



Autoridades invisibles y autorizaciones visibles en la película argentina *Rompecabezas* de Natalia Smirnoff

Laurence H. Mullaly

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Bordeaux, France
e-mail: Laurence.mullaly@u-bordeaux3.fr

Recibido: 5 enero 2013; Aceptado: 27 febrero 2013

RESUMEN: En el cine argentino de finales de los años 90 y principios del siglo actual, las representaciones de la feminidad y la masculinidad se están enriqueciendo gracias a las visiones alternativas que nos ofrecen en su mayoría directoras. La película de Natalia Smirnoff, que se centra en la trayectoria de una mujer ordinaria cuyo despertar psicosexual choca con las autoridades invisibles que hasta ahora regían su vida, da testimonio de ello. *Rompecabezas* (*Puzzle*) explora la permanencia y la influencia de las estructuras patriarcales en la construcción de las identidades. A partir de una perspectiva de género, el presente trabajo pretende analizar de qué manera opera el conjunto de las jerarquías y de los sistemas simbólicos y en qué medida Natalia Smirnoff nos proporciona una (re)visión transformadora de las mujeres.

PALABRAS CLAVE: Cine argentino; estudios de género; identidad; feminismo; Natalia Smirnoff

Cómo citar este artículo / Citation: Mullaly, Laurence H. (2013) "Autoridades invisibles y autorizaciones visibles en la película argentina *Rompecabezas* de Natalia Smirnoff". *Culture & History Digital Journal* 2(1): e019. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.019>

ABSTRACT: *Invisible Authorities and Visible Authorizations in "Rompecabezas" by Natalia Smirnoff.*- In the Argentinian cinema of the end of the 90's and beginning of the 21st century, the representations of femininity and masculinity have become richer thanks to alternative visions, most frequently proposed by female directors. Natalia Smirnoff's film *Rompecabezas* (*Puzzle*) is a perfect example. It tells the story of an ordinary woman whose psychosexual awakening shakes up the invisible forces that had dictated her life up to that point. *Rompecabezas* explores the everlasting effect and influence on the patriarchal structures in constructing identity. The aim of this work, rooted in a gender perspective, is to study in what way both hierarchy and symbolic systems operate and to what extent Natalia Smirnoff provides us with a powerful (re)vision of transformation for women.

KEYWORDS: Argentinian cinema; Gender Studies; Identity; Feminism; Natalia Smirnoff

Copyright: © 2013 CSIC. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0 License.

DE MUJERES Y CINE

¿Definir(se)?

El imaginario se sustenta de y sustenta las ideologías. El cine es un proveedor potente del imaginario colectivo; como tecnología social puede reforzar o

rebosar y hasta alterar ese "conjunto de imágenes, símbolos y representaciones míticas de la mujer como miembro de una comunidad, las cuales habrían sido producidas por las mismas mujeres como expresión de su particular forma de existir como grupo, dentro de una sociedad" (Vega Centeno, 2003). Pero, ¿son las mujeres las creadoras de sí mismas, de sus

representaciones? La escasa presencia de las mujeres directoras en el panorama del cine mundial nos llevó a preguntarnos cómo se idean las subjetividades masculinas y femeninas. ¿Cómo se manifiestan sino dentro de unas relaciones de género la masculinidad y la femineidad? Según la define Leonor Faur, una de las redactoras del *Diccionario de estudios de género y feminismos*, la masculinidad es “una construcción que parte de un ideal representado en la cultura colectiva”, y “esta representación varía de una cultura a otra e, incluso, dentro de una misma cultura, en diferentes tiempos históricos, pertenencia étnica, clase social, religión y edad” (Faur, 2007). No obstante, no deja de sorprender que no figure en dicha obra el término femineidad o femineidad, dejando un hueco entre familia y femineidad ... ¿Será para salir de la categoría del “eterno femenino” que simplifica, estereotipa y reifica a las mujeres? ¿Será porque nosotras mujeres no sabemos definirnos? Puede que parte de la respuesta se halle en las páginas de la obra de Beauvoir, *El Segundo Sexo* que, si bien tiene más de medio siglo de existencia, sigue actual para pensar la condición de la mujer, hoy diríamos las mujeres. Simone de Beauvoir parte precisamente de la definición que de las mujeres dan la historia y los mitos, que así determinan su destino:

La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él; no la considera como un ser autónomo. “La mujer, el ser relativo ...”, escribe Michelet. Y así lo afirma Benda en el *Rapport d'Uriel*: “El cuerpo del hombre tiene sentido por sí mismo, abstracción hecha del de la mujer, mientras este último aparece desprovisto de todo sentido si no se evoca al macho ... El hombre se piensa sin la mujer. Ella no se piensa sin el hombre”. Y ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; así se la denomina “el sexo”, queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece esencialmente como un ser sexuado: para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro (Beauvoir, 1981: 45).

Las luchas, los estudios y las teorías feministas buscan visibilizar ese Otro y devolverle, a través de relecturas y revisiones, el lugar, los derechos y el poder de redefinirse en todos los ámbitos socioculturales. Una tarea gigantesca y necesaria para cambiar de paradigmas y democratizar las sociedades, un reto revolucionario ya que abre brechas hacia territorios nuevos y fértiles.

El presente trabajo propone brindar una lectura de la película *Rompecabezas*, de la cineasta Natalia Smirnoff, a partir de unas preguntas que las feministas llevan varias décadas barajando y que siguen vigentes porque aún suscitan resistencias, indiferencia, o porque son ignoradas por los que se consideran “los dueños del lenguaje”: “¿qué significa

hablar, escribir, hacer películas como mujer? (De Lauretis, 1992: 28).

Tanto a nivel de la narración como de la enunciación, la cineasta argentina rompe con el imperativo del placer visual que impera en el lenguaje cinematográfico, al proponer una trama narrativa que mira a las mujeres mirándose. Dicho de otra manera, la narración concibe a las mujeres no como imagen para el hombre sino como sujetos históricos. Se entrelazan pues los mecanismos del poder masculino a través de lo que denominaría “las autoridades invisibles”, y la emergencia de una conciencia y de una subjetividad que afloran a medida el sujeto femineo va autorizándose nuevas experiencias que denominaría “las autorizaciones visibles”.

DE LAURETIS Y LA SUBJETIVIDAD DE LO NO-MASCULINO

En su artículo “La organización social de la masculinidad”, Connell (1997) subraya el interés de la historiografía a la hora de investigar el concepto de masculinidad y se refiere al aporte de Laqueur (1994), cuyo ensayo, *La construcción del sexo, Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* demostró que el sexo es contextual y un producto de modelos actualizados por las sociedades que los producen en función de sus necesidades. Establece que, hasta finales del siglo XVIII, el sexo masculino y lo masculino en general siendo la medida de todo, no existía necesidad de marcar la diferencia sexual discursivamente, ya que la jerarquización sexual fundada sobre la hegemonía de lo masculino operaba como regulador social. Los “sexos modernos”, que solíamos considerar hasta finales del siglo XX, y que ciertos siguen admitiendo como a-históricos, nacieron y se reforzaron a lo largo del siglo XIX con el reordenamiento político-social burgués. La construcción de la diferencia sexual hizo que la masculinidad se creara en contraste con la femineidad en el siglo XIX, y se inscribiera en las prácticas discursivas cotidianas. “En la oposición semiótica de masculinidad y femineidad, la masculinidad es el término inadvertido, el lugar de autoridad simbólica. El falo es la propiedad significativa y la femineidad es simbólicamente definida por la carencia” (Connell, 1997: 34).¹

Los ensayos de Teresa De Lauretis reunidos bajo el título *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine* y publicado en inglés en 1984,² pretenden confrontar los fundamentos de la semiótica, el cine y el feminismo y aportar nuevas miradas sobre esa supuesta carencia. La intención, claramente política, es de situar los conocimientos heredados y admitidos como autoridades visibles, deconstruir revelándola a través de un análisis de los fundamentos de la cultura occidental su componente exclusivamente androcéntrica, para luego proponer otras prácticas.

Ese fue la obra de las feministas a partir de los años 70 y, al parecer, es un desafío todavía relevante el mostrar que el cine es una de las tecnologías sociales que contribuyen a la construcción de la mujer. Cambiar de mirada significa cambiar de práctica, y si quedó claro que la omnipresencia en la pantalla de una mujer objeto de deseo masculino implicaba el considerarla como no-sujeto, el imaginario social no se modificó tanto en los últimos treinta años como para que podamos considerar historia el lema de Annette Kuhn “hacer visible lo invisible” (Kuhn, 1994: 67).

Dentro de los límites de la presente contribución, no se puede resumir la tarea de reexaminar los estudios sobre mitología, semiótica, psicoanálisis y narratología, que le llevaron años a De Lauretis. En cambio, sí se pueden destacar algunos elementos que registran los mecanismos de resistencia cultural frente al sujeto femenino, y explican cómo la tradición occidental consolidó los códigos de representación que siguen operando hasta el día de hoy como cánones ideológicos y estéticos.

En el primer ensayo, “A través del espejo”, Teresa De Lauretis analiza el estatuto de las mujeres en el discurso occidental y examina las teorías del cine a partir de los aportes de la semiótica y del psicoanálisis estableciendo que “la mujer” no es sino un sueño: “ausente en cuanto sujeto teórico, cautiva en cuanto sujeto histórico” (De Lauretis, 1992: 28). La mujer aparece como representación y como escenario de la sexualidad, pero no como sujeto de ella; es una imagen creada y mirada. A continuación, De Lauretis se pregunta cómo se crean las imágenes y, entablando un diálogo con el texto de Mulvey (1975),³ “cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente” (De Lauretis, 1992: 20). En los dos ensayos siguientes, se expone en esa búsqueda: “cómo interpelar al espectador desde otros lugares de la contemplación, cómo construir una temporalidad narrativa diferente, cómo situar al espectador y al realizador no en el centro sino en los márgenes del estadio edípico” (De Lauretis, 1992: 133).

“El deseo de la narración”, el quinto ensayo, subraya la necesidad de “historizar la noción de narración poniéndola en relación con el sujeto y con su implicación en la ley del significado, o su dependencia del orden social” (De Lauretis, 1992: 169). Ella hace hincapié en la tendencia al universalismo para demostrar que el cine produce signos que son productos construidos.⁴ Poniendo de realce las interpretaciones tradicionales, reelaboradas por Freud, del mito fundador de la masculinidad, Edipo, De Lauretis postula que tanto el proceso de constitución del sujeto mítico como la narración se fundan en la diferencia sexual. En la mecánica mítico-sexual, tal y como la analizó Yuri Lotman, el semiótico soviético perteneciente a la misma tradición que Propp:

(...) el héroe debe ser masculino, (...) porque el obstáculo, cualquiera que sea su personificación, es morfológicamente femenino y de hecho, el útero. (...) la imagen del mundo que resulta del pensamiento mítico desde el comienzo mismo de la cultura descansaría, en primer y fundamental lugar, sobre lo que llamamos biología. (...) el héroe, el sujeto mítico, se constituye como ser humano y como masculino; es el principio activo de la cultura, el que establece la distinción, el creador de diferencias. La mujer es lo que no es susceptible de transformación, de vida o de muerte; es el elemento del espacio de la trama, un topos, una resistencia, matriz y materia.” (De Lauretis, 1992: 188–189)

La historia de la feminidad, tal y como la teorizaron Freud y *Lévi-Strauss*, evidencia la no consideración de lo femenino como sujeto y la restricción de su papel al cumplimiento de un destino biológico. Resulta significativo el hecho de que la función reproductiva no implica –como es el caso de los hombres– o sea no construye al sujeto femenino como sujeto, sino que participa del desarrollo humano en general. Dicho de otra manera, el propio cuerpo de la mujer, cuyo poder es también su condena, ejerce esa función sin su consentimiento, en la medida en que no nace de un deseo, no es una tarea o una actividad como se da en el caso de los hombres.

El final del camino de la chica, si tiene éxito, la llevará a un lugar donde el chico la pueda encontrar, como a la bella Durmiente, esperándolo a él, su Príncipe Azul. Pues al chico le han prometido, en el contrato social suscrito en su fase edípica, que encontrará a la mujer esperándolo al final de *su* camino (el de *él*). De esta forma, el itinerario del viaje de la mujer, que recorre desde el principio mismo el territorio de su propio cuerpo (la primera “tarea”) está guiado por una brújula que señala, no a la reproducción como cumplimiento de su destino biológico (el de ella), sino exactamente al cumplimiento de la promesa hecha al “hombrecito”, de su contrato social, de su destino biológico y afectivo (el de él) –y a la satisfacción de su deseo. (De Lauretis, 1992: 211–212)

De ahí surge la pregunta siguiente y recurrente que se hacen las feministas sobre la (im)posible identificación de las espectadoras: ¿cómo pueden las espectadoras identificarse si no existen como sujeto? El problema de la identificación es un tema candente dentro los estudios teóricos feministas, porque retoma esas cuestiones. En el cine como en las artes narrativas, el éxito se funda en la aceptación y la adhesión del público a una narración cuya meta consiste en complacer, agradar, seducir:

El aparato cinematográfico, en la totalidad de sus operaciones y efectos, no produce simplemente imágenes, sino imaginaria. Asocia efectos y significados

a imágenes mediante el establecimiento de límites de identificación, de la orientación del deseo y de la posición del espectador con respecto a ellas” (De Lauretis, 1992: 217).

Los estudios que indagan los procesos de recepción establecen que no existe un espectador neutro y que el proceso de identificaciones es complejo ya que abarca una serie de combinaciones entre las miradas de la cámara, de los personajes y de los espectadores, cada una siendo un producto cultural y una actividad semiótica. Lo cierto es que la diferencia sexual fundamenta el proceso de identificación cuya importancia en la formación de la subjetividad es definida por Laplanche y Pontalis: “no es simplemente un mecanismo más entre otros, sino el mecanismo mismo por el cual se constituye el sujeto humano” (De Lauretis, 1992: 224).

LA IDENTIDAD COMO ROMPECABEZAS

El cine entre proyección, construcción y reproducción

El cine, arte de la narración, propone una serie de identificaciones que permiten al sujeto constituirse mediante una asimilación y transformación de los modelos y figuras propuestos. El problema es que las espectadoras se ven enmarcadas en una posición de objeto, cuando los espectadores masculinos no dejan de asumir un papel de sujeto, con lo cual no pueden sino constituirse en objeto de deseo, en imagen y no en sujeto. La diferencia sexual en realidad impone a todos los espectadores, masculinos y femeninos, la misma identificación: la norma es lo masculino porque quién mira es el hombre. Dicho de otra manera, la mujer no es sino una imagen mirada:

(...) cada persona que va al cine con una historia semiótica personal y social, con una serie e identificaciones previas a través de las cuales se ha sexualizado en cierta medida. Y puesto que él o ella son sujetos históricos, que se ven continuamente envueltos en una multiplicidad de actividades significativas, que, como el cine o la narración, descansan sobre y perpetúan la distinción fundadora de la cultura –la diferencia sexual–, las imágenes cinematográficas no son para ellos objetos neutros de una percepción sino “imágenes significantes (...)” (De Lauretis, 1992: 230).

Interesarse en la posibilidad de representar otro deseo, de salir de un drama edípico y de colocar el espectador femenino en un marco del placer y la sexualidad que no sea pensada en función y para satisfacer el deseo del hombre, esas son las peticiones que formulaban Laura Mulvey, Annette Kuhn y otras a mitad de los años 70. Una respuesta se encuentra en “Semiótica y experiencia” de principios de los 80, donde Teresa De Lauretis apuesta

por modificar la asimetría sexual y romper con la lógica del orden simbólico patriarcal tal y como lo admitimos, es decir, como lo natural y lo normal. Todas coinciden en que queda por construir el sujeto femenino y sólo se podrá conseguir cambiando de mirada.

Desde entonces, se multiplicaron y modificaron las prácticas artísticas y en particular cinematográficas para devolverles a los sujetos femeninos la conciencia y el deseo de su propio cuerpo y subjetividad. Al centrarse en la percepción y la experiencia de la sexualidad femenina para ellas y ya no para ellos, y al determinar el impacto de la dimensión social en la configuración de la subjetividad, se está concretando el incentivo feminista de llegar a una “concienciación” y más allá a una “apropiación” de la realidad (De Lauretis, 1992: 292). De hecho, las filmografías y bibliografías de las dos últimas décadas testimonian un afán de rearticular “las relaciones del sujeto con la realidad social a partir de la experiencia históricas de las mujeres.” (De Lauretis, 1992: 293).

Dentro del cine latinoamericano y más precisamente argentino, la generación que se dio a conocer en los noventa y fue denominada por los críticos Nuevo Cine Argentino, consta de obras que revisan, reelaboran y plantean la posición de las mujeres en la sociedad. Una de sus especificidades es el hecho de que muchas mujeres incorporan sus filas. Aunque no todas afirman una postura feminista, queda claro que su filmografía da cuenta de una conciencia de las normas y de los roles sexuales y de una voluntad de superarlas.

¿Son unas rompecabezas las mujeres?

Natalia Smirnoff empezó su carrera profesional como directora de casting y primera ayudante de dirección. Durante diez años, trabajó con Lucrecia Martel, Jorge Gaggero, Alejandro Agresti, Pablo Trapero, Ariel Rotter, Verónica Chen, Marco Bechis ... Así que su primer largo de ficción como guionista y directora es el resultado de una larga experiencia y el proyecto de una autora conciente de lo que podía brindar a la pantalla pero que necesitó apoyo y hasta empujón para lanzarse. Elle misma confiesa que:

Haciendo el casting de *La ciénaga*, Lucre (Lucrecia Martel, figura tutelar del Nuevo Cine Argentino con apenas tres películas) me dijo una frase que me marcó: está muy bien que seas ayudante y que hagas este trabajo, pero **no pierdas la capacidad de saltar al vacío**. Sin eso, no podés dirigir. Me quedó grabado. **Muchos años me llevó querer dirigir**.⁵

Resulta significativo ese dato, ya que subraya uno de los mecanismos sobre los que se funda la dominación masculina: la carencia de autoestima de las

mujeres, consecuencia de la división sexuada de las competencias, de las cualidades y valores, las de las mujeres ocupando siempre un rango inferior, subordinado y hasta desvalorizado con respecto de los de los hombres.

El impacto psicosexual de esa naturalización es patente en todas las esferas socio-profesionales, pero se halla reforzada en los territorios tradicionalmente exclusivamente masculinos, como es el caso de la industria cinematográfica. En la misma entrevista, la cineasta cuenta también que volvió a sufrir una crisis de confianza cuando tuvo a su hijo porque sentía la dificultad de compaginar y armonizar su deseo de ser madre con su rol de asistente de dirección. El deseo de contar una historia sencilla y con una protagonista mujer se impuso y le fue muy bien porque se granjeó una acogida muy favorable por parte de la crítica y del público internacional (La Biennale de Berlín, el Festival de Toulouse ...).

Rompecabezas cuenta cómo María del Carmen, una ama de casa cincuentona del conurbano de Buenos Aires, casada y madre de dos hijos, descubre que tiene un don que se convierte en adicción: los rompecabezas. A través de esta afición por el juego, conoce a un rico jubilado, Roberto, que le propone entrenar para participar en el torneo mundial de rompecabezas. La primera escena de la película logra, a nivel narrativo, la perfección de un micro relato y contiene en ciernes todos los elementos de la trama.

La narración gira alrededor de la protagonista, lo cual es bastante inhabitual aunque no inédito dentro del cine argentino. Pensemos en la obra de María Luisa Bemberg, la única mujer que llegó a conquistar un espacio propio en la industria del cine argentino de los años 80 y 90 con *Momentos*, *Señora de nadie*, *Camila*, *Miss Mary*, *Yo la peor de todas*, *De eso no se habla*; todas sus películas se centran en figuras femeninas.

La actriz María Onetto contribuyó seguramente en esa decisión de centrarse en un sujeto femenino. Natalia Smirnoff reanudó así con la experiencia de *La mujer sin cabeza*, también protagonizada por Onetto que había sido elegida por ella, entonces directora de *casting* y asistente de Lucrecia Martel. Es de notar que en ambas películas, la conciencia feminista, aunque no la reivindiquen las directoras, se concreta, entre otros recursos, mediante la elección de un punto de vista que nunca se desvía de la protagonista femenina.

Ahora bien, la distancia mantenida por la cámara de Martel cede aquí el paso a una empatía que se expresa visualmente por la decisión de acompañar a su protagonista cámara en mano, en primeros planos, a veces primerísimos planos, que se combinan con el recurso del fuera de foco. Esa construcción de la mirada no sólo facilita el involucramiento de los espectadores en el ambiente cotidiano de esa mujer de carne y hueso, sino que sugiere el desfase entre la realidad que la rodea y su propia percepción de

ésta. Se elabora así una visión simultánea de dos dimensiones paralelas. Por un lado, el costumbrismo brindado por la fotografía de Bárbara Álvarez trabaja el entorno familiar como un paisaje, y por otro lado, el detenerse en la cara de María Onetto, en sus gestos más ínfimos, en sus muecas, brinda una visión de su vida interior.

De hecho, merecería indagar en el juego de la actriz que en la primera década del 2000 se ha convertido en una personalidad que cuenta tanto en el mundo del teatro como de la televisión y del cine (Lucrecia Martel y Natalia Smirnoff en cine, Albertina Carri en televisión, ...) sin dejar de ser y actuar como siempre lo hizo, es decir, privilegiando la expresividad corporal. En cine, más allá de lo que dice y a veces cuando no dice nada, su cuerpo, en cada detalle posible, es una propuesta. Así en *Rompecabezas*, la directora se focaliza en cada uno de sus movimientos que aparecen a veces fragmentados. No se trata aquí de satisfacer una pulsión escópica brindando una dosis de erotismo a los espectadores, sino más bien de prestar una atención particular a la multitud de gestos, a veces ínfimos, que informan sobre el humor, la emoción o la tensión de la protagonista. Todo en el cuerpo de María Onetto tiene sentido: desde el desplazamiento de un pie mientras telefona, el alzar una mano al elegir un rompecabezas en la tienda, el mover la espalda cuando se la acerca su amante, en mover los pies o respirar, el no decir nada ...

La cara de la actriz es a la vez superficie, máscara social y espejo del alma. Es un campo de batalla donde percibimos su frustración callada y una tensión interna nunca formulada hasta ahora y que brota, revelando la tensión que la rodea y la habita. Es como si la imagen se difractara para producir un discurso mudo que echa raíz en su propio cuerpo sumiso a los deseos y las necesidades ajenas, y que ahora se rebela.

Apenas la miran su marido, sus hijos, sus familiares, pero ella mira más allá de ellos, o más adentro, y el fuera de foco que la rodea da cuenta de ello: no se trata de una introspección sino de un proceso íntimo. Su cuerpo disciplinado da señales de un deseo no formulado pero presente y que se abre paso a medida vaya avanzando la trama. Natalia Smirnoff articula las distintas capas que constituyen, tejen, a nivel fílmico, el instinto de su protagonista entendido según la definición de De Lauretis como "un tipo de conocimiento internalizado a partir de la repetición secular y cotidiana de acciones, impresiones y significados, cuya relación causa-efecto o de cualquier otra clase se acepta como cierta o incluso necesaria" (De Lauretis, 1992: 252). En su cara se percibe lo que Jacques Aumont define como "la dialéctica entre la máscara social y la exteriorización de las profundidades de lo íntimo" (Aumont, 1992: 22, traducción del autor).

A continuación, cuando descubre el mundo de Roberto, esa mirada sobre ella se modifica porque su

propia subjetividad se ve alterada por el encuentro, fuera de lo conocido, fuera de su contexto. Eso acrecienta la identificación de los espectadores en la medida en que nos hallamos en posición de observarla descubriendo un territorio virgen donde el instinto cede paso a una experiencia inédita, y es un descubrimiento mutuo, compartido no con su familia sino con los espectadores, sus cómplices.

MUJERES AL BORDE DE SÍ MISMAS

La trayectoria de María del Carmen implica una desterritorialización geográfica, temporal y mental, cuyas consecuencias pronto se vislumbran. Al salir del hogar y de la rutina, ella descubre y se descubre otra, y eso cambia su mirada sobre ella y sobre los demás. Lo original es que este personaje entregado y controlado, reservado y al parecer sometido a resignarse a las reglas dictadas por la sociedad, no está al borde de un ataque de nervios como las mujeres retratadas por Almodóvar en su película culto, y tampoco va a cometer alguna brutalidad o irse de casa.

La mujer que descubrimos en la primera escena parece a punto de la implosión, pero se trata de un caos contenido, callado. El plato roto que se empeña en recomponer como si de un puzzle se tratara, no sólo anticipa su afán por el juego sino que simboliza su propia quebradura interior y la necesidad en la que se halla de volver a juntar las piezas de su vida. Ella necesita verse, reunirse con ella para sentir una unidad que hasta ahora le viene asignada por su papel, sus atributos y sus competencias como mujer. Parece estar al borde de la asfixia sin que los demás lo noten o se preocupen, aunque es ella la agasajada.

Tanto en la literatura como en el cine argentino, parece ser que “las madres son una presencia intermitente, en constante tensión entre la centralidad y la exclusión, entre la acentuación y la indiferencia. Una presencia que en general no tiene voz” (Domínguez, 1995). El retrato de mujer que hace Natalia Smirnoff es una respuesta a esa falta de consideración general, que se observa en los medios, en las artes y en la política, hacia esas madres de unos cincuenta años, con hijos a punto de irse de casa, un marido de quien dependen económicamente y un destino trazado por la sociedad patriarcal. El motor del deseo de la protagonista es el puzzle, al parecer un *hobby* inofensivo, casi imperceptible. No obstante, a partir de ese juego, la fuerza –según la califica la cineasta– y determinación de esa mujer sumisa cobran otro rumbo. La sensibilidad y la calidad cinematográfica de Natalia Smirnoff echan raíces en la mirada que de niña echaba a su propia madre, restaurando por el texto filmico, una genealogía femenina original:

Me refiero a “fuerte” en el sentido obvio de la palabra, a la fortaleza palpable. Pero mientras crecía, aprendí a

ver otro tipo de fuerza, la que no se ve a primera vista. Basta con observar para ver que esa persona siempre está ahí, que lucha a su manera. Aprendí a reconocer ese otro tipo de lucha. Estamos acostumbrados a la lucha masculina, pero me gusta cómo luchan las mujeres, sin gritar; tal vez no seamos tan valientes. A veces puede parecer que María del Carmen anda un poco perdida, pero sigue adelante. Aprendí a apreciar esta lucha observando a mi madre.⁶

María no vacila a la hora de planear su escapada a la capital donde acude a casa de Roberto, fascinado por su habilidad en armar rompecabezas. Ella recurre a una mentira trillada que se sustenta en su propia subordinación, y en su dedicación familiar –visitas a una tía enferma–, y resulta invisible a ojos de los que están acostumbrados a su abnegación. De hecho, su breve ausencia desata cierta irritación entre sus hijos y marido que manifiestan así su molestia al no ser los únicos en beneficiarse de ella. María del Carmen rompe con esas autoridades invisibles, esa sutil violencia ejercida contra ella, aceptada por ella, y que la ata a un espacio y una temporalidad dictaminada por el “imperio del género” (Löwy, 2006).

El recorrido en tren y los encuentros en la casa lujosa de Roberto abren una brecha en su marco espacio-temporal. Allá lejos, no es ella la que atiende sino otra mujer, Carmen, lo cual no deja de interrogarla como si estuviera delante de un espejo y pudiera verse actuar; allá lejos de casa, ella es elogiada, mirada y deseada. Al volver a casa, y a medida avanza la trama, sus gestos de hartazgo, su impaciencia y los enfrentamientos con su marido hacen visible lo que ahora se autoriza: quedarse en casa cuando los tres varones se van a la cancha, discutir la decisión de sus hijos de gastar el dinero, expresar su deseo o su no deseo de hacer el amor, dejar de aceptar la burla menospreciativa de su marido y tener una relación sexual con otro hombre. Son esas experiencias, esas decisiones, esa posición que va conquistando, sin agredir o gritarle a nadie, pero con una determinación absoluta, las que conforman su subjetividad.

Al final, tras ganar el trofeo que le abre las puertas del campeonato mundial en Alemania, María del Carmen viola la ley matrimonial y comete una infidelidad, pero regresa a casa cuando hubiera podido a irse a Alemania con Roberto. No se trata pues de una revolución en el sentido de ruptura brutal y definitiva de un orden. Lo que importa aquí no es tanto el *happy end* habitual en el cine hegemónico y su modelo de representación institucional (MRI) tal y como lo formuló Burch (2007). No hay resolución feliz porque lo que importa de momento –y esa hipótesis viene confirmada por una cantidad impresionante de películas argentinas y más allá latinoamericanas– es dar cuenta de lo real, es decir, de la condición de las mujeres. Devolverles la mirada

a todas las mujeres, independientemente de su clase, edad, religión, orientación sexual está a la orden del día en numerosos documentales y en la ficción, aunque no suponga siempre una posibilidad de romper con la subordinación.

En el caso de *Rompecabezas*, si bien esa exploración de la psique femenina no da lugar a una emancipación mediante una ruptura con la institución familiar, el final de la película es alentador en muchos aspectos. María del Carmen pide a los tres varones que conviven con ella, hijos y marido, que quiten sus cosas de un cuarto y luego organiza ella el reordenamiento de ese cuarto propio que no forma parte íntegra de la casa. Ella manda y asume su autoridad visibilizada para afirmar su derecho a dedicarse al ocio. Ese gesto implica la cesación del trabajo doméstico y el descanso de todas las tareas reguladoras de la economía familiar, e introduce una discontinuidad esperanzadora de otros cambios.

Para concluir este trabajo y proponer otras perspectivas que permitan ahondar en el intento de la cineasta de brindar nuevas posibilidades al sujeto femenino, haré hincapié en la dimensión subversiva del juego.

Dentro del contexto de la película, el rompecabezas funciona como una caja de Pandora ya que posibilita una experiencia vital y mágica en un territorio fuera de las normas cotidianas. Al darse cuenta de sus aptitudes, el personaje femenino toma conciencia de sí misma y busca conquistar por su experiencia propia una reciprocidad que le fue confiscada. Puede que ese descubrimiento, esa revelación desate miedos y produzca terremotos. Es el primer paso hacia su subjetividad, ya no subyugada por haber nacido de la costilla de Adán y sólo ser considerada como lo Otro. El juego, aquí el puzzle, facilita las facultades de esa mujer que termina tomando conciencia de que puede crearse, (re)construirse y que ese paso decisivo sólo se puede dar a partir de “la transformación del sitio de la mujer en ella”, como abogaba Beauvoir.

NOTAS

1. Connell (1997) añade que “este enfoque sigue la fórmula de la lingüística estructural, donde los elementos del discurso son definidos por sus diferencias entre sí. Se ha usado este

enfoque extensamente en los análisis culturales feminista y postestructuralista de género, y en el psicoanálisis y los estudios de simbolismo lacanianos. Ello resulta más productivo que un contraste abstracto de masculinidad y femineidad, del tipo encontrado en las escalas M/F”.

2. Publicada en su traducción española en 1992 en la editorial Cátedra. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.
3. En el quinto ensayo, De Lauretis relea al texto de Mulvey (1975) a la luz de la obra de los estructuralistas y en particular de los ensayos de Barthes, *S/Z* y *El placer del texto*.
4. Al igual que Claire Johnston, que ya en 1974 abogaba por centrarse en la cuestión del deseo y por replantear cuestiones “olvidadas o desplazadas por los estudios semiológicos” (De Lauretis, 1992: 171).
5. El énfasis es nuestro. La versión completa de la entrevista publicada en el diario *La Nación*, el 25 de abril de 2010 puede leerse en “ke blog cine+cine”: <http://claudiomnghetti.blogspot.com/2010/05/natalia-smirnoff-rompecabezas-version.html> [consultado 27/mayo/2013].
6. Entrevista a Natalia Smirnoff. <http://golem.es/rompecabezas/director.php> [consultado 27/mayo/2013]

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques (1992) *Du visage au cinéma*. Editions de l’Etoile, Paris.
- Beauvoir de, Simone (1981) *El segundo sexo*. En *Obras completas, tomo III*. Traducido por García Puente, J. Aguilar, Madrid.
- Burch, Noel (2007) *De la beauté des latrines, Pour réhabiliter le sens au cinéma*. L’Harmattan, Paris.
- Connell, Robert (1997) “La organización social de la masculinidad”. En *Masculinidades: Poder y crisis*, editado por Valdés, Teresa y Olavarría, José. ISIS Internacional, Santiago, pp. 31–48.
- De Lauretis, Teresa (1992) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Traducido por Iglesias Recuero, Silvia. Cátedra, Madrid.
- Domínguez, Nora (1995) “Entre madres y putas”. En *El arte entre lo público y lo privado*. Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), Buenos Aires, pp. 537–547.
- Faur, Leonor (2007) “Masculinidades”. En *Diccionario de estudios de género y feminismos*, editado por Gamba, S.B. Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 205–207.
- Kuhn, Annette (1994) *Women’s pictures, Feminism and cinema*. 2nd edition, Verso, New York.
- Laqueur, Thomas (1994) *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Traducido por Ortíz Gómez, Teresa. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Löwy, Ilana (2006) *L’emprise du genre, masculinité, féminité, inégalité*. La Dispute, Paris.
- Mulvey, Laura (1975) “Visual Pleasure in Narrative Cinema”, *Screen* 16, 3: 6–18.
- Vega Centeno, Imelda (2003) “Imaginario femenino y tradición (Tema Central)”. En *Ecuador Debate. La Construcción de lo femenino*, 59: 65–78. <http://hdl.handle.net/10469/4435> [consultado 16/abril/2013]