

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

“DESMITIFICACIÓN DEL AMOR ROMÁNTICO EN EL CINE”

Autor: Mariana Armeria Delgado

**Tesis presentada para obtener el título de:
Licenciado en Ciencias de la Comunicación**

**Nombre del asesor:
Mtra. Alejandra Sosa Mendoza**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación “Dr. Silvio Zavala” que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo “Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada”, se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





Facultad de Ciencias de la Comunicación

“DESMITIFICACIÓN DEL AMOR ROMÁNTICO EN EL CINE”

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciada en Ciencias de la Comunicación

PRESENTA

MARIANA ARMERIA DELGADO

ASESORA

MTRA. ALEJANDRA SOSA MENDOZA

CLAVE: 16PSU0012S
ACUERDO: LIC100401

MORELIA, MICHOACÁN

AGOSTO, 2022

Me gustaría agradecer a las personas que aportaron e inspiraron a la correcta realización de este proyecto:

Primeramente a mis padres y hermanos por brindarme todas las oportunidades a su alcance y formarme como la persona que soy hoy en día, por consolarme en momentos de desesperanza y alentarme en momento de debilidad, corregirme cuando era necesario en los momentos que perdía el camino a José Jesús Armería Gutierrez y María Dolores delgado Santoyo, Loris, Chuchin y Ximena Armeria Delgado, a mi Tia Guadalupe, te dedico este logro como el primero de muchos que me hubiera gustado compartir contigo, te mantienes presente en todos nuestros corazones.

Amigos: Por escucharme, apoyarme y confiar en mí en todo momento y darme palabras de aliento cuando más lo necesitaba a Haydee Flores Rodriguez, Leonardo David Alcala Jaimes, Mariana Cristina Lozano Martinez , compañeros y amigos que se presentan en la vida con la gran virtud de la amistad, sepan que los nombro en estos parrafos como muestra de mis deseos de éxito en sus vidas .

Profesores: Principalmente a mi asesora Alejandra Sosa Mendoza, quién a demás de ser pilar en la creación de este proyecto ha sido una maestra de vida que culaquier alumno le gustaría tener, al profesor Cesar Armando Chavez Mendoza cuya paciencia infinita fue clave para los detalles de este trabajo, sin duda alguna profesores ejemplares que llevaré siempre en mi corazón con mucho cariño, les deseo el mejor de los éxitos en todo momento.

A todos ustedes y a todas las personas que estuvieron en cuerpo y alma acompañandome en este proceso complicado pero satisfactorio mi mayor reconocimiento y gratitud.

Contenido

Abstract.....	0
Introducción.....	i
Antecedentes.....	ii
Planteamiento del problema.....	iv
Pregunta general de investigación.....	iv
Preguntas particulares de investigación.....	iv
Objetivos de investigación.....	v
Objetivo general.....	v
Objetivos particulares.....	v
Justificación.....	vi
Hipótesis.....	vi
Metodología.....	vii
Muestreo y muestra.....	viii
Técnica de recolección de datos.....	viii
Diseño de instrumentos de recolección de datos.....	viii
Capítulo 1. Cine y Comunicación.....	1
1.1. Contexto histórico y social del cine.....	1
1.2. Importancia del análisis del lenguaje cinematográfico.....	6
1.3. Inicios de cine romántico como género en Hollywood.....	13
1.4. Géneros cinematográficos.....	15
Capítulo 2. Cine romántico.....	20
2.1. Películas más trascendentes en el género romántico.....	20
2.2. Películas más trascendentes en la actualidad en el género romántico.....	26
2.3. El papel feminista en sociedad y en pantalla.....	29
2.4. Dimensionar el cine romántico generacional.....	34
Capítulo 3. Modernidad.....	39
3.0. Formulas cinematográficas románticas.....	39
3.1 Los tiempos actuales y las formas de relacionarse, entre Bauman y otras filosofías.....	42
3.2 La mujer moderna y su rol en las relaciones.....	46
Capítulo 4. Resultados.....	62
4.1. Datos sociodemográficos.....	62

5. Anexos.....	65
Conclusiones	82
Bibliografía	83

Resumen

Esta investigación fué realizada bajo el objetivo general de encontrar producciones con la temática romántica que cambiara en la historia de un momento a otro y considerar las variantes del ``porqué'', de esta manera explicar el impacto del cine sobre la sociedad y el motivo de deconstrucción en el tipo de historias presentadas en pantalla, específicamente hablando de los modelos románticos.

Todo esto identificando los factores clave como estereotipos presentados, adoptados en sociedad y el impacto cultural sobre los mismos.

Esta investigación se centra en la importancia del cine como medio sociológico e histórico principalmente, abriéndose a la posibilidad de nuevas perspectivas tras las entrevistas a realizar en los encuestados de diferentes generaciones.

Abstract.

This research was made under the general objective to find some romantic films that could change the history from one moment to another, so we can consider de differences of the ``why''. This way we can explain it's impact in the cinematographic world and on the society, and the reason of why these type of romantic stories have changed.

Esta investigación fué realizada bajo el objetivo general de encontrar producciones con la temática romántica que cambiara en la historia de un momento a otro y considerar las variantes del ``porqué'', de esta manera explicar el impacto del cine sobre la sociedad y el motivo de deconstrucción en el tipo de historias presentadas en pantalla, específicamente hablando de los modelos románticos.

We can achieve this by identifying the key factors; such as stereotypes that have been used in screen, then adopted by society by using them like the only truth and impacting culturally.

Todo esto identificando los factores clave como estereotipos presentados, adoptados en sociedad y el impacto cultural sobre los mismos.

This research will focus on the importance of films as a sociological and historic media. As so, it opens to the possibility of new perspectives, with the interviews made to people of different generations and their opinion about it.

Esta investigación se centra en la importancia del cine como medio sociológico e histórico principalmente, abriéndose a la posibilidad de nuevas perspectivas tras las entrevistas a realizar en los encuestados de diferentes generaciones

Introducción

En la presente tesis se realizó una investigación sobre la percepción que se tiene sobre el cine romántico sobre las generaciones jóvenes de hoy en día, la cual se vió transformada por la deconstrucción del mismo debido a las diferentes necesidades de las personas, es decir, el no verse representadas propiamente en este tipo de cintas dónde se muestra siempre el mismo estereotipo de pareja y el final del “felices por siempre”.

El objetivo principal de esta investigación fue descubrir por medio de una encuesta cuales eran las necesidades de representación de estas diferentes generaciones y tal vez obtener nuevas respuestas que no fueron consideradas en la hipótesis para poder tener un espectro de necesidades aún más amplio.

Una vez determinado el objetivo se procedió a aplicar la encuesta en diferentes tipos de población con el propósito de descubrir si influía de alguna manera el contexto sociocultural con la necesidad del segmento, por ejemplo: “Las personas de comunidades pequeñas estaban de acuerdo de no tener una representación de una pareja no heterosexual en alguna cinta romántica popular en su generación por que por lo regular esas personas suelen ser más conservadoras incluso siendo jóvenes”.

El resultado fue sorprendente, pues contrario al pronóstico, incluso las personas mayores tenían esta perspectiva “realista” de que el amor romántico representado en pantalla, incluso en las películas con las que crecieron era poco probable que pasara. En conclusión, ambas generaciones, de adultos maduros y jóvenes, son conscientes del cambio en la forma de relacionarse hoy en día y no esperan para nada vivir algo similar pues argumentan que no solo no es realista, sino que además no es saludable en una relación afectiva.

Antecedentes

A lo largo de la historia la visión del romance se ha transformado; cuentos, leyendas, novelas, han dado cuenta de la búsqueda de la pareja sin importar las épocas. Desde el siglo pasado el cine de Hollywood nos ha mostrado un ideal del amor romántico, ese ideal se ha modificado con la llegada del siglo XXI; donde las historias han cambiado desde sus personajes, su tratamiento y sobre todo los finales de las historias.

De acuerdo con la tesis de Beatriz Morales Romo (2015), en la sociedad del conocimiento en la que hoy estamos inmersos, el cine tiene un peso preponderante en la formación de opiniones de las personas, por ello, el cine se está estudiando, se teoriza sobre sus efectos, sus construcciones y sus transformaciones. Ahora con la llegada del mundo digital también cambian las historias que se narran a través de él.

Según Ana I. Entenza (2008) la tecnología digital y la manera de plasmar mensajes en imágenes con movimiento se han vuelto un formato revolucionario en el tema de las artes visuales, dando una nueva perspectiva a los creadores de contenido que ocupaban las páginas, virtuales y de papel, con modelos de romance antiguos.

En medio de esta revolución, es importante hacer una breve reflexión sobre el nacimiento de lo que sería el lenguaje materno de los lenguajes audiovisuales: el cine; arte que se convierte en este método de técnica y estética.

Dentro de la temática de las historias plasmadas en pantalla nacen muchos mitos y narrativas sobre uno de los temas más relevantes y trillados dentro del cine “el amor romántico” donde se plantean nuevas perspectivas y horizontes a los que este medio planea que el público aspire a llegar.

Para María José Oliveros (2019) el amor es un concepto que ya todos conocen y ha sido estudiado por diferentes ciencias y diferentes perspectivas, sin embargo, a pesar de ser el eje central de muchas mujeres, el hecho de encontrarlo finalmente se vuelve el determinante de éxito, por lo que es importante estudiar la relación entre estas perspectivas y los mitos nacidos a partir de la relación que tiene

el amor, la cultura y el consumo de modelos presentados por los medios de comunicación, en este caso el cine como ya se mencionó anteriormente.

Alicia Pascual Fernández (2016) plantea que el cine es corresponsable de la formación de los adolescentes bajo los mitos del amor romántico como una cuestión cultural y de socialización, en un proceso por el cual las personas aprendemos, construimos y forjamos nuestros propios valores, creencias, actitudes, gustos e incluso diferentes personalidades desde el día que se nace hasta el resto de nuestra vida. Reproduciendo y reforzado a través de los medios de comunicación un modelo de organización social patriarcal hetero normado con roles preestablecidos en las parejas en función de género.

Como lo menciona Mónica Sainz Martínez (2013) estos roles son glorificados y poco cuestionados hasta cierto punto en la historia. Como resultado de este pensamiento hegemónico nos encontramos ante el reto feminista de analizar el amor y cuestionar un sentimiento del que parece socialmente se tiene miedo de racionalizar y perder así toda su “magia”. Esto dicho desde una perspectiva más racionalizada y meramente científica, la cual analiza este fenómeno en sociedad y cómo se percibe en el medio, el cine.

Planteamiento del problema

Existe un modelo romántico presentado en pantalla que condena a los participantes a cumplir con roles de género establecidos, sin mencionar las opiniones divididas entre generaciones que crecieron consumiendo sus respectivos modelos presentados.

Pregunta general de investigación

- ¿Cuál es la percepción que tienen las generaciones jóvenes respecto al amor romántico presentado por el cine de Hollywood?

Preguntas particulares de investigación

- ¿Realmente repercuten las películas en la realidad o es al revés?
- ¿Cuál es el rol que juega el feminismo dentro del cine romántico?
- ¿Qué fue lo que repercutió en el cambio de temáticas de una generación a otra?
- ¿Cuáles son los estereotipos creados?

Objetivos de investigación

Descubrir la manera en la que evolucionó el concepto de amor romántico entre los jóvenes y adultos y se materializó en películas que te muestran este tema de maneras mucho más variadas y que tal vez en un principio pudieron ser consideradas “un escándalo”, ya que al incursionar en temas más allá de la monogamia, la soltería, la orientación sexual y relacional era de esperarse que el impacto llegaría más allá de una sola generación, tomando como ejemplo ciertas obras románticas que fueron el top en cuanto a modelo romántico y que hoy son un claro ejemplo de lo que ya no es tan correcto o por lo menos ya no debe ser por imposición.

Objetivo general

- Conocer la percepción que tienen los jóvenes respecto del “amor romántico” presentado por el cine de Hollywood para demostrar que hay un cambio.

Objetivos particulares

1. Analizar la brecha de edad entre unas temáticas y otras
2. Describir el cine romántico actual.
3. Dimensionar el modelo romántico generacional.
4. Ubicar los conceptos semióticos y teóricos clave para el análisis
5. Analizar la película comprobando la hipótesis

Justificación

Este trabajo de investigación se realiza para detectar los patrones de comportamiento bajo el análisis semiótico sobre la temática del amor romántico, principalmente en la cinematografía hollywoodense tomando en cuenta el papel de la sociedad en la influencia de este medio de comunicación masivo.

Todo esto con la finalidad de conocer los estereotipos actuales, las formas de romance y hacia dónde van, partiendo desde el historial de los modelos presentados y adaptados a las necesidades sociales, es decir, de acuerdo al modelo patriarcal antiguo, los personajes y las historias más populares de ese momento y comparándolos con los actuales.

Es imprescindible comprender que antes se aceptaba cierta conducta ahora se transforman estas narrativas para dar a conocer el avance social en cuanto al amor romántico en lo que a cinematografía se refiere, ya no se busca a “la otra mitad” sino comprender el “para qué necesito mi otra mitad”; en la formación y comprensión de nuevas narrativas románticas, los medios de comunicación y aspectos culturales tienen un papel muy importante y es por ello que es necesario saber por qué se están transformando.

Bauman en *Sociedad líquida*, el amor líquido, el consumo excesivo, los cambios en la forma de percibir la pareja, ideología de lo desechable también de qué sucede cuando ese amor no prospera y qué sucede cuando sí.

Hipótesis

Las nuevas generaciones perciben al amor romántico presentado por el cine de Hollywood como una construcción irreal, no sustentable y tal vez romantizada de diferente manera, esto debido a la deconstrucción que ha existido con el paso del tiempo y reformulación de los conceptos que son impuestos.

Metodología

Este estudio se realizará bajo el análisis descriptivo con un enfoque cualitativo para lo cual se toma como método principal la metodología cualitativa de Álvarez-Gayou (2014, pág. 9). Para la investigación cualitativa, según Álvarez-Gayou, resulta esencial experimentar la realidad tal como otros la experimentan. Para el investigador cualitativo, todas las perspectivas son valiosas. Este investigador no busca la verdad o la moralidad, sino una comprensión detallada de las perspectivas de otras personas. A todas se las ve como iguales.

Además, se tomarán como principal referencia las opiniones del público de diferentes generaciones a través de encuestas, para encontrar cuál es el mensaje arraigado sobre el amor romántico de acuerdo con las películas más populares de la época, utilizando una metodología de investigación cualitativa/explicativa esta metodología bajo las características según Hernández Sampieri, et al. (2016), las cuales implican:

- Recolección
- Análisis.
- Integración.

De los datos cualitativos y cuantitativos, bajo la finalidad de obtener:

- Perspectiva más amplia y profunda.
- Mayor teorización.
- Datos más ricos y variados.
- Indagaciones más dinámicas.

Es por eso por lo que se toman sujetos de diferente sexo y edad pues el interés de este tipo de estudios es recolectar resultados más diversos y encontrar respuestas que tal vez no se hayan considerado dentro de esta investigación desde el inicio.

Las preguntas abiertas, que a menudo adoptan la forma de un cuadro de texto en las encuestas, permiten a tus encuestados brindar una respuesta única (en contraposición a ofrecer una lista de respuestas predeterminadas para seleccionar). Este enfoque ofrece a los encuestados la libertad para decir exactamente lo que piensan sobre un tema, lo cual te brinda datos exploratorios que pueden revelar oportunidades, problemas o expresiones textuales no previstos. Luego, puedes utilizar esta información como respaldo de las cifras que hayas recopilado en la encuesta. Con frecuencia, estas citas o ejemplos transmiten afirmaciones más poderosas que muchos promedios y porcentajes.

Muestreo y muestra

En este caso los criterios particulares del estudio muestran claramente que es apto para una investigación del tipo cualitativa en el que se categorizan la recolección de datos según la cantidad de conceptos utilizados los cuales fueron obtenidos de las mismas respuestas de los encuestados. En cuanto a la muestra, se ha utilizado un pequeño grupo de personas que representa a su población en sus respectivas generaciones.

Técnica de recolección de datos

Se formuló un cuestionario cuidadosamente con el propósito de que las preguntas fueran aplicables a las diferentes generaciones y poder hacer una comparación no solo más amplia si no obtener contrastes sólidos entre una respuesta y otra, no obstante, las respuestas en si fueron bastante similares agrupando los conceptos de la misma manera tanto negativa como positiva.

Diseño de instrumentos de recolección de datos

Esta investigación se realizó de esta manera puesto que sobre la marcha se descubrió que, aunque fueran diferentes generaciones localizadas en distintas posiciones socioculturales tomaron el mismo rumbo en cuanto a una insatisfacción común en la manera en la que era representado el concepto de amor en las películas más populares de sus respectivas épocas, es por eso que se consideró este método como mejor opción, sin mencionar el beneficio de traer consigo nuevas perspectivas no consideradas anteriormente.

Capítulo 1. Cine y Comunicación

Más o menos un siglo después de la invención de las imágenes en movimiento los medios audiovisuales se han transformado en los principales conductores de mensajes históricos en nuestra cultura, tal es el caso que por lo menos en Latinoamérica un 80% de la población con acceso a plataformas de *streaming* consumen cine americano actual y de este porcentaje el 45% consume cine romántico.

1.1. Contexto histórico y social del cine

En el campo de la investigación sociohistórica se han generado importantes debates y transformaciones desde la década de los sesenta, en los cuales los aportes de la lingüística y el análisis del discurso han problematizado los supuestos que sustentaban las ciencias sociales.

En el transcurso de estas décadas se ampliaron los objetos de estudio, se integraron otras fuentes al análisis de los problemas sociales y se dio apertura a novedosos métodos de indagación y problematización del pasado. Esto implicó ir transformando la mirada y la lectura de las fuentes que daban cuenta del devenir en el tiempo y en el espacio de las culturas. Sin ir más lejos, para el caso de la historia, el cine y la fotografía tomaron relevancia a la hora de configurarse en textos para la comprensión del pasado y el presente. En este proceso de indagación y acercamiento a estas fuentes, se exploró la imagen audiovisual como un documento histórico, que se observó en clave de interpretación del momento y el lugar donde se produjo, y de problematización de las referencias históricas a los conflictos sociales.

En la actualidad las imágenes cinematográficas han adquirido una importancia inusual en la forma en que se gestionan y se disputan los significados de las memorias sociales, las identidades culturales y las representaciones del pasado común. Durante el siglo XX, el cine se constituyó en un medio que masificó valores, comportamientos, ideologías y relatos sobre la sociedad urbana y la

modernización de las culturas, y con la capacidad de incidir en la configuración del sentir, pensar y vivir de los sujetos en sociedad. Las imágenes audiovisuales se convirtieron a lo largo del siglo pasado y en lo que va del actual en un área para la reflexión y el conocimiento de los historiadores y científicos sociales, a tal punto que la tarea de indagar el acontecer de los procesos sociohistóricos cuenta hoy con este objeto de estudio.

Esta preocupación por recuperar y comprender el pasado desde la máquina cinematográfica ha sido aceptada por las disciplinas sociales. Las películas proporcionan otras versiones del pasado y se pueden entender como “memorias relevantes”, que se analizan a la hora de reconstruir los procesos sociales que inciden en el presente.

En las películas se incluyó el sentido del momento histórico y cultural de la producción, de tal forma que más adelante se presentaría como una visión única del mundo de la época en cuestión. Por esto, se consideran los filmes como dispositivos culturales que recrean y dan un nuevo significado a los elementos simbólicos, espaciales, temporales y materiales que brindan indicios o huellas sobre el acontecer de las sociedades.

La cinematografía es una expresión que recoge el “sentido colectivo” de las manifestaciones políticas, sociales, económicas y culturales de un determinado momento del pasado y del presente que se visualiza en las imágenes audiovisuales. En la historia de las sociedades se evidencia cómo estas han generado formas de expresión por medio de las cuales se narran, se escuchan y se visibilizan las identidades, los conflictos, las disputas por poder y las transformaciones de los grupos sociales. En los siguientes apartados se caracterizan las perspectivas que desde la historia se han configurado en el análisis del cine.

Un ejemplo magnífico de esta forma de operar con los medios masivos de comunicación dentro de la historia es el nazismo, como lo menciona el alemán Siegfried Kracauer, el cual fue uno de los pioneros en indagar de esta relación entre las producciones fílmicas y las condiciones históricas precisamente.

Según Kracauer, en las películas de una nación se pueden identificar las características ideológicas y las mentalidades de forma más explícita que en otras

creaciones artísticas. El objetivo de este autor era demostrar que las tendencias psicológicas dominantes entre 1918 y 1933, en especial el nazismo, estarían presentes en las producciones fílmicas de la República de Weimar. Entre otros aspectos se estudiaron los rasgos ideológicos en el cine expresionista alemán y sus vínculos con el escenario político.

Estas tendencias psicológicas fueron determinantes para configurar la manera como la sociedad alemana actuó durante la Segunda Guerra Mundial y parte de la posguerra. Se trata de un tipo de representación colectiva, arraigada en la intimidad emocional y psíquica de los alemanes, que se expresa ideológicamente tanto en la forma como en el contenido de los filmes.

La investigación de Kracauer fue el punto de partida en el campo de la historiografía, para el desarrollo. Posterior de proyectos que estudiaron en el cine, entre otros asuntos, la conformación de identidades, los referentes de memoria histórica y las representaciones de los conflictos sociales. La apertura de este camino no ha sido fácil, pues hasta la década de 1960 en el historial de Europa, aparte del citado trabajo de Kracauer, no se habían desarrollado y fundamentado de manera amplia y profunda los estudios históricos a partir del cine.

Por esto, la trascendencia de la utilidad de los estudios sobre los fenómenos históricos de fuentes de películas desde una perspectiva de muchas disciplinas, podría ayudar en el desarrollo de una conciencia histórica crítica o, como él decía, para producir películas que efectivamente van a poner en práctica los objetivos culturales de las Naciones Unidas. (Nóvoa, 2008, p. 45).

Kracauer es el pionero en generar rupturas con la concepción de los historiadores y los científicos sociales que suponían que el cine no se podía estudiar como una fuente o documento del pasado, y que no hacía falta asumir al séptimo arte en cuanto a su relación con los procesos sociohistóricos que representaba. Según Nia Perivolaropoulou, para Kracauer de lo que se trata no es de mirar las películas para reforzar la identidad del sujeto; esto implicaría continuar con una concepción de saber histórico que se fundamentaría de las tradiciones, de ritos o de cualquier otra forma de transmisión de la memoria colectiva, sino que es la propia experiencia de los espectadores frente a la pantalla la que es capaz de provocar el abandono previo

de algún tipo de saber y la que da lugar a otro tipo de conocimiento mediante la experiencia estética. Inmerso en ella, el sujeto no puede afirmarse como autónomo, sino como una experiencia de la alteridad.

Esta perspectiva será ampliada a partir de la década de 1960 por los estudios analíticos que realizaron los historiadores franceses Marc Ferro, Pierre Sorlin y el estadounidense Robert Rosenstone, quienes comienzan a trabajar en el desarrollo y la fundamentación teórica y metodológica de las investigaciones que interrogan por las relaciones entre historia y cine.

El historiador Marc Ferro hizo un llamado de atención sobre cómo los filmes han influido en las sociedades y por qué se constituyeron en el punto de referencia para las nuevas generaciones sobre los grandes acontecimientos y los modos de vida de culturas lejanas y cercanas.

Este autor se ubicó en la perspectiva de las transformaciones que se dieron en los estudios históricos en donde se asumieron elementos teóricos y metodológicos de la escuela de los Annales, que se distanciaban de criterios positivistas. Para Ferro, la cuestión de indagar sobre la visión fílmica de la historia es un problema importante que se justificó por el efecto que tienen las imágenes audiovisuales, a partir del desarrollo tecnológico que han alcanzado y por el tiempo que dedican las personas a mirar televisión o ir al cine, dejando de lado la lectura de libros.

Para Ferro, las versiones del pasado que circulan en la sociedad estarían producidas por las narrativas audiovisuales que se han masificado y que representan los contextos políticos e ideológicos. Este historiador rompió con la visión positivista en la mirada histórica de los filmes, que predominaba en los historiadores y en la ciudadanía en general, y recuerda como

Cuando se visiona una película que habla principalmente del pasado, para comenzar, la vemos con una mirada que yo denominaría positivista; mirada positivista que quiere decir erudita, una verificación de la autenticidad. Por ejemplo, en una película sobre los inicios de la Guerra del 14, si se ven los soldados con un casco (entonces no llevaban casco, sino casquete y hasta 1917 no cambiaron), y si saben esto y los espectadores son franceses, al ver el film con los soldados con casco en 1914, dirán: ¡Esto es falso! Esto quiere decir que, al mismo tiempo, están contentos, pero también sospechan. El espectador

está contento porque, por vez primera, sabe alguna cosa. Sabe más que el que ha realizado la película, pero en cambio no tendrá confianza en el film. Esto es lo que llamo la mirada erudita. (Ferro, 1991, p. 4).

El historiador identificó cuatro ejes temáticos que contribuyeron al análisis del entramado complejo que culturalmente se constituyó entre historia y cine: el primero es la utilización del cine como documento para el estudio sistemático de las realidades históricas que se pretenden representar en los filmes, y además, los usos propios y las funciones que cumplen las películas en relación con los contextos sociales más amplios. Reconoció el cine como una fuente auxiliar de la historia, puesto que a través de la mirada y la lectura histórica de una película (documentales, noticieros o películas de ficción) se lograría hacer un “contraanálisis” de la sociedad. Este iría más allá de las temáticas explícitas del filme, y buscaría apropiarse de los datos históricos que son significativos, para desentrañar lo que es latente bajo lo aparente, y visibilizar lo no visible de las imágenes audiovisuales.

El segundo es la interpretación de los filmes como mecanismos que se encargan de agenciar una versión del acontecimiento histórico. Esto posibilitó que se reflexionara sobre la verdad y la confiabilidad de las representaciones del pasado, así como las formas en las que estas se ponen en escena y expresan de manera masiva los hechos históricos.

El cine se fue configurando como un agente de la historia, es decir, se puede indagar por su influencia y sus efectos en la cultura donde circula. Esto implicó acercarse a comprender.

El tercero es la problematización del lenguaje cinematográfico y las perspectivas estéticas que las producciones cinematográficas realizan de los procesos sociales y culturales en el tiempo. En palabras de Ferro, el cine de ficción y documental se establecen por una estética audiovisual que es atravesada por contenidos de tipo ideológico y político (2009). En consecuencia, el cine de ficción se convirtió mucho más tarde en una segunda fuente, tan importante como la primera, la documental, El cine es un poco como las novelas en la literatura; es decir, entrega a menudo una verdad social tan grande como los discursos políticos. En los filmes de ficción muchas veces vemos hechos y análisis que no entregan ni los documentos oficiales ni los discursos ni las estadísticas.

El cuarto y último eje es la indagación por el campo social y cultural en donde se producen y se apropian las películas, a partir de la caracterización de las formas como circulan las manifestaciones filmográficas en las sociedades. En el cine de ficción o documental se muestran representaciones de un pasado que navega sobre el presente; de acuerdo con Ferro se lograría establecer una relación compleja entre el filme y sus condiciones de producción y divulgación, para preguntarnos por las sociedades de hoy y de ayer. Por esto, se asumió que además de lo específico de la expresión cinematográfica, se debe examinar en relación con la sociedad que la produce y la recibe, articulando producción, audiencia, crítica y sistema político. A su vez, para lograr una mejor comprensión de las imágenes se puede recurrir a las vías de abordaje que ofrecen otras disciplinas.

1.2. Importancia del análisis del lenguaje cinematográfico

Otro académico que se ha de tener en cuenta en el balance de producciones académicas, por sus elaboraciones conceptuales y metodológicas en el estudio de los vínculos entre cine e historia, es Pierre Sorlin, quien dio importancia al enfoque sociohistórico en el análisis de las películas.

La metodología que desarrolló este sociólogo es el análisis de los signos (semiótica), con la cual va a profundizar en el abordaje del lenguaje, las imágenes, el montaje, los sonidos y los contenidos cinematográficos. Sorlin estudió los filmes como prácticas significantes que se problematizan en relación con las expresiones ideológicas y su contexto social. Es decir, las producciones cinematográficas muestran las interpretaciones que la sociedad tiene de sí misma y de los conflictos que en ella se presentan. Para este sociólogo, las películas que reconstruyen el pasado se refieren más a la sociedad que las ha realizado, a su contexto, que al acontecimiento histórico que intentan evocar. Aunque se refieran a temas históricos ocurridos anteriormente, los directores eligen aquellos eventos que tienen conexión con las circunstancias contemporáneas en las que están inmersos. Así, la lectura histórica y el análisis que los investigadores realizan sobre los films, constituyen una

forma de aproximación a la manera en la que individuos y grupos perciben su propia época.

Un film es un montaje, una sucesión de puntos de vista y no una mirada neutral sobre las cosas. Además de producción de sentido, constituye un producto cultural, obra de un equipo inmerso en un medio cuyo lenguaje y orientaciones comparte.

A diferencia de Kracauer, que concebía el filme como un mecanismo ideológico que refleja la mentalidad de una sociedad y su historia, Sorlin señaló que el cine no es solo un espejo de la realidad social, sino que las imágenes audiovisuales se configuraron como representaciones de esa realidad ya que “la cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son la realidad: son la vida percibida, reconstituida o imaginada por quienes hacen el film...” (Sorlin, 2008, p. 22).

Este tipo de investigación implicó asumir que la película, como todas las representaciones, es una simplificación y una interpretación, su elaboración depende de la personalidad de quien la realiza, de su conocimiento del tema, del destinatario al cual se dirige. Esto es válido para todos los documentos, textos o imágenes, pero no es tan visible con los textos como lo es con las películas. El cine ofrece a los historiadores un modo de reflexionar sobre las fuentes que utilizan y sobre los conceptos de los cuales se sirven. (Sorlin, 2008, p. 22).

Como se ha señalado, la perspectiva de análisis de Ferro y Sorlin se centró en el estudio de las condiciones de enunciación de las formas y los contenidos de lo fílmico; sin embargo, en este punto de la elaboración conceptual es de interés en este artículo presentar algunos de los planteamientos del historiador estadounidense Robert Rosenstone, quien se interesó por explicar cómo las películas se relacionan con la historia y no cómo la reflejan. Con este autor las preocupaciones por la indagación de las relaciones entre cine e historia se radicalizaron y tomaron un aire más profundo. Rosenstone se interesó por comprender cómo el medio audiovisual que está sujeto a los códigos de la narrativa de la ficción, se encarga de mostrar unas imágenes del pasado.

Por ello se hace necesario ir más allá de lo que implica la noción de Ferro: de algún modo el medio es neutro y un tema puede ser trasladado desde la página a la pantalla sin que se produzcan alteraciones significativas. Cambiar desde lo oral a lo escrito y a la pantalla, añadir imágenes, sonido, color, movimiento y drama, es alterar la forma en que leemos, vemos, percibimos y pensamos el pasado. Todos estos elementos son parte de la práctica de la historia en una película, para la que aún no disponemos de una apropiada etiqueta.

Tampoco tenemos un buen conocimiento de sus coordenadas, cómo y dónde se sienta en el tiempo, el espacio y en relación con los otros discursos. En esta perspectiva se supuso que el cine histórico y de ficción no se puede considerar como una cuestión donde solo se le compara con la historia en su versión escrita, sino como una forma de contar sobre el pasado con unas “reglas” que son propias de su representación. Afirmando esto, la intención de Rosenstone es la de “mostrar cómo las películas refieren, interpretan y critican el ya existente conjunto de datos, argumentos y debates sobre el tema histórico filmado”. Esta perspectiva presumió que la película no es únicamente el reflejo de la sociedad y el pasado, sino que es historia en sí misma. Por lo cual, el futuro de la historia se ubicaría en los medios audiovisuales y no en los escritos.

Es claro que la experiencia de Rosenstone es particular, pues su campo de estudio es tanto la industria cinematográfica más grande del mundo como la población nacional más influenciada por este medio en los relatos sobre el pasado. Sus planteamientos coinciden con lo que un historiador estadounidense percibe en una sociedad que es la que ha recibido más información a través de las imágenes (cine y televisión) a partir del siglo XX y donde ambos medios sirvieron como control ideológico. Su análisis del cine se entendió como la labor de reconocer los entramados entre este y la historia, la posibilidad de los filmes como una vía legítima para hacer historia y la potencialidad de representar, interpretar, pensar y dar significado a las huellas del pasado.

Para Marzorati, en este enfoque se propone que la historia no debe ser reconstruida únicamente en el papel, ya que a través de elementos como el sonido, la imagen, la emoción y el montaje, un film ofrecería otras versiones de los hechos

y puede hacernos reflexionar sobre los mismos. La historia, aunque la ciencia humana de lo particular y lo concreto, no puede entender el pasado sin crear abstracciones como revolución, progreso, modernización.

Pero a diferencia de la palabra, la imagen fílmica no puede abstraerse o generalizarse. Esta es una característica de la representación fílmica del pasado: explicarlo a través de individuos, actuando dentro del proceso histórico, padeciéndolo o intentando transformarlo, a través de lo que denomina condensación. Para Rosenstone, el cine no reemplaza a la historia como disciplina, ni la complementa. Es colindante con ella, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como por ejemplo la tradición oral.

Ahora bien, como ya se ha dicho y es del sentido común en el mundo globalizado y de vínculos transnacionales, las concepciones y las percepciones de sí y de los demás en lo individual y en lo colectivo están cada día más fabricadas por las imágenes que por las palabras. Compartiendo la argumentación de Rosenstone, se apropió la postura que defiende un modo particular de mirar las películas históricas, por cuanto esto involucró.

Un modo basado en la idea de que el cine histórico es, en sí mismo, una forma de hacer historia, siempre y cuando entendamos “hacer historia” como el intento de dar sentido al pasado. Esta forma visual del pensamiento histórico no puede ser juzgada con los criterios que aplicamos a lo que sucede en la página sino que existe en una esfera separada, una que refiere, interpreta y, a menudo, desafía la historia escrita.

En definitiva, debemos dejar de esperar que las películas hagan lo que (imaginamos que) los libros hacen. No debemos esperar que acierten con los hechos, o que presenten las diferentes caras de un problema, o que traten de manera imparcial todas las pruebas de un asunto o a todos los personajes o grupos que aparecen en una situación histórica, o que contextualicen histórica y detalladamente un acontecimiento. Debemos dejar de anhelar que las películas se conviertan en el espejo de una realidad.

Las películas de los siglos XX y XXI contribuyeron a formar en la sociedad un cierto tipo de memoria y de valores históricos, puesto que se configuraron en objeto

de estudio de los historiadores, dejaron de ser miradas como un asunto para el entretenimiento y se asumieron como textos de repercusión política y cultural. En palabras de Rosenstone, los directores de filmes fueron pretenciosos en la representación del pasado y en dar cuenta de las problemáticas sociales:

Los hermanos Taviani, son igualmente ambiciosos en sus pretensiones históricas. En sus películas tratan problemas ya formulados por los historiadores como la subordinación, el regionalismo o la lucha de clases, situando estas cuestiones en sucesos desarrollados entre principios del siglo XIX y mediados del XX. Y lo hacen en largometrajes que ni sentimentalizan ni monumentalizan el pasado, sino que se dedican a un “tratamiento de la historia predominantemente interrogativo, analítico e irónico...”

A este historiador le interesó que las investigaciones que tomaron como objeto de estudio las películas se caracterizaran en lo fundamental por entender cómo estas explican y se relacionan con los procesos históricos y no cómo los representan, aspecto que destacaban los citados historiadores Ferro y Sorlin. De allí, la necesidad de estar abiertos a las posibilidades que se han generado en los estudios históricos, a partir del giro lingüístico y el análisis del discurso como precursores de otras lógicas de leer y mirar la cinematografía en la problematización de las imágenes, que se alejan de los lugares comunes, y a la vez, continuar en la indagación de las películas como la expresión de una amplia gama de relatos, personajes, lugares, momentos y situaciones de la compleja realidad social, económica y política de las culturas.

Hasta aquí se evidenció cómo se fue posicionando en la investigación sociohistórica y cultural la concepción del cine como documento histórico, por cuanto recrea un acontecimiento, se representa el escenario, la época de fondo y se da por sentado que toda producción fílmica responde a unas condiciones sociales.

En efecto, del cine “histórico” no solo forman parte los estudios de las imágenes que muestran un pasado lejano, con sus respectivos acontecimientos, personajes y procesos sociales, sino que las filmografías de las últimas cuatro décadas del siglo xx se preocuparon por reconstruir el pasado más reciente, y este

se ha constituido en la fuente para mirar y comprender los procesos históricos del presente, los problemas sociales relevantes, los conflictos geopolíticos y las transformaciones culturales que influyen en la vida diaria de las sociedades.

Estos aspectos tomaron relevancia en los ámbitos académicos de España y Latinoamérica, como se evidenció en la realización de congresos internacionales, publicaciones, investigaciones de doctorado y centros de investigación que asumieron la tarea de analizar y profundizar en las relaciones entre cine e historia. De la tendencia historicista se señaló que su expresión en el cine fue la característica de ver el pasado de una sociedad a través de manifestaciones muy concretas, entre las que destacan de forma especial el mundo militar y los grandes personajes. Sería muy largo y fuera de contexto citar la infinidad de películas que han hecho de la guerra el ejemplo único de conocimiento del pasado; se podría extraer la creencia de que en otras épocas la sociedad estaba sumida en un conflicto continuo y vivía nada más que para él.

Otro de los rasgos del historicismo en el cine fue el énfasis que puso en llevar a la pantalla las biografías de los “grandes” personajes de las sociedades. La crítica de Hueso a este tipo de filmes es que se ha concedido una atención tan radical a la figura a representar que se dejan de lado las claves del contexto histórico en el que se desarrolla; esta pérdida de perspectiva de conjunto la hemos visto en multitud de biografías (Hueso, 1991, p. 15).

De la tradición romántica, el profesor Hueso presentó cómo esta se desarrolló en el ámbito de la novela histórica durante los siglos XIX y XX, en dos perspectivas: “la amorosa y la aventurera”. Para su desarrollo en la cinematografía esta tradición se adaptó a las condiciones técnicas y narrativas, para contar sus relatos. Por esto dice que el cine histórico en esta versión se realizó en dos corrientes:

En primer lugar tendríamos películas en las que la lucha entre la ficción y la historia está equilibrada, de tal manera que podemos hablar de reinterpretación novelesca. Junto a ello se encontrarían las películas en las que el universo histórico ha desaparecido siendo sustituido por las aventuras, mejor diríamos por las correrías sin sentido y estereotipadas, de los personajes que tampoco son históricos sino en muchas ocasiones totalmente fantásticos.

El cuestionamiento a este tipo de películas es que pusieron a circular unas imágenes de las sociedades antiguas, al mejor estilo de Hollywood, que hicieron del pasado un espectáculo que promueve estereotipos sociales y culturales. Pero a la vez, esta filmografía logró la reconstrucción de las formas de vivir, los conflictos y los acontecimientos de una época lejana que contribuyó a problematizar los supuestos, las ideas y los conceptos que se tienen desde el presente en el que se producen estos filmes sobre, por ejemplo, el Imperio romano o la Antigua Grecia.

En cuanto a la incidencia de la historiografía marxista en el ámbito cinematográfico, Hueso señala cómo sus categorías y principios de análisis se “aplican” a lo largo del siglo XX de manera dispersa, y de acuerdo a los contextos sociales en los que se dieron las producciones fílmicas. Los directores de cine con influencia del marxismo como ideología y referente teórico de explicación del pasado no realizaron una filmografía homogénea, ni aún en la desaparecida Unión Soviética:

Será durante las décadas de los años 30 y 40, en que se lleva a sus últimos extremos los planteamientos del “realismo socialista”, cuando la interpretación histórica se encuentra muy mediatizada por la rigidez de los supuestos ideológicos, si bien se constata la inclinación a centrarse en etapas no muy lejanas cronológicamente (el mundo de la revolución, sobre todo), accediendo a otros momentos de la historia de forma puntual.

En ella encontramos una serie de matices muy representativos de la visión histórica, por encima de la realidad de los acontecimientos del pasado; así es muy llamativa la visión del personaje protagonista (al que da vida Nicolai Tcherkassov) como aglutinante de las masas populares y dinamizador de los sucesos del pasado. (Hueso, 1991, p. 17).

En esta filmografía Hueso profundiza en cómo estas se caracterizan por mostrar el conflicto y las contradicciones de las clases sociales; resaltaron y sobrevaloraron los hechos significativos del pasado reciente de la Revolución rusa, la conformación del ejército popular. El autor cuestionó en estos filmes la postura maniqueísta visible entre teutones y rusos, y llamó la atención sobre la concepción de *patria rusa* que se divulgaron en las canciones y en las escenas de amor y

sacrificio por la nación. “Estos hechos históricos son interpretados desde una clara visión ideológica (que interesa a finales de los años 30) por encima de su vinculación a lo que fue la realidad del mundo medieval ruso”.

Y frente a la nueva historia, señala Hueso que no se puede negar cómo en las tres últimas décadas del siglo XX se presenciaron unos cambios importantes en la teoría y la metodología historiográfica, que fueron más allá de su campo disciplinar e incidieron en la producción y mirada de las películas con contenidos históricos. Este cine apropió una interpretación del pasado que se acercó a las mentalidades de los individuos y sus condiciones sociohistóricas, a la vida cotidiana y su relación con aspectos culturales y socioeconómicos que fueron estudiados desde la microhistoria.

1.3. Inicios de cine romántico como género en Hollywood.

Hay principios que encuentran su aplicación en el mundo del cine, destacando algunas aportaciones individuales como los que se presentan a continuación que merecen ser tenidas en cuenta.

La última etapa del trabajo de Roberto Rossellini (llamada del “didactismo televisivo”) representa una aproximación y reconstitución de un mundo pasado a través de las grandes ideas que lo presidieron; de esta manera nos encontramos una serie de películas que por su título podrían parecer encuadrables en la corriente biográfica tradicional y que sin embargo, ponen de manifiesto una manera de entender la historia haciendo hincapié en los grandes principios y en los cambios mentales que se originan y singularizan en esos grandes hombres.

Junto a ello destaca la concepción de la puesta en escena rosselliniana utilizando los recursos con una extremada sencillez que lleva a pensar en un enmascaramiento de lo fílmico. La utilización de un personaje individual en un contexto interesante y que es analizado a través de sus ojos se da en *Molière* (1978) de Ariane Mnouchkine; pero no quedándose en ellos sino viendo los aspectos contrapuestos de la sociedad del Antiguo Régimen. (Hueso, 1991, p. 18).

En esta perspectiva, otro ejemplo de película que causó gran impacto por el relato que construyó del pasado de la sociedad medieval europea es *El retorno de*

Martin Guerre (1984). Según Hueso, en este filme se apreció en todas sus dimensiones y complejidades

La plasmación del mundo rural con sus tradiciones, costumbres, estructuras familiares, cultivos, etc. La transposición de los rasgos subyace en los acontecimientos, como el sometimiento de la mujer, los intereses económicos, la búsqueda (real o ficticia) de la verdad, se nos presenta con una sencillez que parece ser la única que podía desarrollarse realmente. (Hueso, 1991, p. 18).

Además del aporte de Hueso, en el contexto español se destaca el historiador Caparrós Lera, ya mencionado, quien de acuerdo con Martínez Gil utilizó “el film como herramienta de investigación para profundizar en el humanismo y ciencias sociales, considerándolo como testimonio de la sociedad, reflejo de las mentalidades y retrato de la evolución del mundo contemporáneo”. Por esto es importante reseñar su libro *100 películas sobre historia contemporánea* (Caparrós Lera, 1997), en donde analizó un centenar de películas que denomina como históricas, a partir de su experiencia en la enseñanza de la historia y del cine en la historia.

Para Caparrós Lera, la labor de indagar por las relaciones entre cine e historia consistiría en un proceso de sustitución de los medios, es decir: “los cineastas, en lugar de escribir un libro, hacen textos de Historia Contemporánea a través de sus películas. Por eso, la interpretación de los filmes, para fijar su verdadero sentido, pertenece también al arte de la hermenéutica”. se organiza en torno al modo en que el cine ha tratado los grandes temas definitorios del siglo, como la democracia, la guerra, la revolución, la lucha de clases y las crisis, el fascismo y el nazismo, la guerra fría y el peligro nuclear y, en fin, el colonialismo.

Partiendo de la idea de que “los centenares de millares de representaciones que las masas han ‘visionado’ desde que naciera el cine, han ido modelando con el paso de los años una parte de su conciencia y su sensibilidad históricas”, el autor concluye, siguiendo a William Hughes , que “el cine de ficción podrá ser un activo privilegiado a la hora de revelar los códigos culturales y las contradicciones ideológicas que operan en la conciencia social de una época determinada, los mitos que alimentan las creencias colectivas, las maneras de pensar y las normas morales dominantes” .

Las contribuciones de los estudios históricos en Latinoamérica a partir de las producciones cinematográficas han sido recientes en relación con otras historiografías, como ya se anotó. Estos trabajos forman parte del acumulado analítico que circula en artículos, libros, ponencias y seminarios de pregrado y posgrado, que por su diversidad de contenidos y metodologías sería pretencioso querer incluir en este balance.

1.4. Géneros cinematográficos.

Al dar por sentado que los géneros son categorías públicas ampliamente reconocidas, los críticos se ven enfrentados a un delicado problema: si la existencia de un género depende más del reconocimiento público en general que, de la percepción individual del espectador, entonces ¿cómo se produce ese reconocimiento público?

El problema se podría resolver recurriendo a las circunstancias cultura-les generales (en la línea de los argumentos propuestos por Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler* [1947]) o a las instituciones de recepción de las películas (en la línea del modelo "formación de lectura", de Tony Bennet [1983]), pero los teóricos de los géneros cinematográficos han preferido trazar una ruta directa que va desde los orígenes industriales hasta una aceptación generalizada por parte del público de la existencia, descripción y terminología de los géneros.

Aunque esta conclusión se basa en la suposición, algo dudosa, de que los géneros que la industria cinematográfica configura se comunican de manera completa y uniforme a un conjunto de espectadores muy dispersos en términos de tiempo, espacio y experiencia, sirve para cerrar el debate acerca de la constitución y denominación de los géneros.

Rick Altman en su libro "Los géneros cinematográficos" explica que el valor del género depende esencialmente de su uso y del amplio abanico de posibilidades que éste abre (Altman 2000). Esa premisa, la industria cinematográfica internacional, la hace propia y no desaprovecha la oportunidad de utilizar el género como fórmula de éxito para el acercamiento de las audiencias.

En un plano de descripción general de las industrias cinematográficas podemos decir que se constituyen bajo tres ejes de acción: producción, distribución y exhibición. En términos sencillos, la cadena se traduce en que el primero de ellos, el productor, realiza las películas, para luego venderla a los distribuidores y que ellos se encarguen de comercializarlas, promuevan los productos en diversos mercados, creando campañas de publicidad para aumentar la demanda, vendiendo las películas a exhibidores, los cuales son los encargados finalmente, de hacer llegar el largometraje al público.

La cantidad y calidad de estas tres estructuras se evalúan por el éxito mismo de la actividad, es decir, mientras más consumidores existan, mientras más espectadores tenga la película, se genera más recaudación, ergo, crece la industria, aumentan las producciones, se tecnifican más procesos, mejor y más variados son los oferentes.

Ese éxito, depende de variados escenarios, uno de ellos, los consultores e investigadores de la industria cinematográfica que aportan estudios desde el paradigma económico, lo focalizan en los géneros cinematográficos, cuya función debe ser el involucramiento permanente en todos los ejes de acción de la industria, aportando fórmulas que fortalezcan la totalidad de la cadena, ya que los géneros cinematográficos constituyen las estructuras que definen los textos y los parámetros técnicos de la obra, los que a su vez construyen un espacio de enunciación que interpela al público, el cual genera expectativas e interpreta. Ese resultado se devuelve hacia el creador y/o financista, otorgando nuevas fórmulas para la producción y posterior distribución. Dudley Andrew lo describe así (Altman 2000):

- El género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria
- El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.
- El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores
- El género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Como bien se mencionó, esta perspectiva del género permite conocer y anticipar estrategias para la cadena de industrialización de una obra cinematográfica, y con ello poder vincular al género con el nivel de taquilla, con el nivel de ingresos, con estudios de percepción, con los procesos de distribución, e incluso comprender el porqué del abandono de las audiencias.

En el plano nacional ese ejercicio de vinculación es un área de exploración, ya que primero, no existen datos oficiales estadísticos respecto al género cinematográfico nacional. Los informes anuales respecto a la industria cinematográfica realizados por entidades que fomentan el cine, y otras agencias privadas, no convergen a un debate claro respecto a la participación del género en la cadena industrial de nuestras producciones, si bien nos encontramos con algunos datos, como el de las películas exhibidas en salas de cine, no se sabe qué tipo de género se hace año a año en nuestro país.

Poco a poco los estudios en género cinematográfico, desde el modelo economista, se han transformado en una fuente de información necesaria para acortar brechas, observar la influencia del género cinematográfico en la cadena de producción, preferentemente sobre su consumo, y el análisis de cifras para la configuración de *tendencias*.

A modo de ejemplo, el año 2017, el sitio American Film Market & Conferences presentó un interesante artículo de Stephen Follows, respecto a cómo cambia el género de la producción cinematográfica en el mundo. El consultor internacional realiza una sistematización de datos obtenidos en IMDb, y Movie Insider, de largometrajes de ficción (no cortometrajes, películas de televisión, documentales, etc.) producidas, que no necesariamente alcanzaron las pantallas del cine, lo que significa que una película de micropresupuesto tiene el mismo peso que una de megaestudio.

Entre los resultados obtenidos por ese estudio, podemos mencionar que a nivel mundial, los productores menos interesados en realizar películas de terror son los europeos, ocupando solo un 22%. El western ocupa el 21%, y las películas de acción un 19%. Por su parte a nivel mundial, los cineastas norteamericanos concentran la producción de westerns ,(69% a nivel mundial), películas de ciencia

ficción y terror, siendo menos dominante en películas de guerra, historia y animación.

Según el estudio, más de la mitad de todas las películas hechas en cualquier parte del mundo en los últimos veinte años son Dramas (51.6%). Otros géneros populares incluyen: Comedia (28.4% de películas realizadas), Novelas de suspenso (12.4%), Romance (11.6%), Acción (11.2%) y Terror (10.6%). Respecto a éste último género, Fallow observa que en los últimos años, existe una tendencia al alza en el número de producciones. Hace veinte años, las películas de terror representaban el 4.3% de todas las películas producidas a nivel mundial. En ese mismo informe, se aprecia que las producciones han ido abandonando el género romance, si en 1998, el 15.9% de las películas creadas fueron Romances, el año pasado solo ocupó un 7.6%. Fallow afirma que la industria está perdiendo interés en las películas románticas, de Guerra, Acción y Crimen.

Esto comprueba una de las primeras hipótesis, la cual es que los públicos más jóvenes comprenden el surrealismo manejado en las producciones románticas y simplemente prefieren la satisfacción de la inmediatez en cuanto a historias románticas más originales.

Es obvio que las dimensiones históricas de la producción y recepción de las películas constituyen un desafío a la pretensión de claridad teórica de la crítica de los géneros cinematográficos. La teoría de los géneros cinematográficos presupone la coincidencia entre las percepciones de la industria y del público; la historia, por su parte, presenta innumerables ejemplos de disparidad. La teoría de la recepción de los géneros requiere textos cuya categoría genérica sea reconocible de manera inmediata y transparente; los textos que la historia del cine ofrece, en cambio, son complejos, inestables y misteriosos.

Aun así, los estudios sobre los géneros cinematográficos están demasiado comprometidos con la pureza de los géneros para prestar excesiva atención a la historia. La historia del cine podría haber conducido al estudio de los géneros cinematográficos hacia las ideas románticas de la hibridación de géneros, pero los programas teóricos adoptados por los críticos de los géneros parten de una escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica, no sólo en las distinciones entre

géneros. sino también al entender la creación como un acto que se basa en un conjunto de normas.

Los motivos de esta actitud son obvios. Como el género se concibe como un conducto por el que se hacen discurrir estructuras textuales que enlazan la producción, la exhibición y la recepción, el estudio de los géneros sólo da resultados satisfactorios cuando trabaja con el material adecuado, es decir, textos que afirmen de manera clara y simultánea todos los aspectos de la trayectoria estándar de un género: esquema básico, estructura, designación y contrato. Esta modalidad de aproximación a los géneros únicamente dará resultado en los casos en que la designación y la estructura faciliten un esquema definido para la producción y una base demostrable para la recepción.

Con el fin de ofrecer un material apropiado para este tipo de estudio de los géneros, los críticos han llevado a cabo dos operaciones complementarias. En primer lugar, han descartado sistemáticamente las películas sin cualidades definidas respecto a su género. En segundo lugar, los principales géneros se han definido partiendo de un núcleo de películas que satisfacen de manera obvia los cuatro presupuestos de la teoría:

- a) La producción de estas películas se llevó a término siguiendo un esquema básico y reconocible de género.
- b) Todas ellas muestran las estructuras básicas que se acostumbran a identificar con el género.
- c) e) Durante su exhibición, cada película se identifica mediante una designación de género.
- d) El público reconoce de manera sistemática que las películas pertenecen al género en cuestión y las interpretan de manera acorde.

Independientemente del método empleado para definir el corpus privilegiado de un género, siempre prevalece una característica: la mayoría de críticos de los géneros prefieren utilizar como material películas cuyo vínculo con el género en cuestión sea claro e ineluctable. Ni géneros híbridos románticos, ni mutaciones, ni anomalías.

Capítulo 2. Cine romántico

2.1. Películas más trascendentes en el género romántico

De acuerdo con la investigación es necesario poner un contexto del tipo de dinámicas llevadas en los romances en pantalla de la época donde el concepto de romance era algo mucho más “simple”, puesto que este modelo de romance clásico jamás era cuestionado como ya se ha explicado anteriormente. Así que se toman como ejemplo 3 películas mencionadas en las encuestas, dando pauta para analizar específicamente estas obras y su trasfondo sobre la deconstrucción del amor romántico.

Iniciando con la película “La laguna azul” (1980) Dirigida por Randal Kleiser. Que también estuvo al frente de *Grease*. La película es un relato poco verosímil protagonizado por los personajes Emmeline LeStrange -Brooke Shields- y Richard LeStrange -Christopher Atkins-, primos, que quedan solos en una isla paradisíaca. La historia se basa sobre la novela de Henry De Vere Stacpoole, escritor de best-sellers de la época, publicada en 1908.

La belleza añorada de Brooke Shields que con tan solo catorce años fue expuesta como objeto sexual forma parte de los recuerdos de la generación que la vio en el cine. *La laguna azul*, además, ofrecía en aquel momento el paquete completo de un perturbador fetichismo por lo prohibido sin contar con un guion que lo justificara. Hay demasiado para 1980: desnudos frontales masculinos, sexo, masturbación, incesto y suicidio.

Los desnudos forman parte de algunas de las polémicas alrededor del film. Para las escenas sin ropa, la producción contrató a una doble de 32 años con una silueta mucho más provocativa que la de la actriz principal. En ocasiones, se le colocaban a Shields pequeñas almohadillas sobre sus pechos que luego se tapaban con el pelo largo y salvaje que requería su personaje y esas son solo una de las razones que demuestran que la forma de vender amor en esa época era definitivamente más inclinada al consumo masculino, pues no satisfechos con sexualizar a una mujer desde muy temprana edad, dentro de la película lo que llamó

la atención y el morbo del público fue esta narrativa de descubrimiento sexual constante y extremadamente poco realista, pues, si bien está justificado por el naufragio dentro de la trama y el hecho de que estén alejados de la sociedad, la chica no tiene ninguna señal de vello corporal o al menos no en zonas visibles, otro indicador de la intención del director de vender la figura idealizada de una mujer salvaje siempre y cuando encaje en los estándares de belleza requeridos para el consumo masculino.

En segundo lugar, tenemos a “Grease”, musical de 1978 ambientado en los años 50, dirigido por Randal Kleiser y protagonizado por Jhon Travolta y Olivia Newton Jhon. La cinta está basada en el musical de 1972 creado por Jim Jacobs y Warren Casey. La película fue un rotundo éxito y consolidó la carrera de varios artistas principales como la del mismo Travolta, la de Newton-John, la de Stockard Channing y la del desaparecido Jeff Conaway, así como la de personajes secundarios como la del actor Lorenzo Lamas.

El filme narra la historia de amor entre el rebelde Danny Zuko (Jhon Travolta) y la inocente Sandy Olsson (Olivia Newton Jhon). Ambos se conocen durante el verano y al despedirse ninguno de los dos piensa en que se vayan a ver de nuevo, pero se equivocan: cuando ella decide entrar a la misma escuela que su amiga Frenchy (Didi) lo último que esperaba era convertirse en compañera de Danny, el colíder rebelde de los *T-Birds*.

La película a grandes rasgos se desarrolla al término de las vacaciones de verano, los novios Danny Zuko y Sandy Olsson, una joven australiana de buena familia se ven obligados a separarse. A su regreso al instituto Rydell, el joven se reúne con su banda, los *T-birds*, de chaquetas de cuero y pelo engominado. Los padres de Sandy deciden mudarse a Estados Unidos y la chica ingresa en el mismo colegio. Pasada la sorpresa del reencuentro y con el objetivo de quedar bien delante de sus compañeros, Danny adopta una actitud arrogante que deja a la joven totalmente desamparada. Sandy se une entonces a las Pink Ladies, la contraparte femenina de los T-Birds.

Entonces tiene lugar un juego del gato y el ratón entre los dos tortolitos, todo ello marcado por los acontecimientos de sus vidas estudiantiles: el comienzo de la

temporada de fútbol, el baile de promoción, carreras de coches, noches de chicas, de chicos, salidas al *fast-food*, al autocine. Todo suena bastante normal e incluso se considera a esta película como una de las pioneras de las tramas chick flick que vemos hoy en día en pantalla una y otra vez, el problema con este filme son ciertas escenas donde se refuerza el mensaje machista de que la protagonista está ahí solo para ir tras el chico más guapo, sin mencionar el acoso que se muestra y las canciones que lo reiteran, por ejemplo, una de las escenas que destacan esto es dónde Sandy y Danny tienen una cita y van al autocinema.

En ese instante, Sandy le da las gracias por el anillo que Danny le regaló, pero éste quiso aprovechar un poco de más y trató de tomar un poco más allá, a la par de darle un beso, situación que al final no sucedió, dentro de la imagen de este momento se observa claramente que ella no está del todo cómoda.

Otro de los momentos que también se acusan dentro de la película es cuando uno de los amigos de Danny, 'Putzie' se pone a observar a algunas de sus compañeras durante el baile de generación pero por debajo de las escaleras, en donde por debajo de la falda de algunas de ellas. También se considera intolerable hoy en día es la canción 'Summer Night', debido a que una parte de la letra los amigos de Danny le preguntan: ¿Acaso se resistió?, sugiriendo que podría haberla forzado. Por otro lado, consideran que el personaje de Rizzo, es sexualizada y coaccionada por su pareja (para que tengan sexo sin protección). Además de que es la sociedad la que la juzga por ejercer su sexualidad de forma libre.

En tercer lugar, tenemos un clásico que propone un cambio bastante interesante, "The mirror has two faces" o "El espejo tiene dos caras", precisamente habla de los estereotipos manejados en las historias de amor y cuál es la necesidad del ser humano de amar y sentirse amado, de la razón por la cuál seguimos comprando estas historias y seguimos necesitando saber que esto sí puede pasar. *The Mirror Has Two Faces* es una película de 1997 dirigida y protagonizada por Barbra Streisand, en la cual también actúa junto a Jeff Bridges, Pierce Brosnan, Lauren Bacall, Mimi Rogers, George Segal, Brenda Vaccaro, Laura Bailey, Austin Pendleton y Elle MacPherson. Esta película obtuvo 2 nominaciones al Oscar como mejor actriz de reparto para Lauren Bacall y como canción original: "I Finally Found

Someone" cantada por Streisand junto a Bryan Adams curiosamente, George Segal fue pareja de Streisand en la comedia de 1970 "The Owl and the Pussycat", pero aquí ya no hace un protagonista, sino un rol secundario.

Además de Segal, actúa Lauren Bacall la leyenda del cine y eterna compañera de Humphrey Bogart en los 50. Esta participación ha sido de las más exitosas de estos últimos años para Bacall, de hecho por este film obtuvo en 1997 su única nominación a los Oscar en la categoría de mejor actriz secundaria y ganó un Globo de Oro el mismo año.

The Mirror Has Two Faces está perfectamente fotografiada y cuenta con una banda sonora llena de piezas de orquesta de gran calidad que le da a la historia un aire clásico, desenfrenado, melancólico y eufórico. Sólo el uso de la fotografía y la música para la transición de escenas ya merece verla. Con un guión muy elaborado y lleno de frases elegantes para todos aquellos que aman el metalenguaje sin cortapisas.

Hay que ver cómo cambian los tiempos, el cine nos enseñó, desde lo cutre tantos otros petardos hasta el exquisito intelectualismo que los varones siempre perseguían a las damas buscando su perdición, yacer con ellas, tirárselas o como quieran llamarlo.

Sin embargo, Streisand nos presenta ahora al hombre moderno en The Mirror Has Two Faces, este profesor de matemáticas que propone un matrimonio de conveniencia por pura sexofobia, el vocablo no es correcto, una heterodoxa mezcla de latín y griego, pero es tan ilustrativo. Bebiendo en la comedia clásica, el enredo, los diálogos chispeantes, buena parte de ellos relacionados con Bacall, en un delicioso papel de madre-que-parece-madrastra; Streisand consigue una película amable sobre esas dos caras del espejo a que hace alusión el título original.

La atracción física y la compenetración amiga como las dos páginas imprescindibles para escribir ese libro llamado Amor. La gran Barbara es tan notable como siempre, es egocéntrica, pero quién no lo sería cuando es una cantante excepcional, una eficiente actriz y una directora con personalidad, muy pocos, rindamos culto a lo políticamente correcto, pueden decir lo mismo. *Streisand*, que

siempre consigue dar un toque especial a cualquier película en la que intervenga, mostrando una gran maestría tanto en la dirección como en la interpretación.

En su papel protagonista, se muestra como una mujer sencilla, divertida, muy inteligente y que no se cree atractiva, pero que sabe disfrutar de los pequeños placeres de la vida y reírse de sí misma. Aún no renuncia a encontrar a su amor verdadero. Su personalidad a la vez dulce y arrolladora es interesante y cercana, lo que hace que inmediatamente le tomemos cariño y simpatía.

Su compañero de reparto, Jeff Bridges, también hace un maravilloso papel como hombre muy metódico y empeñado en que en su vida todo tiene que ser como en sus teorías matemáticas. Pero también es enormemente atractivo, elegante, exquisitamente educado y adorable. Tras muchos romances desastrosos con chicas bellas con las que no tenía casi nada en común, ha decidido que el sexo destroza cualquier relación, así que se ha convencido a sí mismo de que el amor platónico es la base ideal para la pareja.

Desea encontrar a una mujer que no le atraiga sexualmente para compartir ese tipo de amor. A través de un anuncio, Gregory (Bridges) conoce a Rose (Streisand) y entre ellos se establece una amistad profunda, basada en la comunicación. Todo parece ir muy bien, pero cuando la amistad entre ellos comienza a convertirse en fuerte atracción y enamoramiento mutuo, como era inevitable, saltará la crisis que será el detonante para que los protagonistas sufran un proceso de evolución y maduración, en el que tendrán que poner en tela de juicio muchas de sus antiguas ideas y decidir si su amor es lo bastante fuerte para resistir a los cambios y vicisitudes de la vida.

Jeff Bridges es encantador como enamorado, inseguro y temeroso, pero atrapado sin remedio en el hechizo de la mujer con la que más se ha compenetrado emocionalmente en su vida. Una secundaria de lujo es Lauren Bacall. Espléndida en su papel de madre gruñona, algo venenosa y nostálgica, irónica y divertida a su manera, ladina, muy seductora y aún bella.

Ella también pasa por una crisis y nos hace reflexionar sobre el temor a la vejez, a la pérdida de la belleza y a la soledad. Su interpretación apabulla por su naturalidad, acorde con la de Barbra. En suma, *The Mirror Has Two Faces* trata de

una comedia muy profunda e inteligente, con toques de drama, en la que se plantean cuestiones vitales como el amor, la pasión, las relaciones y la convivencia a cualquier edad. Y que nunca es tarde para encontrar al amor de nuestra vida. De las cosas que más llama la atención la primera escena a partir de la clase que Barbra Streisand imparte a unos estudiantes.

Interesante que hicieran un breve resumen de la historia del amor, que tocaran en los diálogos con sus alumnos la mayoría de las teorías que se discuten sobre el tema: Es una trampa evolutiva, estamos socialmente condicionados, y lo que dice Barbra, no importa que sea, todos queremos estar enamorados porque aun cuando dure poco es placentero. Sin embargo, podría decirse que *The Mirror Has Two Faces* es más comedia que romántica, ya que el humor es un elemento que no tiene desperdicio desde que comienza. También podría interpretarse como una disertación de casi dos horas sobre lo que representa en la vida de la gente, o lo que puede representar, las relaciones románticas y el romanticismo.

En *The Mirror Has Two Faces* se juega con arquetipos para nada novedosos y reconocibles por todos:

La bella, la fea, pero inteligente. Sin embargo no es el “qué” lo que nos debe importar cuando vemos, esta película es el “cómo”. No es lo que se cuenta, sino los artificios y la vuelta que la directora le da a lo que se cuenta, lo que imprime una óptica nueva a temas tan predecibles.

Entre otras cosas, lo que vale en *The Mirror Has Two Faces*, son los diálogos y las escenas en que realmente se indaga en los pequeños detalles que conforman ese universo que todos creen conocer bien, pero que es difuso y misterioso: El amor y las relaciones personales. Probando que, de este tema, se podrán hacer mil films quizás intentando mostrar algunas verdades, sin que del todo se corra el velo que realmente lo cubre. Tal parece que “El misterio del amor es mayor que el de la muerte”, citando a Oscar Wilde. El planteamiento de este filme puede ser típico y tópico, en su desarrollo te das cuenta de que profundiza mucho más que la media de comedias de este estilo en el aspecto de las relaciones; no se basa en plasmar el amor sin más: dos personas se enamoran y punto, sino que muestra cómo, a través de la cotidianidad, del día a día, puede surgir el amor.

Es decir, el amor no nace desde el principio, los protagonistas no se casan enamorados, si no que se enamoran a lo largo de la película, gracias a la cercanía, a la convivencia, a sus pequeñas rutinas. Un desarrollo que rompe con esa idea extendida socialmente de que la convivencia lo mata todo y solo se ama de verdad al principio de las historias amorosas.

2.2. Películas más trascendentes en la actualidad en el género romántico.

Ahora bien, si el papel que desempeñaba cada uno de los miembros de una relación romántica en las obras cinematográficas más populares de la época adolescente de la generación *boomer* que se menciona anteriormente estaba bien establecido, cada uno de acuerdo a los roles de género sexistas, la generación más joven, los *centennials*, comenzaron a cuestionar si estos modelos construidos a base de imposiciones patriarcales eran realistas y sobre todo, comenzaron a crear nuevos modelos, mismos que con el tiempo se replicaron en pantalla, a continuación algunos ejemplos de estos.

El primer claro ejemplo es la película romántica *Her* (2013), de spike jonze, en un mundo también distópico, aunque en realidad representación naturalista de un futuro no muy lejano, "*Her*" desnuda una historia de amor entre un adulto solitario y su sistema operativo móvil, paradójicamente capturando de forma magistral una alta carga emocional entre dos "individuos" a los que jamás veremos juntos.

Lo irónico de esta situación por muy ficticia que suene, podría tomarse incluso más realista que películas populares de generaciones pasadas como lo es *Cenicienta* o *la bella y la bestia*, estos clásicos de Disney que afectaron de manera negativa la generación que las vio en la pantalla grande, puesto que el mensaje de que necesitas estar a la espera de un príncipe que te saque de circunstancias socio económicas no favorables no es lo más adecuado, o la dinámica romantizada de que podemos transformar a una bestia con actitudes narcisistas que nos tiene contra nuestra voluntad como si fuéramos objetos en un príncipe azul solo con el poder del amor maternal es increíble y suena absurdo, mientras que en la

actualidad, en la época de la inmediatez y la tecnología a la que los centennials pertenecen, el enamoramiento de una persona por un perfil falso o un sistema operativo diseñado para agradar suena sorprendentemente más creíble.

En segundo lugar, tenemos a *Ruby Sparks* (2012). Este film es una buena opción a la hora de revisar nuestras ideas sobre el amor porque —sin ser una obra maestra— se atreve a oponer el ideal que nos venden los productos de la industria cultural con la cruda realidad. *Ruby Sparks* (Zoe Kazan, actriz renombrada del universo indie y guionista) es un personaje ficticio dentro de esta ficción. Calvin (Paul Dano) es un escritor bastante solitario y ermitaño que entre sus creaciones da el soplo de vida a Ruby y ella, ni lenta ni perezosa, decide aparecer en la vida real.

Pero nada resulta sencillo. Aun cuando él tiene cierto poder sobre ella por haberla creado y por tener la posibilidad de alterar la personalidad de la “chica de sus sueños” a su antojo, esos cambios resultan no ser lo que él quiere realmente y se vuelve una dinámica donde el quiere que ella sea “ella” por sí sola pero siempre termina cambiándola para satisfacerlo a su antojo. La película expone con gran ingenio esa dicotomía y permite una reflexión sobre esos desfasajes entre ficción/realidad, la mejor manera de proyectar el problema de las idealizaciones de pareja que por lo regular terminan en decepción entre sueño/vida real.

Y ahora, un final no feliz pero realista, en tercer lugar, tenemos a *Lalaland* (2016) de Damien Chazelle, cuenta la historia del romance entre Mia (Emma Stone), una chica de veintitantos años que se muda a Hollywood para intentar triunfar en el mundo de la actuación, y Sebastian (Ryan Gosling), un amante empedernido del jazz que sueña con abrir su propio club donde se rinda tributo al género. La película es una mezcla entre un elogio a la ciudad de Los Ángeles y la capacidad de ésta para hacer los sueños realidad y una oda nostálgica a los musicales de la época de oro del cine hollywoodense.

El conflicto entre los amantes (porque en las películas de romance siempre tiene que haber un conflicto que ayude a probar la fortaleza de la relación) surge precisamente de la tensión que se genera cuando sus sueños románticos y profesionales resultan incompatibles. Si bien se sabe que todos disfrutan de una buena comedia romántica de vez en cuando, algunos de sus funcionamientos y de

las ideas del amor romántico que propone este género son comportamientos tóxicos poco saludables.

El filme intenta evitar precisamente ese tipo de actitudes. En esta entrada se busca explorar cómo *La La Land* propone una ruptura de las expectativas y las convenciones que existen en torno al funcionamiento del romance en el cine popular hollywoodense, este modelo lleno de emoción y escenas intensas, aquí son presentadas de una manera más calmada y menos endulzada, ambos protagonistas son conscientes de que un buen amor no necesariamente es eterno y va más desde la parte de la libertad, al elegir cada quien sus sueños ambos terminan siendo felices, el uno por el otro y orgullosos al mismo tiempo, casi al final del filme se presenta un número musical el cual podría ser una representación de todos los momentos clave que vivieron Mía y Sebastian a lo largo de la relación, en esta escena en específico se muestra un final donde terminan juntos de la misma manera la banda sonora crea una tonada que mezcla todas las canciones que se escucharon previamente en el desarrollo de la trama.

Esta parte que funciona como una especie de final falso o alternativo, es la película dentro de la película, el ideal, la ficción, el escape a los sueños. Pero luego despertamos. Como probablemente debimos suponer a partir del montaje teatralizado (aún más que el resto de la película), artificial (escenarios de cartón, transiciones inmediatas de un espacio a otro) e incluso autorreferencial (en una escena Mia y Sebastian se sientan a ver la película de la que podría haber sido su vida juntos) de las escenas de esta parte, lo que estábamos observando no era algo real.

Esto es precisamente lo que pretende comentar la película: el amor real no es un “felices para siempre”, el amor real puede ser no terminar juntos o ser feliz con alguien más y las películas hollywoodenses nos han adoctrinado con falsos e imposibles estándares al vendedor como real un amor que sólo funciona en la ficción. *La La Land* se vale de recursos deliberadamente artificiales, de lugares comunes y clichés románticos, pero su innovación recae precisamente en llevarnos lejos de la conclusión habitual del género.

2.3. El papel feminista en sociedad y en pantalla

Muchos creadores y productores culturales desde la novela al cine, pasando por las series de televisión, siguen aferrados a los roles sociales de género y a los estereotipos rígidos que dividen la realidad en dos, cosificándola y simplificándola al extremo. Retoman y reproducen el mito del amor romántico, que como hemos visto, responde a una estructura de origen occidental, patriarcal y capitalista sustentada en la división de roles y estereotipos, gracias a los cuales los personajes se complementan y tienen una función determinada y opuesta.

La estructura de amor patriarcal se centra en la mutua dependencia debida a la mala educación de los implicados, que se educan en una deficiencia, necesitando del otro para sobrevivir, hacer y sentirse completos. destaca cómo contra la vulnerabilidad y pasividad del personaje femenino, encontramos su antagonista que se nutre de estas características “negativas”- varón, “el hombre de verdad” y “de acción”. Y este canon de personajes así como la trama de la novela romántica o comedia romántica es: el único romance que debe existir es el que hay en una relación entre dos personas, las cuales tienen que sobreponerse a las dificultades y después vivir felices para siempre. Lo que llamamos un final de cuento: “vivir felices para siempre”.

Siempre hay un punto donde los personajes se tienen que sacrificar, uno se sacrifica por el otro y esa es la señal de que en verdad aman a esa persona. (Sarah Baker, novelista en *Papel Heart*, 00:33:04). Pauta que siguen los cuentos infantiles como Cenicienta hasta películas como *Pretty woman*.

Los medios de comunicación y sus productos audiovisuales se han convertido en un elemento central en la socialización, con un mayor peso durante la infancia y adolescencia. ¿Por qué tienen tanta fuerza e influencia estas ficciones sobre nosotros y nuestra comprensión del mundo? Uno de los elementos a destacar es que apelan a la emoción y no siempre de forma clara y perceptible. Al respecto, comenta que: “La imagen favorece una pedagogía centrada en la producción de sentido ya que las imágenes y, más en concreto las ficciones audiovisuales, no

hablan esencialmente a nuestra razón sino que transmiten y/o crean estructuras imaginarias y sentimentales.

Es decir, inducen y trabajan sobre nuestros mapas afectivos. Y, como sabemos, los valores, normas y actitudes ligados a los esquemas genéricos se asientan y se nutren, no en la lógica ni en la razón, sino en las emociones”.

La industria del cine y sus producciones son un lugar mayoritariamente masculino. Mulvey (1989) reflexionó sobre el *male gaze* o mirada masculina, predominante en el cine hollywoodiense y en íntima relación con los procesos de identificación de los espectadores, una postura que enfatiza el papel de la mujer “para ser mirada” así como construye el “cómo” debe ser mirada. De esta forma, las mujeres espectadoras, durante la recepción, no pueden más que asumir un rol pasivo y aceptar que el héroe es siempre otro para ella. Y es que, “La ficción del celuloide reproduce y refuerza las jerarquías existentes en la sociedad, y actúa como eco y amplificador de la cultura patriarcal, que tiene a las mujeres sometido como grupo en todas las esferas de la vida” (Fernández y Menéndez, 2009: 15).

Aguilar (2010) remarca los desequilibrios de género del cine comercial contemporáneo reflejados en tres categorías: la asignación de roles y papeles de hombres y mujeres en la ficción; la representación de sus cuerpos y el protagonismo en el relato. Sin embargo, desde hace décadas el cine se ha ido democratizando, permitiendo a las directoras la exploración de: la subjetividad femenina (la mujer como sujeto), la deconstrucción de textos patriarcales clásicos y las historias de las mujeres (clasificación de Kaplan, 1988 en Fernández y Menéndez).

De la misma forma que necesitamos un cambio en la coeducación de hombres y mujeres en la sociedad, necesitamos o bien nuevas formas cinematográficas o adoptar una mirada de resistencia –que queremos transmitir al alumnado a través de la propuesta– ya que el cine sigue siendo “fundamental, ya que son los relatos cinematográficos los que configuran e influyen poderosamente en nuestras emociones, sexualidad, anhelos y metas” (Herrera, 2011: 37). Sobre las ventajas de trabajar temas como el amor romántico en el aula a través del cine, Aguilar (2012) defiende que el análisis de películas en el aula, con la pantalla como intermediaria y la exterioridad de la historia, permiten objetivar la emoción y tomar

una distancia desde la cual se favorece la acción educativa sobre temas como las experiencias, miedos, dudas. De esta forma, permite no solo educar al lado reflexivo y racional de la mente humana, sino que también incide en una educación emocional.

Aspecto clave al abordar temas y constructos socioculturales como los del mito del amor romántico y los roles de género. Todos ellos atravesados no solo por la cognición, sino también por la emoción y sirviendo de sustento para las creencias profundamente ancladas en nuestro ser, a través de las cuales conducimos nuestra conducta (Sastre y Moreno, 2002).

La declarada opinión de los adolescentes en relación a una ausencia de personajes y narraciones con los que identificarse en las pantallas (Luzón; Ramajo y Ferrer, 2011; Rodríguez y Megías, 2012), coincide con la ausencia de series y películas que sean realmente para adolescentes y que construyan una “adolescencia” – aunque ficticia- con la que identificarse.

Mientras el patriarcado va eliminándose de las estructuras legales y económicas de nuestra sociedad, sigue muy arraigado en la cultura, y en los relatos amorosos. En la producción de sentido, en la creación cultural es donde creadores han de aportar su granito de arena en la representación de modelos amorosos más igualitarios. Por ello creo que hay que comenzar a construir personajes femeninos que protagonizan la historia de su vida, que toman las riendas de sus problemas, que no esperan toda la vida a que las salve un príncipe azul o una princesa rosa.

Se trataría de deconstruir los estereotipos tradicionales que representan a las mujeres como seres débiles, sumisas, incapaces de hacer nada, victimistas, infantilizadas, caprichosas, y perversas. Y comenzar a representar modelos positivos de mujeres que luchan, que tienen conciencia de su poder, que crean redes sociales de apoyo mutuo, que logran que su identidad y su autoestima no varíen dependiendo de si un hombre las valora. También sería esencial construir, paralelamente, personajes masculinos que sepan compartir el protagonismo y valorar las habilidades de su compañera de reparto.

Lo ideal sería trabajar en la transformación cultural del patriarcado, paralelamente a la lucha por la igualdad política, social y económica. Así, podríamos

innovar en la creación de contenidos antipatriarcales, en definitiva, crear representaciones simbólicas de relaciones amorosas menos egoístas e interesadas, y alejadas del patrón dominio-sumisión tradicional. Sólo así podremos transformar el romanticismo patriarcal, en nuestra era posmoderna, en un romanticismo igualitario, construido desde la necesidad humana de dar y recibir afecto, que en definitiva es la base del amor.

En el siglo XIX, la novela alcanza su máxima expresión con el sentir romántico. En ella, los grandes ideales a alcanzar eran el amor y la libertad, dos abstracciones a través de las cuales lograr la autorrealización, encontrarse consigo mismo y encontrar un por qué a la existencia. A través del deseo de fusión, el romántico realiza una búsqueda de sentido, pretende hallar una respuesta a las preguntas, una forma de acabar con la incontinencia, una manera de controlar el futuro. El amor romántico es, así, un instrumento para elevarse por encima de la miseria humana y para enajenarse, evadirse, vivir otras realidades, llevar la propia hacia el extremo.

La reivindicación del Romanticismo fue la individualidad frente a la colectividad, el yo frente a la masa; es el *sálvese quien pueda*, por eso la actitud romántica nace con el capitalismo y la clase acomodada de la burguesía. El romanticismo es, de este modo, individualista, aristócrata y libertaria a un tiempo. El artista se siente desengañado del mundo, pero también se siente el centro de su mundo, el lugar desde el que se relaciona con los demás. Por ello si la realidad que se le impone no le gusta, tiene derecho a expresar su rabia, como un niño mimado, en forma de angustia sublimada.

El Romanticismo expresa un sentir dramático, una especie de tormento narcisista, una forma infantil de relacionarse con el mundo y una manera de soñar utopías irrealizables de carácter egoísta. El romántico se rebela, pero en lugar de luchar huye hacia lugares de ensueño, paisajes exóticos, atardeceres sublimes, lugares remotos donde la realidad no le alcanza. Desea cambiar el mundo, pero como no sabe organizarse políticamente con el resto de los descontentos, prefiere huir e imaginar un mundo *mejor*, construido imaginariamente a su medida. El poeta

romántico siempre está insatisfecho, no se adapta a las convenciones, reniega de la realidad y pretende trascenderla a través del amor.

Los héroes románticos son seres solitarios, asociales; como héroes trágicos se hallan en guerra perpetua contra el universo carcelario que les rodea y que advierten también en su interior. Huyen de la soledad, pero la necesitan, del mismo modo que desean sufrir. Denis de Rougemont (1939), defiende la idea de que el amor romántico está basado en el tormento continuo, que nos eleva espiritualmente.

El sufrimiento y la idea de la muerte intensifican la realidad cotidiana, dotándola así de una dimensión grandiosa. Por eso los románticos asumen el dolor y el placer como hermanos inseparables. Es más, sufren innecesariamente porque se pasan el día subyugados por la fuerza de lo subjetivo, por el narcisismo ególatra que les impide pensar en otra cosa que no sea su ego, y sus sentimientos.

El amor romántico entre dos personas, entonces, constituye una utopía emocional colectiva, porque por definición el deseo es aquello que nos mueve a alcanzar algo que no poseemos; por ello siempre, o casi siempre, va acompañado de frustración. El amor romántico es un sentimiento idealizado que utilizamos para calmar nuestro miedo a la vida y a la soledad; es un amor insaciable y además no es un fin en sí mismo, sino un medio para ser feliz, para autorrealizarse, para huir de la soledad que nos acompaña toda la vida, o para sentir emociones que nos hagan sentir vivas. Pero nunca logramos que ese estado de embriaguez dure mucho tiempo, principalmente porque va acompañado de una tormenta química que se agota con el tiempo.

Por eso, en general, los románticos no disfrutaban del amor real, vivido en pareja, anclado a la cotidianidad. En el XIX, el que ama románticamente lo vive como una condena, y, es incapaz, *“como le ocurre a Hyperion (de Hölderlin), de ser feliz incluso en las situaciones que aparentemente deberían reportarle felicidad, aspira a tal riqueza que se pierde en los espacios del deseo”* (Argullol, 1984).

2.4. Dimensionar el cine romántico generacional

Es por eso que el modelo de amor romántico en un medio masivo de comunicación tan consumido entre los adolescentes y público en general cuyos criterios respecto al tema ya están formados es tan importante, porque retomemos el amor romántico pero esta vez como práctica.

El amor romántico representa un modelo occidental que determina de una manera diferenciada la forma en que se relacionan los hombres y las mujeres. Para poder hablar de amor romántico, es necesario dar cuenta de su construcción a lo largo del tiempo, retomando las aportaciones de Marcela La garde (2002) se ubica al amor vinculado al surgimiento del amor burgués, que va de la mano con el desarrollo de la cultura burguesa, representando un cambio en la forma de pensar al amor en Europa en los siglos XIV, XV y XVI, donde el amor y el matrimonio deben de ir de la mano, y las relaciones afectivas quedan marcadas dentro del mandato de la monogamia y la heterosexualidad, y se deja claro a la mujeres que no son dueñas de su cuerpo ni de su sexualidad, es decir, sus prácticas quedan a disposición del marido condenándolas a la pérdida de su subjetividad, a la dependencia de su esposo, quien las subordina, convirtiéndolas en objetos en nombre del amor.

Tiempo después y de acuerdo con Carreño Henales y Sánchez (2001), surge el periodo de la época victoriana, donde los sentimientos y afectos gozaban de mala reputación, tanto afectos positivos como negativos, ya que se hallaban reservados para la intimidad y la privacidad, dando paso al amor victoriano, que de acuerdo con Lagarde (2001) consagra a las mujeres como madres y esposas obedientes, puras, abnegadas, domésticas, conservadoras y religiosas.

Siendo virtud de las mujeres victorianas demostrar frigidéz, debido a que la maternidad no debe de mezclarse con el sexo, la mujer no puede hacer uso de su cuerpo porque el cuerpo embarazado no le pertenece. Con el ascenso de las mujeres en el plano educativo y su ingreso en la fuerza laboral, se debilita la adhesión a la ideología inmersa en las formas tradicionales del amor y surge el modelo de amor romántico. Donde la modificación en las costumbres sexuales y el

incremento de la presión que buscaba lograr la igualdad entre hombres y mujeres en la esfera pública, permiten la libertad de elegir a la pareja (Illous 2009). Esta libertad de elección rompe con las normas de endogamia que limitaban la autonomía del individuo y que servían para regular el intercambio de riqueza.

La época contemporánea se caracteriza por la renovación en los roles, sin embargo, las formas tradicionales de amar perduran, mientras se aparenta una especie de igualdad en el individuo, que de acuerdo con Largarde (2001), representa exigencias iguales para hombres y mujeres, en la práctica social del amor, se mantienen las desigualdades entre los sexos. El modelo de amor romántico se ha encargado de imponer y perpetuar el “ideal romántico” de nuestra cultura, que de acuerdo con Fundación Mujeres (1996) ofrece un modelo de conducta amorosa que estipula lo que “de verdad” significa enamorarse y qué sentimientos han de sentirse, cómo, cuándo, con quién sí y con quién no.

El concepto de ideal romántico, por lo tanto, gira en torno a una construcción social que se encarga de idealizar, con la finalidad de que las mujeres sueñen con la figura del príncipe azul, proyectan a una mujer potenciada por el amor, con una entrega incondicional, sumamente dependiente de la figura del hombre, necesitada de su protección y afecto.

Estos comportamientos se integran con otros anhelos que construyen la subjetividad de las mujeres, haciendo surgir ideales específicos, como el matrimonio, ya que, con la llegada del amor romántico, el matrimonio se convierte en una demostración de amor, en tanto que ahora es una elección de la pareja, o el ideal maternal que puede llegar a fundamentar la feminidad de las mujeres y que mantiene una estrecha relación con el amor.

Esta construcción de amar da lugar a una serie de mitos, de acuerdo con Yela 2006, son el conjunto de creencias socialmente compartidas sobre la supuesta “naturaleza” del amor, los mitos románticos suelen ser ficticios, absurdos, engañosos e irracionales, los contenidos, orígenes y posibles consecuencias que se presentan a continuación se obtienen a partir de este autor y algunas otras aportaciones:

Mito de la media naranja, o creencia en que elegimos a la pareja que teníamos predestinada de algún modo y que ha sido la única o la mejor elección posible. Considerada también por Cruz y Surbano (2011) como “la creencia en las almas gemelas, personas con las que se guarda una química íntima, especial y única, concepto cultivado a lo largo de la historia como sùmmum absoluto del amor romántico y rediseñado en la actualidad con el lugar común de la otra mitad de tu propia personalidad”.

Mito del emparejamiento o de la pareja, creencia en que la pareja (heterosexual) es algo que se da de manera natural y universal y en que la monogamia amorosa está presente en todas las épocas y todas las culturas.

Mito de la exclusividad, o creencia de que no es posible estar enamorado/a de dos personas a la vez. Este mito se encuentra directamente relacionado con la fidelidad en la pareja que pertenece al siguiente mito.

Mito de la fidelidad, o creencia en que todos los deseos pasionales, románticos y eróticos deben satisfacerse únicamente con una persona, la propia pareja, si es que se ama de verdad, y de acuerdo con Ramos, Luzón y Recio (2011) es uno de los mitos que categoriza al amor como posesión y exclusividad, teniendo diferentes juicios para hombres y para mujeres, siendo las mujeres más románticas, es más importante la fidelidad en una relación para ellas.

Mito de los celos, o creencia en que los celos son un signo de amor, e incluso el requisito de un verdadero amor. Este mito fue también introducido por la Cristiandad como una garantía de la exclusividad y la fidelidad que deben acompañar a la relación. Suele usarse habitualmente para justificar comportamientos egoístas, injustos, represivos y violentos.

Mito de la equivalencia, o creencia en que el “amor” como sentimiento y el “enamoramiento” en su estado más o menos duradero, son equivalentes y, por tanto, si una persona deja de estar apasionadamente

enamorada es que ya no ama a su pareja y lo mejor para este caso sería abandonar la relación.

Mito de la omnipotencia o creencia en que “el amor lo puede todo”, por tanto, si hay verdadero amor, los obstáculos externos o internos que se presenten en la relación no deben influir sobre la pareja, es suficiente con el amor para enmendar todos los problemas y para justificar todas las conductas. De acuerdo con Fumero (2014), el amor debe permanecer en el tiempo ante todo y sobre todas las cosas, solo basta el amor para solucionar los problemas, y los obstáculos no deben influir en la relación de pareja.

Mito del libre albedrío, o creencia en que nuestros sentimientos amorosos son absolutamente íntimos, pertenecen al individuo y no están influidos por factores sociobiológico-culturales ajenos a nuestra voluntad y conciencia. Aceptar este mito supone no reconocer las presiones biológicas, sociales y culturales a las que las personas estamos o podemos estar sometidas, lo cual puede generar exceso de confianza, culpabilización, etc.

Mito del matrimonio o de la convivencia, creencia en que el amor romántico-pasional debe conducir a la unión estable de la pareja y constituirse en la única base de la convivencia de la pareja, representada por la institución del matrimonio, además, del amor romántico, también la satisfacción sexual debe darse en el matrimonio. Este mito tiene un poder muy importante, de acuerdo con Herrera (2010), la Iglesia a través del sacramento matrimonial presenta el matrimonio como un vínculo sagrado, donde lo erótico, era penado por la Iglesia y las relaciones sexuales fuera de los fines reproductivos eran cruelmente señaladas.

Mito de la pasión eterna o de la perdurabilidad, esto es, la creencia en que el amor romántico y pasional de los primeros meses de una relación puede y debe perdurar tras años de convivencia en la pareja. Este mito surge y está muy ligado a la corriente que vincula amor romántico y matrimonio.

El amor con su forma de adaptarse y sus mitos ha constituido un elemento de suma importancia en la organización y la estructura de las instituciones, evidenciar su trascendencia a este terreno es reconocer su trascendencia y funcionalidad como regulador social.

En palabras de la autora de "El contrato amoroso" Coral Herrera, nos explica más enfocado en el rol que juega la mujer en las relaciones amorosas y la transformación de este modelo de una generación a otra. "Nuestra cultura amorosa occidental es hija de la gran ola romántica del XIX, una época en la que los hombres eran ciudadanos de pleno derecho y las mujeres meros objetos de deseo. Como si de una droga se tratase, a través de la mujer idealizada los enamorados emprenden su búsqueda hacia el conocimiento, hacia la trascendencia, la belleza sublime, la felicidad eterna. La imagen estereotipada del romanticismo que compartimos es una época de abundante creatividad literaria y artística en la que los hombres son los artistas que escriben, que piensan, que pintan, esculpen y aman, y las mujeres son las amadas, damas distantes que provocan dolor. Los románticos no se enamoraban de campesinas o de proletarias, sino de princesas, mujeres etéreas confinadas en espacios asfixiantes, féminas imposibles de alcanzar por diversos motivos (están casadas, comprometidas, están reservadas a hombres de mayor rango...).

Lo que nos ha llegado del Romanticismo son los sentimientos exacerbados, la individualidad a ultranza, la profundidad y el arrebató de las emociones, el tormento que se vive *desde y para* el interior de uno mismo. Más que la persona amada, lo que importa a los románticos es la rebeldía contra una realidad que no se adecúa a sus deseos, y por tanto, la necesidad de evasión a mundos fantásticos o paisajes exóticos.

El romántico está dominado por la insatisfacción permanente del que ama y la necesidad de perder el tiempo en elucubraciones poéticas en torno a sus zozobras sentimentales. Lo motiva a crear el deseo de alcanzar cúspides utópicas, perfectas y eternas. Por eso se suicida si no lo logra, en lo que hoy interpretaríamos como una especie de *tolerancia cero a la frustración*, en una oposición salvaje al *no* y a la realidad pura y dura."

Capítulo 3. Modernidad

Después de adentrarnos en los contrastes generacionales es importante explicar la modernidad desde el punto de vista de los diferentes comportamientos en los encuestados, tomando en cuenta que la hipótesis de esta investigación explica que precisamente quiere desmentir los estereotipos de pensamiento en las edades, es decir, que los jóvenes son liberales y los adultos son conservadores.

Tomando como punto de análisis, que comportamientos son repetidos en pantalla en cada generación.

3.0. Formulas cinematográficas románticas

Fórmulas cinematográficas románticas.

Así pues en el momento en el que la sociedad dió un giro tan drástico gracias a la modernidad e hipermodernidad, también las necesidades de consumo, puesto que el enfoque principal de este estudio es la desmitificación del cine romántico, es buen momento para posicionar las formas románticas puestas en pantalla, estos patrones hechos para funcionar en todas las generaciones y que de algún modo se fueron transformando para satisfacer la necesidad romántica del momento, por ejemplo en la generación boomer la temática en auge era precisamente la damisela en peligro esperando ser rescatada para así poder solucionar su vida y lograr el felicidad para siempre, después llega como ya se mencionó antes, este modelo de la mujer fuerte e independiente donde el amor es un lujo y no una necesidad pero sin embargo ahí está, evolucionado o transformado por las nuevas generaciones pero el tema no caduca.

En este estudio se descubrieron estas temáticas que son las que más comunes:

1. Romeo y Julieta.

Posiblemente una de las fórmulas más usadas del romance.

Personajes que forman parte de extremos opuestos, puede ser desde familias peleadas a ser el típico rico-pobre. Y esta relación presentará un conflicto a lo largo

de la historia, no solo conflictos externos, sino también internos que pueden ser desde sentirse inferiores a sentirse desleales.

2. Segunda oportunidad

Personajes tenían una relación cuando eran jóvenes, puede que solamente haya sido una amistad, y por cosas de la vida acaban peleados pero años más tarde se reconectan.

3. Rehabilitación del Héroe

Héroe tuvo una juventud dura lo que hace que sea un macho alfa con problemas de algún tipo y heroína es justamente la persona que lo puede curar, aunque este camino será arduo en el que el héroe tendrá que mejorar si es que quiere retener a la heroína.

4. Romántico empedernido conoce a no creyente del amor

Personaje A cree en el amor (muy posiblemente esté obsesionado con las películas románticas, cree en el amor a primera vista y en señales) y está seguro que personaje B es el amor de su vida, pero...¡sorpresa! El personaje B no cree en el amor. Y esta novela será un largo viaje en el que el personaje B aprenderá el significado del amor (o algo así).

Algunas novelas tendrán un momento donde Personaje A se desilusionará del amor pero ahora personaje B lo ayudará a creer nuevamente.

5. Pretender que andan

Está ganando bastante popularidad

Personaje A y Personaje B tienen que pretender que están saliendo por alguna razón, lo que lleva a que desarrollen sentimientos de verdad o alguno de los personajes ya tenía sentimientos por la otra persona y usa todo esto como un pretexto para estar con la otra persona con la esperanza de que se dé cuenta que es el indicado.

6. Del amor al odio hay un paso

Tienen una rivalidad por alguna razón (puede ser académica o laboral) o algo que pasó (esto puede estar asociado al #2), y esto es usualmente un mal entendido que lleva a que se odien, pero algo pasa que resuelve esto.

7. El indicado siempre fue el amigo / el otro hermano

Personaje A esta seguro que Personaje B es el amor de su vida, es algo que cree que está predeterminado, pero, al final, resulta que estuvo ciego todo este tiempo y el verdadero amor de su vida es el otro amig@ o el otro herman@, quien es la persona que siempre ha estado ahí.

8. Orgullo y Prejuicio

Más prejuicio que orgullo...

Personaje (usualmente el principal) tiene una idea muy definida de cómo es el interés romántico simplemente por cómo se viste o por cómo ha visto que se comporta de lejos, pero este prejuicio es suficiente como para que el personaje vea con cierta desconfianza al interés romántico y habrá muchas frases o pensamientos estilo “no es lo que creí que era”.

9. Relación Secreta

Por alguna razón, personajes deben ocultar su relación, lo que hará que ocasione un conflicto más adelante (posiblemente asociado a #1)

10. Infidelidad.

Esta es de las fórmulas que más me desagradan.

Alguno de los personajes está en una relación, la cual usualmente tiene sus problemas pero siguen estando juntos. Este personaje empieza a tener momentos románticos con el otro personaje principal, y esto llevará a muchos conflictos en los que el personaje tendrá que escoger con quien estar, si con su pareja actual o con el interés romántico (obviamente gana el interés romántico).

De las cosas que más me molestan de esta fórmula es que usualmente te pintan la infidelidad como algo no tan malo porque es evidente que los personajes son almas gemelas.

El problema para muchos es que por más “actualizada” que esté una historia, se recurre a muchos estereotipos y/o clichés. Estos son más notorios en películas de

los últimos años, pero muchos han sido criticados por su manera de influir en la idea que muchas jóvenes tienen del amor.

Pues este es el verdadero peligro de los clichés, que la repetición constante de estas ideas puede llevar a una concepción errónea de la realidad. Por lo tanto tienes jóvenes mujeres en relaciones peligrosas creyendo que pueden cambiar al chico malo con amor, o niñas creyendo que tienen que adecuar su forma de ser a los estándares sociales para conseguir pareja.

Pero bueno, esa cuestión es todo un tema. También hay clichés que se disfrutan como una buena broma al final, o dos mejores amigos que se dan cuenta de sus verdaderos sentimientos. Y otros de los que ya estamos cansados, ¿podrían las protagonistas dejar de trabajar como escritoras en Nueva York o Chicago?

En fin, las **comedias románticas** tienen sus pros y sus contras. Y si lo pensamos bien, su fórmula sí ha ido evolucionando de alguna manera. El romance no se presenta igual que cómo se hacía hace algunos años y definitivamente estamos dejando atrás los peores clichés de todos. Más no podemos pensar que eso es suficiente. Es verdad que estas películas nos gustan por lo ligeras que son y porque en el fondo a la mayoría nos gusta el amor. Pero actualizarse en muchos temas de género y despegarse de las convenciones de siempre es algo que las productoras ya deberían estar haciendo.

3.1 Los tiempos actuales y las formas de relacionarse, entre Bauman y otras filosofías

Después de haber explicado ampliamente el funcionamiento de la sociedad respecto al amor, es necesario explicar la importancia del aporte del sociólogo polaco Zygmund Bauman y de su concepto “amor líquido”. El concepto compuesto no puede ser más gráfica: *amor líquido*, una imagen que es la metáfora perfecta para algo frecuente en nuestra sociedad: la fragilidad de las relaciones sentimentales.

Es propio de la sociedad de la información y el consumo en que nos encontramos. Las personas dan más valor a la experiencia presente, a la libertad

sin ningún tipo de ataduras, al consumo puntual y poco responsable y a la satisfacción inmediata de las necesidades corporales e intelectuales. Todo aquello que no cumple con el requisito de la inmediatez, del “usar y tirar”, es desechado.

El amor líquido, pues, hace referencia a la fragilidad de los vínculos sentimentales, alude a la necesidad de no establecer raíces emocionales profundas con las personas con que nos cruzamos en la vida, a fin de permanecer desvinculados emocionalmente y así poder encajar en un entorno en constante mutación. Sin embargo, el amor líquido no solo refiere a nuestras relaciones con los demás, sino también a nuestra relación con nosotros mismos, pues Bauman considera que vivimos en una cultura que destaca por la “liquidez del amor propio” de los individuos.

El amor líquido, pues, hace referencia a la fragilidad de los vínculos sentimentales, alude a la necesidad de no establecer raíces emocionales profundas con las personas con que nos cruzamos en la vida, a fin de permanecer desvinculados emocionalmente y así poder encajar en un entorno en constante mutación. Sin embargo, el amor líquido no solo refiere a nuestras relaciones con los demás, sino también a nuestra relación con nosotros mismos, pues Bauman considera que vivimos en una cultura que destaca por la “liquidez del amor propio” de los individuos.

Muchas personas no logran entender que para querer a otro individuo de forma profunda “es necesario amarse a uno mismo primero”. Esto, que es una realidad que pocos ponen en duda, no suele ser la base en que se construyen muchas relaciones de pareja, en las que prevalecen otros valores y necesidades que poco tienen que ver con el bienestar emocional.

Esta es una de las carencias de nuestra cultura, que nos empuja a tener pareja aun cuando lo necesario sería que los individuos se conocieran y construyeran su autoestima antes de salir a buscar apoyo emocional y sentimental en otro ser humano. Esto nos lleva a la dependencia emocional, es decir, a depender de la aprobación y estima de los demás para sostener nuestra autoestima, cosa que puede generarnos sufrimiento y malestar.

La cultura occidental, en muchos casos, no nos impele a crear vínculos de confianza a largo plazo, y muchas personas tienen serias dificultades para sentirse acompañadas y queridas. Esta tendencia a no crear relaciones duraderas se explica por la gran responsabilidad y trascendencia que ello supondría, un “escollo” que no estamos motivados a asumir.

También puede deberse al miedo de sentirnos defraudados o heridos. El miedo al amor o filofobia suele paralizarnos y rehuir todo lo que nos suene a compromiso, imposibilitando que creamos relaciones sólidas y profundas.

Zygmunt Bauman desarrolla en sus múltiples ensayos varias teorías y reflexiones sobre el amor en nuestra época. Hoy en día, asevera, las relaciones amorosas se basan más en la atracción física que en una conexión profunda a un nivel más personal. Son relaciones marcadas por el individualismo de ambos miembros, en que el contacto es efímero, y esto es sabido de antemano, cosa que aumenta su condición de relación esporádica y superficial. Un amor que nace para ser consumido y consumado, pero nunca para ser sublimado.

La idea de amor líquido de Bauman pone en el punto de mira el individualismo de nuestras sociedades, la constante búsqueda de la satisfacción inmediata de nuestros deseos, las experiencias de usar y tirar y la mercantilización de las relaciones personales. De ahí aparece la noción de amor líquido, en el sí de una sociedad que no quiere mostrar emociones fuertes y duraderas, sino que prefiere ir saltando de flor en flor al acecho de placeres fugaces y anodinos. Es el *modo multitarea* aplicado al mundo de las relaciones de pareja.

Tal vez la aparición de las redes sociales y las nuevas tecnologías haya tenido un papel a la hora de consolidar esta tendencia que sufren muchas personas. Vivimos en un mundo en constante cambio, donde lo virtual y lo real se confunden con pasmosa facilidad.

A veces esto puede desesperar a las personas más sensibles, porque el alto ritmo de vida dificulta enormemente que podamos conectar con otras personas a un nivel emocional.

Si mantenemos relaciones con fecha de caducidad es porque la sociedad nos empuja a ello, a tener cada vez vínculos más débiles y flexibles, a echar pocas

raíces allá donde vayamos. Así nos educan, así somos. A los niños les enseñamos que pueden disponer de juguetes y *gadgets* tecnológicos si aprueban el siguiente examen, y los vamos introduciendo en una cultura mercantil donde uno solo debe sentirse motivado por las recompensas que vaya obteniendo a cambio de su trabajo, anulando así las motivaciones intrínsecas y los gustos genuinos de cada persona.

Esto promueve la sensación de que no solo los objetos sino también las personas son consumibles, y por tanto se objetiviza a las potenciales parejas sexuales. Esa persona que nos atrae no es más que un trozo de carne que debe ser degustado, y no es necesario que nos preocupemos por sus anhelos, preocupaciones, necesidades, gustos... ¿cómo vamos a conectar emocionalmente con alguien si solo estamos interesados en tener algo carnal?

Otro de los grandes pilares en el que se sostiene el amor líquido es la cosificación de las personas. Es decir, la tendencia a percibir y valorar a las personas como objetos, cosas. Medios, a fin de cuentas, para conseguir un fin: el placer físico, la aceptación social de otros, etc.

El amor líquido se vehiculiza a través de la cosificación porque esta da la oportunidad de crear relaciones ampliamente desechables. Por lo tanto, la flexibilidad a la hora de relacionarnos con otras personas iría a la par con la falta de empatía hacia estas.

Obviamente, hay que combatir la escala de valores de nuestras sociedades para combatir el amor líquido y sus indeseables efectos en nuestro bienestar. Los seres humanos no somos objetos que esperan a ser consumidos: pensamos, anhelamos, fracasamos, sentimos, etc. Para empezar a subvertir el orden establecido, es necesario empezar a valorarnos más, y a sentir que somos dignos de ser respetados y valorados, del mismo modo que cualquier otro individuo.

El amor líquido puede ser divertido, pero también es efímero, cosa que nos puede dejar una sensación de vacío existencial. Las personas consumistas siempre están deseosas de comprar más cosas, pero eso no las hace felices porque lo material siempre acaba desvaneciéndose. ¿Queremos ser consumistas también con las relaciones personales? Causas del amor líquido:

1. Inseguridad. Una de las causas del amor líquido es la inseguridad y falta de autoestima. Si no nos percibimos a nosotros mismos como totalmente capaces y merecedores de tener una relación de pareja seria, leal y profunda, es complicado que lleguemos a encontrar a una persona que sí desee mantener un vínculo estrecho con nosotros.

2. Autoestima baja. Siguiendo con el punto anterior, la inseguridad y una pobre autoestima son dos caras de una misma moneda. Si solo perseguimos satisfacer momentáneamente nuestra necesidad de relacionarnos, es porque no tenemos la suficiente madurez emocional como para llegar a contactar profundamente con esa persona que nos atrae. No queremos poner en jaque nuestro bienestar emocional entregándonos demasiado rápido a alguien, cosa que está bien pero que puede hacernos daño si lo llevamos a un extremo y nos ponemos una coraza ante los demás.

En cambio, si confiamos en nosotros podemos ir avanzando poco a poco, notando cuáles son los deseos de la otra persona y pudiendo desarrollar buenos sentimientos de forma recíproca, con relaciones más duraderas y estables. El compromiso bien entendido nace de la unión de intereses y gustos, y también de la ternura que se profesan ambas personas.

3. Esclavitud. Si queremos ser más felices, sentencia Bauman, tenemos que inspirarnos en dos valores universales: la libertad y la seguridad. Rehuir de la esclavitud es reconocer que los dos valores mencionados deben coexistir en armonía. Esa es la clave del amor y una de las máximas para que una pareja sentimental funcione.

3.2 La mujer moderna y su rol en las relaciones

La mujer desde tiempos anteriores, específicamente en la época antigua y edad media ha asumido un rol específico dentro de la relación y la familia, pasando de unas condiciones limitadas a tareas domésticas, actividades que además del cuidado de su pareja implican la asunción de diferentes roles, en el área económica, social y que por ende abarcan el núcleo familiar.

Por tanto, actualmente la mujer ejerce diferentes posiciones intentando asumir un rol activo, que le permita desempeñarse socialmente, y para ello es necesario la toma de decisiones, el planteamiento de diferentes proyecciones que hacen que la mujer participe y se involucre de forma directa en la construcción del concepto de amor.

De esta forma, en la contemporaneidad, el concepto de amor en la mujer genera un prototipo de ser emocional en la sociedad, y esto está directamente relacionado a la concepción de complacer al otro para satisfacerse a sí misma en algunas situaciones, siendo así el amor una construcción cultural, donde cada período histórico posibilita tener un concepto diferente sobre el amor, los vínculos y la creación de roles.

Es importante ver como a través de la historia y del desarrollo del ser humano, algunas mujeres se han generado cuestionamientos de cuál es su rol asumido en una relación de pareja, y el ejemplo claro de este cuestionamiento, es el rol pasivo que según Oyarzún (s.f) está relacionado a la no incorporación al trabajo de la mujer en tiempos anteriores complementado a esto el cuidado de los hijos como función única; pasando a un rol activo que le ha permitido involucrarse en el trabajo remunerado como aspecto significativo y evidente en la época actual, y al mismo tiempo ejercer funciones que van más allá de las labores domésticas, esto permite una autorreflexión de sí misma para a partir de esto poder lograr cambios en la forma de vincularse afectivamente .

Según una investigación realizada por Garrido; Reyes; Torres y Ortega (2008), las expectativas al momento de establecer una relación de pareja ejercen una influencia significativa en el contexto cultural, especialmente “lo que se espera de la pareja en cuanto a las actividades cotidianas y el género; las mujeres correlacionaron con las expectativas que tienen del varón en un rol tradicional, donde ellos trabajan y las ayudan en casa, y los varones correlacionaron con lo que esperan de las mujeres, es decir, que se dediquen a las labores domésticas” (p.236).

Por otra parte, es importante mencionar que cada mujer recibe inconscientemente pero muy socialmente el “mandato del amor” como si este

proviniera naturalmente de su ser y de esta forma experimentar la relación de pareja de acuerdo a sus estilos propios de personalidad en aras de alcanzar la protección; siendo esto una cualidad de identidad y un medio de valoración personal que hace parte de la autoestima, esto se mantiene a lo largo del tiempo en algunas mujeres.

Por lo anterior, esta investigación tiene como objetivo aumentar la toma de conciencia en parte del género femenino respecto a cómo siente y vive la relación de pareja, y como a partir del rol desempeñado va a depender su relación vincular; haciendo parte activa de esta sin dejarse influenciar por los prejuicios culturalmente inculcados o transmitidos de generación en generación sobre las funciones que debe cumplir la mujer, se debe aclarar que no es una situación global que experimenten todas las mujeres. Es así como la relación de pareja para la mujer debe comprender y abarcar desde su autoestima, asertividad y compromiso para tener claro sus metas e ideales y potenciar la autonomía.

De acuerdo a este rastreo teórico, actualmente algunas mujeres se inquietan por conocer su influencia en la relación de pareja, lo que implica tener en cuenta un recorrido de vivencias del pasado propias para así poder construir conductas más adaptativas como fortalecer herramientas para vivir una relación de pareja, incremento de auto esquemas como: aumento de autoestima, autoeficacia, autoimagen y auto concepto, logrando tomar conciencia de su sí mismo en las próximas relaciones; siendo así el objeto de estudio de esta investigación Mixta las mujeres universitarias del área metropolitana entre los 20 y 25 años de edad, sin hijos, independientemente de tener una relación de pareja actual.

Los seres humanos biológicamente tienen una tendencia de formar vínculos afectivos lo que lleva a la generación de relaciones de apego considerando esto como un aspecto necesario para el desarrollo humano; según Pinto, se elige a la pareja de acuerdo a varios aspectos: en primer lugar de acuerdo a los afectos que recibimos por parte de las personas significativas en nuestros primeros años de vida, en segundo lugar por los afectos que nos hubiera gustado recibir pero no nos dieron, lo que dimos y recibieron con agrado y por último lo que dimos y no fue bien recibido. Además también influye la construcción ideal que culturalmente se hace

frente al amor, a partir de los esquemas tanto afectivos como cognitivos que se aprendieron en la familia de origen.

Según Bobe y Pérez Testor (1994) la pareja es concebida como una estructura de la cual puede surgir o surge una familia. Dicha familia es de carácter bio-psico- social, de la cual emana la vida y la estructuración de la sociedad en general. Por lo tanto, por ser un ente biológico tiene la posibilidad de nacer, crecer, reproducirse y morir. Siguiendo esta línea la pareja se puede percibir como:

- **Institución social:** en la cual es una expresión cultural que asegura estabilidad, seguridad y dignidad de las necesidades de la relación entre los sexos.
- **Sistema de relaciones:** el cual es estable y durable, el cual es concebido como una díada integrada y cada uno de los miembros tiene el mismo valor.

Esta unión se mantiene en 3 niveles o subsistemas:

1. De valores y normas socioculturales.
2. De los yo centrales, es un elemento consciente (normas personales).
3. Fuerzas inconscientes. Siendo este el que gobierna la calidad a largo plazo de las relaciones de pareja.

Otro teórico que ha enfocado su interés en el tema de pareja es Balint, el cual acuña el término fit “ajustar”, siendo esta la manera en que dos personas llegan a un acuerdo consciente e inconsciente en materia emocional. Aplicando también que las necesidades de uno sean aceptadas por el otro.

En la sociedad actual es importante que se considere la pareja, como actores con capacidad para consolidar una relación que implica entonces la creación de roles, según Turner (1962) citado por Fuster y Musitu (2000), es el proceso de improvisar, explorar y juzgar lo que es apropiado sobre la base de la situación y de las respuestas de los otros en un momento determinado como práctica de crear y modificar roles para hacerlos más explícitos.

Estos autores también plantean desde el interaccionismo simbólico, que las interacciones con los otros contribuyen a la emergencia de normas y expectativas mutuamente compartidas que vienen desde la familia, y que permiten a los miembros de la pareja desempeñar sus respectivos roles desarrollándose así estas

expectativas que comienzan a guiar la relación, debido a que la familia posibilitó la socialización, la adopción y desempeño de roles que se convierte en elemento fundamental para estructurar el *self*. Lo anterior es el reflejo de lo que plantean (Eiguer, Carel, Fustier, Aubertel & otros. año, p.126) cuando se refieren a la familia como una cuna psíquica, que tiene por tarea hacer nacer individuos a la vida psíquica al mismo tiempo que perpetúa la especie, y esto es de vital importancia para que el sujeto organice su mundo interno y pueda existir el apoyo en las personas que constituyen su primer entorno.

Maureira (2011), es enfático en describir la relación de pareja como la experiencia más gratificante en la que se ve envuelto el ser humano, razón por la cual ha sido objeto de la atención del hombre desde tiempos muy antiguos. Por esta razón este autor establece dos tipos de componentes en la relación de pareja: un componente biológico y tres componentes sociales.

Entre los componentes sociales el lenguaje es un elemento fundamental que posibilita la relación con el otro y que a medida que se avanza en la experiencia de ser pareja se fortalecen significados que resultan entendibles para el otro. Maturana (2008) citado por Maureira (2011) plantea que todo lo social tiene origen en el lenguaje y por tanto, desde este surgen las relaciones humanas.

Para un buen pronóstico de pareja y la adecuada asunción de roles dentro de esta, se debe mencionar los cinco rasgos emocionales más específicos que se deben tener en cuenta para buscar estructurar un ambiente de salud mental, de satisfacción personal y ayudar a establecer una buena relación de pareja. Estos son:

- **De la dependencia confiada a la interdependencia adulta:** Aquí se debe lograr que cada miembro pase de la dependencia infantil a la interdependencia adulta, una dependencia madura la cual permite la capacidad de los individuos a mantener relaciones de cooperación y complementación, que hacen que se dé una autonomía de pareja, y confianza para vivir la realidad de pareja la cual proporcionará satisfacciones y frustraciones, placeres y dolores.

- **Valores y normas socioculturales y capacidad de cambio en la pareja:**
La mayoría de veces las parejas se seleccionan bajo valores y normas socioculturales homogéneas. Cuando estos valores y normativas comunes de pareja entran en crisis o alguno de los cónyuges presenta rigidez en estas, fácilmente pueden surgir crisis y rupturas de pareja.
Entre más valores y normas comparta la pareja tendrán más cohesión, podrá ser más estable, asumir un estilo de vida de pareja más afín con ambos gustos y con el reparto de funciones, lograrán la búsqueda común de soluciones y cambios cuando sean necesarios.
- **Capacidad de reparar:** En las relaciones de pareja nunca existirá una sin conflictos y sin matices, habrá momentos de ambivalencia entre odio y amor, culpa y reparación, lo importante en la relación de pareja es que la confianza este por encima de la desconfianza, que predomine el amor con todas sus capacidades creadoras que facilita la reconciliación y capacidad de reparación.

El amor puede ser estudiado también como un proceso de apego, ya que cumple muchas de las funciones de la relación con el cuidador primario en la infancia, siendo la experiencia temprana de apego un modelo que se perpetuará en el futuro. Las relaciones cercanas se basan en relaciones de apego ya que la pareja constituye una base segura durante tiempo de estrés: es una persona con la cual estamos vinculados emocionalmente y a la que extrañamos durante su ausencia; es alguien en quien confiamos será sensible a nuestras necesidades y del que depende nuestro bienestar subjetivo (Reis y Rusbult, 2004).

Muchas mujeres y hombres deciden no vincularse porque desean conservar su libertad y porque su prioridad es el éxito personal. Esta tendencia del individuo a realizarse personal e independientemente da pie a la incompatibilidad de proyectos, lo que hace más esquivos los compromisos afectivos y menos soportable la convivencia, es decir, hace que el encuentro de la pareja sea un proceso sumamente difícil (López, 2004).

Stenberg (1998), manifiesta que una de las características del amor que poseen las mujeres es promover el bienestar de la pareja, asegurar el sentimiento

de felicidad de esta, cooperar por el respeto, contar con la pareja en los momentos de necesidad, entenderse mutuamente, buena comunicación, valoración de ambas partes, apoyo emocional y decidir amar a la pareja logrando construir una dinámica vincular que favorezca la relación.

En los últimos años se ha observado que el machismo ha tenido una reducción considerable y que las mujeres han ido adquiriendo mayores derechos, libertades y responsabilidades, sintiéndose cada vez menos destinadas al hogar y supeditadas a la autoridad de sus padres y de los hombres en general, no mostrándose ya como dóciles y poco inteligentes (Castells, 2006).

Dentro de la misma, los roles sexuales o estereotipos han sido transmitidos por medio de la socialización, que induce en los varones atributos agresivos, dominadores e instrumentales, mientras que las mujeres, además de que deben estar dotadas de amabilidad e intuición, tienden a percibirse con características pasivas, dependientes, conformistas y expresivas. Sin embargo, puede notarse actualmente un cambio importante en la construcción de los roles del hombre y la mujer como consecuencia de la creciente participación de la mujer en diversos ámbitos.

La recolección de datos se llevó a cabo por medio de una encuesta y una entrevista semiestructurada, la cual se aplicó a un grupo focalizado. Se realizó una investigación exploratoria que consistió en examinar un tema que no ha sido estudiado en profundidad con el objetivo de ampliar la información que se tiene sobre el mismo, y de esta manera tener un panorama más amplio de la situación. Esta investigación se basa en un método analítico que permite estudiar algunas partes, que forman un todo, y establecer las relaciones de causa, naturaleza y efecto. Además, se fundamenta en un enfoque mixto partiendo de la integración de los métodos cuantitativo y cualitativo.

De acuerdo a las encuestas realizadas se puede validar que las personas tienden a buscar en sus relaciones en mayor medida el componente de la pasión que los correspondientes a la intimidad y el compromiso. Los cuales poseen como particularidades que el amor no tiene que caracterizar muchas de las relaciones, siendo simplemente interacciones pasionales que no toman parte en el amor, ni el

cariño, o por otro lado tan solo puede ser un despertar pasional, el cual se esfumara rápido. El 43% de la población encuestada rescata que el elemento fundamental para establecer una relación de pareja es la afinidad, por encima de la compañía o el soporte emocional.

Las mismas formas de encuentro entre los sexos sufren hoy profundas transformaciones, algunas de las parejas postmodernas establecen vínculos relacionados a la necesidad de experimentar, acortando la duración y consolidación de los vínculos con una gran variedad de sus elecciones. Es de cuestionarse que en la encuesta realizada a la muestra de la investigación no se ha encontrado el componente de necesidad de protección o vinculación afectiva, teniendo en cuenta que el 47% de la población afirma que en la actualidad la preferencias es la posibilidad de estar soltero, esto permite manifestar que se encuentra una contradicción con la importancia que se le asigna en la actualidad el tener una relación de pareja, siendo relativamente importante para un 30% de la población.

La liberación de la mujer ha venido posicionándose a tal punto de que los roles sociales han cambiado de foco, así mismo las funciones son compartidas las cuales indiferentes del género se pueden practicar. En la actualidad se evidencia un porcentaje alto de un 96% frente a la percepción, que tanto la mujer como el hombre están capacitados para desempeñar roles diferentes y compartidos.

De acuerdo al rastreo teórico realizado y a los resultados obtenidos, Las formas de encuentro entre los sexos e incluso en la noción misma de “pareja”, sufre hoy profundas transformaciones, algunas de las parejas postmodernas establecen vínculos relacionados a la necesidad de experimentar, acortando la duración y consolidación de los vínculos con una gran variedad de sus elecciones. Se encuentra que algunos hombres y mujeres le “huyen” al compromiso pero al mismo tiempo con la necesidad de estar inmersos dentro de esta, lo que los lleva a querer pero no tener una relación, mostrando hoy en algunas parejas relaciones superficiales y vacías que carecen de compromiso y duración en el tiempo.

La mayoría de investigaciones que se encuentran en las bases de datos y revistas indexadas, se centran en la relación de pareja y su satisfacción como un asunto a negociar, proponiendo elementos y componentes para la estabilidad y

mantenimiento del vínculo. También en algunas investigaciones más recientes se han preocupado y ocupado a indagar y analizar la pareja de la contemporaneidad y como es la dinámica de las nuevas formas de vinculación donde los vínculos son mediados por la tecnología, promoviendo en muchos casos mayor capacidad del psiquismo, pero en otros contribuyendo al aislamiento del sujeto en mundos virtuales y lejanos.

El término compromiso entendido como lo plantea (Camaratta, 2000, pág.29). “El deseo de compañía, de protección, de sentir que pertenecemos a alguien es inherente al ser humano...” es la clave para que una relación perdure y se fortalece por el nivel de satisfacción en la relación, se debilita por las posibles alternativas, tarde o temprano, el sol deslumbrante de la pasión es cubierto por las nubes de la realidad, y llega la confrontación con un extraño ¡pegado a nosotros! (Viscott, 1979), y se impulsa por las inversiones realizadas donde hay una búsqueda en conjunto de la satisfacción de ambos. Este aspecto se ha confundido con la dependencia, el cual es otro factor importante en las relaciones de pareja, donde la pareja asume que las diferentes

Las necesidades económicas y afectivas sólo pueden ser satisfechas en el contexto diádico o grupal. Las interacciones son experimentadas como placenteras en la medida en que satisfacen una o más necesidades de afecto y protección que pueden llegar a ser displacenteras en la relación cuando no lo hacen.

Actualmente la forma en la que se desarrollan las relaciones de pareja es uno de los fenómenos o interrogantes que presenta la sociedad contemporánea, debido al no conocimiento y comprensión, más aun cuando las familias tienden a replicar patrones de género y concepción de pareja culturalmente establecidos y transmitidos de generación en generación, con el fin de seguir una línea de comportamiento que llene todas las necesidades y expectativas que se van creando con el pasar del tiempo; pero a medida que las personas van experimentando diferentes relaciones el ideal de amor mostrado se va alejando cada vez más de la realidad, evidenciándose lo difícil que es la construcción del vínculo, donde como pareja se construyan, y así mismo en la individualidad también haya una construcción, supliendo las necesidades de afecto particulares, lo que conlleva a

que las expectativas de hallar el amor esperado sea menor, ya que no existe un concepto de amor único y las personas no empiezan teniendo un amor propio que les permita construir una relación de pareja satisfactoria.

La mujer como figura histórica no tiene, ni ha tenido un lugar libremente elegido por ella misma, todas las definiciones de lo que significa ser mujer están determinadas por agentes sociales externos a ellas mismas. Esto se debe, según se cree, a la imposibilidad de toma de conciencia de su lugar en el devenir de la historia, el concepto de mujer no es algo estático, por el contrario, está en permanente cambio, sometido a los azares de las relaciones políticas, económicas y sociales.

La elección de pareja, se piensa, está influenciada y atravesada por las ideas sociales acerca de lo que es una relación. Lo que se juega para la mujer es la decisión entre ser ella misma u optar por cumplir el papel que le han asignado, es decir, romper con los conceptos que culturalmente la definen y cambiar su situación o repetir los patrones que se han insertado en lo más profundo de las relaciones humanas.

La posición del sujeto femenino en el Romanticismo fue muy contradictoria, porque, pese a las ansias de libertad e igualdad de los románticos, estos seguían (continuando con la cerrazón de la Ilustración) refiriéndose al sujeto masculino al hablar del ser humano. El sujeto femenino en realidad era objeto de deseo, de devoción, más que sujeto de pleno derecho, como sucedió en el siglo XII con las damas del “amor cortés”, objetos de deseo y admiración encerradas en palacios y castillos.

Por una parte, el Romanticismo parecía fomentar la participación de las mujeres mediante la revalorización del sentimiento y la individualidad, que hasta entonces habían sido considerados despreciativamente como *cosas de mujeres*, debilidad del espíritu, flaqueza de voluntad. Así, fue un gran avance que los hombres comenzaran a hablar el lenguaje sentimental de las mujeres y lo embellecieran, pero de algún modo se reapropiaron de ese mundo, en el que brillaron como grandes artistas, relegando a las poetisas, pintoras y escritoras románticas al anonimato o a esconderse tras pseudónimos masculinos. Fue el caso

de Amandine Aurore Lucile Dupin, que triunfó como George Sand. Los intelectuales románticos a menudo se burlaron de las creadoras, minimizaron el impacto de sus obras, y criticaron con saña su condición de mujeres cultas. Sin embargo, a nuestros días han llegado las novelas de Mary Shelley, las Hermanas Brönte, Jane Austen, lo que demuestra que las mujeres escribían grandes novelas de amor. Aquí se hicieron un hueco en la literatura, entre otras, Rosalía de Castro, Carolina Coronado o Emilia Pardo Bazán.

Según el estudio de Susan Kirpatrick (1991), las mujeres encontraban difícil asumir la pasividad a las que se las confinaba como objeto de deseo; su necesidad de verse como sujetos estaba en contraposición a la norma social de la mujer encerrada en el ámbito doméstico, sin posibilidad de vivir aventuras, de trascender su mundo, de dirigir libremente sus pasos hacia la felicidad, o hacia la belleza, o hacia el amor. Por ello algunas escritoras románticas pusieron al descubierto en sus novelas la falsedad y la naturaleza opresiva del modelo de la subjetividad femenina como *ángel doméstico*.

Con respecto a las lectoras románticas, Gilles Lipovetsky analiza en *La Tercera Mujer* (1999) los efectos del romanticismo y afirma que la ideología amorosa de nuestra sociedad patriarcal ha contribuido a reproducir la representación social de la mujer dependiente del hombre *por naturaleza*, incapaz de acceder a la plena soberanía de sí. El autor cree que el amor ocupa un lugar privilegiado en la identidad y los sueños femeninos debido principalmente a tres fenómenos: la asignación de la mujer al papel de esposa, la inactividad profesional de las mujeres burguesas, y su consiguiente necesidad de evasión en lo imaginario.

En este siglo, el amor romántico incide más en las mujeres debido a la promoción moderna del ideal de felicidad individual y la legitimación progresiva del matrimonio por amor. Muchas ven en esta institución la posibilidad de alcanzar una autonomía, de lograr la libertad a través del amor, de sumergirse en la armonía y la felicidad conyugal. Ello propició lo que Shorter denomina la “primera revolución sexual”, que se acompaña de una mayor atención hacia los propios sentimientos, un compromiso femenino más completo con la relación amorosa, una “sexualidad afectiva” que privilegia la libre elección de la pareja en detrimento de las

consideraciones materiales y de la sumisión a las reglas tradicionales. Las consecuencias de esta revolución fueron, según Lipovetsky, el aumento de la actividad sexual preconjugal y de los nacimientos ilegítimos.

A medida que retrocedía la costumbre de imponer un marido a las jóvenes, éstas soñaban con integrar el amor en su vida matrimonial, aspiraban a mayor intimidad en las relaciones privadas, a oír hablar de amor, a expresar sus sentimientos. En el siglo XIX *“no hay muchacha que no sueñe con enamorarse, con encontrar el gran amor, con dar el sí al príncipe azul”*, probablemente a causa de que el romanticismo sentimental femenino se vio exacerbado por un frenesí de lectura de novelas románticas publicadas por entregas en las revistas femeninas. En aquel tiempo proliferó toda una literatura destinada a las mujeres, centrada en la vida de pareja, las pasiones, y el adulterio.

El fenómeno pronto causa alarma social, porque se piensa que estos folletines *“trastornan la imaginación de la joven, dan al traste con su inocencia, provocan secretos pensamientos y deseos desconocidos”*, por ello resulta imperativo controlar lo que se lee: *“En las familias burguesas, los padres prohíben a las muchachas la lectura de las novelas de Loti, Bourguet, Maupassant, Zola; creyentes y anticlericales suscriben la idea de que “una joven honesta jamás lee libros de amor”. (...) Con toda evidencia, tales condenas no consiguieron sofocar la violenta pasión femenina por la lectura, y numerosas jóvenes leían a escondidas de sus padres novelas sentimentales en ediciones baratas”* (Lipovetsky, 1999).

Son muchos los teóricos que afirman que las mujeres en las novelas románticas modernas poseen un gran poder, porque son independientes e inteligentes, y poseen una energía arrasadora, como es el caso de la protagonista de *Cumbres borrascosas*, según Lourdes Ortiz (1997), la novela más *“inconformista y brutal de la primera mitad del siglo XIX”*. Fue escrita por una mujer de 28 años, Emily Brontë, quien descubre una verdad que espantaba a la moral victoriana de su tiempo: los hombres y las mujeres son iguales y ambos aman con la misma pasión.

Sin embargo, lo curioso de los escritores románticos es que creaban también personajes femeninos poderosos, aunque siempre las condenaran a la muerte o el ostracismo (Emma Bovary, Anna Karenina, la Regenta, Carmen). Castigar su

libertad individual y su desbordante apetito sexual y amoroso es una especie de catarsis, una forma de ahuyentar el miedo masculino al poder devastador de la fémica insaciable. Este mito ancestral representa un miedo masculino muy antiguo, ya presente, por ejemplo, en la cosmogonía griega, plagada de diosas vengativas y crueles y monstruos femeninos perversos y devoradores.

En el siglo XX los personajes femeninos se dulcifican y se pretende instaurar en el colectivo imaginario el estereotipo de la mujer buena, abnegada y entregada por completo a la aventura del amor (probablemente la única aventura que va a vivir en su vida). Sin embargo, hemos de destacar que este proceso de invasión del amor romántico en la vida de las mujeres sólo tuvo lugar en el seno de las clases medias, ya que las mujeres trabajadoras eran en su mayoría analfabetas y no tenían tiempo de entregarse al ocio romántico, ni necesidad alguna de mitificar el matrimonio, que no las sacaba de pobres. La realidad era que muy pocos proletarios y obreros podían casarse (recuerden los míseros sueldos y las interminables jornadas laborales que sufrían). Las mujeres que anhelaron el amor romántico fueron las mujeres que no tenían doble jornada laboral, ni ancianos, ni enfermos, ni decenas de chiquillos hambrientos a su alrededor.

Sólo con el desarrollo de las clases medias y la globalización en la era de los medios de comunicación de masas, el romanticismo se ha extendido por todo el planeta, gracias principalmente a la industria cinematográfica de Hollywood y sus *happy end* representados simbólicamente a través de la boda (*el día más importante en la vida de una mujer*).

- El proceso de expansión del romanticismo como modelo amoroso se consolidó a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando la prensa del corazón, la literatura llamada “rosa” y las fotonovelas inundan el mercado cultural. En EE.UU. el sector de las novelas sentimentales prospera como nunca; algunas mujeres compran hasta 80 libros al año. En Italia el público de las fotonovelas se estima en 12 millones de personas; se publican 10.000 títulos entre 1946 y finales de los años

60. La famosa colección Harlequín aparece en 1958 y en 1977 alcanza una difusión de 100 millones de ejemplares.

- Todas estas publicaciones difundieron a gran escala el ideal romántico femenino, y con él las virtudes de la fidelidad y la virginidad, la imagen de la “mujer Cenicienta” (Dowling, 1992) que espera realizarse tras la llegada de un hombre extraordinario. En ellas siempre se da por supuesto el deseo imperioso de la mujer por lograr el objeto de deseo (el hombre) para luego domesticar el amor, y domesticarlo a él, salvando todos los obstáculos y logrando un final feliz a través de la boda que le da una dimensión dramática y narrativa al romance.

- En la actualidad el romanticismo sigue siendo tan importante para las mujeres porque nos ofrece, en forma de mitos y relatos, una especie de utopía libertaria, un ideal de pareja en el que nuestro amado nos considerará sus compañeras y nos tratará como a iguales y nos querrá para siempre, tan incondicionalmente como nuestro padre nos ama. Esta necesidad de enamorar a un hombre viene reforzada dada por una imposición social y económica, pues nuestro mundo está ideado para que la gente se aúne en grupos de dos, empezando por *el qué dirán* y terminando con las ventajas fiscales del matrimonio.

Anthony Giddens (1995) ha señalado que si las mujeres leen apasionadamente novelas románticas es porque adquieren leyéndolas una perspectiva moral que permite contemplar el curso de la vida como aquel terreno de juego donde se puede realizar un proyecto vital: la construcción en común de un destino compartido. En cambio, el atractivo del amor romántico para las mujeres reside, según Enrique Gil Calvo (2000), en que ellas son las protagonistas, sujetos que desean: *“la absorción del otro queda integrada en la orientación característica de la “búsqueda”. La búsqueda es una odisea, en la que la identidad del yo espera su validación del descubrimiento del otro. Tiene un carácter activo y en este sentido*

la novela moderna contrasta con las historias medievales, en las que la heroína es habitualmente pasiva”.

Según Georges Duby, hemos sobrevalorado el amor porque implica un reconocimiento del derecho a ejercer cierto dominio sobre los hombres, porque preconiza comportamientos masculinos que toman más en consideración la sensibilidad, la inteligencia y la libre decisión de las mujeres. También Lipovetsky opina que a través del amor la mujer aspira a un reconocimiento y una valoración de sí en cuanto persona individual, invariable, única.

- Y es que el amor nos hace sentirnos protagonistas del relato, nos hace sentir especiales para otra persona, diferenciadas del resto. A menudo, una mujer que nace en una sociedad donde no se le permite trabajar o dedicarse a la investigación o la cultura, sólo alcanza prestigio a través del matrimonio. Por eso se nos educa en la cultura patriarcal para que seamos narcisistas, sumisas, dependientes y susceptibles de ser amadas y deseadas por un hombre.

- Así que como vemos, el amor romántico por un lado es transgresor y liberador, y por otro lado reaccionario y preñado de la ideología patriarcal. En el amor romántico el *uno* necesita al *otro* para fusionarse: el mito de la media naranja nos hace creer que no somos un ser completo hasta que nos juntamos con la otra mitad. Además, el romanticismo está basado en un modelo de pareja heterosexual y en la repartición de roles tradicional que crean hombres que necesitan mujeres, y mujeres que necesitan hombres. La necesidad, sin embargo, no tiene que ver mucho con la libertad y el deseo.

- Y a pesar de ello, tampoco las relaciones amorosas homosexuales han logrado aún trascender el reparto de roles tradicionales, las relaciones de

dominación y las luchas de poder. El amor *homo* y *hetero* comparten asimismo la idolatría del otro, el entusiasmo ante la conquista, y la posterior decepción cuando cesa la tormenta química y el paso del tiempo les descubre que el amor es un mito. El romanticismo es entonces una especie de religión individualista en la que depositamos nuestros anhelos de alcanzar la felicidad eterna.

- Las mujeres hemos sido más vulnerables a la tragedia romántica porque nos han educado para que nos pasemos la vida deseando que un hombre nos salve y nos colme la existencia (como Isolda, Melibea, Julieta, la Bella Durmiente, Cenicienta, Blancanieves...). En este sentido, las conquistas legales, jurídicas, sociales y económicas de las mujeres en materia de igualdad deben acompañarse también de una lucha por liberar al amor de la necesidad. Es decir, de lograr que las mujeres tengan otras metas en la vida más importantes que lograr un hombre que las ame, para que así puedan relacionarse con ellos en un plano de igualdad y de libertad.

- A pesar de que muchas mujeres tienen independencia económica, vida social intensa y en ocasiones éxito en su desarrollo profesional, todavía son muchas las que no se sienten completas sin un hombre a su lado. Quizás porque las películas, los relatos, las canciones, nos siguen seduciendo con el mito del príncipe azul o la princesa rosa, y sus finales felices, que causan una tremenda frustración en casi todos nosotros, más grande cuanto más idealizamos las relaciones de pareja. Así pues, la mayor parte de nosotras nos hemos creído el cuento de hadas; en definitiva, nos han seducido para que nuestra mayor meta en la vida sea encontrar un hombre ideal, o al menos, no quedarnos solas, como si las mujeres fuéramos *dependientes* por naturaleza.

Prueba de que esto no es cierto es la cantidad de mujeres viudas, divorciadas y solteras que declaran vivir mejor sin *aguantar* o sin ser criadas de nadie. En la madurez las mujeres se empoderan porque ya saben que la idea que les vendieron

es falsa, que la felicidad no reside en otras personas sino en una misma, y ya han asumido e incluso disfrutan de la soledad y la independencia que las permite viajar, aprender, y llevar una vida intensa y al margen de una relación de dependencia mutua.

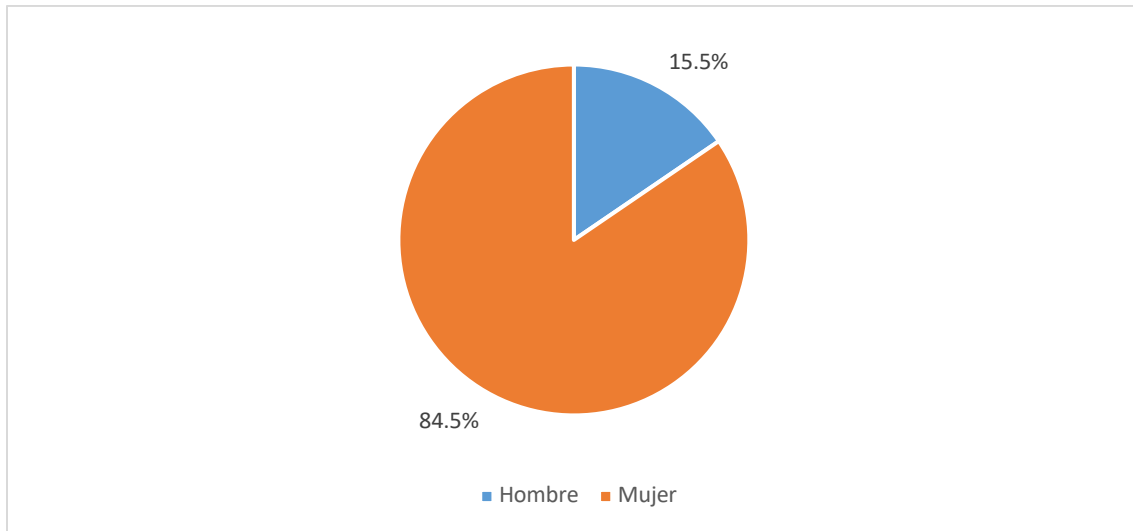
Capítulo 4. Resultados

En este apartado se muestran los resultados de la recolección de datos por medio de las encuestas realizadas propiamente a cada grupo de estudio, en las cuales se aplicaron preguntas del tipo cualitativas para obtener respuestas más amplias y enfoques diferentes a los ya propuestos al inicio de este proyecto.

4.1. Datos sociodemográficos

A continuación, se presentan las gráficas correspondientes a los datos sociodemográficos de los encuestados, mismo que incluyeron edad, sexo, lugar de residencia, estado civil, ocupación y escolaridad. Respecto a la variable sexo, el 84.5% de las personas entrevistadas fueron mujeres y el 15.5% hombres (gráfica 1), al ser un instrumento de autoinforme en el que las personas eligieron participar, la diferencia en esta variable podría estar relacionada con la temática.

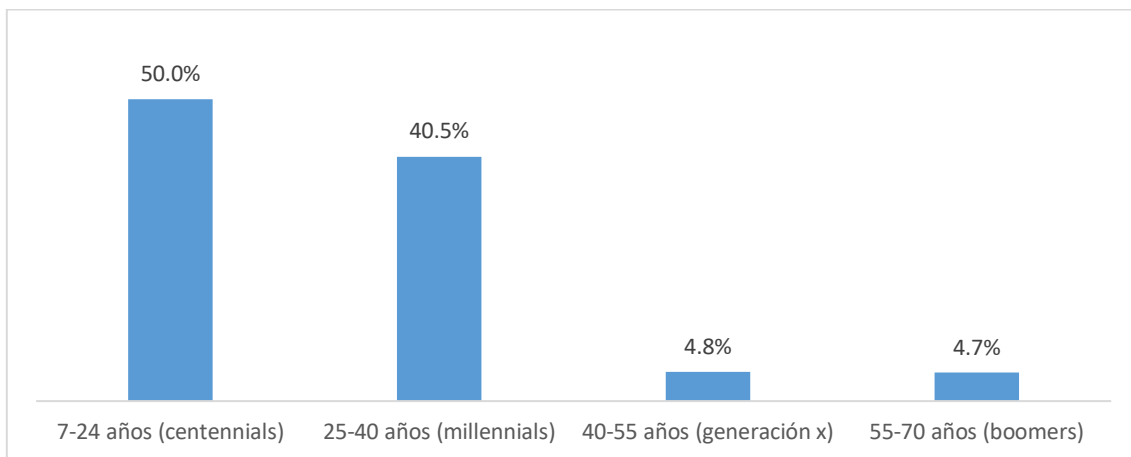
Gráfica 1. Sexo de las personas encuestadas



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Las categorías en este caso particular buscan clasificar a las personas por generaciones de mercadotecnia para simplificar la distribución de respuestas.

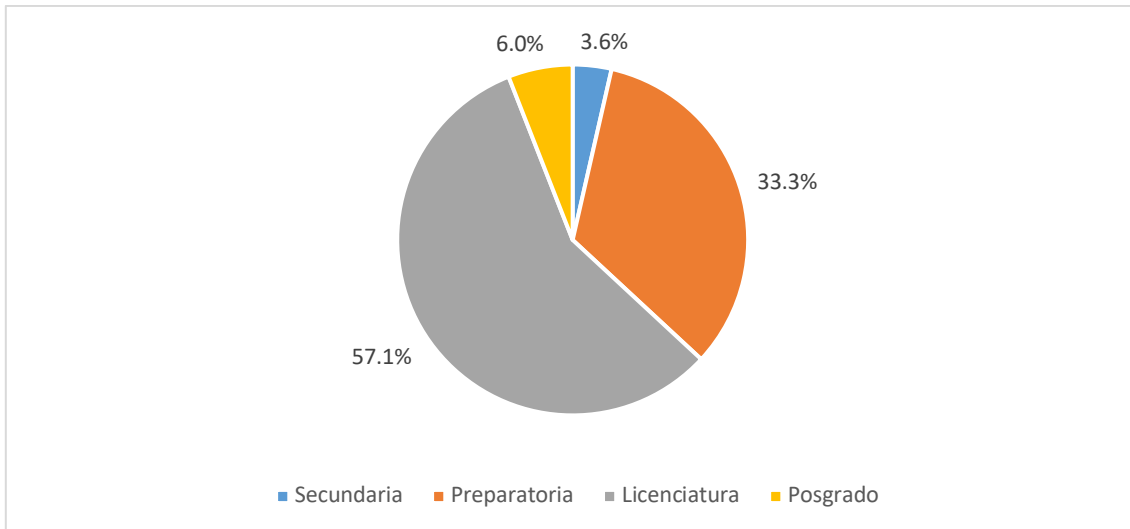
Gráfica 2. Edad de las personas encuestadas



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Al inicio de esta investigación se explica la importancia de saber las edades para agrupar la muestra de manera generacional en cuanto a mercadotecnia, razón por la cual se preguntó la edad en este punto.

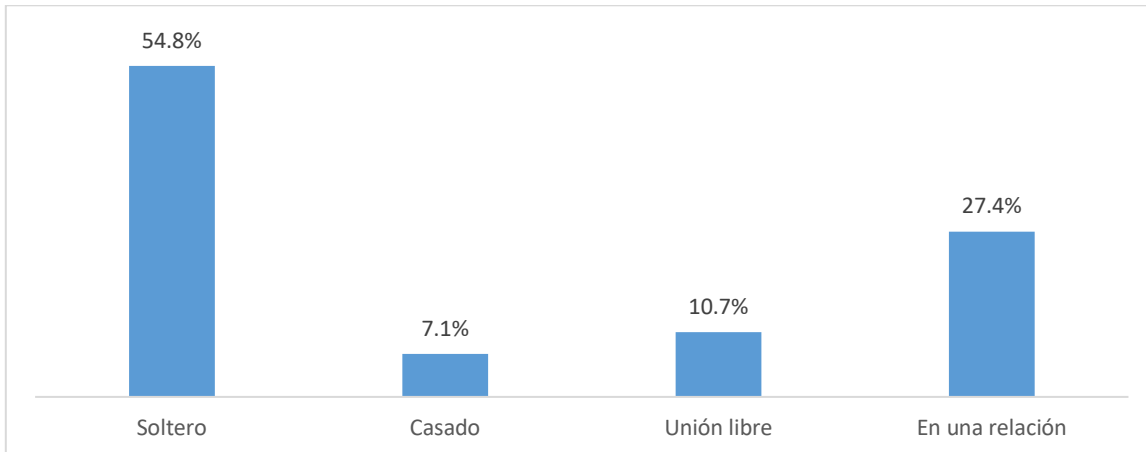
Gráfica 3. Grado escolar de las personas encuestadas



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

En este caso la escolaridad de la muestra era relevante ya que se pretendía descubrir si realmente la inconformidad con el tema romántico en pantalla estaba relacionado tal vez con el nivel de estudios o preparación que estos presentaran.

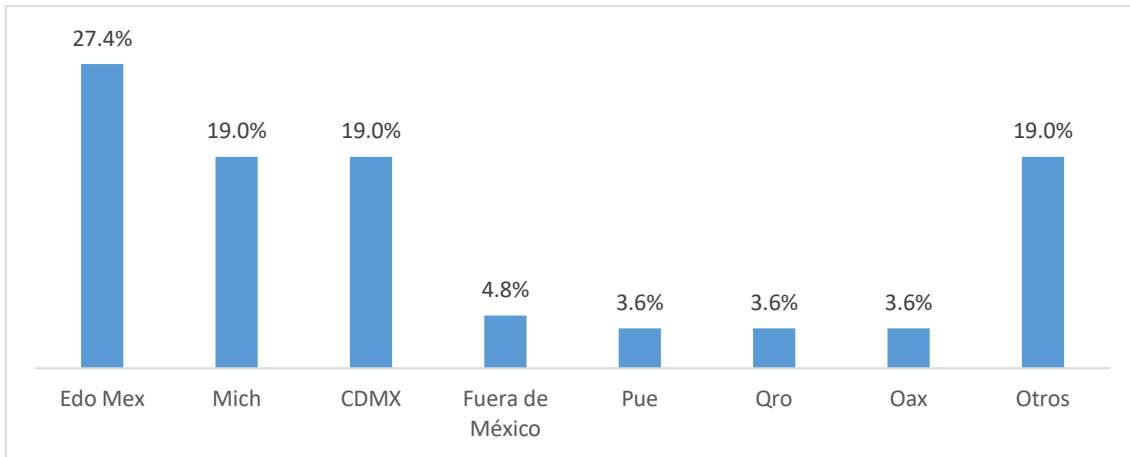
Gráfica 4. Estado civil de las personas encuestadas



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Al ser el amor y los estados relacionales los temas principales de esta investigación era imprescindible saber el estado civil de los encuestados y así mismo determinar su posible respuesta positiva o negativa respecto.

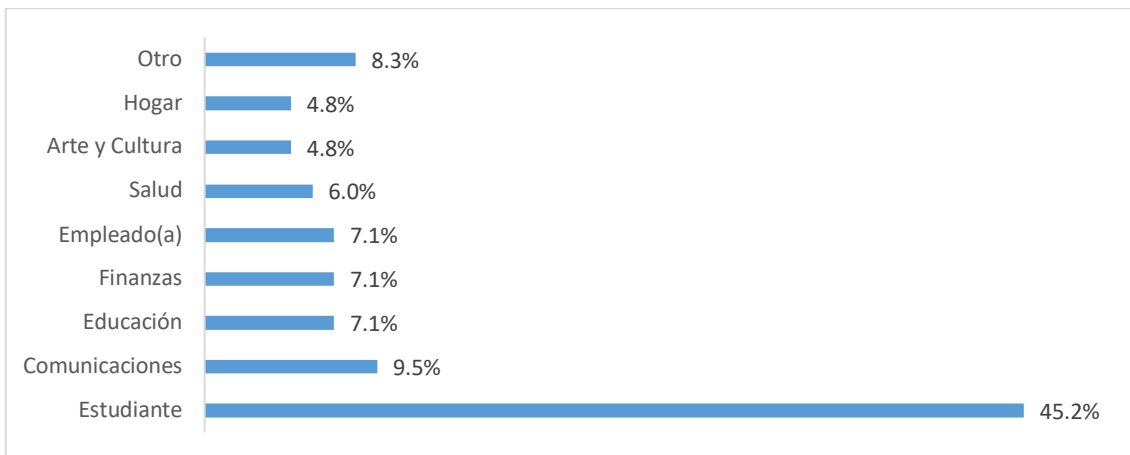
Gráfica 5. Lugar de residencia de las personas encuestadas



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Como parte de la agrupación demográfica era necesario saber la locación de cada uno de los encuestados, de esta forma poder descubrir la diferencia de ideales románticos entre personas de la ciudad y de una localidad más pequeña y tal vez más conservadora.

Gráfica 6. Ocupación de las personas encuestadas



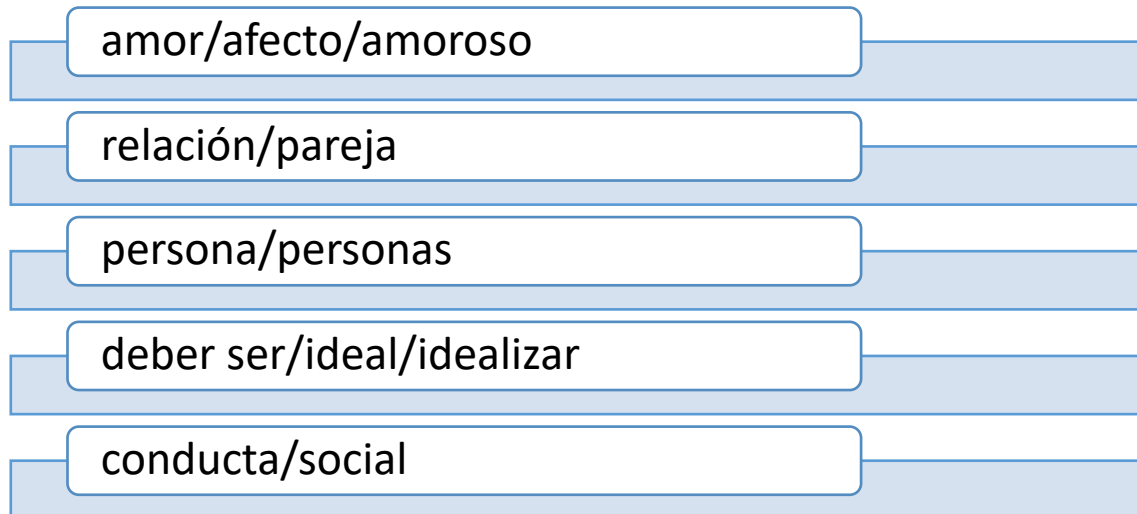
Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

5. Anexos.

Una de las cuestiones más importantes para nuestro estudio fue conocer la perspectiva de los encuestados respecto del “amor romántico”, preguntando de manera explícita por su entendimiento en este sentido, de lo cual se obtuvieron respuestas abiertas que fueron de lo muy breve como señalar que es “algo bonito”,

hasta reflexiones amplias sobre el tema. Partiendo de ellas, se identificaron 5 categorías (figura 1).

Figura 1 ¿Qué entienden los encuestados por amor romántico?



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Respecto a la categoría “amor/afecto/amoroso” se identificó...

A la idea impuesta por la sociedad basada en que una relación amorosa es para siempre sin importar lo que pase durante ella. Es la idealización, no hay problemas ni nada, solo amor disfrazado y duradero.

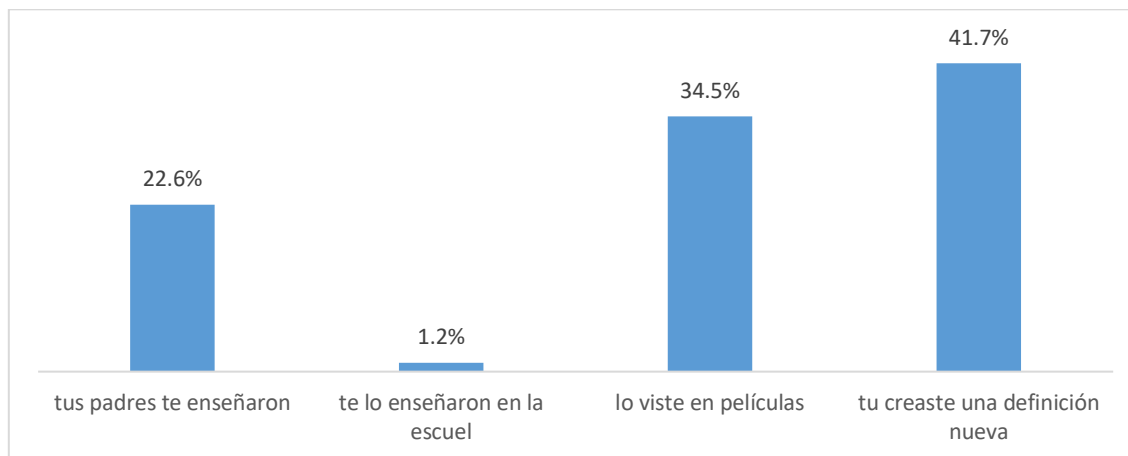
Un sistema hegemónico de la forma en la que nos relacionamos entre nosotros. El amor romántico limita y oprime las diversas formas de amar y generaliza el amor sólo al amor sexo-afectivo.

Al amor o relación que se piensa es la idónea, el concepto fomentado por las novelas y películas románticas. El Príncipe azul y el “vivieron felices por siempre”.

¿De qué manera crees que aprendiste el significado de amor?

Una de las preguntas que se realizó fue esta (explicar para qué)

Gráfica 7. Cómo perciben los encuestados que aprendieron el significado del amor

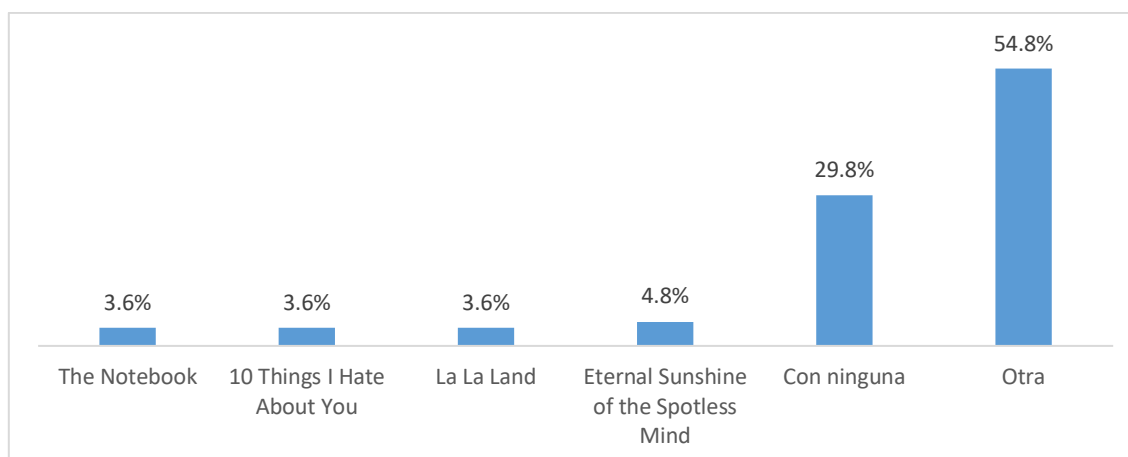


Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Para esta pregunta se descubrió que contrario a la hipótesis planteada donde los encuestados adoptaron el concepto de amor presentado en pantalla, tanto jóvenes como adultos respondieron en su mayoría que crearon una definición pues ningún modelo les satisfacía.

3. ¿Cuál es la película romántica con la que te identifiques y por qué?

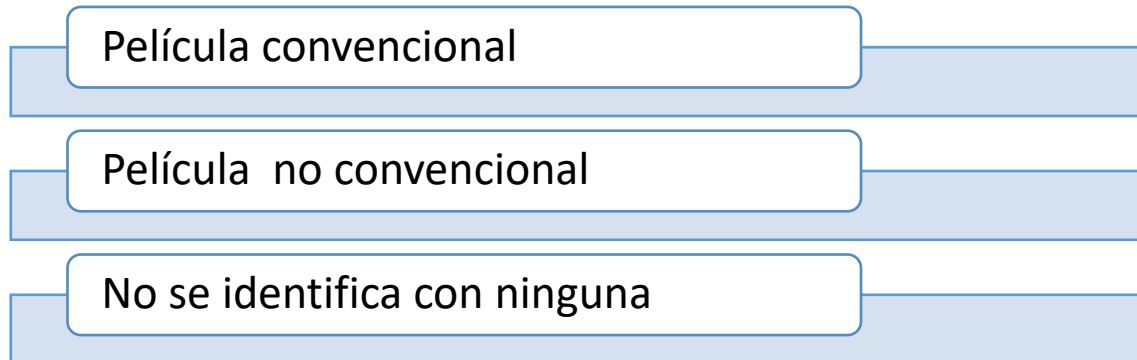
Gráfica 8 Películas identificadas como favoritas por las personas encuestadas



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Como se puede observar, en la pregunta anterior se refuerza la insatisfacción de la mayoría de los encuestados respecto a los modelos románticos utilizados en pantalla.

Figura 2. Por qué se identifican los encuestados con las películas románticas que mencionaron



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021.

Haciendo la estructura del muestreo se categorizaron las demás respuestas utilizando los conceptos más utilizados de estos dando como resultado tres categorías, en las cuales los encuestados explicaban que su relación con el modelo presentado era que se mostraba una relación convencional o no o simplemente nunca se habían identificado con ninguna, a continuación se desarrolla cada categoría con algunas de las respuestas de los encuestados.

5. Narrativa de película romántica con la que se identifican los encuestados.

Si le gusta convencional.

- es la mas romantica de todas y todas las mujeres quisieran vivir algo asi
- Por el final de la película

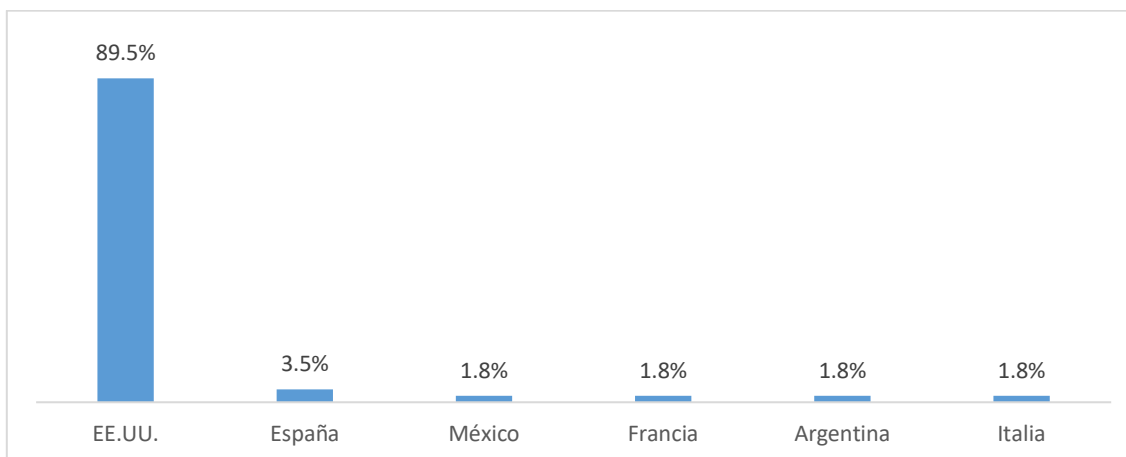
Si le gusta no convencional.

- creo que esta película muestra, que a veces no todo es perfecto y a gusto de otros. Pero que podemos decidir con quién queremos vivir y estar a pesar de todo lo que conlleva estar a su lado.
- Creo que porqué se puede acercar más a unan realidad no tan idealizada. (He´s not that into you)
- Siento que muestra distintos tipos de relaciones y también muestra como una misma persona puede tener y entender el amor romántico como algo muy diferente dependiendo de la otra persona y la retroalimentación que recibes

No le gusta

- No me gusta idealizar mi vida amorosa
- No me gusta sentir que “dependo” emocionalmente de nadie

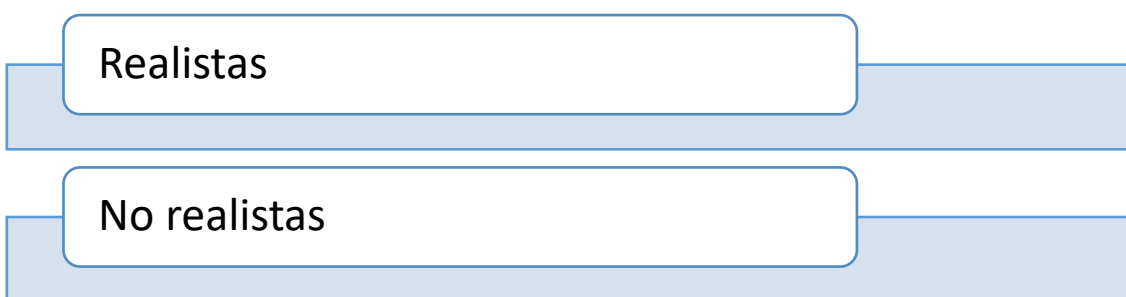
Gráfica 9 País de origen de las películas mencionadas por los encuestados



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

4. ¿Cuál película romántica consideras que es más apegada a la realidad romántica actual?

Figura 3. Razones por las cuales los encuestados consideraron que los modelos presentados en las películas eran realistas o no



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

5. ¿Por qué crees que esta situación/modelo es realista o no?

Principalmente el argumento más utilizado con el que defendían su inconformidad fue que o eran realistas o no lo eran y de que manera los aspectos más románticos de hecho las volvían no realistas, aquí algunas de las respuestas textuales de los encuestados.

Realistas:

- “
- Es realista dependiendo de que aspecto en específico se trate”.
- “
- Creo se apega a la realidad porque es una historia que muchas mujeres lidiamos para despatriarcalizar la idea del amor y las tradiciones de nuestra comunidad. El amor no brota de una pareja, como nos hacen creer, sino que lxs compañerxs que tenemos a lo largo de nuestra vida son transitorios.”
- “Es muy realista, creo que las personas comienzan a abrise un poco más y a cambiar esa “familia tradicional” que tuvimos por tanto tiempo, asi como enfocarse también en intereses personales, antes que formar alguna familia, etc.”
- “Porque muestra lo que la sociedad busca tanto en hombres como en mujeres y lo que realmente pasa como individuos.”

No realista:

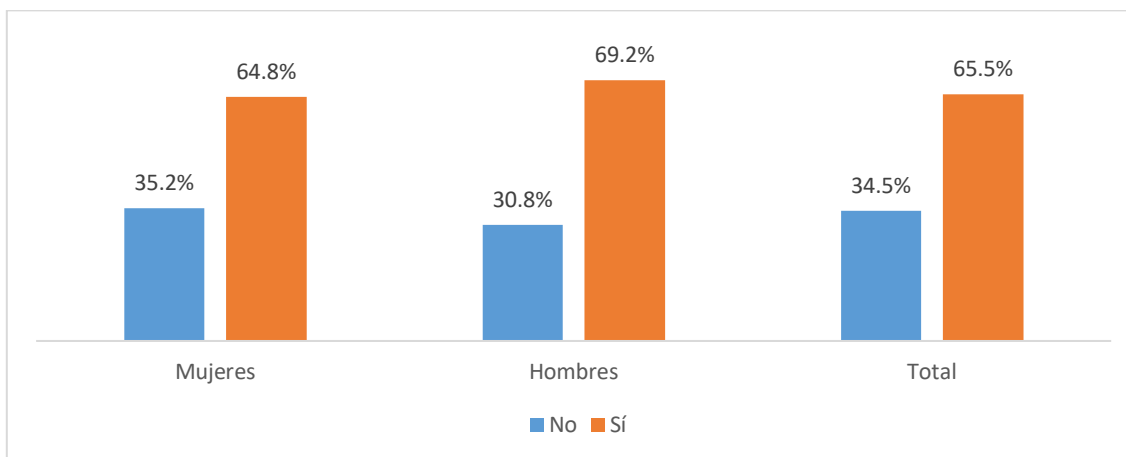
- “No es realista, ya que a final de cuentas solo te enredas en un amor tóxico, en el que piensas que te pertenece la otra persona, creo que en eso se resume el amor romántico, en el sentido de pertenencia de la otra persona, y de ahí se desencadenan muchos problemas, como lo son los celos, el querer controlar a la otra persona, la manipulación.”
- “Creo que no lo es, porque una relación no siempre es perfecta. Constantemente aprendemos uno del otro de diferentes formas (buenas y malas) los humanos somos seres perfectamente imperfectos y por lo tanto cometemos errores o tenemos pensamientos y formas de expresarlos que no a todos les agrada.”

- “No es realista, ya que no podemos depositar nuestra felicidad y dependencia económica, sentimental y sexual a alguien. Hay que hacernos responsables de eso y no esperar a que a alguien nos “salve”.”
- “Por qué lo vemos en los roles de género y en situaciones perjudiciales donde habla qué detrás hay una manipulación maquillada “amor” dónde la persona entra en una situación de dependencia o de miedo y sigue aceptando esas acciones por qué piensa que así es el amor.”

6. ¿Crees que existen los roles de género en una relación? justifica tu respuesta (ejem. El hombre paga la cuenta, la mujer cocina)

A partir de aquí las preguntas se cruzaron con la variable sexo, esto permite observar las respuestas a la luz de esta característica

Gráfica 10. Personas encuestadas que identifican la existencia de roles de género, por sexo

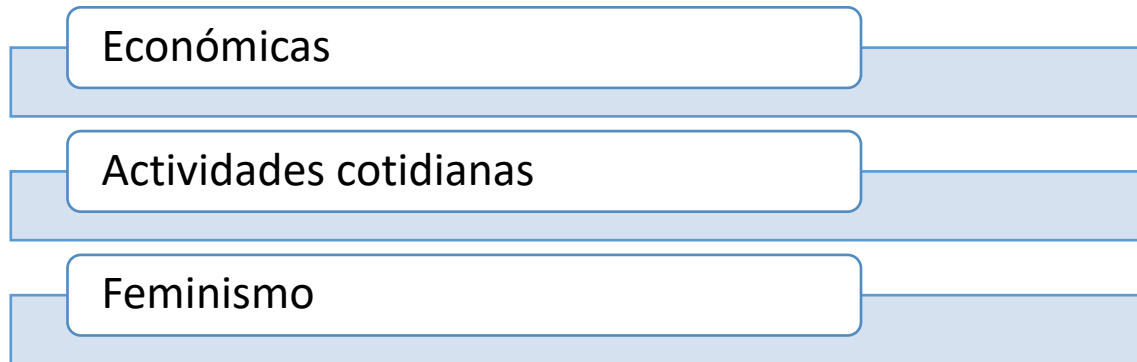


Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Dentro de la investigación se menciona la variable feminista y se plantea la idea de que los roles de género son más beneficiosos para el sexo masculino o por lo menos si hay algún sexo más conciente de la existencia de estos.

Una vez aplicada esta pregunta y categorizar por sexo se descubrió que de hecho contrario a la hipótesis es el sexo masculino el que está conciente e inconforme respecto a dichos roles.

Figura 4. Razones por las cuales los encuestados consideran que existen los roles de género en la actualidad.



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Económicas:

- Si y no le veo el problema. Puede funcionar muy bien. Todo lo que le sume a la relación es bueno. Si ella tiene trabajo y él no (de momento), el apoyo es mutuo, él se ocupa de la casa y ella del suministro. Si ambos aportan, lo justo es que ambos apoyen en casa.

Actividades cotidianas:

- Aún existen, como el de la mujer Cria y e hombre trabaja
- Si, sobre todo en México que es un país machista con roles de género como lo es que las mujeres cocinan y los hombres trabajan
- Sí. Aún vivimos en una sociedad en la que se siguen asumiendo conductas, tareas y actividades que van más apegadas con determinados genero.
- Comunmente se dan voluntaria e involuntariamente. Ejem: la mujer se queda en casa el hombre trabaja

Feminismo:

- Existen porque se nos han sido impuestos, porque el hombre ha tenido siempre el papel de proveedor y desde el inicio de la historia de la humanidad a las mujeres se nos ha inculcado el papel de cuidadoras y todo lo que eso conlleva

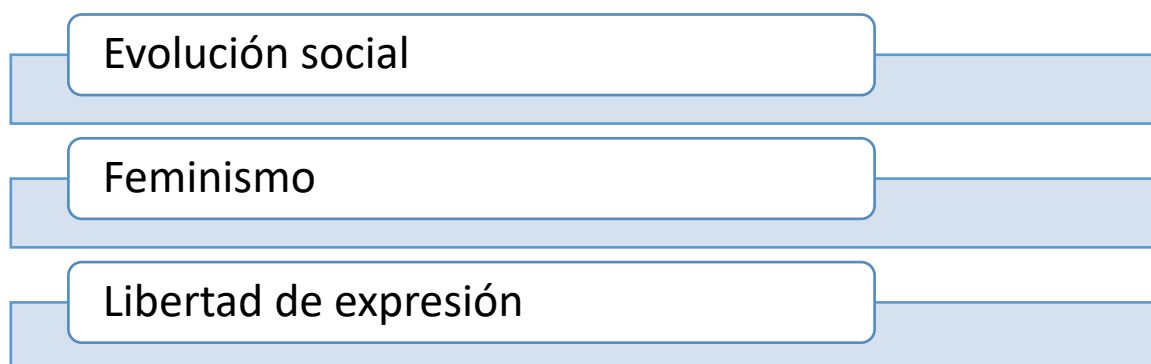
- En las relaciones heterosexuales sí. El género es opresor y por ende impone comportamientos y conductas según sea el género.
- Al menos en una relación heterosexual, sí. No siempre pero la mayoría de las veces. El hombre es el protector de la mujer, el que debe invitar la primera cita y dar el primer beso, el que paga más o todo, el que cede.
- Claro que existen, llevamos una trayectoria que tanto a hombres como mujeres nos dicen que tenemos que hacer y como ser tratadas de pequeñxs, pero la mayoría es por conductas o pensamientos machistas que se tuvieron en el pasado y van quedando algunos, aun que si se trata de desconstruirlos claro.

En esta pregunta se indaga en los motivos principales por los cuales existen los roles de genero y como los viven los encuestados, tanto de manera positiva como negativa y la repercusión que tienen en la manera de relacionarse.

La hipótesis de esta investigación menciona que gracias a los modelos románticos en pantalla se desarrollan los roles de genero y terminan siendo una imposición, es por eso que esta pregunta demuestra si en realidad interfieren para tener una relación satisfactoria o dicha relación termina siendo simplemente un rol con el cual cumplir.

7. ¿Crees que hay una diferencia entre los modelos románticos antiguos y los actuales?

Figura 5. Categorización de las razones por las cuales las personas encuestadas identifican una diferencia entre los “modelos románticos”, antiguo y actuales.



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021.

Evolución social:

- Creo que hay una diferencia entre las generaciones y lo que vamos buscando en nuestras relaciones románticas dependiendo de ello.
- Las actividades que se consideran románticas se han actualizado al contexto tecnológico actual.

Bastante diferencia. Anteriormente la mujer no tenía tantas posibilidades en muchas areas donde le permitiera ser libre, tenía que estar en casa, sumisa, cumpliendo con lo que se creía y hasta la actualidad se sigue creyendo que es un deber, esto se considera que es por amor, atender, educar, proteger a la familia, hacer las tareas del hogar. Sin embargo en la actualidad hay más "despertar" en cuanto a roles de trabajo y en cuanto a diversidad de posturas sobre la forma de relacionarte de manera romántica y no sólo la monogama.

- Si, los roles de genero estaban mas marcados y la sociedad no lo reconocia mucho.
- Super si, bueno en el caso de mis abuelos el trabajaba y ella se dedicaba al hogar y el de mis padres ambos trabajan y se dedicaban al hogar.

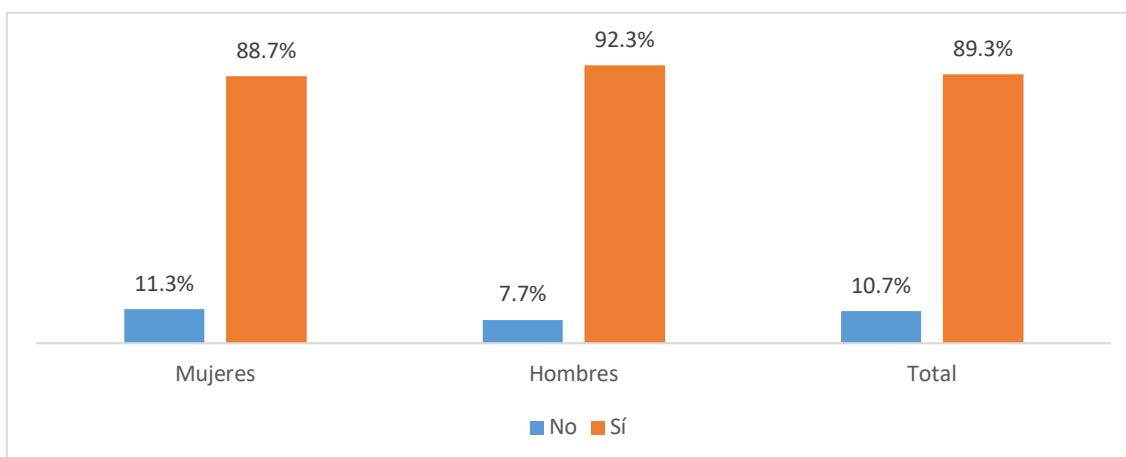
Feminismo:

- Si, antes se creía que en un matrimonio la mujer debía estar en casa cuidando a los hijos mientras el hombre trabajaba y si en algún momento él no respetaba la relación ella no podía decir nada por el simple hecho de que él era quien proveía y era una falta de su parte (hablando en el sentido religioso) y ahora afortunadamente las cosas han cambiado.
- Si, en los roles antiguos se da mucho el machismo, se ve a la mujer siendo responsable solamente del hogar y no la concideran para muchas situaciones de la vida, hoy en día se le involucra y se está luchando por la igualdad.
- Un poco, en LATAM se está abriendo un paso a lo contradictorio, se abre más la mente gracias al feminismo y la informes para mujeres, aunque hay circunstancias en la que siendo o tratando de ser feminista puedes llegar a caer en relaciones romantizadas.

Libertad de expresión:

- Si, por que antes estaba basado en reprimir a una de las dos personas para lograr "mantener" la relación hasta la muerte. Ahora es por decisión propia si se quiere estar en una relación y si queremos continuar en ella, no es una obligación, es una decisión.
- Si, creo que ahorita ya hay mas libertad para expresarse

Gráfica 11. Personas encuestadas que identifican una diferencia entre los “modelos románticos antiguos y actuales”, por sexo

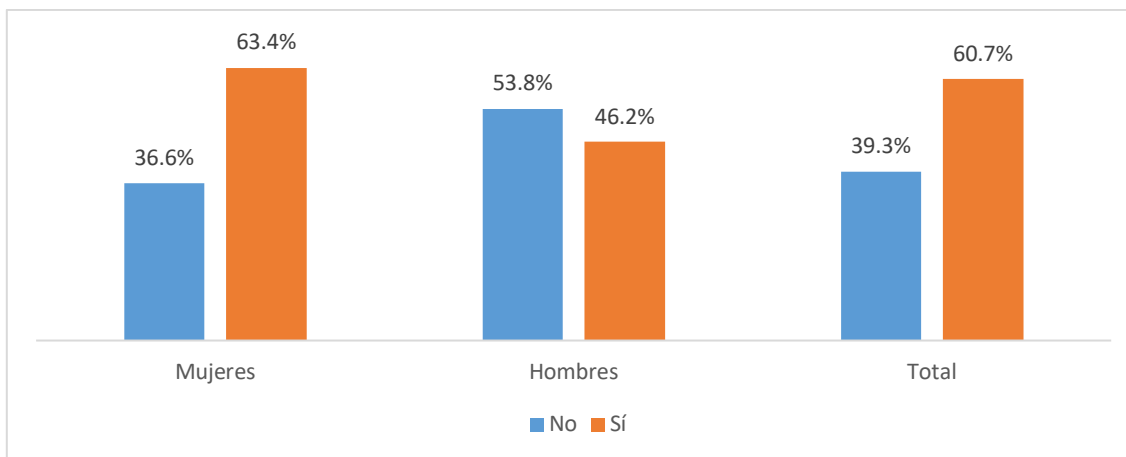


Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Dicho lo de la figura anterior era imprescindible hacer la comparación ahora de manera generacional y descubrir si tal vez había un cambio en los modelos gracias a la insatisfacción de las personas y el cambio en la manera de relacionarse.

8. ¿Tú crees que vives o viviste una relación que encaja con tu definición de amor romántico?

Gráfica 12. Personas encuestadas que dijeron vivir una relación de “amor romántico”, por sexo

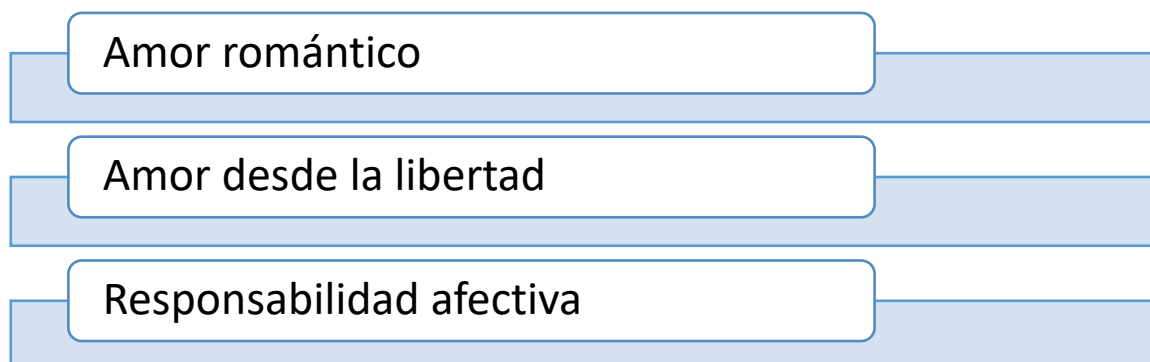


Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

De la misma manera fue necesario saber cuántas de las personas que dijeron creer o no en los modelos románticos de verdad vivieron uno y si estaba relacionado con su idea sobre el mismo.

9. ¿Cuál es el modelo que te gustaría vivir y por qué?

Figura 5. Modelos románticos que los encuestados dijeron les “gustaría vivir”

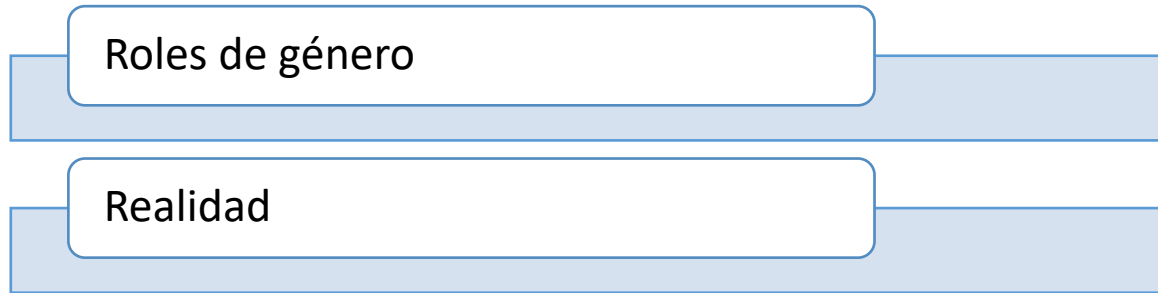


Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021.

La idea en común a la que llegaron los encuestados jóvenes y adultos a grandes rasgos es una relación con lo bonito de un amor romántico teniendo las bases sólidas de lo realista, independientemente de los conflictos, los conceptos categorizados según lo más respondido es responsabilidad afectiva, libertad hablando del respeto en cuanto al acuerdo de orientación relacional de ambas partes y su propia definición de amor romántico.

10. ¿Qué cambiarías del modelo más común según tu contexto?

Figura 6. Aspectos que los encuestados cambiarían de modelo romántico presentado en las películas mencionadas.



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021.

Roles de género:

- Que no hubieran roles de género, que todo fuera equitativo
- Que ambas partes sean autosuficientes, sin depender el uno del otro, estar juntos porque quieren estarlo.
- Los roles de género, la idea de que el hombre es más inteligente que su pareja mujer y la tiene que cuidar de todo mal del mundo.
- Que se quitara la idea de que el hombre hace esto y esto o que no esté bien visto que la mujer haga o tome decisiones que pensadas en sociedad no le corresponde.

Realidad:

- Cambiaría todo, mostraría un lado un poco más real (obvio manteniendo el drama, porque al final es una película), pero me enfocaría en demostrar que tanto mujeres las mujeres pueden hacer las propuestas y dar el primer paso y que también del lado masculino, se cambie la dinámica del típico macho "todas mías" que le vale un comino su pareja.
- Que deje de lado los melodramas adolescentes y afronte la realidad de lo que es estar y conocer a una persona, con sus defectos y dificultades.
- Que no busquemos el amor que se nos vende o aprendemos en películas, y que al igual cambie la forma de hacerlas por qué mucho aprendizaje de este modelo erróneo viene de ahí, cambiaría que se deje de añorar algo fantástico y sea algo más razonable, que nos enseñen que existen principios azules etc.

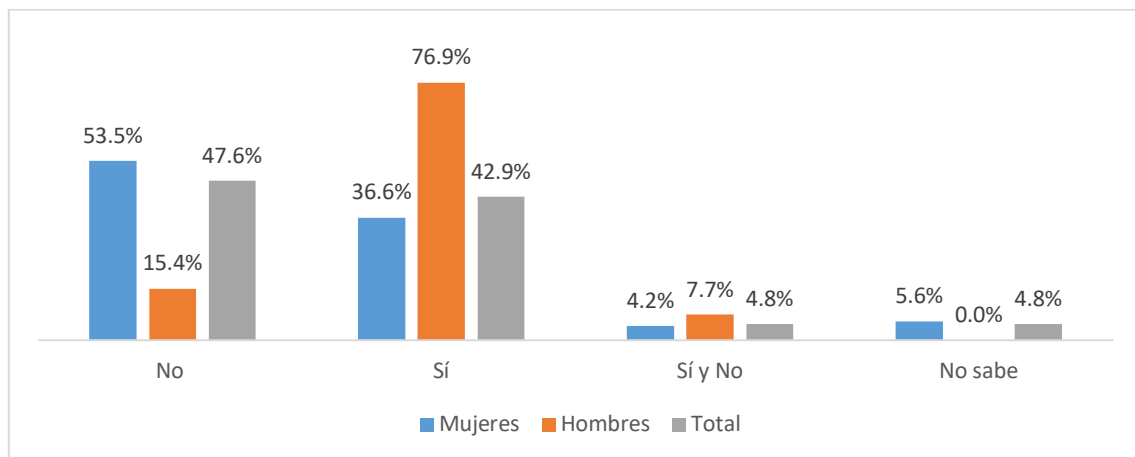
- El "para siempre" lo cambiaría al -mientras dure y sea sano-

Precisamente los aspectos a cambiar según la mayoría de encuestados se dividieron en estas categorías comprobando así que los roles de género son un factor importante al momento de relacionarse pues puede ser un motivo de terminar la relación.

Por otra parte está "la realidad" siendo esta percibida como algo con conflictos y por el contrario nada perfecta, entonces la necesidad de este grupo está en un equilibrio entre el amor romántico y una relación con base en la responsabilidad afectiva.

11. ¿Estás de acuerdo con el rol que te toca? Si tu respuesta es no ¿por qué?

Gráfica 13. Personas encuestadas que dijeron estar de acuerdo con el rol de género que les "toca", por sexo



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Figura 7. Modelos románticos que los encuestados incluirían en las películas mencionadas.

Variedad

Empoderamiento

Responsabilidad afectiva

Realidad

Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021.

Variedad:

- Cambiaría la temática, agregaría variedad de cuerpos, de caras, de pieles.
- El rompimiento de estereotipos para generar propios esquemas.
- Incluiría más poliamor bonito, relaciones abiertas sin fetichizarlas
- Un modelo no monogamo ni heterosexual pero realista.

Empoderamiento:

- No sé si denominarlo modelo pero me gustaría ver una película en la que a la mujer dejen de representarla como la sentimental y la reflexiva y al hombre como la persona de acción, inteligencia y dominación.
- El que existan mujeres fuertes y no tengan que manipularla para ceder a bajar su autonomía.
- “Me gustaría personajes resilientes, valientes tanto hombres y mujeres. Creadores, inspiradores, líderes. Deseo ver una película que arme y construya no destruya. A veces me provoca enojo y decepción; como es que un héroe tiene que destruir carreteras, casas, hacer volar coches, hacer un millón de explosiones. Es por eso que ahora pensamos que destruyendo es como podemos hacernos escuchar. En una relación basan la vida en un 90% de sexualidad y una minoría en explotar las cualidades y talentos. Y quiénes somos mayores sabemos que un momento de tu vida dice stop y volteamos a ver qué hicimos por nosotros y los demás.”

Responsabilidad afectiva:

- Amor en libertad con responsabilidad afectiva

- El de la libertad afectiva, la independencia y amor puro
- Centrarse en la responsabilidad afectiva y dejar de mostrar al tipo más guapo alto "caballeroso " e infiel que todo perdono por amor , todo por ponerme un vestido blanco
- De amor, respeto y límites y acuerdos

Realidad:

- El modelo de que se puede tener una relación sana, con algo de romance pero realista y que para ser realista no necesariamente tiene que terminar mal, hay muchas personas que tienen una buena y sana vida en pareja y no tiene que ser perfecta pero tampoco caótica, no todo es blanco y negro.
- Películas que fueran más reales, que hubiera finales que no son felices necesariamente, a veces el amor lástima y acaba de la peor manera.
- Un modelo donde se enseñe como amar a alguien y que se muestre que el amor no es todo perfecto ni un drama, que se enseñe lo que son las personas realmente desde la individualidad y se vea que no a fuerza se necesita de la otra persona. Que haya finales tristes que incomoden o no gusten por que eso es la realidad.
- En el que somos seres con infinidad de defectos muy apartado del "role model" convencional, pero que tiene la suficiente conciencia de lo que vive y como quiere continuar viviendo.

Amor romántico:

- Bueno la verdad pudiera conjugarse un poco los dos. El romanticismo antiguo es bonito cuando no va acompañado del machismo. El nuevo en definitiva no va conmigo, no podría darme así solamente como aventura con alguien. Pero si me agrada la facilidad con que las mujeres pueden desenvolverse y acudir a todos lados, vestirse a su gusto.
- Antiguo, creo que existía más la lealtad y no había tantas infidelidades como ahora.
- No se qué clase se modelo sea, solo que me gusta sentirme protegida, libre y autosuficiente y amor romántico hacia el otro por ambas partes

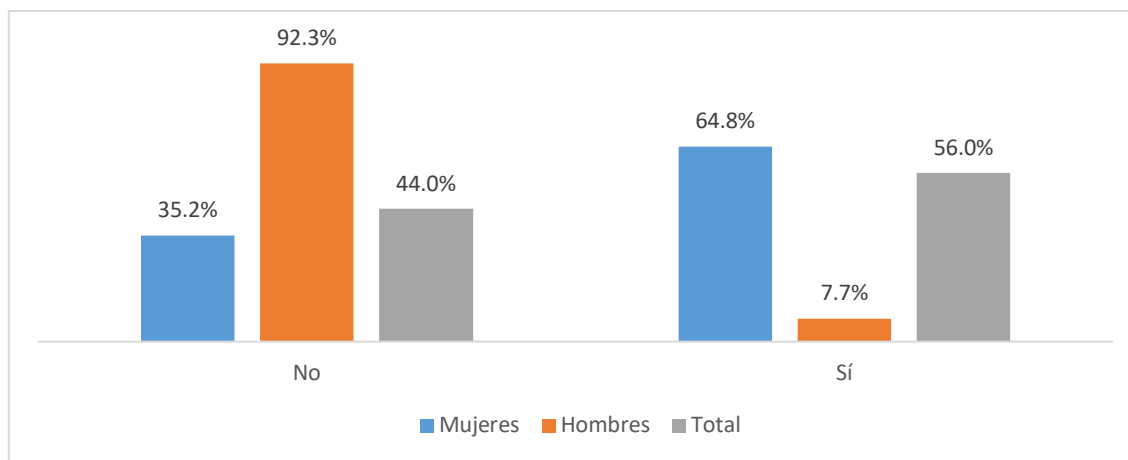
Amor desde la libertad:

- Me gustaría vivir un amor lleno de mucha independencia emocional, donde podamos dejar ser libre al otro y ser yo libre sin absoluto apego. Que el amor no esté contaminado con creencias tontas como si me celas me amas más, etc., etc.
- Me gustaría vivir un modelo donde me pueda sentir libre y mi pareja también, tomando en cuenta la responsabilidad afectiva

Responsabilidad afectiva:

- Una relación responsable y de comunicación, más allá de lo que se considera romántico. Es seguir estándares que generan roles de género.
- Me gusta el modelo en el que ambas personas están involucradas en la relación tanto de forma emocional, física, económica. Donde la relación sea un equipo y ambas partes platicuen o dialoguen antes de tomar cualquier decisión que esté relacionada con la vida en pareja.
- De responsabilidad afectiva, sano, en paz, sin condiciones, con libertad, etcétera no tengo una definición concreta, pero algo así quiero.

Gráfica 14. Personas encuestadas cuya vida amorosa les ha generado conflictos en su núcleo familiar, por sexo



Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo, 2021

Conclusiones

Finalmente en este apartado de la investigación se llegó a la conclusión final de que en efecto hay una crisis de amor romántico en el presente y no por la falta de modelos en pantalla sino por la falta de necesidad de este en el público. Todas las generaciones llegaron al acuerdo de no solo no necesitar pareja sino de no necesitarla en la manera que se muestra en dichas películas, es decir, un alma gemela que te complemente y se quede contigo hasta el fin de tus días sino una pareja funcional que cumpla con su parte según el concepto de relación que la misma pareja desarrolle.

En cuanto a las preguntas de investigación, los resultados las respondieron de manera un poco inesperada pues si bien si se esperaba una insatisfacción en dicha representación romántica, se descubrió que esta misma llegó a tal punto en el que todas las generaciones coincidían de la misma manera, aún siento distintos contextos socio-culturales. Definitivamente ha existido una decostrucción notable como se menciona en la hipótesis, por lo que esta resultó comprobada y con esto se suma el resultado de la concordancia entre generaciones.

Cabe resaltar que el aprendizaje más inesperado definitivamente fue el nivel de decostrucción en las generaciones jóvenes, se sabía que gracias a las redes sociales y la facilidad de comunicarse era una generación con el acceso a la información como ventaja, sin embargo el trabajo realizado no contaba con la velocidad de adaptación entre un modelo y otro. Las generaciones más jóvenes mostrarán cuestionarse básicamente cualquier cosa que ven en pantalla pues crecen con la conciencia de la imposición.

Bibliografía

- Agarwal, B. (2018). The challenge of gender inequality. *Economía Política*, 3-12.
- Alberoni, F. (2004). *Enamoramiento y Amor*. CDMX: Gedisa.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Álvarez-Gayou Jurgenson, J. L. (2014). *Cómo hacer investigación cualitativa: Fundamentos y Metodología*. CDMX: Paidós.
- Argullol Murgades, R. (1999). *El héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. CDMX: Taurus.
- Aznar, B., & Pérez Testor, C. (1994). Fundamentos teóricos. En A. Bobé, *Conflictos de pareja: Diagnóstico y tratamientos*. Barcelona: Paidós.
- Barrancos, D. (2019). *Devenir Feminista*. Buenos aires.
- Bauman, Z. (2021). *Amor Líquido: Acerca de la Fragilidad de los Vínculos Humanos*. CDMX: Fondo de Cultura Económica.
- Becker, J. C. (2011). Beliefs, Seeing the Unseen: Attention to Daily Encounters With Sexism as Way to Reduce Sexist. *Psychology of Women Quarterly*, 227-242.
- Belli, G. (2014). *El país de las mujeres*. CDMX: Seix Barral México.
- Bornay, E. (1998). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Calvo, E. G. (2000). *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. CDMX: Anagrama.
- Chapman, G. (2017). *Los 5 lenguajes del amor*. Medley, Florida: Unilit.
- Cid, F. M. (2011). Los cuatro componentes de la relación de pareja. *Revista electrónica de psicología Iztacala*.
- Cohn, S. (1985). *The Process of Occupational Sex-Typing: The Feminization of Clerical Labor in Great Britain*. Philadelphia: Temple University Press.
- Daza, H. (2010). La sociedad moderna. *Revista venezolana de Economía y ciencias sociales*.
- De Beauvoir, S. (2013). *El segundo sexo*. Madrid: Penguin Random House Grupo.
- De Rouemont, D. (1997). *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós.

- Dowling, C. (2014). *El complejo de Cenicienta: El miedo de las mujeres a la independencia*. CDMX: Debolsillo.
- Eagly, A. H., & Wood, W. (2016). Social role Theory of sex Differences. En N. Naples, R. C. Hoogland, M. Wickramasinghe, & W. C. Wong, *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* (págs. 458-476). Hoboken, Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- Eco, U. (2018). *Tratado De Semiótica General*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Eiguer, A., Kaës, R., Care, A., André-Fustier, F., Aubertel, F., & Ciccone, A. (1998). *Lo generacional. Abordaje en terapia familiar psicoanalítica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Entenza, A. I. (2008). Elementos básicos de las representaciones visuales funcionales análisis crítico de la aportaciones realizadas desde diversas disciplinas. *Tesis doctoral*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Fernández, A. P. (2016). Sobre el mito del amor romántico Amores cinematográficos y educación.
- Fernández, J. M. (2009). Relación entre miedo escolares y síntomas de ansiedad por separación infantil. *Revista Mexicana de Psicología*.
- Fisher, H. E. (2007). *Anatología del amor. Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*. CDMX: Anagrama.
- Fuster, E. G. (2000). *Psicología social de la familia*. Barcelona.
- García Higuera, J. A. (2 de diciembre de 2021). *Los conflictos en la pareja*. Obtenido de psicoterapeutas.com: <https://psicoterapeutas.com/terapia-de-pareja/los-conflictos-en-la-pareja/>
- Giddens, A. (2000). *La transformación de la intimidad*. Madrid: Cátedra.
- Goh, J. X., & Hall, J. A. (2015). Nonverbal and Verbal Expressions of Men's Sexism in Mixed-Gender Interactions. *Sex Roles*, 252–261.
- Hernández Sampieri, R. (2016). *Fundamentos de investigación*. CDMX: McGraw-Hill.

- Herzog, S., & Oreg, S. (2008). Chivalry and the Moderating Effect of Ambivalent Sexism: Individual Differences in Crime Seriousness Judgments. *Law & Society Review*, 45-74.
- Holley, J. C. (1981). The Two Family Economies of Industrialism: Factory Workers in Victorian Scotland. *Journal of Family History*, 57-69.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las Románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Valencia: Universitat de València.
- Lagárde, M. (1997). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.
- Lozano Rendón, J. C. (2007). *Teoría e investigación de la teoría de masas*. CDMX: Pearson.
- Marcos, S. (31 de enero de 2005). *Franca Ongaro Basaglia y el feminismo mexicano*. Obtenido de Cimac Noticias: <https://cimacnoticias.com.mx/noticia/franca-ongaro-basaglia-y-el-feminismo-mexicano/>
- Martín, Y. R. (2018). *La mujer en la historia de la universidad. Retos, compromisos y logros*.
- Maslow, A. (2013). *A Theory of Human Motivation*. Connecticut: Martino Fine Books.
- Morales Romo, B. (2015). Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas. *Tesis de licenciatura*. Salamanca: Universidad de Salamanca .
- Oliveros Payares, M. J. (2019). Deconstrucción del amor romántico: mitos y realidades. *Tesis de licenciatura*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ortiz, L. (1997). *El sueño de la pasión*. Barcelona.
- Pascual Fernández, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico: Amores cinematográficos y educación. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 63-78.
- Payares, M. J. (2019). Deconstrucción del amor romántico: Mitos y Narrativas . Bogotá.
- Pinchbeck, I. (2013). *Women Workers and the Industrial Revolution, 1750-1850*. Londres: Routledge.

- Pulecio Martino, E. (2009). *El cine: Análisis y Estética*. Medellín: Ministerio de Cultura–República de Colombia.
- Ruiz Callado, R. (2011). *La modernidad, concepto y características*. Obtenido de Universidad de Alicante: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/16004/18/Tema%205.%20La%20modernidad%2C%20concepto%20y%20caracter%C3%ADsticas.pdf>
- Sainz Martínez, M. (2013). Amor romántico, amor patriarcal y violencia machista. Una aproximación crítica al pensamiento amoroso hegemónico de occidente. *Tesis de maestría*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sau, V. (2001). *Diccionario ideológico feminista II*. Barcelona: Icaria editorial.
- Scott, J. W. (2009). *La mujer trabajadora del siglo XIX*. Obtenido de Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional del Litoral: https://www.fhuc.unl.edu.ar/olimphistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo1/texto3.pdf
- Stephen Follows. (10 de julio de 2016). *How movies make money: \$100m+ Hollywood blockbusters*. Obtenido de Stephen Follows Film Data and Education: <https://stephenfollows.com/how-movies-make-money-hollywood-blockbusters/>
- Urdaneta, L. G. (2007). *El imperialismo cultural y los procesos de integración latinoamericanos*.
- Vanegas Osorio, J. H., & Vanegas Osorio, J. H. (2000). *Estrategias metodológicas para talleres de sexualidad*. Bogotá: Manual Moderno.

