012: 140). Estos relatos de emasculación, tal como los denomina, se dan a través del *thriller* (como ejemplos anota *Cenizas del paraíso* y *La furia*).⁵ Quizá sea este uno de los motivos de la ausencia de comedias románticas en esa década, género que reaparece con fuerza, como dijimos, en los años 2000.

Mujeres con panza que enamoran

Volvamos, ahora, a nuestro corpus inicial. Para abordarlo, analizaremos la puesta en escena de cada uno de los films, a fin de estudiar qué modelos proponen. Si bien en el nivel de la historia la resolución es siempre “satisfactoria”, en el sentido de que la pareja se conforma y forma una familia, el análisis del relato nos permite estudiar de qué modo se proponen y quedan asentadas las relaciones.

¿Quién dice que es fácil? relata la historia de Aldo (Diego Peretti) y Andrea (Carolina Peleritti). Él es dueño de una lavandería de autos; un obsesivo grave y un jefe severo. Ella le alquila el departamento contiguo al suyo, cuando ya está promediando el embarazo. Desde un comienzo este tema preocupa a Aldo, quien no entiende que ella no esté con el padre y, peor aún, que no sepa quién es. Si bien al principio él se siente incómodo, pronto se ve atraído por ella y establecen una relación, incluso una convivencia. Cuando el nacimiento se acerca se pelean, pero el momento del parto los une.

La película se construye a partir del universo “de barrio” al cual pertenece y en el que habita Aldo. Andrea es un elemento extraño que se introduce en este

⁵ *Cenizas del paraíso* (Marcelo Piñeyro, 1997) y *La furia* (Juan Bautista Stagnaro, 1997).

pequeño mundo regido por normas que le son ajenas y que no puede modificar. No se trata solo de los lugares en los que transcurre la acción, sino también de los personajes que aparecen en ellos. Son los amigos de Aldo, aquellos con quienes juega al Excaelectric –única actividad declarada de ocio– quienes se refieren en términos despectivos hacia las mujeres. Si el protagonista no lo hace del mismo modo es solo por recato, puesto que cuando expone sus creencias están en concordancia con las de estos. Algo aún más grave sucede con Betty, la empleada doméstica (Lidia Catalano). Dado que Aldo sufre eyaculación precoz, se atiene a un “tratamiento”. Para ello le solicita a su empleada que en una primera instancia lo masturbe, para luego hacer uso de su “*hábitat* natural” (sic). Si bien lo segundo no llega a concretarse, en tanto Aldo ya ha consumado su relación con Andrea, lo primero sí, acto que recuerda al derecho medieval de la *primae noctis*. La empleada doméstica es explotada doblemente, por su condición de pobre y de mujer.

Andrea, por su parte, es fotógrafa y mujer de mundo. Liberal, tiene amistades que representan a las minorías: negros, lesbianas, extranjeras. Declara haber convivido con veinticuatro de sus parejas y desconocer la paternidad biológica de su hijo. Llega al barrio buscando algo de tranquilidad y se enamora de Aldo. Hace uso de terapias alternativas y decide tener el hijo en su casa, para lo cual cuenta con su pareja. Poco antes del parto, Aldo y Andrea tienen una fuerte discusión porque el primero no puede aceptar que ella no sepa quién es el padre biológico.⁶ Él no tiene una sexualidad adulta asumida y toda confrontación con quien sí la tenga le produce fuertes contradicciones –de hecho, nunca pudo ver la relación que su padre mantuvo con su maestra de guitarra después de la muerte de su madre. A pesar de querer a Andrea, no puede evitar pensar que ella es “una puta” (esto es, dentro de los términos de la película, una mujer que ejerce su sexualidad libremente), tal como se expresa en la discusión final.

⁶ Además, Aldo teme que el padre del bebé sea el amigo negro de Andrea, evidenciando sus prejuicios racistas.



La caracterización de los personajes es maniquea y extremista, lo que sirve para profundizar el conflicto y darle ribetes cómicos al asunto. Sin embargo, aunque el film lo pretenda, la oposición no se da en términos parejos, en tanto la acción transcurre en los espacios que le corresponden fundamentalmente a él. A pesar de que Aldo da pequeñas muestras de su cambio de parecer, inspirado por el amor (o cariño) que siente por Andrea, la pelea final demuestra que en el fondo él no ha cambiado ni un ápice lo que pensaba inicialmente. Si él pudiera transformar su visión de

mundo, ¿podría ella sostener la relación a pesar de saber fehacientemente lo que él opina de su sexualidad? La película afirma que sí: después del parto en el que Aldo finalmente interviene ayudándola con las maniobras, el plano corto de ellos dos con el bebé funde (acompañado de una canción de amor) a una imagen idílica, donde Andrea está descansando en una cama matrimonial iluminada por la luz que entra por la ventana, mientras él toca la guitarra y el hijo tiene... unos tres años. Es decir, después de ser madre, la mujer queda sin acceso al habla. Ya no hay parlamentos en el film, es cierto, pero lo que ha triunfado ha sido el modelo de Aldo. Como vemos, el parto, “acto puro y compartido”, ha logrado que la mujer se convierta en madre y acepte ser

cuidada por el hombre. En la canción, una voz femenina afirma: “Menos mal que apareciste / Menos mal, me convenciste / Menos mal, sigues aquí. / Menos mal, nos ofendimos / Menos mal, nos perdonamos / Menos mal, nos dimos otra oportunidad / Menos mal que construimos / Menos mal, nos decidimos a seguir hasta el final”. La insistencia en el “menos mal” del tema puede entenderse como la aceptación del “mal menor”. De este modo, gracias al montaje y a la canción que sutura los planos, queda planteada la conversión. La última escena es con los abuelos –el padre y la profesora de guitarra, pareja finalmente aceptada por el protagonista– paseando al niño, repitiendo aquel recuerdo infantil de Aldo, donde él era quien asomaba la cabeza por el techo del auto, identificándole de esta manera con el pequeño. El modelo pervive.

Si pensamos en los títulos de nuestros tres films, sin dudas es *¿Quién dice que es fácil?* el que más se parece a los nombres de los 80, *No toquen a la nena* y *100 veces no debo*. La coincidencia no es azarosa, en tanto es esta la película donde el embarazo se expone como un conflicto en términos similares a aquellas, y la que sigue manteniendo los esquemas de valores de los films clásicos. Los títulos también aluden a una normativa sobre la sexualidad (“no tocar”, “no deber”). A pesar de que en el siglo XXI pareciera que esas reglas ya fueron transgredidas y sustituidas por otras, el cambio resulta todavía difícil de asumir (*¿quién dijo que lo sería?*). Esta película fue también, dentro de nuestro corpus inicial, la más exitosa en términos de público, lo cual sin dudas responde en gran parte a la producción y distribución, pero probablemente también a la mentalidad que puede verse manifestada en ella.

Música en espera narra el cruce casual de dos personajes que están en situaciones complicadas y con fechas límite. Paula (Natalia Oreiro) es una mujer autosuficiente que ocupa un lugar importante en su carrera profesional y que ha decidido tener el hijo a pesar de que su ex-pareja no está de acuerdo y la abandona. Es seria e inteligente, pero además está atravesada por la vivencia del embarazo y tiene algunas situaciones que resolver –la visita

inesperada de su madre y una propuesta de ascenso en el trabajo. Ezequiel (Diego Peretti), por su parte, debe preparar la música para una película pero no logra inspirarse y su director lo presiona. Está separado y tiene que pagar el crédito para que no le remate su casa el banco en el que ella, Paula, es subgerente. Cuando llama para cancelar la cita, escucha la música de espera que –cree– le puede salvar el trabajo.

En este caso, Paula está embarazada en término. La madre (Norma Aleandro) no sabe que su hija está sola. Entonces, Paula aprovecha una confusión para hacer pasar a Ezequiel por su pareja. Ambos se dan cuenta de que se necesitan mutuamente para sobrevivir esos días y arman un acuerdo. Como buena bancaria, ella negocia con él cuánto tiempo la acompañará. Él discute pero finalmente accede gracias a las amenazas de ella (“Tengo todos tus datos”), puesto que podría perjudicarlo en la renegociación de su crédito. Para finalizar el contrato, ella lo “apecha” con su panza de nueve meses: él queda acorralado por la mujer embarazada.

Si compartimos, con Diana Paladino, la idea de que la comedia romántica se ha construido sobre la base de la comedia de enredos y del melodrama (1993: 149), el rol de la mujer ha sido, entonces, el de la *Víctima*,⁷ de acuerdo con Jesús Martín-Barbero (1987). En este caso, Paula ocuparía ese papel, mientras que Ezequiel el del Héroe, la madre el de la Villana⁸ y diversos personajes secundarios (los guardias de seguridad y el remisero) el de los Bobos, aquellos que, a pesar suyo, logran que la pareja principal se reúna. Sin embargo, intentaremos demostrar que aquí el rol de la víctima, tal como se entiende tradicionalmente, es puesto en entredicho.

⁷ “La Víctima es la heroína: encarnación de la inocencia y de la virtud (...) cuya *debilidad* reclama todo el tiempo protección (...)” (Martín-Barbero, 1987: 129).

⁸ En la escena en la que aparece la madre, los planos que la fragmentan (la parte trasera de la cabeza y los pies) y la música de suspenso emulan una escena típica de presentación del villano en un *thriller*. Asimismo, la escena del baño entre la madre y Ezequiel contiene una lejana referencia a *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960).



La primera imagen de la película es la de una chica desnuda sentada sobre una cama doble, mirándose al espejo y llorando. Los motivos son desconocidos. Dicha escena ocupa el espacio completo de la pantalla, pareciendo una parte más de *Música en espera* y no un elemento más de esta ficción. Esto ocurre en dos oportunidades: exactamente al comienzo y en el final. Ambas son proyecciones –una solo para el director y el músico y la otra en el pre-estreno– y marcan el arco dramático del film. En la primera, queda evidenciado que esa chica que llora no es nuestra protagonista, en el momento en que se corta la proyección y el director y Ezequiel discuten sobre la música. Al final se repite la proyección, pero esta vez la película está completa. De acuerdo al desarrollo dramático del film, consideramos que *Música en espera* propone revertir esa imagen de “la chica que llora”. En la misma situación podría estar Paula, la protagonista, quien no se comporta en ningún momento de ese modo, sino que se presenta como una mujer capaz de asumir sus propias decisiones, enfrentando de alguna manera el modelo paterno, y de negociar de igual a igual con otro hombre. De esta forma, así como la película objeta de un modo cómico el lugar del director de cine, también discute esa imagen de la chica triste abandonada por un hombre y rescatada por otro. La

escena en cuestión cobra dramaticidad por la música que Ezequiel debe componerle, pero, al mismo tiempo y por esa misma operación de montaje que efectúa el director, se muestra la construcción de ese efecto. Es decir, *Música en espera* expone cómo se construye en una película la imagen de una chica débil para producir el efecto de identificación y compasión sobre ella.



Siguiendo con el análisis en función de los espacios, aquí la oposición se construye de modo muy diferente a *¿Quién dice que es fácil?*. Los lugares que definen a Paula son su departamento –elegante, moderno, pulcro– y la oficina –ordenada, vidriada, simple. La casa de él, en cambio, es desordenada, más oscura, no tan moderna ni con un estilo definido (a diferencia de la casa de su ex-socio, por ejemplo). En este sentido, podríamos pensar que el espacio final, en el que aparece la pareja consolidada, es el de la sala del cine. Es un lugar ajeno a los dos, aunque más cercano a él, por su profesión. Sin embargo, Paula ha tenido una transformación (recordemos que uno de sus dilemas durante el embarazo es el deseo de abandonar su trabajo gerencial en el banco), lo cual se observa claramente en su presencia (vestida de fiesta, peinada y maquillada). La misma sala de cine ha sido transformada: antes la

veíamos habitada solo por dos personajes que negociaban, ahora por un público que celebra el estreno. *Música en espera* termina y no vemos cuál será el espacio común a la pareja, pero podemos intuir que sea cual fuere, el lugar que habitaba cada uno por separado ha sido transformado. Esto se corrobora, además, por el acto de creación final, cuando un comentario de él sirve para que Paula elija el nombre del hijo, nombre que a su vez inspira a Ezequiel a crear la tan ansiada música: juntos han resuelto mejor sus preocupaciones.

Por su parte, *Todas las azafatas van al cielo* narra la historia de Julián (Alfredo Casero), que viaja a Ushuaia para despedir los restos de su esposa y se encuentra con Teresa (Ingrid Rubio), una de las mozas de abordo, de la cual se enamora. Las historias de los dos protagonistas son fuertes dramas, al punto de que se cruzan cuando los dos están intentando matarse (o, más bien, queriendo morirse). Más que el amor, los une el dolor. Pasan la noche juntos y Julián se enamora de ella, pero al día siguiente Teresa vuelve y él, tratando de seguirla, sufre un accidente que lo deja en coma por cuatro meses. A partir de este punto, la narración se vuelve circular. Los espacios que habían aparecido se repiten en una búsqueda que encarnan los distintos personajes. Todo se repite pero al hacerlo, cambia. Las imágenes que aparecen dos veces tienen un significado distinto cada vez porque la acción ha transformado el rumbo de los acontecimientos.

A diferencia de las otras dos películas, en esta el protagonista masculino se enamora de ella sin saber que está embarazada. Este elemento, entonces, no tiene que ver con el conflicto central. La futura presencia del hijo es una complicación para ella, pero que no afecta a la pareja. Esto puede observarse en la narración, que toma la forma de una focalización interna variable, aunque con matices distintos. Mientras que la voz de Julián es la que organiza el relato y le otorga un sentido, cuando escuchamos la voz-over de Teresa oímos las instrucciones del test de embarazo o su preocupación acerca de “dónde estarán los hombres” (es decir, cómo resolver problemas inminentes). Las reflexiones corresponden aquí a la voz masculina.

Es en una historia secundaria, la del Señalero y su hija, donde se concentra parte fundamental del sentido de esta película. La noche en que rescatan a Julián, el Señalero (Emilio Disi) le muestra a aquél el avión que está construyendo para su hija. Le cuenta que la tuvo de grande (no se menciona a la madre) y le explica que con los hijos hay que tener sueños. Sus palabras, que suenan fantasiosas para Julián, tienen más que ver con él de lo que piensa. Dijimos que las situaciones se repiten, pero cambian. Entonces, si Julián y Teresa se encuentran en el medio de la nieve cuando quieren morir, el reencuentro de la pareja ocurre en el mismo lugar, pero con algunos elementos trocados: primero, que ella tiene una panza notable y luego, que planea sobre ellos el avión naranja, el cual en ese contexto funciona como el símbolo de la relación paterno-filial.



Cuando Teresa encuentra a Julián, lo interpela del siguiente modo:

Teresa: ¡No te podés matar!

Julián: Dame una razón para que no me mate.

Teresa: El amor. No sé, lo nuestro. Nuestro hijo.

A esta altura, él ya sabe que “nuestro hijo” no es tal, pero esa mentira desesperada no es lo importante. Teresa, que se presenta como una persona

hermética y con dificultades para las relaciones, recibe consejos amorosos –sin pedirlos– de distintos personajes (su compañera, una adolescente, el taxista). Sin embargo, y a pesar de no sentirse preparada para ello, busca a Julián. Más bien intuitiva, esboza razones universales y propias en un mismo nivel con tal de convencerlo, y lo logra. Consigue, entonces, una compañía para ella y un padre para su hijo.

Las diferencias entre el primer encuentro y el segundo marcan el recorrido que ha hecho cada uno de los personajes hasta volver a encontrarse. Significativamente, a pesar de que la película trata sobre la historia de amor entre Julián y Teresa, las últimas personas que vemos en el film no son ellos, sino el Señalero y su hija caminando, mientras éste la abraza y ríe. Es decir, que *Todas las azafatas van al cielo* no trata solo de una historia amorosa, sino, más profundamente, sobre ser padre. O acerca de formar una familia, puesto que, por el accionar de los personajes, ellos entienden que esta se forma por los vínculos afectivos y no necesariamente por los biológicos.⁹

El trabajo sobre los espacios de este film se acerca más al que describimos en *Música en espera*, aunque de modo diferente. Julián y Teresa se encuentran en Ushuaia, una ciudad que impone sus reglas en función del tiempo. Es un lugar medianamente hostil, pero al cual los personajes se van adaptando. Asimismo, funciona casi como un espacio de ensueño, prácticamente sin referencialidad para la vida cotidiana de los personajes, en un relato que responde mucho más a los estados de ánimo que a la acción. La relación, entonces, comienza y se consolida en un lugar extraño a ambos, para que ellos luego puedan volver juntos a la ciudad en la que habitan, Buenos Aires.

⁹ El tema de las relaciones familiares y sobre todo la paterno-filial es recurrente y primordial en la filmografía de Daniel Burman, investigadas especialmente desde su carácter judío (*Esperando al mesías*, *El abrazo partido*, *Derecho de familia*, *El nido vacío*, entre otras). A pesar de que esta película pareciera estar alejada del resto de la obra del director, encontramos aquí una ligadura evidente.

Este es uno de los casos en los que, como señalamos, aparece algún pariente: la madre de Teresa (Norma Aleandro). Si bien su presencia es breve, parece ser la única persona con la que tiene una relación afectiva. Teresa discute con ella, pero es casi como una amiga que la comprende, además de que pueden hablar en términos amplios de la sexualidad de ambas. La visión comprensiva de la madre, que no entiende muy bien qué sucede pero que sabe que su hija está sufriendo, es radicalmente distinta a la postura que tomaban las familias en aquellas películas con adolescentes embarazadas. Para que los parientes tengan alguna participación aquí, deben entonces cambiar su modo de hacerlo.

Nuevas miradas en la televisión

En 2012, una serie televisiva cautivó al gran público, e incluso devolvió la preeminencia de la ficción al *prime-time* argentino: *Graduados* (Telefé, producida por Sebastián Ortega). El conflicto central de esta comedia giraba en torno a la revelación de que el hijo del matrimonio entre Loli (Nancy Dupláa) y Pablo (Luciano Cáceres) era en realidad hijo biológico de Andy (Daniel Hendler), un ex-compañero del secundario. El gran atractivo de la serie era su recreación en *flashbacks* de la vida en los años 1980, cuando sus protagonistas cursaban el colegio. Estableciendo relaciones con los films trabajados aquí, podemos decir que Loli formaría parte de la generación de adolescentes embarazadas que vimos en las películas de esa década. Sin embargo y a diferencia de aquellas, Loli en ese momento se casó con su novio y mantuvo el modelo tradicional. Dieciocho años después, el ocultamiento se revelaba y afectaba sustancialmente la vida de los personajes implicados.

Lo valioso de *Graduados*, a nuestro entender, fue el modo en que se representaron las relaciones personales, sumado a cómo los personajes aceptaron en conjunto la verdad y lo novedoso de su situación. Si bien se trataba de una comedia, las escenas dedicadas a resolver los conflictos familiares y de pareja se alejaban de una representación modalizada por lo

cómico o bien por una estilización melodramática. En cambio, eran momentos dolorosos para los protagonistas, quienes a pesar de todo, elaboraban sus conflictos juntos y creaban nuevos vínculos a partir de los acontecimientos, buscando la mejor manera de vivir en las nuevas circunstancias. Aun los “villanos” de la trama (Pablo, Patricia) se presentaban como personajes sufrientes, a partir de lo cual se podía comprender su accionar e incluso sentir empatía por ellos.

Gracias a este tratamiento de los conflictos familiares, que escapaba de la comedia o del melodrama, la serie se apartó de las representaciones que sostienen o refuerzan ciertos esquemas sociales a cualquier costo (por ejemplo, las que muestran la infidelidad como algo necesario para la supervivencia del matrimonio). Es por ello que consideramos que en *Graduados* estos temas se trataron con criterio, acercándose de este modo a temáticas en las cuales puede sentirse identificado gran parte del público (fundamentalmente por la separación de los padres y las nuevas parejas; aunque el develamiento de la identidad de Martín puede enmarcarse dentro de las transformaciones en políticas identitarias que acontecieron en los últimos años en la Argentina). El hecho de que estos temas (como también el del maltrato escolar)¹⁰ hayan sido retratados de este modo en el medio televisivo –que suele ser más conservador que el cine–, da cuenta de aquellos cambios a nivel social por los que nos preguntábamos al principio, evidenciados en las representaciones posibles.

Conclusiones

Resumiendo, si en las décadas de 1940 y 1950 el problema era la honorabilidad de la mujer luego de ser madre soltera, este se resolvía con un

¹⁰ El personaje de Patricia (Isabel Macedo) había cambiado su identidad y buscaba vengarse de sus ex-compañeros del secundario, puesto que había sido maltratada por ellos debido a su obesidad. Esto generó un gran impacto en el público, dada la actualidad del tema (*bullying*).

casamiento. Generalmente, dicha dificultad les correspondía a mujeres de clase baja o de pasado “turbio”. Ya entre los años 1970 y 1980, el conflicto se trasladó a las adolescentes de clase media. La preocupación seguía siendo “el qué dirán”, pero correspondía a sus familias, en tanto ellas pretendían generar nuevos modos de relacionarse con sus parejas e hijos. Finalmente, en la década de 2000 encontramos que parte de esto pervive en *¿Quién dice que es fácil?*, mientras que *Todas las azafatas van al cielo* y *Música en espera* proponen otros modelos de configuración de la pareja y de la paternidad/maternidad, a partir de la aceptación mutua.

No es casual que los directores de nuestro corpus inicial sean tres varones (Juan Taratuto, Hernán Golfrid y Daniel Burman) de edades similares a sus protagonistas, seguramente por la necesidad de plantear las preocupaciones generacionales de las que hablamos al comienzo. En el caso de *Música en espera*, la película que plantea una situación más equilibrada entre ambos miembros de la pareja, participa una mujer como guionista (Julieta Steinberg). En los otros films, hemos visto que es a través de los personajes masculinos que se organiza el relato, pero queremos señalar que los puntos de vista son muy diferentes. En *¿Quién dice que es fácil?* corroboramos el intento de sostener el modelo patriarcal y marcadamente machista, más allá de que la película no se presente así. En cambio, en *Todas las azafatas van al cielo* podemos observar que la mirada se propone desde una *sensibilidad* masculina –no necesariamente machista–, en tanto no logra acceder a la afectividad femenina más allá de las preocupaciones más evidentes (test, padre, etcétera) y el eje central es la transformación del hombre en padre; punto de vista que en definitiva es sincero, puesto que se proyecta desde la subjetividad del autor.

Finalmente, un último elemento que corrobora nuestras hipótesis en relación a los cambios señalados en la problemática está en la pertenencia genérica de las películas. Mientras en las décadas de 1940 y 1950 se trataba fundamentalmente de melodramas, en los años 1980 aparecieron comedias

familiares, y en la actualidad, comedias románticas,¹¹ donde el conflicto central siempre remite a las dificultades de los dos protagonistas para consolidar su amor. Finalmente, de lo que se trata no es del conflicto del embarazo en sí mismo, sino de cómo generar vínculos para la pareja que se conforma y que criará a ese hijo.

Bibliografía

- Amado, Ana y Nora Domínguez (2004), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós.
- Stanley Cavell (1999), *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- Martín-Barbero, Jesús (1987), “Melodrama: el gran espectáculo popular”, en *De los medios a las mediaciones*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Paladino, Diana (1994), “La comedia”, en Claudio España (Coord.), *Cine argentino en democracia*, Buenos Aires: FNA.
- Rocha, Carolina (2012), *Masculinities in contemporary Argentine popular cinema*, New York: Palgrave Macmillan.
- Sebreli, Juan José (2003), *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación seguido de Buenos Aires, ciudad en crisis*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Torrado, Susana (2003), *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)*, Buenos Aires: De la Flor.
- Wortman, Ana (1993), “Los jóvenes en cuestión” en Silvia Delfino (Comp.), *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Buenos Aires: La Marca.

* Lucía Rodríguez Riva es licenciada en Artes (UBA) y egresada de TEAlmagen. Se desempeña como docente de Historia del Cine Argentino y Cine Latinoamericano en la UBA y el IUNA, y trabaja en diversos proyectos relacionados a la gestión y recuperación del patrimonio audiovisual. E-mail: lurodriguezriva@gmail.com

¹¹ Para plantear los cambios en las pertenencias genéricas de los films, nos hemos basado en los estudios sobre el tema de Rick Altman (1999), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.