



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

**LA MUJER EN EL CINE ROMÁNTICO
DE HOLLYWOOD:
ANÁLISIS DEL PAPEL FEMENINO
CONTEMPORÁNEO
(1998 - 2008)**

Autora: Marta Mangas Santos

Tutora: María de los Ángeles Alonso González

Trabajo de Fin de Grado

Grado de Periodismo

Curso 2020 – 2021

ÍNDICE

1. RESUMEN.....	3
2. INTRODUCCIÓN	
2.1. Género romántico y premios Oscar: trascendencia social.....	4
2.2 El papel de la mujer en el cine antes del <i>MeToo</i>	6
2.3. El género romántico y las teorías feministas	
2.3.1. <i>Romance y representaciones femeninas</i>	10
2.3.2. <i>Placer visual y estereotipos femeninos</i>	12
2.3.3. <i>El mito del amor romántico. Sexualidad femenina y violencia de género</i>	15
2.3.4. <i>Rompiendo mitos. Personajes femeninos reales y relaciones sanas</i>	17
3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	20
4. METODOLOGÍA DE TRABAJO.....	22
5. RESULTADOS	
5.1. <i>Titanic</i> (1997)	24
5.2. <i>Shakespeare In Love</i> (1998)	30
5.3. <i>Las normas de la casa de la sidra</i> (1999)	36
5.4. <i>Chocolat</i> (2000)	41
5.5. <i>El diario de Bridget Jones</i> (2001)	46
5.6. <i>Mi gran boda griega</i> (2002).....	52

5.7. <i>Cold Mountain</i> (2003).....	57
5.8. <i>Closer</i> (2004).....	64
5.9. <i>Match Point</i> (2005).....	72
5.10. <i>Juegos secretos</i> (2006).....	77
5.11. <i>Atonement</i> (2007).....	84
5.12. Papel de la mujer en el género romántico del cine hollywoodiense.....	90
6. CONCLUSIONES.....	103
7. BIBLIOGRAFÍA.....	106
7.1. Libros	
7.2. Artículos en revistas	
7.3. Estudios y trabajos de investigación	
7.4. Películas	

1. RESUMEN

El género romántico de Hollywood ha construido, tradicionalmente, modelos románticos “ideales” que acaban siendo reproducidos en nuestra sociedad. Pero este género está precisamente caracterizado por la aplicación de los mitos del amor romántico y los estereotipos femeninos y masculinos, además de elementos misóginos tales como la sexualización femenina o la violencia de género. Con este estudio se pretende conocer cómo es el papel femenino en el género romántico hollywoodiense contemporáneo, así como confirmar la presencia de dichos mitos románticos y mecanismos perpetuadores de la violencia contra la mujer.

El estudio consiste en el análisis filmico de once películas del género romántico —tanto drama romántico como comedia romántica—, comprendidas entre los años 1997 y 2007, así como nominadas en al menos una categoría en su correspondiente edición de los Oscar. El análisis consiste en una ficha técnica con los datos cinematográficos más importantes, además del estudio de cinco variables: personajes, placer visual, amor romántico, escenas sexuales y violencia de género.

El análisis filmico confirma nuestra hipótesis. El papel de la mujer en el género romántico es predominantemente misógino y se envuelve en todos los mitos del amor romántico que deben abolirse. Como sociedad, tenemos el poder de reconocer el problema y reivindicar el empoderamiento y la independencia femenina real. El cine siempre será un medio de comunicación social capaz de reproducir valores y modelos que asumiremos. Una película es mucho más que solo una historia, y en ella se refleja a todo aquello que nos gustaría ser y sentir.

Palabras clave: Estereotipo, Sexualidad, Cine, Mujer, Violencia, Película

2. INTRODUCCIÓN

2.1. Género romántico y premios Oscar: trascendencia social

El cine es un medio de comunicación social capaz de generar modelos y valores, y que contribuye a que estos sean reproducidos (Morales, 2017). Son muchos los géneros que se abordan en las obras cinematográficas, siempre con la finalidad de contar historias. El **género romántico** se construyó con base a fenómenos sociales relativamente recientes, relacionados con el romance. El cine se dejó influenciar por la atracción hacia lo romántico, un fenómeno extendido en el siglo XX en la cultura de masas y en todas las clases sociales (Morales, 2017).

La comercialización del género romántico ha sido evidente en las últimas décadas, aunque sus componentes —de gran trascendencia en nuestra cultura popular—, han estado presentes de una forma u otra en la mayoría de los productos audiovisuales de la historia del cine. El romance se presenta como género y como pieza fundamental del guion cinematográfico, con independencia del cometido o historia principal del filme. En una muestra de cien películas de Hollywood, David Bordwell apuntó que noventa y cinco contenían un elemento romántico. Además, en ochenta y cinco de ellas, el romance era la línea principal de la acción argumental (Lema, 2003).

El breve vídeo que encarnaba la conversación y el beso posterior entre los protagonistas, denominado *El Beso* (Der Kuss), de 1896, fue probablemente la primera obra del cine romántico. El romance en el cine se acompañaba siempre de otros géneros, como la comedia, el drama o incluso el thriller. Hollywood acuñó obras tan representativas como *El apartamento* (1960), de Billy Wilder, *Manhattan* (1979), de Woody Allen, o *Cuando Harry encontró a Sally...* (1989), de Rob Reiner, pertenecientes a la comedia romántica. Y otras tan recordadas como *Dirty Dancing* (1987) o *Ghost* (1990), que fusionaban el drama y el romance con otros componentes cinematográficos como el musical o la fantasía, respectivamente.

En el mismo año que *Ghost* desencadenó su éxito —que se mantendría con el paso de las décadas—, la aclamada *Pretty Woman* se convertiría en una de las películas románticas más taquilleras de la historia. Julia Roberts fue nominada en la categoría de mejor actriz, aunque no se llevó el galardón. En la actualidad, este filme enmarcado en la comedia romántica, continúa siendo un referente de su género.

En 1997, *Titanic* pasó a la historia como una de las películas románticas y dramáticas más importantes. Obtuvo 91 galardones, siendo 11 de ellos premios Oscar. A pesar del componente histórico de su argumento, la relación romántica entre los protagonistas

marcó la diferencia en el género, y trascendió más allá del mismo. *Titanic* fue reestrenada en 2012 en formato 3D, convirtiéndose en una de las películas con mayores recaudaciones de ese año, y siendo visualizada en la pantalla grande por las nuevas generaciones.

La década de los 90 estuvo plagada de éxitos románticos, sobre todo en el ámbito de la comedia romántica. Filmes cómicos como *La boda de mi mejor amigo* (1997), *Notting Hill* (1999) e, incluso, dramas como *Los puentes de Madison* (1995). La década posterior acuñó otros éxitos muy recordados, como *Love Actually* (2003) o *El diario de Noa* (2004), comedia romántica y drama romántico respectivamente. El romance nunca ha dejado de estar presente, aunque el paso de las décadas haya marcado nuevos caminos para las representaciones masculinas y femeninas y para los conceptos de amor y relaciones.

Si bien el componente romántico está presente en la gran mayoría de obras cinematográficas hollywoodienses, llega a comprenderse que los Premios Oscar otorguen gran cantidad de nominaciones y premios a películas de este género. Los Premios Oscar son unos galardones anuales de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos cuya primera ceremonia tuvo lugar en 1929. Posteriormente, se habilitó el sistema de los sobres sellados —propio de las ceremonias actuales—, con el fin de crear expectación y emoción (Ortiz, 2018).

Aunque, en teoría, el fin de estos premios es promover la industria del cine estadounidense y otorgar reconocimiento a los diferentes componentes de la misma, no son pocas las voces que dudan de la veracidad y la profesionalidad de los Oscar. Siendo unos premios enmarcados en una industria tan construida y asentada como la de Hollywood, no sorprende que cada año resuenen los mismos nombres y que los premios se otorguen en vista a los movimientos sociales y los intereses cinematográficos.

El contexto social de cada año influye siempre en la línea de la ceremonia, como ocurrió en 2018 tras el impacto social que provocaron los escándalos sexuales de Harvey Weinstein —bajo el feminismo que desencadenaba el movimiento *MeToo*—, o lo acontecido en la ceremonia de 2019, donde el racismo de la era Trump fue el protagonista. No es casualidad que esa edición fuese la que más premios otorgó a creadores de raza negra de la historia. Ni tampoco es fruto de la casualidad que el nombre de la directora Greta Gerwig resonará por sus recientes éxitos filmicos —*Lady Bird* (2017) y *Mujercitas* (2019)—, tan cercanos al feminismo en la edición de 2020. Aunque, sin embargo, ni una sola mujer estuvo nominada en la categoría de Mejor Director.

Los Premios Oscar son los galardones de mayor reconocimiento a nivel mundial, y todo lo que ocurra en ellos, ya se refiera a anécdotas o a premios, es de gran trascendencia social. Con el paso de los años, las películas siguen recordándose, más allá del tema tratado, por sus nominaciones o galardones recibidos. Así, el género romántico deja huella en los espectadores a través de la etiqueta de reconocimiento que los Oscar otorgan, y con ella, los determinados modelos y valores que el cine genera y que, como espectadores, reproducimos.

2.2 El papel de la mujer en el cine antes del *MeToo*

La década de los 90 y la de los 2000 fue fundamental para la evolución cinematográfica de Hollywood. Aunque en la actualidad muchos de los personajes femeninos de la época podrían ser cuestionados por las teorías filmicas feministas, algunos de ellos fueron transgresores e importantes para el movimiento del momento. La evolución del feminismo y la llegada de la Tercera Ola impulsó cambios en la cultura audiovisual.

Sin embargo, el verdadero cambio social para la industria del cine y el papel de las mujeres no llegaría hasta 2017, con el descubrimiento público del caso Weinstein y la revolución del *MeToo*. Antes de esa fecha, el papel de la mujer —dentro y fuera de la cámara— estuvo anclado a un determinado contexto social, en una industria que permanecía cegada por la misoginia.

En la década de los 90, muchos directores y actores de películas emblemáticas, regresaron para formar parte de nuevos filmes (Kemp, 2011). Muchos de ellos prosperaron, incluso con el paso de las décadas. De los 90 se recuerdan los dramas comerciales de Hollywood, como *El show de Truman* (1998) —una sátira sobre la fama y el poder de los medios de comunicación—, y grandes éxitos en taquilla y en los Oscar como *American Beauty* (1999), un reflejo del panorama doméstico estadounidense.

El romance también estuvo presente en películas como *Titanic* (1997), que alcanzó récords en taquillas y en la ceremonia de los Oscar en 1998, aunque con un guion que perdió el galardón a favor de *El indomable Will Hunting* (1997) (Kemp, 2011). Así, la década de los 90 acogió a grandes películas como *La lista de Schindler* (1993), *Forrest Gump* (1994), *Pulp Fiction* (1994) o *Salvar al soldado Ryan* (1998), todas ellas premiadas y aclamadas por la crítica.

El cine británico fue uno de los puntos fuertes del género romántico en la década de los 90 y de los 2000. La película británica *Shakespeare in Love* (1998) ganó siete Oscar en la edición de 1999, un biopic del dramaturgo que entremezclaba el romance con el drama y los toques cómicos. El romance estuvo presente en el panorama más

internacional con exitosas comedias románticas como *Cuatro bodas y un funeral* (1994), que propició una colaboración entre su guionista Richard Curtis y el actor Hugh Grant, con el que contó para *Notting Hill* (1999), otro éxito del género. Además, en la década siguiente, Richard Curtis dirigiría la también comedia romántica *Love Actually* (2003), que consiguió 239 millones de dólares (Kemp, 2011).

Al margen de los avances cinematográficos, el movimiento feminista seguía su curso, para dar comienzo a su Tercera Ola. Como explica Biswas (2004), Jennifer Baumgardner y Amy Richards consideran que el movimiento comenzó en el verano de 1992 en Estados Unidos, cuando un grupo de mujeres trataron de convencer a la gente joven para que participase en las elecciones, con la finalidad de apoyar a las mujeres candidatas.

Los cambios sociales y culturales llegaron luego, “en los primeros años de la década de los 90” (Biswas, 2004:69). Esta ola intentó acabar con los conceptos erróneos que se asociaban con el feminismo, venciendo estereotipos relacionados con la orientación sexual y la feminidad; el feminismo comenzó a percibirse como un movimiento de todas las mujeres.

La Tercera Ola se interesó por la sexualidad y la cultura popular, donde se formaron los conceptos de identidad y empoderamiento (Rowe, 2005). Así, el “poder femenino” y la “sexualidad asertiva” no eran conceptos contradictorios. Los personajes femeninos podrían permitirse usar una determinada vestimenta —aunque perpetuase los criticados conceptos de belleza femenina y la cosificación—, mientras demostraban sus cualidades físicas o resaltaban el poder femenino.

Esta ola fue “eminente mediática”, y más que analizar o racionalizar la misoginia —como se hacía en la Segunda Ola—, se enfrentaba a ella a través de símbolos o motivos (2003). Esto explica de algún modo la gran cantidad de personajes femeninos bien contruidos que pasaron a ser icónicos y que se convirtieron en símbolos de la cultura popular.

Los personajes femeninos encasillados en diversos papeles estereotipados —como la mujer “buena” o la mujer “mala”—, fueron sustituidos por personajes mejores contruidos y que evolucionaban a lo largo de la película. *Thelma y Louise* (1991), de Ridley Scott, supone un ejemplo en este sentido, con dos mujeres protagonistas que luchan contra la violencia masculina (Ortiz, 2018). De acuerdo con Rowe (2005), la década de los 90, puede ser recordada también como la década de la *girl culture* y del *girl power*. La cultura popular comenzó a absorber nuevos temas, encaminados hacia ideas mucho más juveniles y femeninas.

El cine de adolescentes se permitió enaltecer a personajes femeninos en películas que presentaban romances enmarcados en el género de la comedia. Éxitos con papeles principales icónicos como *Clueless* (1995) o *10 razones para odiarte* (1999), en la que su protagonista se declaraba feminista. El género de terror también invadió la escena adolescente cinematográfica con filmes como *Scream* (1996), que cuestionaba los estereotipos del género. En este sentido, indica Rowe (2005) que *Scream* aborda la virginidad y la sexualidad como una fuente de ansiedad para las mujeres jóvenes, y revisa “radicalmente” los mitos sobre el romance heterosexual, existente en filmes como *Pretty Woman* (1990), que perpetúan las fantasías femeninas sobre los Príncipes Azules que las rescatan.

La década de los 2000 estuvo marcada, históricamente, por los ataques terroristas del 11-S, con los que el cine estadounidense dio un vuelco (Kemp, 2011). Fueron muchas las obras cinematográficas que tomaron lo ocurrido como referencia para hablar de la guerra, el atentado terrorista e incluso de la política estadounidense. Películas históricas como *Munich* (2005), de Steven Spielberg, que dejó entrever un importante mensaje político a la vez que relataba la masacre de las Olimpiadas de 1972, mientras comparaba lo ocurrido con el ataque al World Trade Center y la respuesta del gobierno estadounidense (Kemp, 2011).

Otros directores, como Paul Thomas Anderson, se decantaron por analizar el pasado de Estados Unidos con películas como *Pozos de ambición* (2007), cuyo mensaje estaba también presente en otros filmes enmarcados en el mandato de Bush. *Gangs of New York* (2002), de Martin Scorsese, estudió el nacimiento del país, analizando así el capitalismo, la división racial y el papel de los padres fundadores del siglo XX (Kemp, 2011). Así, el 11-S supuso un antes y un después para la industria cinematográfica. La conciencia social y las reflexiones en torno al poder y la responsabilidad política se convirtieron en los temas de interés para muchos cineastas.

Por otro lado, el cine británico volvió a estar presente para adentrarse de lleno en el panorama hollywoodiense al inicio del milenio. Productoras independientes como Working Title Films, impulsaron algunos éxitos del género de la comedia y el drama, como *El diario de Bridget Jones* (2001), *Love Actually* (2003), *Orgullo y prejuicio* (2005) y *Atonement* (2007), entre otras (Kemp, 2011). En 2008, la industria cinematográfica británica obtuvo la cifra más alta por ingresos de exportación (Kemp, 2011).

Aunque la Tercera Ola del feminismo continuaba enmarcando la evolución del movimiento, el icónico protagonismo femenino de los años 90 se disolvió con la llegada de los 2000. La era digital determinó nuevos formatos y renovó géneros como la

Ciencia Ficción. Películas como *Matrix* (1999), que ganó cuatro Oscar, y que contaba con un personaje femenino fuerte, pero algo atado a la línea romántica con el protagonista.

Excepciones fueron *Erin Brockovich* (2000), en la que Julia Roberts interpretaba a una madre soltera en el contexto del género dramático basado en hechos reales, o *Las horas* (2002), un relato de historias cruzadas en la que Nicole Kidman interpretaba a Virginia Woolf, así como *En tierra de hombres* (2005), que mostraba la realidad del acoso sexual sufrido por las mujeres, y no solo en el ámbito laboral.

La fantasía y la acción del protagonismo masculino marcó el inicio de sagas con filmes como *El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (2002), *Harry Potter y la piedra filosofal* (2001) y *Spider-Man* (2002). Patty Jenkins y Sofia Coppola fueron las directoras por excelencia de la edición de los Oscar de 2004, con sus películas *Monster* y *Lost In Translation*, respectivamente. Sofia Coppola regreso a los premios con su versión de *María Antonieta* (2006).

La guionista Diablo Cody triunfaría dos años más tarde con *Juno* (2007), una comedia dramática que relata la historia de una joven adolescente embarazada. El género romántico daría un vuelco con *¡Olvidate de mí!* (2004), un drama algo cómico que ahondaba en los recuerdos y las rupturas, con Kate Winslet interpretando a Clementine, un personaje que se convertiría en todo un icono femenino para las décadas posteriores.

El papel de la mujer en el cine ha evolucionado con el paso del tiempo, pero continúa arrastrando aspectos misóginos que no serán retractados hasta bien entrada la década de 2010. Para la historia del cine —y para el movimiento feminista y la formación de la Cuarta Ola—, el 5 de octubre de 2017 sería clave, cuando *The New York Times* reveló los casos de acoso y agresión sexual a numerosas mujeres por parte del productor Harvey Weinstein (Aguilar, 2020). Días después, el 15 de octubre de 2017, la actriz Alyssa Milano promovió el *hashtag* #MeToo, para animar a las mujeres a denunciar sus experiencias (Manzano, 2019).

Hasta entonces, Hollywood no había puesto nunca el foco contra la violencia sexual, ni se había permitido destapar los abusos que muchas actrices habían sufrido durante décadas en la industria. Así, en 2018 tuvo lugar la edición de los Oscar con mayores reivindicaciones feministas, tomando conciencia social sobre el machismo y la falta de representación femenina en Hollywood.

La llegada de la Cuarta Ola ha impulsado que los productos audiovisuales de la actualidad sean altamente cuestionados y analizados desde la crítica feminista. Hasta entonces, Hollywood desarrollo una década de los 2000 modernizada, que apostaba por

nuevas formas de cine, pero con un lento desarrollo en cuestiones feministas. La industria no se permitía cuestionarse aquello que hacía ni remodelar la representación de la mujer, lo que nos dejó personajes femeninos encerrados en las historias que se contaban, pero silenciados ante cualquier posible reivindicación.

2.3. El género romántico y las teorías feministas

2.3.1. Romance y representaciones femeninas

La comedia ha sido siempre uno de los puntos fuertes del género romántico, hasta el punto de erigirse como un género en sí mismo. Para Rocha (2014), la comedia romántica tiene sus orígenes en el teatro de William Shakespeare, concretamente, en obras como *Mucho ruido y pocas nueces* y *Sueño de una Noche de Verano*, ambas de 1500. No sorprende que las obras del dramaturgo fuesen tomadas como referencia para grandes éxitos del género, como es el caso de *10 razones para odiarte* (1999), que se basa en la comedia *La fierecilla domada*. El filme *Romeo + Juliet* (1996) renovaba la recordada obra de Shakespeare ambientándola en la época actual, pero manteniendo su diálogo original.

Según Rocha (2014), las narrativas de la comedia romántica no llegarán hasta mediados de los años 30, fue entonces cuando surgió la denominada *screwball comedy*, escrita y dirigida por hombres principalmente. En este tipo de comedia el papel de la mujer podría encajar en el “ángel del hogar o mujer caída” o *femme fatale*, estando esta última presente en otros géneros como el cine negro (Caballero, 2015).

El género continuó evolucionando y regenerando aspectos que se adaptaban a la época correspondiente, sin embargo, la esencia del romance nunca desapareció del todo.

Steve Neale enumera en su artículo *The Big Romance or something Wild: romantic comedy today* cuatro características principales que nos sirven para definir el panorama romántico cinematográfico de Hollywood en la actualidad (Lema, 2003). Neale (1992) afirma que estas películas evocan constantemente valores propios del romance más tradicional, como el matrimonio o la familia, y en esta línea, indica que *Pretty Woman* (1990) repite la trama en el sentido romántico de filmes como *Romancing the Stone* (1984).

El discurso de todas estas películas románticas siempre alcanza una cierta idea de amor “verdadero” y “duradero” (Neale, 1992), asentando valores tradicionales como el matrimonio (Lema, 2003) y tratando de impedir cualquier amenaza de independencia

femenina. Aunque la mujer sea representada como “independiente” en ámbitos como el laboral, en las comedias románticas más actuales de finales de los noventa o comienzos del siglo XXI, los objetivos femeninos, según Neale (1992), continúan siendo casarse, formar una familia o encontrar al hombre ideal. Por lo general, las comedias románticas modernas impulsan los conceptos del matrimonio monógamo y de la feminidad domésticas (Lema, 2003).

Según Michael Westlake (1992), el género romántico ha sido desarrollado dentro de un discurso cultural masculino, es decir, los roles femeninos y masculinos se representan según el punto de vista del hombre (Lema, 2003). Mientras que los hombres se ven impulsados por el deseo femenino, las mujeres tratan de buscar la satisfacción de los mismos, enmarcando al género romántico en un contexto patriarcal (Westlake, 1992).

El éxito de películas como *Pretty Woman* (1990) se vio reflejado en filmes románticos posteriores, como *Notting Hill* (1999). Neale (1992) considera que el éxito de películas como *Ghost* o *Pretty Woman* supusieron un cambio en la escena cinematográfica de la época, ya que, a comienzos de los años noventa, las comedias románticas reemplazan a las producciones de acción predominantes de los años ochenta (Lema, 2003).

El éxito de *Pretty Woman*, en concreto, fue rotundo, siendo imposible de desbancar incluso décadas después. Su éxito reside en estructura de “chica pobre que conoce a un hombre rico”, un argumento propio de las novelas del siglo XIX y del cine de Hollywood clásico (Lema, 2003). El personaje de Vivian —interpretada por Julia Roberts— aprende a vestirse y a comportarse, dejando entrever que ella necesitaba cambiar para mostrarse como una “maravillosa persona” (Lema, 2003).

Da la sensación, por tanto, de los cambios físicos que sufre Vivian al conocer a Edward —interpretado por Richard Gere—, legitiman los valores que ella ya poseía con anterioridad. Ya que, además, la película arrastra los estigmas de la prostitución, aunque llegando incluso a romantizarla. La belleza y la “vulgaridad” se unen para desarrollar los inicios de un personaje que irá evolucionando en favor de la relación romántica con el personaje masculino.

Pretty Woman se convierte, en “una película atractiva para las mujeres”, porque, por una parte, “es posible ser como la cultura patriarcal demanda sin sacrificio alguno”, siendo también posible “transformar a los hombres en otro tipo de personas con más sentimientos”, ya que el personaje de Vivian enseñará a Edward a ser mejor persona (Lema, 2003).

Hollywood es uno de los medios de transmisión de la opresión la mujer, y que “promueve las relaciones tradicionales de pareja, la heteronormatividad, ensalza el sacrificio femenino, y glorifica a la mujer que elige el amor y la familia frente a la vida profesional” (Zecchi, 2014:66).

Pilar Aguilar considera que “para los personajes masculinos la historia de amor es un plus, mientras que para los femeninos es su razón de ser y de existir en las películas” (Aguilar, 2017:57). Los personajes femeninos son etiquetados como “la chica de él”, convirtiéndose así en papeles secundarios que apoyan al protagonista en un determinado momento, en un “descanso” de los actos o misiones que el personaje masculino lleva a cabo. Aspectos misóginos que han sido perpetuados, sobre todo, por el género romántico.

2.3.2. *Placer visual y estereotipos femeninos*

En la década de 1970, apunta Soto (2013), coincidiendo con la Segunda Ola del feminismo, los críticos de cine comenzaron a realizar análisis feministas de las películas. “La teoría filmica feminista es un trabajo teórico que ha crecido en importancia desde su aparición y consiste, básicamente, en una mirada crítica y profunda a las propuestas culturales de la industria del cine” (Soto, 2013:56). Los análisis feministas, aunque en un principio se centraron en señalar los estereotipos femeninos existentes en el cine comercial de Hollywood, evolucionaron para afirmar que los contenidos audiovisuales influenciaban negativamente en las espectadoras.

El ensayo de la británica Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, revolucionó la teoría filmica feminista. Su trabajo sirvió para asentar bases e impulsar teorías posteriores, que revisarían sus análisis. Para Mulvey, los denominados mecanismos de placer del cine narrativo son los culpables de cosificar a la mujer en el cine. La estudiosa se interesa por el concepto de escopofilia, que “surge del placer en usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista” (Mulvey, 1975:8).

Así, el personaje femenino se convierte en la materia prima, en el objeto de deseo. Mientras que la mujer es el sujeto pasivo (imagen), el hombre es el activo (mirada). Mulvey habla también del concepto de mirada voyeurística, y asegura que existen tres miradas: la que se produce en la propia película —personajes masculinos observando a los femeninos—, la de los espectadores —que se identifican con estos personajes masculinos—, y la de la propia cámara —que mira y adopta el punto de vista del espectador—.

En el cine se construyen planos en los que se muestra el cuerpo de la mujer como un objeto sexual. Los personajes femeninos están expuestos a esta dinámica masculina de la que el espectador acaba siendo parte para perpetuar la cosificación de la mujer, esto es, la satisfacción visual masculina. Según Mulvey (1975), la presencia de la mujer es indispensable en los relatos del cine, hasta tal punto que su presencia visual —y el placer visual que desencadena—, se imponen con independencia de la línea argumental. Es decir, un filme mostrará el cuerpo de la mujer integrando esa parte en el guion, incluso si la historia no lo requiere.

En este sentido, Mulvey crítica la mirada voyeurística empleada por cineastas como Alfred Hitchcock, que representaba a personajes masculinos que se dejaban llevar por sus impulsos eróticos. En el caso de *Vértigo* (1958), James Stewart interpreta a Scottie, un policía que ejerce un claro voyeurismo; se enamora de la mujer, la sigue y la espía sin hablar con ella, y “se enamora de la perfecta imagen de la belleza y el misterio femeninos” (Mulvey, 1975:18).

El filme desarrolla el poder de lo masculino encarnado en el héroe, cuyo personaje hace del espectador un cómplice que confía en sus actos y le confiere legalidad, “atrapado en la ambigüedad moral del mirar” (Mulvey, 1975:19). Además, todo es visualizado a través del punto de vista del protagonista masculino, a excepción de un *flash-back* desde los ojos de ella.

Barbara Zecchi, revisando la teoría de Mulvey, afirma que en el cine se da un proceso de “pantalla sexuada”, de forma que queda marcado por el género sexual, desapropiando a lo femenino, y trasladándolo a lo masculino a través de prácticas filmicas misóginas. Considera que “el cuerpo de la mujer es el objeto imprescindible y fundamental de la obra cinematográfica comercial” (Zecchi, 2014:213). La autora considera que la mujer, al haber sido siempre representada por medio de estereotipos, ha perdido su significado real.

En esta misma línea, Morales (2015) asegura que los estereotipos son peligrosos, ya que contienen una idea fija que no es analizada ni contrastada, lo que evita que se conozca la realidad.

“El cine, al igual que otros medios de comunicación de masas, ha sido durante décadas una herramienta perpetuadora de estereotipos (...). Es común ver en el cine a las mujeres relegadas a roles secundarios, a los varones asumiendo responsabilidades gerenciales o simplemente observar a parejas tratarse de un modo que se supone es la forma "correcta" o "socialmente aceptable” (Morales, 2015:53, 54).

Entre los papeles femeninos, dice Lema que predominan los estereotipos ligados a la juventud, por eso, es frecuente, “ver a mujeres muy jóvenes interpretando cualquier tipo de papel: desde Natalie Portman a Julia Roberts pasando por otras muy conocidas actrices la franja de edad se sitúa entre los 17 años y los 35 años” (Lema, 2003:94).

Los hombres, sin embargo, continúan interpretando aun siendo mayores y continúan siendo considerados igual de atractivos. Es lo que ocurre con Robert Redford en *Una proposición indecente* (1993) y con Clint Eastwood en *Los puentes de Madison* (1995). Además, “en todas las películas estos actores seducen a mujeres mucho más jóvenes que ellos” (Lema, 2003:94). Así, las identidades femeninas se definen como “frágiles y transitorias”, ya que las mujeres son recordadas por su aspecto, por esa imagen que mostraban en el momento de la interpretación, mientras que los hombres se recuerdan por sus papeles heroicos o por la acción ejercida en sus películas (Lema, 2003).

En el cine de la década de los 90 se observaron algunos cambios que, aunque no fueron generalizados en todo el cine hollywoodiense, dieron lugar a una cierta rigidez en la representación de los modelos de género (Lema, 2003). Así, los estereotipos asociados a la mujer evolucionaron, y aparecieron nuevos como las nuevas *femme fatale*, muy características del cine negro.

Estas mujeres rechazan los valores patriarcales y se saltan las normas, y son consideradas un peligro para el héroe masculino. Se oponen al papel de “buenas mujeres”, que cuidan de los personajes masculinos y no muestran su sexualidad. “Son representaciones muy seductoras y sensuales”, que tienen poder y fuerza sobre los hombres, “algo que está unido al factor sexual” (Lema, 2003:106). El estereotipo de mujer independiente —tanto en el ámbito profesional como sentimental, que se introdujo en la década de los 70— podría ser considerado una nueva versión de la *femme fatale*, porque suponen, en su caso, una amenaza en el ámbito laboral.

En este sentido, Salazar pone ejemplos del cine clásico, como *Gilda* (1946), interpretada por Rita Hayworth, y destaca personajes contemporáneos como el de Nola, interpretado por Scarlett Johansson, en la película *Match Point* (2005). El autor las califica como mujeres inteligentes e independientes que con sus estrategias consiguen luchar contra el estereotipo de mujer que encaja en los mitos del amor romántico. No obstante, muchas teóricas del feminismo en el cine han clasificado el perfil de *femme fatale* como un estereotipo femenino, un tipo de papel de mujer diferente pero que continúa absorbiendo las opresiones de la estructura patriarcal filmica.

En la misma línea de combatir la misoginia con personajes femeninos alternativos, Zecchi argumenta que existen personajes que realizan inversiones con los papeles

masculinos, asumiendo los roles que tradicionalmente se han asignado al hombre en el cine, como otorgar prioridad a la vida profesional antes que a la sentimental. Este tipo de personaje femenino mira a los hombres con mirada fetichista —la cámara apunta hacia ellos tal y como el cine lo hace con ellas—, convirtiéndose así en una “mujer fetichista”.

La autora plantea, sin embargo, que la inversión de roles aplicando el modelo fetichista solo cambia un rol por otro, sin que suponga un cambio real en cuestiones de género. “El hombre fetiche es inevitablemente feminizado por las normas patriarcales. Transformar al hombre en espectáculo equivaldría a aceptar precisamente lo que se quiere rechazar” (Zecchi, 2014:221).

Así, ajustándose tanto a los roles masculinos, no se realiza una correcta representación femenina, sino que ésta se oculta de nuevo en una imagen estereotipada.

Por otro lado, Zecchi (2014) habla de la imitación o la adhesión, que supone que los personajes femeninos imiten un cierto modelo masculino, asumiéndolo. Los cuerpos se mantienen erotizados pero no son objeto de la mirada masculina, sino que satisfacen la visión de un público variado. Zecchi las califica como mujer con poder que no son nada pasivas.

No obstante, asumir ese rol masculino lleva de nuevo a una imagen estereotipada. Las subversiones, el último modelo del que habla la autora, construyen un personaje femenino dominante, pero que no feminiza al personaje masculino, evitando así la inversión de roles y la absorción del papel masculino. La mujer constituye a sí un ser en sí mismo, que se defiende de los conflictos y la violencia, que consta de una personalidad compleja y bien desarrollada, siendo un personaje más de la historia en la que se encuentra.

2.3.3. El mito del amor romántico. Sexualidad femenina y violencia de género

Para Salazar (2015) el cine está repleto de aspectos misóginos que evidencian el papel que ocupan ambos géneros tanto en el ámbito familiar como personal. En este sentido, considera que existe un contrato sexual que se apoya en el denominado amor romántico. Se trata de un arma de control social cuya base es el matrimonio, perpetuando los aspectos más tradicionales de la familia y el sistema patriarcal.

“El amor romántico se basa en la lógica de la complementareidad” y “en la búsqueda simbólica de la media naranja”, dice Salazar (2015:291). Teniendo en cuenta la falta de independencia y el rechazo a la identidad que ha supuesto el amor en el cine

tradicionalmente, no sorprende que este sea “una muy potente fuerza política que ha servido durante siglos para mantener unas determinadas relaciones de poder entre hombres y mujeres” (Salazar, 2015:291).

El amor romántico sugiere que la mujer debe “complementarse” con una pareja masculina y esta posición de la mujer supone “la negación de su individualidad, del libre desarrollo de su personalidad, de su autodeterminación, incluida la sexual y afectiva” (Salazar, 2015:296). La mujer se entrega y sufre por el que cree que es el “amor verdadero”, y se sacrifica según lo emitido por el amor romántico, que justifica perder la razón o incluso perder el control de su propia vida.

La idea de amor romántico también conlleva cultivar los aspectos de posesión y exclusividad que derivan en los celos como muestra de amor. Considera que las mujeres han sido “las otras”, los sujetos “no reconocidos como sujetos iguales por sus esposos, compañeros, novios o amantes” (Salazar, 2015:306).

Salazar considera que *Pretty Woman* (1990) concentra todos los estereotipos y mitos del amor romántico. El filme muestra la falta de autonomía femenina y la dependencia, así como “la necesidad de un hombre proveedor que las mantenga y que incluso las salve de un contexto del que por sí solas no podrían salir” (Salazar, 2015:291). Se resalta, además, la mercantilización del cuerpo de la mujer y el control masculino, algo que se vio posteriormente en películas como *Una proposición indecente* (1993), en la que un millonario le ofrece a una pareja casada con problemas económicos pasar una noche con la mujer a cambio de un millón de dólares, una propuesta que finalmente, acabarán aceptando.

Dentro del amor romántico se produce también un “triángulo del amor”: el eje binario hombre sujeto/mujer objeto. En este punto puede incluirse la importancia otorgada tradicionalmente a la virginidad femenina y el tabú existente en torno a su sexualidad. El objetivo de la mujer ha sido, como puntualiza, dar placer al otro.

El sexo en el cine ha sido representado para el hombre, asumiendo que la sexualidad femenina es la del hombre, evitando así representar cómo es la sexualidad real de las mujeres. El sexo heterosexual en el cine ha servido como modelo de los encuentros sexuales en la vida real, aunque no supongan una buena representación. Para Aguilar (2017) el sexo se incluye casi obligatoriamente en el cine desde la década de los 90, sea necesario o no para la línea argumental.

“Estas escenas son muy repetitivas: encuentros compulsivos donde los personajes no se exploran ni se deleitan (...) Es como si esos seres no tuvieran cuerpo sino solo genitales. Es un porcentaje altísimo, únicamente vemos coitos y relaciones y dan a entender que las

mujeres tienen orgasmos solo así, en dos minutos y sin que nadie las acaricie ni se preocupe de sus gustos (...) En esta última década, por influencia del porno, se han añadido, además, considerables dosis de violencia. No podemos pensar que estas representaciones son “solo cine” y no influyen en nuestra vida. En consecuencia, el panorama que acabamos de describir resulta muy preocupante, pues empobrece y mecaniza la vida sexual y, sobre todo, frustra el placer de las mujeres” (Aguilar, 2017:61).

La violencia contra las mujeres, dada la sociedad patriarcal en la que vivimos, está completamente normalizada y quizás por ello en muchos casos se pase por alto. “La construcción de la masculinidad ligada al poder y a la violencia es la que explica el origen de la que se ejerce contra las mujeres” (Salazar, 2015:183).

El autor apunta que es complicado erradicar la violencia de género porque su origen reside en unas desiguales relaciones de poder. Aunque muchas películas denuncian este tipo de violencia como una lacra social, otras muchas se permiten asumir que la violencia contra las mujeres —al igual que el amor romántico— es algo aceptable. No sorprende entonces que se acepten del mismo modo los estereotipos femeninos o la sexualización, porque todo forma parte del mismo sistema misógino de valores.

Núñez y Troyano (2012) afirman que la violencia —que no es solo física ni explícita— se da en películas en las que se “compra” a la mujer, como *Pretty Woman* (1990) o *Una proposición indecente* (1993). Como explican, el cine puede tener películas cuyo tema argumental, como en el caso de las películas mencionadas, sea la violencia contra las mujeres, aunque no se indique explícitamente. No debe pasar desapercibido por ello que las desigualdades, la falta de autonomía de la mujer, su silencio en materia de sexualidad o su cosificación, sean, cuanto menos, otras formas de violencia y opresión hacia las mujeres.

2.3.4. Rompiendo mitos. Personajes femeninos reales y relaciones sanas

Una vez explicadas algunas de las teorías feministas que acontecen en el mundo del cine, y aplicarlas al género romántico, nos preguntamos, ¿cómo debería ser el papel de la mujer en este tipo de cine?, ¿existen películas en las que la mujer se presenta como un personaje autónomo, con personalidad y que constituye un ser por sí mismo, incluso envuelto en una relación de pareja?, ¿hay filmes sobre amor en las que el mito del amor romántico no esté presente?

Podríamos indicar dos ejemplos de la época contemporánea que, precisamente, encajan en el drama romántico y en la comedia romántica respectivamente. Una de las películas que mejor ha conseguido plasmar la complejidad real de las relaciones, en condiciones de igualdad, es el filme de Richard Linklater *Antes del amanecer* (1995), que supone la

primera parte de una trilogía, seguida por *Antes del atardecer* (2004) y *Antes del anochecer* (2013).

La película desarrolla la historia de dos jóvenes que se conocen en un tren y deciden continuar su viaje juntos, ya que se sienten atraídos el uno por el otro, y mientras que Celine —interpretada por Julie Delpy— es francesa, Jesse es norteamericano —interpretado por Ethan Hawke—. Ambos personajes son sinceros, reales, sin caer en las tradicionales representaciones estereotipadas de los roles de género.

La película supone un viaje en sí mismo para el espectador, que observa cómo los personajes se conocen, hablan de diversos temas, descubriendo el mundo interior de cada uno de ellos. Celine se muestra como una mujer llena de autonomía, interesante que, de alguna forma u otra, siempre presenta una faceta feminista en todas las películas de la trilogía. Los personajes inician su relación en una posición de igual, transmitiendo una representación real que se enfrenta a los mitos del amor romántico.

En el ámbito del género romántico más cómico, encontramos la obra de culto *¡Olvidate de mí!* (2004). La película encaja en una de las renovaciones que se han dado recientemente en el género de la comedia romántica estadounidense, la comedia romántica alternativa (Echart, 2010).

Lo complejo de esta película reside en la gran diferencia que guarda con otros filmes del género, que están invadidos por los estereotipos y por los mitos del amor romántico. Pero el guion encarnado por Charlie Kaufman destacó por su mezcla: comedia y drama con romance, y un argumento propio de la ciencia ficción.

La película parte del supuesto de que los humanos pueden borrar de su mente a la persona que decidan. Así, mediante dos personajes bien contruidos, interpretados por Jim Carrey y Kate Winslet, el filme reflexiona sobre el poder de los recuerdos, sobre el dolor y la importancia de enfrentarse a las rupturas amorosas, de dejar que ocurran como una forma de crecimiento personal. La película combate de esta forma el mito de amor romántico, las relaciones amorosas se definen como una etapa vital, como algo concreto en un momento de la vida y no como algo eterno, estático y que completa a las personas para siempre.

El propósito precisamente de su guionista era “desmontar la imagen irreal que los romances hollywoodienses dan del amor” (Echart, 2010:43). La fragilidad del amor, las virtudes y defectos de los personajes y de las relaciones, son otros de los aspectos que se tratan en este filme. Los personajes son autónomos y sus personalidades les permiten

basar la relación en la igualdad, a pesar de la ruptura y el desamor. El personaje de Clementine, interpretado por Kate Winslet, se volvió icónico:

“Muchos hombres creen que soy un concepto, o que quizás les complemento, o que voy a darles vida. Solo soy una mujer jodida que busca su propia paz de espíritu, no me asignes la tuya” (Clementine, *¡Olvidate de mí!*, 2004).

¡Olvidate de mí! (2004) recibió el Oscar al mejor guion original en la edición de 2005. *Antes del amanecer* (1995) fue premiada en el Festival de Berlín en el mismo año de su estreno. No obstante, ambas películas pertenecen al cine independiente norteamericano, a pesar de sus notables éxitos incluso con el paso de las décadas. Quizás, por eso, por no formar parte de la estructura comercial de Hollywood, se permiten ser diferentes y servir de referencia para el género romántico, un modelo de cómo debe ser. Películas que han conseguido romper con el amor romántico, con la violencia y con la sexualización de la mujer, que han creado personajes femeninos independientes, realistas e interesantes —y que eso no les impida estar en una relación amorosa—, y por consiguientes, feministas.

3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

El género romántico de Hollywood, dado el gran impacto social del cine, ha construido modelos románticos “ideales”, así como personajes femeninos estereotipados que sirven como modelo para asentar en papel de la mujer en las relaciones sentimentales en nuestra sociedad.

La **hipótesis de partida** para nuestra investigación será precisamente esto, como el cine perpetúa las construcciones misóginas a través del género romántico —tanto acompañado de drama como de comedia— y de los mitos establecidos mediante el amor romántico. Además, en este sentido, el papel de la mujer se ha desarrollado en un contexto violento y cosificador.

Así, nuestro **objetivo principal** será realizar una investigación a través de un análisis fílmico que permita comprobar la validez de la hipótesis formulada, además de otros objetivos también principales:

- Conocer cómo es el papel de la mujer en el género romántico hollywoodiense, tanto en la comedia romántica como el drama romántico.
- Demostrar que el papel de la mujer está estereotipado y es muy plano en la mayoría de los filmes románticos, a pesar de las diferencias en sus contextos y guiones argumentales.
- Analizar la relación sentimental principal del filme y demostrar que el amor romántico está presente en la mayoría de las relaciones del género, sirviendo este como modelo social e ideal para los espectadores.
- Demostrar que la mujer es, mayoritariamente, cosificada y sexualizada, más allá de su encaje o no en la trama argumental.
- Conocer la presencia mayoritaria de las escenas sexuales y conocer cómo son representadas, si dejan espacio o no para la sexualidad femenina.
- Demostrar que la violencia de género, tanto de forma simbólica como explícita, siempre está presente, ya sea en la propia relación o fuera de ella, y en muchos casos, normalizada y sin que suponga una denuncia social.
- Comprobar si realmente la falta de representación sexual femenina y la violencia contra la mujer se muestra mayoritariamente en la propia relación

principal de la película, otorgado mayor protagonismo a dichos aspectos misóginos.

Además, establecemos los siguientes objetivos secundarios:

- Conocer cómo es el papel masculino, principalmente el que forma parte de la relación romántica, aunque también los secundarios.
- Conocer cómo es el papel femenino secundario, y si este está sumido también en los estereotipos.

4. METODOLOGÍA DE TRABAJO

Nuestra metodología de trabajo será cualitativa y consistirá en un análisis filmico de once películas que forman parte de un determinado contexto social y cinematográfico.

Como se ha comentado con anterioridad, en 1997 tuvo lugar el estreno de *Titanic*, una historia basada en hechos reales que se fundamentaba en el romance de los protagonistas de diferentes clases sociales, antes de que el dramático final del barco tuviese lugar. Es por ello que los diez años seleccionados para el análisis filmico partirán en el año 1998, coincidiendo con el año de la ceremonia de los Premios Oscar en los que la película romántica, *Titanic*, hizo historia, y continuará hasta 2008.

Las películas seleccionadas datan entre 1997 y 2007, siendo sus respectivas nominaciones y ceremonias de los Oscar un año después del estreno de cada una de ellas, entre 1998 y 2008. Así, se analizarán obras cinematográficas comprendidas entre finales de la década de los 90 y principios de los 2000, importantes años para la historia y la evolución del cine.

La selección de películas se ha realizado en base a dos criterios: películas de dichos años que tuvieran al menos una nominación a los Oscar en cualquier categoría, con independencia de haber sido o no galardonadas finalmente. Por otro lado, que estuvieran clasificadas, como mínimo, en el género romántico o en la etiqueta “romance”, independientemente de que pertenecieran, a su vez, a otros géneros, como el drama o la comedia.

Así, se ha seleccionado una única película por año en base a los aspectos comentados. Para buscar las películas pertenecientes a ambos criterios, se han consultado webs de cine como Filmaffinity o IMDB. La lista de películas seleccionadas para el análisis filmico es la siguiente: *Titanic* (1997); *Shakespeare In Love* (1998); *Las normas de la casa de la sidra* (1999); *Chocolat* (2000); *El diario de Bridget Jones* (2001); *Mi gran boda griega* (2002); *Cold Mountain* (2003); *Closer* (2004); *Match Point* (2005); *Juegos secretos* (2006); *Atonement* (2007).

Para el análisis de las películas hemos elaborado una ficha técnica, que siguiendo el modelo de la web Filmaffinity, incluye los siguientes aspectos: título original, año, duración, país, dirección, guion, música, fotografía, reparto, productora (productor en su caso), género, sinopsis y premios.

De forma complementaria, hemos tenido en cuenta cinco variables en el análisis filmico: **personajes** (femeninos y masculinos tanto principales como secundarios);

placer visual (sexualización); **amor romántico** (si se da en las relaciones románticas); **escenas sexuales** (espacio para la sexualidad femenina) y **violencia de género** (explícita y simbólica).

5. RESULTADOS

5.1. *Titanic* (1997)

Título original: Titanic.

Año: 1997.

Duración: 195 minutos.

País: Estados Unidos.

Dirección: James Cameron.

Guion: James Cameron.

Música: James Horner. Canción principal: Céline Dion.

Fotografía: Russell Carpenter.

Reparto: Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Billy Zane, Kathy Bates, Frances Fisher, Gloria Stuart, Bill Paxton, Bernard Hill, David Warner, Victor Garber, Jonathan Hyde, Suzy Amis, Danny Nucci, Jason Barry, Ewan Stewart, Ioan Gruffudd.

Productora: Paramount Pictures, 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment.

Productor: James Cameron.

Género: Romance. Drama. Aventuras | Drama romántico. Basado en hechos reales. 3-D. Catástrofes. Titanic. Cine épico.

Sinopsis: Jack (DiCaprio), un joven artista, gana en una partida de cartas un pasaje para viajar a América en el Titanic, el transatlántico más grande y seguro jamás construido. A bordo conoce a Rose (Kate Winslet), una joven de una buena familia venida a menos que va a contraer un matrimonio de conveniencia con Cal (Billy Zane), un millonario engreído a quien sólo interesa el prestigioso apellido de su prometida. Jack y Rose se enamoran, pero el prometido y la madre de ella ponen todo tipo de trabas a su relación. Mientras, el gigantesco y lujoso transatlántico se aproxima hacia un inmenso iceberg.

Premios:

1997: 11 Oscars, incluyendo mejor película, director, fotografía, sonido. 14 nominaciones

1997: 4 Globos de Oro: Mejor película drama, director, BSO, canción. 8 nominaciones

1997: 10 nominaciones a los BAFTA, incluyendo mejor película y director

1997: Círculo de Críticos de Nueva York: Nominada a mejor película

1997: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor diseño de producción. 3 nominaciones

1997: Premios Cesar: Nominada a mejor película extranjera

1997: National Board of Review: Mejor director

1998: Premios del Cine Europeo: Premio del Público mejor actriz (Kate Winslet)

1997: Critics Choice Awards: Mejor director (Cameron). 2 nominaciones

1997: Sindicato de Productores (PGA): Mejor película
1997: Sindicato de Directores (DGA): Mejor director
1997: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a Mejor guion original
1997: Sindicato de Actores (SAG): Mejor actriz secundaria (Stuart). 3 nominaciones
1997: Asociación de Críticos de Chicago: Mejor banda sonora y fotografía. 4 nominaciones

Fuente: Filmaffinity

Titanic (1997) fue una importante película para la historia del cine hollywoodiense y para el género del drama romántico. Enmarcada cerca del final de la década de los 90, se unió a la larga lista de películas exitosas que trascendieron más allá de su época. Se convirtió en la película más cara de la historia, siendo bien recibida por la crítica y los espectadores. De las 14 nominaciones a los Oscar que tuvo en la ceremonia de 1998, se llevó 11 galardones, incluyendo Mejor Película y Mejor Director. En total, ganó 91 galardones de diferentes premios cinematográficos.

El romance entre los protagonistas carga con el peso del filme, que justificaba el componente dramático acogiendo la historia real del hundimiento del RMS Titanic, en abril de 1912. Su reestreno en 2012 en formato 3D subrayó la importancia del filme con el paso de las décadas. *Titanic* (1997) ocupa el tercer puesto en el ranking de las películas más taquilleras de la historia.

La película, enmarcada en el género del **drama romántico**, seguirá la historia de amor entre la joven aristócrata de diecisiete años, Rose Dewitt Bukater, y el artista pobre Jack Dawson, que se conocerán mientras viajan en el Titanic con destino a América. Será la propia Rose, ochenta y cuatro años después, superviviente de la evidente catástrofe, quien relatará el romance a su nieta y a los investigadores que han hallado un dibujo de la joven Rose retratada desnuda. Un hallazgo que se convierte en el punto de partida del relato más importante del filme.

Aunque la película entremezcle la línea temporal de la actualidad —en la que Rose anciana aparece contando sus vivencias en el Titanic—, con la historia romántica y del propio barco, el gran peso del filme se lo lleva esta última. Las intervenciones de la actualidad son, cuanto menos, breves, y solo suponen conocer el estado emocional de la protagonista y del resto de personajes. Así, el análisis fílmico debe tenerse en cuenta en el contexto de una historia de 1912, donde se encuentra la relación romántica, la trama y sus respectivos personajes.

Podríamos decir que, por lo general, los **personajes** principales tienen una carga psicológica y evolutiva mucho mayor que la de los secundarios, que son mucho más planos y solo sirven para otorgar ciertos matices a la línea argumental. Rose (Kate Winslet) es el personaje femenino principal. Podríamos decir que las demás mujeres que aparecen son muy secundarias, y sus papeles no son muy importantes durante la película. Es el caso de la madre de Rose, Ruth (Frances Fisher), que pone trabas a la libertad de su hija con un matrimonio de conveniencia.

Por otro lado, Molly Brown (Kathy Bates), compañera de Ruth de primera clase, que se basa en una superviviente real de Titanic pero que no fue mostrada tal y como era en la realidad. Sus intervenciones son las justas para mostrar su apoyo a Rose, prestándole un traje a Jack para una cena con la aristocracia, o para destacar sus buenas intenciones, consiguiendo —junto a otras mujeres— que el bote salvavidas en el que se encontraba volviese para ayudar a las personas que habían caído al mar.

En los personajes masculinos principales encontramos a Jack (Leonardo DiCaprio), un artista de clase social baja, pero con quien Rose entablará la relación sentimental sin importar sus diferenciales sociales, y a Cal (Billy Zane), su prometido, un egocéntrico y machista aristócrata. Los secundarios, de nuevo, pasan desapercibidos, como los amigos de Jack o los tripulantes del barco.

Rose es una joven de diecisiete años, independiente, que aboga por su libertad a pesar de los impedimentos familiares y las ataduras misóginas que la encasillan en una mujer aristócrata de la época. Como es evidente, no desea casarse con Cal ni le gusta el estilo de vida que le han impuesto. Consta de una personalidad fuerte y se enfrenta a todos los personajes, incluso a Cal, para mostrar su desacuerdo o dar su opinión.

Rose nunca se muestra como víctima. Sin embargo, desesperada por ser libre, piensa en tirarse al mar, pero conocerá a Jack, que la salvará. Así, cumple con el **estereotipo** femenino propio de los romances, una mujer que será “salvada” por el amor. El amor se convierte en el eje temático capaz de cambiarlo todo. Por lo que, a pesar de la gran personalidad de Rose, todo su mundo dará un vuelco al conocer a Jack. Bien es cierto que la escasez de oportunidades para las mujeres en la época no favorece la independencia de Rose, lo que justifica su desesperación y el importante cambio que supone para ella conocer a Jack.

Jack es un joven artista de clase social baja, bueno, inteligente y atrevido, un personaje cargado de rebeldía para los aristócratas, pero todo un hombre ideal para las necesidades de Rose. La salvación que supone para Rose, que le impulsa hacia una vida libre y diferente, le encasilla en cierto modo con el prototipo masculino pareja de la

protagonista propios de los romances cinematográficos. Además, es el perfecto antagonista de Cal, que maltrata a Rose y no se interesa en absoluto por ella, apostando así por una relación aparentemente igualitaria y construida bajo los cimientos de un “amor real”.

Cuando Rose y Jack están juntos, todo es felicidad y buenos momentos. Rose evoluciona a medida que avanza la película, pasando de vestir como una aristócrata, perfectamente preparada para cada ocasión, a lucir un vestido mucho más austero y llevar el pelo suelto. Su deseo de libertad queda vigente cuando baila y bebe en una fiesta de la clase social baja con Jack, donde es bien recibida por todos los miembros.

El **placer visual** se subraya sobre todo con el dibujo que Jack le hizo a Rose, en el que aparece desnuda. Aunque el dibujo se muestre como un detalle íntimo y sensual de la relación, se convierte en el inicio del peso de la línea argumental. Si no hubieran encontrado el dibujo, no podrían haber localizado a Rose para que relatara su historia. El cuerpo de Rose en el dibujo es objeto de la trama porque su muestra en diversas ocasiones y es vital para el arranque de la película.

El cuerpo de la mujer se muestra como algo de mucho valor, sensual y especial, perpetuando así los matices de la **sexualización**. La desnudez es algo más explícita en el dibujo que en la propia escena en la que Jack retrató a Rose. De hecho, en esta parte del filme, el cuerpo de Rose siempre es cortado por un plano que evita la desnudez explícita. Veremos su cuerpo de espaldas cuando ella se desnuda, pero la expresión de Jack estará para mostrar su reacción. Mientras Rose posa desnuda y Jack le dibuja, podemos ver sus expresiones, pero el cuerpo de ella queda en un segundo plano.

La escena pretende ser sensual a la vez que se ajusta al hecho anteriormente presentando en la película en el que Jack mostraba sus dibujos de jóvenes francesas desnudas. Se comprende así que Rose, encerrado en su mundo aristócrata escaso de libertad, le pida a Jack que la pinte “como a una de sus chicas francesas”. Esto es para Rose un acto de rebeldía, una forma de recrear la libertad que desencadena la desnudez de esas chicas dibujadas. La desnudez, sin embargo, también es conveniente para cumplir con el placer visual y, por consiguiente, con la satisfacción visual que pueda producirse en el espectador. El dibujo del cuerpo de Rose es lo único que queda del Titanic, es un recuerdo romántico y erótico para la protagonista, pero también una muestra de placer visual cinematográfica.

De cualquier forma, es positivo que la historia este narrada desde la perspectiva de la protagonista, ya que se incluyen sus emociones y vivencias, aunque el relato haya sido concebido desde la dirección masculina.

La relación sentimental entre Rose y Jack se forja a través de compartir inquietudes y perspectivas. Rose muestra un especial interés por salir de su mundo y, para ello, no duda en romper con los roles femeninos que se le han asignado como mujer de la época, es por ello que le pide a Jack que le enseñe a hacer cosas “como un hombre”. Aunque, evidentemente, hacer “cosas de hombre” es una visión de imitación masculina, dentro del contexto del filme, resulta positivo que la protagonista se atreva a romper con su rol para adoptar otras posturas, sean, más o menos adecuadas, si fueran analizadas con mayor profundidad.

No obstante, la rapidez con la que los personajes se enamoran y comienzan a entrelazar sus caminos de forma incondicional evidencia la presencia del mito del **amor romántico**. Recordemos que ambos se conocen, más allá de por el amago de Rose de tirarse al mar, porque ella resbala y es precisamente Jack quien la salva. La deuda de la protagonista se salda cuando ocurre lo contrario; Rose salvará a Jack —en una escena algo forzada y poco realista— rompiendo con un hacha las esposas que le atan mientras el barco se hunde.

El romance es el centro de la película, con una relación marcada por el dramatismo más extremo, cuyos amantes luchan por estar juntos y por evitar las trabas que se les imponen, tanto las imposiciones por sus diferencias sociales, como el peligro mortal del hundimiento del barco.

El espectador tiene la sensación de que si ellos no están juntos todo es horrible e injusto, mientras que la unión de los amantes sólo puede ser fruto de la felicidad y la prosperidad. Aunque ninguno de los dos se muestra como personajes misóginos, el dramatismo romántico se desata en ciertas escenas, le otorga gran importancia al amor romántico. Y es ahí, precisamente, donde el amor se define como algo incondicional y necesario, que puede tanto significar la más pura felicidad como suponer miseria o carencia de sentido para la vida de los personajes.

“Eres la más increíble, sorprende y maravillosa mujer que jamás he conocido”, le dice Jack, y la frase que ambos se dirán repetidas veces: “Si tu saltas, yo salto”. Jack también le dice que no se alejará de su vida sin saber si estará bien y, aunque Rose se lo asegure, él insistirá en que debe “liberarse”. Aunque Rose le responde que no es asunto suyo salvarle, esta escena no supondrá grandes cambios en la línea romántica de la película, sino que ampliará el concepto de amor incondicional y aceptará que sí, que necesitan salvarse el uno al otro.

Tras la promesa de Rose a Jack de que se reunirá con él cuando el barco ataque, comienza la catástrofe en el Titanic. La pareja hará todo lo posible para salvarse y estar juntos, como cuando Rose decide abandonar el bote salvavidas para reunirse con Jack.

Finalmente, ambos consiguen continuar juntos y llegar a la parte más alta del barco, que aún no se ha hundido, donde Rose impulsa aún más la posible emoción en el espectador comentando que allí fue donde se conocieron. Jack le dice: “Lo conseguiremos, Rose. Confía en mí”.

Cuando caen al agua, Jack da su vida por amor, dejando que Rose suba una tabla en la que aparentemente solo puede estar uno. Jack le confiesa que estar en el barco ha sido lo mejor que le ha pasado nunca porque le ha llevado a conocerla a ella. Le dice que debe prometerle que sobrevivirá, que no se rendirá y que nunca romperá dicha promesa. Así, Jack asume que ella debe ser quien sobreviva. Ante un romance tan breve, aunque intenso, Jack da su vida por Rose y ella se convierte en la única superviviente de quienes cayeron al mar que, como Jack, murieron congelados.

La salvación de Rose se convierte en símbolo de su amor, incluso ella se hace llamar “Rose Dawson” —apellido de Jack— cuando le preguntan por su nombre. El dramatismo se subraya con la declaración de la Rose anciana: “El corazón de una mujer es un profundo océano de secretos. Pero ahora saben que existe un hombre llamado Jack Dawson y que él me salvó, en todos los sentidos que puede salvarse una persona”. La protagonista —como puede verse en los planos finales en los que aparecen fotografías de algunos momentos de su vida— ha sido feliz y ha sobrevivido, cumpliendo la promesa que le hizo a Jack.

En cuanto a la única **escena sexual** del filme, es poco explícita y breve. Los cuerpos de los protagonistas prácticamente no se muestran y el espectador sabe que ha tenido lugar la relación sexual por las escenas que lo indican. La brevedad de la misma no permite realizar un gran análisis. Las expresiones de los personajes y sus emociones parecen estar más presentes que el sexo o sus cuerpos. Conversan entre ellos al principio y al final.

La **violencia de género**, por su parte, está bastante presente en la película. El contexto social e histórico que la envuelve impulsa **comentarios misóginos** como “las mujeres y las máquinas con incompatibles”, o como cuando la madre de Rose, obligándole a casarse con Cal y a alejarse de Jack, asume su rol de mujer: “Claro que es injusto, somos mujeres. Las elecciones nunca son fáciles”.

Cal es un personaje violento y misógino, que trata a Rose como un objeto. La violencia física se muestra cuando Cal pega a Rose, pero también aparece de forma simbólica cuando es posesivo y violento con ella, que es, desafortunadamente, la mayor parte del tiempo. Además, Cal hace todo lo posible para que Jack y Rose no estén juntos, haciéndole creer a ella que él roba su diamante e, incluso, intenta dispararle en una

ocasión. El triángulo amoroso en realidad no llega a consumarse, ya que no se desarrollan grandes enfrentamientos entre los personajes masculinos y Rose no siente nada por Cal.

En definitiva, la relación romántica de *Titanic* (1997) lleva el peso de la trama argumental. Su propósito no es más que suscitar emoción en el espectador con un fuerte componente dramático y romántico. Sus personajes, por lo general, se estancan en personalidades estereotipadas, aunque el personaje de Rose sea fuerte e independiente y el de Jack suponga el antagonismo perfecto para un personaje tan misógino como el de Cal.

El filme parece consciente del problema del machismo a través de la exposición de comentarios a los Rose que hace frente aunque, al final, el amor romántico de la película ensucie el propósito. Rose y Jack son, por un lado, una pareja de iguales y, por otro, están sumidos en un desmedido amor incondicional que se construye fugazmente y que se define como verdadero e infinito. Todo esto queda vigente cuando Jack da su vida por amor y Rose cumple la promesa de sobrevivir. Bien es cierto que es positivo que la protagonista haya continuado con su vida y que sea feliz después de su pérdida, pero, cabe preguntarse si realmente el amor fugaz y juvenil es tan verdadero e incondicional como la película nos asegura.

5.2. *Shakespeare In Love* (1998)

Título original: Shakespeare In Love.

Año: 1998.

Duración: 123 minutos.

País: Estados Unidos.

Dirección: John Madden.

Guion: Marc Norman, Tom Stoppard.

Música: Stephen Warbeck.

Fotografía: Richard Greatrex.

Reparto: Gwyneth Paltrow, Joseph Fiennes, Judi Dench, Geoffrey Rush, Tom Wilkinson, Colin Firth, Ben Affleck, Sim Callow, Jim Carter, Martin Clunes, Antony Sher, Imelda Staunton, Mark Williams, Daniel Brocklebank, Rupert Everett, Joe Roberts.

Productora: Miramax, Universal Pictures, The Bedford Falls Company.

Género: Romance. Comedia. Drama | Teatro. Siglo XVI. Comedia romántica.

Sinopsis: Londres, 1593, reinado de Isabel I Tudor. William Shakespeare, joven dramaturgo de gran talento, necesita urgentemente poner fin a la mala racha por la que

está pasando su carrera. Por más que lo intenta y, a pesar de la presión de los productores y de los dueños de salas de teatro, no consigue concentrarse en su nueva obra: "Romeo y Ethel, la hija del pirata". Lo que Will necesita es una musa y la encontrará en la bella Lady Viola, con la que mantiene un romance secreto. Ahora bien, ella guarda dos secretos que él debe descubrir. (FILMAFFINITY)

Premios:

1998: 7 Oscars: incluyendo Mejor película, actriz, actriz sec., guion. 13 nominaciones
1998: 3 Globos de Oro: Mejor película Comedia o Musical, guion, actriz. 6 nominaciones
1998: 3 Premios BAFTA: Mejor película, montaje y actriz sec. (Dench). 15 nominaciones
1998: Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor guion. 2 nominaciones
1998: Asociación de Críticos de Los Angeles: Nominada a Mejor guion
1998: 2 Critics' Choice Awards: Mejor guion original y actor revelación (Fiennes)
1999: Festival de Berlín: Oso de Plata - Contribución individual (Norman, Stoppard)
1998: Asociación de Críticos de Chicago: 2 premios, incluyendo Mejor guion. 4 nominaciones
1998: Asociación de Críticos de Boston: Nominada a mejor guion
1998: Sindicato de Productores (PGA): Nominada a Mejor película
1998: Sindicato de Directores (DGA): Nominada a Mejor director
1998: Sindicato de Guionistas (WGA): Mejor guion original
1998: Sindicato de Actores (SAG): Mejor reparto y actriz (Paltrow). 5 nominaciones
1998: Premios David di Donatello: Nominada a mejor film extranjero

Shakespeare In Love (1998) relata la historia ficticia de amor vivida por un joven William Shakespeare, que le inspiraría para escribir la célebre *Romeo y Julieta*. El filme recibió 7 Oscar, incluyendo Mejor película, Mejor actriz principal y de reparto —para Gwyneth Paltrow y Judi Dench respectivamente— e incluso Mejor guion original. Se convirtió en la película con más nominaciones —un total de 13— de la edición de 1999.

Enmarcada en el siglo XVI, *Shakespeare In Love* (1998) es una **comedia romántica** con toques dramáticos que presenta al entonces joven dramaturgo en una crisis creativa, ansioso por encontrar a su musa. Viola De Lesseps, una joven rica y rebelde con quien tendrá un romance secreto, se convertirá en la fuente de inspiración para ultimar la que sería su inolvidable obra. Un filme que, lejos de ser un *biopic*, es un relato ficticio donde el amor es lo más importante.

Por lo general, los **personajes** principales de la película son algo más complejos e interesantes que los secundarios, que están **estereotipados** y ajustados a sus

intervenciones breves. William Shakespeare (Joseph Fiennes) es el protagonista. El personaje de Lord Wessex (Colin Firth) también está muy presente, ya es con quien Viola es obligada a casarse en un matrimonio de conveniencia.

En los personajes masculinos secundarios encontramos a Richard Burbage (Martin Clunes), que ofrecerá su teatro a Shakespeare para que pueda presentar su obra tras la censura del teatro de la competencia. Además, algunos se basan en personajes históricos reales: Philip Henslowe (Geoffrey Rush), dueño de un teatro y para quien William trabaja; Christopher Marlowe (Rupert Everett), dramaturgo rival del protagonista, asesinado después de que este emplease su nombre para protegerse de Lord Wessex; y Ned Alleyn (Ben Affleck), un actor que participa en la representación de *Romeo y Julieta*.

Viola De Lesseps (Gwyneth Paltrow) es el personaje femenino principal. La reina Isabel I (Judi Dench) aparece como personaje secundario, dictaminando los destinos de los amantes a través de la imposición del matrimonio entre Lord Wessex y Viola. Encontramos otros personajes femeninos con intervenciones breves como Ama (Imelda Staunton), doncella de Viola que le ofrece apoyo en sus intereses profesionales y románticos, o Rosaline (Sandra Reinton), una mujer con una personalidad muy estereotipada que es el interés romántico del protagonista al inicio y que siempre aparece acostándose con su verdadero amante.

William es un joven dramaturgo algo frustrado por su falta de inspiración, pero cuyo nombre va resonando en el mundo del teatro. Estancado en su obra romántica *Romeo y Ethel, la hija del pirata*, confía en que el amor de una mujer que sea su musa podría servir para retomar su trabajo. Will destaca entre todos los personajes por ser un joven inteligente y lleno de vitalidad. Aunque su principal objetivo no es más que el de encontrar el amor para acabar su obra.

Sin embargo, no se trata de un personaje estereotipado, sino que está bien construido y se desarrolla correctamente, siempre dentro de los márgenes del romance y del contexto del relato. Cuando conoce a Rosaline, cambia el nombre de su obra a *Romeo y Rosaline*, versión que descartará cuando descubra que le ha sido infiel. La inspiración del joven regresará cuando conozca a Viola, una mujer con grandes intereses por el teatro y la poesía y quien impulsará el título definitivo: *Romeo y Julieta*.

Viola, por su parte, asume un gran protagonismo incluso mayor debido a sus acciones. Es una joven rebelde y rica que sueña con ser actriz pero, que dadas las circunstancias misóginas de la época, se disfraza de hombre y se hace llamar "Thomas Kent" para poder participar en la obra de Shakespeare. Así, Viola —en su papel de mujer rica—,

conoce a Will, mientras que de forma paralela se viste de hombre para interpretar a Romeo y pasar tiempo con su amante.

Viola es una mujer independiente —con un papel subversivo—, que lucha por sus sueños y se defiende de los conflictos, y que no se descarrila de sus objetivos vitales a pesar de la importancia que le otorga al amor, algo que puede comprenderse por la época del relato. Es talentosa como William, por lo que no está interesada en un hombre completamente opuesto a él como Lord Wessex. “Ningún hombre de la corte sabe de poesía. Cuando me miran solo ven la fortuna de mi padre”, le dice a su doncella. “Pretende que haya poesía en mi vida, y aventura, y amor... Amor por encima de todo”.

Además, que Viola aparezca gran parte de su relación con Will vestida de hombre rechaza la sexualización y la cosificación convencionales. No es tratada como un objeto, sino que es visualizada como una mujer que tiene los mismos intereses y derechos que Shakespeare, demostrando que su talento como actriz no debe ser rechazado por el hecho de ser mujer.

A pesar de que el acto de valentía de Viola sea poco realista dada la época, el mensaje es claro: subrayar la independencia femenina de la protagonista y evitar que su personaje caiga en los estereotipos propios del género. Su rebeldía pone en peligro su prestigio social e la representación de la obra de su amado, pero finalmente, consigue interpretar a Julieta mientras Will interpreta a Romeo. Su propósito se cumple, aunque su destino como futura esposa de Lord Wessex —y de hecho, como mujer— convierta sus sueños en algo temporal.

El **placer visual** no se emplea como una práctica común en el filme, principalmente porque el personaje de Viola se desarrolla más allá de su aspecto físico, ya que no se busca sexualizarla en pantalla. Sin embargo, es el personaje de Rosaline el que asume estos matices en los márgenes de la brevedad de sus intervenciones, representada como una mujer seductora. Rosaline siempre aparece manteniendo relaciones donde ella es el objeto del placer visual, y si no, solo es la amante de William. Aunque esto no es de gran importancia, no aporta nada a la línea argumental y se justifica con los toques cómicos.

El amor entre William y Viola es precisamente lo que permite que ambos cumplan sus objetivos. Son algo así como una “salvación” para el otro, porque Will está desesperado con la falta de inspiración y Viola sueña con cambiar su vida de mujer rica para ser actriz. Pero al ser una cuestión romántica que concierne a ambos —y no solo a ella como ocurre tradicionalmente en el género— se convierte en algo aceptable e incluso positivo para el desarrollo de los personajes.

La importancia de su relación romántica en el relato se justifica por las circunstancias de la época, siendo igualmente “algo más” aunque a la vez lo más importante del filme, sin que los protagonistas deban dejar de lado sus propósitos, ya que estos se cumplen mientras están juntos.

Así, la relación romántica no apuesta, por lo general, por el **amor romántico**, aunque se permita dejarse llevar por él en algunas ocasiones que resultan insignificantes, sobre todo en lo que al concepto de amor se refiere: “El amor que es capaz de derrumbar la vida. Impetuoso, ingobernable, como un ciclón en el corazón ante el que nada se puede, ya te arruine o te embelese. Amor que nunca se ha visto es una obra”, expresa Viola, ansiosa por vivir un romance así en su vida.

Podríamos decir que el amor romántico se da en la teoría, pero no en la práctica, ya que los personajes se refieren a él como algo “verdadero”, como lo más importante, pero sin que estas palabras provoquen efectos propios del mito en su relación. “Ella es, al tiempo, la enfermedad y su cura” / “Si pudiera describir la belleza de sus ojos... Nací para mirarlos y conocerme en ellos”, dice Will. Sus palabras parecen más propias de un poema o una obra teatral, dado su trabajo como dramaturgo.

Así, este romance es un conjunto pasional de sentimientos y amor rebosante, que queda plasmado en lo que William escribe, que lee a su amada y que ella misma interpreta posteriormente. La relación es poética y teatral, la obra de Shakespeare se convierte en un reflejo de su amor por Viola, que más allá de ser su musa, es igual de talentosa e interesante que él. Los sentimientos de ambos se plasman en el arte de escribir e interpretar porque de su amor surge el arte, oponiéndose a las relaciones vacías convencionales.

Pero así, la relación entre ambos guarda diversas similitudes con el amor desmedido e imposible de Romeo y Julieta, marcado por las diferencias sociales, y sin duda, bajo el amparo de una obra que se convertiría en toda una muestra del amor romántico en su máximo apogeo. En *Romeo y Julieta*, los amantes mueren porque no pueden vivir el uno sin el otro. Romeo muere pensando que Julieta ha fallecido, y cuando está despierta, se suicida al ver que él ya no está con vida.

Además, el paralelismo quedará vigente cuando William interprete a Romeo y Viola a Julieta, y el amor de sus papeles trascienda más allá de la mera interpretación. Se trata de una relación imposible, que dramatiza el amor en el filme, y que no permite que este prospere. Así, Will y Viola están juntos hasta que se les permite. Viola ya está casada

con Lord Wessex y es obligada a ir con él, pero su relación con Will ha marcado su vida, al igual que la de él.

El amor trasciende incluso en la imposibilidad; Viola le propone escribir una obra inspirada en ella, por lo que Will la imagina teniendo una nueva vida: “Será una historia de amor. Porque ella será mi heroína para siempre. Y su nombre será Viola”, escribe el protagonista. El amor es así algo desmedido y exagerado, pero se comprende que ambos hayan marcado la vida del otro. Se defiende en cierta medida que el amor dura un tiempo determinado, pero que luego quedará el recuerdo y el agradecimiento.

Encontramos numerosas **escenas sexuales**, todas ellas entre Viola y Will, a excepción de aquellas en las que aparece Rosaline. La primera escena sexual entre ambos se desarrolla despacio y pretende ser romántica. La desnudez está presente de manera prácticamente igualitaria entre ambos personajes, erigiéndola como una escena justa. Las escenas sexuales se repiten en varias ocasiones, aunque de forma muy breve y siguiendo la misma estructura: imágenes que se entremezclan con las lecturas que ambos realizan de la obra o incluso las interpretaciones de la misma. El ámbito sexual se convierte en un componente más de la relación poética y teatral presentada en el filme.

La **violencia de género** se muestra desde un primer momento con la prohibición de las mujeres a interpretar. Viola es quién la sufre, a pesar de su acto rebelde, pero que al final será ninguneada por “colarse” en la obra teatral. Lord Wessex, en contraposición a Will, trata a Viola como un objeto, llegando a realizar cuestiones misóginas cómo si ella es “obediente”, o incluso enfrentándose al protagonista por “codiciar” lo que es “suyo”, refiriéndose a su prometida.

Encontramos más comentarios misóginos cuando Viola es ridiculizada por el hecho de ser mujer y por ser algo más rebelde que el resto. La reina Isabel es la emisora de muchos de estos comentarios. Ridiculiza a Viola en público y banaliza su interés en el arte cuando ella dice que ama la poesía “por encima de todo” y la reina le responde “¿Por encima de Lord Wessex?”, y le dice a él que cuando no encuentre a su esposa que la busque en un teatro.

La reina, además, llega a decirle a Lord Wessex que Viola ha sido “desflorada” por alguien que no es él. “Solo una mujer puede ver eso”, añade, defendiendo el mito de la virginidad y confiando en que los “cambios” de Viola se deben a la pérdida de la misma. Pero ella siempre ha sido una mujer independiente con personalidad y metas antes de mantener relaciones con Will por primera vez.

Encontramos también violencia explícita, cuando Lord Wessex besa sin consentimiento a Viola, a pesar de que ella haya mostrado su rechazo y le haya asegurado que le quiere.

El relato ficticio de *Shakespeare in Love* (1998) permite la construcción de un filme entretenido y agradable, acogiendo el romance como punto de apoyo, pero sin caer en los estereotipos o los convencionalismos. Aunque es una apuesta interesante para relatar algo así como el origen del referente romántico *Romeo y Julieta*, su amparo en el amor romántico ensucia los aspectos más interesantes de la relación, pero sin determinarla.

Viola es un personaje femenino interesante que, a pesar de tratarse de mera ficción, se permite realizar una cierta reivindicación. Pero el filme, más allá de querer hacerse un hueco en la causa, se construye para ser justo, para que el amor sea imborrable pero no enfermizo, donde los sueños de los protagonistas nunca se desvanecen.

5.3. *Las normas de la casa de la sidra* (1999)

Título original: The Cider House Rules.

Año: 1999.

Duración: 125 minutos.

País: Estados Unidos.

Dirección: Lasse Hallström.

Guion: John Irving. Novela: John Irving.

Música: Rachel Portman.

Fotografía: Oliver Stapleton.

Reparto: Tobey Maguire, Charlize Theron, Michael Caine, Delroy Lindo, Paul Rudd, Jane Alexander, Kathy Baker, Kieran Culkin, Heavy D, Kate Nelligan, Erykah Badu, Paz de la Huerta.

Productora: FilmColony, Miramax. Distribuidora: Alliance Atlantis Communications.

Género: Drama. Romance | Adopción. Drama romántico.

Grupos: Adaptaciones de John Irving.

Sinopsis: Homer Wells (Tobey Maguire) ha vivido durante toda su vida entre las paredes del aislado orfanato de St. Cloud. Cuando llega a la adolescencia, el director del centro, el doctor Larch (Michael Caine), lo prepara para ser su sucesor, pero el joven siente la necesidad de abandonar el orfanato y conocer el mundo. Cautivado por la belleza de una chica (Charlize Theron) que visita el orfanato, Homer decide que ha llegado la hora de partir. (FILMAFFINITY)

Premios:

1999: 2 Oscars: Mejor actor secundario (Michael Caine), guion adaptado. 7 nominaciones.

1999: Globos de oro: Nominada Mejor actor de reparto (Michael Caine) y guion.

1999: Nominada Premios BAFTA: Mejor actor secundario (Michael Caine).

1999: National Board of Review: Mejor guion.

1999: Nominada al León de Oro en el Festival de Venecia: Director (Lasse Hallström).

1999: Critics' Choice Awards: Nominada a Mejor película.

1999: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a Mejor guion adaptado.

1999: Sindicato de Actores (SAG): Mejor actor secundario (Caine). 2 nominaciones.

1999: Asociación de Críticos de Chicago: Nominada a Mejor banda sonora.

Las normas de la casa de la sidra (1999) formó parte de ese importante año para la historia del cine hollywoodiense, cuando los éxitos de finales de los 90 compitieron la edición de los Oscar del 2000. El filme, basado en la novela *Príncipes de Maine, reyes de Nueva Inglaterra* de John Irving, consiguió el galardón al Mejor guion adaptado. Michael Caine, además, se llevó además el Oscar a Mejor actor de reparto.

Se trata de una película del género del **drama romántico**, enmarcada en los años 30 y 40, próximos a la Segunda Guerra Mundial. Narra la historia de Homer, un joven criado en un orfanato de St. Cloud, en Maine, por el doctor Wilbur, que se convertirá en su mentor. Pero Homer comienza a sentir interés por el mundo exterior al conocer a Candy y a su novio Wally, con quienes decidirá marcharse. El romance que surgirá entre Homer y Candy solo será una de las muchas cuestiones tratadas en la película.

Los **personajes** están, por lo general, muy **estereotipados**, incluso en el caso de los protagonistas. Además, encontramos gran cantidad de personajes debido a que el filme narra tanto lo que sucede en el orfanato como en nueva vida del protagonista, Homer (Tobey Maguire). El doctor Wilbur Larch (Michael Caine), un anciano que cría a Homer como si fuera su hijo y que desea que él ocupe su lugar en el orfanato, asume también bastante protagonismo.

En los personajes masculinos secundarios encontramos a Wally (Paul Rudd), joven soldado y novio de Candy, que se hace amigo de Homer y que le ayuda a encontrar un trabajo. Los niños del orfanato como Buster (Kieran Culkin), Curly (Spencer Diamond) o Fuzzy (Erik Per Sullivan) solo sirven de apoyo al guion. Otros personajes como Muddy (K. Todd Freeman) o Arthur Rose (Delroy Lindo), compañeros de trabajo de Homer, son algo más importantes para ciertos aspectos de la trama argumental.

Candy (Charlize Theron) es el personaje femenino principal. Con respecto a los secundarios, es mucho menor con respecto a los masculinos. Las enfermeras del orfanato Angela (Kathy Baker) —que mantiene una relación sentimental con Wilbur— y Eda (Jane Alexander), con breves intervenciones. Mary Agnes (Paz de la Huerta) es una de las niñas del orfanato, que tiene un gran interés en Homer, y Ro Rose (Erykah Badu) es la hija de Arthur, que será la protagonista de uno de los relatos más perturbadores del filme.

El personaje de Homer está cargado de estereotipos. Asume un papel de joven inocente —dada su falta de conocimiento del mundo exterior— y que siempre tiene buenas intenciones con todo el mundo, hasta un punto que llega a ser poco realista. Su bondad es tan extrema que a veces elegirá la indiferencia y la ambigüedad antes que la franqueza de cometer errores o permitirse ser “malo”.

Wilbur cría a Homer porque este es rechazado por dos familias y nunca es adoptado definitivamente. Homer pasa tiempo con los niños y ayuda a su mentor en las labores médicas, aunque rechaza fielmente practicar abortos a pesar de la insistencia de Wilbur. El tratamiento que se le proporciona a este tema es, probablemente, una de las cuestiones más interesantes del filme, teniendo en cuenta el contexto del relato. Pero lo que parece en un principio una reivindicación, se convierte en un aspecto conveniente que se queda algo estancado.

El doctor Wilbur explica a Homer que es mejor si ellos atienden a las jóvenes que quieran abortar porque saben cómo hacerlo, antes de que otra acción clandestina pueda causarles un daño mayor.

Wilbur aprovecha el insólito hecho de la muerte de una joven por un aborto en otro lugar distinto al orfanato para convencer a Homer:

“Si hubiera venido hace cuatro meses para pedirte un aborto, ¿qué hubieras hecho? Nada, es lo que se consigue con no hacer nada. Significa que otra persona hará el trabajo, algún imbécil que no tiene ni idea”

“Si esperas que las personas sean responsables de sus hijos, tienes que brindarles el derecho a decidir si quieren o no tenerlos”.

Homer comenzará a cambiar su percepción sobre el tema al conocer a Candy —que acude al orfanato para abortar—y, tiempo después, incluso, se atreverá a aplicar sus conocimientos y los consejos de Wilbur con Ro —embarazada por los abusos de su propio padre— que también desea abortar.

Al final, descubriremos que el problema de corazón que Homer supuestamente tenía había sido una invención de Wilbur para que no tuviera que alistarse, que incluso falsifica un diploma para que Homer pueda sustituirle. Wilbur desea, por encima de todo, que el médico que ocupe su lugar sepa practicar abortos, y de ahí su deseo de que sea Homer.

El propósito de Homer es vivir la vida que desea, pero cumpliendo con los deseos de su mentor ya fallecido: permanecer en el orfanato como médico. El legado de Wilbur se mantiene a la vez que Homer puede disfrutar de su juventud en el mundo exterior, aunque por tiempo breve.

Candy es una joven noble que sufre un embarazo no deseado y acude a abortar al orfanato. Aunque mantiene una relación con Wally, empezará a sentir cierto interés amoroso en Homer cuando este regrese al servicio militar. Candy asume el estereotipo de mujer buena que, además, no quiere estar sola bajo ningún concepto. “Cuando no pienso en Wally no estoy mal. La verdad, no me gusta estar sola”. Ella es delicada, agradable y generosa, y enseña a Homer todas esas cosas que él no conoce sobre la vida fuera del orfanato.

Convirtiéndose en una de las razones que impulsan al protagonista a querer abandonar el lugar, Candy no es más que la amante de Homer, que le aporta una primera experiencia amorosa y pasional. Así, su personalidad no se extiende más allá de los márgenes de lo romántico. Además, a Candy no se le conceden oportunidades para ser independiente porque siempre estará atada a su elección de no “estar sola”, que vincula con tener una pareja. Cuando Wally regresa parálítico del conflicto bélico, Candy deja a Homer para volver con él.

En esta película, el **placer visual** se centra en el cuerpo de Candy. Una de las escenas comienza con un plano en el que la vemos desnuda de espaldas, muy explícitamente, mientras Homer le observa. A pesar de que se sobreentiende que acaba de tener lugar una relación sexual, la forma en la que la imagen aparezca de forma inconexa con la escena anterior provoca que destaque aún más, sin casi dejar espacio para la justificación.

La relación romántica entre Candy y Homer es poco realista y solo es algo más en esta historia. La relación es muy breve, sin desatar nada especial, convirtiendo a Candy en un cobijo para el protagonista. Los aspectos del **amor romántico** residen principalmente en el hecho de que Candy necesite estar con alguien para no “estar sola”. Su falta de aceptación a su situación en este sentido le impulsa a serle infiel a Wally con Homer. “Y me deja aquí. ¿Qué piensa? ¿Quiere que me quede aquí esperándole?” / “Ya me conoce. Sabe que no me gusta estar sola”, dice ella sobre su pareja.

Sin embargo, en eso de “¿quiere que me quede aquí esperándole?” se consigue desbancar en cierto modo el peso del amor romántico. En esta época de conflicto bélico, era común que las mujeres permaneciesen en sus hogares esperando —con la posibilidad de que nada volviera a ser como antes— a que sus amantes regresaran. Candy no parece dispuesta a esperar, y por ello elige disfrutar del amor y de su libertad, lo cual en realidad es positivo. Pero es algo desafortunado que exprese en tantas ocasiones su rechazo a la soledad y que confíe en que tener una pareja es la única solución. Así, la decisión de Candy se inunda en una cierta ambigüedad.

La inocencia de Homer —que desata el interés en Candy— guía la relación. Ni el propio Homer saber reconocer si ella flirtea con él. Para el protagonista, es “la mujer más guapa y simpática” que jamás ha conocido. Su impresión por Candy se justifica en que se trata de su primera relación. “He conocido a muchas mujeres, pero jamás había sentido nada. Y te aseguro que lo he visto todo, pero no sentía nada. En cambio, a ti te veo y el corazón se me acelera”, comenta Homer sobre el amor.

La relación se desequilibra cuando Candy se entera de que Wally ha perdido las piernas en el conflicto. Así, Candy asegura haber querido a Homer, pero decide volver con Wally para cuidar de él. La ruptura no es dramática ni dolorosa, porque impulsa la decisión de Homer de volver al orfanato. Es positivo que —a pesar de la intensidad de su amor y la falta de realismo— su relación termine sin desatar un desastre emocional para los protagonistas. Homer y Candy se aportan lo necesario —más allá de la falta de profundidad— para continuar sus caminos por separados, algo que tiene mucho que ver el amor real.

Encontramos varias **escenas sexuales**, aunque todas son breves. En la primera, Candy y Homer se besan por primera vez, y mantienen relaciones en mitad del bosque. La escena desata una pasión muy básica entre la pareja, un encuentro sexual poco realista en la que Candy y Homer casi no se tocan. La fugacidad del acto le hace perder realismo y, por consiguiente, no dejar espacio para una correcta representación de la sexualidad femenina.

La **violencia de género** no está muy presente a lo largo del filme. Sin embargo, aunque su propósito sea dejar un buen sabor de boca al espectador con el apoyo de unos personajes sin “malas intenciones”, se desarrolla una perturbadora situación entorno a un **abuso sexual** entre la joven Ro y su padre Arthur.

Ro se queda embarazada y rechaza abortar en un principio por miedo a su padre, lo que impulsa que Candy y Homer descubran que ha “mantenido relaciones” con Arthur. Así, el filme denuncia la violencia sexual pero no la califica en ningún momento con los

términos “violación” o “abuso sexual”, lo que genera cierta ambigüedad en el insólito asunto.

Arthur Rose —que ya había mostrado algunos comportamientos extraños durante la película— es un padre frustrado y obsesionado con su propia hija. La falta de complejidad de los personajes y el tratamiento del tema lo banaliza en cierto modo. Al final, sirve para que el propósito de Homer se cumpla —al igual que cuando Candy le deja—, está vez para seguir el consejo de Wilbur y practicar el aborto de Ro.

La joven escapa poco después de abortar, y su padre, que había intentado acercarse a ella antes de que se marchara —sin malas intenciones supuestamente—, recibe una puñalada, y finalmente se suicida. Arthur les pide a sus compañeros que cuenten que se suicidó porque no pudo soportar la huida de su hija, y ellos parecen dispuestos a reproducir la mentira, en vez de denunciar lo ocurrido. En este sentido, se desperdicia la oportunidad de otorgar más profundidad a una grave situación que solo es un aliciente más para determinar el destino del protagonista.

El relato narrado en *Las normas de la casa de la sidra* (1999) está repleto de buenas intenciones con personajes que abogan por sus finales felices. A pesar del interés de los temas tratados, tales como el aborto o los abusos sexuales, la falta de complejidad y profundidad lo convierte en un producto muy lineal y convencional.

El filme se ciñe a su propósito y acoge a todo aquello que considere conveniente para desarrollar la trama, recurriendo al romance simple y a las historias dramáticas pasajeras. Con personajes muy estereotipados y sin intención alguna de reivindicar nada, *Las normas de la casa de la sidra* (1999) se interesa por los temas tratados en la medida en que estos no invocan malas vibraciones, dejando espacio para que todo el mundo sea lo bastante “bueno”.

5.4. *Chocolat* (2000)

Título original: Chocolat.

Año: 2000.

Duración: 121 minutos.

País: Reino Unido.

Dirección: Lasse Hallström.

Guion: Robert Nelson Jacobs, Joanne Harris.

Música: Rachel Portman.

Fotografía: Roger Pratt.

Reperto: Juliette Binoche, Judi Dench, Alfred Molina, Lena Olin, Johnny Depp, Carrie-Anne Moss, Victoire Thivisol, Peter Stormare, Leslie Caron, Antonio Gil, Harrison Pratt, Ron Cook, Gaelan Connell.

Productora: Fat Free, David Brown Productions, Miramax.

Género: Comedia. Romance | Comedia romántica. Cocina. Vida rural.

Sinopsis: A Lansquenet, un pueblo francés muy tradicional, donde nada ha cambiado en los últimos cien años, el Viento del Norte lleva consigo a dos forasteras: Vianne Rocher (Juliette Binoche) y su hija Anouk (Victoire Thivisol). Vianne inaugura una chocolatería repleta de dulces capaces de despertar los ocultos apetitos de los habitantes del pueblo. Posee, además, un don especial que le permite percibir los deseos de los demás y satisfacerlos con el dulce exacto.

Premios:

2000: Oscar: 5 Nominaciones, incluyendo mejor película, música, actriz.

2000: Globo de Oro: 4 nominaciones, a película, BSO, actriz comedia, actriz secundaria.

2000: Premios BAFTA: 8 nominaciones incluido mejor actriz (Binoche) y vestuario.

2000: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a Mejor guion adaptado.

2000: Sindicato de Actores (SAG): Mejor actriz secundaria (Dench). 3 nominaciones.

2000: Premios David di Donatello: Nominada a mejor film extranjero.

2001: Goya: Nominada a Mejor película europea.

2001: Festival de Berlín: Sección oficial de largometrajes.

2001: Premios del Cine Europeo: Premio del Público Mejor actriz (Juliette Binoche).

Chocolat (2000) es un filme de Lasse Hallström, que ya había dirigido *Las normas de la casa de la sidra* (1999) un año antes. *Chocolat* (2000) no se llevó ningún Oscar, aunque fue nominada hasta en cinco categorías, incluyendo Mejor película, Mejor actriz principal, e incluso Mejor guion adaptado, dado que se basa en la novela homónima de Joanne Harris.

El filme acoge la **comedia romántica** para relatar la historia de Vianne, una mujer nómada que llega al pueblo francés de A Lansquenet con su hija, a finales de los años 50. El pueblo, marcado por la religión y el desconocimiento más severos, podrá el negocio de Vianne —una chocolatería— en el punto de mira, captando la atención de sus frustrados habitantes. La protagonista conocerá a Roux, otro nómada también rechazado por el pueblo con quien tendrá un breve romance. Así, lo romántico no es tan prioritario como lo cómico o lo dramático.

Todos los **personajes** de esta película están cargados de **estereotipos**, sin excepciones, cuyas personalidades son muy superficiales y poco interesantes. Vianne Rocher (Juliette Binoche) es la protagonista. Encontramos a su hija Anouk (Victoire Thivisol), que es quien narra la historia ya de adulta, entre otros personajes secundarios femeninos como Armande Voisin (Judi Dench), una anciana frustrada que le alquila el local a las forasteras, y madre de Caroline Clairmont (Carrie-Anne Moss), una mujer que aparta a su hijo de su abuela.

Por otro lado, Josephine Muscat (Lena Olin) es una mujer maltratada por su marido a la que Vianne ayudará. Encontramos otros personajes femeninos menos importantes como Yvette (Élisabeth Commelin) o Madame Audel (Leslie Caron), mujeres del pueblo que se hacen partícipes de las propuestas de Vianne.

Los personajes masculinos son algo más secundarios, por lo general, aunque el conde de Reynaud (Alfred Molina), que se encarga del pueblo y se enemista con Vianne, asume cierto protagonismo. Serge Muscat (Peter Stormare) es el marido de Josephine, que debido al maltrato hacia su mujer es “instruido” por el conde, aunque sin éxito.

Roux (Johnny Depp) se convertirá en el interés romántico de la protagonista, mientras que Guillaume Blerot (John Wood) es un anciano interesado en Madame Audel. Encontramos también a personajes como Luc Clairmont (Aurelien Parent Koenig), hijo de Caroline, o Pere Henri (Hugh O’Conor), cura del pueblo. Todos caracterizados por intervenir de forma escasa y conveniente a las exigencias de la trama.

Vianne sigue el estereotipo de mujer buena y “perfecta”, siendo poco realista. Es toda una mujer “diferente” para los habitantes del pueblo —por ser “atea” o haber tenido una hija sin casarse—, completamente impresionados por el comportamiento liberal de la protagonista. Con el propósito de ayudar, Vianne va entablando relaciones con los distintos personajes, que se dejan ayudar y exponen sus problemas. Además, tiene el don de adivinar cuál es el dulce perfecto para sus clientes.

Vianne entabla una relación de amistad con Josephine, a la que ayuda para que deje a su marido. Josephine es criticada por no ceñirse a las exigencias de Serge —que la maltrata físicamente—, aunque finalmente se convierte en una mujer independiente que no volverá con él y que vivirá con Vianne para ayudarla con su negocio.

La personalidad de Vianne es muy plana, por lo que llega a ser poco realista cuando tras un incidente en una fiesta desea irse del pueblo. Josephine descubre así que Vianne quiere marcharse de un día para otro. Vianne solo quiere ser nómada para seguir la tradición de su madre, que también viajaba de pueblo en pueblo con su hija. Finalmente,

tras discutir con Anouk y que está arroje por accidente las cenizas de su abuela, abre los ojos y decide quedarse.

Vianne consigue cambiar la mentalidad de todos los habitantes, ofreciéndoles una vida mejor alejada de las creencias religiosas más severas. Así, se convierte en toda una “salvadora”, impulsando una moraleja algo positiva, pero que queda estancada con la superficialidad del filme.

El personaje de Roux es muy secundario, y también está muy estereotipado, dado que sus intervenciones solo le etiquetan como el interés amoroso de la protagonista. Lo que conocemos de él es que guarda similitudes con Vianne, en cuanto a que también es un nómada, un joven “diferente” e igualmente rechazado por su estilo de vida liberal. Roux aparece para poder introducir, de forma obligatoria, el romance en el filme, a pesar de no ser necesario para esta trama argumental.

El **placer visual** no está muy presente en el filme, aunque podríamos decir que Vianne asume un cierto protagonismo visual en este sentido —más allá de por ser el personaje principal— por ser una mujer que debe captar la atención ajena tanto física como emocionalmente. No obstante, la cámara no realiza una práctica especialmente sexualizadora en este sentido, dado que la película no muestra interés por este tipo de aspectos.

En esta película, la relación romántica no es lo más importante, sino que supone “algo más” para la protagonista. Se otorga mayor visibilidad al propósito de Vianne. Dentro de la brevedad de la relación que surge entre Vianne y Roux hay un cierto **amor romántico**, aunque no excesivo. Vianne, al fin y al cabo, es independiente, y no llega a sufrir cuando Roux se marcha.

Aunque la relación se presenta como una especie de “amor verdadero”, como si ambos personajes pudieran enamorarse con rapidez. La despedida entre ambos es dramática, aunque breve, marcando la relación por el amor imposible; no pueden estar juntos porque ella vive allí y Roux es nómada.

Vianne y Roux comparten algunas escenas románticas, donde ella habla de sus sentimientos, aunque la escena impulsa una relación sexual antes que una conversación profunda; Roux ni siquiera da una respuesta a la desesperación de Vianne, solo la besa. De cualquier forma, Vianne nunca se decarrilla de su proyecto, y a pesar de la separación, al final Roux va al pueblo a visitarla. Una relación breve y simple que llega casi a ser innecesaria, sin aportar nada importante a la trama argumental.

Encontramos algunas **escenas sexuales** poco explícitas en la película. Después de que Vianne le da a Yvette unos bombones para su marido —que “levantan pasiones”— veremos una escena sexual de lejos, desde una ventana, entre esta mujer y su marido. También, cuando Vianne le cuenta a su hija un “cuento” —que en realidad es la historia de su madre y ella—, donde sus padres mantienen una relación sexual más o menos explícita. Por último, la escena sexual entre Vianne y Roux, cuando la protagonista, entre lágrimas, le relata sus sentimientos. Se trata de una escena breve en la que no existe desnudez, sin mayores detalles.

Josephine es la víctima directa de la **violencia de género** en película. Descubrimos que es una mujer maltratada cuando llega a casa de Vianne con un golpe en la cabeza, tras decidir dejar definitivamente a su marido. El conde, al enterarse, tratará de “instruir” a Serge enseñándole “buenos modales” y a no pecar. Aunque él acudirá borracho a buscar a Josephine a la chocolatería. Aquí, presenciaremos una escena algo absurda y que sin duda banaliza el problema de la violencia de género.

Vianne y Josephine tratan de huir de Serge, hasta que Josephine le golpea con una sartén, hace un chiste y Vianne se ríe. Posteriormente le cuentan lo ocurrido entre risas a Armande, que le dice a Josephine que lo peor ha pasado porque Serge ya sabe cómo es ella. Esta escena le resta importancia, y por supuesto, no ofrece a Josephine el empoderamiento necesario.

No obstante, sin tener en cuenta esta escena, Josephine se convierte en una mujer independiente que ha vencido frente a la violencia. Aunque la película pierde la oportunidad de ser más reivindicativa bajo el amparo de la superficialidad comentada y de los estereotipos que conciernen a todos los personajes.

Chocolat (2000) es una película poco destacable cuyo guion se propone contar un relato de una mujer “independiente” que es toda una “salvadora”, pero construida con los estereotipos más obsoletos, al igual que el resto de personajes. Aunque la relación romántica solo es una pequeña parte de la trama argumental, la falta de profundidad y realismo ensucia de nuevo la escasa calidad fílmica y argumental.

La superficialidad acompaña al guion en todo momento, sin dejar espacio para una reivindicación real y diferenciada. *Chocolat* (2000) se convierte así en ese tipo de película que encaja a la perfección en las exigencias “sencillas” y “agradables” de los Oscar, sin pretender ser nada más a parte de una simple película.

5.5. *El diario de Bridget Jones (2001)*

Título original: Bridget Jones's Diary.

Año: 2001.

Duración: 100 minutos.

País: Reino Unido.

Dirección: Sharon Maguire.

Guion: Andrew Davies, Helen Fielding. Novela: Helen Fielding.

Música: Patrick Doyle.

Fotografía: Stuart Dryburgh.

Reparto: Renée Zellweger, Hugh Grant, Colin Firth, Jim Broadbent, Gemma Jones, Sally Phillips, Shirley Henderson, James Callis, Embeth Davidtz, Celia Imrie, Honor Blackman, Charmian May, Donald Douglas.

Productora: Working Title Films, Universal Pictures, Studiocanal, Miramax, Little Bird.

Género: Romance. Comedia | Comedia romántica. Nochevieja / Año nuevo.

Sinopsis: Bridget Jones es una treintañera soltera y llena de complejos, cuya vida sentimental es un desastre. Tiene sólo dos ambiciones: adelgazar y encontrar el amor verdadero. El día de Año Nuevo toma dos decisiones: perder peso y escribir un diario. Pero muy pronto su vida amorosa se vuelve a complicar, pues se encuentra dividida entre dos hombres. Por un lado, Daniel Cleaver, su jefe, un tipo encantador y sexy, pero peligroso; por otro, Mark Darcy, un viejo amigo de la familia, que al principio le parece demasiado reservado y aburrido.

Premios:

2001: Nominada al Oscar: Mejor actriz (Renée Zellweger).

2001: Globos de Oro: Nominada Mejor film comedia - musical y actriz (Zellweger).

2001: 4 nominaciones Premios BAFTA, inc.mejor film británico y actriz (Zellweger).

2001: Premios del Cine Europeo: Premio del público mejor actor (Firth).

2001: Nominada al Goya: Mejor película europea.

2001: Critics' Choice Awards: Nominada a mejor actriz (Zellweger).

2001: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a mejor guion adaptado.

2001: Sindicato de Actores (SAG): Nominada a mejor actriz (Zellweger).

El diario de Bridget Jones (2001) fue una de esas películas británicas de la década de los 2000 que, junto a futuros éxitos como *Love Actually (2003)* o *Atonement (2007)*, conseguiría adentrarse en el panorama cinematográfico estadounidense, bajo el amparo de la productora Working Title Films.

Basada en la novela homónima de Helen Fielding, el filme se convirtió en todo un éxito de la **comedia romántica**, presentando a una protagonista poco convencional para el género. Bridget Jones consiguió ser todo un icónico cómico, una “heroína británica” — aunque interpretada por la estadounidense Renée Zellweger— que encajaría a la perfección en las exigencias cinematográficas del romance de principios del milenio. El filme se coló en la edición de los Oscar de 2002, con la nominación de Renée Zellweger en la categoría de Mejor actriz, que no se llevó el galardón.

Richard Curtis, uno de los guionistas, escribió destacadas películas del género de la comedia romántica como *Cuatro bodas y un funeral* (1994) o *Notting Hill* (1999). En 2003, dirigía también la taquillera *Love Actually*. El actor Hugh Grant, icono contemporáneo del género, participó en estas cuatro películas románticas. Además, el éxito de la película impulsaría el desarrollo de sus secuelas: *El diario de Bridget Jones: Sobreviviré* (2004) y *Bridget Jones' Baby* (2016).

El filme relata la historia de la joven de treinta años Bridget Jones, que acomplejada y desesperada por no encontrar pareja, decide cumplir sus propósitos de año nuevo: escribir en un diario, perder peso, fumar y beber menos. Con una línea argumental desarrollada en la década de 2000, el filme relata, con tintes cómicos, las vivencias en primera persona de una protagonista torpe y desvergonzada. El romance, sin embargo, será el punto fuerte de la línea argumental, y encontrar el amor el objetivo principal de la protagonista.

En una película en la que todos los **personajes** son poco cautivadores y están cargados de **estereotipos**, Bridget Jones (Renée Zellweger) no será la excepción. El resto de personajes femeninos son secundarios. Encontramos a su madre (Gemma Jones), que carece de nombre propio y no es más que “la madre de Bridget”, una mujer superficial y excesivamente preocupada por la soltería de su hija, y que pretende emparejarla con quien considera “un buen partido”.

Por otro lado, encontramos a las amigas de Bridget, que la protagonista presenta: Jude (Shirley Henderson), su mejor amiga, definida como “jefa de inversiones en un banco” que se pasa todo el día llorando por su novio, y Shazza (Sally Phillips), una “periodista” que dice muchos tacos.

En los personajes masculinos principales encontramos a Daniel Cleaver (Hugh Grant), jefe de Bridget, que cumple con el estereotipo de ser el “guapo” y el “chico malo”, que es en realidad un misógino. Mark Darcy (Colin Firth), amigo de la infancia de Bridget con el que su madre trata de emparejarle, se convierte en el antagonista de Daniel a

través de ser extremadamente aburrido y reservado, pero en realidad es el “chico bueno”, aunque su comportamiento no es precisamente ejemplar.

Entre los secundarios incluimos a Tom (James Callis), el “amigo gay” de Bridget, cargado de estereotipos asignados convencionalmente a los hombres homosexuales en las películas. Por otro lado, el padre de Bridget (Jim Broadbent), que también carece de un nombre propio, participa casi exclusivamente en la historia solo porque la madre de Bridget le deja por otro. Todos los personajes secundarios realizan intervenciones poco importantes y que solo sirven para aportar un matiz mínimo a la trama, ya sea para aconsejar o juzgar a Bridget.

Bridget Jones puede ser la perfecta antagonista para el convencionalismo femenino propio de la comedia romántica. Pero la construcción extremista de un personaje totalmente opuesto a lo que el cine ha considerado una mujer “delgada”, “guapa”, “femenina” y “delicada”, supone en realidad la creación de un nuevo estereotipo femenino.

Así, se construye un personaje que también está lejos de la realidad, una mujer maleducada, torpe, “con kilos de más”, que fuma y bebe demasiado, y que debido a todo esto no puede encontrar pareja. Bridget está, además, extremadamente ridiculizada, tanto por los demás como por ella misma.

Bridget —asumiendo las críticas constantes del resto de personajes— considera que la única forma de encontrar pareja es cambiando su vida. Evidencia su obsesión bajo unas palabras en el plano que indican su estado actual: “62 kilos; cigarrillos: 42; unidades de alcohol: 50”. Ella misma afirma que sin pareja, su vida no será más que “vivir sola”, “estar gorda” y “beber mucho”.

La protagonista se desprestigia a sí misma asumiendo que no puede gustarle a un hombre como Daniel, su jefe. Cuando consigue una cita con él, realiza un sobreesfuerzo para estar “perfecta”. La protagonista aparece, por ejemplo, depilándose, algo poco convencional en las películas, pero el tratamiento del tema roza la ridiculez, en vez de mostrarse como algo habitual y natural. La vemos caerse al suelo, ensayar para hablar sobre temas “interesantes” con su cita, o incluso escoger su ropa interior, en la que debe decantarse por algo que tape sus supuestos “kilos de más”.

A pesar del esfuerzo, Bridget seguirá siendo la misma, sumida en la torpeza y ridiculez extremas, para ser, de nuevo, el hazmerreír del resto de personajes. Además, Bridget deja sus complejos a un lado y se decanta por ser ella misma únicamente cuando Mark, un hombre aburrido y reservado, le confiesa que le gusta “tal y como es”. La posible

reivindicación de ser una misma se queda en el camino; la única forma de que Bridget tenga amor propio es a través de la aprobación romántica de un personaje masculino.

El **placer visual** está muy presente en la película a través de la **sexualización** de la protagonista, que servirá tanto para mostrar su cuerpo como para ridiculizarla. Daniel se fija en ella porque lleva “una falda muy corta” —algo que vemos en pantalla— y se referirá a su vestimenta para flirtear con ella. Tras esto, veremos a Bridget cambiando su estilo, con una camiseta transparente que muestra su ropa interior.

Cuando comienza a trabajar de reportera, su nuevo jefe le pedirá que se ponga una minifalda para bajar por la barra de un parque de bomberos. El tono humorístico no consigue suavizar la cosificación que sufre la protagonista, que aparecerá en un plano muy explícito mostrando su ropa interior y su cuerpo bajo la falda. Además, este acto acabará siendo objeto de burla en la película.

Por otro lado, la protagonista es invitada a una fiesta calificada como de “curas y fulanas”, a la que acuden sus familiares y conocidos. Aunque iba a ser de disfraces, nadie advierte a Bridget del cambio de temática y ella asiste con un disfraz de “conejita”. Hipersexualizada en pantalla, su error la llevará de nuevo a ser ridiculizada. Esto volverá a ocurrir cuando, al final de la película, Bridget salga a buscar a Mark sin pantalones.

De esta forma, cabe preguntarnos si todas estas prácticas cosificadoras son realmente necesarias para el desarrollo del argumento. Y aunque Bridget es la narradora de su propio relato, y nos permita conocer sus ideas y percepciones, todo queda desperdiciado en la falta de realismo y en la desmedida ridiculez que se le otorga.

El mito del **amor romántico** es primordial para el desarrollo de una trama argumental en la que todos los personajes creen en él. Constantemente se subraya la idea de que si Bridget está soltera y su vida es un desastre, mientras que si tiene pareja todo es felicidad. Cuando comienza a salir con Daniel, Bridget pasa de sentirse desesperada e infeliz a estar llena de vitalidad. Subrayando la necesidad de encontrar a su “media naranja”, la protagonista se imagina —aunque una forma exagerada que encaja con los tintes cómicos— casándose con él. En cuestión de días, Bridget ve en una relación que parece esporádica algo serio y duradero. Recordemos, además, el sobreesfuerzo que realiza para gustar a Daniel.

El humor, de cualquier manera, no podrá justificar estos aspectos propios del amor romántico. Llegamos a ver escenas donde la protagonista comparte momentos muy románticos con Daniel, justificando así sus creencias y haciendo de ellas algo válido,

dado que surge finalmente el “amor”. Sin embargo, Bridget descubrirá que Daniel la ha engañado con una mujer que ya conocía y con la que tiene pensado comprometerse, y toda su vida dará un vuelco para volver a estar sola y triste. Daniel se justificará y se disculpará con Bridget en innumerables ocasiones.

Daniel, a pesar de su comportamiento, quiere volver con Bridget —cuando ya ha empezado a sentir interés por Mark— y le dice, subrayando la idea del amor incondicional y de la búsqueda de la “media naranja”: “Si no me sale bien contigo, no me saldrá bien con nadie”. Para Daniel, Bridget es la única que puede “salvarle”, textualmente. Aunque la protagonista descubrirá una nueva mentira de Daniel y, afortunadamente, decidirá no volver con él porque sabe que puede encontrar “algo mejor”.

La protagonista desarrolla de forma paralela una relación con Mark, con quien acabará saliendo finalmente. Mark, por presentarse como el antagonista de Daniel, se le clasifica como el “bueno”, a pesar de que su personalidad poco interesante oculte comportamientos propios del amor romántico. Bridget, que parecía rechazar a Mark, se fija en él cuando este se le declara. Además, este comportamiento desagradable y distante que el personaje muestra a lo largo de la película será justificado por la protagonista, cuando descubra la mentira de Daniel y sepa que en realidad fue él quien se acostó con la prometida de Mark.

Mark trata de “salvar” a Bridget en todo aquello que ella no puede hacer por sí misma, porque su personalidad absurdamente torpe no le permite tener habilidades o virtudes. Mark evita que a Bridget la echen del trabajo —por no hacer una entrevista que le han pedido—, y así, ella es reconocida laboralmente, pero gracias a él y no por su labor profesional. Por otro lado, Bridget tampoco sabe cocinar y Mark será quien la ayude a que la cena con invitados no sea todo un desastre, aunque igualmente lo será.

No obstante, los problemas también estarán presentes en esta relación. Bridget le dirá que siente lo mismo y descubrirá que Mark está prometido con su compañera de trabajo. La protagonista muestra su falta de independencia y su necesidad de aprobación masculina para sentirse bien con ella misma tanto en la relación que mantiene con Daniel como en la que tiene con Mark. Finalmente, a pesar de todo, Bridget decide rechazar un viaje con sus amigos a París para solucionar las cosas con Mark —que ha vuelto a por ella porque no se ha casado—, y deciden estar juntos.

Los vínculos paralelos que la protagonista forja con Mark y Daniel impulsan la creación de un triángulo amoroso, en el que Bridget se encuentra en constante duda sobre con quién debería estar. Mark encontrará en lo que le hizo Daniel una justificación para

pegarle. La pelea física entre ambos será vista como un espectáculo que nadie considera detener. La competencia y el resentimiento que ya existía entre ambos personajes se hace aún mayor en la relación con Bridget; cada uno se considera mejor que el otro y, por consiguiente, el hombre “adecuado” para ella.

En cuanto a las **escenas sexuales**, solo se dan en la relación entre Daniel y Bridget, y no son nada explícitas. El cuerpo de ella casi no muestra. Estas escenas dan a entender lo que está a punto de ocurrir o lo que ha ocurrido, sin mayor profundización. Los diálogos siempre acompañan, preocupados sobre todo, por el componente romántico.

La **violencia de género** está presente tanto de forma explícita como simbólica. El **abuso sexual**, por ejemplo, se banaliza y se justifica con el tono humorístico. Esto queda vigente cuando un hombre al que Bridget llama su “tío” —que en realidad no lo es—, le toca cada vez que la vez. Por otro lado, pesar de la disposición de la protagonista a salir con Daniel —recordemos que es su jefe— y de que ya habían flirteado por mensajes, él le toca de repente en el ascensor de la oficina en la que trabajan.

Los **comentarios misóginos**, por su parte, son realmente abundantes. Encontramos referencias a la importancia de tener pareja, cuando se le pregunta a Bridget qué tal le va con su vida amorosa, antes que mostrar interés por cualquier otro aspecto de su vida. Bridget es calificada, de forma despectiva, como una mujer ocupada que no tiene tiempo de buscar pareja debido a su trabajo. Un personaje, en una cena de amigos, al conocer que está soltera, le dice: “Deberías date prisa en traer hijos al mundo, mujer. Piénsalo, el tiempo pasa volando”.

Uno de los comentarios misóginos más repetidos en la película parte del hecho de que Mark y Bridget fueron amigos en la infancia. El propio Mark presenta a Bridget ante los demás como la que “se bañaba desnuda” en su piscina. Bridget le explicará a Daniel de que conoce a Mark exactamente con las mismas palabras. Él aprovechará para responder: “Me lo imagino”.

Daniel es probablemente el mayor emisor de comentarios misóginos de la película. Su relación con Bridget comenzará con unos mensajes en los que le habla sobre su falda. En la primera cita, le dice: “Cuéntame aquello de los besos con lengua con tus compañeras del colegio. Es una historia muy buena”, a lo que ella responde: “No eran con lengua”. Pero Daniel dice: “No importa, invéntatelo”. La protagonista, sin embargo, parece considerarlo como algo divertido y sensual.

Por otro lado, el filme destierra la posibilidad de crear cierta sororidad entre los personajes femeninos a través de otros comentarios misóginos emitidos directamente

por mujeres. Estos personajes ridiculizan a Bridget y la tratan desde una posición de rivalidad. Por ejemplo, la amante de Daniel, con la que engaña a Bridget, le dice a él en cuanto la ve: “¿No me has dicho que era delgada?”.

Es importante señalar que el tema del peso en esta película supone toda una obsesión para la protagonista, y se presenta como un factor determinante para ser o no aceptada. Bridget, en realidad, —a pesar de lo que diga el resto de personajes— ni está “gorda” ni tiene “kilos de más”, lo que perpetúa aún más las graves creencias en los cánones de belleza.

El diario de Bridget Jones (2001) es una película descaradamente misógina que desarrolla una línea argumental cuyos propósitos se limitan a enaltecer los mitos del amor romántico y a desarrollar personajes cargados de estereotipos. La dirección femenina de Sharon Maguire no apuesta por la innovación, sino que asume todo aquello que vemos repetidamente en las comedias románticas dirigidas por hombres.

Bridget Jones desperdicia su potencial —que podría emanar desde la perspectiva femenina o su falta de convencionalismo— a través de su obsesión por encontrar el “amor verdadero” como objetivo vital o su falta de amor propio. Su subordinación a los personajes masculinos es lo único que le impulsa a aceptarse “tal y como es”. Todo encajado en un relato cómico desgastado con el paso de los años y que se acompaña de la violencia contra la mujer de la forma más latente posible.

5.6. *Mi gran boda griega* (2002)

Título original: My Big Fat Greek Wedding.

Año: 2002.

Duración: 95 minutos.

País: Estados Unidos .

Dirección: Joel Zwick.

Guion: Nia Vardalos.

Música: Chris Wilson, Alexander Janko.

Fotografía: Jeff Jur.

Reparto: Nia Vardalos, John Corbett, Michael Constantine, Lainie Kazan, Andrea Martin, Joey Fatone, Christina Eleusiniotis, Kaylee Vieira, Louis Mandylor, Jayne Eastwood.

Productora: Gold Circle Films, HBO, MPH Entertainment, Playtone, IFC Films.

Género: Romance. Comedia | Comedia romántica. Bodas.

Sinopsis: Todos los miembros de la familia Portokalos están preocupados por Toula (Nia Vardalos). A sus treinta años sigue soltera y trabaja en el restaurante griego de sus padres. Pero es que Toula aspira a algo más y está dispuesta a conseguirlo; su familia, por desgracia, no. Lo único que necesitaba Toula para cambiar su vida eran unas cuantas clases de informática, un par de lentillas y adoptar otra actitud. Cuando empieza a trabajar en la agencia de viajes de su tía, un apuesto desconocido se siente atraído por ella. Es Ian Miller (John Corbett), un profesor de instituto alto, guapo y sin una gota de sangre griega.

Premios:

2002: Nominada al Oscar: Mejor guion original.

2002: Globos de Oro: Nominada Mejor película comedia o musical y actriz (Vardalos).

2002: Critics' Choice Awards: Nominada a mejor guion (Vardalos) y reparto.

2002: Premios Independent Spirit: Mejor Debut (Nia Vardalos).

2002: Sindicato de Productores (PGA): Nominada a Mejor película.

2002: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a Mejor guion original.

2002: Sindicato de Actores (SAG): Nominada a Mejor reparto (Largometraje).

Mi gran boda griega (2002) fue una exitosa película del género de la **comedia romántica**, producida por Tom Hanks y Rita Wilson. Cumpliendo con las exigencias cinematográficas de la década de los 2000, el filme se acogió a los convencionalismos del género con un relato sobre las costumbres griegas más radicales. Fue nominado en la categoría de Mejor guion original en la edición de los Oscar de 2003, aunque no se llevó el galardón. Su éxito le permitió apostar por una secuela: *Mi gran boda griega 2* (2016).

La película cuenta la historia de Toula, una treinteañera envuelta en un ambiente familiar que lleva toda la vida subrayando que debe casarse, siguiendo con la tradición griega. Tras decidir cambiar el rumbo de su vida, conocerá a Ian un joven americano del que se enamorará y con el que querrá casarse, y que su familia tendrá que aceptar a pesar de no ser griego. A pesar del peso humorístico de la situación familiar, el romance es el aspecto más importante del filme.

Todos los **personajes** de esta película son muy planos y están marcados por **estereotipos**. Sin excepciones, todos comparten las mismas preocupaciones: el amor y el matrimonio. Toula Portokalos (Nia Vardalos) es la protagonista. Encontramos otros personajes femeninos como Maria (Lainie Kazan), madre de Toula, que apoya a su hija, entre otros más secundarios como su tía de Toula, Voula (Andrea Martin) o su prima Nikki (Gia Carides), con intervenciones justas.

En los personajes masculinos secundarios encontramos a Ian Miller (John Corbett), prometido de Toula. Por otro lado, Gus Portokalos (Michael Constantine), padre de la protagonista, un hombre terco y misógino que no aboga por la libertad de su hija y cuyas decisiones y pensamientos tienen el amparo de la tradición griega. Encontramos también a Nick (Louis Mandylor), hermano de Toula, un joven rebelde, que asume a veces un cierto protagonismo.

Toula es una joven frustrada cuya presión familiar la lleva a concebir el matrimonio como único objetivo en la vida. Ella misma relata su historia en primera persona. Como explica, las chicas griegas que no encuentran marido trabajan en el restaurante familiar. Siguiendo el ejemplo de protagonista que nos dejó *El diario de Bridget Jones* (2001), Toula es en cierto modo ridiculizada —aunque en tono humorístico—, principalmente por su aspecto físico, aunque también por su personalidad.

Con gafas y vestimenta exageradamente ridícula, Toula, por no encontrar pareja, es una mujer aburrída y extraña, que casi no habla y es poco interesante. Es evidente que la presión familiar —que llega a ser extrema a pesar de que se pueda justificar con el humor— influye en su personalidad. Toula es la única de sus hermanos que aún no se ha casado, lo que supone una desgracia para la familia. Ella misma se considera infeliz y desea tener otra vida. Considera que la solución es encontrar a alguien y casarse. La protagonista cumple así con el estereotipo femenino de mujer que necesita el amor para cambiar y completar su vida.

Sin embargo, Toula, antes de conocer a Ian, decide cambiar por sí misma. Gracias al apoyo de su madre —que discute con su padre para que deje a Toula decidir— la protagonista acude a clases. Su cambio físico llega también; comienza a maquillarse, cambia su vestimenta e incluso se pone lentillas. Finalmente, decide trabajar en la agencia de viajes de su tía, y la vemos como una mujer independiente que ha conseguido luchar contra la presión familiar.

Toula —que ya había conocido a Ian en el restaurante antes de su “gran cambio”— vuelve a encontrarse con él en la agencia, aunque Ian en un principio no la reconocerá. Es a partir de aquí donde comienza su relación. Es positivo que la vida de Toula hay cambiado por ella misma y no por Ian, pero, al fin y al cabo, el filme se esfuerza en recordar que eso es precisamente lo que le faltaba a la protagonista para ser realmente feliz. Además, la realización de la boda también es una forma de darle la razón a los pensamientos obsoletos de la familia.

Aunque Toula, por un lado, rompe con la tradición familiar casándose con un hombre “no griego”. Pero por otro, su intento por ser un personaje poco convencional recuerda a

ese estereotipo femenino que ya impulsó *El diario de Bridget Jones* (2001). Toula, al final, es una mujer “independiente”, pero enseguida asume su papel de mujer “enamorada” que ha encontrado el “amor verdadero”, justo aquello por lo que abogaba en un principio.

Ian, por su parte, asume el estereotipo de hombre bueno cuya personalidad se desarrolla únicamente en torno a su con Toula. De él solo conocemos que es un profesor norteamericano que acepta con facilidad las “rarezas” de la tradición familiar griega, que está completamente enamorado de Toula. Además, para enaltecer aún más el estereotipo que sigue, Ian muestra interés por encontrar a una mujer “diferente”, precisamente lo que se supone que es Toula.

El **placer visual** no está presente de forma latente en la película. Podríamos decir que la protagonista no es objeto de esta práctica, es el personaje de su prima Nikki —aunque no en exceso— quien asume un cierto protagonismo visual en este sentido. Se la muestra como una mujer atrevida a la que se le asigna una determinada vestimenta, asumiendo en cierto modo el estereotipo de *femme fatale*, con una personalidad simple que no se desarrolla demasiado. No obstante, se trata de un detalle mínimo que se adecua a la pantalla resultar excesivo o realmente inadecuado.

El **amor romántico** está muy presente en la película. Encontrar el “amor verdadero” —aunque con matices como la independencia familiar de Toula—, es el propósito del filme. Además, la creencia sobre la importancia del matrimonio es en lo que se basa su relación. La película construye una relación romántica fugaz y poco profunda para cumplir con el objetivo cinematográfico —como su propio título exige— de mostrar una “gran boda griega” y demostrar que Toula necesitaba a alguien para ser realmente feliz.

La primera vez que Toula y Ian se conocen —dado que ella aún no había cambiado ni física ni personalmente—, casi no hablan. Ian, cuando vuelve a encontrarse con ella en su nuevo trabajo, no la reconoce. Así, Ian, que en un principio no se había fijado en ella, se interesará en Toula solo cuando esta se convierte en una mujer atractiva e interesante.

Cuando Toula conoce a Ian, toda su vida girará en torno a la relación, sin dejar espacio para la independencia personal que ella misma había construido. Por otro lado, la obsesión de Toula por apartar a Ian de su familia —que teme que no le acepte por ser americano— envuelve a la relación en una cierta imposibilidad, en la existencia de una traba. Así, en vez de encontrar diferencias sociales propias de otros filmes románticos, encontramos diferencias culturales y familiares. Dos amantes que quieren estar juntos pero que temen que su romance este marcado por la falta de aceptación familiar.

Toula llega a decirle que nadie de su familia ha salido nunca con un “no griego”, y que por ello quizás su relación no funcione. Ian, por su parte, aboga constantemente por quitarle peso a la falta de aceptación familiar. Pero Toula, en un principio, mantiene su relación en secreto y luego incluso le propone escaparse para evitar la “boda griega”.

El amor romántico está aún más vigente cuando Ian le demuestra que ella es su vida. “Volví a la vida cuando te conocí”. Así, la vida de los personajes cambia completamente al encontrar el “amor verdadero”, apoyándolo —más allá de la importancia que supone para la tradición griega— en el matrimonio. Además, Ian es quien se adapta a Toula y a su familia ya que, a pesar de ser ateo, se bautiza para poder casarse en la iglesia ortodoxa griega. Todo está construido para que la boda griega tenga lugar —que es lo más importante en este filme cómico— incluso si eso significa arrebatarse o banalizar las creencias previas de los personajes, tal y como ocurre con Ian.

Finalmente, la aceptación familiar —incluso de su padre— llegará en la propia boda. Toula narra que cree estar en un sueño y que piensa que despertará, cuando su vida aún no había empezado, ya que su vida antes de cambiar y conocer a Ian no tenía sentido, un matiz que subraya la importancia del romance en el filme.

En la película solo encontramos una **escena sexual** en la que no aparece nada, muy breve, en la que Toula va al apartamento de Ian. Posteriormente, sí que vemos una escena poco explícita —en la que visualizamos cierta desnudez únicamente en Ian—, en la que se da a entender que ha tenido lugar el encuentro sexual. Además, es precisamente en esta escena donde Ian le pide matrimonio.

La **violencia de género**, de forma simbólica, está muy presente en la película. El padre de Toula es quien lleva el peso de toda la misoginia. Más allá de que todo se bañe en el humor, el comportamiento de Gus llega a ser muy grave. Debemos partir de la base de que todos los personajes son algo misóginos porque otorgan una importancia desmedida al amor y al matrimonio, y solo para Toula, que es una mujer.

Esto lo vemos, por ejemplo, cuando su padre le dice a su hermano Nick —que se va a casar— que él tiene “más tiempo”. Toula, sin embargo, se vuelve “vieja” —como dicen sus propios familiares— y tiene prisa en casarse. A ella probablemente se le exige más porque es una mujer que tiene un límite para quedarse embarazada, mientras que eso no será problema para Nick.

Gus llega a realizar comentarios como “es lo bastante lista para ser chica”, como forma de justificar que Toula no debe asistir a clases. Además, este llega a decirle a Ian que

debe pedirle permiso para salir con su hija, y llega incluso a decir que ya en su momento argumentó que era un “error educar a las mujeres”, y que nadie le hizo caso. Por otro lado, Nick llama “locas” —sin tono alguno de humor— a las mujeres cuando estas ayudan en masa y de forma exagerada a Toula a prepararse en el día de su boda.

Lo único que consigue suavizar la misoginia es la independencia breve que Toula se labra para ella misma antes de conocer a Ian, así como el personaje de Maria, su madre. Es una mujer independiente que lucha contra la misoginia de su marido. En un momento llega a expresar que ella lo hace todo, que cocina, limpia y cria a tres hijos, e incluso imparte clases. Gracias a sus intervenciones —que tienen bastante sentido y abogan por una cierta reivindicación—, Gus va cambiando de parecer hasta aceptar el destino de su hija.

Mi gran boda griega (2002) es un filme que justifica sus acciones con el arraigo de las tradiciones griegas y las costumbres de familiares tercios y poco abiertos a los cambios. Una mezcla de amor romántico y misoginia simbólica muy latente que busca justificarse, sin éxito, en la comedia. Así, *Mi gran boda griega* (2002) no pretende ser nada más que un relato de comedia romántica con una boda algo “diferente”, cuya posible reivindicación nunca llega a desarrollarse al completo dada su falta de interés.

5.7. *Cold Mountain* (2003)

Título original: Cold Mountain.

Año: 2003.

Duración: 155 minutos.

País: Estados Unidos.

Dirección: Anthony Minghella.

Guion: Anthony Minghella. Novela: Charles Frazier .

Música: Gabriel Yared.

Fotografía: John Seale.

Reparto: Jude Law, Nicole Kidman, Renée Zellweger, Brendan Gleeson, Ray Winstone, Donald Sutherland, Natalie Portman, Philip Seymour Hoffman, Giovanni Ribisi, Jena Malone, Eileen Atkins, Kathy Baker, James Gammon.

Productora: Mirage Entertainment, Bona Fide. Distribuidora: Miramax.

Género: Romance. Drama. Bélico | Drama romántico. Guerra de Secesión. Cine épico. Siglo XIX.

Sinopsis: Adaptación de una novela de Charles Frazier. A punto de terminar la Guerra Civil americana (1861-1865), Inman (Jude Law), un soldado confederado herido, vive

una auténtica odisea para regresar a su casa en Cold Mountain (Carolina del Norte) y reunirse con su prometida Ada (Nicole Kidman), que lleva años esperándolo. En su ausencia, Ada tiene que afrontar enormes dificultades para sobrevivir, pero consigue sacar adelante la granja de su padre con la ayuda de Ruby (Zellweger), una intrépida y voluntariosa joven.

Premios:

2003: Oscar: Mejor actriz secundaria (Renée Zellweger). 7 Nominaciones.

2003: Globos de Oro: Mejor actriz secundaria (Renée Zellweger). 8 nominaciones.

2003: 2 premios BAFTA: Mejor música y actriz secundaria (Zellweger). 13 nominaciones.

2003: National Board of Review: Mejor guion adaptado.

2003: Critics' Choice Awards: Mejor actriz secundaria (Zellweger). 4 nominaciones.

2003: Sindicato de Productores (PGA): Nominada a Mejor película.

2003: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a Mejor guion adaptado.

2003: Sindicato de Actores (SAG): Mejor actriz secundaria (Zellweger).

2003: Asociación de Críticos de Chicago: 3 nomaciones, incluyendo Mejor fotografía.

Cold Mountain (2003) fue un filme plenamente comprometido con el amor y la supervivencia, todo un **drama romántico** en el difícil contexto social de la Guerra Civil americana. La película, basada en la novela homónima de Charles Frazier, recuerda a la dramática *Leyendas de pasión* (1994), que se llevó el Oscar a Mejor fotografía.

Cold Mountain (2003) fue nominada hasta en siete categorías. La actriz Renée Zellweger —anteriormente nominada sin éxito por su interpretación en *El diario de Bridget Jones* (2001)—, se llevó el Oscar a Mejor actriz de reparto, interpretando a un personaje femenino independiente y desvergonzado, que desprendía cierta comedia entre tanto drama.

La película narra la historia de Ada Monroe, una mujer que espera desesperadamente a su amado Inman, alistado en la guerra. Ada, sumida en su soledad y en una situación cada más insostenible, conocerá a Ruby Thewes, una joven independiente que la ayudará a sobrevivir. En una película en la que el romance se lleva todo el peso de la línea argumental, Ada siempre pensará en Inman, que también lucha por sobrevivir para poder reunirse con su amada.

En este filme aparecen gran cantidad de **personajes**. Estos, dado el elevado dramatismo de la trama argumental, desaparecen con facilidad. También, asumen roles protagonistas o secundarios, según el momento. Bien es cierto que los personajes no están excesivamente **estereotipados**, pero sus personalidades son planas y solo se ajustan a

premisas argumentales muy convenientes. La gran cantidad de personajes, y la versatilidad de los mismos para asumir o no el protagonismo, ralentiza el correcto desarrollo de sus personalidades.

Ada Monroe (Nicole Kidman) es la protagonista. Por su parte, Ruby Thewes (Renée Zellweger), aunque pueda considerarse un personaje secundario, toma un gran protagonismo a partir de un momento en el filme. Por otro lado, Sally Swanger (Kathy Baker), vecina de Ada y Ruby, presenta un papel algo más secundario, aunque acompañará a las jóvenes la mayor parte del tiempo. Encontramos también a Sara (Natalie Portman), una madre joven que ha perdido a su marido y que acoge a Inman en su casa, aunque solo aparecerá en algunas escenas.

En los personajes masculinos principales encontramos, casi de forma exclusiva, a Inman (Jude Law), que asume, al igual que Ada, gran parte del protagonismo del filme. Storbrod Thewes (Brendan Gleason) es el padre de Ruby, un personaje algo secundario pero que, a partir de un momento —retomando la relación con su hija, a la que había maltratado, asume cierto protagonismo. Es lo mismo que ocurre con sus compañeros, Georgia (Jack White) o Pangle (Ethan Suplee). Sus intervenciones son las justas para acompañar a Ruby y Ada.

Otros personajes secundarios dejarán de formar parte de la trama pronto, como el reverendo Monroe (Donald Sutherland), padre de Ada, con quien mantiene una estrecha relación, o Esco Swanger (Jason Gammon), marido de Sally, que tendrá muy poca presencia. Lo mismo ocurrirá con Veasey (Philip Seymour Hoffman), otro reverendo, que aportará los matices justos para desarrollar una secuencia en la que se une a Inman para sobrevivir. Teague (Ray Winstone), un personaje secundario, es un conocido del padre de Ada que, aparentemente, se preocupa por su hija tras su muerte. También, Junior (Giovanni Ribisi), que compartirá escenas con Veasy e Inman. Encontramos también personajes masculinos que son parte de la banda de los yankees, que saquean a los habitantes del pueblo. Sus papeles solo son relevantes para crear conflicto y determinar los destinos de los distintos personajes.

Los personajes de Ada e Inman determinan la carga romántica del filme, ciñéndose a ella convenientemente. Ada, por su parte, presenta una importante evolución psicológica, lo que la convierte en el personaje más complejo de la película. Al principio, es una mujer ingenua, educada en una familia rica con todas las comodidades y, debido a esto, no sabe vivir en el mundo violento y empobrecido que ha dejado la guerra.

Ada muestra su frustración en varias ocasiones. Su padre, poco antes de morir, le dice que se arrepiente de haberla criado como una “dama de compañía” en vez de como una

“mujercita”, ya que Ada quiere aprender a realizar labores básicas y se niega a que alguien las haga por ella. La protagonista ha sido educada para “depender”, algo que supone todo un enfrentamiento interno para alguien que desea cambiar a pesar de sus comodidades. Ada subraya su falta de independencia comentado a Ruby: “Si algo tenía una función de la que yo pudiera servirme entonces no se consideraba apropiado”.

La dependencia de Ada culmina en su soledad y desesperación tras la muerte de su padre. Ada necesita que Inman regrese, más allá de su amor por él, para sobrevivir ante su incapacidad para vivir por y para ella misma. En la cumbre de su exasperación, conocerá a Ruby Thewes, la perfecta contraposición de Ada, una mujer independiente y desvergonzada. Con la ayuda de Ruby, Ada cambiará toda su vida, aprendiendo todas aquellas labores básicas que necesitaba ,y sobre todo, siendo feliz a pesar de no poder reunirse con Inman.

Ada asume así una inmensa evolución que culminará al final de la película, cuando, tras reunirse por fin con su amado, este morirá y ella continuará con su vida, siendo feliz con sus compañeros en la granja de su padre. Ada acepta su destino y se convierte en una mujer fuerte e independiente.

El personaje de Ruby —a pesar de ser quien impulsa el cambio personal de Ada—, asume un cierto estereotipo porque realiza una inversión con el papel masculino. Es decir, Ruby es una mujer con actitud y carácter “masculinos”, hasta un punto que llega a ser exagerado y poco realista. “No hay hombre mejor que yo”, dice ella misma al conocer a Ada. Siendo Ruby la perfecta contraposición de la protagonista, se asume que la independencia y la falta de delicadeza debe relacionarse directamente con el hombre.

Dada la época, no obstante, los roles de género estaban aún más diversificados e invitaban a realizar dicha clasificación, donde la mujer independiente se califica como “hombre” porque no entra dentro de ese grupo de mujeres como Ada. Aunque Ruby parece un personaje exagerado, hasta tal punto que otorga ciertos toques cómicos al filme, algo que no encaja con la temática. De hecho, que el espectador no pueda tomar en serio a Ruby no parece siquiera un propósito, si no vas bien la consecuencia de construir un personaje tan estereotipado.

El personaje de Inman, por su parte, parece mucho más preocupado por encajar en el papel de joven que sufre las consecuencias de la guerra y que lucha por regresar con su amada, en quien piensa constantemente. Mientras que Ada dedica tiempo a sus amigos y a sí misma —y narra, en cierto modo, su evolución, aunque dirigiéndose a su amado—, Inman solo tiene una única historia que contar: la de regresar.

Ada es ser lo único que Inman tiene en su vida, que parece haber perdido todo el sentido en el horror de la guerra. Así, Inman solo es quién otorga emoción a la vida de Ada, tan arraigado en el romance que solo es “algo más”. Su falta de complejidad casi no le permite constituirse como alguien independiente y separado de su interés romántico. Ada es quién narra la historia, algo que le otorga visibilidad y que permite que el espectador conozca su perspectiva, aunque su narración está, en realidad, dirigida a Inman. Esto no es más que una forma de subrayar de nuevo la importancia del romance en el filme.

Sin embargo, las prácticas del **placer visual** parecen residir en la propia protagonista. Nicole Kidman, la actriz que interpreta a Ada, parece asumir un cierto rol femenino cargado de “feminidad” y “perfección” excesivas, algo poco acorde a la época y circunstancias. Esto no ocurre con el personaje de Ruby que, por ser una mujer diferente a Ada, no se muestra de la misma forma. Ada es la protagonista “guapa”, la mujer que espera a su amado. Nunca veremos a Ada como Inman —físicamente alterado—, a pesar de la precariedad de ambos.

Al margen del tratamiento visual de la protagonista, encontramos una escena en la película en la que el cuerpo de las mujeres se convierte en el centro de la secuencia. Inman y el reverendo Veasey conocen a Junior, un joven que vive con su mujer y las hermanas de esta. Estas mujeres —aunque algo extrañas y perturbadas—, se muestran ansiosas por tener sexo con los invitados, incluso una de ellas se aprovecha de Inman cuando ha bebido demasiado. Esta mujer muestra sus pechos y se levanta el vestido, al igual que veremos a dos mujeres completamente desnudas acostándose con Veasey, en una escena breve.

La escena en sí carece de importancia —además de la llegada de los yankees a la casa—, por lo que cabe preguntarnos si la imposición de la desnudez femeninas tiene sentido en un contexto en el que los hombres nunca muestran su cuerpo. El deseo de estas mujeres por satisfacerlos llega a ser desmedido, otorgando a la escena un ápice de “aventura”, como una anécdota única vivida por los personajes, pero que carece de importancia para la línea argumental. Aunque, por otro lado, se subrayan los esfuerzos de Inman por guardarle “fidelidad” a su amada.

Ada e Inman, a pesar de estar enamorados y luchar por estar juntos, en realidad, no se conocen. Ambos comienzan a conocerse en un complicado contexto en el que Inman reconoce que no sabe cómo expresarse, y en el que ella, de la clase social alta, se esfuerza por saber más de él. Las diferencias sociales son, además, un aspecto negativo para el desarrollo de su relación en un principio. Ada le dice que le esperará tras darle una foto suya, en una escena en la que se besan por primera vez, y donde Inman está a punto de marcharse. La foto será observada por Inman en innumerables ocasiones.

Ambos reconocen, sin embargo, la brevedad de su relación y la escasez de conocimientos sobre el otro. “La verdad es que he intentado contar todas las palabras que hemos intercambiado el señor Inman y yo, y no son muchas. Pero pienso en él, padre. Continuamente”, le dice Ada a su padre. Inman, por su parte, le dirá a una mujer anciana que conoce en su camino de regreso: “Ella es el lugar al que me dirijo. Y casi no la conozco”.

Su amor parece construido a base de supuestos, de emociones que no se completan dada la imposibilidad de estar juntos, pero que puede justificarse en una época llena de conflictos. El propio Inman le confesará que le escribía cartas y decía: “Tú eres lo único que me impide caer en la oscuridad y el desánimo”. Ada le preguntará cómo es eso posible si fueron pocos momentos juntos, pero él le dice que fueron en realidad “cientos de momentos”.

La fugacidad de su relación y la exclusividad amorosa son conceptos propios del **amor romántico**. Conocerse ya es suficiente para decidir esperarse durante años, y para que ambos personajes desaten sus emociones más exasperantes, como echarse de menos excesivamente y considerar que son la única esperanza que les queda. Ada es quien tiene la oportunidad de rehacer su vida, algo que en cierto modo hace al conocer a Ruby, pero siempre reservando su amor para Inman.

Este amor romantiza las construcciones sentimentales, indicando que la falta de conocimientos y la fugacidad del amor son hechos realistas y positivos, implicando así la posibilidad de sentir esa “conexión”, ese “enamoramiento” desde el principio, determinando nuestros destinos y ajustándolos a los de la otra persona.

Su relación está marcada por el dramatismo de la guerra, por la imposibilidad de estar juntos y por la desesperación que les supone que quizás no vuelvan a encontrarse. Inman roza la muerte en varias ocasiones, mientras que Ada no puede garantizar su propia supervivencia. Con la llegada de Ruby, los problemas se trasladarán a los saqueos de las yankees, que arrasan con los habitantes del pueblo.

Finalmente, conseguirán reunirse para demostrarse su amor e incluso Inman le pedirá que se case con ella. Ada le dirá que en algunas religiones solo que hay que decirlo tres veces para estar casados, por lo que él dice “me caso contigo” un par de veces más. Ada, por su parte, lo dirá cinco veces. Así, el matrimonio se convierte en un símbolo de su amor, y representado de tal forma que su compromiso queda vigente incluso cuando Inman es asesinado por uno de los yankees.

En la escena de su muerte culmina el dramatismo de la línea argumental. Ada besa a Inman mientras él muere, y le dice que le quiere. Su relación ha sido breve, pero han conseguido reunirse y despedirse de algún modo. Ada superará este hecho y la veremos en el futuro con una niña, que podría ser hija de ella y de Inman. “En esta época del año abunda la vida por todas partes. Y tú estás presente en ella. Como si aún estuvieras regresando a casa para reunirte conmigo”, narra Ada, dirigiéndose a Inman.

Ada concluye la historia subrayando su transformación personal, mostrando su fortaleza y felicidad a pesar de su pérdida. Ella misma dice que su camino con Inman ha merecido la pena para que esté donde se encuentra. El dramático final es justo con la protagonista, que no desperdicia su vida ni se queda sola. Esta fórmula ya la veíamos en *Titanic* (1997), donde la protagonista prometía a su amado sobrevivir y cumplía dicha promesa con una vida prospera y feliz.

Ada está sumida en una relación poco realista pero que le permite concederse un cierto aprendizaje, mientras el recuerdo de Inman se mantiene vivo. Su relación es dramática, lo que permite suscitar emoción en el espectador, que observa a una protagonista nostálgica pero feliz “por él”.

La **escena sexual** entre Ada e Inman tras su reencuentro supone una forma de unirlos a ambos. Esta escena, tras conversaciones románticas en las que se declaran su amor, es una sucesión de imágenes breves, en la que vemos cómo se desnudan y se tocan. Una escena lejos de ser básica y que no es injusta con la sexualidad femenina, aunque el cuerpo de ella se muestra en varias ocasiones explícitamente, algo que no se hace con el cuerpo de él.

Por otro lado, la **violencia de género** está presente en algunas partes del filme. Más allá de la justificación por el contexto social, el personaje de Sara, que acoge a Inman en su casa, es víctima de una violación por parte de uno de los yankees que trata de saquearles. La escena es breve y poco explícita, finalizada por la inminente intervención de Inman, que la salvará.

Los **comentarios misóginos** están presentes en algunas escenas. Por ejemplo, Ada llega al pueblo y Sally le dice que los hombres de allí tenían una idea de lo que era una mujer y aparece ella, como forma de resaltar que es una mujer muy diferente a las del pueblo. Añade, además, que podría pedirle lo que quisiera a esos hombres, porque lo harían por ella.

Por otro lado, cuando Veasey e Inman se dirigen a la casa de Junior, este dice: “Espero que puedan soportar un corral lleno de hembras”, a lo que el reverendo, al ver a las

mujeres, dirá: “Estupendos ejemplares de hembra”. Estos comentarios desafortunados están justificados en el contexto de una época donde la mujer era tratada como un objeto y como una acompañante del hombre. Teniendo en cuenta que la escena de la casa de Junior ya es algo desmedida y está fuera de contexto, cabe preguntarnos si habría sido igual de válido evitar estos comentarios.

En definitiva, *Cold Mountain* (2003) es una película poco destacable pero que cumple con su propósito más evidente: entretener y justificar su dramatismo en un romance imposible. Además, su mediocre argumento no implica el desarrollo de grandes aspectos misóginos, más allá del contexto social e histórico de la trama.

Ada es un personaje femenino bien construido cuya evolución es muy positiva, y que no se permite abandonar sus propósitos vitales por su amor por Inman, a pesar de lo desmedido que este puede llegar a ser. Así, aunque la relación es poco realista, la independencia de la protagonista aproxima al romance a una cierta igualdad. Aunque *Cold Mountain* (2003) no es más que una historia de amor, amistad y supervivencia que, exenta de realizar grandes reivindicaciones, nos muestra un relato que no pretende, ni mucho menos, sorprendernos o dejarnos huella.

5.8. *Closer* (2004)

Título original: Closer.

Año: 2004.

Duración: 104 minutos.

País: Estados Unidos.

Dirección: Mike Nichols.

Guion: Patrick Marber.

Música: Varios.

Fotografía: Stephen Goldblatt.

Reparto: Julia Roberts, Jude Law, Natalie Portman, Clive Owen, Nick Hobbs, Colin Stinton, Elizabeth Bower, Steve Benham.

Productora: Coproducción Estados Unidos-Reino Unido; Columbia Pictures, Inside Track 2.

Género: Drama. Romance | Drama romántico. Celos.

Sinopsis: Una historia de pasiones, sexo, amor y abandono que involucra a dos parejas, con una situación que se complica cuando el hombre de la primera pareja conoce a la mujer de la segunda.

Premios:

- 2004: 2 nominaciones al Oscar: Mejor actor sec. (Owen), actriz sec. (Portman).
- 2004: Globos de Oro: Mejor actor de reparto, actriz de reparto. 5 nominaciones.
- 2004: BAFTA: Mejor actor sec. (Owen). Nom. actriz sec. (Portman) y guion adap.
- 2004: National Board of Review: Mejor reparto.
- 2004: Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor actor secundario (Clive Owen).
- 2004: Toronto: Mejor actor de reparto.
- 2004: 3 nominaciones Critics' Choice Awards: Actor sec., actriz sec. y reparto.
- 2004: Asociación de Críticos de Boston: Nominada a mejor actor sec. (Clive Owen).

Closer (2004), o también conocida como *Cegados por el deseo*, es una icónica película estadounidense basada en la obra teatro homónima del dramaturgo británico Patrick Marber. Un filme con solo cuatro personajes, dos parejas que se intercambian para componer y descomponer las bases del amor más pasional y extremo.

Natalie Portman y Clive Owen fueron nominados en las categorías de mejor actriz y actor de reparto en los Oscar, aunque ninguno se llevó el galardón. Natalie Portman interpretó a Alice, una joven solitaria y misteriosa, cuyo protagonismo en la escena más famosa del filme la convirtió en todo un icono del cine contemporáneo.

Se trata de un **drama romántico** desarrollado en el Londres de la época. Relata los vínculos intensos, basados en las tentaciones y los celos, que se producen entre cuatro personajes. Dan y Alice son una pareja que comenzará a tener problemas cuando Dan conozca a Anna, que iniciará una relación con Larry. Los intentos de Anna y Dan por estar juntos desencadenarán todo un arsenal de consecuencias, rupturas, amor y desamor, envolviendo a los protagonistas en los más crueles comportamientos. El romance es así la única preocupación de la línea argumental.

Como si de una obra de teatro se tratase, la película solo acoge a estos cuatro protagonistas. No encontramos, por tanto, personajes secundarios. Los protagonistas solo se relacionan entre ellos, por lo que —a excepción de la aparición de extras— serán los únicos que participarán en el filme.

Entre los **personajes** femeninos encontramos a Alice y Anna. Alice (Natalie Portman), es una joven de unos veinticuatro años, solitaria, misteriosa y desvergonzada, que se traslada de Nueva York —donde trabajaba de stripper— a Londres para buscarse la vida. Alice es un personaje algo contradictorio, algo así como una *femme fatale*, todo un estereotipo de mujer empoderada e independiente que, aunque lucha contra las masculinidades más tóxicas, también se acoge a ellas. Sin embargo, su papel de mujer

intrépida y sensual, repleta de misterios sin resolver —como que su nombre real es en realidad Jane—, es, probablemente, la razón de su iconicidad cultural.

Quizás Alice es quien tiene la personalidad más compleja, y quizás también quien “mejor” se comporta de estos cuatro personajes. Es la única que, por ejemplo, no llega a engañar a su pareja, y la única que se tiene en cuenta a sí misma sin llegar a ser egocéntrica o fría. En varias ocasiones, se menciona que Alice fue stripper, como un hecho que “destacar” —como cuando conoce a Larry, que le pregunta por ese trabajo—, una labor que sustituye por un puesto de camarera cuando conoce a Dan. El apoyo económico que Dan le otorga provoca que cuando este rompe con ella Alice se vea obligada a retomar el trabajo sexual.

Aunque no se muestre como tal, Alice tiene una situación muy precaria, sobre todo antes de conocer a Dan, donde ella misma se autodenomina como “vagabunda”. A pesar de la romantización que se hace del trabajo sexual, no queda muy claro cuál es la posición de Alice en este sentido. Suponemos que es su única opción, más allá de una cuestión de elección o voluntad propia.

Alice es también inteligente. Su amor por Dan es evidente, pero sabe localizar lo que está dispuesta a aceptar y lo que no. Bien es cierto que acepta que Dan le sea infiel, y que no se lo confiese, pero al final de la película todo esto parece culminar en una ruptura provocada por el comportamiento misógino de Dan, que incluso llega a pegarle. Alice acaba encontrando su camino sola, pero negándose a vivir con aquello que le hace daño.

Por otro lado, Anna (Julia Roberts) es una fotógrafa que aunque al principio parezca la más independiente y buena, acaba sumándose a la tanda de crueldad de los personajes. No se comprende exactamente qué busca o qué siente Anna, porque a diferencia de Alice —a la que se le da mayor protagonismo en este sentido—, Anna nunca da explicaciones. Por ejemplo, después de romper con Larry para dejarle por Dan, de quién está enamorada, acaba volviendo con Larry, y tras una situación algo desagradable.

El problema de Anna reside en que, más allá de hacer daño a su pareja con infidelidades —ya que cuando está con Larry le engaña con Dan y viceversa— y mentiras, se lo hace a ella misma, soportando conductas y situaciones injustas. Cuando conoce a Dan, se defiende de él por sus palabras que pretenden tener algo más con ella, pero con Larry todo son silencios e incluso acepta su chantaje emocional. De cualquier forma, nunca sabremos qué llevó a Anna a volver con Larry después de todo.

El personaje de Anna no está demasiado estereotipado, pero su personalidad no llega a desarrollarse completamente. Al final, Anna es un objeto de deseo para Larry y Dan, que se mueve entre los vínculos con ambos. Lo que descubramos sobre ella al final será por la conversación entre los personajes masculinos. Anna es cobarde y fría, banaliza sus infidelidades y parece inmune a las consecuencias de sus rupturas.

En los personajes masculinos encontramos a Dan y Larry. Dan es un periodista frustrado, que pasa de escribir necrológicas a escribir una novela “usando” la vida de Alice. Es un personaje narcisista y misógino, y asume un comportamiento bastante frío y cobarde en sus dos relaciones. Además de engañar a Alice con Anna, siempre mirará por su propio interés, y buscará la forma de conseguir lo que quiere.

Para él, sus parejas se convierten en una parte de él mismo. Es celoso y se obsesiona fácilmente con la posibilidad de una infidelidad —aunque él ya haya engañado a su pareja—, además de posicionar a Larry como su enemigo, tanto por estar con Anna como por haber tenido algo con Alice cuando rompió con ella.

Dan necesita vivir con un amor pasional desmedido, pero al final, le da igual si es de Alice o Anna, porque cuando esta le deja, decide volver con Alice para superar su ruptura y dejar de sentirse solo. Da la sensación de que su problema reside en que no soporta la idea de que Alice o Anna no quieran estar con él, de ser rechazado. Al final, paga las consecuencias de sus comportamientos misóginos —donde llega incluso a pegar a Alice—, quedándose completamente solo.

Por otro lado, Larry llega a ser el personaje más perturbador, el más frustrado y el más violento y misógino. Es un dermatólogo algo obsesionado con lo sexual, y que más que “amar” parece ansioso por “poseer” a sus parejas. Sin embargo, es mucho menos narcisista que Dan. Su relación con Anna finalmente parece prosperar a pesar de todo.

Al final, la competencia que crea con Dan por Anna impulsa su victoria cuando ella le “elige”. Larry disfruta con la tristeza de Dan, e incluso le reprocha haberse acostado con Alice. Larry no soporta la idea de que Anna le haya engañado con Dan, y después de insultarla y ponerse violento, aprovechara para chantajearla emocionalmente, pidiéndole tener sexo por última vez a cambio de firmar el divorcio. Que Anna lo acepte es una forma de dar la razón a Larry, y volver con él, una forma de justificar su comportamiento.

Larry, además, en su segundo encuentro con Alice, paga toda su rabia hacia Anna con ella. Para él, acostarse con ambas en determinados momentos es una forma de fastidiar a Dan, algo que consigue. A pesar de todo, Larry consigue estar con Anna, que ni siquiera está dispuesta a divorciarse. Es un personaje completamente obsesionado con

“ganar”, con vencer a Dan, mientras que Dan solo busca un amor desmedido que le ampare.

Los cuatro personajes son, en realidad, muy complejos. Y todos tienen algo en común: la cobardía y el miedo a perder, porque son personajes muy competitivos y vengativos. Sus vínculos son tóxicos y denotan una gran falta de responsabilidad emocional. Sus personalidades solo se desarrollan por las relaciones que mantiene —aunque los vínculos no son solo románticos, sino que también se dan entre Alice y Anna y Larry y Dan—, algo que saca lo peor de ellos. No le conoceremos como amigos, hijos o compañeros de trabajo, solo como amantes y enemigos.

Alice es el objeto de **placer visual** de la película. Mientras que Anna no es sexualizada, Alice se convierte en el objeto de deseo más directo, y no solo por como la ven los otros personajes, sino porque ella misma se muestra como una “mujer sensual”. Alice, al principio, aparece caminando con música de fondo mientras Dan le observa de lejos, un plano que se repetirá al final de la película. Esta vez, camina con un nuevo aspecto físico y vemos que muchos hombres se giran para mirarla.

En la escena más famosa de la película —la que la erige como icono contemporáneo— Alice ha retomado su trabajo como stripper tras su ruptura con Dan. En esta escena, aparece con una peluca rosa y ropa interior. Allí, Larry la encuentra y se reúne con ella en una sala del club, donde mantendrán una conversación mientras flirtean. Alice se convierte en la protagonista de escena mostrando su cuerpo en casi todos los planos. Larry es el observador, haciendo partícipe también al espectador.

Esta escena crea un nuevo vínculo entre Larry y Alice, mientras se desarrolla aún más la violenta personalidad de Larry y se subraya el lado misterioso de Alice, que ahora se hace llamar Jane, su nombre real. La escena justifica el placer visual disfrazando la personalidad de Alice de empoderamiento y bajo la excusa de crear un encuentro sensual y pasional, que en realidad se convierte en toda una romantización de la cosificación femenina.

Todas las relaciones románticas presentes en la película se acogen al mito del **amor romántico**. Se trata de relaciones tóxicas que se cobijan en las inseguridades, los celos, las infidelidades y las mentiras, e incluso en la violencia psicológica o física, bajo la creencia de que el amor es exclusivo y verdadero. Los personajes dicen están enamorados a la vez que engañan y mienten a sus parejas, lo que rechaza la posibilidad de que exista el amor sano y real.

Sin embargo, estos aspectos se justifican en una trama argumental que no pretende que sus relaciones sean tomadas en serio. El amor romántico, así, no se normaliza, sino que se muestra como algo negativo que trae consecuencias y que saca lo peor de ellos.

Alice y Dan se conocen al inicio de la película, cuando él ya salía con alguien, aunque se da entender que comienza a salir con Alice poco después. La relación está marcada por el hecho que Dan engaña a Alice con Anna. Esta le recrimina que no debe hacerle perder el tiempo a Alice, y él le dice: “No le hago perder el tiempo. Es realmente adorable y realmente inabandonable”. Un comentario algo misógino que subraya la cobardía del protagonista.

Alice sabrá que Dan le ha sido infiel, aunque mantendrá su silencio. Dan, por su parte, no le confesará que está enamorado de Anna hasta un año después de empezar a verse con ella. Alice no soporta que Dan le deje, y recurre a una cierta manipulación: “Nadie te querrá tanto como te quiero yo”, le dice, toda una muestra del amor romántico que resalta la creencia de que el amor es exclusivo y verdadero. También le pregunta si podrán seguir viéndose, e incluso le dice que “desaparecerá”, porque no tiene dónde ir si él le deja. Dan, por su parte, muestra su frialdad y narcisismo, como si no le importasen los sentimientos de Alice.

La toxicidad de la relación queda vigente cuando la vida de Alice da un giro al perder a Dan, que sustentaba parte de su situación económica. Finalmente, cuando Anna deje a Dan por Larry, Alice volverá a estar con Dan. Este se muestra muy celoso y posesivo, preguntándole a Alice por lo que ocurrió por Larry. Sin embargo, esto ocurrió cuando no estaban juntos —con independencia del juicio moral que pueda hacerse del hecho teniendo en cuenta que Larry es la pareja de Anna, lo que fastidia a Dan—, y Alice estaba en su derecho.

Alice, cansada del comportamiento de Dan, le dirá que ha dejado de quererle. Ella, además, asume que Dan no le puede perdonar por acostarse con Larry cuando no estaban juntos. “Te habría querido para siempre”, le dice. Dan pierde el control y pega a Alice, y ella le dejará definitivamente. La protagonista se muda a Nueva York y Dan se queda solo. Dan visita un cementerio al que acudió con ella al principio, y descubre que Alice nunca le dijo su nombre real, sino que se acogió a una de las inscripciones del lugar: “Alice Ayres”.

Larry y Anna se conocen a raíz de una broma pesada de Dan, en la que se hace pasar por Anna para hablar con Larry, lo que provocará un encuentro casual entre ambos. Ambos llegarán a casarse, aunque Anna lo engaña con Dan. Larry, además, reconoce haberse acostado con una prostituta en su viaje a Nueva York. Anna le confiese que

quiere a Dan, lo que provoca que Larry la insulte y se comporte de forma violenta. Se obsesiona con la saber cómo ha sido el reciente encuentro sexual entre Anna y Dan.

Finalmente, Dan y Anna estarán juntos, pero está volverá a acostarse con Larry por puro chantaje emocional. Sin embargo, a pesar del misógino comportamiento de Larry, Anna volverá con él sin tan siquiera llegar a divorciarse, y será la única pareja que continuará al final de la película.

La relación de Dan y Anna comienza en una casual infidelidad que se adentrará en sus respectivas relaciones. En una escena en la que los personajes se encuentran, Anna le reprocha a Dan que va a “acecharle” a su estudio, supuestamente porque sabe que ella en realidad también está enamorada de él. El amor de los personajes es fugaz, aparece casi a primera vista, y es el sentimiento que prevalecerá a pesar de no estar realmente juntos ni conocerse demasiado.

Ambos personajes son cobardes porque no se arriesgan a estar juntos por no romper sus relaciones. Además, Dan le dice que debe lanzarse, como si ella fuera la que tiene que dar el paso, y no él también. Dan parece dispuesto a mantener su relación con Alice mientras Anna no de ese paso. Finalmente, se decidirán a estar juntos, aunque pronto Anna le será infiel con Larry, para acabar volviendo con él. Dan estará desesperado por “recuperarla”, tal y como le cuenta a Larry, para al final volver con Alice, demostrando que su problema reside, en realidad, en ser rechazado o estar solo, más que el dolor por la ruptura.

La relación entre Larry y Alice es mucho más breve, ya que no ocurrirá nada hasta el segundo encuentro. Su relación no es más que una muestra de venganza frente al dolor que sienten por las rupturas con Dan y Anna, algo que ambos comparten, y un hecho que servirá a Larry para quedar por encima de Dan.

Por otro lado, no encontramos **escenas sexuales** en esta película. Se habla de sexo explícitamente, pero este no es representando de ninguna forma. Aunque la sensualidad está presente en escenas como la de Alice y Larry. Y Anna narra su escena sexual con Dan por la presión de Larry. Es una película verbalmente explícita en este sentido.

Esta concepción sexual es positiva porque no permite juzgar las escenas sexuales, ya que aunque el sexo es importante para los personajes, la película no necesita de estas escenas para mostrar la sexualidad de los mismos. Además, Alice y Dan se besan al igual que Dan y Anna, pero Larry nunca aparece besándose con Anna o Alice.

La película está plagada de **violencia de género** dentro de las propias relaciones sentimentales. Más allá de los comportamientos tóxicos —que se da tanto en las dos mujeres como en los dos hombres—, Dan y Larry son extremadamente misóginos con sus parejas. Cuando Anna quiere dejar a Larry, este se comporta de forma muy violenta con ella. La presiona para que le diga exactamente cómo ha sido el encuentro sexual con Dan, avergonzando a Anna, que se ve obligada a revelar todos los detalles de su encuentro íntimo.

Aunque el punto álgido de la misoginia de Larry se muestra cuando chantajea emocionalmente a Anna para que se acueste con él una última vez a cambio de firmar el divorcio:

“Porque estoy obsesionado contigo. Porque si no, no podré superarlo. Porque creo que de algún modo me debes algo por haberme engañado de forma tan exquisita. Por todas estas razones, te estoy suplicando que me entregues tu cuerpo”

“Serás mi puta. Y a cambio te pagaré con tu libertad. Si haces esto, te juro que no volveré a contactarte”.

Esta falta de respeto es prueba evidente de la misoginia de Larry, Anna la aceptará para poder ser libre.

Dan, por su parte, más allá de la infidelidad, también se vuelve muy violento cuando intenta saber si Alice tuvo algo con Larry o no cuando ya no estaban juntos. Tras un tiempo discutiendo, cuando Alice decide dejarle, la zarandea, ella le escupe, y entonces él le pega.

Los **comentarios misóginos** también están presentes en la película, en la escena del club de strip-tease, donde Larry acude y se encuentra con Alice. Alice finge que no recuerda a Larry, y le dice que se llama Jane, su nombre real. Larry se pondrá muy violento: “Crees que no nos dais nada de vosotras. Que por qué no nos amáis, no nos deseáis. Y os gustamos y habéis ganado”. Alice también aportará algo misógino, cuando Larry le pide que diga algo que sea “verdad”: “Mentir es lo más divertido que una chica puede hacer sin desnudarse. Pero es mejor si se desnuda”. Larry usa a Alice como un objeto, aprovechando que es su cliente en ese momento.

Closer (2004) es una película poco convencional que muestra los límites personales de cuatro personajes que padecen del amor más enfermizo. El filme pretende mostrar la frialdad, la irresponsabilidad, los celos y la rabia de parejas que, en realidad, no están sumidas por un amor sano y real.

Quizás su propósito de no enseñar nada más allá de la toxicidad de cuatro personajes frustrados permite justificar su misoginia y su falta de esfuerzo por impulsar reivindicaciones. *Closer* (2004) es realista dentro de los márgenes de la teatralidad, en un contexto donde el papel femenino tenía pendiente ser revisado, con una historia sin segundas intenciones que no pretende ser más de lo que es, una historia.

5.9. *Match Point* (2005)

Título original: Match Point.

Año: 2005.

Duración: 120 minutos.

País: Reino Unido.

Dirección: Woody Allen.

Guion: Woody Allen .

Música: Varios.

Fotografía: Remi Adefarasin .

Reparto: Jonathan Rhys Meyers, Scarlett Johansson, Emily Mortimer, Matthew Goode, Brian Cox, Penelope Wilton, Alexander Armstrong, Ewen Bremner, James Nesbitt, John Fortune, Rupert Penry-Jones, Paul Kaye.

Productora: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; BBC Films, DreamWorks SKG

Género: Drama. Romance | Tenis. Drama romántico.

Sinopsis: Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers) es un ambicioso y joven profesor de tenis con escasos recursos económicos. Gracias a su amistad con Tom Hewett (Matthew Goode), consigue entrar en la alta sociedad londinense y enamorar a su hermana Chloe (Emily Mortimer). Tom, por su parte, sale con Nola Rice (Johansson), una atractiva americana, de la que Chris se encapricha nada más verla. El azar, la pasión y, sobre todo, la ambición llevará a Chris a cometer acciones que determinarán su vida y la de los demás para siempre.

Premios:

2005: Nominada al Oscar: Mejor guion.

2005: 4 nominaciones al Globo de Oro, incluyendo película dramática, director.

2005: Goya: Mejor película europea.

2005: Nominada al Cesar: Mejor película extranjera.

2005: Premios David di Donatello: Mejor film de la Unión Europea.

2005: Asociación de Críticos de Chicago: Nom. a Mejor actriz sec. (Johansson)

2006: Premios Sur: Nominada a mejor película extranjera.

Match Point (2005) fue una película muy diferente a las habituales de la filmografía del aclamado director Woody Allen, que se permitió apostar por el drama y el thriller para hacer del filme algo inédito entre los convencionalismos de su extensa filmografía. Fue nominada en la categoría de Mejor guion original en la edición de los Oscar de 2006, aunque no se llevó el galardón.

El filme es un **drama romántico** que cuenta la historia de Chris Wilton, un tenista retirado que se muda a Londres para impartir clases a familias acomodadas. Conocerá a Tom, que le presentará a su hermana Chloe, con la que comenzará una relación. Aunque Chris se encaprichará y se obsesionará con Nola, la novia de Tom, una aspirante a actriz americana. El romance asume todo el peso del filme, aunque acompañado de la latente obsesión del protagonista.

Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers) es el protagonista de la película, y quizás el personaje más complejo. Encontramos **personajes** secundarios masculinos como Tom Hewett (Matthew Goode), que se convierte en el cuñado de Chris. Alec Hewett (Brian Cox) es el padre de Tom y Chloe.

Encontramos también a Henry (Rupert Penry-Jones), que se hace amigo de Chris, así como a los policías que investigan el crimen en la parte final de la película, el detective Mike Banner (James Nesbitt) y el inspector Dowd (Ewen Bremner), y que determinan el destino del protagonista.

En los personajes femeninos encontramos a Nola Rice (Scarlett Johansson), y a Chloe Hewett (Emily Mortimer), ambas mujeres que compartirán relaciones sentimentales con el Chris. Eleanor Hewett (Peneolpe Wilton) es la madre de los hermanos, Heather (Miranda Raison) será quien se casará con Tom después de que éste rompa con Nola, y Carol (Rose Keegan) es amiga de Chloe, todos ellos con intervenciones breves.

Chris es quien narra en cierto modo la historia, introduciéndola en el inicio con cuestiones sobre el azar y la suerte. Es un joven irlandés, un tenista retirado que se muda a Londres para dar clases de tenis. Conocer a Tom, un joven de familia adinerada e iniciar una relación con su hermana Chloe, le introduce de lleno en el ambiente acomodado de la clase alta, algo que él deseaba.

En un principio, no conocemos las verdaderas intenciones de Chris, sino que a medida que avanza la película el protagonista va desarrollando su personalidad. Es un hombre narcisista y ambicioso, que en realidad no quiere a ninguna de sus amantes. Chris se interesa en Chloe por conveniencia, mientras que se encapricha de Nola para dar rienda suelta a su personalidad obsesiva y misógina.

Chris miente y manipula a ambas mujeres, algo que se muestra explícitamente en todo momento. El desarrollo de su fría y obsesiva personalidad culmina con el asesinato premeditado de Nola —embarazada, además, de un hijo suyo—, una decisión insólita con la que pretende solucionar sus problemas. Así, Chris termina con la presión que Nola ejerce para que le cuente la verdad a Chloe, evitando que su mujer —también embarazada— le deje y sea expulsado de su vida acomodada.

Nola, por su parte, es una joven americana aspirante a actriz, que sale con Tom. Es descrita como “caprichosa y malcriada”. Sus intentos por trabajar en el mundo de la interpretación no le otorgan el éxito necesario para encajar en la clase alta de la familia Hewett, por lo que su suegra Eleanor la rechaza y critica constantemente.

Nola cumple con el estereotipo de la *femme fatale*. En su primera aparición, se muestra como una mujer sensual, que “provoca” a Chris, como un objeto de deseo. Es la perfecta contraposición para el estereotipo de mujer buena y sencilla, como es el caso de Chloe. La personalidad de Nola llega a ser incongruente, ya que por un lado parece un mujer independiente e interesante, e incluso se defiende con firmeza de los conflictos con Chris. Pero por otro, está altamente sexualizada y es muy dependiente de su amante, hasta tal punto de confiar en él plenamente a pesar las mentiras y la manipulación que ejerce sobre ella.

Así, Nola se baña a veces en una cierta ambigüedad. Es lo suficientemente inteligente como para averiguar que Chris flirtea con ella, pero ingenua para percatarse de su evidente obsesión. “Siempre intrigo a los hombres. Creen que puedo ser algo muy especial”, le dice Nola a Chris cuando aún están conociéndose. Al final, ella asume su papel estereotipado. “Aún tiene esa mirada de mujer fatal”, dice Tom tras verla después de un tiempo.

El papel de Nola a veces justifica la obsesión de Chris. Al final, Nola es una víctima, al igual que Chloe. Pero es ella, a través de su sensualidad y su “peligro”, desapareciendo y apareciendo, poniendo límites a Chris y dejándose llevar por él, consigue corromperlo. Los personajes realizan comentarios constantemente sobre el físico de Nola. Así, aunque la misoginia en el protagonista es evidente, la cosificación de Nola y su personalidad incongruente suavizan la gravedad de la obsesión masculina.

Nola es el objeto de **placer visual** en la película, una práctica que no se aplica al personaje de Chloe. Más allá de su papel, Scarlett Johansson siempre ha estado acompañada de este placer visual en su carrera artística. En la época del filme, además, personajes sexualizados como el de Nola eran bien acogidos, justificados además por el

atractivo asignado a la propia actriz. No sorprende por tanto que Nola sea presentada como una mujer sensual, y que continúe en esa línea, en mayor o menor medida, en el resto del filme.

Además, Chris —más allá de su obsesión— es la mirada, observando a Nola descaradamente desde el principio, convirtiendo al espectador en cómplice dada la representación de la misma en pantalla. Nola siempre será objeto del placer visual, como cuando se moja en la lluvia o cuando mantiene relaciones sexuales con Chris. La sexualización del personaje no es algo puntual, sino que es un aspecto elegido y que incluso se introduce como parte de la personalidad de Nola.

Las relaciones de la película están sumergidas en el mito del **amor romántico**. Chloe, por su parte, parece haber encontrado el “amor verdadero”, aunque nunca llega a sufrir realmente por él porque Chris nunca le dirá la verdad. Pero su amor por él es incondicional; cree sus mentiras y pocas veces duda de su fidelidad. Le ofrece a Chris infinidad de ayudas laborales y su familia le acoge sin dudar de él. Cuando se casan, Chloe solo piensa en quedarse embarazada, mientras Chris tiene una relación secreta con Nola.

La relación con Nola se basa en la pasión desmedida. Chris se encapricha con Nola a pesar de que está salga con Tom. Ambos serán infieles a sus parejas en una ocasión, y Nola posteriormente rechazará a Chris: “La pasión es la pasión, pero ambos estamos comprometidos”. Hasta que Tom rompe con Nola porque ha conocido a otra mujer, y Chris hará todo lo posible por volver a encontrarse con ella. Así, inician su relación. Su relación se basará, principalmente, en la pasión. No es un vínculo profundo, porque solo comparten escenas sexuales o conflictivas.

Nola le confiesa a Chris que está embarazada y este le dice que aborte, algo que ella niega porque ya lo hizo en dos ocasiones —una con Tom—, por lo que le exige que le ayude a criarlo. Chris está indeciso, porque estar con Nola supone apartarse de su vida acomodada, mientras que estar con Chloe la mantendría en ella. No es una cuestión romántica, es una cuestión de ambición. Chris, en realidad, no quiere a ninguna de las dos mujeres.

Nola le amenaza con contárselo a Chloe si él no lo hace. Chris buscará la forma de evitar enfrentarse a su mujer, y manipulará a Nola para que crea que lo hará en tres semanas —tiempo de un viaje familiar al que finalmente no acude—, aunque ella descubrirá su mentira. “No sé qué hago contigo. Tú nunca dejarás a Chloe”, dice ella, y sin duda, es cierto. Pero Nola confía plenamente en él, al igual que Chloe.

Chris juega con ambas mujeres durante el resto del filme, hasta que un día decide que asesinará a Nola, embarazada, y que hará todo lo posible para que parezca un robo. Así, pone fin a su relación con ella, una relación basada en las mentiras, la manipulación y la obsesión, ocultando la verdad para poder seguir con Chloe.

No obstante, aunque se haga uso de ciertos matices del amor romántico, el comportamiento de Chris subraya que se trata de relaciones muy poco sanas. Además, en la realidad sí que se dan relaciones de este tipo, por supuesto teniendo en cuenta la violencia simbólica y explícita presente. Chris es representado como un hombre obsesivo, sin que su comportamiento llegue a normalizarse.

En la película encontramos gran cantidad de **escenas sexuales**. La mayoría de ellas son entre Chris y Nola, pero también vemos una breve entre Nola y Tom y algunas otras entre Chris y Chloe. Si algo tienen en común las escenas en las que aparece Nola, es que siempre será el objeto de deseo. La primera escena sexual entre Nola y Chris tiene lugar bajo la lluvia, una escena algo básica, aunque no muestra desnudez y es muy breve.

Las escenas sexuales entre ambos se repiten constantemente, siempre son breves, pero dejan espacio para algún elemento sexual que capté la atención del espectador. Así, el personaje de Nola carga con el peso de la sexualización para otorgar esa satisfacción al espectador. De hecho, estas escenas son poco adecuadas dada la trama que sigue la obsesión de Chris, porque incluso llegan a intentar ser románticas.

Sin embargo, nunca veremos a los personajes en una situación romántica no sexual, lo que construye una relación plana. Las escenas sexuales son convenientes para una trama que apuesta por seguir perpetuando la cosificación y los estereotipos asignados al personaje femenino de Nola.

La **violencia de género** está presente en toda la película de forma simbólica. La sexualización constante de Nola es la práctica más evidente, aunque también se realizan **comentarios misóginos** en torno a ella. Tom, por ejemplo, cuando es pillado por Chris mientras está con Nola, dice: “Todos los hombres que te ven quieren atacarte”. Aunque sea un comentario irónico, solo engrandece la misoginia hacia este personaje. Incluso uno de los policías, tras su asesinato, bromea diciendo que tras ver fotos de Nola comprende que Chris engañara a su mujer.

La violencia más explícita se da cuando Chris decide **asesinar** a Nola, algo que no presenciamos como tal, pero sí vemos como él la dispara sin que ella aparezca en pantalla. Además, también asesina a una vecina de Nola, a la que roba para simular que ha sido un ladrón. Nola es la víctima más directa de la locura de Chris y su obsesión por

conseguir lo que quiere. Además, debe recordar que estaba embarazada de un hijo que quería tener.

Su muerte en cierto modo se banaliza por parte de la familia Hewett, que comenta el tema sin mucho dolor y de forma muy breve. La maldad de Chris se extiende incluso cuando habla con la policía —que ha leído el diario de Nola—, y miente para que parezca que era más una obsesión de ella que de él. Chris tiene suerte y los agentes asignan finalmente el crimen a un drogadicto que llevaba uno de los anillos de la vecina asesinada, que precisamente Chris arrojó al suelo en vez de al mar.

Así, no se hará justicia por el asesinato de Nola y de su hijo. Tampoco habrá justicia para Chloe, que nunca sabrá la verdad. Pero Chris, continuará pensando en Nola después de su crimen atroz, sin poder deshacerse de la obsesión.

Match Point (2005) es el evidente relato de una obsesión, de la violencia ejercida por el protagonista contra la mujer. Dada las ambigüedades de ciertos aspectos de la historia, es complicado determinar si el filme es consciente de lo que cuenta y si realmente estaba dispuesto a realizar una denuncia.

Aunque bien es cierto que la obsesión no es romantizada y que está presente en su forma más latente, sin ocultarse. Pero el enfermizo relato se entremezcla con escenas que descarrilan a las reinvidicaciones de su camino. El propio Woody Allen aseguró que *Match Point* (2005) es una película sobre el azar y la suerte. Así que quizás la consciencia y la denuncia no sean más que un espejismo.

5.10. *Juegos secretos* (2006)

Título original: Little Children.

Año: 2006.

Duración: 130 minutos.

País: Estados Unidos.

Dirección: Todd Field.

Guion: Todd Field, Tom Perrotta. Novela: Tom Perrotta.

Música: Thomas Newman.

Fotografía: Antonio Calvache.

Reparto: Kate Winslet, Patrick Wilson, Jennifer Connelly, Jackie Earle Haley, Ty Simpkins, Tom Perrotta, Noah Emmerich, Sadie Goldstein, Bruce Kirkpatrick, Pyllis Somerville, Gregg Edelman, Raymond J. Barry, Jane Adams.

Productora: New Line Cinema, Bona Fide, Standard Film Company. Distribuidora: New Line Cinema.

Género: Drama. Romance | Drama romántico. Abusos sexuales. Historias cruzadas.

Sinopsis: Varias personas se cruzan de forma azarosa e incluso peligrosa en los parques, piscinas y calles de su barrio. Una madre aburrída (Kate Winslet) se hace amiga de Brad (Patrick Wilson), un hombre que se ocupa de la casa y de su hijo mientras su mujer (Connelly) trabaja. Larry (Noah Emmerich), un amigo de Brad, empieza a inquietarse por la presencia en las calles de un pedófilo recién salido de la cárcel (Haley).

Premios:

2006: 3 nominaciones al Oscar: actriz (Winslet), actor secundario (Earle Haley) y guion.

2006: 3 nominaciones al Globo de Oro: película de drama, actriz de drama (Winslet) y mejor guion.

2006: Premios BAFTA: Nominada a mejor actriz (Kate Winslet).

2006: Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor actor secundario (Jackie Earle Haley).

2006: Asociación de Críticos de Los Angeles: Nominada a Mejor banda sonora.

2006: 3 nominaciones Critics' Choice Awards: Mejor película, actriz y guion.

2006: Asociación de Críticos de Chicago: Mejor actor sec. (Earle Haley). 3 nom.

2006: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a Mejor guion adaptado.

2006: Sindicato de Actores (SAG): Nom. Mejor actriz (Winslet) y actor sec. (Earle Haley).

Juegos secretos (2006) es un **drama romántico** que consiguió hacerse un hueco en la edición de los Oscar de 2007, con nominaciones en las categorías de Mejor actriz principal —Kate Winslet—, Mejor actor de reparto —Jackie Earle Haley—, e incluso a Mejor guion adaptado, por estar basada en la novela *Juegos de niños* de Tom Perrotta.

Ajustándose a los intereses del cine estadounidense de la década del 2000, *Juegos secretos* (2006) analiza aspectos de la sociedad americana —como ya hizo *American Beauty* (1999) en su momento—, presentando a personajes perturbados de los suburbios que son incapaces de romper con sus infelices vidas, y realizando un tratamiento de la sexualidad reprimida en todas sus formas, desde la más enfermiza a la más cotidiana. Así, el romance no es lo más importante del filme.

La película narra las historias entrelazadas de varios personajes. Sarah es una ama de casa infeliz, cuya vida dará un vuelco a conocer a Brad, un amo de casa que no encuentra el rumbo de su vida. Por otro lado, Ronnie es un hombre que acaba de salir de la cárcel tras cumplir condena por violencia sexual contra un menor, que intentará integrarse en un barrio familiar que está atemorizado por su presencia. Por otro lado, Larry es un exoficial de policía que está obsesionado con el delito que cometió Ronnie.

La película cuenta con un narrador que, aunque no relata toda la historia, comenta algunos aspectos, sobre todo, relacionados con los sentimientos de los **personajes**. Sarah Pierce (Kate Winslet) es la protagonista. Kathy Adamson (Jennifer Connelly) es la mujer de Brad, una documentalista que no pasa mucho tiempo en casa. Mae McGorvey (Phyllis Somerville) es la madre de Ronnie, una anciana que vive con su hijo y que lucha porque este sea respetado.

En los personajes femeninos secundarios encontramos las madres que llevan a sus hijos al parque con Sarah, como Mary Ann (Mary B. McCann), una mujer envidiosa, que se enfrenta alguna que otra vez a la protagonista. Las demás intervienen de forma breve, y se muestran en contraposición al personaje de Sarah.

Por otro lado, encontramos a Sheila (Jane Adams), una mujer con problemas mentales que tiene una cita con Ronnie y que acabará siendo su víctima. Jean (Helen Carey) es amiga de Sarah, una mujer que la ayuda con su hija Lucy (Sadie Goldstein).

Brad Adamson (Patrick Wilson) es el personaje masculino principal, normalmente acompañado de su hijo Aaron (Ty Simpkins). Ronnie McGorvey (Jackie Earle Haley) es el hombre recién salido de la cárcel que cometió un delito de exhibicionismo sexual contra un menor.

Por otro lado, entre los amigos de Brad, encontramos a Larry Hedges (Noah Emmerich), un expolicía perturbado que descarga toda su rabia en Ronnie. Richard Pierce (Gregg Edelman) es el marido de Sarah, un personaje secundario, un hombre cuya irresponsabilidad en su matrimonio explica la frustración de la protagonista.

Los personajes de esta película se caracterizan por ser complejos y evitar los estereotipos. Además, dado el título original de la película —*Little Children*, significado que no se transmite con la traducción al español— sugiere que los adultos son niños, dada su inmadurez y cobardía. Aunque los personajes masculinos son en realidad quienes cargan con el peso de estos aspectos, mientras que Sarah, Kathy o la señora McGorvey se oponen en cierto modo a las injusticias.

Sarah es una infeliz ama de casa que no tiene tiempo para sí misma. Es diferente al resto de madres que acuden al parque con ella, dado que Sarah tiene otra visión de la vida. Cada día espera a que Richard termine de trabajar para poder salir a caminar y que él se encargue de Lucy. Sin embargo, este pierde tiempo obsesionado con una mujer de una página pornográfica —fingiendo estar trabajando—, a pesar de que Sarah desea con ansias su ayuda.

Así, las frustraciones de la protagonista están justificadas por la evidente misoginia de su marido que, más allá de la relación de pareja, no empatiza con su compañera ni asume las responsabilidades. Que Brad sea un amo de casa que acude cada día al parque con su hijo —al igual que Sarah— es uno de los alicientes que provoca el interés de la protagonista en él.

Sarah encuentra en Brad aquello que necesita para cambiar su vida. La forma en la que se complementan y se comprenden impulsa a que la vida de Sarah de un vuelvo, y a que decida apostar por su felicidad. Sarah decide que se reunirá con Brad en la piscina comprándose un bañador rojo —algo atrevido dado su estilo— que ve en una revista. Más allá de poder ser una forma de atraer a Brad, la prenda se convierte en un símbolo —que además siempre llevará para acudir a la piscina— del cambio emocional y personal que sufre.

El deseo vital de Sarah reside en cambiar toda su vida, en dejar a su marido y hacer que la relación con Brad sea algo más que un secreto. Su rebeldía queda vigente cuando en una reunión de lectura comenta con otras mujeres la novela que han leído —*Madame Bovary*—, y Sarah se siente identificada con la protagonista. Mientras que Mary Ann define a la mujer de la novela como “guarra” en varias ocasiones por engañar a su marido con dos hombres, Sarah dice que es un personaje “feminista”: “No por el engaño. Es el ansia, el ansia de hallar una alternativa. Y el rechazo total a llevar una vida sin felicidad”.

Aunque, por otro lado, Sarah es insegura. En cierto modo idealiza a Brad, e incluso le pregunta si su mujer es guapa ante la posibilidad de que no la elija a ella. Brad le dice que es “una belleza” pero que “la belleza no lo es todo”. No obstante, la inseguridad de Sarah y los sentimientos hacia Brad están justificados por la complejidad del personaje.

De esta forma, no se muestra el estereotipo de mujer insegura que necesita ser “salvada”, porque al final, la única que consigue salvarse es ella misma aprendiendo de la situación, cuando se da cuenta de cómo es Brad en realidad y que no se fugará con ella. Sarah puede ser insegura e incluso ingenua, pero no por ello su papel carece de realidad. Sus acciones se justifican en un contexto de infelicidad y frustración y donde conocemos el porqué de sus motivaciones.

Brad, por su parte, es el único padre en el parque, que lleva a su hijo mientras su mujer trabaja. Sus frustraciones también son enormes, aunque a diferencia de Sarah, sí que parece menos interesado en cambiar su vida. Sus decisiones están bañadas por la inmadurez y la irresponsabilidad, lo que hace que dudemos en algunos momentos de sus sentimientos reales por Sarah.

Cada tarde, le dice a Kathy que acude a la biblioteca a estudiar para un examen de derecho —que ya ha suspendido en otras ocasiones— que le permitiría conseguir un trabajo y cambiar su vida. Pero en vez de estudiar, se queda observando fascinado a unos jóvenes en monopatín en un parque, debido a la frustración que siente por la muerte de su madre en la adolescencia, probablemente, su principal problema.

Brad desata también una cierta indiferencia sentimental. Mientras parece feliz con Sarah, muestra interés por Kathy. Sabemos incluso que en un principio reconoce que Sarah no es su “tipo de mujer”, y que valora mucho más la belleza de su esposa. Además, hace creer a Kathy que tiene interés en aprobar, incluso llega a fingir que acude al examen cuando en realidad se ve con Sarah.

Brad es un hombre cobarde que no se enfrenta a sus frustraciones y que se deja llevar por el infantilismo, algo que permite determinar construir una cierta pasión fugaz en su romance con Sarah. Pero las decisiones que toma son esporádicas y poco consecuentes. Al final, Brad se entretiene en el parque con los jóvenes, dejando a un lado su intención de irse con Sarah.

El **placer visual** está muy presente en la película, pero no de forma convencional. Más que ser un mecanismo cosificador para el cuerpo de la mujer, es una herramienta estética en un filme cuya línea argumental trata la sexualidad reprimida, no la sexualización. Además, el cuerpo de la mujer no es lo único que se muestra, sino también el del hombre. En algunas ocasiones, Sarah es quien mira a Brad y viceversa, intercambiando el papel de “objeto de deseo”, pero sin que esto sea un mecanismo sexualizador en el filme. La cámara muestra cuerpos aleatorios en la piscina e, incluso, cuando Ronnie acude allí, se enfocan los cuerpos de los niños para hacer patente la perturbación sexual de este hombre.

Otras veces, el placer visual es empleado para una clave de humor, como cuando se muestra las diferencias físicas de Sarah y Kathy mientras el narrador explica los sentimientos de Brad hacia ellas. Kathy aparece sonriendo y posando mientras que Sarah es calificada como “poco femenina”. No obstante, en alguna ocasión el cuerpo de Kathy sí que se muestra más que el de Sarah para una cierta sexualización, como cuando esta con poca ropa y se encuentra perfectamente colocada en el plano, aunque se trata de una excepción poco significativa.

La relación romántica entre Brad y Sarah se construye como respuesta a las frustraciones y falta de vitalidad de los personajes. Aunque las diferencias entre los intereses de ambos suponen que la relación no se dirija a un camino común, sino que sea en realidad sea algo pasajero, un pasatiempo, más para Brad que para Sarah, que sí que está dispuesta a cambiar su vida.

Su relación se inicia porque las compañeras de Sarah —muy interesadas por Brad— hacen una apuesta con ella para que consiga su número de teléfono. Sarah se sorprende por el hecho de que Brad asuma una labor convencionalmente femenina, tal y como ella hace: “A mí me parece admirable lo que haces. No veo motivo por el que los padres no puedan ocuparse de los niños”. La protagonista considera que no es como los “otros hombres” —“no como su marido Richard”—, porque habla de su fracaso con el examen de derecho sin avergonzarse.

Ambos se dan un primer beso después de un abrazo para inquietar a las madres, que observan de lejos. Pero estas se lo recriminan a Sarah y no vuelven a reunirse con ella. Aquí se inicia la relación. Ambos piensan en ese beso. Sarah decide acudir a la piscina cada día para encontrarse con Brad, y aunque en un principio tienen una relación cordial entre padres que llevan a sus hijos a jugar, una oportunidad les lleva a mantener una primera relación sexual.

La película no impulsa a que la relación esté marcada por el **amor romántico**, porque sus personajes son complejos al igual que la relación que mantienen. Esta no se basa en la falta de independencia ni el mito de la media naranja. No es que hayan encontrado el “amor verdadero”, sino que se unen por circunstancias. Además, las relaciones con sus parejas no son sanas ni felices, lo que les impulsa a ser infieles para estar juntos.

Bien es cierto que para Sarah su amor por Brad es mucho más importante que para él. Además, el comportamiento irresponsable del protagonista masculino está marcado por la cobardía y una cierta indiferencia, lo que hace que la relación no sea ideal pero sí realista. Ambos se complementan porque Sarah es lo contrario a Kathy y lo que Brad necesita, y este, es opuesto a Richard. Brad cuida de su hijo y entiende la labor de Sarah. Ella, por su parte, entiende a Brad e incluso le dice que no se presente al examen, porque sabe que es lo que él desea, algo que Kathy no le diría.

En un momento, Brad está feliz por la visita de Sarah a uno de sus partidos de fútbol americano —uno de los aspectos que impulsan su cambio vital— y le dice: “No quiero ir a casa. Quiero quedarme aquí contigo para siempre. En serio, por primera vez en mi vida tengo la sensación de que todo es posible. Puedo hacer lo que sea”.

Sarah, no obstante, ha empezado a darse cuenta de la falta de avances en su relación, que delatan la cobardía de Brad. “¿Y qué vamos a hacer?”, dice ella. “No eres realista, Brad. Esto empieza a no tener sentido...”. Sarah es consciente de que carece de sentido que él le diga que quiere quedarse con ella sin que den un paso real, principalmente, el de dejar a sus parejas. Brad le suplica que escape con él: “¿Tú crees en mí?” / “Nos iremos y saldremos adelante”. Sarah aceptará.

Sin embargo, a pesar del gran paso que deciden dar para cambiar sus vidas, Brad y Sarah no hablan con sus parejas, sino que planean irse sin más. Brad se despide de su hijo y prepara una carta para Kathy. Sarah, por su parte, se lleva a Lucy y abandona su hogar. Una forma muy irresponsable de dar el gran paso.

Al final, la falta de responsabilidad, la cobardía y el infantilismo salen a flote para mostrar que su relación era inviable. Porque Sarah se da cuenta de que Brad no llegará, porque este se ha quedado “jugando” con los jóvenes en el parque e incluso tiene un leve accidente. Él mismo sabe que no irá. Sarah vuelve a casa con su hija, y ya sabemos que sus vidas deben cambiar, pero que la relación no es el medio. Que sus frustraciones se suavizan con la unión de ambos pero que se han comportado como “niños”.

La relación se convierte en un capricho pasajero que Sarah decide apartar para apostar por sí misma, asumiendo la falta de responsabilidad de Brad. Ambos se dejaron llevar por la pasión y por decisiones descabelladas. Una relación que impulsa el aprendizaje vital de los personajes y que es toda una ilusión para los mismos, pero bañada en el realismo y alejada de la idealización romántica.

En esta película aparecen numerosas **escenas sexuales** explícitas, teniendo en cuenta el tema tratado en el filme y la importancia que se otorga al vínculo sexual de los protagonistas. La primera escena sexual es breve y se ciñe a connotaciones básicas, sin indagar demasiado en una posible sexualidad femenina real. La desnudez está presente en ambos personajes. El sexo aparece también en otras escenas, incluso a modo de flashback. Pero lo que más se representa en realidad es la desnudez, en escenas en las que se da a entender que han mantenido una relación sexual. Dado el argumento de la película, estas escenas encajan y son justas.

La **violencia de género** está presente en toda la película. La encontramos, principalmente, de forma simbólica en la forma en qué se comportan los personajes masculinos con sus parejas, a través de mentiras o mediante la falta de responsabilidad emocional e incluso familiar. La película, afortunadamente, muestra ésto como una lacra social. Además, estos compartimentos encajan en una trama argumental donde, precisamente, todos los personajes son algo infantiles y poco consecuentes.

Encontramos una escena explícita de **violencia sexual** entre Ronnie y la mujer con la que tiene una cita. Sheila padece una enfermedad mental, y encuentra en Ronnie algo de esperanza para cumplir su deseo de salir con alguien. Ella se abre emocionalmente con Ronnie e incluso le cuenta que quizás pudo sufrir abusos sexuales de pequeña. Aunque él parece comprenderla, más tarde, al terminar la cena, comienza a masturbarse mientras

la observa. Ronnie le advierte para que no le denuncie, mientras ella llora, luchando por soportar la situación.

Juegos secretos (2006) es una muy interesante película sobre los problemas mentales y sociales, sobre el inconformismo vital de personajes complejos y bien desarrollados — que no caen en los estereotipos ni el amor romántico—, personas infelices y perturbadas que abogan por una vida mejor. Así, *Juegos secretos* (2006) es una historia sentimental sobre el amor y el desamor pero, sobre todo, un relato realista y consciente sobre la sociedad americana, que identifica las lacras y se enfrenta a ellas.

5.11. *Atonement* (2007)

Título original: Atonement.

Año: 2007.

Duración: 123 minutos.

País: Reino Unido.

Dirección: Joe Wright.

Guion: Christopher Hampton. Novela: Ian McEwan.

Música: Dario Marianelli.

Fotografía: Seamus McGarvey.

Reparto: Keira Knightley, James McAvoy, Romola Gari, Saoirse Ronan, Vanessa Redgrave, Brenda Blethyn, Harriet Walker, Patrick Kennedy, Benedict Cumberbatch, Juno Temple, Daniel Mays, Jérémie Rénier, Michelle Duncan, Gina McKee.

Productora: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; Working Title Films, Universal Pictures, Studiocanal, Relativity Studios.

Género: Romance. Drama. Bélico | Drama romántico. II Guerra Mundial. Cine épico. Años 30.

Sinopsis: En el verano de 1935, Briony Tallis (Saoirse Ronan), una precoz escritora de 13 años, cambia irremediablemente el curso de varias vidas al acusar a Robbie Turner (James McAvoy), el amante de su hermana Cecilia (Keira Knightley), de un crimen que no ha cometido.

Premios:

2007: Oscar: Mejor banda sonora. 7 nominaciones.

2007: Festival de Venecia: Sección oficial de largometrajes a concurso.

2007: 2 Globos de Oro: Mejor película drama, banda sonora. 7 nominaciones.

2007: 2 Premios BAFTA: Mejor película y diseño producción. 14 nominaciones.

2007: National Board of Review: Top 10 - Mejores películas del año.

2007: Critics' Choice Awards: 5 nom., incluyendo mejor película y director.

2007: Asociación de Críticos de Chicago: 3 nom. incluyendo mejor guion adaptado.

2008: Premios del Cine Europeo: 3 nominaciones.

Atonement (2007), o más conocida como *Expiación. Más allá de la pasión*, es un filme del género del **drama romántico** dirigido por Joe Wright, director también de las aclamadas adaptaciones cinematográficas *Orgullo y prejuicio* (2005) y *Anna Karenina* (2012). Basándose en la novela homónima de Ian McEwan, la película relata la pasional, aunque dramática, historia de amor entre dos protagonistas anclados en las diferencias sociales y el contexto bélico de la Segunda Guerra Mundial.

Además, fue uno de esos filmes británicos de los 2000 que consiguió adentrarse en Hollywood a través de la productora Working Title Films. Nominada hasta en siete categorías, solo se llevó el Oscar a Mejor banda sonora. Su nominación a Mejor película y Mejor guion adaptado —así como Mejor actriz de reparto a la entonces joven Saoirse Ronan— la erigió como una destacada película en la edición de 2008.

El filme narra la historia de Briony Tallis, una escritora de trece años de una familia rica con mucha imaginación que, algo consternada por la relación entre su hermana Cecilia y el humilde Robbie Turner, acusa a este de un horrible crimen que no ha cometido. Así, el amor entre estos personajes se verá afectado por este insólito hecho, en el contexto social de Inglaterra antes y durante el conflicto bélico. A pesar del peso de la relación romántica, el misterio que desencadena su trama es el punto fuerte de la película.

Briony Tallis (Saoirse Ronan) es la protagonista. Su hermana mayor Cecilia Tallis (Keira Knightley) parece algo perturbada por el comportamiento de Briony, y aunque su papel no cuenta con un gran desarrollo, luchará ante todo por su amor por Robbie. Por otro lado, en los personajes secundarios femeninos encontramos a Emily (Harriet Walker), madre de las hermanas, que al igual que la madre de Robbie, Grace (Brenda Blethyn), no realizará importantes apariciones.

Lola Quincey (Juno Temple), prima de la familia, es un personaje secundario algo más importante en cuanto a que es la víctima del crimen por el que Robbie es acusado. Se trata de una niña inquieta que acabará casándose con quien la violó —algo que desconoce—, Paul, un hombre mayor que ella. Este personaje es la víctima femenina que sufre las consecuencias más directas, aunque su voz casi no se tiene en cuenta para el desarrollo de la trama. Fiona Maguire (Michelle Duncan), será la amiga de Briony a sus dieciocho años, un personaje poco importante pero con quien compartirá algunas de sus inquietudes.

En los personajes masculinos encontramos a Robbie Turner (James McAvoy) como uno de los protagonistas. Robbie es un joven de clase social baja, hijo de un trabajador de la familia, y que ha sido mantenido por el padre de Cecilia y Briony. El gran interés que Robbie muestra tanto interés por Cecilia que da la sensación de que su personaje está estancado en este hecho. Solo le veremos realizando acciones que giran en torno a Cecilia: escribirle una carta para disculparse, discutir o hablar con ella o echarla de menos mientras se encuentra en la guerra. Robbie sufre también las consecuencias directas de la mentira de Briony, pagando por un crimen que no ha cometido.

En los personajes secundarios masculinos encontramos a Leon Tallis (Patrick Kennedy), que aparece muy brevemente para destacar su buena relación con su hermana Cecilia. Por otro lado, Paul Marshall (Benedict Cumberbatch), el millonario amigo de la familia y quien realmente cometió el crimen. Desde el principio, muestra interés por Lola e incluso después de violarla, acaba casándose con ella, aunque sus intervenciones no van más allá de este hecho. Los hermanos gemelos de Lola, por su parte, solo ocupan algún que otro evento puntual en el filme, como que se escapan y es Robbie quien va a buscarlos justo cuando Lola es violada en el bosque, lo que subraya la acusación de Briony.

Las intervenciones de los personajes secundarios son breves, pero no están demasiado **estereotipados**. Sin embargo, Cecilia y Robbie, como protagonistas, no constan de personalidades complejas más allá de su interés por estar juntos y de ser víctimas de la mentira de Briony. Ambos parecen pensar siempre en el otro. Robbie, por ejemplo, solo realizará acciones que tengan que ver con Cecilia: escribirle una carta para disculparse, discutir o hablar con ella o echarle de menos mientras está en la guerra.

Briony es el personaje más complejo y el que desencadena mayor intriga e interés para el espectador, que quiere conocer las motivaciones que llevaron a la protagonista a acusar a Robbie. Briony parece algo obsesionada con Robbie y la relación sentimental que mantiene con su hermana. Briony reconocerá que estaba “encaprichada” de Robbie cuando era una niña. Se escandaliza y se asusta en exceso al presenciar una escena sexual, o al leer la palabra “coño” en una carta que Robbie le escribe, entre risas, a Cecilia. Así, le calificará como un “maníaco sexual”. Su comportamiento puede asociarse a una falta de desconocimiento y educación, pero ella no es, en realidad, tan inocente.

Se entiende que los celos y la envidia hacia Cecilia por estar con Robbie, impulsan la acusación de Briony, un insólito hecho que marcará la vida de la pareja para siempre. Cecilia, convencida de que su hermana mintió, se apartará de su familia, mientras que Robbie se verá en la obligación de alistarse para poder alejarse de la cárcel.

Veremos a una Briony con dieciocho años —interpretada por Romola Gari—, que realiza prácticas de enfermería, tal y como lo hizo su hermana. Es una joven seria y perturbada, que se machaca constantemente por lo que hizo y le escribe a su Cecilia para que puedan verse, y que continúa escribiendo. Briony —ya de anciana, interpretada por Vanessa Redgrave— decide publicar su última novela denominada *Expiación*, relatando la verdad de lo ocurrido, a excepción de una escena en la que se reencuentra con su hermana y Robbie, que es ficticia.

La protagonista trata de sepultar su arrepentimiento mediante una escena inventada en la que asume su mentira y discute sobre el dolor causado con Cecilia y Robbie. Aquí Briony reconoce, además, que vio a Paul violando a Lola, pero que decidió culpar a Robbie aposta. Briony escribe una historia en la que triunfa el amor y en la que ella paga por lo que hizo. Desvela, al final, que Robbie nunca llegó a reunirse con Cecilia porque murió en la guerra, y que ella también murió en una explosión en la estación de metro. El desarrollo del personaje de Briony es el justo para ofrecer un final inesperado y dramático.

El **placer visual** está presente en varias escenas de la película, y todas ponen el foco en el personaje de Cecilia. Algo que quizás se deba al protagonismo femenino que siempre se le ha otorgado a la actriz Keira Knightley, que ya había participado en películas como *Piratas del Caribe* (2003), *Love Actually* (2003) y *Orgullo y prejuicio* (2005). En las primeras escenas de la película, Cecilia, tras discutir con Robbie, se quita parte de la ropa para tirarse a una fuente a recoger los restos del jarrón que él ha roto.

Esta escena se repite en dos ocasiones, la primera desde el punto de vista de Briony, que mira desde una ventana, y una segunda vez, donde podemos ver lo que realmente ha ocurrido más allá de la perspectiva de la protagonista. En la línea argumental de la película no encaja realmente esta práctica, más allá de lo que el diálogo supone para la trama. Lo mismo ocurre en las demás ocasiones, donde podemos ver diversos planos en los que ella se viste, se maquilla y se prepara. Dado que el personaje de Cecilia solo se desarrolla en torno a su relación con Robbie, que se convierta en objeto del placer visual, impulsa a que su personaje se encasille en la feminidad cinematográfica más obsoleta.

La relación romántica entre Cecilia y Robbie se basa en un amor imposible que está marcado por el drama y la imposibilidad de estar juntos. Antes de que Robbie se aliste en la guerra, se encuentran y se declaran sus sentimientos. Una vez se va, ambos se envían cartas. Cecilia le dice que le esperará para poder estar con él. Él, por su parte, le

promete esperarle también y le asegura que se casará con ella. La frase que siempre se repiten es: “Vuelve a mí”.

Mientras que para Robbie el amor con Cecilia es una “salvación” y una forma de aislarse del horror de la guerra, para ella es la única salida, una forma de retomar su vida tras lo ocurrido. El dramatismo construye esta relación en la que ambos personajes solo desean estar con el otro. Puede justificarse, de cualquier manera, que el amor sea una vía de escape, en una situación como la de los personajes y en el contexto social marcado por el conflicto bélico y la falta de oportunidades.

La relación entre Cecilia y Robbie pacta, en cierto modo, con el mito del **amor romántico**. La soledad en sus circunstancias solo les otorga la oportunidad de estar juntos en la distancia, y de sostener con esperanza la promesa de que volverán a reunirse. Pero debido a esto, ninguno de ellos —sobre todo Cecilia, ya que Robbie está en la guerra— puede rehacer su vida amorosa.

Esto subraya la creencia de que debemos apostar por el “amor verdadero”, incluso si eso implica perder el control de nuestra vida o desaprovecharla, por alguien que, a pesar de nuestros sentimientos, quizás nunca volverá. Ambos personajes sufren por ese amor, por el deseo de estar juntos como única forma de ser felices.

Cecilia probablemente es quien más sufre las consecuencias de tener que esperar. Cabe preguntarnos que habría ocurrido si ella hubiera decidido rehacer su vida porque, más allá del romanticismo y el amor, se esconde una joven con toda una vida por delante. El destino de Robbie, de cualquier forma, ya estaba escrito con su acusación, pasando su juventud en la cárcel y en la guerra.

El dramatismo aumenta cuando sabemos que nunca han podido volver a verse ni estar juntos porque ambos mueren. El escaso desarrollo de los personajes, además, supone que el mito del amor romántico se crezca aún más y consiga dominar sus personalidades. El final de la película muestra un plano en el que ambos están juntos y felices, algo imposible y que solo podría ser fruto de la imaginación de Briony. Así, la protagonista le pone punto y final a un romance marcado por el drama del caos que ella misma desencadenó.

Dado que estos personajes solo están juntos al principio de la película, no sorprende que solo nos topemos con una única **escena sexual**. Esta escena es conveniente en cuanto a que es importante para la línea argumental, ya que Briony los encontrará y se escandalizará, y llegará a pensar que Cecilia está siendo atacada por Robbie. Esta

reacción será uno de los alicientes para que Briony considere aún más oportuna su acusación.

Durante el acto, no se muestra nada de sus cuerpos. Los planos son cortos y oscuros. Aunque la sexualidad femenina, probablemente, pierde su oportunidad con una escena muy básica y directa que, además, teniendo en cuenta la finalidad —ser vistos por Briony— es demasiado larga. Pero la escena será recordará como un punto de unión amoroso entre ambos personajes.

Aunque la **violencia de género** es escasa en esta película, encontramos una insólita situación de violencia explícita. En primer lugar, la joven Lola, que es solo una niña, comienza a sentir interés por Paul, mucho más mayor, algo que podría ser fruto del desconocimiento o de un cierto infantilismo. Lo perturbador es que, por la expresión de Paul, podemos creer que él acepta su comportamiento. Lola aparecerá posteriormente con arañazos en su cuerpo, y aunque culpe a sus hermanos —algo que Paul confirma de forma extraña—, se subraya la posibilidad de que este haya abusado de la niña.

La **violencia sexual** se mostrará cuando Briony encuentre a Lola con un hombre que la viola, pero que sale corriendo justo cuando ella llega. Briony ha visto a Paul, pero le asegura a Lola que ha sido Robbie, ya que ella no sabe quién ha sido. Vemos a Lola tirada en el suelo, en una escena breve y oscura. Lola, creyendo la mentira de Briony, se casará con Paul. Ella se convierte así en la víctima directa, viviendo la mentira y sin que se le haga justicia.

Atonement (2007) es una interesante película sobre un amor algo dramatizado e injusto con sus personajes. Pero su línea argumental permite la injusticia y justifica en cierta medida la violencia o incluso la falta de desarrollo de los mismos. El filme, al fin y al cabo, solo tiene un propósito: conmocionar al espectador con una trama argumental triste y misteriosa, en el contexto desolador de la Segunda Guerra Mundial y con la inquietud que provoca conocer las intenciones de un personaje como Briony.

Una película que también habla de las decisiones y los cambios que estas pueden suponer en nuestras vidas. Un filme que, aunque no es absolutamente feminista porque su guion no tiene el poder de reivindicarlo, no llega a ser realmente misógino. Cumple su propósito de sorprender y ser interesante. Aunque la relación romántica, sumida en el dramatismo y la esperanza de “volver a verse” incluso en los peores momentos, no se sostiene más allá de una línea argumental que la acoge con conveniencia.

5.12. Papel de la mujer en el género romántico del cine hollywoodiense

En el siguiente cuadro puede verse, a modo de resumen, los resultados de las variables elegidas para el análisis filmico en las distintas películas.

	Estereotipos femeninos	Placer visual (sexualización femenina)	Aspectos del mito del amor romántico	Representación sexualidad femenina	Violencia de género (explícita o simbólica)
<i>Titanic</i> (1997)	Sí. Protagonista: estereotipo imitación rol masculino	Sí. Protagonista (dibujo de Rose desnuda)	Sí. Amor verdadero e incondicional; dar su vida por ella	No representada. Escena muy breve y poco explícita	Comentarios misóginos y violencia física hacia la protagonista (por su prometido)
<i>Shakespeare In Love</i> (1998)	No. Protagonista papel subversivo (independencia femenina)	No. Sexualización secundario (Rosaline) excepción breve	No. Pero amor breve e intenso justificado por la época y teatralidad del relato	No representada. Escenas múltiples pero breves	Comentarios misóginos hacia la protagonista; violencia física contra ella (por su prometido)
<i>Las normas de la casa de la sidra</i> (1999)	Sí. Principal femenino: estereotipo mujer buena	Sí. Sexualización cuerpo principal femenino (Candy)	Sí. Intensidad, falta de independencia, rechazo soledad, pero relación breve / no duradera	Representación incorrecta. Escenas básicas y poco realistas	Abuso sexual (joven Ro violada por su padre Arthur)
<i>Chocolat</i> (2000)	Sí. Protagonista: estereotipo mujer buena	No. Cierta placer visual en protagonista (Vianne)	Sí. Intensidad y fugacidad, falta de profundidad, pero relación breve / no duradera (independencia)	No representada. Escena breve poco explícita	Maltrato físico (secundaria; Josephine, maltratada por su marido)

	Estereotipos femeninos	Placer visual (sexualización femenina)	Aspectos del mito del amor romántico	Representación sexualidad femenina	Violencia de género (explícita o simbólica)
<i>El diario de Bridget Jones</i> (2001)	Sí. Protagonista: estereotipo mujer poco convencional / contraposición mujer “guapa” / “delicada” romance	Sí. Sexualización extrema protagonista	Sí. Mito media naranja, amor verdadero e incondicional, amor como meta y única fuente de felicidad	No representada. Escenas breves	Comentarios misóginos hacia la protagonista (parejas / conocidos); abuso sexual (por conocido y su jefe / interés romántico, Daniel)
<i>Mi gran boda griega</i> (2002)	Sí. Protagonista: estereotipo mujer poco convencional / contraposición mujer “guapa” / “delicada” romance	No. Cierta sexualización secundario (Nikki). Excepción no significativa	Sí. Amor verdadero e incondicional, felicidad extrema, cambios vitales, importancia del matrimonio, intensidad y falta de profundidad	No representada. Escena breve y poco explícita	Comentarios misóginos (padre de la protagonista, Gus; hermano Nick)
<i>Cold Mountain</i> (2003)	Protagonista (Ada) no (subversivo); secundario femenino sí, inversión papel masculino (Ruby)	Sí. Placer visual en protagonista; sexualización personajes femeninos secundarios excepción	Sí. Amor y verdadero fugaz, exclusividad, amor incondicional, pero independencia femenina	Sí. Representada correctamente, explícita, pero sexualización femenina	Comentarios misóginos sobre las mujeres (propios de la época); intento violación secundario (Sara)

	Estereotipos femeninos	Placer visual (sexualización femenina)	Aspectos del mito del amor romántico	Representación sexualidad femenina	Violencia de género (explícita o simbólica)
<i>Closer</i> (2004)	Protagonista; estereotipo <i>femme fatale</i> (Alice)	Sí. Sexualización Alice (romantización trabajo sexual)	Sí. Amor verdadero, exclusividad, inseguridades, celos, también violencia, mentiras, infidelidades	No representada. No hay escenas sexuales; sexualidad verbal y simbólica	En las relaciones de pareja (Larry / Dan); violencia psicológica (chantaje emocional Larry a Anna); comentarios misóginos (Larry a Alice), violencia física (Dan a Alice)
<i>Match Point</i> (2005)	Sí. Principal femenino; estereotipo <i>femme fatale</i> (Nola)	Sí. Sexualización Nola (objeto de deseo)	Sí. Amor verdadero e incondicional, confianza extrema, pasión desmedida, también mentiras, manipulación, infidelidades, violencia, obsesión	No representada. Escenas múltiples, breves, sexualización Nola	Comentarios misóginos hacia Nola; asesinato Nola (por su amante Chris)
<i>Juegos secretos</i> (2006)	No. Protagonista papel subversivo (independencia femenina)	Sí. En mujer y en hombre (resaltar sexualidad)	No. Relación realista y profunda, pero poco sana, mentiras e inmadurez	No representada. Múltiples escenas, presentación desnudos ambos sexos	Simbólica; falta responsabilidad emocional y familiar, mentiras, inmadurez masculina (Brad / Richard); violencia sexual Ronnie hacia amante (Sheila)

	Estereotipos femeninos	Placer visual (sexualización femenina)	Aspectos del mito del amor romántico	Representación sexualidad femenina	Violencia de género (explícita o simbólica)
<i>Atonement</i> (2007)	Protagonista no; secundaria sí, mujer romance espera a su amado (falta de independencia)	Sí. Cierta placer visual en femenino secundario (Cecilia), no excesivo	Sí. Amor verdadero e incondicional, exclusividad, perder el control de su vida, amor = felicidad absoluta	Representación incorrecta. Escena larga poco explícita (no desnudez)	Violencia sexual; abuso sexual y violación adulto (Paul) a una niña (Lola)

Teniendo en cuenta que el género romántico se entremezcla con otros —tales como la comedia o el drama—, encontramos filmes tanto de drama romántico como de comedia romántica en el análisis. Siete de estas películas analizadas son **dramas románticos**: *Titanic* (1997), *Las normas de la casa de la sidra* (1999), *Cold Mountain* (2003), *Closer* (2004), *Match Point* (2005), *Juegos secretos* (2006) y *Atonement* (2007). Las cuatro películas restantes pertenecen al género de la **comedia romántica**: *Shakespeare In Love* (1998), *Chocolat* (2000), *El diario de Bridget Jones* (2001) y *Mi gran boda griega* (2002).

Aunque las diferencias cómicas o dramáticas establecen ciertas diferencias en los aspectos analizados, por lo general, los puntos son comunes para ambos géneros, teniendo en cuenta que es el romance el género que los engloba y que lleva el peso de los filmes. Tradicionalmente, una comedia romántica —con la intención de hacer reír y quitar importancia al problema— emplea mayores estereotipos que los dramas románticos, o al menos, los hace más visibles.

Sin embargo, nuestro estudio ha demostrado que el punto de unión es el romance, y que los estereotipos están presentes con independencia del género que acompañe. Podemos encontrar el estereotipo de “mujer buena” tanto en un drama —*Las normas de la casa de la sidra* (1999)— como en una comedia —*Chocolat* (2000)—. Quizás, no sea casualidad que ambos filmes sean obra del mismo director.

El **romance** es la cuestión más importante de la mayoría de estos filmes, aunque con excepciones, dependiente del propósito de la trama argumental. Es el caso de las dos películas mencionadas, en las que el componente romántico es “algo más” porque se priorizan otros temas. Bien es cierto que la brevedad de estas relaciones enmarcadas en

un segundo plano las vincula directamente con la falta de profundidad y realismo y, en realidad, demuestra que éste se añade a la trama incluso sin que ésta lo exija.

En *Chocolat* (2000), la relación romántica entre Roux y Vianne no supone ningún cambio en la línea argumental. Por su parte, el suspense que envuelve a *Atonement* (2007) le impulsa a dejar la relación romántica en un segundo plano, a pesar de su importancia para la trama. En *Juegos secretos* (2006) se desarrollan infinidad de temas en el marco de una relación sentimental, mientras que en *Titanic* (1997), *Cold Mountain* (2003), *Closer* (2004), *Match Point* (2005), *Shakespeare In Love* (1998), *El diario de Bridget Jones* (2001) y *Mi gran boda griega* (2002), ocurre el efecto contrario: el romance sí es lo principal y lo que lleva el peso de todo el guion.

Es importante tener en cuenta no solo la **época** del filme, sino también el **contexto** social o histórico en el que se desarrolla la trama. Romances sumidos en conflictos bélicos como los que se dan entre Ada e Inman —*Cold Mountain* (2003), durante Guerra Civil americana—, o entre Cecilia y Robbie —*Atonement* (2007), Segunda Guerra Mundial— pueden permitirse justificar su apoyo en ciertos aspectos del amor romántico. Las mujeres, acostumbradas a quedarse en el hogar en situaciones precarias en las que la igualdad no era una realidad, esperaban con desesperación a que sus amantes regresaran de la guerra, perdiendo el control de sus vidas.

Aunque encontramos excepciones como Candy —personaje femenino principal de *Las normas de la casa de la sidra* (1999)—, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, que apuesta por rehacer su vida con otra persona. Rose, en *Titanic* (1997), es obligada a asumir su papel de mujer de la época, y encuentra una oportunidad para cambiar su infeliz vida como aristócrata al conocer a Jack. Pero, ¿encontramos ese "cambio vital" o ese "destino determinante" para las mujeres en el amparo del amor "verdadero" en filmes relatados en épocas contemporáneas, donde la mujer ya goza de ciertas oportunidades?

Desafortunadamente, nuestro estudio demuestra que los casos de protagonistas femeninas que se acogen al amor romántico en la época contemporánea no suponen una mera excepción. Bridget Jones —*El diario de Bridget Jones* (2001)— es una joven de treinta años de inicios del milenio, completamente obsesionada con encontrar a su “media naranja”, hasta considerar que el amor es la solución a todos sus problemas.

Toula —*Mi gran boda griega* (2002)— sigue el camino de Bridget en la misma época, desesperada por encontrar pareja y casarse, encuentra en el “amor verdadero” su destino vital. Sin embargo, Viola, en *Shakespeare In Love* (1998), confía en encontrar el amor

en el contexto del siglo XVI, pero, sorprendentemente, sus intereses son prioritarios y no se desvanecen con la llegada del romance.

Por otro lado, nuestro análisis confirma que los **estereotipos** femeninos están, por lo general, muy presentes en las películas de género romántico, tanto dramáticas como cómicas. Además, estos personajes femeninos estereotipados no solo asumen papeles protagonistas, sino también secundarios. Los estereotipos impulsan representaciones femeninas erróneas, poco profundas y realistas.

Así, encontramos el convencional estereotipo de **“mujer buena”** en las protagonistas (Candy y Vianne) de *Las normas de la casa de la sidra* (1999) y *Chocolat* (2000). En ambos casos, asumir el papel “mujer buena” implica tener una personalidad extremadamente dulce y agradable, sin dejar espacio para otras emociones humanas que puedan manchar el estereotipo.

El estereotipo femenino de *femme fatale* se contrapone el de “mujer buena” y está presente en los personajes femeninos principales de *Closer* (2004) y *Match Point* (2005), Alice y Nola, respectivamente. Aunque las *femmes fatales* se defienden de los conflictos y de los aspectos misóginos masculinos, también los asumen.

Tanto Alice como Nola comparten ser extremadamente sexualizadas por los personajes masculinos de sus respectivos filmes y, además, aceptan dicha cosificación por considerarse a “mujeres seductoras”, capaces de “corromper” a los hombres que seducen. Ambas acaban siendo víctimas de la violencia de género por parte de sus parejas: Alice recibe un golpe de su novio Dan y Nola es asesina por su amante Chris. Además, no llegan a ser completamente independientes porque, aunque actúan con inteligencia, suelen crear una cierta dependencia de su pareja masculina en determinados momentos.

Existen otros ejemplos cinematográficos localizados en nuestro análisis en los que los personajes asumen nuevos modelos femeninos que son, de igual forma, un estereotipo. Es el caso de *Titanic* (1997), en el que su protagonista Rose, lejos de ser una mujer convencional para la época del filme, asume un estereotipo que es una **imitación del rol masculino**. Su deseo de libertad y su falta de “modales” la vincula directamente con lo masculino.

Por otro lado, Ruby de *Cold Mountain* (2003), realiza una **inversión con el papel masculino**. Mientras que Rose sigue siendo igualmente sexualizada, Ruby nunca es el objeto deseo del filme, en contraposición con la protagonista, Ada. Ruby asume labores masculinas para poder ser una “mujer independiente”, pero arrastrando toda la clase de

aspectos que rechazan cualquier ápice de feminidad. Mientras Rose le dice a Jack que le enseñe a hacer cosas “como un hombre”, Ruby asegura que no hay “hombre” mejor que ella.

Tanto en *El diario de Bridget Jones* (2001) como en *Mi gran boda griega* (2002), sus protagonistas, —Bridget y Toula respectivamente—, asumen la creación de un nuevo estereotipo femenino, el de la **mujer poco convencional**, la mujer poco atractiva o “diferente” en contraposición al estereotipo propio del romance de mujer “guapa” y “delicada”. Aunque esta fórmula pudiera significar todo un cambio en el género —acostumbrado a papeles femeninos obsoletos que se encasillaban en la “perfección” y la “feminidad”— a principios de la década de los 2000, la incorporación se ha desgastado con el paso de los años.

¿Es mejor contar con una representación de mujer “diferente” o supuestamente “poco atractiva” en el género romántico que con una mujer “atractiva”, “buena” y “femenina”? La respuesta llega al conocer, precisamente, los propósitos vitales de ambas protagonistas. Tanto Bridget como Toula desean encontrar el “amor verdadero” como la única solución a todos sus problemas personales, cuyo origen reside en ser mujeres distintas a las demás.

Al fin y al cabo, ambas asumen un estereotipo femenino, ya que son ridiculizadas tanto física como emocionalmente por el resto de personajes, se las critica por estar solteras y, a pesar de ser mujeres independientes laboralmente, se sienten infelices por no encontrar al amor de sus vidas. Toula, al menos, experimenta un cambio personal antes de conocer a su futura pareja, pero Bridget se adapta literalmente a los dos hombres que conoce: intenta “cambiar” para ser adecuada para Daniel, mientras que decide ser ella misma únicamente cuando Mark le asegura que le gusta tal y como es.

Antes que asumir roles femeninos reivindicativos, Bridget y Toula caricaturizan a la propia mujer, haciendo de ella la perfecta contraposición de la mujer convencional, que si no es “guapa” y “delicada” tendrá que ser “poco atractiva” y “poco interesante”. La oportunidad de construir papeles femeninos independientes y diferentes pero realistas se desvanece en el intento.

De las once películas analizadas, solo encontramos cuatro casos en los que los personajes femeninos no asumen estereotipos. Viola, de *Shakespeare In Love* (1998), asume un papel subversivo, representando a una mujer independiente que se defiende de los conflictos. A pesar de ser romántica y querer enamorarse —justificado romanticismo dado el contexto del relato en el siglo XVI—, sus intereses siempre son una prioridad. Además, se enfrenta a la misoginia de la época disfrazándose de hombre para poder

participar en una obra teatral del propio Shakespeare. Viola consigue incluso interpretar a Julieta, cumpliendo su sueño de ser actriz en una época en la que el teatro era un espacio masculino.

Sorprendentemente —a pesar del estereotipo asumido por el personaje femenino secundario Ruby—, la protagonista de *Cold Mountain* (2003), Ada, es una mujer independiente con una interesante evolución. Aunque espera desesperada a que su amado regrese de la guerra, Ada conocerá a Ruby, y pasará de ser una mujer rica que no sabe cuidar de ella misma a una mujer independiente que, más allá de desear el regreso de Inman, disfrutará de su vida bajo la posibilidad de no volver a verle. Además, Ada muestra desde el principio su frustración por no haber aprendido aquello que, como mujer de clase alta, se había considerado “poco apropiado”.

En *Atonement* (2007) —aunque el personaje secundario de Cecilia asuma un rol femenino estereotipado, de mujer cuya personalidad solo se desarrolla en torno a su relación imposible—, la protagonista, Briony, es un personaje complejo e interesante. Aunque no está sumida en ninguna relación, muestra un cierto interés por el amante de su hermana Cecilia, aunque próximos a la obsesión y la envidia.

Probablemente, el personaje femenino más feminista y transgresor de nuestro análisis es el de Sarah, de *Juegos secretos* (2006). Ella no es en sí misma una mujer empoderada, y al inicio, no parece independiente, pero su feminismo reside en su lucha por ser feliz y mirar por ella misma, algo que nunca ha podido hacer por ser una ama de casa que cuida de su hija todo el día y a la que su marido no ayuda, a pesar de sus peticiones.

No es necesario que Sarah sea representada como una mujer “atractiva” o “sensual”, ni siquiera tener un trabajo o ser una madre soltera. Todos estos aspectos han formado parte, tradicionalmente, de esa supuesta “independencia” femenina en el cine. Pero en el mundo real encontramos precisamente a mujeres como Sarah que viven en barrios, que son humildes o poco cultas, que están desesperadas por cargar con todo el peso familiar y del hogar, y que desean buscar una salida a una vida que es, de forma simbólica, misógina.

Sarah es un personaje muy realista porque también es insegura. No es perfecta, idealiza al hombre que ha conocido e incluso, en un principio, no es capaz de ver la inmadurez o la falta de responsabilidad de su amante. Al final, comprende que Brad no escapará con ella y regresa a casa con su hija. Sarah, en una de las escenas del filme, se reúne con otras mujeres del barrio para comentar una novela. Ella cree que el personaje es feminista: “No por el engaño. Es el ansia, el ansia de hallar una alternativa. Y el rechazo total a llevar una vida sin felicidad”. Justo como ella.

Los **estereotipos** también están presentes en los **personajes masculinos**. Homer, protagonista de *Las normas de la casa de la sidra* (1999), asume un estereotipo de hombre bueno e inocente. Sin embargo, encontramos que, la mayoría de los casos, las personalidades masculinas se desarrollan únicamente en torno a las relaciones románticas, perpetuando aspectos excesivamente románticos, agradables y “perfectos” para el personaje femenino.

Por su parte, Roux, de *Chocolat* (2000), no es más que el interés amoroso de la protagonista y, además, comparte las mismas motivaciones que su amante. En *Mi gran boda griega* (2002), Ian casi no desarrolla su personalidad, porque esta gira en torno a su relación con Toula. Además, se adapta a su pareja—incluso si eso implica ir en contra de sus propios principios o intereses— para contentar a su familia y cumplir con la tradición griega.

Inman y Robbie —*Cold Mountain* (2003) y *Atonement* (2007) respectivamente— asumen el papel masculino estereotipado de hombre que acude a la guerra y que desea volver a reunirse con su amada como único propósito vital. Ambos personajes se desarrollan en torno a este hecho, escribiendo cartas a sus amantes y pensando desesperadamente en las mismas.

En *El diario de Bridget Jones* (2001), los dos personajes masculinos, intereses románticos de la protagonista, están cargados de estereotipos. Daniel es el hombre “guapo”, el “chico malo”, mientras que Mark es aburrido, reservado, es el “chico bueno”. Por otro lado, Jack, de *Titanic* (1997), es el hombre ideal para la protagonista, un hombre “bueno” que da, literalmente, su vida por ella.

William —*Shakespeare In Love* (1998)— es un personaje bien construido, una ficción para quien fue un celebre dramaturgo, interesante y asumiendo un cierto tono humorístico, talentoso y justo para un personaje independiente como Viola. Ni en *Closer* (2004), ni en *Juegos secretos* (2006), ni en *Match Point* (2005) encontramos personajes masculinos estereotipados. Los dos hombres de la primera son misóginos, crueles y violentos, pero sin que exista normalización ni banalización. Brad de *Juegos secretos* (2006) es inmaduro e irresponsable, frustrado por su infeliz vida y sus problemas personales. Por su parte, Chris, protagonista de *Match Point* (2005) es misógino y padece una enfermiza obsesión por Nola.

De las once películas analizadas, siete cuentan con mujeres protagonistas, lo que implica, por lo general, una mayor visibilidad de la perspectiva femenina. Probablemente se deba a que el componente romántico se vincule, tradicionalmente, con las mujeres, precisamente por la importancia que estas, cinematográficamente

hablando, le otorgan al amor. Vianne de *Chocolat* (2000), Sarah de *Juegos secretos* (2006) y Briony de *Atonement* (2007) son protagonistas cuyos intereses no son únicamente románticos, están sumidas en otros propósitos o metas vitales, así como en frustraciones o problemas personales.

En contraposición, Bridget de *El diario de Bridget Jones* (2001), y Toula de *Mi gran boda griega* (2002), consideran que el amor es lo más importante y a lo que deben aspirar en sus vidas. Aunque para Rose y Ada —*Titanic* (1997) y *Cold Mountain* (2003) respectivamente— el amor consta de gran importancia, ambas son “independientes” y aceptan la brevedad y la imposibilidad presente en sus relaciones. Incluso cuando sus amantes mueren dramáticamente, asumen la pérdida y tienen vidas prósperas y felices.

El **placer visual** y, por consiguiente, la **sexualización** femenina, está presente en la mayoría de filmes, a excepción de en *Mi gran boda griega* (2002), *Chocolat* (2000) y *Shakespeare In Love* (1998), donde la sexualización femenina es puntual y casi inexistente. En el resto, la sexualización está normalizada y aceptada, como un elemento más e, incluso, incrustado en la propia personalidad del personaje femenino. Casi nunca está justificado ni es necesario. En *Atonement* (2007), Cecilia está sexualizada en una trama donde solo es un personaje secundario y donde lo importante es resolver el misterio que su hermana Briony desencadena. En *Cold Mountain* (2003) la independencia femenina de la protagonista no la exime de su sexualización.

Sin embargo, en *Juegos secretos* (2006), el placer visual se aplica tanto en Sarah como en Brad, algo que se justifica con una trama argumental que trata de exponer problemas sociales tales como la sexualidad reprimida. Los casos más explícitos, incensarios y graves se dan en los filmes: *Titanic* (1997), *Las normas de la casa de la sidra* (1999), *El diario de Bridget Jones* (2001), *Closer* (2004) y *Match Point* (2005).

Nuestro análisis confirma que, efectivamente, el **amor romántico** está presente en las relaciones principales de todos los filmes, siendo *Juegos secretos* (2006) y *Shakespeare In love* (1998) la excepción, a pesar del romanticismo excesivo de esta última. La mayor parte de las representaciones románticas son poco realistas. Carecen de profundidad y se dejan llevar por aspectos propios del amor romántico como la exclusividad, el amor verdadero e incondicional o la falta de independencia femenina.

Encontramos relaciones que se basan en estos aspectos pero que son breves y no suponen grandes cambios en la vida de los personajes, que continúan sus caminos por separado. Es el caso de Candy y Homer en *Las normas de la casa de la sidra* (1999) y Vianne y Roux en *Chocolat* (2000). En cambio, la relación entre Rose y Jack en *Titanic* (1997) se basa en un amor fugaz, desmedido y dramático.

En *Cold Mountain* (2003), Ada e Inman se enamoran perdidamente sin casi conocerse, un “amor incondicional” que les exige luchar por volver a encontrarse. Cecilia y Robbie de *Atonement* (2007) solo desean estar juntos, mientras Cecilia desaprovecha la oportunidad de rehacer su vida con alguien que no regresará, impulsando un dramático y mortal final para los amantes. En *El diario de Bridget Jones* (2001) y en *Mi gran boda griega* (2002) sus protagonistas sufren cambios vitales extremos al encontrar el “amor verdadero” y a su “media naranja”.

Más allá del amor romántico, las relaciones tóxicas y misóginas se dan entre todas las parejas de *Closer* (2004), donde priman los celos y las inseguridades, así como las infidelidades, las mentiras y la violencia. En *Match Point* (2005), la obsesión del protagonista por su amante es más que evidente, que forma parte de una relación marcada por la pasión más extrema, la confianza incondicional, y también el engaño o la manipulación.

Por otro lado, en muchos casos se fomenta la **competencia masculina** por el interés romántico femenino. Es el caso de Jack y Cal en *Titanic* (1997), de William y Lord Wessex en *Shakespeare In Love* (1998), Daniel y Mark en *El diario de Bridget Jones* (2001) y Larry y Dan en *Closer* (2004). En el caso de Daniel y Mark incluso se da un cierto **triángulo amoroso** con la protagonista, llegando al punto de la pelea física. Cal intenta disparar a Jack, y Larry y Dan compiten y discuten por las dos mujeres con las que han estado, Alice y Anna.

La **sexualidad femenina**, según nuestro estudio, no suele ser representada dada la brevedad de las escenas sexuales o los aspectos básicos de las mismas. En algunos casos se representa de forma incorrecta, dado lo explícito de las escenas y lo que muestran: *Las normas de la casa de la sidra* (1999) y *Atonement* (2007). Sorprendentemente, *Cold Mountain* (2003) es la única que se acerca a una representación más realista, dado la duración y complejidad de la escena sexual, aunque el cuerpo de la protagonista siempre se muestra. Por otro lado, *Juegos secretos* (2006) desperdicia su oportunidad de representar la sexualidad femenina en un filme donde la sexualidad es muy importante.

La **violencia de género** es un problema estructural que todavía está vigente de forma explícita y simbólica en nuestra sociedad. Según nuestro estudio, está presente en todos los filmes, sin excepciones. Así, la misoginia era aún mayor en las épocas anteriores, lo que implica una cierta justificación en ciertos filmes. Se comprende que Rose en *Titanic* (1997) fuese víctima de violencia física o simbólica en el contexto cercano a la Primera Guerra Mundial. O Viola en *Shakespeare In Love* (1998), en el siglo XVI. También las mujeres eran tratadas como objetos en el contexto Guerra Civil Americana, como ocurre en *Cold Mountain* (2003).

La violencia contra la mujer, por lo general, se muestra de forma simbólica, a través de comportamientos o comentarios misóginos. Lo realmente grave reside en los filmes con relatos contemporáneos como *El diario de Bridget Jones* (2001), que banalizan e incluso romanizan la violencia de género. Incluso en esta película se dan casos de **abuso sexual** —también normalizados por el humor—, al igual que en *Las normas de la casa de la sidra* (1999), donde un padre abusa sexualmente y viola a su hija, a la que deja embarazada. También en *Atonement* (2007), donde un hombre adulto abusa sexualmente y también viola a una niña de la familia de la protagonista. En este caso, por ejemplo, la violencia se justifica porque de ella parte la trama argumental.

Esta violencia contra la mujer se da, en muchos casos, dentro de las propias relaciones sentimentales. Esto se da en siete de las películas analizadas. Por ejemplo, en *Chocolat* (2000), Josephine es una mujer **maltratada** por su marido, aunque en el contexto de los años 50. Las excepciones son: *Las normas de la casa de la sidra* (1999), *Mi gran boda griega* (2002), *Cold Mountain* (2003) y *Atonement* (2007). La violencia de género contemporánea se muestra los filmes de la década de los 2000: *Closer* (2004), *Match Point* (2005) —explícita y simbólica y entre parejas— y *Juegos secretos* (2006) —solo simbólica—.

Lo normal es que las mujeres maltratadas en estos filmes, de forma muy explícita, se defiendan de la violencia, con independencia de la época en la que se enmarque. Aunque en *Match Point* (2005), la violencia se camufla de un cierto romanticismo y de la aceptación femenina a la manipulación y mentiras masculinas. En este filme, Chris **asesina** a su pareja, Nola, embarazada de su hijo, controlado por su propia obsesión hacia ella y por el exceso de ambición que le hace desear continuar en su vida de clase alta.

Aunque son muchos los matices que determinan si una película es o no misógina, podemos considerar que la mayoría, desafortunadamente, lo son. Cuando una película erige a una protagonista independiente puede también sumirla en el amor romántico o en la sexualización, lo que ofrece una visión misógina. Además, si la violencia contra la mujer se normaliza, también se cae en el machismo y en perpetuar todo aquello que deseamos abolir.

Siguiendo con los criterios que hemos empleado para nuestro análisis, *Shakespeare In Love* (1998) no es una película misógina y además realiza una cierta reivindicación con el papel femenino de Viola. En el caso de *Juegos secretos* (2006) se hace una denuncia explícita del problema y de otros muchos que caracterizan a la sociedad contemporánea.

La mayor parte de los filmes no cuentan con la capacidad necesaria para denunciar o reivindicar algo, a pesar de que algunos aspectos puedan engañar y hacernos creer lo contrario. Que Rose en *Titanic* (1997) se defienda del maltrato de su prometido Cal y de los comentarios misóginos no la hace realmente feminista en un contexto donde el amor es extremadamente importante y donde ella es, literalmente, salvada por Jack. *Las normas de la casa de la sidra* (1999) es sorprendentemente reivindicativa con el tratamiento del aborto, pero sin mayores intenciones.

El diario de Bridget Jones (2001) es probablemente la película más misógina de nuestro análisis, pese a que pretende convencer al espectador de que ha impulsado un personaje femenino reivindicativo por ser “diferente”, mientras justifica su machismo en el humor, a la vez que su protagonista centra su vida en el amor verdadero, su aspecto físico y la aceptación de su sexualización en un contexto contemporáneo.

El asesinato de Nola en *Match Point* (2005) no es más que una consecuencia de la personalidad psicótica y obsesiva del protagonista que impulsa el tema real del filme: la suerte y el azar. Y los comportamientos lascivos y tóxicos de los cuatro personajes en *Closer* (2004) invitan a recordar que la reivindicación no es una prioridad en un relato que solo pretende contar lo que cuenta.

En definitiva, se trata de filmes comprometidos con el romance y sus propios guiones argumentales, en los que la normalización de la violencia contra la mujer y los mitos del amor romántico son aspectos de la propia película.

6. CONCLUSIONES

El género romántico de Hollywood ha sido, tradicionalmente, el referente sentimental y romántico de los espectadores. No son pocos los ejemplos que trascienden hasta nuestros días. *Pretty Woman* (1990) caló en los espectadores para convertirse en todo un referente del género y, por consiguiente, en un modelo de reproducción válido. ¿Quién no ha creído alguna vez que la relación romántica entre Vivian y Edward era todo un sueño, un deseo vital?, ¿o que el amor verdadero e incondicional entre Jack y Rose en *Titanic* (1997) era maravilloso porque además él estaba dispuesto a dar su vida por amor?

Pero estas creencias son propias del amor romántico. Y quien haya abiertos los ojos sabrá que es precisamente uno de los aspectos pendientes de abolir. Este modelo romántico “ideal” está cargado de construcciones misóginas tales como la sexualización, los estereotipos femeninos o la violencia de género y, la sociedad, tras décadas asumiendo los mitos y el machismo, asienta el papel de la mujer y el del hombre, sus roles, en sus propias relaciones sentimentales. Porque no debemos olvidar que el cine es un medio de comunicación social con capacidad para crear y reproducir modelos y valores.

Tras nuestro análisis filmico de once películas comprendidas entre 1997 y 2007 — teniendo en cuenta su nominación al Oscar un año después de su estreno— podemos confirmar que todos los objetivos que emanan de nuestra hipótesis se cumplen. Así, podemos concluir que, efectivamente, el género romántico está repleto de mitos y valores misóginos que son posteriormente reproducidos.

Los estereotipos femeninos están muy presentes en todas las películas analizadas, pero también los masculinos, que se acogen a personalidades planas que desarrollan en torno a sus intereses amorosos. El amor romántico siempre está presente, fomentando la competencia masculina por el amor femenino o incluso envuelto en triángulos amorosos. *Shakespeare In Love* (1998) y *Juegos secretos* (2006) son los únicos filmes que no apuestan por el amor romántico.

La sexualidad femenina no es una prioridad ni algo comúnmente representado, mientras que la sexualización de la mujer es un inquebrantable hecho en la mayoría de los casos, con tres excepciones: *Shakespeare In Love* (1998), *Chocolat* (2000) y *Mi gran boda griega* (2002), que aunque no se acogen a dicha cosificación, sí que ponen el foco en la feminidad o el impacto visual de algún personaje femenino, pero de forma poco significativa.

La violencia de género está presente en absolutamente todos los filmes, no solo de forma explícita —a través de violencia sexual o física— sino de forma simbólica. Los comportamientos y comentarios misóginos son predominantes, y más allá de ser sutiles o poco latentes, están normalizados, incluso en aquellos filmes donde el contexto histórico y social debería brindar un cierto aprendizaje feminista. En siete de las once películas analizadas, la violencia contra la mujer se da en las relaciones de pareja, y la mayoría —cuatro de ellas—, en el romance principal, el que precisamente se lleva el peso de la película.

¿Cuál es, por tanto, el papel de la mujer en el género romántico contemporáneo de Hollywood? Por lo general, el papel femenino no es feminista, porque está cargado de estereotipos, está sexualizado y se acoge al mito del amor romántico para desarrollar sus relaciones sentimentales y porque la sexualidad femenina es silenciada mientras que la violencia de género siempre está presente, de un modo u otro. El problema reside, principalmente, en que este machismo no se convierte en objeto de denuncia, sino que en conjunto, es una demostración de que precisamente en este género reside todo aquello que queremos abolir.

A partir de mediados de la década de los 2000, el papel de la mujer comienza a transformarse y, al menos, ya no sufre la convencional normalización de la misoginia. El papel femenino obsoleto de los 90 y principios de los 2000 se abandona medianamente a partir de 2004 —según nuestro análisis con el filme *Closer*—, cuando las relaciones románticas toman otros caminos —aunque igualmente sumidas en el amor romántico— para empezar a ser algo más conscientes.

A partir de ahí, ya no se idealiza, porque en *Closer* (2004) la toxicidad y la misoginia es evidente y en *Match Point* (2005) la obsesión del protagonista por su amante no pasa desapercibida. *Juegos secretos* (2006) supone todo un cambio porque, lejos de ser misógina, está muy cerca del feminismo por su conciencia y su poder reivindicativo. En *Atonement* (2007), la protagonista es compleja y nos envuelve en el suspense, sin tan siquiera ser miembro de la relación romántica principal. Estos tres filmes comienzan a tratar el amor —o el desamor— de formas más complejas, aunque con aspectos, evidentemente, pendiente de ser revisados.

El género romántico carga con la problemática por cómo cinematográficamente ha sido construido, pero no por el amor en sí que, como ha demostrado el cine contemporáneo, puede ser sano y real, o no serlo, si lo que se quiere es denunciar el problema para que éste no sirva como modelo social.

El papel de la mujer en el género romántico contemporáneo de Hollywood ya ha sido completamente definido y sentenciado. Quizás, como sociedad, sí que tengamos el poder de reconocer y reivindicar, pero nunca debemos olvidar que una película nunca será solo una historia. Es conveniente preguntarnos si es ese relato, exento de poder reivindicativo y valores igualitarios, el espejo en el que deseamos reflejarnos.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Libros

Aguilar, P. (2017). *El papel de las mujeres en el cine*. Santillana.

Kemp, P. (2011). *Cine, toda la historia*. Blume.

Manzano Zambruno, L. (2019) ¿Es el #MeToo un movimiento? Una revisión sobre el concepto “movimiento social” y su relación con las redes sociales, En G. Paredes-Otero (Coord), *Investigar las redes sociales. Un acercamiento interdisciplinar* (pp. 15-34). Egregius.

Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.

Salazar Benítez, O. (2015). *La igualdad en rodaje: Masculinidades, género y cine*. Tirana lo Blanch.

Zecchi, B. (2014). *La pantalla sexuada*. Cátedra.

7.2. Artículos en revistas

Aguilar Barriga, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *Femeris*, 2, 121-146.

Biswas, A. (2004). La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. *Tiempo Cariátide*, 65-70.

Caballero Wangüemert, M. (2015). Mujeres de cine: del glamour de Hollywood a los modelos alternativos. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*.

Echart Orús, P. (2010). Vías de renovación en la última comedia romántica estadounidense. *Zer*, 29, 32-45.

Morales Romo, B. (2017). Cine romántico y género: hacia una reconstrucción de los modelos tradicionales de relaciones de pareja. *Periódico do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Gênero e Direito*, 173-195.

Núñez Domínguez, T. y Troyano Rodríguez, Y. (2012). La violencia machista en el cine. De la revisión videométrica a la intervención psicosocial. *Revista Europea de derechos fundamentales*, 19, 295-318.

Neale, S. (1992). The big romance or Something Wild?: romantic comedy today. *Screen*, 33, 284-299.

Rowe Karlyn, K. (2005). Scream, la cultura popular y el feminismo de la tercera ola: “Yo no soy mi madre”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 11, 43-74.

Soto Arguedas, A. (2013). La crítica filmica feminista y el cine de mujeres. *Revista Escena*, 36 (72-73), 55-64.

7.3. Estudios y trabajos de investigación

Da Rocha Silva, M. (2014). *Cine y mujer: algunas imágenes en las comedias románticas de Hollywood* (Tesis doctoral, Universidad del Salvador)

Lema Trillo, E. V. (2003). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid)

Morales Romo, B. (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas* (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca)

Ortiz Romero, C. (2018). *Estereotipos femeninos en el cine de Hollywood. Estudio de caso: películas premiadas en los Oscar (2007-2017)* (Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla)

7.4. Películas

Aronson, L., Darwin, L., Wiley, G. (Productores) & Allen, W., (Director). (2005) *Match Point*. [Película]. Reino Unido: Coproducción Reino Unido - Estados Unidos; BBC Films, DreamWorks SKG

Berger, A., Field, T., Yerma, R. (Productores) & Field, T. (Director). (2006) *Juegos secretos*. [Película]. Estados Unidos: New Line Cinema, Bona Fide, Standard Film Company. Distribuidora: New Line Cinema

Berger, A., Horberg, W., Pollack, S., Yerxa, R. (Productores) & Minghella A. (Director). (2003) *Cold Mountain*. [Película]. Estados Unidos: Mirage Entertainment, Bona Fide. Miramax

Bevan T., Cavendish, J., Fellner, E. (Productores) & Maguire S. (Directora). (2001) *El diario de Bridget Jones*. [Película]. Reino Unido: Working Title Films, Universal Pictures, Studiocanal, Miramax, Little Bird

Bevan, T., Fellner, E., Webster, P. (Productores) & Wright J. (Director). (2007) *Atonement*. [Película]. Reino Unido: Coproducción Reino Unido - Estados Unidos; Working Title Films, Universal Pictures, Studiocanal, Relativity Studios

Brokaw, C., Calley, J., Nichols, M. (Productores) & Nichols, M. (Director). (2004) *Closer*. [Película]. Estados Unidos: Coproducción Estados Unidos - Reino Unido; Columbia Pictures, Inside Track 2

Brown, D., Golden, K., Holleran L., (Productores) & Hallström, L. (Director). (2000) *Chocolat*. [Película]. Reino Unido: Fat Free, David Brown Productions, Miramax

Cameron, J. (Productor), Landau, J. & Cameron, J. (Director). (1997) *Titanic* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment

Gladstein N., R. (Productor) & Hallström, L. (Director). (1999) *Las normas de la casa de la sidra* [Película]. Estados Unidos: FilmColony, Miramax. Alliance Atlantis Communications

Gigliotti, D., Norman, M., Parfitt, D., Weinstein, H., Zwick, E. (Productores) & Madden, J. (Director). (1998) *Shakespeare In Love* [Película]. Estados Unidos: Miramax, Universal Pictures, The Bedford Falls Company

Goetzman, G., Hanks, T., Wilson, R. (Productores) & Zwick J. (Director). (2002) *Mi gran boda griega*. [Película]. Estados Unidos: Gold Circle Films, HBO, MPH Entertainment, Playtone, IFC Films