

## **Felices vacaciones: cuestiones de géneros en *All Inclusive*, *Las Vegas* y *Sueño Florianópolis***

Por Rocío Gordon\*

**Resumen:** En 2018 se estrenaron en Argentina tres comedias que se desarrollan durante vacaciones familiares o de pareja: *All Inclusive* de Diego y Pablo Levy, *Las Vegas* de Juan Villegas y *Sueño Florianópolis* de Ana Katz. Cada una de ellas presenta situaciones que suspenden la armonía vacacional para reformular los vínculos interpersonales, ya sea desde las convenciones de género (tanto *genre* como *gender*) o desde sus quiebres. Dentro del universo hermético y a veces carnavalesco que habilitan las vacaciones, estas películas usan la comedia para manifestar diferentes miradas sobre el matrimonio y la familia. Este artículo se propone reflexionar sobre el rol que desempeña la felicidad (y su fracaso) en el imaginario vacacional y familiar dentro de la construcción del género (comedia) y de la percepción de género (*gender*).

**Palabras clave:** cine argentino contemporáneo, estudios de género, comedia de rematrimonio, felicidad.

## **Felizes férias: questões de géneros em *All Inclusive*, *Las Vegas* e *Sueño Florianópolis***

**Resumo:** Em 2018, na Argentina, foram lançadas três comédias que se desenrolam durante as férias em família ou de casais: *All Inclusive* de Diego e Pablo Levy, *Las Vegas* de Juan Villegas e *Sueño Florianópolis* de Ana Katz. Cada uma delas apresenta situações que perturbam a harmonia das férias para reformular as relações interpessoais, seja com base em convenções de gênero (tanto *genre* quanto *gender*), ou através das suas rupturas. Dentro do universo fechado e, por vezes, carnavalesco que as férias possibilitam, esses filmes usam a comédia para expressar diferentes perspectivas sobre o casamento e a família. Este artigo tem como objetivo refletir sobre o papel que a felicidade (e seu fracasso) desempenha no imaginário de férias e na família, dentro da construção do gênero (comédia) e na percepção de gênero (*gender*).

**Palavras-chave:** cinema argentino contemporáneo, estudos de género, comédia de rematrimônio, felicidade.

## **Happy Vacations: Genre and Gender Issues in *All Inclusive*, *Las Vegas*, and *Sueño Florianópolis***

---

**Abstract:** In 2018, three comedies were released in Argentina that take place during family or couples' vacations: *All Inclusive* by Diego and Pablo Levy, *Las Vegas* by Juan Villegas and *Sueño Florianópolis* by Ana Katz. Each presents situations that disrupt the holiday harmony. By doing so, they reconfigure interpersonal relationships either based on genre and gender conventions or by stepping away from them. Within the enclosed and sometimes carnivalesque universe that vacations enable, these films use comedy to express different perspectives on marriage and family. This article aims to reflect on the role that happiness (and its failure) plays in the vacation and family fantasy within the construction of the genre (comedy) and gender perspectives.

**Keywords:** Argentine contemporary cinema, gender studies, remarriage comedy, happiness.

**Fecha de recepción:** 14/10/2023

**Fecha de aceptación:** 20/3/2024

En 2018 se estrenaron en Argentina tres comedias que se desarrollan durante vacaciones familiares o de pareja: *All Inclusive* de Diego y Pablo Levy, *Las Vegas* de Juan Villegas y *Sueño Florianópolis* de Ana Katz.<sup>1</sup> Estos no son casos aislados, forman parte de una tendencia más extendida: a partir del nuevo siglo, pero sobre todo desde el 2010, aparece en el cine argentino una serie de películas que transcurren en lugares vacacionales y que exhiben crisis en las relaciones interpersonales.<sup>2</sup> Al mismo tiempo, desde hace ya varios años, el cine

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que *Sueño Florianópolis* fue estrenada en noviembre de ese año en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, pero su estreno comercial fue en enero de 2019. Según los datos de recaudación del INCAA, la película de Katz aparece como "estrenada en 2018" y figura tanto en el catálogo como en el anuario de ese año.

<sup>2</sup> Entre ellas se encuentran: *Una novia errante* (Ana Katz, 2007), *Incómodos* (Esteban Menis, 2008), *Aguas verdes* (Mariano de Rosa, 2009), *Mar del plata* (Jonathan Klajman y Sebastián Dietsch, 2012), *Los tentados* (Mariano Blanco, 2013), *Mar* (2014) de Dominga Sotomayor (directora chilena, pero filmada y producida en Argentina), *Como una novia sin sexo* (Lucas Santa Ana, 2016), *Las olas* (Natalia Dagatti, 2017), *Pinamar* (Federico Godfrid, 2017), *Temporada y Segunda Temporada* (Federico Barrios, 2018), *Azul el mar* (Sabrina Moreno, 2019), *Los miembros de la familia* (Mateo Bendesky, 2019), *Ballenas* (Paula Saidón, 2022). Todas estas películas transcurren en espacios costeros, pero también hay otras que toman lugar en espacios vacacionales de otro tipo como *Últimas vacaciones en familia* (Nicolás Teté, 2011), *Salsipuedes* (Mariano Luque, 2012), *Soleada* (Gabriela Trettel, 2016), *Primero enero* (Darío Mascambroni,

argentino viene exponiendo la ruptura y/o el cuestionamiento de la institución familiar.<sup>3</sup> Estas tres películas tienen la particularidad de ser comedias, de haberse estrenado el mismo año y de transcurrir en un espacio costero.<sup>4</sup> Cada una de ellas presenta situaciones que suspenden la armonía vacacional para reformular los vínculos interpersonales, ya sea desde las convenciones de género (tanto *genre* como *gender*) o desde sus quiebres.<sup>5</sup> Dentro del universo hermético y a veces carnavalesco que habilitan las vacaciones, estas películas usan la comedia para manifestar diferentes miradas sobre el matrimonio y la familia. En este artículo examino cómo las películas dirigidas por hombres (hermanos Levy y Villegas) siguen las normativas de la comedia del enredo matrimonial o rematrimonio marcada por una mirada masculina, mientras que la película de la directora Katz, sale de esa estructura para presentar una visión de familia que va más allá del conflicto romántico y centrarse en la intimidad a través del *fluir* de la mirada femenina. Me propongo aquí constatar estas diferencias y

2016), *El otro verano* (Julián Giulianelli, 2018) y *Camping* (Luciana Bilotti, 2019). A comienzos del 2000 ya se manifiesta esta tendencia con algunas películas que no transcurren en su totalidad en espacios vacacionales, pero que los eligen como escape o forma de exploración personal como los casos de *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), *¿Sabés nadar?* (Diego Kaplan, 2002) y *Nadar solo* (Ezequiel Acuña, 2003).

<sup>3</sup> En su ya clásico estudio sobre el llamado Nuevo Cine Argentino, *Otros mundos*, Gonzalo Aguilar planteaba la ausencia o retirada del foco en la familia como una reflexión sobre la crisis de los lazos conyugales o familiares (41). En su estudio sobre el rol de la familia en el cine contemporáneo, Marcos Zangrandi explica que “[e]n las ficciones del presente, el árbol genealógico no es más (ni menos) que la exposición y la exploración de los lazos familiares” (2020: 22). Por su parte, Josefina Ludmer, en *Aquí América Latina*, habla de la centralidad de la familia (en todas sus formas) que se percibe en la ficción a partir del nuevo siglo (2010: 68-69) y Ana Amado y Nora Domínguez editan *Lazos de familia* (2004), un conjunto de artículos que exploran la funcionalidad de los relatos familiares desde una perspectiva teórico-política.

<sup>4</sup> Otra característica que vale la pena mencionar es que sus directores son de Buenos Aires y pertenecen a la misma generación. Ana Katz (1975) y Juan Villegas (1971) son egresados de la Universidad del Cine (FUC), mientras que Diego Levy (1973) es fotógrafo y escritor y Pablo Levy (1987) se formó en dirección de fotografía en el Centro de Formación Profesional SICA. Katz ha dirigido seis largometrajes: *El juego de la silla* (2002), *Una novia errante* (2006), *Los Marziano* (2011), *Mi amiga del parque* (2015), *Sueño Florianópolis* (2018) y *El perro que no calla* (2020). Villegas ha hecho *Sábado* (2002), *Los suicidas* (2005), *Ocio* (2010) y *Las Vegas* (2018). Los hermanos Levy han realizado el documental *Novias - Madrinas - 15 años* (2011), *Masterplan* (2012) y *Cosano: la vida secreta de un vestido* (2014) y *All Inclusive* (2018). Pablo Levy por su cuenta también dirigió *Julia no te cases* (2022).

<sup>5</sup> A lo largo de este artículo me referiré al género en dos de sus acepciones, como género cinematográfico, en este caso la comedia, y como género relacionado a identidad/orientación sexual. La diferenciación en inglés *genre* y *gender* sirve para marcar este doble uso del término.

reflexionar sobre el rol que desempeña la felicidad (y su fracaso) en el imaginario vacacional y familiar dentro de la construcción del género comedia (*genre*) y de la percepción de género (*gender*). Dentro de una coyuntura nacional de las últimas dos décadas en que han surgido nuevos activismos, se han ampliado los estudios de género de cine y ha aumentado la producción de películas realizadas por mujeres, el análisis de la trama y de la construcción de personajes pretende vislumbrar de qué maneras la comedia impone una normativa hegemónica o, por el contrario, es capaz de sugerir nuevos espacios discursivos “donde pueden formularse los términos de una diferente construcción de género” (De Lauretis, 1996: 33).<sup>6</sup>

### Cuestiones de género

La comedia como género cinematográfico no siempre es fácil de clasificar y en diferentes estudios de cine argentino, ha sido categorizado como “escurridizo y ambiguo” (Valdez, 2000), “impuro” (Quinziano, 1992) o como una “sumatoria de microestructuras” (Paladino, 1994). Desde los comienzos del cine sonoro en Argentina, la comedia consolida su popularidad y a lo largo de su historia van apareciendo diferentes variaciones que demuestran la fluidez del género y la dificultad de clasificarlo de una manera restringida. Sin embargo, hay casos notorios de categorías específicas, entre las que se destacan la comedia blanca, la costumbrista, la picaresca, la testimonial.<sup>7</sup> La popularidad del género no ha

<sup>6</sup> En “La tecnología del género” Teresa de Lauretis advierte la necesidad de pensar el género (*gender*) “como el producto y proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” (1996: 8) y explica las posibilidades que se habilitan en “otros espacios tanto discursivos como sociales que existen, desde que las prácticas feministas los han (re)construido, en los márgenes (o ‘entre líneas’, o ‘a contrapelo’) de los discursos hegemónicos y en los intersticios de las instituciones, en prácticas de oposición y en nuevas formas de comunidad” (1996: 34).

<sup>7</sup> La comedia blanca (o de teléfono blancos) agrupa, según Alejandro Kelly Hopfenblatt, el cine de ingenuas y la comedia alocada de los años 40 y se caracteriza por sus “ambientes suntuosos y personajes adinerados” (Kelly Hopfenblatt, 2015: 210). La costumbrista es, según Diana Paladino, la más cercana al realismo y a los valores de la clase media. Esta variante se mantendrá constante en la historia del cine nacional, pero cambiará según los parámetros sociales de cada época (Paladino, 1994). Paladino también toma registro de la variante testimonial, un tipo de comedia surgido en los años 80 que gira en torno a problemáticas surgidas

cambiado en la actualidad: en los últimos 15 años (2007-2023), de las diez películas más taquilleras, cinco son comedias y, de ellas, cuatro tratan de relaciones de pareja o del ámbito familiar.<sup>8</sup> *All Inclusive*, *Las Vegas* y *Sueño Florianópolis* se inscriben en esta línea y lo hacen a través de dos vertientes en particular: la comedia de rematrimonio, una pareja que se separa y vuelve a reencontrarse, y la costumbrista, basada principalmente en usos y costumbres de la clase media.<sup>9</sup>

La comedia se rige a partir de un desorden que al final se reacomoda o reordena,<sup>10</sup> especialmente en las comedias de rematrimonio en las que la resolución es evidente desde el comienzo. Este es, según Stanley Cavell (1981) el mito fundante de este tipo de comedias: la (re)consolidación de la pareja.<sup>11</sup> Este es el caso claro de *All Inclusive* y *Las Vegas* que hasta se podría decir se inscriben dentro de una tradición nacional en la que los celos y la infidelidad aparecen como tópicos comunes a partir de las comedias de los años cuarenta, algo que no sucedía con este tipo de películas en Hollywood (Azzi, 2017: 235).<sup>12</sup>

durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983), muchas veces utilizando la sátira y la ironía. La picaresca se basa en las insinuaciones sexuales, la exposición del cuerpo semidesnudo femenino y la centralidad de “capos-cómicos” consagrados. Esta variante tuvo su auge en las décadas de los 70 y 80 (Fidanza, 2019).

<sup>8</sup> Según los datos estadísticos de la Subgerencia de Fiscalización de la Industria Audiovisual del INCAA, *Un novio para mi mujer* (Juan Taratuto, 2008), *Corazón de León* (Marcos Carnevale, 2013), *Me casé con un boludo* (Juan Taratuto, 2016) y *Mamá se fue de viaje* (Ariel Winograd, 2017) forman parte de las películas argentinas más vistas en ese período junto con una comedia policial/thriller, *La odisea de los giles* (Sebastián Borensztein, 2019). Cabe destacar el caso de *Me casé con un boludo* que batió el récord de taquilla en 2016 superando los dos millones de espectadores.

<sup>9</sup> En 2018 también se estrenó en Argentina *El amor menos pensado* de Juan Vera, otra comedia de rematrimonio. Si bien fue una de las películas más taquilleras de ese año (segunda en el ranking de películas nacionales), no ha sido incluida en este estudio porque no se adscribe al parámetro de la locación/ideal vacacional.

<sup>10</sup> “Obviamente la lógica del desorden que se desmadeja desde ella [la comedia], más allá de la crítica a los sistemas socioculturales que propone, no escapa de la vuelta al mandato que reubica cada cosa en su lugar” (Valdez, 2000: 272-3)

<sup>11</sup> La comedia de enredo matrimonial tiene sus raíces en la antigua y nueva comedia, pero su diferencia con ambas es que la pareja es adulta y lo que busca es perseverar en el matrimonio a pesar de las complicaciones.

<sup>12</sup> En su estudio sobre las comedias de enredo matrimonial argentinas de los años cuarenta, Carolina Azzi marca esta diferencia entre el cine nacional y el hollywoodense y pone como

---

En *All Inclusive* Pablo es un arquitecto al que acaban de echar de su trabajo y decide no contarle a su mujer, Lucía, una actriz de comerciales. Al no poder cancelar las vacaciones que reservó anteriormente para sorprenderla, se ven obligados a viajar a Trancoso, Brasil, al día siguiente de haber sido despedido. Además de este conflicto inicial, ya en Brasil, Pablo comienza a desarrollar celos hacia Gilberto, el encargado del hospedaje *all inclusive*, un argentino que se hace pasar por brasilero. La infidelidad también forma parte de la trama ya que tanto Lucía como Pablo tienen relaciones sexuales con otras personas. A pesar de los celos y los engaños, el orden se restaura al final y Pablo y Lucía se reconcilian. En *Las Vegas*, Laura y Pablo, su hijo, viajan a Villa Gesell para pasar fin de año. Al poco tiempo de llegar al departamento donde se hospedan, descubren que Martín, el ex de Laura y padre de Pablo también está allí de vacaciones con su nueva y más joven novia, Candela. Esto lleva a una seguidilla de situaciones en las que Laura exhibe sus celos, aunque los quiera esconder, lo que genera una continua tensión con Candela. La noche de fin de año, como era de esperarse, Martín y Laura terminan juntos y la mañana siguiente, Pablo se les suma en el desayuno, reconfigurando así la unión familiar.

Si bien en estas películas se parte de la base de que el matrimonio ya no es una institución fundacional (en *All Inclusive* Pablo y Lucía viven juntos, pero no están casados y en *Las Vegas* los protagonistas se separaron hace años), se inscriben en la tradición de películas de rematrimonio dado que ambas se sostienen gracias a la convencionalidad de la clausura de la comedia romántica: la reconciliación de la pareja y el final feliz, pero más en concreto, la felicidad en forma de familia. Este regreso a la familia, como plantea Cavell, está ligado a una búsqueda de la felicidad desde una consciencia de que el matrimonio es deficiente: en estas comedias la pareja es adulta y busca perseverar más allá de las dificultades. Por esto, los finales de estas películas, representan una

---

ejemplo, *Hay que casar a Paulina* (Manuel Romero, 1944), *Una rubia en el camino* (Romero, 1938), *El retrato* (Carlos Schlieper, 1947) y *Cosas de mujer* (Schlieper, 1951).

resolución que reivindica un concepto de felicidad ligado a cierta heteronorma familiar y su crononormatividad.<sup>13</sup> Estos finales se adecúan a una conformidad temporal de la expectativa productiva de la sociedad capitalista, es decir, la consolidación de la familia forma parte de “un modo de implantación, una técnica por medio de la cual fuerzas institucionales llegan a parecer hechos somáticos” (Freeman, 2010: 3). Formar una familia, en estos casos, corresponde a una linealidad temporal esperada para “organizar los cuerpos humanos hacia la máxima productividad” (Freeman, 2010: 3).<sup>14</sup> No es casual, entonces, que, como explica Sarah Ahmed (2019: 72), en nuestra sociedad el matrimonio es uno de los principales indicadores de felicidad y la familia, como extensión, es un “objeto feliz”, es decir, aquello (no exclusivamente un objeto físico) a lo que le atribuimos ser causa de felicidad. La felicidad es una expectativa y el objeto feliz funciona en esa promesa: sostiene la fantasía de felicidad incluso en su ausencia. Las comedias de rematrimonio se sustentan gracias a la crisis, hay algo que amenaza la estabilidad de la pareja y se debe resolver para que se restablezca esa unión porque “se busca la felicidad allí donde se espera encontrarla, aun cuando se parte del anuncio de la falta de felicidad” (Ahmed, 2019: 30). Estas comedias reflejan esta obstinación por la felicidad en general y por el matrimonio/pareja como forma de adquirirla en particular. Aunque haya una examinación del conflicto y una transformación de los personajes, como plantea Cavell, la restauración del orden se sigue sosteniendo a partir de una institución social que no se cuestiona o de la que no se ofrece una mirada reflexiva y se postula como una simple promesa.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Concepto acuñado por Elizabeth Freeman en *Times Binds: Queer Temporalities, Queer Stories* que dialoga con la idea de cronobiopolítica de Dana Luciano y la biopolítica y la anatomopolítica de Michel Foucault. Estas nociones que exploran las regulaciones políticas del cuerpo, Freeman y Luciano las elaboran desde una perspectiva temporal.

<sup>14</sup> Las referencias pertenecen al libro original de Freeman. Las traducciones han sido tomadas del artículo de Mariela Solana, “Asincronía y temporalidad. Apuntes sobre la temporalidad queer”.

<sup>15</sup> Es importante mencionar que en su estudio sobre las películas de rematrimonio Cavell resalta el rol de la mujer y plantea que en las comedias clásicas de Hollywood que él analiza se postula “una nueva mujer” que tiene conciencia de sí misma en relación con la conciencia que los hombres tienen de ella. Estas películas forman parte de una fase del desarrollo de esa conciencia en la que se establece una lucha por la reciprocidad o igualdad de la conciencia entre un hombre y una mujer, lo que, según Cavell, les da a estos films un temperamento utópico (1981: 27-28).

Cabe aclarar que el final de *All Inclusive* sugiere una pequeña apertura hacia otras formas de familia con la inclusión de Mariana y Ana María, una pareja lesbiana que está de luna de miel en Trancoso, con las que Pablo tiene relaciones sexuales y ambas quedan embarazadas de él. La escena final, un año después del viaje a Brasil, muestra a Pablo y Lucía reconciliados (ella embarazada) y Mariana y Ana María con sus bebés, todos juntos y contentos. Hay un sentido de comunidad más allá de la familia heteronormativa, pero aquí la felicidad se ratifica con la procreación como resolución que propone una idea de homonormatividad donde la pareja lesbiana se incorpora a los mandatos heteronormativos de la sociedad actual.<sup>16</sup> Este final expone lo que Lee Edelman (2014) advierte cuando habla de futurismo reproductivo: el futuro se piensa como la preservación de los valores heteronormativos.<sup>17</sup> Por esto, en *All Inclusive* la incorporación de personajes *queer* es engañosa ya que no dejan de formar parte del gag cómico y de la perpetuación de la fantasía futurista de felicidad. Si el futuro de las personas *queer*, como plantea Jack Halberstam (2005),<sup>18</sup> puede ser imaginado fuera de los paradigmas de las experiencias de vida dominantes, *All*

---

Si bien esto puede ser cierto con las películas que Cavell trabaja (todas del período 1934-1949), no es el caso de las comedias aquí estudiadas. La distancia temporal es una de las razones, pero sobre todo porque la presentación de los personajes femeninos en *All Inclusive* y *Las Vegas* está fuertemente marcado por una mirada masculina.

<sup>16</sup> Según Lisa Duggan el nuevo orden neoliberal impone una homonormatividad que no permite cuestionar los supuestos e instituciones heteronormativas dominantes, al contrario, los mantiene y defiende mientras promueve un cuerpo político gay desmovilizado y una cultura gay privatizada y despolitizada, anclada en la domesticación y el consumo (2002: 179).

<sup>17</sup> El futurismo reproductivo está marcado por términos que “imponen un límite ideológico al discurso político como tal, preservando en este proceso el privilegio absoluto de la heteronormatividad al hacer impensable la posibilidad de una resistencia *queer* ante este principio organizador de relaciones colectivas, dado que la deja fuera del terreno político” (Edelman, 2014: 19). Edelman presenta la figura del Niño como “emblema incuestionable del valor de la futuridad” (2014: 20) y propone un quiebre de la teleología en que “[e]n vez de participar en este movimiento narrativo hacia un futuro político viable, en vez de perpetuar la fantasía de una realización eventual del significado, lo *queer* viene a figurar la barra sobre cualquier realización de la futuridad; la resistencia, interna a lo social, a toda estructura o forma social” (2014: 21).

<sup>18</sup> Me refiero a su libro *In a Queer Time and Place* en el que Halberstam desarrolla que existe un tiempo y espacio *queer* que no está ligado a la influencia del tipo de vida heteronormativa (2005: 2).

---

*Inclusive* ancla a los personajes *queer* en la homonormativa de la reproducción heteropatriarcal para obtener un efecto humorístico.

Asimismo, la inclusión de Mariana y Ana María sirve para que Pablo se exhiba como un personaje ignorante: cuando ellas se presentan como recién casadas, lo que se expone es la falta de tacto de Pablo al hablar de una pareja gay. Al igual que Lucía que también funciona para marcar los “defectos” de Pablo (la mentira, los celos), se usan como personajes que refuerzan las características negativas del protagonista, pero al hacerlo, caen en un lugar común: su identidad se define por esa mirada exterior, la del hombre cis-heterosexual. Lo mismo sucede durante la escena en la que los tres se emborrachan, bailan y se besan. El punto de referencia siempre es Pablo, que mira la situación como una oportunidad, un lugar común del deseo masculino heterosexual: la fantasía de estar con dos mujeres al mismo tiempo o de ver a dos mujeres juntas. La puesta en escena enfatiza esa mirada masculina dado que los planos medios encuadran a Mariana y Ana María por delante de Pablo que las observa por detrás y de a poco va incorporándose al movimiento y queda entre las dos. Hay una búsqueda de comicidad en el la integración de Pablo, pero se realiza a través de su mirada que pone en primer plano su deseo y la construcción estereotipada de los cuerpos femeninos. Algo similar sucede cuando Mariana y Ana María le informan a Pablo que están embarazadas, hay un juego de encuadre, un plano contra plano en el que Pablo se mantiene en el medio de las dos. La yuxtaposición de este tipo de planos y Pablo diciendo “¿Yo hice un trío? Chicas, yo no tuve ninguna intención de meterme entre ustedes dos” juega con la ironía de la contradicción que propone la imagen (Pablo está literalmente entre las dos) y el diálogo. El efecto cómico, entonces, como en muchas otras comedias (sobre todo las de tradición picaresca), surge de la pretensión de humor *con* la mirada masculina, acotada y limitante, pero no hay una real distancia crítica para superar esa mirada.

---

Por esto, que el final sea reconciliatorio y que Pablo muestre arrepentimiento, no quita la construcción de esa mirada sesgada. Se trata, claramente, de una película construida desde una mirada masculina que se “impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo” (Mulvey, 2001: 366) y que le otorga control y poder a esa mirada incluso cuando se trata de darle comicidad a ese sujeto masculino. Es que justamente, si hay algo que distancia a *All Inclusive* de las comedias de rematrimonio clásicas en las que, según Cavell, las heroínas tenían un rol preponderante y se exponían cuestiones de igualdad de género, es que no se trata de recomponer la pareja en sí sino de restaurar la masculinidad de Pablo que se ve amenazada. Las dinámicas de pareja siguen las convenciones patriarcales: Pablo es el claro proveedor con el trabajo más estable y de renombre y Lucía es la que procura la sensualidad y la procreación. Al perder el trabajo y ver los avances de Gilberto con su mujer, su solidez como hombre se ve debilitada. El final le restituye su lugar en la familia y en la sociedad, vuelve a trabajar como arquitecto y es capaz de procrear (por tres). La reconciliación de la pareja es en realidad la recuperación del lugar del hombre en la sociedad patriarcal que solo puede darse (en el contexto que propone la película) a través de esa restauración heteronormativa del núcleo familiar.

En el caso de *Las Vegas*, si bien Laura y Martín están divorciados hace tiempo y tienen un hijo de 18, se los presenta como personajes inmaduros y la reconciliación parece tener más que ver con un deseo latente que con una mirada retro e introspectiva de crecimiento personal. A lo largo de la película, Laura se exhibe como el personaje inestable y generador de conflicto. No se trata de un estereotipo específico, pero sí hay una caracterización cercana a la “mujer histérica”. Laura es un personaje que es presentado desde una perspectiva que linda lo exagerado para incrementar el efecto cómico. Ella, que sólo quería pasar un fin de año tranquila con su hijo, se muestra como el centro

---

del conflicto en diferentes situaciones en las que parece perder el control.<sup>19</sup> Laura se construye como un personaje que está desencajado, pero en vez de explorar esa inestabilidad desde una óptica más internalizada con el personaje femenino, la película recurre a los celos y la pelea entre mujeres que refuerza una mirada exterior y masculina. El énfasis en el carácter temperamental de Laura como forma de comicidad transversal a lo largo de la película la supedita a un rol caricaturesco que es efectivo en términos humorísticos, pero determina al personaje femenino como inestable en contraste con un hijo adolescente más centrado y contenido y un ex que, si bien también se lo caracteriza como inmaduro, parece más equilibrado. A esto debe sumarse que en el final lo único que restaura la calma de Laura es la vuelta al orden con el hombre que había perdido y la unión familiar. La familia monoparental, dado que Martín es claramente un padre ausente, no es aceptada como posibilidad y se plantea desde la carencia: la familia debe recomponerse a través de la reincorporación de ese elemento (masculino) faltante. La felicidad se recupera gracias al reencuentro con el objeto feliz (el padre, la familia). El encuadre de la última escena acentúa el lugar del padre en la reconstrucción familiar: un plano medio de la mesa de desayuno posiciona a Martín en el centro del cuadro, como si fuera la arista más relevante del triángulo que forman con Laura y Pablo.

*Sueño Florianópolis* es la única que no reubica cada cosa en su lugar como las comedias en general, y las de enredo matrimonial en particular, porque su desarrollo y final van más allá de la clausura de la comedia romántica al poner las inquietudes y los deseos de su protagonista, Lucrecia, en primer plano. No hay, en realidad, un conflicto central en *Sueño Florianópolis*, hay quizás pequeñas insinuaciones relacionadas con la reconciliación de pareja, pero la

---

<sup>19</sup> Se avería el micro y no tiene paciencia para esperar el próximo, entonces pide un remise con el que se desencuentra y termina tirándole una piedra al micro de reemplazo por lo cual la arrestan; un niño le tira arena en la playa y acaba a los gritos con la madre; discute con su hijo y arroja un plato por la ventana y lastima a una vecina; en un paseo, se genera tensión con Candela y pide bajarse del auto; luego empuja a Candela en un museo y la vuelven a arrestar por romper el busto de Carlos Gesell, el fundador de la ciudad.

---

construcción de su trama tiene muchas más texturas que una comedia de rematrimonio. Lucrecia y Pedro, dos psicoanalistas de mediana edad que están en proceso de separación, se van de vacaciones a Florianópolis, Brasil, con sus hijos adolescentes, Julián y Florencia. El tono de comedia se sostiene gracias a su carácter costumbrista que está conectado con los cuidados y afectos familiares. Es decir, mientras en *All inclusive* y *Las Vegas* la comedia se sostiene por un conflicto romántico que concluye en una convención que pone a la institución familiar como fundamento de la restauración del orden, en *Sueño Florianópolis* la comedia se genera a partir de la intimidad de una familia que se sabe en crisis y no por eso deja de mostrar su afecto. Aquí la felicidad no es una resolución sino un interrogante que se va desplegando gracias al fluir de diferentes situaciones y no de un conflicto específico. En este sentido, *Sueño Florianópolis* responde a lo que Julia Kratje (2018: 19) nota como una tendencia más general en las comedias del cine independiente argentino, un giro que intenta “sintonizar con las figuraciones del deseo a través de historias cotidianas, mínimas, que recortan el horizonte de la felicidad posible”.

La película fluctúa entre momentos de estabilidad familiar y otros de cuestionamiento generando una ambivalencia continua. Por ejemplo, en una de las primeras escenas en las que se deja en claro que Lucrecia y Pedro no quieren compartir una cama para dormir, pero inmediatamente se los muestra teniendo relaciones sexuales en el baño del hotel y luego Lucrecia se mira al espejo, entre arrepentida y triste. O cuando se los muestra a los cuatro juntos disfrutando la playa y en la siguiente escena explican que duermen separados y que Pedro y Lucrecia están evaluando su situación (en realidad Pedro lo dice y Lucrecia sonrío, como negándolo y sugiriendo que ya la separación es una decisión tomada). Hay un deseo de construir una experiencia basada en la búsqueda de felicidad de las vacaciones, pero que termina oscilando entre momentos de estabilidad familiar y desequilibrio. Las circunstancias van marcando el desapego de la experiencia vacacional: el hijo decide irse con sus amigos a otra

---

ciudad, la hija pasa todo el tiempo con un chico que recién conoció y Lucrecia y Pedro se involucran cada uno en un romance. Lucrecia misma dice que “Este Florianópolis es radicalmente diferente al anterior”: el querer mantener el ritual familiar de las vacaciones provoca aflicción porque desde el principio está condenado al fracaso. Pero no se trata de un fracaso negativo, sino que permite una apertura hacia otras posibilidades de felicidad que no necesariamente están atadas a la idea de matrimonio o familia.

En este quiebre del ideal vacacional se deja entrever el elemento nostálgico de la película de Katz y cómo logra componer una comedia atravesada por los vínculos afectivos y que, según Krajte, se hace posible gracias a su porosidad con otros géneros.<sup>20</sup> Por un lado, la nostalgia se exhibe desde el mismo momento en que se intenta recomponer un ideal vacacional del pasado. La película, entonces, parte de las pérdidas: la de la familia tal cual era, la de un Florianópolis que ya no es. Hay un deseo de volver a algo que ya no está, es la añoranza de un hogar que no ha existido nunca o que ha dejado de existir. Por otro lado, la película está ambientada en los años noventa, lo cual no es un detalle menor si se considera que para una audiencia adulta, en el año de su estreno, los noventa son un punto de referencia que puede resonar como el propio pasado de los espectadores. Las marcas temporales contribuyen a la composición de una nostalgia compartida y construyen una conciencia colectiva de una época pasada. El carácter costumbrista de *Sueño Florianópolis* es al mismo tiempo lo que establece el tono humorístico como lo que genera una distancia nostálgica, una añoranza de algo a lo que ya no podemos regresar. Al igual que el final de la película, un regreso sin resoluciones, la nostalgia es la aceptación del quiebre, de la transitoriedad de las cosas y de las relaciones. En *Las Vegas* también hay un elemento nostálgico, que está relacionado con la

---

<sup>20</sup> “[E]n 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” (Krajte, 2018: 20).

---

locación y la trama porque Las Vegas es el nombre del edificio donde se conocieron Laura y Martín (sus familias iban de vacaciones ahí desde que ellos eran pequeños).<sup>21</sup> La nostalgia en este caso se vincula con la construcción de la historia de la pareja, sobre todo con la conexión entre el espacio y la idea de esa juventud que los unía. La añoranza se relaciona con la pérdida de la pareja y de la juventud más que con el ideal vacacional o el lugar en sí.

Tanto en *All inclusive* y *Las Vegas* como en *Sueño Florianópolis* hay un miedo a la pérdida, pero en las primeras el miedo lleva a la restauración y en la última, a la apertura. *All inclusive* y *Las Vegas* son claramente comedias de rematrimonio en las que el regreso al orden, o a esa idea de hogar con la pareja que se había perdido o que estaba en riesgo, define sus tramas y estructuras que muchas veces caen en lugares comunes estipulados por la mirada masculina. Por su parte, *Sueño Florianópolis* se construye a partir de un dinamismo generado por las sensibilidades de los miembros de la familia, las interacciones con el espacio y los otros personajes y la centralidad de Lucrecia que define una visión desromantizada. En quién (y cómo) ponen la mirada marca tanto el género (*genre*) al que se adscriben (comedia) como también su perspectiva de género (*gender*). *All Inclusive* pone a los personajes femeninos como accesorios del protagonista que, incluso si sirven para reírse de la figura masculina, se definen a partir de él y no de sí mismos. *Las Vegas* edifica su humor en base al carácter temperamental de su protagonista femenina. El temple más ambiguo, en términos de comedia, de *Sueño Florianópolis* se debe a que hay una creación más equitativa de los personajes: la comicidad se define a partir de un universo cotidiano que pone a todos más o menos en el mismo nivel de simpleza o complejidad. En este caso, aunque se encuentren lejos del ambiente estrictamente doméstico, hay una intención de representar con verosimilitud los aspectos más triviales e íntimos de las vacaciones familiares, como podría ser el

---

<sup>21</sup> Cabe agregar que el edificio usado en la película es el mismo al que iba el propio director cuando era niño y adolescente, lo cual añade un nivel de nostalgia más personal, aunque imperceptible para el espectador.

---

ofrecimiento de una bolsa para que la hija vomite adentro del auto o dónde esconder el dinero en el hospedaje. Esto se asocia a una tendencia más general del cine dirigido por mujeres que tiene “manifestaciones más domésticas, íntimas y privadas” (Forcinito, 2013: 37-38).<sup>22</sup> Es que *Sueño Florianópolis* es una película sobre las tareas de cuidado gracias a su atención a esos detalles de la cotidianeidad que definen las relaciones interpersonales. El film de Katz construye un mundo íntimo y reconocible, lo que hace que se puedan ver las diferentes capas de complejidad de los personajes, pero sobre todo de Lucrecia. Es, de alguna manera, un mundo de lo “distante cercano” que muestra algo íntimo, pero que requiere distancia para comprenderse en un nivel más intrincado.<sup>23</sup>

### **Vacaciones: costumbrismo, hedonismo y ¿felicidad?**

Las vacaciones como espacio de representación reúnen características que me interesan destacar en relación con la comedia. La primera particularidad tiene que ver con la idea de espacio exterior, que sale del hogar, pero que, justamente, no se puede distanciar del todo y mantiene algunas peculiaridades del orden de lo doméstico.<sup>24</sup> Para que las vacaciones funcionen como tal hay que partir de la base de la distinción con la rutina, es decir, deben ser claramente diferenciables de la vida diaria. En su artículo “Todo incluido menos el estrés”, Yaara Benger Alaluf (2018) explica cómo las vacaciones forman parte de una industria

---

<sup>22</sup> El estudio de Ana Forcinito se centra en las producciones fílmicas del Nuevo Cine Argentino, pero sus consideraciones pueden aplicarse a una gama más amplia de películas dirigidas por mujeres.

<sup>23</sup> Sophie Mayer (2016: 152) utiliza la frase “the faraway nearby” para describir cómo el cine feminista aborda la maternidad y lo doméstico, como algo tan íntimo que requiere distancia para poder acercarseles.

<sup>24</sup> En términos de la diferenciación entre sedentarismo y nomadismo que Gonzalo Aguilar definió con respecto al Nuevo Cine Argentino, estas películas funcionarían dentro del sedentarismo: hay un movimiento hacia al exterior del hogar, pero se mantiene la estructura familiar y doméstica en muchos aspectos. Aguilar (2018: 42) mismo aclara que su diferenciación entre sedentarismo y nomadismo tiene que ver con una actitud hacia el hogar y la familia más que con un movimiento (o estancamiento) real: “lo decisivo en esta clasificación es, entonces, la familia como mundo de referencia y la existencia o no de un lugar estable (algo así como un hogar) al que los regresos sean siempre posibles”.

---

emocional y del proceso de *comodificación* de emociones en el turismo.<sup>25</sup> Según Benger Alaluf, la esencia de la experiencia turística se basa en su diferencia con la experiencia no turística, tanto en términos de las experiencias en sí como en las expectativas que generan las vacaciones. Según esta clasificación, el costumbrismo quedaría excluido de ámbito vacacional porque “su universo se construye en el ámbito de lo cotidiano, teniendo como referente inmediato a la clase media, a partir del modelo de familia que propone. La casa, el barrio, el lugar de trabajo. Sus personajes se mueven en espacios que les son propios y en base a ellos establecen los roles que les signa el entramado social” (Paladino, 139). Sin embargo, hay usos y hábitos vacacionales que son reconocibles a nivel colectivo, que pertenecen a una identidad de clase media y que en estas películas remiten a la comedia costumbrista. Es por esto que las vacaciones aquí son representadas, hasta cierto punto, como un espacio de pertenencia para poder enfatizar los aspectos cómicos de la cotidianeidad. Se trata, entonces, de un costumbrismo que sale de sus límites, pero que no deja de centrarse en una clase social específica y que mantiene su relación con las cuestiones ordinarias.

En *Las vegas* y *Sueño Florianópolis* las vacaciones contienen la historia narrativa, las dos comienzan y terminan en ese espacio, acentuando así el hermetismo del espacio vacacional que propicia mayor tensión entre los personajes, como si fuera un microcosmos que da lugar a la intensidad de los conflictos. En el acto de llegada que enmarca las dos películas aparecen conflictos que no definen la trama, pero determinan su tono y las dinámicas

---

<sup>25</sup> Utilizo aquí un neologismo de la versión en inglés *commodification*, es decir, la mercantilización o comercialización de emociones. Las vacaciones como forma de consumo se establecieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX, es allí cuando la distinción entre trabajo y distensión se hace más preeminente. Hacia finales del siglo, las vacaciones se convierten en un “mecanismo asequible para la alternación emocional” (Benger Alaluf, 2018: 36, traducción mía). A partir de mediados del siglo XX, el turismo pasa de ser un lujo a una mercancía más accesible y pasa de forma más masiva y estandarizada a ser un producto de consumo para las clases medias y bajas (2018: 37). En el caso argentino, las vacaciones se consolidan en los años cuarenta gracias a las políticas del peronismo, pero según Elisa Pastoriza (2011), la masificación de lugares balnearios como Mar del Plata comenzó antes, gracias a políticas públicas de los gobiernos conservadores (1934-1940) e iniciativas privadas (ver el capítulo 4 de su libro *La conquista de las vacaciones*).

familiares. En *Sueño Florianópolis* el auto en el que viajan hacia Brasil se queda sin gasolina en el medio de la ruta. En esa escena inicial ya están presentes las marcas de este costumbrismo vacacional: Julián sentado atrás tocando acordes en la guitarra, Lucrecia ofreciendo galletitas, Flor diciendo que quiere vomitar. Primeros y medios planos de la cotidianeidad y el encierro del auto: cargadísimo con bártulos de todo tipo, las ventanas bajas con alguna prenda colgando para que dé sombra, hasta el bronceador tirado en el tablero. Este tipo de viaje representa a muchas familias de clase media que en los años noventa podían tomarse unas vacaciones en las ciudades costeras del sur de Brasil gastando lo menos posible, tal como se muestra en las siguientes escenas.<sup>26</sup> Cuando paran para dormir en un hotel de paso, la empleada les comunica que sólo tiene habitaciones dobles, pero Lucrecia insiste en que les dé una para los cuatro porque, como le dice a Pedro, “es una noche, así ahorramos un poco”. A la mañana siguiente, en el desayuno del hotel, Lucrecia esconde comida en su cartera. El ahorro forma parte de lo doméstico y de la clase media argentina y aquí se vuelve un guiño humorístico tanto por la incomodidad de las situaciones e interacciones como por el reconocimiento que puede producir en la audiencia. Trabajar las costumbres, sin distancia irónica, presupone un tipo de acuerdo tácito con el público. Hay en el reconocerse un gesto compasivo que con buenos diálogos y actuaciones puede generar una sonrisa cómplice. En esa sutileza de lo reconocible de lo cotidiano penetra la comedia, como una insinuación que convoca al espectador y lo hace parte de una intimidad compartida. Es decir, la comedia aquí no pasa por el gag cómico o por reírse de algo o alguien o por producir una carcajada sino por el verse reflejado, ya sea en situaciones similares o en comprender la incomodidad de ciertas situaciones sociales y/o familiares.

---

<sup>26</sup> El bloque económico Mercosur fue establecido en 1991, el cambio era favorable y Brasil era una alternativa relativamente asequible para vacacionar. De 1995 a 2000, los turistas argentinos en Brasil ocupaban el 33% de su turismo internacional, pero para el 2004 ese porcentaje se redujo al 19% (Garrido Cumbreña, Fernández de León y Braçe, 2016: 539).

---

En estas primeras escenas ya se exhibe la dinámica familiar y sus ambigüedades, como cuando le dicen a la empleada del hotel, como excusa para conseguir la habitación más barata, “somos una familia, queremos dormir los cuatro juntos”, pero cuando entran al cuarto, se presenta la primera referencia a la separación de Lucrecia y Pedro: van a dormir en camas separadas. Ese “somos una familia” marca el tono nostálgico de la película mencionado anteriormente: es un estatuto de algo que ya no es. Sin embargo, gracias a los elementos costumbristas se evita construir una visión melancólica de esa nostalgia. En la habitación del hotel, Lucrecia comienza a echar spray para los bichos y dice “con espirales y con esto estamos todos a salvo”: ese elemento doméstico, las interacciones entre los personajes y la claustrofobia de ese espacio “horrible, pero barato” hacen que la crisis familiar permanezca en un plano latente, pero nunca grave. Lo cotidiano aliviana la seriedad dándole a la separación un tono más afectuoso, justamente por estar enmarcado en un mundo íntimo y de cuidados. Katz logra respetar y transmitir la temporalidad de las vacaciones gracias a estos momentos que muestran la atención en los detalles de la vida diaria. Se produce, como dice Kratje, “un movimiento entrópico hacia los interiores” (2018: 18), pero en este caso, no se trata de un interior conocido (la casa) sino que se lleva lo doméstico a un espacio otro y en ese movimiento reside la complicidad costumbrista de la película.<sup>27</sup>

En *Las Vegas*, las escenas iniciales también introducen los elementos costumbristas y las dinámicas interpersonales. El comienzo muestra un elemento típico del viaje vacacional de la clase media: el micro. Y cuando se descompone a pocos kilómetros de llegar a Villa Gesell, frente a la tranquilidad de Pablo, de los demás pasajeros y del conductor, Laura es la única que se

---

<sup>27</sup> Kratje hace esta conexión entre la comedia y el detalle de lo cotidiano como rasgo característico de la cinematografía de Katz: “Si la comicidad fluye por la pendiente de la costumbre, cierto desapego y una dosis de indiferencia o de insensibilidad son los requisitos afectivos para que el humor pueda responder a las exigencias de la vida en común. Con una mirada atenta al detalle, Katz explora los hechos cotidianos como signos de un teatro del mundo cuyo ámbito representa en acto continuo una obra de sentidos desacoplados” (2019, s/n).

altera. La situación presenta el tono general de la película: la comicidad se genera por esa disonancia entre Laura y el mundo, pero sobre todo la distancia con su hijo que parece sostener la calma y madurez que a ella le faltan. Por ejemplo, cuando Laura no puede encontrar el ticket para recuperar el equipaje. Pablo da por sentado la irresponsabilidad de su madre y lo manifiesta con su aparente desdén. La mayoría de sus peleas se rigen en el ámbito de lo cotidiano: quién va a dormir en qué habitación, que la música está muy alta, que si se le pasa la nueva canción en *Spotify* o en un CD. Sin embargo, según avanza la película, se ven señales de complicidad y acercamiento entre madre e hijo, dejando vislumbrar su vínculo afectivo. Las vacaciones son aquí también una posibilidad de mostrar la intimidad de la relación entre ellos a través de lo mundano y de lo reconocible para el espectador.

En *Sueño Florianópolis* y *Las Vegas* no se da a conocer el espacio de pertenencia (hogar) de los personajes, se parte directamente desde ese casi llegar al destino vacacional. Se comienza desde un afuera y las complicaciones se van dando en ese espacio específico que permite enfocarse en los lazos personales. En cambio, *All Inclusive* no transcurre completamente durante las vacaciones: hay un claro adentro (la ciudad, el trabajo, los amigos) y un afuera (la experiencia del *all inclusive* que se constituye como el espacio de la mentira y las infidelidades). También se muestran aspectos costumbristas de ese tipo de vacaciones, pero en este caso están conectados con la segunda particularidad que me interesa destacar de la conexión entre vacaciones y comedia: su carácter escapista. En *All Inclusive* el efecto humorístico se produce gracias al choque entre esa realidad del descanso y la distensión (el afuera) y la constante preocupación de Pablo por su trabajo (el adentro). Para que esto funcione, se deben destacar las características paradisíacas del lugar: mar, palmeras, piscina, desayuno buffet, jugos tropicales, clases de yoga, música en vivo, fiestas, alcohol. *Trancoso* se presenta como una fantasía hedonista, propia del sistema afectivo capitalista, a la que Pablo no puede ingresar emocionalmente

---

por haber sido expulsado de ese mismo sistema. Las vacaciones para él son un espacio y tiempo de insatisfacción, la *comodificación* de las emociones no funciona porque sus emociones nunca estuvieron programadas para este tipo de experiencia debido a lo sucedido en su trabajo. Por esto, la comicidad surge también a partir de la diferencia de las reacciones de Laura, Ana María y Mariana que disfrutaban de este paraíso ficcional y la imposibilidad de Pablo de entregarse a esa convención emocional. Pablo llega sin la predisposición que suponen las vacaciones y esa tensión por no adherirse al contrato implícito de la *comodificación* afectiva se potencia en la segunda parte con los celos hacia Gilberto que muestra una evidente “simpatía” por Laura.

Pero hacia el final de las vacaciones, cuando Pablo decide decirle la verdad a Laura y se pelean, Trancoso se convierte en un espacio carnavalesco para todos donde se postula un mundo donde todo está permitido y en el que Laura tiene relaciones sexuales con Gilberto y Pablo con Ana María y Mariana. Si bien en *All Inclusive* este momento es fundamental para el desarrollo de la trama, muestra un lugar común de las vacaciones que añade un elemento de comicidad: las vacaciones como un cronotopo en el que se dejan de lado las inhibiciones. Gilberto, en *All Inclusive*, y Marco, el hombre que les proporciona hospedaje en *Sueño Florianópolis*, representan esta idea de realidad desestructurada: son personajes despreocupados y relajados que disfrutaban del espacio que los rodea. Pedro se queja de que Marco está todo el día en sunga, como si quisiera imponer una “moral” urbana o una estructura y Pablo se queja de la “alegría brasilera” performática de Gilberto. En el choque de esos dos mundos se genera el humor que en ambos casos se enfatiza a través de la antítesis de los personajes masculinos (Pablo/Gilberto y Pedro/Marco). Sin embargo, ellos mismos se dejan llevar por este universo: Pablo la noche final con Mariana y Ana María y Pedro porque tiene un romance con Larisa, la ex de Marco. En el caso de Lucrecia las vacaciones como liberación de las inhibiciones se vinculan con la exploración y reflexión personal. Si bien se involucra con Marco, hay una búsqueda que va

---

más allá del “dejarse llevar” y que está construida a través de su mirada. Si *All Inclusive* y *Las Vegas* tienen una perspectiva exterior a los personajes femeninos, aquí el punto de vista es claramente el de Lucrecia y la mayor parte de la película fluye gracias a sus pulsiones. Por esto, Florianópolis es un lugar de sentimientos encontrados en donde el goce hedonista de Lucrecia (tomar cerveza durante día, rodar sobre la arena, jugar en el mar, tumbarse en la hamaca o la reposera, caminar y observar la belleza del paisaje natural) no se define a través de miradas exteriores, sino que se mezcla con el tono nostálgico gracias a la centralidad de su mirada: ella parece estar en un estado meditativo, como si estuviera asimilando el fin de algo o una transformación que culmina de modo casi epifánico en la secuencia onírica del final.

En las tres películas hay una imposición de felicidad propia del ideal vacacional que de una manera u otra termina fracasando. En *Las Vegas* el deseo de pasar un fin de año tranquilo no ocurre, en *Sueño Florianópolis* el grupo familiar se desune y en *All Inclusive* durante las vacaciones se produce la separación. La industria emocional de las vacaciones deja de funcionar como prioridad para dar lugar a otro tipo de emociones y las maneras de exponer ese fracaso está ligado en cada película a las convenciones de género (*genre* y *gender*). En el caso de *Las Vegas* y *All Inclusive*, el fracaso lleva a una resolución conciliatoria que vuelve a poner a la felicidad en su lugar. En la primera, es gracias al caos de las vacaciones que se produce el reencuentro entre Laura y Martín. En la segunda, las vacaciones dejan aflorar el conflicto de pareja que luego lleva al entendimiento. En cambio, en *Sueño Florianópolis* las vacaciones exponen el fracaso de una manera mucho más introspectiva que supera la coyuntura vacacional. Hacia el final de la película se percibe un momento de aceptación por parte de Lucrecia, que se deja llevar a una fiesta sin su familia, baila sola, anuncia que es su cumpleaños y lo celebra con una compañía espontánea, como si la aceptación del fracaso abriera puertas a nuevas formas de comunidad que van más allá de la familia. En la siguiente secuencia onírica persiste la idea de

---

liberación: los hijos la ayudan a subir a un kayak y va sola por el mar hasta que lo ve a Pedro, como un náufrago o un nativo, y la ayuda a volver a subirse al kayak y le dice adiós con la mano. Lucrecia, que no sabe nadar muy bien y que anteriormente le dijo a Pedro que quería tomar clases de natación, está sola, disfrutando, en medio del océano. Al despertarse, todos se preparan para emprender el regreso. Estas dos secuencias, la fiesta y el sueño, enfatizan las posibilidades que abre el fracaso. Como explica Halberstam, en nuestra sociedad entendemos el fracaso como algo negativo porque lo pensamos en conexión al éxito que está asociado a una concepción patriarcal y capitalista y, por esta razón, “[b]ajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes, de estar en el mundo” (2011: 14). Si hay superación en *Sueño Florianópolis* no tiene que ver con las expectativas de género (en todos los sentidos), por el contrario, admitir el fracaso es una forma de quiebre y transformación.<sup>28</sup> En ese sueño final, el paisaje costero se reconfigura: deja de ser una mera locación para convertirse en un paisaje afectivo que funciona como una alegoría del cambio.<sup>29</sup> Los planos generales en esta escena resaltan la inmensidad del mar y, por lo tanto, el poder de acción y agencia de Lucrecia en medio de la fuerza del océano. Las vacaciones se presentan como un espacio de ruptura. No es casual que, como cuenta Katz, una empresa de turismo “rechazó hacer el sponsoreo de la película porque el viaje no aparece visto de manera ‘positiva’. O sea: porque se buscan deconstruir las convenciones que sustentan la familia, la patria, el capitalismo, la religión, la propiedad privada” (entrevista de Kratje, 2019: s/n).

---

<sup>28</sup> De hecho, la etimología de fracasar proviene del italiano *fracassare* que significa romper o estrellarse.

<sup>29</sup> Por cuestiones de espacio no voy a extenderme en el análisis del potencial afectivo del paisaje, pero en mi artículo “Vacation Landscapes and Interpersonal Crisis in Argentine Film” analizo con detenimiento el caso de *Sueño Florianópolis* y otras películas que toman lugar en espacios vacacionales.



Lucrecia en el medio del mar en *Sueño Florianópolis*

### La comedia y sus fracasos

Para concluir, creo que pensar de qué manera estas películas trabajan la idea de la promesa de felicidad implícita tanto en las vacaciones como en la idea de familia/matrimonio es una manera de entender su aproximación a las cuestiones de género. Ante la reiteración de la promesa que sigue una normativa cisheteropatriarcal y que es parte integral de las tecnologías de género, hay posibilidades de fuga en las que la felicidad se puede concebir desde su fracaso. No es casual que en este estudio comparativo la película dirigida por una mujer logre configurar un universo de cuestionamiento desde los afectos. *Sueño Florianópolis* reformula la comedia de rematrimonio en diálogo con su tiempo de producción: 2018 fue un año fundamental dentro del contexto de luchas feministas, especialmente la visibilización de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito.<sup>30</sup> Considerar la comedia desde el

<sup>30</sup> Si bien las luchas feministas en general y esta lucha en particular tienen una larga historia, “el año 2018 estuvo marcado por masivas movilizaciones que, bajo diversas insignias verdes, buscaban la aprobación de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en las dos cámaras que componen el Congreso argentino. Pocos procesos lograron modificar tan rápidamente la agenda mediática y las coordenadas del debate político” (Pis Diez, 2019: 343). Frente a la avanzada del neoliberalismo y el giro conservador del gobierno de Mauricio Macri (2015-2019) y el incremento de la violencia machista, las luchas feministas ganaron masividad gracias a la consolidación del movimiento Ni una menos (2015) contra los femicidios y la violencia de género. El Encuentro Nacional de Mujeres, por ejemplo, después de 31 años de existencia, llegó a su

género resulta imperante en una coyuntura nacional que exige repensar las imposiciones de la noción de felicidad atada a la familia y la procreación como base de la crononormatividad y la futuridad reproductiva. Es decir, desmembrar la familia y quebrar la expectativa de reconciliación es una forma de ir a contrapelo de los géneros (en las dos acepciones trabajadas aquí) al hacer fracasar la clausura de la comedia de rematrimonio y los ideales heteropatriarcal-capitalistas. Y la comedia, género que recurre a los errores, reveses, malentendidos, caídas, frustraciones y contratiempos como fundamento narrativo, tiene ese potencial de poder prescindir del final feliz y aceptar la contrariedad como forma(s) de estar en el mundo.

## **Bibliografía**

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Amado, Ana y Nora Domínguez (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Amhed, Sarah (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja negra.
- Azzi, Carolina (2017). "La comedia de enredo matrimonial y sus lazos con lo real" en Luis Ormaechea (editor), *Cinegrafías. Ensayos sobre cine argentino clásico y contemporáneo*. Buenos Aires: Asaeca, p. 211-251.
- Benger Alaluf, Yaara (2018). "It is all included without the stress: Exploring the production of relaxation in Club Med seaside resorts" en Eva Illouz (editora), *Emotions as commodities: Capitalism, consumption and authenticity*. Londres y New York: Routledge. p. 33-55.
- Cavell, Stanley (1981). *Pursuit of Happiness*. Massachusetts y Londres: Harvard University Press.
- De Lauretis, Teresa (1994). "La tecnología del género" (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet) en Mora, *Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*. Nro. 2, p. 6-34.

---

cifra histórica de participación en 2016 (Pis Diez, 2019: 346). Estos son algunos de los antecedentes recientes que llevaron a la popularidad de las luchas de 2018 en apoyo de la legalización del aborto.

- Duggan, Lisa (2002). "The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism" en Russ Castronovo y Dana D. Nelson, *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Edelman, Lee (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: Editorial Egales.
- Fidanza, Nicolás (2019). "Humor Apto Todo Público. El cine de entretenimiento de Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Enrique Carreras" en *Questión*, Vol. 1 Nro. 63, p. 1-19.
- Freeman, Elizabeth (2010). *Times Binds. Queer Temporalities, Queer Stories*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Forcinito, Ana (2013). "Lo invisible y lo invivible: El Nuevo Cine Argentino de mujer y sus huellas acústicas" en *Chasqui*. Vol. 42, No. 1, p. 37-43.
- Garrido Cumbreira, Marco; De León, Carolina Fernández; y Braçe, Olta (2016). "A Comparison of Tourism Industry in Emerging Powers (Argentina and Brazil): From Rivalry to Interdependence" en *Cuadernos de Turismo*. Nro 38, p. 537-540.
- Gordon, Rocío (2024). "Vacation Landscape and Interpersonal Crisis in Argentine Film" en *Global Cinema Studies in Landscape Allegory*. Maryland: Lexington Books.
- Halberstam, Jack (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York y Londres: New York University Press.
- Halberstam, Jack (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Karrer, Michael (2017). "Género y temporalidades cotidianas en el cine argentino contemporáneo" en *Imagofagia*. No. 16, p. 9-28. Disponible en <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/243>.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2015). "Hasta que la muerte nos separó: amor y matrimonio en la comedia clásica sobrenatural argentina" en *Brumal*, Vol. 4 Nro. 1, p. 209-224.
- Kratje, Julia (2018). "El retorno de la comedia de costumbres. Familia y realismo de lo cotidiano en *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2009)" en *Badebec*, Vol. 8, Nro 15, p. 16-44.
- \_\_\_\_\_ (2019). "Tiempo de vacaciones: Ana Katz habla sobre *Sueño Florianópolis*" en *Con los ojos abiertos*, 14 de enero de 2019. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/tiempo-vacaciones-ana-katz-habla-sueno-florianopolis/>
- \_\_\_\_\_ (2019). "El género de la comedia: sismología e iconoclastia en el cine de Ana Katz" en *Con los ojos abiertos*, 29 de enero de 2019. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/genero-la-comedia-sismologia-cine-ana-katz/>
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mayer, Sophie (2016). *Political Animals: The New Feminist Cinema*. Londres: IB Tauris.

- 
- Mulvey, Laura (2001). "Placer visual y cine narrativo" en Brian Wallis (editor), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Paladino, Diana (1994). "La comedia" en Claudio España, *Cine argentino en democracia, 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p.138-153.
- Pastoriza, Elisa (2011). *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Pis Diez, Nayla María (2019). "La marea verde/violeta, lo popular y el contexto: una reconstrucción y algunos elementos sobre el movimiento feminista en Argentina" en *Revista Libertas*, Vol. 19 Nro. 2, p. 342-361.
- Quinziano, Pascual (1992). "La comedia un género impuro" en Sergio Wolf (editor), *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, p.130-146.
- Solana, Mariela (2016). "Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer" en *El banquete de los dioses*. Vol. 5 Nro. 7, p. 37-65.
- Valdez, María (2000). "El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo" en Claudio España (editor), *Cine argentino. Industria y clasicismo II, 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p. 270-342.
- Zangrandi, Marcos (2020). "Lazos visibles. Proyecciones políticas de la familia en el cine argentino contemporáneo" en *Toma Uno*. Nro 8, p. 19-34. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30789>.

---

\*Rocío Gordon es profesora asociada de español en Christopher Newport University, Virginia, Estados Unidos e investigadora de cine argentino contemporáneo. Es autora de *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea sobre la literatura y el cine argentinos* (Librería, 2017) y ha publicado diversos artículos sobre cine judeo-argentino y sobre la representación de barrios populares. El presente ensayo forma parte de una serie de artículos sobre espacios vacacionales en el cine argentino contemporáneo. E-mail: [rociogordon@gmail.com](mailto:rociogordon@gmail.com).