



LAS REPRESENTACIONES DE LAS RELACIONES DE PAREJA EN LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA CHILENA

Representations of couple relationships in Chilean film comedy

Mariana Valenzuela Somogyi 

¹Universidad de Santiago de Chile, Chile. Núcleo Milenio Autoridad y Asimetrías de Poder, Chile.
 mariana.valenzuela@usach.cl

RESUMEN

Se presentan los resultados de un estudio sobre la representación de las relaciones de pareja en ocho películas chilenas del género de comedia cinematográfica, exhibidas entre los años 1999 y 2020, en base a una metodología de análisis de películas cualitativa de tipo inductivo. Se argumenta que la lectura que se realiza sobre las relaciones de pareja se estructura desde una interpretación de las transformaciones de género, en las que la figura de la mujer se construye desde una demanda de horizontalidad y reconocimiento que implica que en el hombre se genere una crisis identitaria asociada a los referentes de masculinidad del modelo tradicional de la familia conyugal. La tensión en las relaciones de pareja es provocada por la entrada de la mujer al mundo de lo público y la frustración en el ejercicio de la sexualidad desde un reclamo por el goce sexual que debe ser respondido. Lo que permite la permanencia de la relación de pareja es el sentimiento del amor, revelando un discurso que coloca como centro a la unión familiar y la autorrealización individual mediante la pareja.

PALABRAS CLAVE: relaciones de pareja; Chile; género; comedia cinematográfica.

ABSTRACT

The results of a study on the representation of couple relationships in eight Chilean films of the cinematographic comedy genre, shown between 1999 and 2020, are presented based on an inductive qualitative film analysis methodology. It is argued that the reading on couple relationships is structured from an interpretation of gender transformations, in which the figure of the woman is constructed from a demand for horizontality and recognition that implies that in the man is developed an identity crisis associated with the masculinity referents of the traditional conjugal family model. The tension in couple relationships is caused by the entry of women into public world, and the frustration in the exercise of sexuality from a claim for sexual enjoyment that must be answered. What allows the permanence of the couple relationship is the feeling of love, revealing a discourse that places family unity and individual self-realization through the couple as the center.

KEYWORDS: couple relationships; Chile; gender; film comedy.

Fecha de Recepción

2021-05-14

Fecha de Evaluación

2021-07-19

Fecha de Aceptación

2021-08-18

INTRODUCCIÓN

El Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo describió las dinámicas de las relaciones de pareja en Chile, en la entrada al nuevo milenio, como la expresión de un giro hacia la autoafirmación de la identidad, en la que aparecen organizadas como una forma de relación entre individualidades y un lugar de potenciación del aprendizaje y el desarrollo personal, desligados de sus significaciones tradicionales (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD], 2002). Este cambio se debe a un proceso de individualización caracterizado por una mayor capacidad de autodeterminación y consciencia de sí, que también forma parte de una transformación en términos de género con el aumento sostenido de la inserción de las mujeres en el mundo público y laboral, desligando su identidad del rol materno y del espacio doméstico, y generando un cuestionamiento de la identidad masculina sobre su carácter de proveedor y jefe de familia (PNUD, 2002). El enfoque para caracterizar las nuevas concepciones de las relaciones de pareja en el país tiene relación con una perspectiva mayor que destaca la democratización de las relaciones de género en el contexto de la modernidad reflexiva, en la que las relaciones de pareja se constituyen desde la relevancia que tiene el amor y las relaciones de intimidad en la configuración identitaria del individuo moderno (Beck y Beck-Gernsheim, 2001, 2003; De Singly, 2016; Giddens, 2006). Beck y Beck-Gernsheim (2003) lo ejemplifican con la evolución de los tipos de relación conyugal. De estar determinada en la época preindustrial por tareas de tipo material para asegurar la subsistencia de la unidad familiar, se transformó en una combinación entre tareas materiales y emocionales con el advenimiento de la sociedad industrial, en la que el hombre cumplía el rol de proveedor del sustento familiar y máxima autoridad del hogar, y la mujer era responsable del trabajo doméstico, el cuidado de los hijos y la seguridad y estabilidad emocional de la familia. Esto se contrapone a un tercer tipo de relación marital, que predomina en la actualidad desde las transformaciones de la sociedad industrial que conllevan a los procesos de individualización, en los que la unión conyugal, particularmente en las generaciones jóvenes, es representada como un espacio de apoyo emocional en la que la relación de pareja es comprendida como una fuente de satisfacción y proyección del propio proyecto de vida. La concepción contemporánea del modelo de relación de pareja se sustenta en el ideal de un individuo autorrealizado y del amor como el único garante de la cohesión entre sus miembros, dándose una multiplicidad de modelos de pareja, como el matrimonio, el concubinato y la unión sexual libre (Beck y Beck-Gernsheim, 2001; Giddens, 2006; Neyrand, 2011). Sin embargo, ante esas interpretaciones, diversos estudios han elaborado un enfoque crítico al argumentar que las relaciones de pareja, como un espacio de desarrollo y exploración entre individualidades sostenido por el amor, deben comprenderse como un ideal de

tipo discursivo. Su puesta en concreto en la experiencia está determinada por el acceso a recursos materiales y simbólicos que se confrontan a la tesis de la democratización de las relaciones entre los sexos (Carmona, 2011; Dema, 2005; Gómez et al., 2017).

Dentro del contexto en el que han sido representadas las relaciones de pareja a nivel de ideal discursivo como representativo de la transformación de las relaciones de género hacia un modelo equitativo, este artículo tiene por objetivo adentrarse en la lectura sobre las relaciones de pareja elaboradas en ocho películas chilenas del género de comedia, exhibidas entre los años 1999 y 2020. La narrativa que las películas de comedia chilena producen sobre las relaciones de pareja se construye desde una interpretación de las transformaciones de género en la configuración identitaria de hombres y mujeres, y las fuentes de tensión que suponen. En este estudio, el cine es comprendido como un medio configurador de discursos acerca de la realidad social, que contiene representaciones culturales sobre los sujetos y sus vínculos sociales, y no como un objeto de estudio en sí mismo, al enfocarse en aspectos como el lenguaje fílmico y sus lógicas internas (Denzin, 1989; Iadevito, 2014; Laguarda, 2006). Desde el campo de los estudios culturales se plantea que los medios de comunicación de masas son una industria de tipo cultural que, al articularse desde una lógica de mercado, captan de forma más rápida que las instituciones y el derecho las transformaciones de las normas y las referencias colectivas de sus consumidores (Macé, 2006). Por ello, han sido un campo de estudio feminista para debatir sobre las representaciones sociales de la sexualidad, el amor romántico y la felicidad como horizontes de demandas políticas (Ahmed, 2010; Illouz, 2009, 2012; Millet, 1995). Desde ese sentido, el análisis desarrollado revela que la representación de las relaciones de pareja en la comedia cinematográfica chilena está sustentada por una lectura de las transformaciones sociales en las relaciones entre los sexos, demarcada por la mujer como demandante de horizontalidad y reconocimiento de sus necesidades dentro de la relación, y el hombre, en una crisis de los referentes de masculinidad tradicional, generando una tensión constante en sus dinámicas. Se encuentra subyacente un discurso ideal que posiciona al amor como garante de cohesión y estabilidad de la pareja y la familia, y del desarrollo y afirmación del individuo, en el que otras condicionantes estructurantes que determinan su concreción no son consideradas como relevantes.

TRANSFORMACIONES DE GÉNERO Y RELACIONES DE PAREJA

En América Latina la transformación de la sociedad industrial capitalista en la década de los años setenta derivó en la crisis de un orden de género tradicional, sustentado en un modelo normativo de familia conyugal que era fomentado por las políticas estatales bajo la imagen del matrimonio

► **Artículos:** Las representaciones de las relaciones de pareja en la comedia cinematográfica chilena.

para toda la vida, y una jerarquía de espacios que asociaban a la mujer a las labores domésticas y de cuidado, y al hombre, a lo público, en su rol de proveedor y jefe de familia (Olavarría, 2014, 2020; Valdés et al., 2006). Este proceso se vinculó con el paso del Estado de bienestar a un modelo subsidiario, que condujo al cambio del papel del Estado en la regulación de la vida familiar y el surgimiento de una nueva ola del movimiento feminista que denunció la posición de subordinación de las mujeres en todas las esferas de la vida social (Olavarría, 2014, 2020; Valdés et al., 2006). Dentro de un marco global, el aumento del acceso femenino a la educación, el incremento sostenido de su inserción en la fuerza laboral y los avances tecnológicos en materia de anticoncepción han sido interpretados como los factores relevantes del cambio del modelo de la familia conyugal, bajo el supuesto de que permitieron crear las condiciones materiales para una relación más igualitaria entre los sexos al otorgar mayores niveles de autonomía y capacidad de decisión sobre sí a las mujeres (Beck y Beck-Gernsheim, 2003; Olavarría, 2014). En Chile, los estudios de género han argumentado que estos factores son indicadores de una transformación en la que el modelo de género tradicional, caracterizado por una estructura jerárquica masculina, se enfrenta con uno de carácter más igualitario, que concibe tanto al hombre como a la mujer como sujetos de derecho, producto de las transformaciones culturales asociadas a procesos de modernización y globalización (Benavente y Vergara, 2006; Carmona, 2011; Guzmán et al., 2017; PNUD, 2002, 2010; Saldaña, 2018; Valdés, et al., 1999; Valdés et al., 2006).

El Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD, 2010) caracterizó las imágenes culturales asociadas a hombres y mujeres en Chile, subrayando que la familia continúa como un elemento central en su definición, basada en la división sexual de roles. Uno de los principales obstáculos para la plena igualdad de género en el país es la continuidad de representaciones tradicionales, particularmente en hombres, que resisten y limitan el acceso de las mujeres a posiciones de mayor poder y la democratización de las relaciones en el ámbito doméstico. La demanda de una mayor autonomía por parte de las mujeres deviene en un malestar subjetivo para los hombres al legitimar un discurso que cuestiona rasgos clave de la identidad masculina tradicional. Esto se refleja en el análisis realizado sobre las representaciones de género en los medios de comunicación masivos en el país, entre los que se destaca un mayor énfasis en el cuerpo y la sexualidad femenina, personajes femeninos con mayores niveles de independencia del hogar y que enfrentan problemáticas en el mundo laboral remunerado, y personajes masculinos involucrados en el rol paterno y con un mayor cuestionamiento de las identidades masculinas tradicionales (PNUD, 2010).

Desde los procesos de individualización en Europa, se ha identificado una evolución de los modelos de intimidad dentro de la pareja hacia el desarrollo de la identidad personal y la comunicación emocional, teniendo continuación mientras se logren satisfacer estos requerimientos (Beck y Beck-Gernsheim, 2001; Giddens, 2006). Giddens (2006) plantea que a partir de ello predomina una forma de relación pura en las relaciones de pareja, al estar basadas en la igualdad sexual y emocional como una forma de reestructuración de la relación entre los sexos en la intimidad. Las relaciones de pareja son comprendidas como un espacio de realización y reafirmación del yo, que es posibilitado por la vida en común y en las que el conflicto adquiere un espacio simbólico importante para las formas de negociación conyugal, en la que ambos se posicionan desde una mayor igualdad (De Singly, 2016; Kaufmann, 2014). En América Latina, y específicamente en Chile, la lectura de las relaciones de pareja desde estas tesis plantea la existencia de un modelo contemporáneo en que el aumento de la autonomía individual permitiría el establecimiento de relaciones de pareja horizontales, cuya unión está basada en el sentimiento amoroso, la atracción sexual y el respeto a la individualidad (Sharim et al., 2011). Se ha argumentado al respecto que es necesario criticar la aplicación de este modelo a la realidad nacional y a los procesos sociales, culturales y políticos propios sobre los cuales se configuran los individuos y la sociedad, quedando más al nivel de un ideal discursivo (Carmona, 2011; Moreno, 2008; Yopo, 2013).

Los estudios sobre las relaciones de pareja en Chile forman parte del campo de investigación sobre las transformaciones de las familias como parte de los procesos de democratización de la vida privada (Valdés et al., 2006). Los modelos característicos en las relaciones de pareja, el jerárquico tradicional y el igualitario, que se destacaría como nuevo, son representados considerando como referente las dimensiones del ejercicio de la sexualidad, decisiones referentes al lugar de residencia y manejo del dinero, la participación en las tareas domésticas y de cuidado, y el manejo y resolución de conflictos (Castelain-Meunier et al.; 2006; PNUD, 2002; Valdés et al., 1999). Se ha destacado que tanto hombres como mujeres tienen una perspectiva que coloca más en cuestión los aspectos tradicionales asociados a los roles de género, en la que ellos cuestionan su rol de proveedor y ellas las expectativas que las asociaban tradicionalmente al hogar, aunque serían principalmente ellas las que empujan la relación de pareja hacia el reconocimiento de la horizontalidad (Benavente y Vergara, 2006; Castelain-Meunier et al., 2006; Valdés et al., 1999). La sexualidad aparece como un elemento central para el bienestar de la vida en pareja, que apela al ideal discursivo de la relación pura, pero que coexiste con un orden tradicional de género que limita la capacidad de negociación dentro de la pareja (Benavente y Vergara, 2006; Carmona, 2011; Valdés et al., 1999). Se ha planteado que los modelos contemporáneos de relaciones de pareja se encuentran más presentes en sectores

► **Artículos:** Las representaciones de las relaciones de pareja en la comedia cinematográfica chilena.

altos y sectores medios. Araujo y Martuccelli (2012) critican la lectura de las relaciones de pareja en las ciencias sociales en Chile, ya que apuntan que los conflictos se deberían a la tensión entre representaciones tradicionales y modernas. Las relaciones de pareja son comprendidas por los autores como una exigencia estatutaria extendida en la que emergen modelos ideales imaginarios como los de la protección, la fusión amorosa y el reconocimiento y afirmación de la independencia, que son puestos en tensión desde la experiencia social concreta de los individuos.

Investigaciones recientes sobre la realidad chilena apuntan también a una lectura sobre las relaciones de pareja desde el ideal igualitario, resaltando como puntos centrales del conflicto la crianza, las labores domésticas, el tiempo de trabajo y los espacios de sociabilidad (Gómez et al., 2017; Guzmán et al., 2017; Saldaña, 2018). Estos estudios suelen establecer una contradicción entre las narrativas que apelan a un discurso de mayor igualdad y reconocimiento en la pareja, pese a que en la práctica continúe, por ejemplo, un mayor peso sobre las mujeres en los quehaceres domésticos y en las relaciones de cuidado. Desde la psicología social se ha resaltado que, junto con el anhelo de amor e intimidad, las personas tienen sentimientos de amenaza por la dependencia, pérdida de la autonomía y renuncia a los proyectos personales (Rihm et al., 2017). Para las mujeres, estas tensiones se caracterizan por el temor a la sumisión al otro, y para los hombres, el sentirse devaluado por su pareja al percibirla como fuerte y dominante (Sharim y Rihm, 2017).

LAS REPRESENTACIONES CINEMATOGRÁFICAS COMO OBJETO DE ESTUDIO DEL FEMINISMO

Denzin (1989 y 2004) plantea que las películas hollywoodenses recrean una representación de la realidad mediada por sesgos de género, raza y clase, creando versiones idealizadas de la relación entre hombres y mujeres. En este sentido, las representaciones de género en las narrativas de las películas han sido un objeto de estudio para el feminismo desde mediados de la década de los años setenta, enfocándose en un principio en las representaciones en el cine clásico, construidas desde un marco ideológico sobre la diferencia sexual (Chaudhuri, 2006; De Lauretis, 1992; Laguarda, 2006). La crítica feminista a la industria cinematográfica convencional argumentó que la mujer ha sido representada como un espectáculo cuyo cuerpo es constituido, desde una mirada masculina patriarcal, como un objeto de deseo sexual (Chaudhuri, 2006; De Lauretis, 1992). La figura de la mujer en las narrativas cinematográficas se constituye como todo aquello que no es el hombre, desde una lógica de representación binaria que genera significados y efectos discursivos (De Lauretis, 1987, 1992). Asimismo, desde el feminismo se ha elaborado una línea que se desmarca del patriarcado como una categoría analítica, y del género comprendido solamente en términos de

diferencia sexual, al orientarse a la comprensión de la narración y la producción de imágenes cinematográficas como productoras de contradicciones en el plano social y subjetivo, lo que permite, por ejemplo, abordar las diferencias entre las mujeres en el plano de las representaciones cinematográficas (De Lauretis, 1987, 1992; Iadevito, 2014). Las representaciones cinematográficas constituyen un objeto de estudio para el feminismo en tanto permiten el acceso a las representaciones socialmente dominantes sobre la feminidad y la masculinidad, y su interacción con la clase, la etnia, la sexualidad y los imaginarios sobre la nación (Laguarda, 2006).

En Chile, la producción cinematográfica en el periodo de la transición hacia la democracia se caracterizó por el enfoque en temas sobre la dictadura militar, la pobreza y la memoria social. A mediados de la década de los noventa, hubo un vuelco hacia la representación de la intimidad y los conflictos personales de los personajes, teniendo una mayor diversificación temática mediante la realización de películas de carácter masivo, destacando géneros como la comedia de situaciones y el terror (Larraín, 2010). Si bien se han desarrollado en el país investigaciones sobre representaciones de género en medios como la televisión, el cine no ha sido mayormente abordado como objeto de estudio, y tampoco ha habido un énfasis en las representaciones de las relaciones de pareja en él. Una investigación sobre películas chilenas exhibidas entre los años 2000 y 2012 señala la predominancia de la acentuación en roles de género tradicionales, representando particularmente a los personajes femeninos como hipersexualizados, colocando su accionar dentro del espacio de lo doméstico, a diferencia de los masculinos, cuya identidad es mayormente asociada al ámbito de lo público (Hudson et al., 2019).

METODOLOGÍA

El estudio correspondió a un diseño de tipo cualitativo exploratorio sobre un corpus de ocho películas chilenas clasificadas como pertenecientes al género de comedia, que fueron estrenadas en cines nacionales entre los años 1999 y 2020. Los criterios de selección de las películas se basaron en que la trama girara en torno a los conflictos sobre las relaciones de pareja de adultos heterosexuales en situación de convivencia, por lo que se excluyeron las películas cómicas que representasen las relaciones de parejas de adolescentes. En base a este criterio, se analizaron las siguientes películas clasificadas en el género de comedia:

1. Segmento 'Todo es cancha' de la película *El chacotero sentimental* (dirigida por Cristián Galaz, año 1999).
2. *Sexo con amor* (dirigida por Boris Quercia, año 2003).

► **Artículos:** Las representaciones de las relaciones de pareja en la comedia cinematográfica chilena.

3. Segmento 'El matrimonio' de la película *Grado 3* (dirigida por Roberto Artiagoitia, año 2009).
4. *Stefan v/s Kramer* (dirigida por Stefan Kramer, Sebastián Freund y Lalo Prieto, año 2012).
5. *Qué pena tu familia* (dirigida por Nicolás López, año 2013).
6. *Alma* (dirigida por Diego Rougier, año 2015).
7. *Cómo andamos por casa* (dirigida por Boris Quercia, año 2018).
8. *Mujeres arriba* (dirigida por Andrés Feddersen, año 2020).

Todas las películas seleccionadas fueron dirigidas por hombres. Solamente en el caso de dos películas, *Alma* y *Mujeres Arriba*, se encuentran mujeres a nivel de producción y escritura de guion, aunque en ambos son las actrices protagonistas de la cinta. Todas se posicionaron entre las películas chilenas más vistas en el año de su estreno (Cronología del cine chileno, s.f).

Las películas fueron analizadas siguiendo la metodología de análisis de películas establecida por Denzin (1989, 2004), privilegiando una perspectiva inductiva. Cada película constituyó una unidad de estudio, siendo analizadas por separado siguiendo un orden cronológico, para ser luego contrastadas. El método plantea cuatro fases de análisis metodológico. La primera fase consistió en la observación del material visual como una totalidad orientada hacia la formulación de preguntas, impresiones y posibles patrones de significado. La segunda se centró en la delimitación de las preguntas de investigación en relación con la película, privilegiando aquellas que se preguntan por cómo se representan y definen valores culturales claves. Las preguntas que fueron formuladas se interrogaban por las representaciones de género en la pareja, cómo era significado el conflicto central entre ambos, el ejercicio de la sexualidad dentro de la relación, y los valores asociados al mantenimiento de la relación de pareja, como lo son, por ejemplo, el centro en el sentimiento amoroso y la familia. La tercera fase se orientó a la elaboración de microanálisis estructurados de escenas y secuencias individuales, buscando establecer patrones de significado e identificar los momentos claves dentro de la película en la que los conflictos sobre los valores culturales ocurren. Desde esa perspectiva analítica, se establecieron dos tesis sobre la representación de las relaciones de pareja mediante el conflicto a partir del cual gira la trama: la entrada de la mujer al mundo de lo público deviene en una crisis identitaria masculina, y el ejercicio de la sexualidad en la pareja es vivida como una fuente de frustración, particularmente por las mujeres. Finalmente, la cuarta etapa se orientó a observar nuevamente las películas en su totalidad, y responder las preguntas de investigación mediante la elaboración de una interpretación basada en los principios de la inducción analítica (Denzin, 1989, 2004; Flick, 2004). Del análisis se desprendió que los valores que

sustentan las representaciones son la demanda de horizontalidad y reconocimiento por parte de la mujer hacia el hombre en la pareja, y la unión de la pareja como la base para la estabilidad de la familia.

EL QUIEBRE DE LA RELACIÓN DE PAREJA: LA TENSIÓN ENTRE LAS REPRESENTACIONES TRADICIONALES Y LA DEMANDA POR LA AUTONOMÍA

El centro del relato de *Stefan v/s Kramer* (2012), la película chilena más vista en la historia del país con más de dos millones de espectadores (Cine Chile s.f), es el matrimonio formado por Stefan, comediante e imitador, y Olivia, quien se dedica al cuidado de sus dos hijos pequeños y del hogar, y cuyo sueño es dedicarse al canto. El conflicto de la pareja es claro desde un principio, Stefan tiene varios compromisos, disfruta su éxito laboral e indica que Olivia debe ser feliz porque puede dedicarse a sus hijos. En contraposición se la representa a ella desde la frustración, señalando desde un principio su hartazgo de solo ser reconocida como su esposa. En el transcurso de la película, constantemente ella le pide que pase mayor tiempo con sus hijos y que ayude en las tareas domésticas. Al principio de la película se ve la rutina matutina diaria de la pareja, en la que Olivia se levanta temprano para ocuparse del hogar, mientras él duerme. Stefan narra en voz superpuesta:

La Olivia lleva una vida de princesa. Se levanta, viste a los niños, les da desayuno, los va a dejar al colegio, me paga cuentas. ¿Y yo? Yo trabajo. A mí me encantaría hacer lo que hace ella. Yo estoy seguro de que ella está feliz de ser mi mujer. (Kramer, 2012)

Sin embargo, el punto de quiebre es gatillado por Olivia debido a que descubre que Stefan le ha mentado, y la creencia de que la habría engañado con otra mujer, lo que provoca que decida no permitirle regresar a la casa y que se separen. Se produce una inversión de roles, en la que ella alcanza el éxito y visibilidad como cantante, dedicando su canción a “todas las mujeres que han dejado de hacer cosas por su familia” (Kramer, 2012). La carrera de él va en picada, pasando a ocuparse de cuidar y hacerse cargo de sus hijos mientras ella está de gira. Estos significados se asocian a la crítica hacia el modelo tradicional de familia conyugal, basado en una rígida división sexual del trabajo, demostrando una tensión entre el deseo de reconocimiento en el mundo de lo público por parte de la mujer, que es colocado en entredicho por el hombre, que asigna su papel al espacio de lo doméstico (Olavarría, 2014). Sin embargo, el quiebre de la pareja y la entrada de la mujer al mundo de lo público se justifican desde la vivencia del desamor. Otra película que refuerza esto es *Qué pena tu familia* (2013). La historia es protagonizada por Javier, un publicista, casado con Ángela, una actriz, con quien tiene un bebé. Ambos están en el comienzo de la treintena,

► **Artículos:** Las representaciones de las relaciones de pareja en la comedia cinematográfica chilena.

significando el estado de su relación de pareja con la madurez, como se puede apreciar en el relato en voz superpuesta de Javier al comienzo de la película:

...esa es mi vida ahora. Con una casa propia que no es propia, con un matrimonio sin sexo, con un hijo, viendo series el sábado en la noche en vez de emborracharme. Pero, saben qué es raro, se siente increíble tener una familia, una familia feliz. (López, 2013)

Al igual que *Stefan v/s Kramer*, la comicidad se expresa en la insatisfacción de la mujer dentro de la relación de pareja. En la película, Ángela comienza a tener éxito laboral al participar en una película –en cuyo estreno en el cine él se queda dormido– y posteriormente en una serie de televisión. Se genera un conflicto con Javier, particularmente cuando ella sale después del trabajo a reunirse con sus colegas. Él le reclama que no pasa suficiente tiempo con su familia, y ella de que él no se preocupe por el cuidado del departamento que comparten. Finalmente, después de una pelea ella tiene relaciones sexuales con otro hombre. Al tratar una reconciliación por parte de Javier, diciéndole que la ama y que se esforzará para que sean felices, ella comienza a llorar y le dice que ya no es feliz y que desea separarse. Esto conlleva al reforzamiento de un ideal discursivo que coloca a la pareja como una fuente de satisfacción en tanto sirve de apoyo para la autorrealización del individuo. La no aceptación por parte de Javier del éxito de Ángela es lo que conlleva a un quiebre propiciado por ella. De esta manera, lo que se puede observar tanto en *Qué pena tu familia* como en *Stefan v/s Kramer* es una tensión constante entre una representación de género que asocia la imagen de la mujer al espacio de lo doméstico por parte de las figuras masculinas de los protagonistas, que es disputada por parte de sus contrapartes femeninas, quienes reclaman el reconocimiento de su propia autonomía mediante la ruptura de la relación de pareja. Esto evidencia una representación de la masculinidad que entra en crisis debido a la asociación de su identidad a la de proveedor y jefe de familia, y que, para poder recuperar la relación, debe replantearse. En el caso de *Stefan v/s Kramer*, es una declaración pública de amor:

Tú me despertaste, tú me distes fuerzas, tú hiciste que yo creyera en mí. Yo no lo valoré. Y te pido perdón delante de toda esta gente, porque toqué fondo y sé lo que perdí. Pero ahora me toca a mí, ahora quiero ser yo el que esté allá abajo del escenario apoyándote, y por eso decidí venir por ti. (Kramer, 2012)

En la cita pueden desprenderse los ideales sobre las relaciones de pareja planteados por Araujo y Martuccelli (2012). La noción de fusión amorosa entre sus miembros se observa en que la pareja es un espacio de valoración y de crecimiento de sí mismo, además de un lugar de protección. Es a través del reconocimiento y la aceptación de la asociación de la identidad femenina en el mundo de lo público que la pareja logra volver a estar unida y cumplir con un ideal individualizado, es decir, un lugar de reafirmación de la identidad individual y de crecimiento. En

el caso de *Qué pena tu familia* no se logra la unión de la pareja, reflexionando ambos protagonistas que, pese a haber terminado el vínculo amoroso, siempre serán una familia. Este ideal de familia, que también se observa en *Stefan v/s Kramer*, expresa una visión tradicional en la que la relación de pareja es la base de la estabilidad de la familia y que se sostiene mediante la potencia del sentimiento amoroso.

En este sentido, otras condiciones estructurantes que permiten la horizontalidad entre sus miembros en la relación de pareja no son reconocidas como relevantes. La igualdad entre el hombre y la mujer en la pareja es contrapuesta con un modelo tradicional fundamentalmente asimétrico, que es trastocado solamente por la demanda femenina de reconocimiento, y es aceptada por parte del hombre debido a la fuerza del amor que permitirá la estabilidad de la relación. Este aspecto se puede observar en las películas *Alma* (2015) y *Cómo andamos por casa* (2018). En la primera, el quiebre de la pareja principal conformada por Alma y Fernando es la creencia de ella de que su enfermedad mental es una carga para él y que va acompañada también por una supuesta infidelidad. En *Cómo andamos por casa* no hay un quiebre de la relación amorosa entre los dos protagonistas, Rocío y Eduardo, pero sí una fricción que se produce por la falta de recursos económicos, en la que se pone en duda constantemente la capacidad del hombre de proveer para el mantenimiento de la familia. En el caso de *Alma*, al igual que *Stefan v/s Kramer*, la unión de pareja se logra mediante una declaración de Fernando hacia Alma en la que reafirma su amor incondicional y le pide disculpas por no haber sabido apreciar lo que tenían hasta perderla. Nuevamente emerge un ideal de fusión amorosa entre los miembros de la relación de pareja que tiene al amor como garante y estabilizador, y que también es afirmado en *Cómo estamos por casa*. Cuando Rocío tiene la posibilidad estar con un hombre que con quien mantuvo una relación en un momento anterior de separación con Eduardo, y que tiene una buena posición económica, argumenta:

Y yo no me siento capaz de hacerle esto de nuevo a Eduardo. ¿Sabes una cosa? Eduardo es tonto. No tiene ni un peso, pero yo lo quiero. Quizás de eso se trata el amor, de estar con gente que a uno no le conviene. (Quercia, 2018)

La base de la cohesión entre los miembros de la pareja es el sentimiento amoroso que permite la fusión y le otorga estabilidad y continuidad a la familia, incluso si el hombre no puede cumplir el rol socialmente asignado de proveedor. Por otro lado, se observan tramas, como en el caso de la película *Sexo con amor* (2003), en la que el personaje de Álvaro declara amar a su esposa y no poder vivir sin ella, pero que la fidelidad masculina es imposible. Es cuando él cree que ella lo está engañando con otro hombre que pierde el control ante la amenaza de la infidelidad femenina,

► **Artículos:** Las representaciones de las relaciones de pareja en la comedia cinematográfica chilena.

dándole comicidad a su situación porque refleja una asimetría de poder que cuestiona la posibilidad de la igualdad de posiciones de ambos sexos en la pareja.

En síntesis, se identifican una serie de significados contrapuestos que reflejan una lectura de las relaciones de pareja que las posiciona, por una parte, desde el conflicto entre un modelo tradicional jerárquico y la demanda femenina por un modelo igualitario en el que la amenaza de la pérdida gatilla la acción del hombre. Por otra, también hay una representación desde el no cumplimiento masculino con un rol tradicional socialmente asignado, que se resuelve en base al amor como una fuerza cohesionadora de la pareja. Esto lo conecta con la representación de la experiencia romántica en las industrias culturales contemporáneas, que resalta la realización y conocimiento de sí a través de la pareja como ideal discursivo (De Singly, 2016; Illouz, 2009, 2012).

LA SEXUALIDAD EN LA PAREJA: LA DEMANDA DEL GOCE FEMENINO

El ejercicio de la sexualidad ha sido representado como una de las dimensiones principales que permiten el mantenimiento de la vida en pareja (Beck y Beck-Gernsheim, 2001; Giddens, 2006). Asimismo, la representación del ejercicio de la sexualidad ha sido un campo de análisis del feminismo que la ha significado como expresión de la sujeción de la mujer (De Lauretis, 1987; Millet, 1995; Illouz, 2012). En las películas analizadas los problemas en las relaciones sexuales, principalmente la ausencia de ellas por un periodo prolongado, son significados como una de las fuentes principales de tensión. En el segmento 'Todo es cancha' de la película *El chacotero sentimental* (1999) se puede observar una representación de una relación de pareja que está determinada por la falta de recursos económicos y materiales, lo que se traduce en la ausencia de un espacio de intimidad. De todas las películas analizadas, es la única que aborda los problemas asociados a la desigualdad de clases, presentando a los personajes de Johny y Mia, un matrimonio joven con tres hijos que viven de allegados en el pequeño departamento de los padres de él. Johny insiste a Mia de tener relaciones sexuales, a lo que ella aduce que no es posible debido a la falta de privacidad, lo que es vivido por él como una expresión de desamor por parte de ella. Ambos son presentados como sujetos deseantes que solamente logran reafirmar su relación de pareja cuando logran tener sexo en un espacio íntimo. En este caso, si bien Mia expresa un deseo constante, no es representada como aquella que demanda la satisfacción del deseo sexual por parte del otro. Esto también se puede observar en la película *Sexo con amor* (2003) con los personajes de Emilio y Maca, un matrimonio que no tiene relaciones sexuales desde hace un año, principalmente por el rechazo de ella debido a lo que menciona como la falta de delicadeza e insistencia de él en penetrarla de forma inmediata. Es Maca quien trata de encontrar una solución yendo al ginecólogo, mientras

Emilio permanece molesto y con un gran deseo sexual que lo frustra. Es solo cuando satisface sus necesidades teniendo relaciones sexuales con otra mujer, y Maca se excita mediante la masturbación, que tienen sexo. Algo que es iniciado cuando ella llora y él la abraza para consolarla, lo que les permite mantener su unión. En ambas películas se encuentran personajes femeninos y masculinos que desean un espacio de intimidad y de goce con el otro, pero quienes ejercen tensión y confrontación son los hombres desde una demanda explícita a sus parejas. La sexualidad de los personajes femeninos es representada desde el deseo y la frustración en la relación con el otro, algo que logra superarse en la concreción de la relación sexual que les permite reafirmar su amor y continuidad como pareja.

Dos películas colocan a las mujeres como figuras demandantes en el plano del ejercicio de la sexualidad en la relación de pareja. En el segmento 'El matrimonio' de la película *Grado 3* (2009), Gabriela y Cristián son un joven matrimonio. Ella, al momento de acostarse para dormir, intenta iniciar relaciones sexuales con él, siendo rechazada. Ante esto, Gabriela insiste aduciendo "Mi amor, necesito orgasmos. Varios orgasmos" (Artiagoitia, 2009). Es solo ante su reclamo y la insistencia de que exprese su deseo sexual hacia ella, que él accede a tener relaciones sexuales. Ante el miedo de que sus relaciones sexuales sean aburridas y rutinarias, Gabriela propone probar algo diferente. Cristián da sus propuestas, que ella rechaza, para señalar que tiene algo perfecto, colocándose un vibrador con arnés para poder penetrarlo. Se presenta un trastoque de las relaciones de género dentro de la pareja, en que él reclama que ella no se detuviera cuando se lo pidió, señalando "el punto es que cuando una mujer dice para, uno para" (Artiagoitia, 2009). Finalmente, ambos concluyen que disfrutaron la experiencia, algo que solamente fue posible ante la demanda y el accionar de ella, a lo cual él debe ceder para el mantenimiento de la unión de la pareja, constituyendo una representación inversa de los roles de género tradicionales.

Esto conlleva a plantearse el espacio que tiene la negociación en el ejercicio de la sexualidad en las representaciones de las relaciones de pareja. Benavente y Vergara (2006) y Carmona (2011) plantean que el espacio de la negociación aparece como un ideal que no logra concretarse, en tanto las mujeres suelen ceder a las demandas sexuales de los hombres, lo que pone en duda la posibilidad de lograr una relación pura basada en una igualdad sexual y emocional (Giddens, 2006). El reclamo femenino que se observa en las películas cómicas chilenas es una demanda del goce sexual como una dimensión integral de la vida en pareja. Este es uno de los significados que se desarrollan en la representación de la relación de dos personajes secundarios de la película *Mujeres arriba* (2020). Maida e Ignacio llevan catorce años casados y tienen dos hijos. Ignacio manifiesta que es feliz con

► **Artículos:** Las representaciones de las relaciones de pareja en la comedia cinematográfica chilena.

su vida familiar y que disfruta a sus hijos, mientras Maida les revela a sus amigas que llevan seis meses sin tener relaciones sexuales, y que cada vez que ella intenta iniciar algo, él la trata solamente como la madre de sus hijos, confesando de forma amenazante “yo no sé si voy a durar tanto tiempo así, lo digo, lo digo” (Feddersen, 2020). Ella insiste constantemente en que tengan relaciones sexuales, y trata de involucrarlo en una fantasía de juego de roles, a lo que él responde estar cansado, tener dolor de cabeza, y que es ridículo. Maida constantemente insiste que tienen un problema como pareja, llegando finalmente a declarar que deberían separarse. Es ante esta amenaza que finalmente Ignacio entra en acción con una declaración: “Quiero pedirte perdón. Yo me doy cuenta de que llevo mucho tiempo poniendo a los niños antes que nosotros como pareja” (Feddersen, 2020). Ella responde pidiendo disculpas por haber sido tan intensa, ya que tenía miedo de que la sexualidad de su vida en pareja quedase estancada. Ambos afirman que quieren reencontrarse, ante lo cual Ignacio busca sorprenderla con un juego de roles y, finalmente, tienen relaciones sexuales. Esta es la única película que presenta una problemática de la conciliación de la vida íntima como pareja con la cohesión de la unidad familiar. Una problemática que es visibilizada no por el hombre como demandante del goce sexual como muestra de amor en la pareja, sino por la mujer, que reivindica el ejercicio de la sexualidad como una necesidad y dimensión central de la vida en pareja. Lo que se observa es que el espacio de negociación nunca es concretado como tal. Es una demanda hacia el otro que, si no es respondida, conlleva a la amenaza de un quiebre irremediable y, por ende, la pérdida de la pareja.

La sexualidad como centro del conflicto en la relación de pareja posiciona a los personajes femeninos, incluso cuando los muestra desde una demanda activa, desde la frustración que solamente es superada por la acción conciliadora de los personajes masculinos. No puede comprenderse esta representación bajo el sentido del histórico sometimiento de la mujer al hombre, como ha sido uno de los focos de los análisis feministas a las industrias culturales (Illouz, 2012; Millet, 1995). La sexualidad es representada por las comedias cinematográficas analizadas, bajo el ideal discursivo del sentimiento amoroso, como la fuerza cohesionadora de la relación de pareja que terminará por solucionar el conflicto (Illouz, 2009). Al igual que el quiebre de la pareja por la demanda de horizontalidad y autonomía por parte de los personajes femeninos es reparado por el reconocimiento del error y la afirmación del amor realizada por los personajes masculinos, la fuerza del sentimiento amoroso y la aceptación de la demanda del otro permiten superar los problemas, colocando la sexualidad a nivel de expresión de la fusión amorosa entre los miembros de la pareja.

CONCLUSIONES

Las ocho películas chilenas del género de comedia fueron analizadas bajo la hipótesis de que los conflictos en las relaciones de pareja eran elaborados desde una interpretación de las transformaciones de género, en los que se representa una crisis identitaria masculina a partir de la entrada de la mujer al mundo de lo público, y a la sexualidad como una fuente de frustración, principalmente para las mujeres, bajo la demanda del goce. Desde ahí, y en general en todas las películas analizadas, es el hombre quien finalmente debe actuar para permitir la continuidad de la relación de pareja y la unión de la familia, respondiendo a la demanda de reconocimiento de la mujer. En este sentido, lo que se observa es el sostén de un ideal discursivo sobre las relaciones de pareja que responde a la lectura que se ha elaborado desde la tesis de la individualización en Chile: un modelo contemporáneo que exige una horizontalidad activa de posiciones entre sus miembros y cuya unión se reafirma desde el centro en el sentimiento del amor y la autoafirmación de la identidad individual (Sharim et.al., 2011). En ellas se desprende la confrontación entre un modelo tradicional jerárquico y otro basado en la igualdad, que permite problematizar la posición de las mujeres en la relación de pareja. La igualdad y el reconocimiento de autorrealización en la pareja es representada en las películas como una demanda femenina que debe ser respondida por el hombre para hacer que la relación de pareja responda con el ideal de individuo autorrealizado moderno. Sin embargo, en la mayoría de las películas analizadas, no se abordan las condiciones materiales y simbólicas estructurantes que permiten la igualdad efectiva entre los sexos en la relación de pareja para establecer sus demandas, lo que implica un cuestionamiento a los alcances de los significados asociados a las transformaciones y democratización de las relaciones de género.

Ahmed (2010) ha argumentado que el análisis feminista a las industrias culturales ha colocado como centro a la lucha por la autodeterminación de la felicidad como horizonte político de sus demandas. En relación con el análisis elaborado, esto implica preguntarse sobre los significados en torno a las relaciones de pareja que son elaborados sobre las interpretaciones de los alcances de las transformaciones de género, y las formas de interacción entre mujeres y hombres en su vida cotidiana. Desde una perspectiva feminista, deben ser colocados en tensión desde los ideales discursivos y los marcos ideológicos que los sostienen para comprender las representaciones sociales dominantes (Ahmed, 2010; De Lauretis, 1987, 1992; Illouz, 2009; Laguarda, 2006).

► **Artículos:** Las representaciones de las relaciones de pareja en la comedia cinematográfica chilena.

RECONOCIMIENTOS

Este trabajo fue apoyado y financiado por el Proyecto POSTDOC_DICYT, Código 031894_AK_MIL, Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo e Innovación de la Universidad de Santiago de Chile, y ANID-Programa Iniciativa Científica Milenio- Código NCS17_007.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press.
- Araujo, K. y Martuccelli, D. (2012). *Desafíos comunes. Retrato de la sociedad chilena y sus individuos* (Vol. 2). LOM.
- Artiagoitia, R. (Director). (2009). *Grado 3* [Película]. Pueblo Cine/Fábula.
- Beck, U. y Beck-Gernsheim, E. (2001). *El normal caos del amor. Las nuevas formas de relación amorosa*. Paidós.
- Beck, U. y Beck-Gernsheim, E. (2003). *La Individualización*. Paidós.
- Benavente, C. y Vergara, C. (2006). *Sexualidad en hombres y mujeres. Diversidad de miradas*. FLACSO-Chile.
- Carmona, M. (2011). ¿Negocian las parejas su sexualidad? Significados asociados a la sexualidad y prácticas de negociación sexual. *Revista Estudios Feministas*, 19(3), 801-821.
- Castelain-Meunier, C., Valdés, X. y Pozo, Y. (2006). Interacciones hombre-mujer y subjetividades. En X. Valdés, C. Castelain-Meunier y M. Palacios (Eds.), *Puertas adentro. Femenino y masculino en la familia contemporánea* (pp. 129-176). LOM.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist film theorists*. Routledge.
- Cine Chile. (12 de marzo de 2021). *Cronología del cine chileno*. <https://cutt.ly/fHDwpJB>
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Cátedra.
- De Singly, F. (2016). *El yo, la pareja y la familia*. CIS.
- Dema, S. (2005). Entre la tradición y la modernidad: las parejas españolas de doble ingreso. *Papers*, 77, 135-155.
- Denzin, N. (1989). *The research act. A theoretical introduction to sociological methods* (3a ed.). Prentice-Hall.

- Denzin, N. (2004). Reading Film: Using Films and Videos as Empirical Social Science Material. En U. Flick, E. von Kardoff e I. Steinke (Eds.), *A Companion to Qualitative Research* (pp. 237-242). Sage.
- Feddersen, A. (Director). (2020). *Mujeres arriba* [Película]. LAF Producciones.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la metodología cualitativa*. Morata.
- Galaz, C. (Director). (1999). *El chacotero sentimental* [Película]. Cebra Producciones.
- Giddens, A. (2006). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra.
- Gómez, V., Arellano, O. y Valenzuela, C. (2017). Negociaciones en familia: género, trabajo y cuidado en Chile. *Revista de Estudios Sociales*, 25(2), 661-682.
- Guzmán, V., Todaro, R. y Godoy, L. (2017). Biografías de género en contextos de cambio. Chile 1973-2010. *Psykhé*, 26(1), 1-13.
- Hudson, E., Mezzera, J. y Moreno, A. (2019). El relato acerca de lo femenino y lo masculino en el cine chileno (2000-2016). *Revista de Comunicación*, 18(1), 95-110.
- Iadevito, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas Humanística*, 78, 211-237.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica*. Katz.
- Illouz, E. (2012). *¿Por qué duele el amor?*. Katz.
- Kaufmann, J. (2014). *La trame conjugale. Analyse du couple par son ligne*. Armand Collin.
- Kramer, S. (Director). (2012). *Stefan v/s Kramer* [Película]. Kramer Producciones.
- Laguarda, P. (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *La Aljaba*, X, 141-156.
- Larraín, C. (2010). Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital. *Aisthesis*, 47, 156-171.
- López, N. (Director). (2013). *Qué pena tu familia* [Película]. Sobras Producciones.
- Macé, É. (2006). *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*. Armand Collin.
- Millet, K. (1995). *Política Sexual*. Cátedra.
- Moreno, C. (2008). Nuevas (y viejas) configuraciones de la intimidad en el mundo contemporáneo: amor y sexualidad en contextos de cambio societal. En K. Araujo y M. Prieto (Eds.), *Estudios sobre sexualidades en América Latina* (pp. 43-58). FLACSO-Ecuador.

► **Artículos:** Las representaciones de las relaciones de pareja en la comedia cinematográfica chilena.

- Neyrand, G. (2011). Le couple comme idéal, réponse à l'ultra moderne solitude de l'individualisme démocratique et marchand. *Cahiers de Psychologie Clinique*, 36, 117-128.
- Olavarría, J. (2014). Transformaciones de la familia conyugal en Chile en el período de la transición democrática (1990-2011). *Polis (Santiago)*, 37, 1-23.
- Olavarría, J. (2020). Algunas reflexiones sobre los avances y pendientes en los estudios de hombres y masculinidades en América Latina en las últimas dos décadas. En S. Madrid, T. Valdés y R. Celedón (Comps.), *Masculinidades en América Latina. Veinte años de estudios y políticas para la igualdad de género* (pp. 59-84). Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (2002). *Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural*. PNUD.
- Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo. (2010). *Desarrollo Humano en Chile. Género: los desafíos de la igualdad*. PNUD.
- Quercia, B. (Director). (2003). *Sexo con amor* [Película]. Chilechitá.
- Quercia, B. (Director). (2018). *Cómo andamos por casa* [Película]. Chilechitá.
- Rihm, A., Sharim, D., Barrientos, J., Araya, C. y Larraín, M. (2017). Experiencias subjetivas de intimidad en pareja: un dilema social contemporáneo. *Psyche*, 26(2), 1-14.
- Rougier, D. (Director). (2015). *Alma* [Película]. Picardía Films.
- Saldaña, L. (2018). Relaciones de género y arreglos domésticos: Masculinidades cambiantes en Concepción, Chile. *Polis, Revista latinoamericana*, 17(50), 183-204.
- Sharim, D. y Rihm, A. (2017). Desigualdades de género: el conflicto en las relaciones de intimidad. *Notas COES de política pública*, 7, 1-16.
- Sharim, D., Araya, C., Carmona, M. y Riquelme, P. (2011). Relatos de historias de pareja en el Chile actual: la intimidad como un monólogo colectivo. *Psicología en Estudio*, 16(3), 347-358.
- Valdés, T., Benavente, C. y Gysling, C. (1999). *El poder en la pareja, la sexualidad y la reproducción*. FLACSO-Chile.
- Valdés, X., Caro, P., Godoy, C., Raymond, E., Rioja, T. y Saavedra, B. (2006). ¿Modelos familiares emergentes o fractura del modelo tradicional? En X. Valdés, C. Castelain-Meunier y M. Palacios (Eds.), *Puertas adentro. Femenino y masculino en la familia contemporánea* (pp. 11-103). LOM.
- Yopo, M. (2013). Individualización en Chile: Individuo y sociedad en las transformaciones culturales recientes. *Psicoperspectivas*, 12(2), 4-15.