



# **EL DUELO AMOROSO EN EL CINE ROMÁNTICO. ANÁLISIS DE RUPTURAS EN COMEDIAS Y DRAMAS.**

ALBA COLLANTES RODRÍGUEZ

TRABAJO FIN DE GRADO

TUTORIZADO POR LUCÍA SELL- TRUJILLO

Junio, 2022

A Alba Nicolás, por enseñarme  
lo que somos capaces de hacer  
cuando el arte de amar nos  
mueve y por la lección de saber  
qué es el amor intensamente.

“¿Es el amor un arte?” (...): “todos están sedientos de amor; ven innumerables películas basadas en historias de amor felices y desgraciadas, escuchan centenares de canciones triviales que hablan del amor, y, sin embargo, casi nadie piensa que hay algo que aprender acerca del amor”

(Fromm, 2014)

¿Acaso sabemos qué hacer con todo el amor?

## **1. RESUMEN**

En el siguiente trabajo se ha llevado a cabo un análisis de contenido basado en películas del género romántico para identificar los patrones de conducta en el duelo amoroso. Para una correcta lectura de patrones se han examinado las escenas en las que tiene lugar la ruptura amorosa y la gestión posterior. Además, se han estudiado los estereotipos de género y los mitos del amor romántico para completar la investigación. Se han analizado 8 películas comprendidas entre 2001 y 2022 de personajes entre los 15 y los 29 años.

Tras el análisis se observa, entre otros patrones conductuales, que los personajes con prototipos femeninos tras el duelo muestran sus emociones o se apoyan en la familia; mientras que los personajes prototipos masculinos no muestran sus sentimientos o se evaden en otras actividades. Se concluye que el cine es un medio bidireccional influyente, que da lugar a que los personajes cinematográficos estereotipados aparezcan representados fielmente a los roles de género y que el cine se nutre de las conductas cotidianas para reproducir a sus personajes.

Palabras clave: duelo amoroso, patrón, gestión emocional, roles de género.

## **1. ABSTRACT**

In the following paper an analysis on content based on romantic films to identify behaviour patterns in the romantic grief has been carried out. For a good field-interpretation, scenes in which the break-up and its later emotional management take place have been examined. Furthermore, gender stereotypes and romantic-love myths have been studied to complete the research. Eight films between the years 2001 and 2022, in which the age of the characters comprises between 15 and 29 years old.

After the analysis it is observed, among other behavioral patterns, that the characters with female prototypes after bereavement show their emotions or support themselves in the family; while the male prototype characters do not show their feelings or avoid themselves in other activities. It is concluded that cinema is an influential bidirectional medium, which results in stereotypical cinematic characters appearing faithfully represented in gender roles, and that cinema draws on everyday behaviors to reproduce its characters.

Key words: romantic grief, pattern, emotional management, gender roles.

# Índice

<b>1. RESUMEN</b> .....	<b>2</b>
<b>2. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>3. MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>5</b>
3.1. El duelo amoroso .....	6
3.1.1 Descripción del duelo .....	7
3.2 El cine como modelo de socialización .....	8
3.3 Patrones narrativos en la creación audiovisual: las comedias románticas, las tragedias amorosas .....	9
3.4 El cine romántico y su influencia .....	10
3.5 Estereotipos de género en el cine .....	11
3.6 El duelo amoroso y su representación en el cine .....	12
<b>4. METODOLOGÍA</b> .....	<b>13</b>
4.1 Selección de películas .....	14
4.2 Descripción de las películas .....	15
4.3 Diseño de análisis de las películas .....	20
4.3.1. Ficha de análisis .....	21
4.3.2. Patrones de género, estereotipos y mitos de amor romántico .....	21
<b>5. RESULTADOS</b> .....	<b>23</b>
5.1 Análisis de contenido .....	23
5.1.1 Estereotipos de los personajes y mitos de amor romántico en las películas ..	23
5.1.2 Análisis del inicio y gestión del duelo amoroso .....	27
5.1.3 Análisis del final del duelo amoroso .....	41
5.2 Patrones de conducta en el duelo amoroso cinematográfico .....	43
<b>6. DISCUSIÓN</b> .....	<b>46</b>
<b>7. CONCLUSIONES</b> .....	<b>50</b>
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>51</b>

## **2. INTRODUCCIÓN**

Las rupturas amorosas en las películas románticas adolescentes son comunes y frecuentes, a pesar de que la primera idea que se forma en la mente de los espectadores al hablar del género sea la idílica historia amorosa. Sin importar el desenlace de la película romántica, ya sea comedia o drama, los protagonistas atraviesan un momento de crisis. Esta crisis, a la que se le puede denominar duelo amoroso, puede aparecer al final de la película, durante el transcurso del largometraje o bien al principio. Sea como fuere, el duelo amoroso está presente en la trama cinematográfica de las películas románticas.

El duelo y su representación en el cine ha sido examinado por autoras como Kübler-Ross (1969) con la definición de una serie de etapas que comprende el duelo y Aramburu (2021) mediante un análisis de contenido de filmes. Estudiar los patrones de conducta en el duelo amoroso es revelador para entender ciertos comportamientos desde una perspectiva de género. Así, independiente del año de publicación de estas obras cinematográficas, las relaciones heterosexuales siguen un mismo *modus operandi*, además, cada vez de forma más exaltada (Morales, 2015) que se explicará en el último epígrafe de este estudio. Para observar estos patrones conductuales se ha llevado a cabo un análisis de contenido de 8 películas, de los cuales se han extraído conclusiones acerca de los diferentes comportamientos en función del género. Además, entre los 8 filmes, solo se ha examinado uno en el que los personajes mantienen una relación homosexual y aun así los roles de género se mantienen.

Existen diferentes investigaciones sobre cómo se perpetúa el estereotipo femenino y masculino aún en el cine, además de investigaciones acerca de los mitos del amor romántico que aún viven en los largometrajes más recientes. El *corpus* de largometrajes que muestran los estereotipos y roles de género junto a los mitos del amor romántico es demasiado extenso. Por ello, aunque el rango temporal en el que estas películas se estrenaron es amplio, la selección propuesta para este trabajo ha tenido en cuenta tres criterios fundamentales (i) que se tratara de películas contemporáneas que fueran familiares para la población joven; (ii) que hayan sido películas exitosas entre la audiencia que consume cine romántico, (iii) que la edad de los protagonistas esté dentro de la etapa adolescente. Por tanto, se han seleccionado películas cuyos protagonistas tengan más de 15 años, y en las que las relaciones amorosas no haya hijos (protagonistas menores de 29 años).

Los comportamientos que el cine muestra en cualquier ámbito es una fuente cultural de conocimiento y, de forma inconsciente, una forma de actuar que los consumidores adoptan. Por esta razón, *El duelo amoroso en el cine romántico. Análisis de rupturas en comedias y dramas* va a examinar este proceso de duelo que el cine romántico ofrece al espectador.

### **3. MARCO TEÓRICO**

La representación de relaciones sentimentales en la gran pantalla han sido un marco referencial para las masas porque la cultura actúa como elemento vertebrador de una sociedad por ser un elemento creador de identidad (Banegas, 2018). Las relaciones de pareja en el cine han supuesto un modelo a seguir en la sociedad porque el constructo social del amor ha sido un eje modélico para las relaciones interpersonales (Hernández y Sandoval, 2020). Se trata del establecimiento de parámetros, y no solo sobre cómo querer (en el máximo significado de la palabra), sino cómo una guía de comportamiento en una relación amorosa (Hernández y Sandoval, 2020). De esta forma, las narrativas fílmicas también recogen cómo comportarse ante una situación de duelo amoroso.

Aunque el amor tenga un sinfín de explicaciones y múltiples representaciones cuando de cine se trata, el modelo de relación sentimental no ha evolucionado en su totalidad, ya que, tal y como indica Morales (2020) “parte del cine romántico sigue contribuyendo a la pervivencia de un modelo de relaciones de pareja no igualitario y tradicional donde aparecen estereotipos de género e imágenes sexistas”. El final de una relación es parte de estos relatos, y el cine también lo ha reflejado (Aramburu, 2021), ya que forma parte de la vida cotidiana. En esta investigación se va a examinar las conductas de los personajes protagonistas para estudiar qué imagen promueve el cine sobre el duelo amoroso. Todos estos procesos conductuales y emocionales han tenido cabida en las películas, especialmente en el género romántico. Normalmente, todas estas historias han sido protagonizadas por un canon de personajes muy concretos: hombre y mujer estereotipados con un final fílmico poco variado.

Con el fin de complementar el análisis de los patrones conductuales de los protagonistas ante una ruptura, se han examinado diferentes estudios sobre qué es el duelo amoroso, cómo lo representa el cine y cómo la estereotipación y los mitos románticos afectan en la significación e influencia de estas películas. A lo largo de esta primera sección de la investigación se apuntan cada uno de los elementos que van a ser analizados.

### 3.1. El duelo amoroso

El proceso de duelo ha sido estudiado y definido como “la reacción natural ante la pérdida de una persona, objeto o evento significativo; o también, la reacción emocional y de comportamiento en forma de sufrimiento y aflicción cuando un vínculo afectivo se rompe” (Villagómez, Peña y Franco, 2020).

El proceso de duelo no solo se experimenta por la muerte, sino también con la pérdida de un ser querido porque ya no forma parte de la esfera social del individuo. En términos de relaciones sentimentales amorosas, el dolor también está presente y además existe una separación (Mora, 2006, García, 2001). Es importante destacar que el factor “muerte” diferencia al duelo romántico, ya que se trata de una muerte simbólica. Ante un fallecimiento, la posibilidad de volver a establecer relación con la persona es imposible por motivos obvios, mientras que en una ruptura amorosa existe la posibilidad de “reencontrarse”. Así lo indican Aragón y Cruz (2014), ya que esa idea de retorno provoca la “constante reactivación de emociones dolorosas asociadas a la persona amada, cosa que ante la muerte de un ser querido existe la certeza de lo irreversible del hecho, aun cuando también se llegue a experimentar culpa, dolor y desesperación”. Esta hipótesis también es apoyada por Weiss (1983), ya que, tal y como recoge Bustos (2011), “la persistencia (...) se refiere a la noción de que la persona sigue existiendo y que hay posibilidad de volver a verla y buscar a la persona”, significando esto que las personas pueden experimentar una necesidad o anhelo de la presencia del otro. Igualmente, Jones y Burdette (1994) indican que, los seres humanos como seres sociales están en una constante búsqueda de intimidad, pero que esto puede implicar rechazo y traición. Según Bustos (2011), Weber explica que una ruptura amorosa se resume en una pérdida de una relación íntima, lo cual implica un proceso largo y difícil de afrontar. Es por ello por lo que en esta investigación se van a determinar diferentes etapas por las que un individuo puede enfrentarse en un proceso de duelo amoroso.

Lewandowski (2009) añade que una ruptura amorosa puede traer consecuencias negativas a corto y largo plazo, lo cual puede transformarse en duelo complicado. Aunque muchos autores postulen que se trata de una experiencia positiva, la ruptura es un proceso común, estresante, angustiante, doloroso y altamente emocional (Rivera, 2018). Tashiro y Frazier (2003) sujetan esa descripción para complementarla con la idea de mejora de calidad en relaciones futuras.



### 3.1.1 Descripción del duelo

Las investigaciones acerca del duelo se han focalizado en estudiar las distintas etapas o fases del duelo amoroso. Sánchez y Martínez (2013) delimitan las etapas o fases del duelo amoroso en negociación, hostilidad, desesperanza y la pseudo- aceptación.

La negociación es descrita como la primera reacción que tienen los individuos con el fin de reconciliar la pareja; la hostilidad, que recoge principalmente comportamientos de chantaje y venganza; la desesperanza, más característica de la gestión posterior; y la pseudo- aceptación. La pseudo-aceptación puede conformar la parte final del duelo romántico. Se caracteriza por el tipo de pensamientos hostiles y negativos (y de desprecio) que siente la persona que sufre el duelo. Es la última fase que sufre con resignación y además intenta culpar a personas externas a la exrelación, ya sea a terceras personas de la relación o simplemente por falta de amor o compromiso. Se trata de fases apoyadas y argumentadas por otras autorías de estudios anteriores como Cabo de Villa (2007) o Engel (1964). En esta investigación, aunque exista la presencia de una descripción similar a estas etapas mencionadas, se va a delimitar el duelo temporalmente, estudiando así el inicio, la gestión y el final del duelo amoroso.

Se trata de una obviedad que la causa de la ruptura amorosa va a condicionar diferentes comportamientos en la primera fase inicial del duelo. Estos investigadores sujetan la teoría de las fases del duelo en forma de resumen, pero es importante tener en consideración el contexto personal de cada implicado. Las etapas de la vida y las etapas del duelo se determinan mutuamente (Gamo y Pazos, 2009), y aunque lo explicado anteriormente trate de diferenciar fases en el duelo, es un proceso único y personal. Así, las emociones de ira, culpa, rabia, ansiedad y soledad (entre otras) estarán presentes en el duelo de cada persona, pero en función del contexto y de su historia personal serán afrontados de una manera u otra por cada individuo.

### 3.2 El cine como modelo de socialización

El cine como medio y las películas como productos culturales han supuesto un vehículo para la socialización por los parámetros relaciones que establecen. Así, Silvina (2005) citando a Luke (1999) recoge que se tratan de pedagogías públicas, es decir «regímenes de poder-saber».

Si el foco se centra en la enseñanza, se descubre que el aprendizaje del cine en las masas no es ninguna particularidad. De hecho, cuando se desnaturaliza y se “defusiona” el papel de espectador, se deshace lo que en un análisis se denomina normal y obvio (Silvina, 2005), apartando la experiencia y las perspectivas. Por ende, un análisis de los productos culturales que se reproducen está sujeto a la panorámica masiva y subjetiva de los propios productores, ya que al final, son los mismos consumidores.

Los medios enseñan conocimientos y valores; y es por ello por lo que el cine se convierte en un reflejo de la cotidianidad, o como indica Núñez (2009), se convierte en un espejo donde mirar la realidad social. Además, siguiendo a la autora, “muestra modelos de comportamiento, valores sociales y normas, produce reacciones: es persuasivo.” Esto denota la implicación y la corta distancia existente entre la fiel realidad que se considera vivir y la gran pantalla. Como seres sociales y relacionales, la gestión emocional, la resolución de conflictos o la vivencia de una ruptura amorosa como es el duelo participan en la estructura del reflejo del “yo” en el cine.

Según Bellido (1998) sí que existe una diferencia entre la realidad y la pantalla, ya que el autor asegura que la auténtica significación no lo proporciona la imagen en sí, sino “ la alternancia de planos, el orden en que se encuentran-el montaje-, el lugar donde se coloca la cámara-y muchos de sus movimientos-junto a los distintos códigos que forman la realización es lo que hace posible que las imágenes produzcan un determinado significado, que en la mayoría de los casos es difícil captar a nivel consciente”. Así, todo el entramado cinematográfico está compuesto por elementos que inconscientemente se consumen y que tienen una influencia en los espectadores. Por lo tanto, no se trata exclusivamente de la imagen, sino el *corpus* que conforma el cine con todos sus mecanismos.

Otro de los elementos que más sentido adquieren en el medio de comunicación es la palabra y con ella, los diálogos y las ideas (Loscertales, 1999):

“Porque la presentación de los contenidos conceptuales, las ideologías, las situaciones más íntimamente humanas y más ampliamente históricas y sociológicas... en definitiva los aspectos más ricos, conceptuales y abstractos de la interacción social humana tienen un vehículo privilegiado de expresión que es la palabra y por ello el cine ha de recurrir a manifestar todo este rico entramado

de contenidos a través de los diálogos, el elemento fundamental de que se sirve el cine cuando quiere usar el lenguaje verbal “

Los diálogos cinematográficos son, en su máximo sentido, símbolos. Por ello, en esta investigación, las palabras de los personajes de ficción son la base para entender el comportamiento en un proceso como es el duelo: se trata de un marco icónico de expresión de emociones y sentimientos (Loscertales, 1999).

### 3.3 Patrones narrativos en la creación audiovisual: las comedias románticas, las tragedias amorosas

Los patrones narrativos guardan una relación sustancial con la estructura de las películas, independientemente del género. Los componentes de “éxito” se basan en un desarrollo coherente y gradual de una historia junto a las respuestas emocionales esperadas del público (Arriaga, 2022). Los patrones fílmicos complementan a los patrones socioculturales que se reflejan en los propios largometrajes: se convierte en un producto cultural dentro del mercado occidental.

Siguiendo la línea clasificatoria de Montesinos Ladrón (2019), las comedias románticas poseen unos patrones narrativos con los siguientes elementos:

- Las películas están enmarcadas dentro de un contexto contemporáneo específico.
- La representación de los protagonistas encaja en un eje de amor-odio con estereotipos subrayados y la ambigua composición final y conceptual de lo que es el amor. Respecto a la última puntualización, esta se refiere a que las nuevas producciones intentan reformular el concepto de las relaciones románticas, pero denotan que no quedan exentas del sistema patriarcal “a través de una hegemonía ideológica cada vez más denunciada e insostenible”.
- El deseo de presentar lo cultural como natural.
- La presencia del engaño.
- El *meet cute*; la expresión que se traduce al español como “chico conoce a chica”.

Este género es estable en la industria del cine y se complementa con el melodrama. Según Ibarra (2009) el melodrama se basa en la prolongación de sufrimiento del personaje y el goce de esa agonía. Este “goce” o placer ha sido examinado en innumerables ocasiones

(incluso en el arte) de forma peyorativa y relacionado con el género femenino. Esta autora se apoya en la idea de Mazziotti (2002) para explicar cómo los melodramas se resumen en aspectos como los afectos, las emociones o el mundo doméstico.

Solórzano (2021) indica que el discurso que se repite en las películas románticas defiende la idea del matrimonio y la familia. De esta forma, la industria cinematográfica muestra patrones en torno a relaciones que se repiten independientemente del contexto o el momento. Enfocando estas deducciones a la propia investigación, en el duelo amoroso también se han conformado discursos; siguiendo a Mármol-Martín (2018) con “un modelo de amor en el que la intensidad del anhelo, la frustración y los comportamientos abusivos están presentes, especialmente en las relaciones de pareja”.

Aunque el mercado tradicional evolucione, la demanda de estos productos románticos no acontece. Solórzano (2021) cita a Zerega (2021) para explicar la constante activación del mercado cinematográfico: “En el mercadeo cultural a partir del producto creado, a partir de la creación libre, se va a buscar públicos para luego transformarlos en audiencias y luego monetizar esa relación”.

### 3.4 El cine romántico y su influencia

El género romántico en el cine presenta historias de amor de todo tipo, y además asumiendo rasgos en común como son la vinculación al sufrimiento, conductas violentas o relaciones insanas (Cardona, 2021). Esta exposición constante provoca que los consumidores de cine se muestren influenciados por las manifestaciones culturales que el cine incorpora. Tal y como indica la misma autora, estos productos cinematográficos impulsan y promueven la aceptación del canon hegemónico patriarcal y los mitos románticos; perpetuando los roles de género y la desigualdad entre hombres y mujeres.

Los personajes de ficción de las comedias y dramas románticos provocan un proceso de identificación que, según Cohen (2001), se basa en el mecanismo por el que las personas sienten que la historia narrativa que se consume les pertenece, es decir, como si de una forma u otra se vinculasen con la historia por las similitudes entre la realidad de su vida y la ficción. Cardona (2021) afirma cómo la información que nos proporcionan los medios “funcionan como fuentes de información cultural sobre las relaciones y configuran la formación de actitudes y creencias sobre el amor”. Aunque la

personalización de los personajes que aparecen en las películas románticas ha evolucionado, el modelo cishetero es el predominante.

La comedia romántica ha sido influenciada por las productoras de Hollywood en todo el mundo por ser el principal sello universal cinematográfico. Los principales demandantes han sido Europa y el resto de los países del mundo ya que, al tratarse del cine de masas, este auge de influencia se observa de forma general y sobre todo en la segunda mitad del siglo XX y en el XXI.

Aun así, la categoría romántica ha estado sujeta a diversos cambios desde principios del siglo XXI. Siguiendo a Caro (2021) y a su clasificación del género en los últimos años aparecen la comedia romántica gamberra, la comedia retro o neotradicional y la comedia romántica independiente hollywoodiense *quirky*. La primera de esta clasificación coincide con las obras que narran historias de amor con humor surrealista y poseen referencias explícitas sexuales; la comedia retro con clara influencia de los años 30 y 50; y, en último lugar, las que disponen de protagonistas que representan a la *Manic Pixie Dream Girl* y al *Grumpy Manic Dream Fellow*.

### 3.5 Estereotipos de género en el cine

Los estereotipos de género son ideas adquiridas culturalmente que se asignan a los sexos para considerarlos y para justificar su actuación en sociedad; y tal y como indica Morales Romo (2015), como mecanismo activador de la ideología patriarcal. La dominación y la sumisión, la activación y pasividad sexual o la independencia y dependencia respectivamente en hombres y mujeres son roles perpetuados y asumidos en el cine. Por ello, el amor de pareja es uno de los ámbitos en los que más se produce la desigualdad de género en las sociedades formalmente igualitarias (Jónasdóttir, 1993).

La representación de posibles escenarios en la ficción puede resultar útil y crear una sensación de pertenencia en sociedad. Aun así, es importante afirmar que el encasillamiento de roles asignados a las mujeres y hombres están sujetos a los moldes de la masculinidad hegemónica y la feminidad normativa (Hernández y Sandoval, 2020), como única forma de representación. Estas relaciones normalmente están alejadas de la realidad y además perpetúan actitudes y valores que no corresponden a una visión realista de las relaciones de pareja (Morales Romo y Morales Romo, 2020). Loscertales y Martínez-País (1997) explican los estereotipos como las propiedades del imaginario

colectivo de la sociedad, es decir, contenidos cognitivos no verificados que pueden contener una base de datos real.

Tal y como indican Orellana y Garay (2020), el amor pasional “puede ser concebido como un entramado cultural que se estructura a partir de mitos y estos conforman penetrantes narrativas complementarias acerca de las relaciones amorosas entre las personas”. De esta forma, los estereotipos de género cada vez más se conciben como algo firme y rígido por lo que guiarse socialmente. El cine, como actor que genera influencia en las masas, provoca que las personas actúen como según su género les indican las grandes pantallas. El sistema patriarcal parece guionizado y como único punto del que partir al tratarse de una relación heterosexual, rechazando y en este caso esquivando, unas nuevas formas de concebir y ejecutar el amor.

### 3.6 El duelo amoroso y su representación en el cine

Los medios de comunicación y los sistemas ejercen una comunicación bidireccional, esto supone que la interactividad motiva la participación de los usuarios (Alonso, 2021), es decir, el espectador se vuelve partícipe en el acto comunicativo. De esta forma, igual que el cine como medio de comunicación influye en la vida cotidiana, las personas o usuarios también interfieren en la formación del relato cinematográfico. En una producción del género romántico, ya sea drama o comedia, se observan procesos emocionales como el duelo. Las películas personifican la fatalidad que causan las pérdidas, y las etapas de este proceso que el doliente vive (Aramburu, 2021).

El relato del duelo en el cine da acceso a que los usuarios y consumidores de la pieza audiovisual conozcan el dolor (Rojas, 2017); ya que la experiencia compartida se convierte en un nexo de comparación vital. Indirectamente, los consumidores de la película comienzan a formar parte de ese duelo, transformándose este en uno más llevadero. El cine intenta llegar al espectador a través de la empatía por los personajes y la proyección de las experiencias propias, (Astudillo y Mendinueta, 2008). Esto conlleva una identificación con el personaje: si el resultado es favorable será óptimo para su crecimiento, y si no es así podría provocar sensaciones como la frustración.

El amor romántico se basa en sentimientos que se persiguen y desean (Hernández, Sandoval 2020) y que tanto hombres como mujeres luchan por alcanzarlo. Cuando el amor se plasma en la gran pantalla, el cine se convierte en una representación de cómo

vivir el amor y las relaciones. Si a esto se le suma a la capacidad de influencia que posee el cine de masas, se puede apuntar que es un agente perpetuador de mitos, ya que todo lo que refleja no es ni real ni exacto.

#### **4. METODOLOGÍA**

El objetivo de esta investigación es analizar los discursos de determinadas películas del género romántico para identificar los patrones de conducta en el duelo amoroso de los personajes cinematográficos. Para ello, la investigación se apoya en los mitos del amor romántico y en los roles y estereotipos de género para fundamentar la gestión emocional y conductual en un proceso como es el duelo.

El enfoque de investigación escogido es cualitativo, ya que permite examinar cómo suceden ciertos patrones y cómo son reflejados en el cine, debido a la influencia que las narraciones cinematográficas tienen sobre las masas por ser un medio de comunicación bidireccional. Por ello, se han analizado 8 películas comprendidas entre el año 2000 y la actualidad (2022) con personajes protagonistas con edades comprendidas entre los 15 y los 29 años.

Tal y como indica Becker (1996), la investigación cualitativa es una forma de entender la relación entre el problema y el método. Se trata de una metodología inductiva, ya que se produce cuando el enfoque va de lo particular, en este caso, los patrones de conducta particulares de los personajes; a lo general, que puede suponer la representación de los procesos del duelo.

Siguiendo la definición del método de Flick (2012), este tipo de investigación no tiene un objetivo esclarecido acerca de los conceptos ni las hipótesis, ya que estos se van formulando conforme avanza la investigación (Hernández, Matos y Clementino, 2016). Otro rasgo aclaratorio es que la subjetividad de la investigadora son parte del estudio, ya que sus reflexiones, acciones y observaciones se convierten en datos de la misma exploración.

Flick (2012) asegura que las imágenes presentadas en televisión y en las películas influyen en las realidades cotidianas; y estas pueden transmitir el significado de las construcciones sociales que se realizan. Banks (2010) apoya esta propuesta porque indica que “la primera razón es que las imágenes son omnipresentes en la sociedad y, debido a

ello, se puede incluir potencialmente alguna consideración de la representación visual en todos los estudios de la sociedad”.

En la sección previa se han abordado los diferentes estudios y definiciones acerca del duelo amoroso, las rupturas y su respectiva representación en el ámbito cinematográfico. Además, se han examinado los condicionantes que afectan a la formación de los protagonistas de las películas, los cuales están influenciados por los estereotipos y roles de género.

En el siguiente apartado se va a explorar una serie de largometrajes para llevar a cabo un proceso de análisis. Las películas han seguido un proceso de selección que se explica a continuación.

#### 4.1 Selección de películas

Para observar el duelo amoroso ha sido necesario hacer una diferenciación de películas enfocadas en el género romántico. Por la limitación de edad de los protagonistas (entre 15 y 29 años) y por sus relatos, la selección de películas se basa en los siguientes criterios:

-Exitosas y reconocidas por la población general consumidora de cine romántico: el criterio de selección del éxito en estos filmes es fundamental para entender el grado de influencia en las masas.

-Referentes para la juventud por su trama: películas que recogen y narran historias amorosas producidas entre jóvenes, ya que la edad puede afectar en el proceso de identificación con la ficción.

-En la historia tiene lugar una ruptura amorosa: El motivo de análisis es observar el duelo de los personajes ficticios, por lo que este criterio es indispensable.

-Relaciones sentimentales sin hijos: Debido a la edad comprendida de los protagonistas de las películas.

- Presencia de mitos románticos en la relación descrita en la trama: Se trata de un factor que su presencia sigue vigente en las producciones de los últimos años, es un elemento fijo que se asocia a las películas del género.

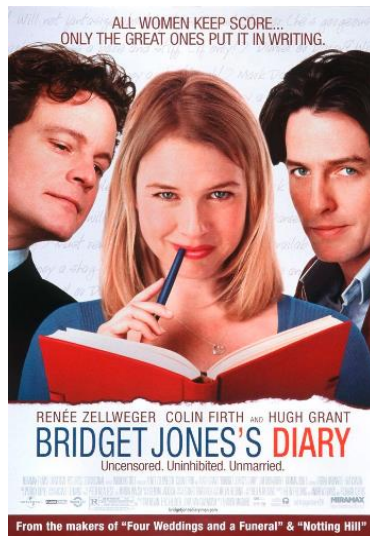
- Protagonistas estereotipados por el perfil que presentan: Tanto los roles como los estereotipos de género (al igual que los mitos románticos ya especificados) cumplen un



papel trascendente en la conformación de las narraciones del género cinematográfico. Este criterio es lo suficientemente significativo para el desarrollo.

#### 4.2 Descripción de las películas

Para desarrollar el análisis de las películas, es pertinente describir el fenómeno de cada filme y lo que supuso en la gran pantalla, además de la trama y la respectiva historia de cada relato cinematográfico.



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



**500 días juntos (2009)**



**A tres metros sobre el cielo (2010)**



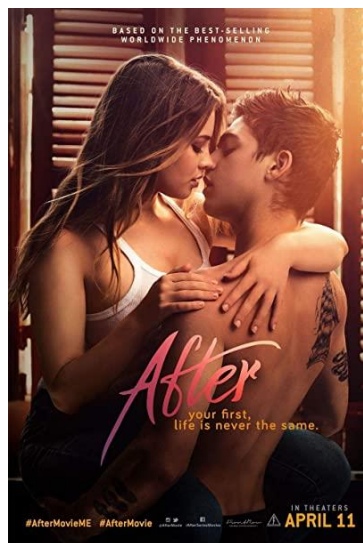
**Como locos (2011)**



**La vida de Adèle (2013)**



**Cincuenta sombras de Grey (2015)**



**After (2019)**



**A través de mi ventana (2022)**

*El Diario de Bridget Jones* es una simbólica comedia hollywoodense de principios del S. XXI. Su influencia no está tan marcada por los beneficios económicos obtenidos sino por ser un ícono en su generación; tanto por el retrato cinematográfico de la mujer soltera como por el característico final de la historia. Aun así, el final de la trama se asemeja

bastante al resto de los filmes de la época. La figura de Bridget es un buen ejemplo para entender cómo actúa una mujer soltera sometida al sistema patriarcal ante el matrimonio.

Esta película de 2001 recoge la historia de Bridget, la protagonista, la cual posee una visión de éxito que está sujeta a encontrar el amor. Esta idea está reforzada constantemente por ella misma y por su familia, concretamente por su madre. Bridget trabaja en una oficina de prensa, ocupando un puesto básico en el que realiza llamadas por teléfono. Conoce a Darsy en una fiesta navideña familiar, y este personaje aparece en el filme de manera irregular. Jones vive una vida común: trabaja, sale con amigos y pasa tiempo con su familia. El personaje del que se encariña es Daniel Cleaver, su jefe. Mantienen principalmente una relación basada en el sexo. La ruptura se produce cuando Cleaver le es infiel con otra compañera de la empresa. En una de las discusiones reaparece en personaje de Darsy y la protagonista parece que está dubitativa a la hora de decidir con quién quiere continuar una relación sentimental. Finalmente termina con Darsy.

*After* llegó a la pantalla a través de una novela de la plataforma *Wattpad*. Se convirtió en un *boom* novelístico en 2013 debido a la protagonización masculina de la historia, ya que se trataba de un *fanfiction* basado en el cantante Harry Styles. Su autora, Anna Todd, consiguió 1.500 millones de suscriptores con la novela que también forma parte de una saga. Los dólares recaudados con la producción fueron 69,7 aproximadamente. El duelo amoroso acontece al final de la producción, donde se observa con claridad la falta de comunicación entre la pareja.

Tessa es una chica en su primer año de universidad que conoce a Hardin a través de su compañera de habitación. Tessa es una chica con pareja y responsable, mientras que Hardin muestra una actitud despreocupada con ella. Hardin hace una apuesta con sus amigos a escondidas de Tessa que se resume en la confirmación de que Tessa va a terminar enamorada del personaje masculino. Tras el desarrollo de una corta relación, Tessa se entera de esta apuesta de una forma brusca y rompen el vínculo.

*Cincuenta sombras de Grey* recaudó 527 millones de euros en los cines. Se trata de la plasmación de una novela erótica y romántica publicada en 2012 y que forma parte de una trilogía. Los otros dos filmes que conforman la saga también obtuvieron popularidad en su momento. El argumento de la película es básico y prototípico, lo cual encaja con la demanda cinematográfica de consumo habitual. Christian Grey conquista el corazón y los límites personales que Anastasia nunca imaginaría. El final de la película es abierto y

culmina con el núcleo del duelo amoroso, por lo tanto, también se va a examinar la ruptura en el filme que subsigue esta historia: *Cincuenta sombras más oscuras*.

Este filme muestra la historia de una pareja sujeta a un interés particular, ya que Christian desea una relación por contrato debido a prácticas sexuales. Mientras Anastasia lucha por tener una relación “común” y conocer a Christian para no solo tener relaciones sexuales, el personaje masculino se niega. Ahí, la relación empieza a perder interés y tiene lugar la ruptura.

La obra de cine *500 días juntos* debe su éxito al retrato de una relación que no comprendía con la norma de las relaciones sentimentales normalmente proyectadas. Fue nominada en festivales como los *Critics' Choice Awards* y en los Globos de Oro a premios como “Mejor Comedia” y “Mejores Actores”; y además consiguió el premio de “Mejor Guion” en los *Independent Spirit*. Aunque la relación sentimental plasmada en la pantalla transmite un mensaje diferente del amor, no deja de cumplir las reglas de un amor fatal en el que en este caso la víctima es el hombre.

Este filme recoge la historia de dos personajes que poseen una visión diferente de vivir el amor y la pareja. Tom trabaja en una empresa de tarjetas de felicitación y Summer se presenta como la nueva secretaria de su jefe. Aunque Tom al principio niega su interés hacia ella, termina obsesionándose con empezar a salir juntos. Summer aclara desde el principio que solo busca “pasarle bien”, y Tom quiere una relación comprometida. Finalmente, Tom y Summer terminan la relación y, mientras Tom intenta superar la ruptura, al tiempo se reencuentra con ella y observa que va a casarse.

*La vida de Adèle* es una pieza que ha sido sometida a muchas críticas por la representación de la homosexualidad femenina. Recibió críticas por tratarse de un largometraje extremadamente duradero en el que las escenas de sexo rozaban lo pornográfico. Debido a la poca referencialidad a la homosexualidad protagonista en películas románticas, este filme francés fue un éxito. El duelo amoroso se visiona en el último tercio del filme y la idea que predomina es la falta de aceptación tras la ruptura.

Esta película cuenta el romance entre dos jóvenes, Adèle y Emma. El filme muestra las dificultades que sufre la protagonista por interesarse y sentirse atraída por una chica. Aunque en la película se desarrolle principalmente en la edad temprana de las jóvenes, *La vida de Adèle* hace un recorrido hasta la edad adulta. Aquí tiene lugar la ruptura por una infidelidad y termina la relación.

*A tres metros sobre el cielo* fue una película taquillera en su debut en España. Está basada en la novela de Federico Moccia que recaudó 8,5 millones de euros en su estreno en 2010. Se convirtió en una película que tuvo buena acogida entre la audiencia joven y adolescente por su trama, aunque en realidad cumple la estructura simple y común del género. Su éxito también se debe a los actores que la protagonizaron: Mario Casas y María Valverde. En el caso de este largometraje, la ruptura se plasma en diferentes ocasiones y escenarios, mostrando una perspectiva longitudinal del duelo.

Esta obra cinematográfica plasma la historia de un amor juvenil en el que Hache y Babi son personajes de diferente rango social y comienzan una relación. Babi oculta su relación porque sus padres no la aceptan. Mientras, la situación de Hache se resume en la convivencia con su hermano y en la espera de una sentencia judicial. La pareja finaliza su relación por diversas mentiras y abusos por parte de Hache. Babi demuestra su hartazgo, la relación acaba y ella rehace su vida.

A pesar de que se trate de una película de bajo presupuesto, *Como locos* es un filme romántico presentado y premiado por el Festival de Cine Sundance en 2011 por “Mejor Película” y “Premio Especial”. Este largometraje no cumple con las expectativas de las clásicas comedias románticas de Hollywood, y, además, retracta la relación juvenil no solo desde una postura optimista, ya que la película se convierte en un melodrama en su última parte. El duelo amoroso transcurre prácticamente desde el inicio de la película, por lo que la base de la historia es el proceso de la ruptura. Este refleja las dificultades de mantener una relación en la distancia.

La relación que tienen Anna y Jacob comenzó cuando vivían su etapa universitaria en Estados Unidos. Como Anna era británica, tenía que renovar su visado. Al no poder hacerlo, tuvieron que aprender a mantener su relación a distancia. El largometraje manifiesta las dificultades de esta distancia, en la que aparecen otros personajes como Sam y Simon (parejas de los protagonistas) en una época en la que abren la relación. Al final del filme continúan con la relación, incluso se casaron.

*A través de mi ventana* es una película que aún no se ha estrenado en los cines, pero su publicación tuvo lugar en la plataforma *streaming* de Netflix. La misma plataforma fue la productora del filme y su éxito se basa en su posición en el Top 10 de Netflix España en 85 países diferentes y por ser la tercera película de habla no inglesa más vistas en sus

primeros 28 días de estreno. Este largometraje narra un drama romántico heterosexual normativo en el que tiene lugar una ruptura por motivos familiares.

Raquel y Ares son vecinos y de familias totalmente opuestas. Raquel persigue el contacto con Ares y ambos comienzan una relación a escondidas de sus padres. La familia de Ares lo presiona para que se concentre en la empresa familiar que va a heredar. Aun así, la relación termina de forma drástica y sin ningún evento que conforme un giro de guion. El final muestra cómo Raquel ha escrito su historia con Ares y la está leyendo en un auditorio.

### 4.3 Diseño de análisis de las películas

Con el fin de analizar el duelo amoroso en cada uno de los largometrajes se va a emplear una ficha de análisis y una categorización de patrones de género y estereotipos de género, junto a los mitos del amor romántico.

#### 4.3.1. Ficha de análisis

La siguiente ficha recoge las variables que se han valorado a la hora de realizar el análisis de las obras audiovisuales. En ella se diferencia el inicio del duelo de los personajes en los primeros momentos de la ruptura; y seguidamente la gestión. En último lugar se ha revisado la descripción del final del duelo, la cual refleja las diferentes conductas que mantendrán los personajes una vez acabada la relación. El final del duelo no se encuentra especificado en la ficha de análisis, ya que su comentario tendrá lugar en otro epígrafe diferente. En todas estas fases temporales se examina la representación emocional y conductual que están experimentando y ejerciendo los personajes.

Por un lado, el motivo de la ruptura ha sido crucial en esta investigación porque ha determinado los diferentes grupos a analizar, es decir, según el motivo de la ruptura sentimental, las películas se han agrupado en diferentes apartados. Las causas de la ruptura que han aparecido en las películas han sido: infidelidad, mentiras, falta de compromiso y distancia.

El siguiente cuadro describe la ficha de análisis que se ha empleado para clasificar y explicar el contenido de las películas:

Detonante de la ruptura
Responsable de la ruptura
Inicio de la ruptura (personaje 1)
Gestión del duelo (personaje 1)
Inicio de la ruptura (personaje 2)
Gestión del duelo (personaje 2)
Final (abierto o cerrado)

#### 4.3.2. Patrones de género, estereotipos y mitos de amor romántico

La clasificación de tipología de género y mitos románticos que se va a realizar para esta investigación se basa en los estudios Orellana y Garay (2020). La siguiente tabla teórica se trata de una base de datos a contratar con el análisis de contenido obtenido por la investigadora. Tanto los mitos como los estereotipos de género aparecerán combinados con la ficha de análisis de las películas.

<b><u>TABLA MITOS DEL AMOR ROMÁNTICO</u></b>
Creencia de que los polos opuestos se atraen y entienden mejor: Idea ingenua de complementariedad relacional.
La compatibilidad del amor y el maltrato: Dañar o agredir a la otra persona simboliza amor o involucramiento; a episodios de violencia siguen momentos de ternura.
El amor verdadero lo perdona/aguanta todo
Razonamiento emocional: Cuando una persona está enamorada de otra es porque ha sido activada existe una “química especial”.
Creer que sólo hay un amor verdadero en la vida: Consideración de que solo se ama o se quiere, “de verdad”, una vez en la vida.
Atribución de la capacidad de dar la felicidad al otro/a: La pareja como fuente única de felicidad personal o uno mismo como única fuente para hacer feliz a la otra persona.
Falacia de la entrega total: El amor es un sacrificio, es desinteresado e implica renunciar a cosas por la relación.
El amor como proceso de despersonalización: Implica fusión, sacrificar el “yo” para identificarse con la otra persona, olvidando la propia identidad y proyectos vitales.
Falacia del cambio por amor: Creencia en un posible cambio la persona (defectos, vicios, agresividad, etc.).

Normalización del conflicto: Los conflictos iniciales no tienen importancia, son producto de la “adaptación” a la pareja
Crear que cuando se ama de verdad el otro debe ser lo fundamental: Una idea que sitúa en segundo lugar todo aquello que no sea la pareja.
El príncipe azul y la princesa maravillosa: Rígida división de los roles sexuales y los estereotipos de género: él valiente y fuerte, ella miedosa y vulnerable.
La media naranja: Se elige la pareja que se tenía predestinada de algún modo y que ha sido la única o la mejor elección potencialmente posible.
La exclusividad: Imposibilidad de sentir amor por otras personas cuando ya se dice amar a alguien más.
El matrimonio o convivencia: El amor romántico pasional debe conducir a la unión estable de la pareja.
La omnipotencia: El amor es suficiente para hacer frente o superar los distintos obstáculos.
La pasión eterna o de la perdurabilidad: el amor romántico debe durar o durará para siempre
La fidelidad, o creencia en que todos los deseos pasionales, románticos y eróticos deben satisfacerse exclusivamente con una única persona.
El libre albedrío: Los sentimientos amorosos son absolutamente íntimos.
El emparejamiento: La pareja es algo natural y universal.
Los celos: Creencia de que los celos indican la existencia de un verdadero amor.
Crear que si me ama se debe renunciar a la intimidad: Idea de ser “el uno para el otro”, por lo cual no debe haber secretos en la pareja.

*Elaboración de Orellana y Garay (2020)*

<b><u>ESTEREOTIPOS MASCULINOS</u></b>	<b><u>ESTEREOTIPOS FEMENINOS</u></b>
Fuerte, inteligente, lógico, racional, activo, dominante o poderoso, asertivo, independiente, autoritario, rudo, agresivo, valiente, audaz, decidido seguro, estable, competitivo, persistente, luchador, conquistador, controlador (de la sexualidad y el cuerpo de las mujeres), celoso, expresa su sexualidad, viril, infiel, autosuficiente, autónomo, menos dispuesto a la renuncia, el sacrificio y la entrega emocional, protector, espera	Débil, bella o con cuerpo estético, emocional, intuitiva, pasiva, sumisa, coqueta, abnegada, tierna, maternal, delicada, dependiente, obediente, receptiva, tolerante, paciente, insegura, inestable, colaboradora, histérica, cambiante, sacrificada, reprime su sexualidad, provocadora, detallista, fiel, entregada, receptora, protegida, servidora (ser-para-otros), objeto de abusos de poder, maltrato y violencia, subordinada a necesidades



ser servido, detenta el poder y la fuerza, ejerce violencia.	masculinas, alberga sentimientos de desesperanza aprendida, tendiente a la culpabilidad.
--	--

*Elaboración de Orellana y Garay (2020)*

## **5. RESULTADOS**

En este epígrafe tiene lugar los resultados extraídos del análisis de contenido en dos vertientes. En primer lugar, los roles de género y los mitos del amor romántico según el filme y la caracterización de los personajes y, en segundo lugar, las fases temporales del duelo.

### 5.1 Análisis de contenido

#### 5.1.1 Estereotipos de los personajes y mitos de amor romántico en las películas

Para comprender la importancia de los diferentes procesos duelo que van a ser examinados, el papel de los estereotipos de género y mitos románticos de las películas se interrelacionan y adquieren significación.

##### *El diario de Bridget Jones*

Se trata de una pareja heterosexual que ha terminado a causa de una infidelidad. La representación del proceso de duelo se basa mayoritariamente en la mujer y protagonista. El hombre protagonista, Daniel, es el responsable de la ruptura; la mujer protagonista (Bridget) decide poner fin a la relación.

- Estereotipos y mitos románticos predominantes:
  - Bridget: emocional, objeto de abusos de poder, tendiente a la culpabilidad, insegura, histérica.
  - Daniel: activo, dominante, viril, infiel, controlador de la sexualidad, poderoso.

Mitos del amor romántico: La media naranja; el emparejamiento como única opción.

##### *500 días juntos*

Tom es el protagonista de esta trama y es el personaje principal en el que el duelo se refleja. La protagonista, Summer, es la responsable de la ruptura; y es la misma que decide poner fin a la relación.

- Estereotipos y mitos románticos predominantes:

- Tom: lógico, racional, estable, celoso, entregado emocionalmente, persistente.
- Summer: paciente, desesperanza aprendida, bella, dependiente.

Mitos del amor romántico: La media naranja, la exclusividad; razonamiento emocional; creer que sólo hay un amor verdadero en la vida.

Este último estereotipo asignado a Summer es importante destacarlo, porque la dependencia no es explícita en el largometraje, sino que aparece al final. Existe un término para describir a los personajes como Summer: *manic pixie dream girl*, “la celebración de una feminidad tradicional, reformulada como irónica” (Vázquez, 2018). Este concepto reúne las características que resumen a Summer, una chica que no busca el compromiso (sexualidad neoliberal), pero que al final termina cediendo y rompiendo con sus principios.

#### *A tres metros sobre el cielo*

Es una pareja heterosexual que rompe por un conjunto de discusiones y mentiras. El hombre protagonista, Hache, es el responsable de la ruptura; la mujer protagonista (Babi) decide poner fin a la relación. El duelo se estudia en ambos personajes.

- Estereotipos y mitos románticos predominantes:
  - Hache: fuerte, autoritario, competitivo, ejerce violencia, seguro, agresivo.
  - Babi: débil, dulce, bella, tierna, pasiva, sumisa, coqueta, delicada.

Mitos del amor romántico: Normalización del conflicto; falacia del cambio por amor; normalización del conflicto; creencia de que los polos opuestos se atraen y entienden mejor.

#### *Como locos*

Anna y Jacob es una pareja heterosexual que mantienen una relación a distancia e intermitente. La responsable de la ruptura es la chica, Anna; y quien decide poner fin a la relación es Anna también. El duelo se observa en el filme en ambos personajes en la mayor parte del largometraje.

- Estereotipos y mitos románticos predominantes:
  - Anna: emocional, inestable, entregada, receptora, dependiente.
  - Jacob: racional, lógico, autosuficiente.

Mitos del amor romántico: Creer que sólo hay un amor verdadero en la vida; los sentimientos amorosos son absolutamente íntimos; la pasión eterna o de la perdurabilidad; la exclusividad.

#### *La vida de Adèle*

Se trata de una pareja homosexual que rompe su vínculo a partir de una infidelidad por parte de la protagonista, Adèle (responsable directa de la ruptura). El duelo que se visiona principalmente es del mismo personaje. El personaje que decide poner fin a la relación es Emma. El personaje de Emma está estereotipado en torno a la imagen masculina.

- Estereotipos y mitos románticos predominantes:
  - Adèle: débil, bella, pasiva, tierna, desesperanzada, servidora, cambiante, sacrificada.
  - Emma: inteligente, lógica, racional, competitiva, audaz, celosa, autoritaria, expresa su sexualidad.

Mitos del amor romántico: El príncipe azul y la princesa maravillosa; los celos; la compatibilidad del amor y el maltrato.

#### *Cincuenta sombras de Grey*

Se basa en una pareja heterosexual en la que el responsable directo de la ruptura es el hombre, Christian. El personaje que decide poner fin a la relación es Anastasia, el mismo en el que el duelo se observa principalmente

- Estereotipos y mitos románticos predominantes:
  - Anastasia: débil, sumisa, entregada, desesperanzada, emocional, tolerante, paciente, protegida, objeto de abuso de poder, abnegada.
  - Christian: activo, dominante, protector, viril, controlador sexual, seguro, violento.

Mitos del amor romántico: Normalización del conflicto; creer que sólo hay un amor verdadero en la vida; atribución de la capacidad de dar la felicidad al otro/a; la fidelidad, o creencia en que todos los deseos pasionales, románticos y eróticos deben satisfacerse exclusivamente con una única persona.

#### *After*

El responsable directo de esta relación heterosexual es Hardin por la verdad ocultada del motivo de su relación (el personaje masculino); mientras que el duelo se parecía en ambos

personajes, pero en mayor medida en el de Tessa (la mujer), que es la protagonista. La que decide poner fin a la relación es Tessa.

- Estereotipos y mitos románticos predominantes:
  - Tessa: con cuerpo estético, delicada, receptora, tendiente a la culpabilidad, insegura.
  - Hardin: autónomo, audaz, poderoso, racional, lógico, infiel.

Mitos del amor romántico: Falacia de la entrega total; el amor como proceso de despersonalización; los celos; idea ingenua de complementariedad relacional.

#### *A través de mi ventana*

Esta pareja heterosexual rompe la relación por falta de compatibilidad en sus deseos. El responsable directo de la ruptura es el personaje femenino, el mismo que decide dejar la relación. El duelo se observa en ambos personajes de la pantalla, pero es la mujer protagonista la que queda más reflejada.

- Estereotipos y mitos románticos predominantes:
  - Raquel: con cuerpo estético, intuitiva, receptora, tendiente a la culpabilidad, insegura.
  - Ares: poderoso, competitivo, estable, inteligente, menos dispuesto a la renuncia.

Mitos del amor romántico: Creencia de que los polos opuestos se atraen y entienden mejor; la compatibilidad del amor y el maltrato.

### 5.1.2 Análisis del inicio y gestión del duelo amoroso

El detonante de una ruptura amorosa determina diferentes formas de atravesar el duelo. Aunque estas películas compartan rasgos como su género romántico (ya sea drama o comedia) y la edad de sus protagonistas, el motivo por el que estas parejas rompen su relación varía.

Así es como, en esta investigación, se han encontrado diferentes detonantes de rupturas: infidelidad, falta de compromiso, distancia y mentiras. Por ello, el análisis de contenido se va a realizar entorno a esta idea con el fin de encontrar patrones de conducta en el duelo amoroso.

#### **Infidelidad**

Tanto en *La vida de Adèle* como en *El Diario de Bridget Jones* el motivo de la ruptura es la infidelidad. La consolidación de ambas relaciones es diferente:

- Bridget Jones y Daniel Cleaver mantenían una relación sentimental intermitente en la que predominaba el sexo. Al ser compañeros de trabajo, se ven a diario; y además hay que tener en cuenta el orden de poder que tiene Cleaver sobre Jones al ser su jefe.
- En cambio, Adèle y Emma mostraban una relación que había sido duradera. Vivían juntas mientras desarrollaban sus carreras profesionales singularmente.

	<i>El diario de Bridget Jones</i>	<i>La vida de Adèle</i>
<b><i>Detonante de la ruptura</i></b>	Infidelidad	Infidelidad.
<b><i>Responsable de la ruptura</i></b>	El hombre	La mujer (Adèle)
<b><i>Decide terminar la relación</i></b>	La mujer	La mujer (Emma)
<b><i>Inicio de la ruptura (personaje 1)</i></b>	Daniel Cleaver: -Arrepentido, quiere volver con ella. “Me siento fatal” - Se promete con otra chica -Suplica volver: “Eres la única que puede salvarme”; “Estamos hechos el uno para el otro”; “Si no me sale bien contigo no me saldrá bien con nadie”	Adèle: -Arrepentida. No deja de llorar -Fuma -Continúa yendo a trabajar
<b><i>Gestión del duelo (personaje 1)</i></b>	-Se pelea físicamente con Darsy.	-Vuelve a los sitios que frecuentaba con ella -La llama por teléfono

		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Ante la nueva relación de Emma, Adèle intenta seducirla</li> <li>- Acude a la exposición de Emma y no acepta su nueva vida, ya que sigue muy dolida</li> </ul>
<b><i>Inicio de la ruptura (personaje 2)</i></b>	<p>Bridget Jones:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Tristeza, llora constantemente</li> <li>-Visiona dramas románticos en la televisión y bebe alcohol</li> </ul>	<p>Emma:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-En la discusión por la infidelidad, agrede a Adèle físicamente y se muestra violenta también con sus palabras: “Eres una zorra”.</li> <li>-Está dolida y enfadada. “No te quiero ver más en mi vida”</li> </ul>
<b><i>Gestión del duelo (personaje 2)</i></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Empieza a hacer deporte, busca un nuevo trabajo y tira libros sobre hombres.</li> <li>-Empieza una nueva relación sentimental (con Darsy)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Empieza otra relación</li> <li>-Le dice a Adèle que la ha perdonado, pero que ya no la quiere.</li> <li>-En los cuadros de su exposición aparece Adèle retratada.</li> </ul>
<b><i>Final.</i></b>	Cerrado. Bridget termina comprometiéndose con Darsy.	Cerrado. Emma tiene otra relación.

Aunque en primera instancia Daniel y Adèle al ser los responsables directos de la ruptura comparten una primera fase inicial del duelo semejante, la segunda parte descriptiva y la gestión es totalmente distinta. Así, ambos personajes (coprotagonista y protagonista respectivamente) se muestran arrepentidos, tristes, deseosos de arreglar la situación y suplicando que la relación se retome. Sin embargo, la primera conducta examinada en la fase inicial es muy relevante: la tendencia a la comparación. Es una conducta determinante, ya que mientras Adèle se compara con la nueva pareja sentimental de

Emma, sintiendo dolor y culpabilidad por haberle sido infiel; Daniel Cleaver utiliza esa comparación para menospreciar a Bridget haciéndole creer que, si no le perdona, no va a encontrar pareja nunca (mostrándola inferior). Es decir, la característica conducta de la comparación se turna en dos ejes complemente adversos: en el primero es un método de supervivencia y un signo de culpa y en el segundo caso es manipulación y resentimiento. Así, la gestión del duelo por parte de Cleaver no es tampoco resolutive, ya que protagoniza una pelea física con el futuro marido de Jones; mientras que Adèle se visiona gestionando el duelo aceptando que su relación con Emma ha terminado e incluso intenta permanecer en su vida de forma amistosa.

Por otro lado, Emma y Bridget reconocen la culpabilidad de los otros personajes por haberles sido infieles. La descripción de la fase inicial del duelo de Emma se basa en el enfado y en la violencia y esto se observa durante la discusión con Adèle cuando se entera de la infidelidad. La gestión del duelo por parte de Emma es lineal y apenas aparece en la pantalla, pero es algo definitivo: tiene otra pareja sentimental y está alcanzando el éxito con sus proyectos artísticos. La fusión de este contexto con el que sufre Adèle se da casi al finalizar el filme, en el que se observa las diferentes conductas que están teniendo las protagonistas. Emma ha superado la ruptura y Adèle no.

A pesar de que Bridget está desengañada con su relación con Cleaver, la visibilización del duelo está claramente estereotipada y es trascendente en la historia. Ella se muestra débil y engañada, está triste y tiene comportamientos que se resumen en un estado deprimido. Además, existe una romantización y normativización de las drogas (las consume con el objeto de sentirse mejor). Aun así, es importante destacar que, en un corto periodo de tiempo, parece que Bridget ha “superado” ese dolor y comienza un nuevo estilo de vida. Este cambio, de forma muy implícita, denota la significación y sobre todo la presión del sistema social, ya que para ella sentirse mejor se traduce en convertirse en alguien que no es (“Ya no soy una trágica solterona”). Esta conducta se ve cuando comienza a hacer deporte, a tirar libros que solía leer o buscando un nuevo trabajo. A pesar de esta crítica, no deja de ser un reflejo de como el personaje femenino ante una ruptura tiende a perfeccionar su vida mediante el cuidado de una misma; se trata de una forma de cerrar una etapa pasada, y esto podría definirse como superación y aceptación. Esta conducta no solo se ha observado en este filme, también es manifiesto en *After*, *A través de mi ventana*, *Como locos* y *La vida de Adèle*.

## Mentiras

Las siguientes obras cinematográficas por analizar comparten similitudes más allá que en el motivo de la ruptura. Son relaciones juveniles en las que al principio de la trama no existen convicciones amorosas, más tarde desatan su pasión y culminan en una ruptura por mentir a sus parejas. Las respectivas deciden terminar la relación y, en ambos casos, la figura es la femenina. A pesar de estas semejanzas, es relevante diferenciar brevemente el contexto de cada relación:

- Hardin Scott y Tessa Young cumplen con el mito de que los polos opuestos se atraen durante todo el filme. Ella incluso termina la relación con el que era su pareja al inicio de la película. Un factor importante es el grupo de amigos de Hardin, los cuales también participarán en el engaño a Tessa.
- El eje de la relación entre Hache y Babi es idéntico. Es el reflejo de un amor adolescente con los personajes extremadamente estereotipados (ella frágil, dulce, sumisa; él fuerte, poderoso, vanidoso) que llevarán a cabo una relación romántica y con conductas violentas romantizadas.

	<i>A tres metros sobre el cielo</i>	<i>After</i>
<b><i>Detonante de la ruptura</i></b>	Mentiras	Mentiras
<b><i>Responsable de la ruptura</i></b>	El hombre	El hombre
<b><i>Decide terminar la relación</i></b>	La mujer	La mujer
<b><i>Inicio de la ruptura (personaje 1)</i></b>	<p>Hache:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Tras discutir, él se muestra pensativo y arrepentido.</li> <li>- Busca a Babi para solventar la discusión</li> <li>-Muere Pollo y van al lugar del hecho. Allí discuten y él le pega.</li> <li>-Se separan definitivamente</li> </ul>	<p>Hardin:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Arrepentido. Discuten y él le reprocha actuaciones anteriores. Lloro.</li> <li>-Le pide disculpas.</li> </ul>



<b><i>Gestión del duelo</i></b> <b><i>(personaje 1)</i></b>	-Coge más la moto, hace más ejercicio (rabia). -Al tiempo admite que no está en proceso de olvidarla. -Vuelve a buscarla y ve a Babi con otra persona. -Se va a Londres a trabajar.	-Soledad -Continúa viviendo en la casa que vivía con ella -Escucha música -Revive en su mente su relación. Nostálgico -Sensación de estancamiento -Escribe un trabajo académico sobre su relación con Tessa.
<b><i>Inicio de la ruptura</i></b> <b><i>(personaje 2)</i></b>	Babi: -Resignada y enfadada; también triste -Acude desganada a la fiesta de su cumpleaños -Tras pegarle Hache, se separa	Tessa: -Tristeza e impotencia.
<b><i>Gestión del duelo</i></b> <b><i>(personaje 2)</i></b>	-Comienza otra relación. -Llora y se apoya en su familia. -Se distancia de su mejor amiga	-Vuelve a casa con su madre. -Habla con su ex. Se disculpa con ambos. -No quiere hablar de su relación con Hardin - Busca trabajo en la universidad -Se aleja de la compañía de amigos de Hardin.
<b><i>Final.</i></b>	Abierto.	Cerrado. Separados.

La violencia en estas películas es tácita, aunque en *A tres metros sobre el cielo* es más evidente. La figura femenina en ambos filmes está supeditada al mito del primer amor: este amor es bueno y válido en todos los sentidos. Ambos personajes femeninos son capaces de abandonar su estilo de vida anterior, realizando acciones impensables en su pasado y recurriendo a la prototípica rebeldía adolescente. Mientras, Hache es un personaje violento (pelea físicamente con amigos, bota objetos, grita, habla sin respeto)

y es el manifiesto de su estereotipo; ya que si es fuerte no va a expresar sus sentimientos. Esto se resume en una falta de capacidad de gestión de emociones y situaciones.

A su vez, Hardin no se muestra como un personaje tan violento en su comportamiento con las personas que lo rodean, pero sí se observa que también tiende a golpear objetos cuando se encuentra en un momento de crisis. Apreciando las diferencias y similitudes de *After* y *A tres metros sobre el cielo*, se procede a analizar la primera fase y la gestión del duelo de los respectivos protagonistas:

Los personajes de Hardin y Hache se muestran arrepentidos y tristes tras las discusiones que determinan la ruptura. Ambos aparecen afectados por la situación, solitarios y, curiosamente, escuchando música (podría entenderse como un método de evasión). Este último rasgo vuelve a cobrar importancia por la referencia anterior a la incapacidad de gestión de emociones. Sin embargo, aunque las figuras masculinas se comporten *ipso facto* en la fase inicial del duelo amoroso de forma similar, los rasgos diferenciales también deben apreciarse, como es el caso de Hardin que le pide disculpas a Tessa (aunque esta no las acepta) o que Hache agrede físicamente a Babi en una discusión en la que Hache está afectado por el fallecimiento de un amigo. Aunque en una primera vista el filme sobreentiende que la relación entre Babi y Hache ha terminado por mentiras, es muy relevante indicar que Babi muestra su hartazgo ante la violencia de Hache en numerosas ocasiones; es por ello que, aunque no aparezca explícitamente, Babi abandona a Hache por su comportamiento.

Respecto a la gestión del duelo, Hache tiende a hacer más ejercicio (mostrando su rabia y soledad), admite que no está en proceso de olvidarla (no acepta la ruptura), incluso vuelve a buscarla y se decepciona al ver a Babi con otra persona en un sentido sentimental. La última parte de la película narra cómo finalmente abandona España para irse a trabajar al extranjero.

Hardin continúa viviendo en la casa que vivía con Tessa, en la que se dedica a revivir constantemente en su mente la relación (mostrándose nostálgico), incluso escribe un trabajo académico sobre su relación con Tessa. A diferencia de Hache, Hardin parece haber “aceptado” ese dolor por la pérdida, pero se refleja deprimido.

Al mismo tiempo, Babi y Tessa también siguen fielmente el modelo normativo a su condición femenina. En el caso de *After*, Tessa es la que decide poner fin a la relación por la mentira de Hardin, ya que toda su historia había sido un juego de apuestas. No existe

la comunicación entre la pareja en ambas películas en el momento de la ruptura; de hecho, ningún personaje pronuncia un discurso propio de ruptura. Ante esta falta de comunicación, los personajes femeninos en primera instancia también se muestran débiles, tristes y afectados por la situación. En cambio, a diferencia de las figuras masculinas, Tessa y Babi buscan el apoyo en su familia. El mito del primer amor es uno de los más influyentes en las historias adolescentes, y este patrón de conducta *a posteriori* también lo conforma. Además, también forma parte de la gestión del duelo cómo Tessa decide buscar trabajo en otras zonas de la universidad para alejarse de Hardin y cómo Babi comienza una nueva relación con otra persona.

Además, en ambos casos existe un distanciamiento amistoso por los recuerdos que suponían esos amigos que habían vivido paralelamente las relaciones de los protagonistas.

### **Manifestaciones de falta de compromiso**

El detonante de la ruptura en el caso de las siguientes piezas cinematográficas es la falta de afinidad en la definición de la relación romántica que los personajes desean. Las tres películas son muy diferentes entre sí, pero la razón por la que la relación termina es la misma: falta de compromiso en diferentes sentidos.

- Tom y Summer (*500 días juntos*) es una pareja que comienza una relación mediante encuentros esporádicos, pero cuando comienza a consolidarse, ella decide dejar la relación. La respuesta inmediata a ese rechazo es la tristeza por parte de Tom, pero esta tristeza camufla realmente un sentimiento de ira. Anna en este filme es presentada como un personaje que hace sufrir a Tom.
- Anastasia y Christian (*Cincuenta sombras de Grey* y *Cincuenta sombras más oscuras*). En este caso la incompatibilidad es obvia porque el tipo de relación que desea Christian supera los límites de lo común en las comedias o dramas románticos. Anastasia es representada como un personaje plano que lo único que la estimula es su relación con Christian, pero en un sentido romántico y no de sumisión por contrato.
- Raquel y Ares es una pareja de adolescentes en la que el mito de que los polos opuestos se atraen es el eje principal y, a pesar de ello, la relación acaba por motivos internos (la familia de Ares no quiere que mantenga una relación con Raquel porque pertenece a otro nivel social).

	<i>500 días juntos</i>	<i>Cincuenta sombras de Grey</i>	<i>A través de mi ventana</i>
<b><i>Detonante de la ruptura</i></b>	Compromiso	Compromiso	Compromiso
<b><i>Responsable de la ruptura</i></b>	La mujer	El hombre	El hombre
<b><i>Decide terminar la relación</i></b>	La mujer	La mujer	La mujer
<b><i>Inicio de la ruptura (personaje 1)</i></b>	<p>Tom:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Enfado. Ira. “Putá engreída que se crees mejor que nadie”.</li> <li>-Desea estar con ella. “Hace que todo sea posible”</li> <li>-Apenado y desganado.</li> <li>-Cuando la encuentra, finge “estar bien” como si no le afectase.</li> <li>- Bebe alcohol, el día en la cama, comienza a no ser productivo en su trabajo.</li> </ul>	<p>Christian:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Muestra su deseo en la violencia.</li> <li>- Está asustado y decepcionado consigo mismo por hacer que Anastasia abandone su casa.</li> </ul>	<p>Ares:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Se muestra dolido. Llora y le pide disculpas.</li> <li>-Va en su búsqueda para reconciliarse.</li> <li>-Habla con su mejor amigo, que también desea tener una relación con Raquel.</li> <li>-Se pelean físicamente el amigo de Raquel y Ares</li> </ul>
<b><i>Gestión del duelo (personaje 1)</i></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Intenta volver con ella.</li> <li>- No acepta que ella solo quiere que sean amigos.</li> <li>Intenta salir con otras chicas, pero</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Christian le manda un ramo de flores. Luego, compra los retratos de la exposición de su amigo. “No quiero que nadie te</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Charla con la expareja de su hermano</li> <li>- Llora</li> <li>-+Continúa trabajando en el mismo lugar que ella.</li> </ul>

	<p>las rechaza de mala forma.</p> <p>-Simulación de aceptación. Vuelve a dibujar, arquitectura, lee</p> <p>-Se encuentra con Summer y muestra ira. La interroga, la juzga</p> <p>” Nunca quisiste novio y ahora vas y te casas”.</p>	<p>coma con los ojos”.</p> <p>-Le pide hablar y la besa.</p> <p>-Le hace promesas y quiere renegociar un nuevo contrato</p> <p>-Se muestra posesivo y celoso: “Quiere lo que es mío”.</p>	
<b><i>Inicio de la ruptura (personaje 2)</i></b>	<p>Summer:</p> <p>-Le pide dejarlo porque está cansada de discusiones.</p> <p>-Quiere seguir siendo su amiga.</p> <p>-En una de las discusiones, ella va a pedirle disculpas.</p>	<p>Anastasia:</p> <p>-Tristeza. Lloro en la cama.</p> <p>- Suplica que le muestre quién es.</p> <p>-Le pide a Christian sus objetos personales.</p> <p>-Abandona la casa de Christian</p>	<p>Raquel: Tristeza. Lloro.</p> <p>-Quiere escribirle, pero no lo hace</p>
<b><i>Gestión del duelo (personaje 2)</i></b>	<p>- Va a casarse con otra persona y cuando lo encuentra se lo dice</p> <p>-Le demuestra cariño</p>	<p>-Empieza un nuevo trabajo.</p> <p>-Nota que su jefe flirtea con ella y no lo detiene.</p> <p>-Acepta la conducta posesiva de Christian.</p>	<p>- Ella no quiere hablar con él</p> <p>-Busca apoyo en su madre.</p> <p>-Hablan en el trabajo y ella denota una actitud de pasar página.</p> <p>-Invita a Ares al baile</p>

<i>Final.</i>	Cerrado. Ella está casada.	Cerrado. Vuelven a comenzar la relación.	Cerrado. No continúan juntos.
---------------	----------------------------	--	-------------------------------

En *Cincuenta sombras de Grey* el factor sexual es sustancial (partiendo de la base de que está basada en una novela erótica) y parece que la responsabilidad de que la relación continúe depende de Anastasia: debe ceder a firmar un contrato de sumisión sexual. En términos de responsabilidad de que la pareja se consolide, en *500 días juntos* también es visible en el papel de Anna.

En el duelo amoroso de *500 días juntos* la representación del personaje femenino es malévolas y no bondadosas. Summer, a pesar de que desde un primer momento aclara a Tom que no quiere ningún tipo de compromiso (actúa con responsabilidad afectiva), durante todo el filme Tom está no solo enfadado, sino que tiende a ofenderla (“puta engreída” “zorras”, le pregunta si es lesbiana por no tener novio, dramatización ante la propuesta de ser amigos, etc). Se trata de una desestructuración del modelo tradicional de que es la figura masculina la que “rompe el corazón” a la femenina, pero desde un punto de vista en el que la mujer es malvada por no querer mantener una relación. Lo interesante de esta idea es que la película dota a Summer de atributos positivos (comprensiva, asertiva, empática) y a pesar de ello, Summer es retratada como dañina o irresponsable. De hecho, las emociones que transmite Tom en la película durante la fase inicial del duelo es enfado, resentimiento, culpa, ira, furia, culpa a Summer, odio y, además, bebe alcohol. Ella, en cambio, entiende su dolor, le pide disculpas, se aleja para no molestarlo en su proceso de duelo y tiene una actitud pasiva y no intrusiva en su vida. Para completar esta idea, es importante destacar que cuando ella, al cabo del tiempo, le comenta que se va a casar, él la juzga e interroga “Nunca quisiste novio y ahora vas y te casas” demostrando su rabia. En la gestión del duelo, él empieza a retomar sus aficiones pasadas como dibujar y su carrera de arquitecto, aunque también sigue buscando una nueva pareja. En esta última idea se basa la gestión del duelo de Tom, expuesto en el filme como que su deseo último es encontrar pareja para ser feliz (otro mito perpetuado).

La base contextual de la ruptura de *Cincuenta sombras de Grey* es fundamental. Una vez más, los mitos románticos están presentes y este es el caso de la romantización del maltrato y del rechazo del amor romántico. Anastasia le pide a Christian que le enseñe su peor faceta, esa que tanto esconde porque “solo así podré entenderte” (Anastasia). La

consecuencia directa de esta demanda es que Christian le agrede en un contexto erótico, pero no deja de ser violencia (por eso está romantizada). Mientras lo hace, Christian desprende una sensación de liberación, y esta idea encaja con la reiterada de la falta de capacidad de gestión de sentimientos, la cual culmina en violencia. Aun así, esta película es muy particular, porque esta violencia aparece representada como una filia sexual. El rechazo al amor romántico se referencia en esas conductas de Christian de negación ante una relación que no se base solo en sexo y en afirmaciones como “No Ana, no puedes quererme” o “Por favor no me odies”.

Ante este contexto fílmico, se ha recurrido al análisis de *Cincuenta sombras más oscuras* para analizar la ruptura. El inicio y la gestión del duelo es visible mayormente en el personaje de Anastasia: Christian le manda un ramo de flores a su casa y no lo tira y, además, ha comenzado a trabajar en un nuevo lugar (cambio de vida). Hasta este momento, esta gestión es la común en los personajes de las comedias románticas; lo interesante es que esta pareja va a volver a formar una relación, y es que Christian compra diez retratos en la exposición del mejor amigo de Anastasia para llamar su atención. En realidad, no solo se trata de una llamada de atención, ya que es una forma de controlarla (“No quiero que nadie te coma con los ojos”). Esto es nuevamente una manera de mostrar la violencia y los celos como algo bello, porque en el filme, Anastasia lo valida y lo normaliza. Otro ejemplo similar es cuando Anastasia está hablando con su nuevo jefe, el cual flirtea con ella, y Christian la expulsa de la conversación mientras lo acompaña con el comentario de “Quiere lo que es mío”. Esta posesión sobrepasa los límites de los comunes celos que pueden aparecer en las grandes pantallas, a no ser que la intención sea definir a un maltratador. Esta conducta es validada por Anastasia.

El duelo amoroso en *A través de mi ventana* transcurre siendo fiel a los estereotipos de género en el que Ares termina en una pelea física con el mejor amigo de Raquel. Esta agresión física demuestra la falta de control del personaje. Los mitos predominantes en este filme es el de la incredibilidad ante el amor como un sentimiento positivo, y que al protagonista no le corresponde. Esto se demuestra en afirmaciones como “Te odio porque tú me haces sentir y no quiero hacerlo” o “El amor nos hace débiles y por eso estás llorando ahora”. Este mensaje esconde estereotipos (no quiero sentir porque eso es de mujeres), mitificación de la fortaleza y, sobre todo, un miedo al ser dañado que el protagonista piensa que puede evitar si no incrementa su conducta romántica.

En el evento privado, Ares se muestra dolido; le pide disculpas y va en su búsqueda para reconciliar la relación. Raquel, en cambio, también demuestra la tristeza, pero no cede a arreglar las cosas con Ares (lo rechaza). Aunque este comportamiento a simple vista puede aparentar madurez y ser una demostración de autoestima, en realidad no ha habido lugar a una conversación: no se han comunicado y no se ve de forma esclarecida por qué han roto su relación. Se basa en una relación plana en la que se intuye que el motivo de la ruptura trasciende al papel que ejerce la multimillonaria familia de Ares por no desear que siga siendo pareja de Raquel. Así, la gestión del duelo amoroso se desarrolla en torno a las siguientes ideas: Raquel se apoya en su familia cuando abandona la relación con Ares y se vislumbra ese espacio personal que requiere para reflexionar, lo que puede interpretarse como un proceso de aceptación. Ares, por otro lado, continúa yendo a trabajar al mismo sitio en el que trabajaba con ella y comienza a inculcarse en los proyectos de su familia, pero de forma desganada.

El culmen de la ruptura tiene lugar cuando Ares pelea con Yoshi (el mejor amigo de Raquel) y, a pesar de que Ares y Yoshi han peleado por el amor de Raquel, parece que la violencia no es determinante.

### **Distancia**

*Como locos* es un filme que refleja con honestidad las dificultades de mantener una relación a distancia y, sin embargo, no está exenta de reflejar aspectos característicos del género, ya que además conserva mitos románticos clásicos. A pesar de que la compatibilidad entre ambos personajes protagonistas (Anna y Jacob) es alta, se enfrentan a problemas como los celos, la exclusividad o la familia. Se trata de una ruptura de obligada (Anna no puede renovar su visado para volver a Estados Unidos), pero luego el motivo real por el que termina la relación es la distancia. Al hablar de mitos clásicos se hace referencia a la pasión eterna, al único amor de la vida o a la creencia de que solo serás feliz con pareja: “Porque son las mitades las que te parten por la mitad” (Anna).

	<i>Como locos</i>
<b><i>Detonante de la ruptura</i></b>	Distancia
<b><i>Responsable de la ruptura</i></b>	La mujer
<b><i>Decide terminar la relación</i></b>	La mujer



<b><i>Inicio de la ruptura (personaje 1)</i></b>	Jacob: -Está triste y desganado, solo se centra en el trabajo. -Recibe una llamada de Anna y deciden verse en Reino Unido. - Afirma que se siente raro.
<b><i>Gestión del duelo (personaje 1)</i></b>	-Empieza otra relación (Sam). Deja a Sam para volver a Reino Unido a casarse con Anna. -Discuten. Se entera de una infidelidad. En la discusión se pone violento y a la defensiva a pesar de que él también estaba en contacto con Sam. -Vuelven a retomar la relación, pero con una sensación de extrañeza.
<b><i>Inicio de la ruptura (personaje 2))</i></b>	Anna: -Adaptada, feliz, con su trabajo y nuevos amigos.
<b><i>Gestión del duelo (personaje 2)</i></b>	- Le platea a Jacob abrir la relación. - Siempre vuelve a buscar a Jacob, (no dejándole reorganizar su vida): “Deberíamos estar juntos, lo siento con toda mi alma”. -Ella tras casarse con Jacob y discutir, al final empieza una relación con Simon. -Simon le pide matrimonio. -Rompe con Simon y vuelve con Jacob a Estados Unidos.
<b><i>Final.</i></b>	Cerrado. Siguen juntos.

El duelo amoroso en *Como locos* se repite en varias ocasiones y no procede al final del filme. Una de las características que más destaca en Anna y Jacob es la dependencia que tienen el uno sobre el otro (“No puedo seguir con mi vida”), ya que, aunque deciden

terminar la relación, vuelven a intentar retomarla al cabo de los meses. Un rasgo positivo a resaltar del filme es la claridad con la que la película expone detalles. Esto demuestra explícitamente los sentimientos de los personajes, lo cual evidencia la confianza y comunicación existente entre ambos.

Así, en el proceso anterior al duelo se observa a los dos personajes en un plano dispar: mientras que Jacob está triste, desganado y centrándose en su trabajo de carpintero para no pensar en su inestable relación con Anna; la protagonista está feliz y adaptada a su nueva vida en Inglaterra (después de haber vuelto de estudiar en Estados Unidos).

Cuando se reencuentran, Jacob le comunica a Anna cómo se está sintiendo al respecto; y existe un punto de inflexión que será determinante para la ruptura: Anna le propone abrir la relación; por lo que seguidamente Jacob conocerá a Sam y comenzará una nueva relación con ella. En este punto, Anna tiene la tendencia de buscar a Jacob y no le deja rehacer su vida: “Deberíamos estar juntos, lo siento con toda mi alma”. Estas acciones provocan que Jacob se siga sintiendo inseguro, ya que no entiende qué tipo de relación tiene con Anna. No obstante, al cabo de los meses, Anna y Jacob se casan por intereses económicos, pero siguen teniendo problemas en la relación. De hecho, Anna comienza una relación paralela con Simon y Jacob sigue con Sam, aunque estén casado legalmente. La idea principal de esta descripción del inicio y de la gestión del duelo es que está basada en el mito del único amor en la vida. Existe una apertura en la relación (pero no son felices), forman un matrimonio (y conservan relaciones extramatrimoniales) y pese a todas las variaciones, el filme no demuestra que se sientan satisfechos. Los muestra conformes, como si se encontraran en una relación obligada, sin salida y acabada. La mitificación está en la romantización de esa lucha exacerbada por perseguir al ser amado. No existe un proceso de aceptación en que los personajes reflexionen si siguen siendo convenientes en sus respectivas vidas.

### 5.1.3 Análisis del final del duelo amoroso

La etapa final del duelo amoroso, a pesar de ser un proceso individual y único, puede ramificarse en diferentes y diversas situaciones; como son la aceptación de la ruptura, la reorganización de las relaciones o la pseudo- aceptación. Estas han sido algunas de las etapas sobre las que se van a clasificar las conductas del final del duelo de los personajes cinematográficos. Estas fases han sido apoyadas por autores como Kübler-Ross (1969) Sanz (2004), Backer (1982) y D`Angelico (1990); entre otros (Sánchez y Martínez,2014).

Ante el final de la relación, los personajes analizados viven su duelo amoroso; y aunque lleven a cabo conductas depresivas, aislantes y/o basadas en la tristeza; la etapa final del duelo normalmente conlleva una aceptación o pseudo- aceptación. La ruptura ha conllevado a una fase que, aunque parece similar, posee matices a diferenciar.

Kübler-Ross define la aceptación como “el reconocimiento de la enfermedad y situación de dolor y limitaciones que conlleva, sin buscar culpables, ni adoptar una posición de derrota, sino asumir una actitud responsable de lucha y supervivencia”. En el caso del duelo amoroso, la aceptación es el proceso de asumir la realidad de la pérdida de la pareja, aunque sea doloroso; aceptar el hecho que está sucediendo y es real (Carver, 1997). Por otra parte, la aceptación de la ruptura proporciona una reestructuración de la identidad y del estilo de vida (Aragón & Cruz, 2014), por lo que es probable que se lleve a cabo un proceso de reorganización o sustitución de conductas en el duelo. Se trata de una simbiosis entre la aceptación y la reestructuración del doliente, comportando actitudes de cambio personal y mejoras basadas en el autocuidado. Asimismo, tal y como se describió al principio de esta investigación, la pseudo- aceptación se caracteriza por el tipo de pensamientos hostiles y negativos (y de desprecio) que siente la persona que sufre el duelo. En último lugar, la posible reorganización de sus vidas que pueden llevar a cabo los personajes cinematográficos se basa en una nueva formulación de actividades que realizar, o simplemente crear una nueva forma de ser, expresarse o actuar.

En ocasiones, el proceso de duelo finalizará con la nueva aceptación de la realidad tanto interna como externa (Tizón, 2004), pero es preciso admitir que las obras cinematográficas analizadas distan de esta afirmación cuando se representa el proceso de duelo amoroso.

Así, tras el análisis de contenido del inicio y la gestión, se ha examinado el final del duelo. Este se ha categorizado en distintas fases conductuales según el conjunto de comportamientos que predominen en cada personaje cinematográfico:

	<u>MUJER</u>	<u>HOMBRE</u>
<i>El diario de Bridget Jones</i>	Reorganización	Pseudo- aceptación
<i>500 días juntos</i>	Aceptación	Pseudo- aceptación
<i>A tres metros sobre el cielo</i>	Reorganización	Pseudo- aceptación

<i>Como locos</i>	Pseudo- aceptación	Pseudo- aceptación
<i>La vida de Adèle</i>	Pseudo- aceptación	Aceptación
<i>50 sombras de Grey</i>	Pseudo- aceptación	Pseudo- aceptación
<i>After</i>	Pseudo- aceptación	Pseudo- aceptación
<i>A través de mi ventana</i>	Aceptación	Aceptación

## 5.2 Patrones de conducta en el duelo amoroso cinematográfico

El objetivo de esta investigación ha sido la identificación de patrones conductuales. Es por ello que, en base a la metodología del estudio, se han hallado las siguientes conductas de los personajes de ficción. La categorización se ha realizado respecto al género (hombre o mujer) y respecto a la fase del duelo: inicio, gestión y final de proceso. Además, se han extraído conclusiones a partir del motivo de la ruptura.

Por ende, la última fase mencionada se ha dividido en tres posibles finales de la relación: aceptación, pseudo- aceptación y reorganización; con el fin de determinar si el desenlace en qué fase del duelo se encuentran los personajes.

### Inicio del duelo amoroso

Tras el visionado y análisis de los largometrajes se han hallado los siguientes patrones conductuales. Se han ordenado en esta tabla distinguiendo según el género:

<u>MUJERES</u>	<u>HOMBRES</u>
Llora, tristeza	Arrepentimiento, súplica
Pretender mantener relación amistosa	Deseo insistente de volver
Resignación, enfado, rabia	Violencia física y verbal
Violencia verbal	Autoresignación
Impotencia	Incomodidad ante sus sentimientos
	Pide disculpas

En base a estas acciones reflejadas en las escenas del filme de los personajes se han extraído las siguientes ideas:

Personajes femeninos:

- Emociones y sentimientos de forma detallada, es decir, se identifican cada uno de ellos. Aparece la tristeza, el enfado, la rabia, la autocompasión, el cansancio, etc.
- Rechazan en primera instancia una vuelta de contacto de relación romántica, pero en ocasiones tienden a ser sus amigas.

Personajes masculinos:

- Disconformidad ante sus emociones y unificación de todos sus sentimientos en uno solo. No se diversifican sus sentimientos, aparecen todos (rabia, tristeza, importancia) como único.
- Se muestran arrepentidos y piden disculpas casi instantáneamente, independientemente de la causa y el culpable de la ruptura.
- Tendencia a recuperar la relación.

### **Gestión del duelo amoroso**

Tras observar la primera parte del duelo, el visionado y observación del largometraje se mantiene en los momentos en los que se refleja la gestión del duelo amoroso. Se han observado las siguientes conductas y se han clasificado según el género del personaje:

<u>MUJERES</u>	<u>HOMBRES</u>
Autocuidado	Comportamientos violentos
Apoyo familiar	Entretenimiento para volcar sus emociones
Nueva búsqueda de espacio en el que desarrollarse profesionalmente	Intento de retomar contacto con la expareja
Comienza nuevas relaciones sentimentales	No hay crecimiento personal palpable
Sienten un amor no romántico por su expareja	

En base a estas acciones, se extraen las siguientes ideas:

Personajes femeninos:

- Reconstrucción de la persona mediante el autocuidado mental y físico.
- Aceptación de la ruptura. Hay perdón y no odio.

Personajes masculinos:

- Falsa aceptación de la ruptura.
- Plasmación de sentimientos y emociones en actividades ajenas.
- Estancamiento y nostalgia.
- Pretensión de volver a formar una relación.

Consideraciones:

- El particular caso de *La vida de Adèle*: una relación homosexual sujeta a los roles de género.

En este caso, aunque se trate de una relación entre dos mujeres, existe la estereotipación del género. Adèle es la mujer que se representa con los roles de mujer (débil, sentimental, dependiente) y Emma como el hombre (fuerte, independiente, racional). A su vez, en el inicio y posterior gestión del duelo, es Emma el personaje que cumple con los patrones de mujer (reformula su vida).

Se trata de un caso particular y que puede incluso salirse del marco principal de análisis, ya que, si se tratara de una pareja heterosexual, este caso rompería con los estereotipos de género, pero en realidad, la película no deja de mostrar a una mujer culpable y débil (también arrepentida) por sus actos. Aun así, la plasmación del duelo de Adèle es el predominante y no coincide con el duelo que pasan los hombres en las películas analizadas, pero sí con el duelo que pasan las mujeres.

### **Final del duelo**

El final de cada filme es determinante para entender la predominancia de cada etapa en cada personaje. De nuevo, la variable fija para analizar es el género, y el resultado es el siguiente:

Prototipos masculinos:

- Un total de 6 cada 8 hombres (7 hombres y una mujer que cumple roles de género masculinos en la relación homosexual) culminan el proceso de duelo amoroso en pseudo- aceptación.

A su vez, en ningún caso se observa la fase de la reorganización. El duelo aparece más bien como una etapa de pseudo- aceptación. Finalmente, la aceptación en los hombres se observa en 2 de cada 8 filmes, pero es interesante remarcar que el final de estas películas se ha resuelto con la pareja volviendo a tener una relación sentimental. Esto puede demostrar un patrón como fase final en los hombres y es que no terminan de aceptar la ruptura y tienden a reaccionar hostil y/o invisible o, cuando la acepta, la película tiene un desenlace en que vuelven a ser pareja.

Prototipos femeninos:

- En cambio, en 4 de cada 8 mujeres el proceso de pseudo- aceptación es visible. Se trata de una cifra menor frente al análisis de los hombres (6 de cada 8).
- La aceptación se aprecia en 2 de 8 filmes, y en uno de ellos es porque la relación sentimental ha terminado porque la mujer ha puesto fin.
- Además, la fase de reorganización también es visible en 2 de cada 8 casos de los filmes analizados, mientras que en el caso de los hombres no se da en ninguna ocasión.

## **6. DISCUSIÓN**

Los resultados que se han obtenido en esta investigación a raíz del análisis poseen diferentes matices a comentar. La ficción de estas obras audiovisuales trasciende a la realidad, y con ello, a las relaciones sentimentales en la vida cotidiana. Es por esta misma razón por lo que es relevante no olvidar que la apariencia de ser una historia real no deja de estar sujeta a la romantización y mitificación de las creencias del amor. Este epígrafe está supeditado a las cuestiones de género y estereotipos fusionados con los motivos de la ruptura y las fases del duelo. Además, en último lugar, se van a tratar las excepciones halladas durante el análisis.

Respecto al duelo de los hombres sigue existiendo poca visibilización de sentimientos en una fase inicial y la violencia es una variable constante en la gestión del duelo, junto a una simulación de sentimientos camuflados en otras actividades (a veces hostiles). De hecho, las conductas que rozan el maltrato se normalizan y validan, aunque se trate de escenas anormales. El personaje masculino en las películas románticas juveniles aparece generalmente enfadado y furioso, mostrando la tristeza principalmente en la situación inicial del duelo y no vuelve a remitir a esa emoción.

En el duelo amoroso de los personajes femeninos, en la fase inicial han demostrado sus emociones y sentimientos y rechazan volver a la relación anterior. Se observa cómo tienden a buscar otra relación con otra persona cuando la anterior y sublimada acaba. Esta referencia a una relación sublime supone la idealización de la pareja por ser “el primer amor”, en la que los mitos del amor romántico están muy presentes. Esta mitificación no significa necesariamente que la relación no haya sido real, pero hay que esclarecer que la idealización juega un papel decisivo. Durante la gestión del duelo se muestran renovadas haciendo un desecho de su personalidad anterior.

En el final del duelo, los personajes femeninos frente a los masculinos conservan una cifra menor frente a la pseudo-aceptación, tienden menos a la resignación en el final del duelo (los personajes femeninos en la mitad de casos y en los masculinos en un 75%). De hecho, esta última cifra referida a los personajes masculinos encaja con el patrón establecido de que el duelo de los hombres en las películas no se aprecia como una aceptación, sino una forma de disimular emociones volcadas en otras actividades y comportamientos hostiles. La aceptación se aprecia en 2 de 8 filmes, (al igual que en los personajes masculinos) y en uno de ellos justifica que la relación sentimental ha terminado porque la mujer ha puesto fin. Es decir, el patrón de conducta que se ha propuesto queda reafirmado, ya que indica que las mujeres en las películas románticas tienden a ser las que ponen fin a la relación. Respecto a la aceptación en los hombres es interesante remarcar que el final de estas películas se ha resuelto con la pareja volviendo a tener una relación sentimental. Esto puede demostrar un patrón como fase final en los hombres y es que no terminan de aceptar la ruptura y tienden a reaccionar hostil y/o invisible o, cuando la acepta, la película tiene un desenlace en que vuelven a ser pareja.

Además, en el caso de los personajes femeninos, aunque predomina la pseudo-aceptación (mitad de casos), también viven las fases de la aceptación y la reorganización. Frente a



los personajes masculinos, esto supone una gran diferencia, ya que en los prototipos masculinos no se observa ningún caso de reorganización.

El motivo de la ruptura que conlleva al duelo amoroso no ha significado ninguna distinción considerable, pero una vez más, es necesario realizar distinciones respecto al género de los personajes. Cuando el personaje masculino miente en la relación y esta es la causa de la ruptura, es la mujer la que decide terminar la relación sentimental. Así, cuando el personaje hombre masculino miente, el duelo se refleja fiel al patrón establecido y la mujer, al ser la que determina el fin de la relación, se comporta y gestiona la ruptura de la misma forma que se ha estimado. El género puede no ser representativo en rupturas por mentiras, pero sí aparece cómo la persona que sufre las mentiras es la que pone fin a la pareja, y esta normalmente es la mujer.

La ausencia de compromiso se divide en diferentes grupos (incompatibilidad por estructura de poder, distancia, deseo de otro tipo de relación), pero lo que coincide respecto al duelo y al género, es que en todos los casos es la mujer la que decide finalizar la relación. Cuando el hombre ha sido el causante directo de la ruptura, la mujer provoca la ruptura; y si coincide de nuevo que la mujer ha sido la responsable, es la misma la que cumple el papel de finalizar el vínculo. En este caso, sí que puede considerarse el género como determinante a la hora de visualizar la persona que actúa, y esta es la mujer.

Puesto que el personaje femenino aparece como figura responsable de poner fin a la relación en los anteriores escenarios, la funcionalidad de sus acciones es incuestionable; es decir, ante cualquier tipo de ruptura, es el personaje femenino el que termina la relación. Se trata de un resultado realmente significativo, ya que se complementa directamente con la idea sobre la responsabilidad emocional y consciencia e identificación de las emociones de las mujeres. Una muestra de esta idea puede observarse cuando hay que hacer observaciones acerca del responsable directo de la ruptura, ya que este se puede diferenciar (o no) del personaje que decide abandonar la relación. En 8 de cada 9 películas analizadas, es la mujer la que decide poner fin a la relación, teniendo en consideración que la excepción se trata de *La vida de Adèle* (relación homosexual). Así, es el personaje femenino el que se refleja como responsable a nivel emocional y conductual en la relación.

La excepción referida a la causa de la ruptura es la infidelidad. La interpretación extraída respecto a una ruptura por infidelidad es que el personaje que es infiel va a mostrarse en

las películas como débil y arrepentido, mientras que el personaje que ha sufrido la infidelidad intenta rehacer su vida. En este caso parece que el género no es una variable que considerar, ya que tanto los personajes femeninos como masculinos se han comportado de forma similar.

El estereotipo de ambos sexos es crucial para entender la reacción de los personajes cinematográficos. Por ejemplo, respecto a los personajes de ambos géneros aparece la ejecución de la comparación respecto a otro personaje de la historia. Mientras que el personaje que cumple con el rol masculino infiel compara con superioridad y con fines manipulativos; el personaje que cumple con los roles de mujer tiende a la comparación, pero mostrándose triste y deprimida. El estereotipo presente es la fortaleza masculina representada en el menosprecio de ser rechazado por el femenino. Es decir, el rol de género masculino no va a “permitir” ser rechazado (por ser deseado), es por ello por lo que intenta hacerle daño comparándola. Sucede de forma similar cuando en el discurso de los personajes masculinos en las películas, el estereotipo de la debilidad o la emotividad femenina pretende no quebrarse. “El amor nos hace débiles” (Ares) o “No Ana, no puedes quererme” (Christian). Además, prácticamente el proceso completo de duelo en los personajes masculinos está estereotipado hacia la violencia; ya sea esta como método de evasión o como comportamiento con la pareja o expareja.

La comparación puede culminar en otras vertientes, como es el caso de *El diario de Bridget Jones* con la idea del autocuidado. Ese alcance a la superación está íntimamente relacionado con la suficiencia. El personaje femenino de esta película trata de “convertirse en mejor persona”; no se basa en una renovación sana, sino sujeta a la aprobación social.

En prácticamente todas las películas analizadas se cumplen los estereotipos de género, aun teniendo en cuenta el motivo de la ruptura y sus responsables. Alguna irregularidad ante esta afirmación presentan las películas de *500 días juntos* y *Como locos*. Estos filmes muestran al personaje masculino con conductas que se consideran femeninas en la retratación de personas cinematográficos:

- Jacob se muestra vulnerable. Sufre por su relación con Anna, busca una nueva pareja, pero siempre termina buscando sensaciones con Anna, no termina de rehacer su vida sin ella, etc. Muestra debilidad, dependencia e incluso forjamiento de un vínculo prácticamente perdido.

- Tom, también aparece en la pantalla estereotipado de forma femenina ya que su propósito es encontrar el amor, cumplir todas sus expectativas amorosas con una única mujer, entrega sentimental plena a Summer, etc.

La diferencia entre estas dos películas es que mientras Jacob entiende y comparte esa confusión con su coprotagonista; Tom endiaba el personaje de Summer por no querer la relación que él desea. Esa ruptura de los estereotipos masculinos de Tom tiene el mensaje implícito de que el amor romántico es cosa de mujeres. Ante la incompatibilidad, el personaje femenino se frivoliza.

Como se ha podido comprobar, la distinción del género es sustancial debido a las múltiples diferencias de comportamiento que existen entre los prototipos femeninos y masculinos. Los matices respecto al género de los personajes son tan relevantes como necesarios para entender por qué la estereotipación de los mismos ejerce tanta influencia en las producciones audiovisuales.

## **7. CONCLUSIONES**

De acuerdo con los resultados extraídos del análisis, se reafirma la bidireccionalidad del medio de comunicación cinematográfico; y es que, la sociedad patriarcal influye en la creación del mercado del cine mientras que la industria del cine estereotipada influye en la sociedad. El imaginario colectivo que conforma la cultura patriarcal tiene su origen en este tipo de actividades que, a simple vista, son inofensivas. Así, es por ello que el cine muestra a los personajes femeninos y masculinos con una perspectiva poco crítica. Los personajes apenas han evolucionado (a pesar de tratarse de un eje amplio en el tiempo de 21 años) y la estereotipación y asignación de roles de género tampoco ha variado en exceso.

Al final, Babi (2010) se comporta como Raquel (2022) intentando normalizar actos violentos; Bridget (2001) y Tessa (2019) necesitan cambiar su vida para superar el dolor, mientras que Ares (2022) y Adèle (2013) tienden al consumo de drogas para “olvidar” a sus exparejas. La película que ha supuesto una mínima excepción a todos estos patrones ha sido *Como locos* (2011) que, aunque comporte una serie de mitos románticos, los roles de género no estaban tan asignados.

La revisión de esta faceta cinematográfica demuestra la importancia del reflejo de conductas del día a día, pero sobre todo en procesos emocionales como es el duelo. El prototipo femenino y masculino sigue encasillado en lo que el cine promueve y lo que los consumidores realizan. La mujer engañada, infiel y/o confusa actúa con responsabilidad emocional dejando a su expareja retomar un nuevo cauce de su vida (aunque el dolor permanezca), haciendo una renovación de su imagen. El hombre fuerte, leal y dominante se comporta arrepentido y débil cuando de amor se trata, aunque durante la gestión se centre en alimentar su rabia y volcarla en situaciones violentas. Así es como la sociedad se nutre de esta representación y actúa en consecuencia, aunque visto desde la perspectiva opuesta, parece que también es el cine el que fija su atención en el comportamiento habitual de las personas en las relaciones románticas para así plasmarlas en la gran pantalla.

## **8. BIBLIOGRAFÍA**

- Alonso-del-Barrio, E. (2021). Hipertextualidad, multimedialidad y bidireccionalidad en los soportes lógicos para dispositivos móviles: una revisión crítica. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 27(2), 437-447.
- Aramburu, A. (2021). Las lógicas del duelo amoroso en narrativas fílmicas contemporáneas. Universidad de Antioquia.
- Astudillo, W. y Mendinueta, C. (2008). El cine como instrumento para una mejor comprensión humana. *Revista de Medicina y Cine*, 4, 131-136.
- Banegas, Nelva C. (2018). *Cine e identidad: la representación de la diversidad cultural boliviana en el sistema cinematográfico nacional, desde los marcos legal-institucional, industrial y cultural del cine en Bolivia, durante el periodo de 1995 a 2015*. [Tesis Doctoral Universidad de Salamanca]. Repositorio Gredos.
- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*, 5. Ediciones Morata.
- Bellido López, A. (1998). El aprendizaje del cine: cuatro o cinco cosas sobre cine y realidad. *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (11), 13-20.
- Benítez, J. M. (2022). Patrones narrativos. *Revista Eviterna*, (11), 7-23.

- Bustos Caro, A. C. (2011). *Cuando se acaba el amor: Estrategias de afrontamiento, duelo por pérdidas amorosas y crecimiento postraumático en estudiantes universitarios*. [Tesis Universidad de Quito]. Repositorio Digital USFQ.
- Cardona, A. S. (2021). *El cine como agente socializador del amor romántico en la adolescencia: Un estudio con mujeres adolescentes en relación a su orientación sexual*. [Tesis Universitat Jaume I]. Repositorio UJI.
- Cardona, Ana. S., Ferrer, V. A. y Cifre, E. (2019) El cine como agente socializador del amor romántico en las adolescentes: el caso de “A tres metros sobre el cielo”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (14) 705-725.
- Caro, J. M. (2021). Estereotipos hollywoodienses, no lugar y crisis matrimonial en la comedia romántica española Nuestros amantes. *Savoirs En Prisme*, (14), 135-156.
- Castrillo, C. (2016). La incertidumbre amorosa contemporánea, Estrategias de los jóvenes. *Política y sociedad*, 53(2), 443-462.
- Dávila, M. y Moral, J. (2013). El significado psicológico de las cinco fases del duelo propuestas por Kübler-Ross mediante las redes semánticas naturales. *Psicooncología*, 10(1), 109.
- Espinosa, G. (2020). Consecuencias del rompimiento en la relación de pareja. *La Psicología Social en México*.
- Funes, V. (2005). Las pedagogías públicas de la publicidad televisiva: un modo de apropiación didáctica. *Comunicar*, (25).
- Garabito, S., García, F., Neira, M. y Puentes, E. (2020). Ruptura de pareja en adultos jóvenes y salud mental: estrategias de afrontamiento ante el estrés del término de una relación. *Psychologia. Avances de la Disciplina*, 14(1), 47-59.
- García, A. M., Rodríguez, M., Ruiman, P., Fernández, D. A., Martínez, C. E. y Marrero, C. M. (2021). *Duelo adaptativo, no adaptativo y continuidad de vínculos*, 15(1).
- García, D. F. (2014). Narración del duelo en la ruptura amorosa. *Ajayu Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología UCBS*, 12(2), 288-307.
- Henao, P. y Muñoz, Y. (2021). Análisis del afrontamiento de rupturas amorosas desde la psicología del consumidor. *Diversitas*, 17(2).

- Hernández-Ruiz, A. V. y Sandoval-Zamorano, C. (2020). Consideraciones sobre el amor romántico en el cine extranjero. *Educación y Salud Boletín Científico Instituto de Ciencias de la Salud Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*, 8(16), 69-74.
- Lewandowski, G. (2009). Promoting Positive Emotions Following Relationship Dissolution Through Writing. *The Journal of Positive Psychology*, 4(1), 4 – 21.
- Loscertales, F. (1999). Estereotipos y valores de los profesores en el cine. *Comunicar*, (12).
- Loscertales, F. y Martínez-País, F. (1997). El cine como espejo de la realidad social (una aproximación interdisciplinar). *Realidad y ficción en el discurso periodístico*, 15-39.
- Loscertales, F. y Núñez, T. (2008). El cine de animación visto en casa: dibujos animados y TV. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (31), 757-763.
- Luzón, V., Ramajo, N. y Ferrer, I. (2011). Adolescencia y representación de género en el prime time televisivo español: ¿perpetuación de roles o cambio de valores? *III Jornadas Mujer y Medios de Comunicación*, 129-142.
- Mármol, I., Mena, S. y Rebollo, S. (2018). El amor romántico en los productos audiovisuales de ficción. *Admira: Revista de Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, (6), 52-81.
- Marzal, J., Gómez, F. y López, R. (2009). El análisis de la imagen fotográfica. *Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales*, 49-80.
- Matos, E., Matos, R. y Hernández-Carrera, R. M. (2016). Entrevista cualitativa y la investigación en educación de adultos. *Horizontes*, 34(3), 23-36.
- Montesinos, B. (2020). *La guerra de los sexos en el espacio de la comedia romántica estadounidense, 1934-2016*. [Tesis Universidad de Valencia]. Repositorio Institucional RODERIC.
- Morales, B. (2017). El cine como medio de comunicación social: luces y sombras desde la perspectiva de género. *Fonseca, Journal of Communication* 15(2), 27-42.

- Morales, B. (2017). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas*. [Tesis Doctoral Universidad de Salamanca]. Repositorio documental Gredos.
- Morales, B. y Morales, N. (2020). El cine romántico hollywoodiense de la primera década del s. XXI. *Nuevas tendencias en la comunicación organizacional, Artículos de Investigación*, 20, 237-253.
- Muñoz, A. B. (1998). Psicología amorosa en el cine contemporáneo. *Revistas Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 34, (131).
- Nasio, J.D. (1996). *El libro del dolor y del amor*. Grupo Psicología; Gedisa.
- Núñez, T. (2010). Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza. *Pixel-Bit*, 37, 121-133.
- Orellana, C. y Garay, N. (2020). ¿Y vivieron felices para siempre?: El Amor Romántico en guiones de películas comerciales. *Revista Teoría y Praxis*, 18(36), 47-90.
- Rojas Díaz, M. I. (2017). *Testimonio del duelo en El olvido que seremos de Héctor Abad Faciolince*. [Trabajo Final de Grado Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia]. Repositorio Universidad de Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Sánchez, R. y Martínez, R. (2014). Causas y Caracterización de las Etapas del Duelo Romántico. *Acta de Investigación Psicológica*, 4(1), 1329–1343.
- Solórzano, G. (2021). *El amor vende: el melodrama y el manejo narrativo del amor en las películas comerciales hollywoodenses*. [Trabajo de Titulación Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]. Repositorio digital UCSG.
- Vázquez, L. (2018). Ideología de género en las narrativas quirky del cine americano: el estereotipo de la manic pixie dream girl. *Revista Prisma Social*, 1(1), 69-82.
- Vicente, A. (2017). Sentidos y narrativas en torno al amor entre la juventud española heterosexual. *Política y Sociedad*, 54(2), 449.
- Villagómez, P.G., Peña, M.O. y Franco, S. A. (2020). Evaluación del duelo complicado: una reflexión desde la perspectiva económico-familiar en pacientes tratados con Terapia de Aceptación y Compromiso en el Centro Universitario de Ciencias de la Salud Universidad de Guadalajara. *Factores críticos y estratégicos en la interacción territorial desafíos actuales y escenarios futuros*, 3, 251-270.

Worden, J. W., Aparicio, A. y Barberán, G. (2013). *El tratamiento del duelo: asesoramiento psicológico y terapia*. Paidós.