

## EL PODER DEL AMOR.

### Género y desigualdad en cuatro películas románticas contemporáneas

**Eduardo LESTE MOYANO**

[eduleste@gmail.com](mailto:eduleste@gmail.com)

#### **THE POWER OF LOVE. Gender and inequality in four contemporary romantic movies**

**Resumen:** Este artículo explora cómo se distribuye y representa la desigualdad entre los distintos géneros establecidos a través del amor en un contexto capitalista. Con este fin, se analizan cuatro películas románticas contemporáneas que modelizan un amor heterosexual en el que hombres y mujeres son representados dentro de unas categorías algo variables, que dan lugar a masculinidades y feminidades diferentes, pero cuyo sentido de la interacción siempre es el mismo, reservando para la mujer roles o espacios secundarios. Pero este artículo no sólo analiza las desigualdades en la interacción y representación entre los distintos géneros establecidos, sino que, además, trata de analizar, desde una perspectiva freudiana, cómo la desigualdad se establece también en el interior de los distintos personajes representados en función, de nuevo, del género. Todo esto se produce, precisamente, en un contexto en que estos roles y desigualdades se erosionan y, por tanto, la producción y consumo de este tipo de relatos constituye una reafirmación ritual de los valores y principios de ese amor que mantiene para la mujer un papel secundario.

**Abstract:** This article explores how inequality is distributed and represented through love among the genders recognized by patriarchy in a capitalist context. To this end, the article analyses four contemporary romantic movies that produce a model of heterosexual love in which men and women are represented within several categories that support different kind of masculinities and femininities. These differences, nonetheless, cannot hide that the sense of the interactions between men and women are pretty much the same, keeping for women a dependant and minor role. However, this article does not only analyse inequality in the interaction and representation of the different established genders. Besides this, the article deals, from a Freudian perspective, with how inequality is rooted inside the characters represented, in their desires and duties. Romantic movies find success in a context in which heteronormativity gets eroded and therefore their production and consumption are thought to be a ritual reaffirmation of the principles and values of love. This kind of love keeps women in a secondary place.

**Palabras clave:** Género. Desigualdad. Amor. Interaccionismo. Ritualidad  
Gender. Inequality. Love. Interactionism. Rituality

“Figúraseme, que hasta ahora los hombres han ignorado enteramente el poder del Amor; porque si lo conociesen, le levantarían templos y altares magníficos, y le ofrecerían suntuosos sacrificios, y nada de esto se hace, aunque sería muy conveniente” (Platón, 1871: 319).

## Introducción

La cita que encabeza este texto es un fragmento del discurso que Aristófanes, uno de los asistentes a *El banquete* de Platón, hace sobre el amor. Para explicar este fenómeno, el amor, Aristófanes recurre a un tiempo mítico originario en el que había tres tipos de seres humanos: hombres, mujeres y andróginos, es decir, personas que aglutinaban tanto el género masculino como el femenino. Estos seres de este tiempo mítico eran diferentes física y temperamentalmente de los humanos definitivos. Eran menos dóciles y tenían cuatro brazos, cuatro piernas, dos órganos reproductores y una sola cabeza. En un momento dado, parece que estos seres humanos originales se atrevieron a desafiar a los dioses que, por medio de Júpiter, resolvieron partirlos por la mitad. Así es como los dioses vencieron a los humanos primigenios, escindiéndolos, debilitándolos. Separados en dos, cuenta Aristófanes, cada parte de ellos empezó a anhelar su otra mitad con lo que, cuando se encontraban ambas, “se abrazaban y se unían, llevadas por el deseo de entrar en la vieja unidad”. De esta forma, el hombre que provenía de un hombre primitivo (doble hombre), que intentaba buscar su otra mitad, tendía a buscar un hombre, de la misma forma que las mujeres que venían de esas mujeres primitivas (doble mujer) tendían a gustar más de las mujeres (su otra mitad). Por el contrario, los hombres que provenían de los andróginos tendían a buscar mujeres y viceversa, con la característica particular de que estos hombres y mujeres eran más proclives al adulterio. Es así como Aristófanes da su interpretación del amor que, por extensión, es también una interpretación de la orientación sexual y, además, del género<sup>1</sup>.

De una forma u otra, el contenido de este relato de Aristófanes sobre el amor, la sexualidad y el género, recogido por Platón en *El banquete*, parece que alcanzó la hegemonía en los siglos posteriores, aunque con algunos retoques, que incluyeron la sanción de las relaciones entre personas del mismo género. Parece que varios siglos de imposición del cristianismo redujeron la pluralidad a su mínima expresión, haciendo prevalecer un relato, el de Adán y Eva: “Creados a la vez, el hombre y la mujer son queridos por Dios el uno para el otro. La Palabra de Dios nos lo hace entender mediante diversos acentos del texto sagrado. □No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada’ (Gn 2,18)” (Catecismo de la Iglesia católica, artículo 371). El cristianismo, por tanto, digamos que estrechó la visión del amor de Aristófanes, reconociendo dos géneros humanos<sup>2</sup>, masculino y femenino, una única relación sexual aceptable, la que se produce entre hombres y mujeres dentro del matrimonio, y una posición desigual para la mujer, la de asistente del *manager*<sup>3</sup>, el hombre. Con esta interpretación del amor (y sus implicaciones), el cristianismo parece que sí

1 Como bien señalaba Catherine Lutz (1996), un discurso sobre la emoción implica también un discurso sobre el género.

2 El catolicismo reconoce también un género neutro que asigna a Dios aunque habitualmente aparezca representado por un hombre: “Dios no es, en modo alguno, a imagen del hombre. No es ni hombre ni mujer” (Catecismo de la Iglesia católica, artículo 370).

3 Secretaria, azafata, enfermera o monja son profesiones que durante mucho tiempo han reflejado esta posición subalterna de la mujer, siendo sus puntos de referencia el director, el piloto, el médico o el sacerdote. En la actualidad, de todas formas, esta distribución de géneros por profesiones es menos precisa salvo en el caso de monjas y sacerdotes.

escuchó los consejos de Aristófanes y no ignoró su poder, levantándole templos y altares, y llevando a cabo sacrificios en su nombre.

El amor, por tanto, parece que ha sido objeto de reflexión y explotación desde hace siglos. Sin embargo, su análisis desde las distintas ciencias sociales es un fenómeno relativamente reciente. De hecho, hasta la llegada del feminismo, su estudio crítico ha brillado más bien por su ausencia<sup>4</sup>. El feminismo, con su interés por la construcción cultural de las emociones (Mead, 1935; Hochschild, 1983; Abu-Lughod, 1990; Schepher-Hughes, 1997), no ha tardado en deconstruir este sentimiento que tan puro y natural se pensaba que era. Como bien señala Mariluz Esteban (2011), detrás del amor, y sus ordenamientos del género y de la sexualidad, lo que se esconde es el poder del heteropatriarcado y del capitalismo. Para la antropóloga, las sociedades de consumo crean, por medio del amor, unas identidades masculinas y femeninas que organizan la desigualdad y, para ello, se sirven de los medios de comunicación a su alcance:

“Esta cultura emocional moderna en la que vivimos [...] se desarrolla al compás de la sociedad de consumo, las nuevas tecnologías de la información y el surgimiento de un nuevo lenguaje (emocional y psicológico) en torno a la vida humana. Cultura de consumo y sociedad industrial que, a través de un proceso de saturación romántica, reformulan el yo [...] mediante la provisión de historias, imágenes e ideales que favorecen la introspección (una determinada forma de introspección) y permiten al individuo entenderse” (Mari Luz Esteban, 2011: 51).

El capitalismo y el heteropatriarcado se sirven del amor o, mejor dicho, del pensamiento amoroso<sup>5</sup> como Esteban lo llama, para organizar la desigualdad. Porque, como veíamos en el caso del catecismo católico, es por medio del amor que se crean unos modelos de identidad que suponen el reconocimiento de unos géneros determinados y la asignación asimétrica de roles entre los mismos. Pero, como dice Mari Luz, el capitalismo no sólo crea estos modelos sino que también los distribuye por unos medios de comunicación por los que pone a circular en diferentes formatos. Es a través de ellos que el capitalismo proporciona toda esa serie de “historias, imágenes e ideales” con los que los distintos sujetos nos guiamos (Esteban, 2011; Martín-Barbero y Rey, 1998). En este sentido, podemos decir que los contenidos o relatos que tratan del amor y que circulan por los distintos medios, bien sean novelas, anuncios o películas, que es de lo que trata este texto, funcionan como modelos (y espejos)<sup>6</sup>: “Son abstracciones coherentes de la realidad que se producen seleccionando, condensando y simplificando distintos aspectos de la realidad, que nos indican un punto de referencia con el que pensar y con el que actuar” (Handelman, 1994: 24)<sup>7</sup>. El cine, como

4 Esto no quiere decir que no existan ensayos críticos en torno al amor previos al feminismo contemporáneo. Un buen ejemplo es el trabajo de Erich Fromm (1956) en *El arte de amar*.

5 “Ideología cultural que enfatiza el amor-pasión por delante de otras facetas humanas, que está vinculado a la obtención de la felicidad y a la superación de cualquier dificultad. Es una ideología que da lugar a “una configuración emocional e identitaria, la romántica, que jerarquiza las distintas interacciones amorosas”. Es la matriz en la que se constituye [...] un orden social desigual [...] que implica no sólo privilegiar una forma de deseo frente a otras posibles, sino una forma de entender las relaciones entre lo masculino y lo femenino absolutamente dicotómica y complementarista” (Mari Luz Esteban, 2011: 48)

6 Handelman diferencia entre eventos que presentan (espejos) y los que representan (modelos) casi de la misma manera que Turner (1982) hablaba de ceremonias (sin fase liminal) y rituales (con fase liminal). En cualquier caso, para mí el cine es un evento que presenta y representa, que refleja y modela porque, a fin de cuentas, el modelo es lo que el sujeto aspira a ser en el espejo.

7 Handelman apenas habla de cine en *Models and Mirrors* sino que habla de distintos eventos públicos que modelizan la realidad. Handelman pone precisamente como ejemplo de modelización el ritual *chisungu* de los bamba

la publicidad o la novela, toman como referencia la vida ordinaria y la modifican en múltiples direcciones, aunque con frecuencia tienden a perfeccionarla y estereotiparla. Y todo este proceso de selección, perfeccionamiento, estereotipación, abstracción, condensación o modelización que hacen el cine, la publicidad o la literatura (así como sus rituales afines y otras formas textuales que he mencionado) no carece de dirección sino que es, como señala Handelman (1994), teleológico. Es un proceso orientado a un fin, y este fin tiene mucho que ver con la persuasión. Como decía Goffman de la publicidad:

“La misión del publicitario es disponer favorablemente al espectador ante el producto que ensalza, y su procedimiento consiste, en general, en mostrar un ejemplar brillante en un marco encantador, con el mensaje implícito de que, comprando uno, estaremos en el buen camino para vernos en el otro” (Goffman, 1976: 141).

Un buen ejemplo de la provisión y modelización de imágenes amorosas fueron las novelas rosas del franquismo<sup>8</sup>, que sirvieron principalmente para fijar el papel tradicional de la mujer, precisamente cuando éste se tambaleaba a finales del siglo XIX y principios del XX, debido a ciertos cambios en el capitalismo (Matilde Peinado y José Luis Anta, 2011). En las novelas rosas, muy en línea con el nacionalcatolicismo del régimen franquista, el lugar privilegiado de la mujer era el matrimonio y la maternidad. De esta forma, la mujer que no lo alcanzara tendría que lidiar con los prejuicios culturales y las dificultades materiales de la soltería, es decir, serían las solteras. El régimen franquista tenía muy claro cuál era el lugar de la mujer y cómo debía ser ésta: “pulcra, ordenada, equilibrada, sencilla, íntegra y prudente” (Sopeña, 1996: 37; citado en Peinado y Anta, 2011: 41). Esta mujer, promocionada por el franquismo, queda muy bien sintetizada en otra cita recogida por Peinado y Anta (2011):

“Las virtudes de una esposa ejemplar: hacendosa, caritativa que prepare bien la ropa y comida del esposo y de toda la familia. Buscad para novia primero, después para esposa, una chica que se parezca a ese modelo de mujer y madre. No os engañéis mirando sólo la presencia o la simpatía de los jóvenes. Mirad que bajo una apariencia grata puede ocultarse una mujer holgazana y presumida, gastadora e inútil. Vosotras, jovencitas, imitad cuanto podáis a ese modelo augusto” (Junquera, 1961: 42; citado en Peinado y Anta, 2011: 41).

Por medio del amor y de la novela rosa, la sociedad heteropatriarcal del franquismo asignaba roles específicos desiguales, pero también pautaba los temperamentos y atributos que debían tener las mujeres<sup>9</sup>, señalando cuáles eran los deseables para una relación “fructífera”. Las novelas rosas eran textos donde las mujeres podían mirar y mirarse, como individuos y como parejas, y saber si cumplían, o no, con los cánones que se les exigían. Es decir, por medio de las novelas rosas, el franquismo condicionaba las identidades de las mujeres de su tiempo.

Los relatos amorosos, por tanto, pautan o modelizan el género y la desigualdad. En este sentido, como señala Lucía Vázquez (2017), incluso el cine romántico denominado “inde-

---

de Zambia. Un rito de paso femenino mediante el cual los bamba modelizan lo que para ellos debe ser una mujer.  
<sup>8</sup> El pensamiento amoroso, por tanto, aparece representado en los medios. Aparece en la novela rosa aunque también en los mitos, en los libros de filosofía, en los pasajes bíblicos de la antigüedad o en el Catecismo católico (basado, precisamente, en relatos bíblicos).

<sup>9</sup> Recordemos que, como ya señaló Margaret Mead (1935), la sociedad y la cultura no sólo pautan lo que entendemos por hombre o mujer sino también los temperamentos que esperamos de los mismos.

pendiente” converge en muchos sentidos con los intereses del capitalismo y del heteropatriarcado, creando nuevos estereotipos que perpetúan la misma desigualdad<sup>10</sup>. Es el caso de la Manic Pixie Dream Girl (MPDG), una nueva figura femenina que aparece en múltiples producciones del cine independiente norteamericano. Como señala Lucía Vázquez, las MPDG son un nuevo modelo femenino caracterizado por una serie de atributos muy concretos: suelen llevar el pelo teñido de colores excéntricos, llevar ropa vintage, escuchar música indie y manifestar un comportamiento espontáneo, socialmente inadecuado o directamente peligroso. Este nuevo referente femenino de la cultura *hipster* queda aparentemente muy lejos del de la mujer de las novelas rosas del franquismo, pero sigue reproduciendo la desigualdad, ya que el único valor de esta MPDG es permitir que el modelo *hipster* de hombre, caracterizado por su inseguridad, pueda salvarla. Para Vázquez, las MPDG son personajes vulnerables, sin profundidad y sin aspiraciones propias. Son un simple medio por el cual reproducir la misma desigualdad que se da en el cine de Hollywood, el mismo narcisismo masculino.

Si bien es cierto que no todos los contenidos del cine o la literatura funcionan de la misma manera, alineándose con el capitalismo y el heteropatriarcado, sí que es cierto que buena parte de los mismos sí que lo hacen, especialmente aquellos que pertenecen al género romántico. En cualquier caso, el cine no se puede reducir a un proceso comunicativo unidireccional en el que un emisor lanza un mensaje teleológico a un receptor pasivo. El cine, aunque tiene un sentido teleológico, político, es un proceso comunicativo en el que interactúan distintos sujetos que actúan a ambos lados de la pantalla<sup>11</sup>. Lejos de lo que pueda parecer, en las películas que vemos en nuestra vida ordinaria, no sólo actúan (performan) nuestros actores favoritos, sino también nosotros mismos. Como ya señaló Goffman (1959), para poder causar impresiones en los auditorios (o manipularlos), todo actor ha de ser al mismo tiempo actor y espectador en un sistema de códigos comunicativos compartidos. El cine, por tanto, es una secuencia de actuaciones interrelacionadas de una forma un tanto particular, en un entorno comunicativo concreto, en el que los distintos actores y actrices pueden entenderse<sup>12</sup>.

Pero, ¿qué lugar ocupan estos relatos en la vida cotidiana de los espectadores? ¿qué sucede con estas “historias, imágenes e ideales” con los que los espectadores interactúan delante de las pantallas? Eva Illouz (2009) analiza con brillantez esta interacción entre relatos, precisamente románticos, y espectadores, llegando a conclusiones muy interesantes en cuanto a la relación entre realidad y ficción. Para analizar esta interacción Illouz entrevistó a una serie de personas a las que ofreció tres historias de amor, una en la que un hombre y una mujer se enamoraban apasionadamente en un tren y se casaban al poco, otra en la que dos familias pactaban un matrimonio y otra en la que dos personas se conocían, hacían amistad y al cabo del tiempo contraían matrimonio. La socióloga observó cómo las respuestas variaban en función de las preguntas. Cuando preguntaba a los entrevistados qué le parecían esas historias que les había mostrado, la mayoría de los sujetos respondían que la primera era inverosímil, irreal, *hollywoodense* y, por tanto, era muy posible que fracasara. Pero, cuando

10 El cine usa a la publicidad y la publicidad al cine para hacerse presente en la vida cotidiana de sus espectadores. Y ambos usan la vida real de los actores para acentuar este proceso. Es por esto que el cine de Hollywood privilegió durante un tiempo en sus pantallas actores que fueran pareja, como en la vida real.

11 Esa no es la única interacción que provoca el cine. El cine es un proceso de interacción que suscita otros procesos de interacción entre personas. Como señala Simon Frith (1996), los productos de la industria cultural producen sociedad.

12 Digo que la relación entre actores es particular porque, aunque todos ellos beban de la vida ordinaria, lo cierto es que, quienes aparecen en la pantalla, a la hora de la representación, cuentan con las ventajas de la repetición, la edición o la postproducción y, quienes están al otro lado, cuentan con la opacidad de una performance que casi siempre se hace en silencio. Sea como sea, los espectadores son sujetos que interactúan con los relatos que el cine les proporciona, usándolos después en su vida ordinaria.

les preguntó cuál de ellas les gustaba más, señalaron también la primera. Además, cuando les preguntó por sus historias de amor más memorables, los entrevistados contaron sus experiencias que más se acercaban a la lógica de la primera historia. Es decir, que el mismo formato que utilizaron para desacreditar una historia como “irreal” lo utilizaron para describir la “realidad” de sus historias más memorables. Illouz, por tanto, constató la existencia de dos narrativas contradictorias en torno al amor y que, si alguna predominaba, era la del amor “irreal”, que se constituye como un baremo para evaluar el estado de las relaciones “reales”. Prueba de que el referente del amor real es el irreal, dice Illouz, es que cuando una relación se desgasta se llevan a cabo rituales románticos que reproducen los modelos *hollywoodenses*. Para reafirmar la realidad del amor<sup>13</sup> se recurre, por tanto, a los relatos irreales, de tal forma que, cuanto más se parecen nuestras relaciones a los mismos, más reales los consideramos. Dicho de otra forma, el cine romántico de Hollywood provee de modelos de rituales románticos a los espectadores del cine que luego los usan en sus vidas cotidianas validando, a su vez, los mismos valores que este cine promueve.

Illouz muestra que la interacción entre los relatos del cine romántico y sus espectadores es más sutil y compleja que la simple comunicación o persuasión unidireccional. En este sentido, el cine quizás no funcione sólo como una herramienta de persuasión unidireccional sino que también parece ser un ritual de autopersuasión colectiva en el que todos participamos. Pero este no es el único aspecto importante que podemos sacar del trabajo de Illouz que, con sus explicaciones sobre la interacción de los relatos del cine romántico (la ficción) con sus consumidores (la realidad) abre una vía para reflexionar sobre otros aspectos del amor, como son las relaciones de poder que se dan en el interior de los sujetos. Y es que, cuando Illouz habla de la coexistencia de dos narrativas contradictorias en una misma persona, que dan lugar a lo que ella interpreta como un sujeto “fragmentario e incoherente”, de lo que está hablando es de una forma de concebir el sujeto o la persona muy particular y sugerente. Illouz dice que, si aparece una doble narrativa en los sujetos con los que trabaja, es porque la sociedad de consumo impele al individuo a amar como consume, es decir, buscando la novedad, mientras al mismo tiempo le enfatiza que sólo puede haber un ser amado. Dicho de otra forma, para Illouz, el capitalismo posmoderno estimula ciertos deseos al tiempo que establece reglas que se oponen a esos mismos deseos. El resultado de este proceso sería una “lamentable” fragmentación del yo (la doble narrativa). La socióloga, que parte de un principio aristotélico de no contradicción, llega a la conclusión de que la existencia de dos narrativas contradictorias en una misma persona es una incoherencia o disociación semiótica provocada por el capitalismo posmoderno. Un capitalismo que habría hecho del “yo heroico y coherente de la modernidad” un sujeto “fragmentario e incoherente” (Illouz, 2009: 236). Y aquí se queda Illouz.

Aunque no lo menciona, al explicar el proceso por el cual el capitalismo posmoderno llevaría a la fragmentación, Illouz está haciendo referencia a la estructura psíquica explicada por Freud (1923), para quien la psique humana estaba conformada por tres espacios o agentes: el *yo*, el *ello* y el *superyo*. Para Freud, cada uno de estos espacios tenía unas características propias y, de esta forma, entendía que los deseos y las pulsiones de la “naturaleza humana”<sup>14</sup> (lo que quiero hacer) se alojaban en el *ello*, espacio del que a su vez emanaría el *Yo*, que, al mismo tiempo, estaría regulado por el *superyo*, es decir, por el espacio donde se alojarían las reglas o prescripciones sociales o culturales (lo que debo hacer). Según Freud, muchas veces podían surgir conflictos entre las distintas partes del sujeto, especialmente

13 En cierto sentido, lo que la socióloga constata es la presencia de un amor hiperreal (Baudrillard, 1976).

14 Esta forma de entender el deseo como algo “natural” está muy extendida. Pablo Pérez Rubio, por ejemplo, dice que el deseo podría definirse como “una pasión no reglamentada” (Pérez Rubio, 2004: 68). Sin embargo, como veremos a lo largo de este texto, tanto el deseo como su representación están atravesados por el heteropatriarcado y el capitalismo.

entre el *ello* y el *superyo*, conflictos con los que debería lidiar el *yo* que, recordemos, era extensión del *ello*. Freud, por tanto, que escribe estos textos antes del advenimiento del capitalismo posmoderno, ya entendía al sujeto de forma fragmentaria. Para Freud, en la psique humana podían convivir distintos estadios o yoes de la persona, con lo que más que entender al sujeto como una evolución lineal lo entendía como una yuxtaposición de sujetos o capas (Freud, 1930) que convivían con más o menos equilibrio dentro de los mismos. Freud, por tanto, a diferencia de Illouz, no lamentaba la fragmentación del sujeto sino que, para él, era la forma en que éste se constituía. Es decir, para Freud, el sujeto nunca podría explicado en función de un principio de no contradicción.

Lo cierto es que Illouz parece lamentar la pérdida de una unidad y coherencia que no sabemos si en algún momento existió. Algo que también les sucedía a Deleuze y Guattari en *Capitalismo y esquizofrenia*, donde lamentaban la pérdida de una supuesta unidad:

“Ya no creemos en [...] totalidades más que al lado. Y si encontramos una totalidad tal al lado de partes, esta totalidad es un todo de aquellas partes, pero que no las totaliza, es una unidad de todas aquellas partes, pero que no las unifica, y que se añade a ellas como una nueva parte compuesta aparte” (Deleuze y Guattari, 1985: 48).

Como vemos, parece que, como Júpiter, el capitalismo habría escindido a los humanos. En este sentido, Illouz, Deleuze o Guattari, con su interpretación de las consecuencias del capitalismo parece que no estarían tan lejos de la explicación del amor de Aristófanes. Todos coinciden en que hubo un tiempo que hubo algún tipo de unidad y coherencia, algún tipo de totalidad.

En cualquier caso, si no nos quedamos en el lamento de una supuesta unidad perdida, y no reducimos la fragmentación del sujeto a una incoherencia o disociación semiótica y seguimos el modelo analítico de Freud, que es lo que propongo en este texto, entonces podemos explorar los deseos y normas que guían a los distintos sujetos, de los que habla la propia Illouz, y, de esta forma, analizar si en ellas también hay diferencias de género. Lo que se abre ante nosotros es, por tanto, la posibilidad de analizar ya no sólo las representaciones y relaciones de género entre distintos sujetos o actores, sino las interacciones que se producen entre las diferentes partes del interior del sujeto. En este sentido, el cine, que tiende a estereotipar la realidad, a modelizarla, se presenta como un excelente espacio en el que poder llevar a cabo este tipo de análisis y sus representaciones. Como decía Delgado, el cine es un espacio privilegiado para observar al ser humano, porque la cámara capta y alarga lo que de otra manera no podemos ver (Delgado, 1999).

Resumiendo, a través del amor, el capitalismo y el heteropatriarcado definen las identidades de género y asientan la desigualdad, utilizando para ello los medios a su alcance, entre ellos el cine romántico. Este tipo de cine toma el amor de la vida cotidiana y lo modeliza, lo perfecciona. Y los sujetos de la vida ordinaria, a su vez, usan los modelos de estas películas, u otros contenidos que circulan por los distintos medios, para guiarse en su cotidianidad. Es en el cine donde los distintos sujetos pueden observar un ideal del amor que es, en definitiva, un modelo del yo (y sus partes) a partir del cual pensarse a sí mismos y sus relaciones amorosas. Es, en definitiva, a través del cine que podemos observar, entre otras cosas, las distintas representaciones de género, las políticas por las que se rigen las interacciones entre sujetos así como las interacciones que se producen dentro de los propios sujetos. Es, por tanto, del cine, aunque no exclusivamente del cine, de donde los distintos sujetos toman esas “historias, imágenes e ideales que favorecen la introspección (una determinada forma de introspección) y permiten al individuo entenderse”. Analizar estos modelos o representaciones es, por tanto, casi una forma de analizar las sociedades que los producen.

De todas formas, los relatos del cine romántico no son sólo abstracciones, modelos o estructuras al margen del tiempo y del espacio. El cine es un relato que alberga y posibilita interacciones, que se producen en un contexto histórico concreto. Por tanto, cuando el contexto cambia, cambian los modelos que aparecen en ellos, porque los textos codifican contextos (Tomé, 1999). De esta forma, para entender el sentido (o los sentidos) de los relatos que circulan por los distintos medios debemos atender a los contextos en que son producidos. El amor, en este sentido, no es una excepción, porque el amor, como la maternidad o la familia, son fenómenos dinámicos, atravesados por procesos económicos, políticos, sociales y culturales (Pedro Tomé, Raúl Sánchez y Ángeles Valencia, 2010). Dicho esto, pasemos a ver cómo se representan el amor y el género, en cuatro películas románticas contemporáneas. Estas películas son *Drácula, de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992), *El diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001), *Hysteria* (Tanya Wexler, 2011) y *El lado bueno de las cosas* (David O. Russell, 2012). Todas ellas películas que comparten dos denominadores comunes<sup>15</sup>. Primero, que las cuatro tuvieron un cierto éxito en taquilla<sup>16</sup>. Y, segundo, que en las cuatro películas sus protagonistas experimentan dudas o conflictos a la hora de la elección de una pareja estable. Son cuatro películas, por tanto, en las que un público mayoritario puede reconocerse, y son cuatro películas que tratan el amor (y, por tanto, la desigualdad) en las que podemos ver cómo se representan distintos modelos o masculinos y femeninos (con sus respectivos atributos y temperamentos), cuáles de ellos conforman la pareja ideal (algo que he denominado *política de asentamiento amoroso*) y cómo se resuelven esos conflictos que acabo de mencionar, reflejo, a su vez, de una diferente forma de relacionarse con (y representar) los deseos y los deberes en función del género. Después de esto, situaré estas películas en contexto para, a continuación, concluir este trabajo.

### Representaciones de género, desigualdad y política de asentamiento amoroso

Decía que los cuatro protagonistas de las cuatro películas, dos hombres y dos mujeres, experimentaron dudas y conflictos a la hora de elegir una pareja definitiva. Todos tuvieron que elegir entre dos opciones o personalidades distintas. En *El diario de Bridget Jones*, Bridget tendrá que elegir entre Daniel y Mark. En *Hysteria*, Mortimer hará lo propio entre Emily y Charlotte, mientras que en *Drácula, de Bram Stoker*, será Mina quien se debata entre Jonathan y Drácula, y, en *El lado bueno de las cosas*, Patrick dudará entre Nikki y Tiffany. Todos estos personajes aparecen representados con una serie de atributos personales que se distribuyen de manera particular en función del género. Y, en función del género también, cada uno de ellos resolvió esas dudas o conflictos que se les plantearon, eligiendo una u otra pareja. Veamos, por tanto, los cuatro casos para ver cómo son las diferentes representaciones masculinas y femeninas que aparecen en estas películas para, luego, analizar la política de interacción que garantiza una relación de pareja estable entre hombres y mujeres. Dicho de otra forma, para ver con qué modelo masculino deben quedarse las mujeres y viceversa. De esta forma, podremos ver cuál es el modelo masculino y femenino que

<sup>15</sup> Como veremos a lo largo del análisis estas películas también presentan diferencias. *El diario de Bridget Jones* e *Hysteria* son dos películas que podríamos calificar como comedias románticas y *Drácula, de Bram Stoker* y *El lado bueno de las cosas* se acercan más al melodrama (Pérez Rubio, 2004). Esto hará que surjan algunas diferencias en la representación de algunos de los personajes, especialmente en el caso de Patrick, el protagonista de *El lado bueno de las cosas*.

<sup>16</sup> Especialmente *El diario de Bridget Jones*, *Drácula, de Bram Stoker* y *El lado bueno de las cosas*. Según la base de datos *The Numbers*, cada una de las tres supera los 200 millones de dólares de recaudación mundial. En España, por ejemplo, *El diario de Bridget Jones* llegó en cines a 3.250.646 espectadores según datos del Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte. *Hysteria*, sin embargo, no tuvo tanto éxito (no llega a los 17.000 millones de dólares de recaudación)



conforman la pareja ideal (y todas las desigualdades que surgen por el camino). Empecemos por Bridget Jones.

Bridget Jones es una mujer de 32 años que, al principio de la película, se establece como objetivo abandonar la soltería y encontrar un novio “amable y sensato”. Bridget aparece representada como una mujer espontánea (cuando conoce a Mark lo primero que le dice es que tiene resaca), desordenada (no echa las bragas sucias al cesto de la ropa), algo torpe desde el punto de vista social (se mete en varios líos, como en la presentación de un libro de la editorial o en la fiesta de navidad organizada por los padres de Mark), inculta (no puede conversar con Salman Rushdie sobre literatura y, cuando trabaja en televisión, ignora un caso tan mediático como el de “Aghani Heaney”), incapaz de cocinar (intenta hacer una sopa le sale azul), bastante vulnerable (su soltería le hace salir dolida tanto de la fiesta que organiza su madre en navidad como de otros eventos sociales) y un tanto alcohólica (bebe para olvidar sus problemas).

Sin embargo, pese a su propósito de encontrar un novio “amable y sensato”, su primera opción en la película es Daniel, precisamente la figura que quiere evitar. Daniel es, recordemos, el jefe de Bridget en la editorial. Daniel es un personaje alegre y salvaje<sup>17</sup>, un tipo muy seguro de sí mismo, embustero (no le dice a Bridget que está prometido) y acostumbrado a mandar. Tanto es así, que en múltiples ocasiones a lo largo de la película se dirige a Bridget con imperativos. Lo hace cuando la invita a cenar en la presentación del libro, diciéndole “Vas a cenar conmigo lo quieras o no”, y lo hace las dos veces en que Bridget le pregunta por el futuro de la relación, momentos en que siempre la manda callar.

Pero la relación de Bridget con Daniel no prospera y al final termina con Mark, un prestigioso abogado de la ONU. Mark no es un tipo tan divertido como Daniel, no es tan alegre y simpático pero es noble, honesto (a diferencia de Daniel no empieza con Bridget hasta que no deja a su novia, Natasha) y sensible (le afecta la vulnerabilidad de Bridget). En principio a Mark le irrita Bridget, de quien dice que “fuma, bebe, se viste mal y tiene “incontinencia verbal”. Pero con el transcurso de la película, es decir, cuanto más complicada y vulnerable se hace la situación de Bridget, más se fija en ella, especialmente cuando Bridget se hunde después de una cena en la que una serie de parejas le recuerdan machaconamente su soltería. Mark es la antítesis de Daniel. Si uno es el Don Juan, el otro es el caballero. Y Bridget, después de muchas dudas, termina con el caballero. De hecho, después de dos películas en las que Mark nunca deja de estar ahí para ella (es leal), Bridget se casará con él. Parece que Mark es una figura mucho más “conveniente” para ella, es una persona con la que poder mantener una relación a largo plazo.

En *Hysteria*, quien tiene que elegir entre dos personalidades antagónicas (Emily y Charlotte) es un hombre, Mortimer Granville. Se trata de un médico moderno, vanguardista, que está al día de las últimas novedades de la investigación científica. Como Mark, se trata de una persona con principios (prefiere dejar sus trabajos a aplicar criterios en los que no cree) y sensible (quiere ayudar a la sociedad con su profesión). Aunque, a diferencia de éste, Mortimer es un poco inseguro (confiesa a su amigo Edmund que le ha gustado Emily pero no sabe si es suficiente para ella). Junto con todo esto, el doctor Granville es una persona ambiciosa, sabe que quiere alcanzar el éxito social y para ello moviliza todos sus recursos (trabaja hasta la extenuación y usa su ingenio para inventar el vibrador, algo que le permite recuperar su trabajo y el favor perdido de su futuro suegro, el doctor Dalrymple, y de su hija, Emily).

El doctor Granville, en principio, se fija en Emily, una mujer muy correcta, sensata y educada. Esto queda muy bien representado durante la primera comida de Mortimer en casa

17 La primera vez que la directora nos presenta al personaje lo hace con el soul de Aretha Franklin, una sutileza del racismo. En cualquier caso, uso este adjetivo a lo largo en varias ocasiones para referirme a personas que no siguen demasiado las reglas sociales.

del doctor Dalrymple, en la que Emily luce modales exquisitos tanto a la hora de comer como a la de seleccionar temas de conversación en la mesa (literatura). Emily es tan perfecta a ojos de su padre, al que siempre complace (sumisa), que éste se refiere a ella en algún momento de la siguiente manera: “Emily es el alma de esta casa. Desde el fallecimiento de mi querida esposa se ocupa de todo. Y además es una gran científica por derecho propio”. Granville, que se fija en ella desde el primer momento, no dista mucho de la opinión del padre: “Es extraordinaria, el epítome de la virtud inglesa y de la feminidad”. Mortimer empieza una relación con Emily y, sin embargo, pese a que la considera una mujer ideal, su relación resulta plana, sin chispa.

Al final, Mortimer no termina emparejado con Emily, sino con su hermana Charlotte, la otra hija del doctor Dalrymple, que es todo lo contrario a Emily. Es provocadora, rebelde, vehemente, decidida, soñadora y feminista. De hecho, su primera intervención en la película es entre portazos y gritos provenientes de una discusión con su padre en la que dice:

¡Tú no te das cuenta pero se prepara una revolución social! ¡Las mujeres tendrán finalmente su lugar! Por más que intentéis mantenernos en la cocina...  
¡no pararemos hasta poder estudiar en en la universidad, tener un oficio y obtener el derecho al voto!

Charlotte es, además, una persona un tanto caótica, que luce un aspecto algo descuidado la mayor parte de la película Y también es espontánea, una mujer que no sigue las normas, que llega tarde a la primera comida de Mortimer en casa del doctor Dalrymple. En ella, Charlotte saluda a la sirvienta con un abrazo y se pone a hablar de un parto en la mesa, algo que le supone la reprobación de su hermana, Emily. Charlotte es, además, una persona independiente que no hace, como Emily, lo que quiere su padre, sino que se dedica a lo que le apetece, que es ayudar a las clases obreras de finales del siglo XIX.

Como decía, Mortimer termina casándose con Charlotte. Lo hace justo después de que ésta salga de prisión por haber golpeado a un policía. Su condena pudo ser larga e incluir una histerectomía, pero Mortimer consigue salvarla testificando a su favor en el juicio. Es a la salida de la cárcel que Mortimer le pide matrimonio y le entrega un sobre con el dinero suficiente para abrir un centro social en el que poder ayudar a las clases trabajadoras.

En *Drácula*, de Bram Stoker es Mina la que queda atraviesa una disyuntiva amorosa. Mina es una joven maestra, pudorosa y recatada, que se escandaliza al ver *Las mil y una noches* en la mesilla de su amiga Lucy y que no duda en rechazar, al menos en primera instancia, al conde Drácula (recordemos que incluso amenaza con llamar a la policía cuando el conde la está siguiendo por las calles de Londres). Mina está prometida con Jonathan Harker, un joven pasante que trabaja en un despacho de abogados que se dedica a temas inmobiliarios. Jonathan es complaciente, educado y servicial, pero también ambicioso, con lo que quiere ascender en su empresa. De esta forma, cuando su jefe en el bufete le dice “Cierra estas transacciones y tu futuro en esta firma está asegurado”, Harker le responde resuelto y servicial: “Sí, señor. Le prestaré toda mi atención”. De todas formas, pese a ser un tipo resuelto en cuanto a que quiere tener éxito en el Londres de finales del XIX, también es una persona que, como Mortimer, es algo insegura: tiene miedo de que Mina le deje por alguien mejor que él. Lo vemos en el diario de Mina:

Diario, 30 de mayo de 1897. Sé que Jonathan no quiere que me quede aquí con Lucy mientras él está ausente. Piensa que si me acostumbro a la riqueza y a los privilegios de la familia Westin no me conformaré con ser la mujer de un simple pasante en una firma de abogados. Pero Lucy y yo somos amigas desde que éramos niñas y a ella nunca le ha importado que yo sea una maestra de escuela.

Por lo demás, Harker es un joven noble y honesto (como Mark y Mortimer) que, llegado el momento, huye de los placeres que le ofrecen las concubinas de Drácula. Sin embargo, pese a todas sus virtudes, mientras Jonathan está atrapado en Transilvania, Mina se encuentra con Drácula. El conde es un aristócrata que proviene de una de las zonas “más salvajes y menos conocidas de Europa”, un tipo poderoso capaz de dominar a las fieras y de tener tres concubinas. Es una persona que, como Daniel, no duda de sí mismo y se lanza a la conquista de Mina por las calles de Londres, donde la persigue (¿o acosa?) hasta conseguir que ésta la acompañe a conocer el cine. Tan decidido es el conde que, cuando Mina tiene dudas sobre la conveniencia de su cita y la seguridad de la situación, le agarra fuerte del brazo y le dice con tono serio “No me temas” y, aunque ella intenta zafarse, él le ordena que pare. Mina empieza con el Conde una relación apasionada llena de peligros, como tratar con lobos salvajes o beber absenta. Sin embargo, al final de la película Mina acabará casándose con Jonathan y matando a Drácula.

Veamos ahora lo que sucede en *El lado bueno de las cosas*, en la que el protagonista del conflicto es Patrick, un profesor en paro que padece un trastorno mental. Patrick es una persona determinada y obsesiva que vive empeñado en recuperar a su ex mujer, Nikki. De todas formas, pese a su determinación u obsesión, Patrick es una persona tan sensible y vulnerable que tiene serios problemas para aceptar los hechos de la realidad: antes que aceptar la inseguridad o los contratiempos de la vida, como su divorcio, Patrick inventa realidades alternativas. Junto con todo esto, Patrick tiene muchas dificultades para empatizar con otras personas y tiene un mal manejo de las relaciones sociales, por lo que no tiene problemas en despertar a sus padres en medio de la noche para quejarse del final del libro que está leyendo, *Adiós a las armas*, de Hemingway. Pero, además, Patrick sabe que su padre admira a su hermano, una persona de éxito y bien integrada socialmente (tiene un buen trabajo y muchos amigos con los que disfruta del fútbol americano) lo que hace su autoestima no sea muy alta.

De Nikki poco sabemos porque, a pesar de ser la obsesión de Patrick, apenas aparece en la película. Sabemos que es maestra en un instituto donde enseña literatura y que, en un determinado momento, tiene una relación sexual extra matrimonial con un compañero de trabajo. Nada más sabemos sobre ella, con lo que no es posible conjeturar sobre su personalidad.

En cualquier caso, pese a su obsesión por recuperar a Nikki, Patrick se fija en Tiffany, la hermana de Verónica. Tiffany también está en paro y, como Patrick, tiene algunos problemas mentales. Es una mujer bisexual que cambia de estado de ánimo con aparente facilidad, especialmente de la tranquilidad a la ira. De esta forma, pasa de proponerle sexo a Patrick a golpearle cuando éste le rechaza por primera vez en un lapso muy breve de tiempo. Sus fluctuaciones emocionales también le llevan a pasar por fases de promiscuidad, especialmente cuando le asalta el dolor o la soledad, algo que le acarrea más un problema. Después de la muerte de su marido, por ejemplo, acaba despedida de su trabajo por acostarse con buena parte de sus compañeros y compañeras de trabajo. Como Patrick, también tiene la autoestima baja, lo que le lleva discutir con su hermana cuando ésta la reprueba o la halaga<sup>18</sup>. A Tiffany no le gusta que su hermana la halague o la repruebe porque no le gusta que le juzgue, es decir, que se posicione por encima de ella como la hermana perfecta. De todas formas, Tiffany, a diferencia de Patrick es capaz de aceptar las partes de sí misma que le causan problemas: “Siempre habrá una parte de mí que será una guarra pero me gusta junto con el resto de mí”. Tiffany es una persona que tiene algo de salvaje, pero que se conoce, se acepta y sabe lo que quiere: dejar de estar sola. Y si para esto tiene que mentir, lo hace. Es

---

18 Discuten dos veces durante la cena que organiza Verónica para que Patrick y Tiffany se conozcan. Primero cuando Verónica intenta halagarla hablando de sus dotes de baile y luego cuando observa la cara de desaprobación de Verónica mientras comenta con Patrick las drogas psiquiátricas que toman o han tomado.

por esto por lo que falsifica una carta de Nikki para Patrick con el fin de hacerle participar en un baile con ella. En este sentido Tiffany es un poco embustera, como Daniel o Drácula, y también decidida, porque sabe lo que quiere y va a por ello.

Como acabamos de ver, en las cuatro películas hay múltiples personajes que representan distintos tipos de masculinidad y feminidad. Si los dividimos por género y temperamento, podemos decir aparecen cuatro tipos de personajes, dos masculinos y dos femeninos. Dentro de las dos representaciones masculinas tenemos, por un lado, la masculinidad heteropatriarcal clásica (Daniel y Drácula), dos hombres poderosos (director y aristócrata), acostumbrados a mandar (se dirigen a las mujeres con imperativos) y muy seguros de sí mismos (no dudan de sus posibilidades). Pero, por otro lado, aparece una nueva masculinidad, muy parecida a aquella de la que habla Lucía Vázquez (2017) en el caso del cine romántico independiente: hombres inseguros que, para poder afirmar su masculinidad recurren a las MPDG. Estos son los personajes que encarnan esta nueva masculinidad con sus atributos:

| <b>Mark</b>  | <b>Mortimer</b>                          | <b>Jonathan</b>   | <b>Patrick</b>   |
|--|--|---|--|
| Abogado ONU<br>Serio<br>Noble<br>Honesto<br>Ético<br>Sensible<br>Ambicioso | Médico<br>Ético<br>Inseguro<br>Ambicioso | Pasante con futuro<br>Complaciente<br>Educado<br>Servicial<br>Noble<br>Honesto<br>Inseguro<br>Ambicioso | Desempleado<br>Enfermo<br>Inseguro<br>Determinado<br>Obsesivo<br>Vulnerable<br>Escasa autoestima |

Tres de estos personajes comparten una serie de características (éxito laboral, ambicioso, sensible, honesto, noble e inseguro) y podríamos decir que encarnan este nuevo modelo masculino. Un caso aparte es el de Patrick, que apenas comparte rasgos en común con los demás, pero que, igual que ellos, sólo encontrará el bienestar cuando consiga lidiar con una mujer rebelde y salvaje. Junto a esta nueva masculinidad aparecen otras dos feminidades, la de Mina y Emily, por un lado, y la de Bridget, Charlotte y Tiffany por otro. Mina y Emily corresponden a una representación de la mujer tradicional, muy cercana al tipo de mujer que promocionaba la novela rosa del franquismo. Si la mujer del franquismo debía ser pulcra, ordenada, equilibrada, sencilla, íntegra, prudente, hacendosa, caritativa y, además, ser capaz de preparar bien la ropa y la comida de toda la familia, Mina y Emily son correctas, sensatas, educadas, sumisas, pudorosas, recatadas, “el alma de la casa” o el “epítome de la virtud inglesa”. Bridget, Charlotte y Tiffany, por su parte, son todo lo contrario. Veamos cuáles son sus atributos:

| <b>Bridget</b>   | <b>Charlotte</b>   | <b>Tiffany</b>   |
|--|--|--|
| Espontánea<br>Desordenada<br>Torpe<br>Alcohólica<br>Inculca<br>No cocina<br>Vulnerable | Caótica<br>Descuidada<br>Espontánea<br>Rebelde<br>Inapropiada<br>Feminista<br>Vehemente<br>Independiente | Enferma<br>Bisexual<br>Volátil<br>Promiscua<br>Embustera |

Como vemos, las tres coinciden en cierta medida con ese nuevo modelo de representación femenina propuesto por Lucía Vázquez, la MPDG. Si bien es cierto que no llevan el pelo teñido de colores y no escuchan música independiente, sí que lo es que las tres parecen tener un carácter “espontáneo, socialmente inadecuado o directamente peligroso”. Además, Bridget, Tiffany y Charlotte<sup>19</sup> son personajes que terminarán por redimir a sus contrapartes masculinas, Mark, Patrick y Mortimer. Incluso en los casos de Tiffany y Charlotte, como veremos un poco más adelante, es por medio de ellas que los dos personajes masculinos conseguirán una “sana” masculinidad. Bridget, por otro lado, es un caso algo particular porque, aunque tiene algo de las MPDG, se trata de un personaje con profundidad. En cierto sentido, es una MPDG que no quiere serlo, porque tiene como aspiración y referencia el modelo tradicional de mujer. De esta forma, ella se piensa a sí misma como una “solterona” (se llega a referir a sí misma de esta manera cuando al final de la película cambia el nombre de su diario por el de “Bridget, solterona y lunática”).

Tenemos, con esto, el modelo masculino y femenino que promocionan estas películas. En ellas se privilegian, por un lado, los temperamentos masculinos de Mark, Mortimer, Jonathan y Patrick por encima de los de Drácula y Daniel, y, por otro, se destacan los femeninos de Bridget, Charlotte y Tiffany por encima de los de Mina o Emily. Estos son los verdaderos protagonistas, aquellos para los que la historia terminará bien. Ellos conforman, en definitiva, el modelo de pareja ideal. Pero, para que las historias de estos personajes terminen con final feliz, recordemos que antes tuvieron que solucionar sus dudas y conflictos, tuvieron que elegir entre dos opciones y descartar una. Y al descartar esa otra opción lo que hicieron fue estipular una política de relaciones estables entre hombres y mujeres basada en una serie de atributos y temperamentos.

*El diario de Bridget Jones* nos enseña que Bridget fracasa cuando intenta tener una relación con Daniel y termina con Mark, con quien se casará al final. Para Bridget, por tanto, fue imposible relacionarse con el embustero y dominante Daniel con quien mantuvo una relación apasionada que no prosperó. Algo parecido le sucedió a Mina en *Drácula, de Bram Stoker*, que duda entre Drácula y Jonathan. Mina también tuvo un apasionado romance con el conde, un tipo tan dominante, salvaje y seguro como Daniel, pero en última instancia termina con Jonathan, “su dulce Jonathan”, un tipo más inseguro, educado y servicial. De esta forma, parece que para las mujeres resulta imposible establecer relaciones estables con este tipo de personajes tan dominantes, seguros y salvajes.

No será así en el caso de los hombres. En *Hysteria*, Mortimer, que en principio iba a casarse con la chica que en teoría consideraba mejor, aquella a la que se refería como “el epítome de la virtud inglesa”, acaba casándose con Charlotte, la salvaje y rebelde feminista. En *El lado bueno de las cosas*, Patrick, como Mortimer, y a diferencia de Bridget o Mina, sí va a poder mantener una relación estable con una persona salvaje y lasciva, porque Patrick termina emparejado con Tiffany, una persona decidida, promiscua y salvaje (como Drácula y Daniel).

En resumen, mientras Bridget y Mina tuvieron que renunciar a estar con personajes dominantes, decididos y salvajes en pro de sus matrimonios, Mortimer y Patrick sí pudieron establecer relaciones estables con personas temperamentalmente parecidas a Drácula o Daniel, como son Charlotte y Tiffany. Esta parece ser la política de asentamiento amoroso de las parejas heterosexuales<sup>20</sup>. De todas formas, como ya dije anteriormente, estas dudas en la elección de pareja son reflejo, a su vez, de ciertos conflictos que se producen en el interior del sujeto, al colisionar deseos con deberes. Veamos ahora qué diferencias de género hay entre los deseos y deberes de Bridget, Mina, Mortimer y Patrick tal como aparecen repre-

19 Tiffany sí tiene conflictos propios, Charlotte no tanto. Tiffany tiene más profundidad.

20 Y es algo que se mantiene estable en las cuatro películas, una de 1992, otra de 2001, una de 2011 y otra de 2012

sentados en estas películas, y cómo se resuelven estos mismos conflictos en función, una vez más, del género.

### **Deseo, deber, desigualdad, capitalismo y política de interacción interna**

Bridget, que, recordemos, se debate entre Daniel y Mark, es un personaje que entiende que su deber principal es el matrimonio. Es por eso por lo que, al principio de la película, se propone tres objetivos interrelacionados entre sí: ser más ordenada (“echar las bragas sucias al cesto”), adelgazar (“perder ocho kilos”) y, con esto, conseguir un novio “amable y sensato”. Bridget tiene, por tanto, muy claros los parámetros de cómo debe ser una mujer (ordenada, delgada y casada) y su marido, “amable y sensato”, precisamente igual que sus padres, que también aparecen representados en la película. El amor, con el ordenamiento que éste conlleva, es para ella un imperativo y, como no lo cumple (es desordenada, gorda y soltera), se hunde anímicamente (llegándose a autodenominar como “solterona”). En este sentido, Bridget no entra en crisis en un momento y un lugar cualquiera, sino a los 32 años en una cena organizada por sus padres en navidad, fecha que le recuerda de forma simbólica que ya debería tener su propia familia, es decir, que ya debería estar casada y tener hijos. La crisis de Bridget, por tanto, viene del hecho de no tener pareja, de no tener amor, y esto la sume en la tristeza y la desesperación que representa cantando sola y embriagada en el salón de su casa la canción *All by myself* al inicio de la película. Sin novio, Bridget siente al menos en dos ocasiones que ha perdido el control de su vida, una después de la cena de navidad de sus padres y otra cuando se rompe su relación con Daniel. Y en ambas “decide” recuperarlo intentando acercarse al ideal de mujer que ella cree que debe ser (ordenada, delgada y casada). Dicho de otra forma, para poder encontrar novio, Bridget piensa que tiene que mejorar, reformando su cuerpo y sus hábitos, pareciéndose más al ideal de mujer que piensa que debe ser. Esta es la forma en la que cree que tendrá más posibilidades de alcanzar el matrimonio. Sólo así será lo suficientemente buena para el hombre.

De todas formas, a pesar de que Bridget tiene claro su deber, encontrar un novio “amable y sensato” como Mark, éste colisiona con su deseo, su jefe. Daniel es, en realidad, la primera opción de Bridget. Es su fantasía hecha realidad. De hecho, en el trayecto que hacen en el deportivo descapotable de Daniel hacia el fabuloso hotel en el que se van a hospedar, Bridget dice: “Me siento como una diosa de la pantalla, algo así como Grace Kelly”<sup>21</sup>. Daniel es, por tanto, el objeto de deseo de Bridget, una figura poderosa, dominante y salvaje, algo que incluso parece encender su apetito sexual. Tanto es así, que las dos veces en que Daniel la manda callar en la cama, Bridget da paso a una relación sexual. En cualquier caso, como ya sabemos, Bridget terminará dejando a Daniel y casándose con Mark.

En *Drácula*, Mina, por su parte, es una persona que también tiene claros sus parámetros. Sabe que una mujer debe ser “pura y virtuosa” y que, en su caso, le conviene una persona como Jonathan para una relación estable. Pero los deberes de Mina, como Bridget, chocan en un determinado momento con sus deseos. Y es que una parte de la prudente y recatada Mina quiere ser como su amiga Lucy, una descarada mujer de la aristocracia. Esto es lo que piensa Mina cuando, en una fiesta organizada por Lucy, ésta coquetea y se besa con tres hombres a la vez:

Lucy es una muchacha pura y virtuosa, pero admito que su libertina forma de hablar a veces me sorprende. Jonathan dice que es un defecto de la aristocracia el decir lo que les apetezca. La verdad es que yo admiro a Lucy y

<sup>21</sup> Daniel es la figura que le permite hacer realidad sus propias referencias del amor irreal. Es por medio de Daniel que Bridget puede representar su ideal *hollywoodiense* del romance, exactamente igual que las personas entrevistadas por Illouz.

no me sorprende que los hombres revoloteen a su alrededor. Ojalá yo fuera tan hermosa y adorada como ella...

Como Bridget, Mina hace realidad sus deseos con Drácula, un príncipe que la eleva al rango de princesa y la hace sentirse tan “adorada” como Lucy. Sin embargo, su relación con el conde trastoca todo aquello que Mina pensaba que debía ser y ésta termina muy confundida:

Es raro, pero casi siento que mi extraño amigo está a mi lado. [...] Con él me he sentido más viva de lo que jamás me había sentido. Y ahora, sin él, a poco de convertirme en esposa, me siento confusa y perdida. Quizá, aunque he intentado ser buena, soy mala. Quizá soy una persona mala e inconstante.

A pesar de (o precisamente por) que con Drácula se sintió “más viva de lo que jamás se había sentido”, Mina se juzga a sí misma como una persona “mala e inconstante”. En este sentido, y como ya sabemos, Mina, igual que Bridget, solucionará este conflicto acabando con su relación con Drácula y quedándose con Jonathan.

En *Hysteria*, es un hombre, Mortimer, el que experimenta dudas en la elección de pareja. El doctor Granville, como Bridget y Mina, también tiene claros cuáles son sus parámetros y, cuando estos no se cumplen, entra en crisis. Sin embargo, las causas de su crisis son sensiblemente distintas a las de las protagonistas femeninas. Mortimer entra en crisis dos veces, una cuando le echan del hospital por defender la teoría de los gérmenes y otra cuando el doctor Dalrymple le despide por ayudar a Charlotte en su trabajo con las clases obreras (y, a causa de ello, pierde a Emily). Mortimer, por lo tanto, entra en crisis cuando su trabajo se ve afectado porque, como él mismo dice, toda su vida ha “querido ejercer la medicina para ayudar a gente que realmente lo necesita”. Mortimer, en definitiva, sabe que su principal deber en la vida es tener un buen trabajo (prosperar en la sociedad) gracias al cual podrá mantener a una mujer. Pero, en cualquier caso, para él lo primero es el trabajo.

Atendamos ahora a los deseos de Mortimer. Igual que Bridget o Mina, este joven médico se verá inmerso en una disyuntiva amorosa entre dos opciones antagónicas. Sin embargo, en su caso, este conflicto no aparece representado como una pugna entre el deseo y el deber. En este sentido, Mortimer no aparece representado como una figura que alberga algún tipo de deseo más o menos oculto (no tiene dobleces, es más sencillo). Es más, el deseo, como concepto, no aparece representado en la figura de Mortimer. Para él, parece que todo son deberes. De esta forma, el doctor Granville empieza una relación con Emily, la persona con la que, en principio, considera que debe estar, porque para él es, recordemos, “el epítome de la virtud inglesa”. Sin embargo, esta relación no prospera. Y no prospera porque su deber de casarse con una mujer modélica choca con otros deberes masculinos más importantes, como son el de dominar y salvar a una mujer. En este sentido, Mortimer, que empieza con la correcta y sensata Emily, se decantará finalmente por la espontánea y rebelde Charlotte, precisamente la persona a la que salvará en el juicio y con la que, con el apoyo de sus padres adoptivos, se acabará casando. Precisamente, la persona a la que solucionará económicamente la vida gracias a su invento del vibrador femenino. Mortimer, que llega a sentir un fuerte estrés al lado de Emily (llega un momento en que no para de estrujar una pelota de goma mientras está con ella), sólo encuentra su final feliz cuando ocupa su lugar ideal como hombre, cuando cumple con sus deberes principales como tal, al lado de Charlotte.

En *El lado bueno de las cosas*, el que atraviesa por dudas y conflictos también es un hombre, Patrick, del de que ya vimos que era un tipo un tanto peculiar, porque sus atributos no encajaban demasiado bien en el nuevo modelo masculino. Esta peculiaridad será extensible a la conformación de sus deseos y deberes, que, en su caso, tienen que ver más con los de Bridget o Mina que con los de su homólogo masculino, Mortimer. En este sentido,

Patrick, como Bridget o Mina, sí que albergará dobleces o deseos ocultos<sup>22</sup> y, como ellas, su primer objetivo vital será recuperar a su ex mujer, Nikki. Para ello, Patrick se fijará un plan muy parecido al de Bridget, consistente en adelgazar y adquirir más cultura para recuperar el amor. De esta forma, Patrick, al contrario que Mortimer, cuando sale del psiquiátrico, si tiene alguna preocupación laboral es porque ésta le puede facilitar su misión principal, que es volver con Nikki y ser como sus padres:

-[...] ¿qué vas a hacer con tu vida?

-Yo, ponerme en forma para Nikki. Voy a leer los libros de Nikki y recuperar mi empleo [mira desafiante al padre]

-Nikki vendió la casa, ¿no te lo ha dicho mamá?

-Tú no sabes nada de mi matrimonio, ¿vale, papá? Somos un matrimonio muy enamorado. [Los padres le miran con incredulidad]

-Simplemente como vosotros.

-Escucha Patrick [le dice su padre mientras coge del hombro a su madre]. Nikki se ha ido.

Como ya vimos, Patrick está obsesionado con Nikki. Sin embargo, en la cena que organiza Verónica, la mujer de su amigo, Patrick se fija en Tiffany, la hermana de la anfitriona. En esa cena, antes de sentarse a la mesa, Patrick no puede evitar mirarla el escote, las uñas que lleva pintadas de negro y la cruz que lleva colgada del pecho. Y, en una cita posterior, Patrick tampoco puede evitar disfrutar de las aventuras sexuales que Tiffany le cuenta. Sin embargo, pese al deseo que siente por esta promiscua y salvaje mujer, Patrick prefiere contenerse para no comprometer sus posibilidades (imaginarias) de volver con Nikki. De todas formas, esta actitud de Patrick no consigue erradicar su atracción, lo que le llevará a experimentar un fuerte conflicto: quiere recuperar a Nikki pero se siente atraído por Tiffany. Patrick, que intenta resolver esta lucha interior visualizando ritualmente el vídeo de su boda con Nikki, será incapaz de conseguirlo, y no será hasta que Tiffany le haga salir de su burbuja obsesiva (aunque para hacerlo tenga que engañarle) que Patrick consiga superarlo. Esto nos da una historia sensiblemente diferente a las demás aunque, de todas formas, si bien es cierto que es Tiffany quien desatasca la situación de Patrick, también es cierto que éste sólo supera su conflicto cuando sigue los consejos de su padre<sup>23</sup>, deja de frenar su atracción y, como Mortimer, se adentra en una relación con una figura salvaje, rebelde y espontánea.

Como acabamos de ver, en las cuatro películas no sólo hay desigualdades de género a la hora de establecer relaciones estables, sino que éstas también aparecen en los deseos (ello) y deberes (superyó) de los distintos personajes, en su representación, así como en las formas de interacción con los mismos. En relación con el deber vemos que, en general, para los hombres protagonistas de estas películas es más importante la vida profesional que el matrimonio en sí. Ya vimos que para Mortimer el matrimonio era importante pero más lo era su trabajo. Y digo “en general” porque no sucede así en el caso de Patrick, para quien su prioridad es su ex mujer Nikki, muy por encima de su trabajo. De todas formas, Patrick tiene más de excepción que de regla. En este sentido, Jonathan, el prometido de Mina, por ejemplo, no duda en posponer su boda hasta resolver su futuro profesional en Transilvania. El deber de estos personajes masculinos tiene más que ver con su vida laboral, es decir, con

22 Patrick y Drácula, como decía en otra nota al pie, son personajes extraídos de películas más bien melodramáticas. Un género fílmico en el que los protagonistas masculinos sí que albergan deseos que dan lugar a conflictos (Pérez Rubio, 2004). Recordemos que Drácula, llegado el momento, se debate entre morder a Mina (su objeto de deseo) o no, porque sabe que la condenará a una muerte en vida. Aún así, no deja de ser llamativo que estos personajes, cuyos deseos aparecen representados, y con los cuales experimentan conflictos, ocupen el lugar del monstruo y el loco.

23 Justo al acabar el baile Patrick Sr le dice a su hijo que no deje escapar a Tiffany.



su representación en la esfera pública que con su vida amorosa. En el caso de las mujeres de estas películas, por el contrario, parece que el deber tiene menos que ver con sus trabajos que con ser buenas esposas. Bridget, por ejemplo, a diferencia de Mortimer, no entra en crisis cuando tiene que cambiar de trabajo después de haber tenido el romance con Daniel, sino cuando se ve sola, porque Bridget es una mujer y, como tal, su principal cometido en la vida es el amor y la familia<sup>24</sup>. Lo mismo sucede con Mina, a quien el deber le impone ser una buena mujer, constante y fiel a su prometido Jonathan, y con Emily, que está perfectamente preparada para ser la encarnación de la virtud inglesa. Charlotte, como Patrick, sería la excepción femenina, ya que para esta feminista su trabajo es irrenunciable.

Conviene señalar algún aspecto más en relación al deber de los hombres. Primero, que en la representación del hombre sano, Mortimer, el deber parece eclipsar al deseo, que parece desaparecer, dando pie a una figura simplificada que se opone a la complejidad y ambigüedad de las mujeres, asegurando con esto un viejo estereotipo. Y, segundo, que tanto en Patrick como Mortimer, parece que es el deber (y no el deseo) el que les impone relacionarse con personajes rebeldes y salvajes, como Charlotte o Tiffany. Tanto es así, que ambos enferman mientras mantienen relaciones amorosas con modelos tradicionales de mujeres. Es como si esta nueva masculinidad exigiera el deber de ser capaces de navegar en aguas turbulentas para, de esta forma, poder afirmar su masculinidad. En este sentido, Patrick y Mortimer parecen ser dos hombres despistados, que no se dan cuenta de su deber en el mundo. Suerte que ahí están tanto Charlotte como Tiffany, dos MPDG, para remediarlo. Y sus padres para recordárselo.

En cualquier caso, parece claro que para la mayoría de estos personajes masculinos el deber les dice que un buen hombre es aquel que crece profesionalmente, que puede mantener una familia y que es capaz de correr aventuras. Y a los femeninos les dice que su deber más importante es el matrimonio y facilitar la salvación de los hombres.

En relación al deseo, impulsos sexuales incluidos, la desigualdad también aparece muy bien representada en estos personajes. Mina y Bridget, cuyos objetos de deseo son Drácula y Daniel respectivamente, se verán obligadas a reprimirse en beneficio de matrimonios estables. Todo lo contrario sucede con Patrick, y en cierto sentido con Mortimer, que cuando reprimen sus deseos<sup>25</sup>, enferman. Por tanto, mientras Mina y Bridget deberán contenerse, Mortimer y Patrick se verán más bien en la obligación de liberarse para tener relaciones satisfactorias. No es esta, de todas formas, la única desigualdad que aparece en el deseo. De esta forma, mientras el deseo de las protagonistas femeninas, Mina y Bridget, pasa por ser dominadas por personajes llenos de seguridad (Drácula y Daniel), en el caso de los hombres lo que se proyecta en el horizonte de la relación amorosa es la posibilidad de la dominación de lo salvaje y rebelde (Charlotte y Tiffany).

En resumen, vemos como la desigualdad entre géneros se instala en tanto en la composición del sujeto, tal como aparece representado en estas películas, como en la forma de relación de éste con sus distintas partes. De esta forma, no sólo el contenido de las distintas partes del sujeto, del ello y del superyo, difieren en función del género, sino que también lo hace la forma de relacionarse con ellas.

Ahora bien, en este amor que aparece representado en estas películas, en el que pueden surgir divergencias y dudas, hay algunos aspectos que parecen innegociables. El primero, es que el amor se da entre un hombre y una mujer, el segundo, que éste se produce en una relación estable y, el tercero, es que el amor necesita dinero, mucho dinero. En este sentido, el amor es unidimensional (Marcuse, 1959).

<sup>24</sup> El sólo hecho de imaginar a Mortimer cantando *All by myself* sería considerado socialmente como ridículo. No funcionaría de la misma manera con Bridget.

<sup>25</sup> Deseo y deber en el caso de Patrick y deber en el caso de Mortimer.

Puede que Bridget se decante entre dos opciones personales muy distintas, pero lo cierto es que uno es el director general de una editorial y el otro un prestigioso abogado de la ONU. Mortimer, por su parte, se debate entre las dos hermanas de un médico con un próspero negocio y Mina duda entre un conde y un pasante con un futuro prometedor en un despacho de abogados. El caso de Patrick y Tiffany es algo distinto, porque son dos personas desempleadas, pero lo cierto es que su situación económica parece resuelta al final de la película gracias al negocio de apuestas del padre de Patrick. Puede, por tanto, que todos duden en la elección de pareja pero desde luego lo que nadie duda de que un final feliz implica ascender socialmente y nadar en la abundancia. Quiere ascender Harker, que no duda en irse a Transilvania a cerrar una transacción inmobiliaria con Drácula, quiere ascender Mortimer, que no duda en fijarse en las hijas de un próspero doctor y debemos suponer que lo mismo sucedió con Mark, el prestigioso abogado de la ONU. Incluso Mina mejora su opinión de Drácula cuando éste, que la está acosando por las calles de Londres, le dice que es un príncipe:

- (Drácula) Una mujer tan encantadora e inteligente no debería andar por las calles de Londres sin su caballero.
- (Mina) ¿Le conozco, señor? ¿Acaso conoce usted a mi esposo? ¿Llamo a la policía?
- (Drácula) Esposo... No la molestaré más...
- (Mina) Señor, soy yo quien ha sido grosera...
- (Drácula) Por favor, si me lo permite, quisiera presentarme. Soy el príncipe Vlad
- (Mina) [Sonríe] Un príncipe, nada menos... [se van juntos]

En el ideal del amor, tal como aparece representado en estas películas, aparece de forma indisociable el dinero. De hecho, en *El diario de Bridget Jones*, *Drácula* e *Hysteria* las relaciones de amor se dan en palacetes, hoteles de lujo, fabulosos restaurantes y coches deportivos. Y sus personajes, además, suelen vestir de forma “impecable”, precisamente como visten las clases sociales a las que representan. Es de esta forma que estas películas producen, como decía Goffman (1976), “un ejemplar brillante en un marco encantador”.

En esta representación del amor juegan un papel fundamental, por tanto, el dinero y la clase social. En este sentido, las relaciones que aparecen representadas en estas cuatro películas son las propias de las clases medias altas o altas. Mortimer no se enamora de la empleada de servicio de la casa del doctor Dalrymple, que es una ex prostituta, Bridget no se fija en ningún camarero de ningún evento al que asiste y Charlotte no se empareja con ningún obrero a los que atiende.

Lo cierto es que estas tres películas las clases sociales bajas casi no aparecen o cuando lo hacen sirven sólo para ensalzar el trabajo solidario de las clases burguesas, como en *Hysteria*, donde los desfavorecidos sólo existen para decirnos que tanto Charlotte como Mortimer son excelentes personas. En este sentido, *El lado bueno de las cosas* vuelve a constituir una excepción aunque, si bien es cierto que los dos protagonistas son figuras marginales que están en paro y tienen problemas mentales, lo cierto es que acabarán sin problemas económicos. En las cuatro películas que hemos ido viendo a lo largo de este texto todos los protagonistas acaban emparejados y ricos. Como señala Illouz (2009), el amor, tal cual es representado en los relatos amorosos, ni es giego ni supera fronteras.

### Breves apuntes sobre el contexto del (des)amor

Hasta ahora he intentado señalar ciertas tendencias o modelos que aparecen en la representación del amor y del género en este tipo de películas románticas. Pero, como ya dije,

estos modelos no son ahistóricos y cambian con el tiempo. De esta forma, hemos podido ver que las representaciones femeninas y masculinas no son monolíticas sino que están llenas de matices y son dinámicas. En este sentido, hemos visto cómo aparecen y se privilegian nuevas formas de la masculinidad y de la femineidad que conviven con otras. De esta forma, a los modelos tradicionales de la mujer “pulcra, ordenada, equilibrada, sencilla, íntegra y prudente” (Emily o Mina) se suman otros que los desplazan, como las MPDG (Bridget, Charlotte o Tiffany). Y lo mismo sucede con los hombres, que ya no están representados por los clásicos galanes de los años cincuenta o sesenta, sino por tipos más sensibles e inseguros, aunque no por ello menos patriarcales.

Estos cambios no son aleatorios, ni responden únicamente a la voluntad de productores, directores o guionistas, sino que son reflejo de un contexto cambiante. La crisis de la masculinidad o el auge de un cierto tipo de feminismo propios del capitalismo reciente se filtran en estas películas<sup>26</sup>. Así sucede incluso en *Hysteria*, una película que, pese a estar ambientada en el siglo XIX, contiene claramente el contexto del actual siglo XXI. Y es que, en *Hysteria*, una pareja de innovadores, Mortimer y Edmund, montan toda una *startup* tecnológica alrededor del placer femenino. En este sentido, estos dos protagonistas parece que fabricaron un vibrador como podían haber inventado un *iPhone*. Queda muy claro cuando, antes de crear el vibrador, Mortimer le pregunta a Edmund por qué ha fabricado un nuevo generador y éste le responde que el anterior ya era “obsoleto y la mitad de potente”.

El contexto del capitalismo, por tanto, se filtra en la producción de estas películas pero, además, estas películas, que tanto tanto éxito tienen<sup>27</sup>, son consumidas en ese mismo contexto. En este sentido, conviene señalar algunos aspectos de este contexto que nos ayudarán a entender mejor el significado del consumo de estas películas. Por tanto, ¿cuál es el contexto del amor en las sociedades occidentales? ¿Cuáles son las tendencias que marcan la vida real de los sujetos que consumen estas películas?

El éxito de estas películas que exaltan el amor y la familia se producen en un contexto muy particular, caracterizado precisamente por la crisis del amor, caracterizada por el retraso en el acceso al matrimonio y a la paternidad/maternidad, la variabilidad de los modelos familiares, la inestabilidad de las uniones y, finalmente, la desvalorización del matrimonio (Furstenberg, 2014). En Estados Unidos, por ejemplo, en los años sesenta era normal que las parejas se casaran y tuvieran hijos en mitad de la veintena, algo que ha cambiado radicalmente en nuestros días. En la actualidad, en la mayoría de países con economías capitalistas avanzadas lo normal es que el acceso al matrimonio no se produzca hasta mediados de los treinta, si es que se llega a producir, porque el número de individuos de estos países que ni tiene hijos ni pareja a lo largo de su vida llega casi al 20% de la población (Kennedy y Furstenberg, 2013). España, en este sentido, no es un país ajeno a estas tendencias y el número de matrimonios que se producen al año decrece hasta el punto de acercarse al número de divorcios (llega a haber siete divorcios por cada diez matrimonios)<sup>28</sup>.

La crítica feminista, la incorporación de la mujer al mercado laboral, la precariedad de las condiciones laborales, la mercantilización de los afectos o los movimientos migratorios erosionan los modelos tradicionales de familia y, por tanto, del amor. Pero esta erosión no se produce de forma homogénea, sino que, como señala Furstenberg (2014), afecta especialmente a las clases con menos recursos donde la ruptura familiar es mucho más frecuente

26 *Drácula* es un caso especial porque está basada en una novela escrita en el XIX y contiene, por tanto, mucho de ese contexto.

27 Si bien las películas más consumidas por el público son, de lejos, las de acción y aventuras, el género romántico tiene su espacio bien consolidado dentro de la industria. Ya vimos que las cuatro películas tuvieron un cierto éxito en taquilla y todos los años podemos comprobar cómo se van sumando títulos a la lista. La plataforma *Netflix*, la de mayor éxito a nivel mundial, por ejemplo, tiene un espacio dedicado exclusivamente a este género.

28 Datos extraídos del INE.

que en las clases medias y altas<sup>29</sup>. Entender todo esto es importante, porque, al final, estas películas constituyen una afirmación del amor cuando, precisamente, éste está en crisis. Cada vez que un sujeto va al cine a ver estas películas participa de un ritual por el cual se afirma precisamente aquello que se descompone. El consumo de este tipo de amor parece que es un intento de fijar un ideal de amor que sustenta unas jerarquías de género y clase.

## Conclusiones

A lo largo de las páginas anteriores hemos podido comprobar cómo el amor, con sus ordenamientos, se distribuye por medio de este tipo de relatos. En ellos, la desigualdad es recurrente a la hora de representar estereotipos masculinos y femeninos, la política de asentamiento amoroso y la pareja ideal. Al mismo tiempo, hemos podido ver, por medio de las dudas o conflictos que viven los protagonistas, cómo la desigualdad también afecta a la representación que estas películas hacen del interior de los sujetos (*ello* y *superyo*), que aparecen también atravesados por el poder. Y es que el deseo, lejos de lo que pensaba Freud (1923), no escapa a la mediación de la cultura. De estas películas podemos extraer cómo debe ser un hombre y cómo debe ser una mujer y cómo deben relacionarse. Pero también podemos aprender que las mujeres tiene que sacrificar sus deseos (incluso aunque estos sean machistas) y que son complicadas porque tienen dobleces, todo lo contrario que los hombres, que son sencillos porque carecen de ellos (y los que los tienen son locos o monstruos). Este amor, que aparece representado en estas películas a través de sus personajes y sus conflictos, en definitiva, nos permite pensar y pensarnos<sup>30</sup> cuán cerca o cuán lejos estamos de él, cuán cerca o cuán lejos estamos, tanto en el nivel temperamental, estético o de la clase social, de Mortimer, Mark, Jonathan o Patrick, por un lado, y de Bridget, Charlotte o Tiffany, por otro. Estos son, por tanto, los modelos y espejos que aparecen en estas películas que, sin duda, forman parte de ese proceso de saturación romántica del que hablaba Mari Luz Esteban (2011) que consolida el amor como ideología. Modelos, por cierto, muchas veces inalcanzables que, explotados por un capitalismo que, como Júpiter, nos condena, mediante la instalación de máquinas deseantes (Deleuze y Guattari, 1985), a una insatisfacción incesante.

Estas representaciones del amor y la desigualdad que aparecen en estas películas, no obstante, no deben ser tenidas en cuenta como pura ficción, ya que, como vimos, el cine, para poder modelizar, bebe de la realidad y su contexto, y viceversa. En este sentido, este texto constituye una mera aproximación. Serían necesarios más trabajos que profundicen en los significados de estos relatos en las vidas cotidianas de las personas. A pesar de que hay trabajos que apuntan en esta línea desde la psicología (Igartua, 2008; Igartua y Muñoz, 2008), aún queda mucho por hacer desde la etnografía, de tal manera que podamos analizar los usos rituales de este tipo de relatos amorosos. En este sentido, una buena propuesta para avanzar en este sentido es la que hace Ana B. Uribe con las telenovelas (2009). En cualquier caso, el contexto de estas películas apunta a que éstas constituyen una afirmación del amor y sus estructuras precisamente cuando estas se descomponen.

No sabemos si en algún momento existió un sujeto unitario, pero sí sabemos que el amor segmenta y jerarquiza, dejando para la mujer siempre lugares secundarios. Este es el poder un amor, capaz de hacernos sentir felices cuando, al final de la película, todo acaba “bien”, porque todos acaban emparejados, aunque esto suponga la anulación de la mujer. Esto le dice Pamela a su hija, Bridget, de su experiencia del matrimonio:

<sup>29</sup> En España, por ejemplo, el número de nacimientos se reduce mientras aumentan el número de familias numerosas.

<sup>30</sup> Tanto a nosotros como a nuestras parejas.

- (Pamela) Cariño, aunque llegara en cueros no lo notaría. Durante 33 años limpié la casa, lavé la ropa y le crié a sus hijos.
- (Bridget) Yo también soy tu hija.
- (Pamela) Para ser honesta, cariño, eso de tener hijos no es tan bueno como dicen. Si volviera a empezar ahora no estoy segura de si volvería a hacerlo.
- (Bridget se queda petrificada y continúa su madre hablando)
- (Pamela) Ahora, en el ocaso de mi vida, no tengo nada que sea mío. No tengo poder alguno, ni tengo carrera ni vida sexual. No tengo ningún tipo de vida.

Por “suerte”, esta película tiene un final “feliz”. Pamela vuelve con su marido y Bridget reproduce ese mismo modelo. Este es el poder del amor, encarnado en los “únicos” cuerpos posibles, los de hombres y mujeres aparentemente in-divisibles.

## Bibliografía

- Abu-Lughod, Lila, (1990) *Introduction: emotion, discourse, and the politics of everyday life* en Catherine Lutz y Lila Abu-Lughod (eds.), *Language and the politics of emotion*: pp. 1-23, Cambridge University Press.
- Anta, José Luis (2016) El amor en la pantalla postcapitalista. Etnografía del deseo y la performatividad de los sentimientos. *Revista latina de sociología*, Vol. 6, N°. 1: pp 72-84.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1985) [1972] *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós. Barcelona.
- Delgado, Manuel (1999) *Hacia una antropología fílmica* en *El animal público*: pp. 59-85. Anagrama. Barcelona.
- Esteban, Mari Luz (2011) *Crítica del pensamiento amoroso*. Edicions Bellaterra. Barcelona.
- Freud, Sigmund (1992) [1923] *El yo y el ello* en *Obras completas de Sigmund Freud. El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*. Amorrortu editores. Buenos Aires.
- Freud, S. (1930) [1929] El malestar en la cultura. Biblioteca libre Omegalfa.
- Furstemberg, Frank F. (2011) *Fifty Years of Family Change: From Consensus to Complexity Annals*, AAPSS, 654, pp. 12-30.
- Goffman, Erving (2017) [1959] *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores. Madrid.
- Goffman, Erving (1991) [1976] *La ritualización de la feminidad* en *Los momentos y sus hombres. Textos seleccionados por Yves Winkin*: pp. 135-169. Cultura Libre. Barcelona.
- Handelman, Don (1990) *Models and mirrors: towards an anthropology of public events*. University Press. Cambridge.
- Hochschild, Arlie Russel (1983), *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, University of California Press, Berkeley.
- Igartua, Juan José (2008) *Identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica* *Escritos de Psicología*, vol.2 no.1. Málaga.
- Igartua, Juan José y Muñiz, Carlos (2008) *Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica* *Comunicación y sociedad* Vol. XXI. N° 1: pp 25-52.
- Iglesia católica, (1993) *Catecismo de la Iglesia católica*. Recurso electrónico [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/index\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html)
- Illouz, Eva (2009) [1992] *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Cultural Libre. Barcelona.
- Lutz, Catherine (1996) *Engendered Emotion: Gender, Power, and the Rhetoric of Emotional Control in American Discourse* en Harre, R, y Parrot, W.G. (eds.) *The emotions*: pp. 152-170. Thousand Oaks, Sage, California.
- Mead, Margaret (2006) [1935] *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*. Paidós, Barcelona.

- Peinado Rodríguez, Matilde y Anta Félez, José Luis (2013) *Educación para el matrimonio en femenino: modelos y prácticas en la literatura de posguerra en Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*, Vol. 13, Nº. 2: pp. 34-46.
- Pérez Rubio, Pablo (2004) *El cine melodramático*. Paidós. Barcelona.
- Platón, 1871 [370 a.c.] *El Banquete en Obras completas de Platón, edición de Patricio de Azcárate, tomo 5. Madrid*. Recurso electrónico <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf05285.pdf>
- Scheper-Hughes, Nancy (1997) *La muerte sin llanto. Violencia y vida cotidiana en Brasil*, Ariel Antropología, Barcelona.
- Sheela, Kennedy, y Furstenberg, Frank F. (2013). *The changing transition to adulthood in the U.S.: Trends in demographic role transitions and age norms since 2000*. Paper presented at the annual meeting of the Population Association of America, 11–13 April, New Orleans, LA.
- Tomé, Pedro (1999) ¿Están locos estos romanos? Relaciones entre el comic y los contextos culturales en *Revista de Antropología Social*: pp. 57-80.
- Tomé, Pedro, Sánchez, Raúl y Valencia, M. Ángeles (2010) *Cuando Cupido viaja en avión. Nuevos modelos familiares para nuevos tiempos* en Camarena, Margarita y Gilabert, César (coords.) *Amor y Poder. Replanteamientos esenciales de la época actual*. Universidad Intercultural de Chiapas.
- Uribe, Ana (2009) *Mi México imaginado. Telenovelas, televisión y migrantes*. Colegio de la Frontera Norte, Universidad de Colima, Miguel Ángel Porrúa. México D.F.
- Vázquez, Lucía Gloria (2017) *(500) Days of Postfeminism a Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype in its Contexts*. *Prisma social*, nº especial 2: pp. 167-201.

