

Treball de Fi de Grau

Títol

**UN FINAL NO FELIÇ:
Anàlisi del dol amorós
en el cinema estatunidenc**

Autoria

Ariadna Domènech Morales

Professorat tutor

Daniel Arrebola Concejero

Grau

Comunicació Audiovisual	X
Periodisme	
Publicitat i Relacions Públiques	
Comunicació Interactiva	
Comunicació de les Organitzacions	

Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	X

Data

Del 10 al 13 de juny de 2025	X
De l'1 al 2 de setembre de 2025	

Facultat de Ciències de la Comunicació

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	UN FINAL NO FELIÇ: Anàlisi del dol amorós en el cinema estatunidenc			
Castellà:	UN FINAL NO FELIZ: Análisis del luto amoroso en el cine estadounidense			
Anglès:	An unhappy ending: An Analysis of mourning love in North American cinema			
Autoria:		Ariadna Domènech Morales		
Professorat tutor:		Daniel Arrebola Concejero		
Curs:	2024/25	Grau:	Comunicació Audiovisual	X
			Periodisme	
			Publicitat i Relacions Públiques	
			Comunicació Interactiva	
			Comunicació de les Organitzacions	

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Cinema, desamor, Estats Units, estereotips de gènere, mites romàntics
Castellà:	Cine, desamor, Estats Units, estereotipos de género, mitos románticos
Anglès:	Cinema, heartbreak, gender stereotypes, relationship myths, United States

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	Aquest treball analitza l'execució cinematogràfica del dol amorós en les trames i personatges de vuit pel·lícules estatunidenques, compreses entre la dècada dels cinquanta i la dècada actual. La investigació ha partit de la recerca sobre el desamor, entès des d'una perspectiva psicològica, el concepte d'amor, a la societat occidental i al cinema, i el poder d'influència d'aquest mitjà de comunicació. A continuació, s'han elaborat unes taules d'anàlisi amb variables de caràcter emocional, audiovisual, i referents als mites romàntics i estereotips de gèneres per tal d'entendre la mostra i poder comprendre l'evolució.
---------	--

Facultat de Ciències de la Comunicació

Castellà:	Este trabajo analiza la ejecución cinematográfica del luto amoroso en las tramas y personajes de ocho películas estadounidenses estrenadas entre la década de los cincuenta y la década actual. La investigación parte de la búsqueda sobre el desamor, entendido desde una perspectiva psicológica, el concepto de amor, en la sociedad occidental y en el cine, y el poder de influencia de este medio de comunicación. A continuación, se han elaborado unas tablas de análisis con variables de carácter emocional, audiovisual y referentes a los mitos románticos y estereotipos de género para interpretar la muestra y comprender su evolución.
Anglès:	This paper analyzes the cinematographic execution of love mourning in plots and characters of eight North American films released between the fifties and the present decade. The research starts analyzing the concept of the lack of love, understood from a psychological perspective, the concept of love in western society and in cinema, and the power of influence of mass media, especially movies. Then, some analysis tables have been elaborated to study emotions and audiovisual factors, and one's referring to romantic myths and gender stereotypes to understand the sample and to be able to see its evolution.

*“Love is a ruthless game
Unless you play it good and right”*

(Taylor Swift, 2012)

SUMARI

1. INTRODUCCIÓ I OBJECTIUS PRINCIPALS	6
2. MARC TEÒRIC	8
2.1. El dol amorós	8
2.2. L'amor del segle xxi	11
2.3. L'èxit de les comèdies romàntiques	13
2.4. El cinema com a agent socialitzador	16
2.5. Els estereotips de gènere i mites de l'amor romàntic	18
2.6. Teories filmiques feministes	22
2.6.1. Les relacions LGTB a la gran pantalla	24
3. METODOLOGIA	27
3.1. La mostra	28
3.2. Taula d'anàlisi	31
3.2.1. Perspectiva psicològica:	32
3.2.2. Perspectiva audiovisual:	33
3.2.3. Identificació mites i estereotips	36
4. ANÀLISIS PER PEL·LÍCULES	38
4.1. The apartment	38
4.2. The graduate	42
4.3. Manhattan	46
4.4. Peggy sue got married	51
4.5. Chasing amy	54
4.6. Days of summer	57
4.7. La la land	61
4.8. We broke up	66
5. ANÀLISIS COMPARATIU DEL CONTINGUT	70
5.1. Anàlisi emocional	73
5.2. Mites romàntic i estereotips de gènere	78
6. CONCLUSIONS	82
7. WEBGRAFIA	85
8. ANNEXOS	95

1. INTRODUCCIÓ I OBJECTIUS PRINCIPALS

El cinema ha representat grans històries d'amor a la pantalla que han fet emocionar-se a més d'una generació. Des de la tendresa provinent d'un llibreter a *Notting Hill* (1999), els primers amors d'institut als quals ni la més forta pot resistir-se com a *10 Things I Hate About You* (1999) o aquell estiu de la teva adolescència que no oblidaràs mai com a *Call Me By Your Name* (2017).

Durant tots aquests anys ens han fet creure que tots tenim a algú que ens espera allà fora i que som capaços de superar qualsevol obstacle que s'interposi en el camí amorós, però, què passaria si no fos així?

Aquest estudi neix de la inquietud per disseminar un dels temes més popular de les arts, l'amor. Ha servit de musa per poetes, pintors o cantants, i la seva idealització engega un motor de cerca a totes les persones que esperen replicar aquests sentiments. Però la realitat és que l'amor va més enllà d'una cançó bonica o un quadre perfecte, i en el nostre dia a dia tendim a escoltar més relats pessimistes de relacions frustrades o persones solitàries.

En aquest sentit, el cinema és el mitjà que més propaganda amorosa aconsegueix estendre a la societat. Les comèdies romàntiques i els drames amorosos sempre ideen algun miracle que puguin arreglar les petites crisis existents en qualsevol relació, però nosaltres volem saber que passa més enllà del clàssic final feliç i com els personatges reaccionen quan les relacions s'acaben, els sentiments no són mutus o milers de causes diferents que poden provocar que un cor es trenqui.

Certament, una de les indústries audiovisuals més consumides i propagandística és la dels Estats Units, que exporta una gran quantitat de pel·lícules al mercat occidental, creant així grans èxits a taquilles i estrelles mundials. És per això que aquest document se centrarà en els productes de Hollywood i la seva ideologia.

Malauradament, aquest objecte d'estudi no compta amb una gran investigació prèvia que ajudi a obrir un debat plural, però aquelles persones que s'han interessat per ell han observat que el desamor no pot entendre's sense una descomposició de la mitologia romàntica, entesa com la idealització d'arquetips romàntics i conductes de gènere que prometen culminar amb unes falses expectatives.

Arrencant des d'aquest punt de partida, la investigació començarà a estudiar els seus antecedents en un marc teòric que aprofundirà en els efectes psicològics del desamor i la construcció social de l'amor. Més endavant s'endinsarà en el sector audiovisual per entendre que suposa el fenomen del cinema *hollywoodià* i com les comèdies romàntiques han arribat a triomfar gràcies a l'ús d'unes fórmules basades en la mitificació que a poc a poc comencen a ser qüestionades.

A continuació es farà una elecció de 8 pel·lícules, estrenades entre la dècada dels cinquanta i la dècada actual, que seran visualitzades i sotmeses a una sèrie de paràmetres que ajudaran a l'extracció de les dades necessàries per donar respostes a les principals preguntes d'aquesta investigació: Com es tracta el desamor al cinema? Com afecta psicològicament als personatges? I quina relació mantenen els ideals romàntics amb la seva representació?

2. MARC TEÒRIC

2.1. EL DOL AMORÓS

D'acord amb Zapata i Gutiérrez (2016), citades per Gómez et al. (2021), des de la infantesa, l'ésser humà es troba en la cerca constant d'establir vincles afectius que responguin a les nostres necessitats bàsiques. Altres com Feeney i Katanzantzas (2017), citats per González Anji i Ojeda Garrido (2019), expressen que les relacions de parella són l'eix central de l'existència humana, sent l'afecte i l'amor un dels principals factors que ajuden a sentir-se realitzats emocionalment. Rodríguez Molinero (2023) afegeix a la *Revista de Formación Continuada de la Sociedad Española de Medicina en la Adolescencia* que l'enamorament és considerat una reacció fisiològica-social de caràcter universal. Afavoreix l'activació cerebral i la producció de substàncies com la dopamina, la serotonina o l'oxitocina, totes beneficioses i contribuïdores a l'augment de la capacitat d'atenció, concentració i motivació.

Es podria afirmar que estar enamorat i emparellat és beneficiós per a la salut emocional i física de l'individu, però no és un estat etern. Quan la relació s'acaba, l'amor no és correspost, o desapareix, aquests sentiments positius es transformen en negatius i comença l'etapa de dol, definit com "procés psicològic el qual els éssers humans han d'afrontar davant una pèrdua (de qualsevol classe) i han de fer front a un canvi irreversible que afecta a nivell personal" (Mas, 2023).

Aquest episodi presenta uns símptomes que poden afectar greument a la salut (González Anji i Ojeda Garrido, 2019), i els signes més freqüents acostumen a ser el dolor, el sofriment, el dol de la pèrdua, la pena, la depressió, la tristesa o el dubte (Rodríguez Molinero, 2023). Són efectes secundaris que afecten sobretot la dimensió psicològica de la persona, però que no tothom pateix amb la mateixa intensitat.

Els especialistes divideixen aquest transcurs en diverses fases, però no el consideren un procés lineal, ja que depenent de les circumstàncies personals, la capacitat d'afrontació, la personalitat o la concepció cultural, s'afronta d'una manera o una altra (Gómez et al., 2021). Concretament Díaz (2025) presenta una llista on explica l'evolució del dol i el divideix en 5 punts:

1. FASE DE NEGACIÓ: Desacreditar la realitat o minimitzar-la com a mecanisme de protecció i estar convençut que la parella tornarà.
2. FASE D'IRA: Un cop conscients de la ruptura, es passa a sentir ràbia per la situació i traïcions. Es tendeix a culpabilitzar de la situació a terceres persones.
3. FASE DE NEGOCIACIÓ: Intentar recuperar a l'altra persona o buscar altres activitats que ajudin a pujar els ànims. Consisteix en un treball de millora personal.
4. FASE DE DEPRESSIÓ: Considerada la més dolorosa per l'autor a causa de l'assimilació de la pèrdua i el sentiment de buit que aquesta comporta. És la fase on més es fan presents aquests sentiments destructius i solitaris, que poden comportar fins i tot a la pèrdua de gana i insomni.
5. FASE D'ACCEPTACIÓ: L'etapa que posa fi al dol, on la persona ja se sent preparada per adaptar-se a la nova vida. No es tracta d'oblidar el que s'ha experimentat amb l'exparella, sinó d'entendre que és possible viure sense ella i ser capaç d'obrir-se a noves experiències.

Díaz (2025) també destaca que les esmentades fases no han de donar-se en aquest concret ordre ni durada, però poden ser útils a l'hora de gestionar el procés de forma més eficient i comprendre que és pel que s'està passant.

Una de les discrepàncies en la que molts experts difereixen quan adverteixen del dol és la diferència entre sexes. Rodríguez Molinero (2023) observa que en els casos clínics, les conductes que més es repeteixen entre els homes són la ira, la humiliació i la decepció, mentre que en les dones és més comú observar malestar, la sensació d'haver-se sentit utilitzades o depressió.

Gómez et al. (2021) van estudiar la relació existent entre el dol amorós, la dependència emocional i la salut mental en 236 joves (dones d'entre 18 i 28 anys) que acabaven d'experimentar una ruptura. Van poder observar que durant aquest procés, patien un grau elevat de dolor i sofriment negatiu, i mostraven quadres d'ansietat i desesperança. A més, a major grau de dependència emocional¹, major grau d'emocions negatives que implicaven por a la soledat, la necessitat d'afecte i ser estimat i una viscuda de les fases del dol de manera més intensa.

Tot i diferenciar el procés i centrar-se en el sexe femení, destaquen les declaracions de Sierra et al. (2017), citades a l'estudi de Gómez et al. (2021), que assenyalen que durant una ruptura, és cert que les dones acostumen a exterioritzar més els seus sentiments, però no és degut a un major impacte psicològic o un aspecte biològic, sinó a un aspecte social en el qual a l'home se l'ensenya a no exposar aquestes emocions negatives.

¹ Vinculació afectiva permanent i excessiva amb una altra persona, associada amb una baixa autoestima que encobreix mancances afectives. Fa al·lusió a una relació de parella en la qual un dels membres depèn en excés de l'altre, duent a terme comportaments nocius per a si mateix o per a la mateixa relació. (Aesthesis Psicólogos Madrid, 2024)

2.2. L'AMOR DEL SEGLE XXI

El dol amorós no s'entendria sense la seva fase prèvia, la de l'enamorament i els seus deliris. Es diu que de tots els poders i forces del nostre món, l'amor és l'única força que el poder no pot manar i l'única cosa que els diners no pot comprar. Ha inspirat a poetes, guerrers, filòsofs, polítics i científics, i ha estat denominador comú de grans esdeveniments de la història.

En buscar la paraula al diccionari, la primera entrada que presenta la RAE (Real Academia Española) defineix l'amor com a "Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser" (Real Academia Española, s.d., definició 1). De la mateixa manera, l'IEC (Institut d'Estudis Catalans) expressa que l'amor és una "Afecció tendra i apassionada per una persona" (Institut d'Estudis Catalans, s.d., definició 2.1); s'observa que ambdues definicions relacionen l'amor amb sentiments agradables cap a una altra persona. Però si incidim més enllà i disseccionem aquestes explicacions, trobem que s'afirmen unes declaracions que apropen més bé l'amor a una dependència vers un altre individu.

Durant tota l'existència de la nostra civilització, les relacions afectives han estat presents en el nostre desenvolupament, tant en l'àmbit personal com en l'àmbit global, però tot i ser un sentiment molt comú, és cert que la seva concepció ha canviat al llarg dels anys. Des de l'ideal amorós homosexual fora del matrimoni grec, passant pel canvi de paradigma a l'amor monògam heterosexual a partir del cristianisme, Herrera Gómez (2013) explica que l'amor és una construcció humana formada per una dimensió social i una dimensió cultural que provoquen que l'amor es regeixi segons unes normes i tabús propis de cada sistema social. Això explicaria per què ara no s'entén l'amor de la mateixa manera que fa quatre-cents anys o perquè es viu de manera diferent a una persona de l'hemisferi sud.

La cultura occidental actual basa aquestes relacions amoroses en allò que es coneix com a amor romàntic; un mite que la societat ha adoptat com a ideal d'amor i que dictamina les pautes a seguir, arranjades a partir d'altres comportaments d'èpoques passades. Segons Pascual Fernández (2016), aquest mite troba la seva fonamentació al *Banquet* de Plató, en el que el filòsof narra la història d'uns éssers duals que podien reunir característiques d'ambdós sexes (dona-dona, home-home o home-dona) i que eren complets per si mateixos. Tanmateix, quan aquests van intentar conquerir el Mont Olimp, Zeus els va castigar llençant un llamp que els va separar-se en meitats i condemnar-los a buscar a la seva parella.

Un cop assentades aquestes bases sobre l'ésser incomplet, cada generació va formar els seus propis principis, i el que actualment s'anomena amor romàntic, és part d'un procés evolutiu que va iniciar al segle XIV amb l'amor burgès, un corrent que va suposar un canvi de paradigma amorós a la cultura d'occident. Flores Fonseca (2019), citant a Marcela Lagarde (1999, 2005), expressa que l'amor burgès es regia pels principis de l'amor i del matrimoni, i aquests dos definien les relacions dintre dels conceptes de la monogàmia i l'heterosexualitat. Les dones eren vistes com a possessions dels homes, qui eren els encarregats de decidir el que feien i com ho feien. Aquesta concepció de la dona com a agent passiu i persona fràgil té el seu origen a l'amor cortès (Chicote, 2009), representant pels cavallers d'Europa que s'enamoraven de donzelles amb les quals mai havien creuat paraules, i per tal mostrar el seu afecte i demostrar la seva valentia, realitzaven actes heroics. Mentre ells feien afalac de la seva força i coneixements, l'única funció d'elles era esperar a aquests pretendents i ser conquerides.

Durant l'època victoriana, caracteritzada per l'intimidat i la privacitat, sorgeix l'amor victorià, que situa a la dona com a mares obedients, conservadores i religioses, la funció de la qual era portar el fill del seu marit i cuidar-lo (Lagarde, 2001). La revolució industrial, però, també va provocar que les dones de classes més baixes haguessin de ser inserides al mercat laboral per tal de produir d'una manera més massiva i eficient, cosa que va ajudar a la seva emancipació i la pèrdua d'alguns valors

tradicionals, donant peu a l'elecció de la seva parella (Illouz, 2009) i l'estesa d'idees feministes entre les dones treballadores.

L'amor sempre ha estat entès com una eina de control a la societat, regit pels principis de la dona obedient, relacionada amb la maternitat i la passivitat, sempre controlades pels seus marits, i en paral·lel, entès com un sinònim de plenitud; sense parella, s'està destinat a la solitud i la infelicitat.

Tot i que avui en dia les societats han evolucionat donant peu a trencar aquests rols i concepcions, aquest amor mitificat ha sigut sempre un pilar de les històries *hollywoodianes*, que s'han vist incrementades a causa del que Herrera Gómez (2013) anomena la "Revolució Romàntica". Ideat als Estats Units durant la transició de l'últim segle a l'actual, el consumisme massiu va provocar un auge de productes caracteritzats pel sentiment romàntics, siguin les novel·les o les pel·lícules, difusors d'una utopia col·lectiva de caràcter emocional que perpetuava la felicitat i l'assoliment personal si s'aconseguia trobar a la nostra altra meitat.

2.3. L'ÈXIT DE LES COMÈDIES ROMÀNTIQUES

La comèdia romàntica (o *romcom*) és un subgènere cinematogràfic que neix de la combinació de les pel·lícules romàntiques i les de comèdia (Treintaycinco Mm, 2024). El seu argument sempre és protagonitzat per dues persones que es coneixen i se'ls hi presenten una sèrie de conflictes que no els deixa estar junts. Característica per les seves trames còmiques i situacions estereotipades, sempre acaben mostrant un final feliç, ja que la parella se n'adona què estan destinats a estar junts per sempre.

La Dra. Stacy Gillis (s.d), citada per Alonso (2024), assenyala que la comèdia romàntica ha estat des dels anys trenta un element bàsic de Hollywood. Igual que en l'apartat anterior, en aquest camp també s'han experimentat transformacions en el gènere gràcies a les innovacions tècniques i la globalització. Del Valle (s.d.) fa un repàs molt interessant sobre aquesta evolució, partint dels anys 30 i 40, amb l'aparició

de les primeres pel·lícules amb so, on predominava la comèdia més física amb diàlegs ràpids i enginyosos protagonitzada per actrius com Katharine Hepburn. Dues dècades després, la figura de la dona va adherir-se a un to més femení i sexy, on pesava més la cara romàntica que no pas la còmica; destaquen Audrey Hepburn o Marilyn Monroe i pel·lícules com *Breakfast at Tiffanys* (1961).

Els anys 80 i 90 van ser l'època en què les *romcoms* van aconseguir establir-se com un gran gènere cinematogràfic aclamat, reputació de la qual li perdura avui en dia; amb pel·lícules més experimentals, però que recordaven a les primeres comèdies, la producció massiva de pel·lícules gràcies als nous avenços tecnològics va significar una estrena del gènere pràcticament cada setmana, arribant a produir grans clàssics com *Notting Hill* (1999), *Clueless* (1995) *10 Things I Hate About You* (1999) o *When Harry Met Sally* (1989).

La sobreexplotació d'aquest gènere va provocar que amb l'estrena de *Mamma Mia* (2008), última pel·lícula del gènere considerada èxit, els grans estudis deixessin de rodar aquest tipus de films, ja que va aparèixer un altre gènere que ràpidament va aconseguir cultivar grans números a taquilla i captar l'interès d'una gran part de l'audiència, els dels superherois amb l'estrena d'*Iron Man* (2008) (Del Valle, n.d.).

Actualment, però, podríem parlar d'una renaixença del gènere. S'ha observat una gran transformació del paradigma audiovisual gràcies a la proliferació de nous formats i mitjans, que ha provocat l'increment significatiu de l'oferta, la modificació dels hàbits de consum i la forma d'interaccionar amb aquests continguts (Furió Alarcón, 2024). Ja l'any 2023, un estudi de la Comissió Nacional dels Mercats i la Competència (2023) assenyalava que gairebé la meitat d'espanyols (un 47%) consumien contingut audiovisual almenys un cop per setmana, i a finals del 2022, un 59,2% de llars amb accés a internet ja comptaven amb una subscripció a alguna de les plataformes en línia de pagament (com Netflix, HBO Max o Amazon), sent les pel·lícules, el contingut més consumit (amb un 75,8%).

Incidint en les trames romàntiques, estudis com el del Ríos Ariza et al. (2014), realitzat a 5000 universitaris de 5 països hispanoamericans (Espanya, Mèxic, Perú, Argentina i Xile), exposava que un 44,7% d'aquest subjecte d'estudi consumia pel·lícules romàntiques, i aproximadament un 10% consumia una pel·lícula del gènere cada dia.

El perquè del seu èxit durant tantes dècades i la recent recuperació d'aquest en els últims anys la resumeix Alonso (2024a) amb una premissa molt clara: “Al llegar a casa queremos evasión, no cuestionamiento”. La periodista fa referència a la senzillesa i pocs entramats que presenten les *romcom*, seguint sempre una història molt similar i amb l'avantatge de poder adaptar diversos conflictes a qualsevol època o situació més específica. El seu to humorístic i els seus moments de confusió ofereixen una experiència entretinguda i emotiva i a més, estan pensades ser aptes per tots els públics (Ramiro, 2024). Tot i això, molts periodistes coincideixen en un mateix factor: permeten que l'espectador torni a creure en l'amor romàntic (Ramiro, 2024). En una societat cada vegada més deprimida i solitària, la gent troba la seva esperança en les parelles ideals d'aquestes pel·lícules, que superen tots els obstacles i representen una parella que faria qualsevol cosa per estar amb l'altre. La gent projecta els seus desitjos i aspiracions en els actors i actrius que les protagonitzen, persones com Hugh Grant o Julia Roberts amb un encant i cossos normatius que viuen l'un per l'altre (Del Valle, s.d.).

Un subgènere que a priori podria semblar inofensiu, està ple d'exigències i comportaments; sense ser gelós o controlador no es pot arribar a ser una bona parella o sense seguir els cànons de bellesa no s'aconseguirà l'amor d'una altra persona. Conductes que reproduïdes massivament i consumides per milions, acaben influint en el dia a dia de les relacions personals i la visió que té la gent sobre l'amor.

2.4. EL CINEMA COM A AGENT SOCIALITZADOR

El desenvolupament i les relacions personals es van modulant i formant a través d'allò que s'inculca a mesura que les persones creixen. Existeixen teories com la de la socialització diferencial (Núñez, 2019) que parteixen de la premissa que des de petits, els individus interioritzen actituds, valors, expectatives, i aprenen unes pautes de comportament i codis morals característics de la societat en la qual han crescut. Aquestes pautes es veuen alterades per una diferenciació de gènere, és a dir, a les dones se les ensenya a ser afectives, sentimentals, cuidadores, maternals i dèbils, mentre que als homes se'ls hi ensenyen a ser agressius, autoritaris, atrevits i forts (Montagud Rubio, 2021). Aquest procés d'aprenentatge inicia al naixement, i continua al llarg de la nostra vida, essent educat i corregit en tot moment i, en cas contrari, aquestes pràctiques que no entren dins de l'esquema són castigades o refutades (CEG, s. d.).

Els encarregats d'estendre aquests valors són allò que es coneixen com a agents socialitzadors, institucions o grups amb els quals les persones interactuen (Equipo editorial Etecé, 2025). Des de la mateixa família, oferint un tipus de joc dependent del gènere de l'infant o vestint l'infant amb una roba d'un color o un altre, i continuant després per l'agent educatiu, encarregat del desenvolupament cognitiu i estimulador de la parla i la comunicació. Un dels agents amb més força de penetració és, però, aquell que és més difícil de controlar: el dels mitjans de comunicació. Configurats per les plataformes que ajuden a relacionar-nos amb altres persones, els canals encarregats de difondre notícies, o a propòsit d'aquest treball, els mitjans audiovisual i en especial el cinema. La doctora Morales Romo (2017) fa un incís en l'eficiència educativa de la imatge; la capacitat d'assimilació que tenen altres agents els quals utilitzen les eines de la realitat, la praxi o la teoria, no assoleixen el mateix impacte de retenció que la imatge comunicativa. A aquest fet cal sumar-li que el cinema és una interpretació seleccionada de la realitat, que a part de tenir la funció d'entretenir i evadir, pot ser un element que apunti o construeixi idees, estereotipis o mites.

Al llarg del s. XX, han sigut molts els estudis socials de teòrics i teòriques, que han intentat definir i estudiar els efectes del cinema des de diverses perspectives (Cardona

Segura, 2021). Observant el seu poder de persuasió, catedràtics com Alfonso (2010) afirmaven que:

El cine ha actuado siempre, desde sus orígenes, como un modelo conformador de actitudes y estilos de vida, como un espejo en el que todos nos miramos para decidir nuestros modelos y nuestras pautas de comportamiento a partir de una determinada percepción de la realidad. (Méndiz, 2010).

La capacitat suggestiva és un punt clau de l'èxit del setè art; la viva representació d'emocions i sentiments sumats a les veritats universals identificables (Cardona Segura, 2021) són elements essencials per assimilar les experiències visualitzades a la pantalla. Per a Méndiz (2008) és molt difícil evadir aquesta suggestió; per començar, els mateixos espectadors estan predisposats a veure una pel·lícula en unes condicions favorables com seria una sala equipada per al visionament, i a més, es troben amb uns productes on el treball dels cineastes és calcular mil mètricament tot el que apareix en pla o incideix en ell, és per això que Pardo (2001) considera que aquest procés d'absorció de la pantalla té dos factors clau:

- **HISTÒRIA:** Normalment estructurada amb el model tradicional (plantejament – nus – desenllaç) i desenvolupada a través de mitjans tècnics que han de passar imperceptibles com l'ambient, el muntatge, els efectes o els moviments de càmera.
- **IDENTIFICACIÓ:** El procés que experimenten els espectadors d'una narració des de dins i, per tant, la capacitat del cervell de percebre com a pròpia una experiència exterior.

EL PROCÉS IDENTIFICATIU

Igartua i Muñiz (2008) divideixen aquest procés en múltiples dimensions que comprenen diferents processos psicològics:

- Empatia emocional: La capacitat del públic de sentir el que els personatges senten i implicar-se afectivament.
- Empatia cognitiva: La capacitat d'adoptar el punt de vista del personatge o posar-se a la seva pell.
- Absorció del relat: La pèrdua temporal de la consciència per imaginar-se la història com un protagonista de la seva.
- L'atracció personal cap als personatges: vinculada amb la valoració positiva, la percepció de les similituds i el factor clau: voler ser com ells.

Aquesta persuasió narrativa, definida per Igartua (2008) com "l'impacte incidental dels continguts narratius de la ficció en la formació o canvi d'actituds i creences", és una variable clau per entendre com s'han estès certs comportaments i valors en una societat en la qual la informació està a l'abast de tots.

2.5. ELS ESTREOTIPS DE GÈNERE I MITES DE L'AMOR ROMÀNTIC

L'alta capacitat de perpetuació del cinema és aprofitada per estendre uns valors capitalistes, patriarcals i individualistes. Herrera Gómez (2009) explica que l'amor s'adapta a un individualisme (la unió entre dues persones) en el que ambdues són suficients per fer feliç a les altres i els fa ser independents als altres. Aquestes unions es reproduïxen i donen al sistema més mà d'obra per continuar produint, i a més, eviten una unió del poble contra el sistema.

Perquè aquest model sigui efectiu, les dues parts de la parella han de seguir uns rols assignats. Orellana i Garay (2020) posen en evidència que en aquests sistemes patriarcals els homes estan relacionats amb estereotips de força i energia, mentre que les dones estan relacionades amb el sentit més maternal i emocional. Els guions aprofiten aquestes definicions de gènere i articulen als seus personatges en funció del que la gent espera d'uns i altres.

En aquesta taula elaborada pels mateixos Orellana i Garay(2020), podem observar els estereotips que normalment conformen el caràcter dels protagonistes de les pel·lícules, incidint especialment en les romàntiques.

ESTEREOTIPS DE GÈNERE	
Estereotips de masculinitat	Estereotips de feminitat
Fort, intel·ligent, lògic, racional, actiu, dominant o poderós, assertiu, independent, autoritari, rude, agressiu, valent, audaç, decidit, segur, estable, competitiu, persistent, lluitador, conqueridor, controlador (de la sexualitat i el cos de les dones), gelós, expressa la seva sexualitat, viril, infidel, autosuficient, autònom, menys disposat a la renúncia, el sacrifici i el lliurament emocional, protector, espera ser servit, posseeix el poder i la força, exerceix violència.	Feble, bella o amb cos estètic, emocional, intuïtiva, passiva, submisa, coqueta, abnegada, tendra, maternal, delicada, dependent, obedient, receptiva, tolerant, pacient, insegura, inestable, col·laboradora, histèrica, canviant, sacrificada, reprimeix la seva sexualitat, provocadora, detallista, fidel, lliurada, receptora, protegida, servidora (ser-per a-uns altres), objecte d'abusos de poder, maltractament i violència, subordinada a necessitats masculines, alberga sentiments de desesperança apresada, tendent a la culpabilitat.

Figura¹: Taula dels estereotips de gènere. Font: Orellana i Garay (2020, p.59) a partir de Bermúdez Castillo (2017); Cabral y García, (1998); Colindres et al. (2018); Esteban (2011); Ferrer Pérez y Bosch Fiol, (2013); Lagarde (2001); Sanz, (2017).

La problemàtica d'aquests rols recau sobre la seva retroalimentació; mentre que per una part són ofensius i problemàtics, i moltes vegades no representen la realitat, per una altra, formen part d'unes fórmules d'èxit assegurades, que suposen que l'espectador reconegui unes trames que prèviament ja ha gaudit i que els actors saben interpretar perfectament. Per tant, en formar part de productes tan consumits, acaben constituint una guia de valors que ajuda a reproduir comportaments perillosos com la ira (quan la persona estimada ja no vol estar amb l'afectat), la gelosia (quan la persona estimada està amb una altra) o l'engany.

Segons Lagarde (2001), citat per Orellana i Garay (2020), la dona acostuma a ser representada com un ésser pels altres; entregada al seu marit / parella o als seus fills, deixant de banda la seva pròpia identitat i fusionant-se amb la de l'altra persona. En contraposició, per a l'home, l'amor és un factor secundari, han de mostrar-se amb caràcter, agressius, valents i independents a qualsevol altra persona. Orellana i Garay (2020) també citen a Herrera Gómez (2017) expressant que són els mateixos pares qui ensenyen als seus fills a no exterioritzar els seus sentiments, ja que són característiques femenines.

Aquestes trames estereotipades s'han popularitzat, en part, gràcies també a les creences derivades de l'ideal d'amor que s'han mencionat prèviament. Enganyos ficticis, irracionals i absurds (Mireia, 2021), però que a la pràctica, constitueixen fórmules simples i efectives. Carlos Yela (2003), professor de psicologia a la Universitat Complutense de Madrid, va fer un recull de totes aquestes fal·làcies i les va anomenar de la següent manera:

MITE DE LA MITJA TARONJA	Provinent del Banquet de Plató, exposa que escollim a la persona que estava predestinada per a nosaltres i que aquesta és la millor elecció possible.
MITE DE L'EMPARELLAMENT	Creença de què el fet de tenir parella (entesa com una relació amorosa, monògama i heterosexual) és un fet natural i universal.

MITE DE L'EXCLUSIVITAT	Introduït pel cristianisme, es refereix a la impossibilitat d'estar enamorat de més d'una persona a la vegada
MITE DE LA FIDELITAT	Dictamina que tots els desitjos sexuals han de ser satisfets exclusivament per una sola persona, en aquest cas, la mateixa parella (l'amor vertader).
MITE DE LA GELOSIA	També introduït pel cristianisme, reforça la idea que estar gelós d'altres persones és un signe d'amor i un requisit indispensable per un amor vertader.
MITE DE L'EQUIVALÈNCIA (O PASSIÓ ETERNA)	Posiciona l'enamorament i la passió posterior en un nivell equivalent; si es deixa d'estar apassionadament enamorat per algú, ja no hi ha futur.
MITE DE L'OMNIPOTÈNCIA	Conegut amb la frase "l'amor ho pot tot". Si hi ha amor vertader, es podran solucionar tots els obstacles per sobre de la parella.
MITE DEL LLIURE ALBIR	Estès durant el Renaixement, assegura que els sentiments amorosos no estan influenciats per factors sociològics, biològics, històrics o culturals.
MITE DEL MATRIMONI	Deixant de banda els matrimonis concertats previs al segle XIX, creença de què una unió estable ha d'evocar a un matrimoni on satisfer els desitjos sexuals.
MITE DE LA PASSIÓ ETERNA	Semblant al mite de l'equivalència, recorda que l'amor romàntic dels primers mesos ha de perdurar durant tota la convivència en parella.

Figura²: Taula d'elaboració pròpia a partir de Yela (2003, p.265); Mireia (2021); Cañero (2016).

Carlos Yela (2003) acaba admetent que la principal funció d'aquests mites és el manteniment de l'ordre social, on cada sistema fixa els seus propis tipus d'amor i faules en funció dels seus interessos morals, legislatius i econòmics.

2.6. TEORIES FÍLMIQUES FEMINISTES

Les conseqüències i els efectes dels codis de representació cinematogràfics envers la dona han estat al punt de mira de la teoria feminista, especialment en aquella centrada a analitzar les funcions i les representacions d'aquesta dins de les narracions audiovisuals (Martínez León, 2020). Aquesta pràctica ha estat recollida sota el nom de Teories Fílmiques Feministes, i durant molts anys han sigut moltes les teòriques que han intentat proporcionar eines per aconseguir un estudi analític de l'aparell cinematogràfic (Molina García, 2015).

Tal com recalca Soto Arguedas (2013) és important destacar els dos fonaments d'aquesta teoria; per un cantó, la presència de l'element crític, conegut com l'estudi i l'avaluació de les pel·lícules en el marc d'un context sociocultural crític, i en aquest cas aplicat des de la perspectiva feminista, el segon element, entès com un moviment polític i un discurs teòric referent a les diferències de gènere.

Les primeres analistes interessades en l'estudi del cinema van aparèixer durant la segona onada del moviment feminista (entre els anys 1960 i 1980). En un context de postguerra, la lluita pels drets polítics i els drets matrimonials era insuficient, la reivindicació continuava per reclamar drets per a la sexualitat, la desigualtat, la reproducció i el treball no domèstic (Simón, 2023). Les primeres observacions se centraven a demostrar els estereotips que el cinema comercial de Hollywood promovia sobre la dona amb les seves produccions (Molina García, 2021):

- La dona "bona": maternal, dedicada al seu marit i fills i sense cap càrrega eròtica. Vestida amb colors poc cridaners, poc maquillatge i cabells recollits.
- La "mala" dona/ *femme fatale*: L'objectiu final era convertir-se en una dona bona gràcies a l'amor romàntic, si no, era castigada (possible mort).

Laura Mulvey (1989), citada per Soto Arguedas (2013), va ser una de les màxims exponents d'aquesta aproximació amb el seu treball *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Mitjançant les teories psicoanalistes de Freud, adverteix del procés

d'objectificació que pateix la dona per part del cinema i els creadors masculins, ja que observa que les converteix en fetitxe i en elements cinematogràfics inserits a la narrativa només per ser mirades; l'acció del film sempre girava envers l'home, la persona que controla el poder i l'acció.

Amb els avenços als estudis teòrics feministes, la visió dels estudis fílmics també es va redimensionar. L'estudi de la dona no podia limitar-se a la visió que té la societat (des d'una mirada masculina) sobre ella, puix els processos d'identificació sempre acabaran sent jutjats des d'una mirada limitada. Teresa de Lauretis (1989) qüestiona aquesta representació femenina afirmant que és falsa i producte de la producció cultural, i proposa començar a qüestionar la idea del gènere, entesa com un producte dels agents socialitzadors.

La qüestió del gènere aconsegueix posar-se a l'ordre del dia dels anys noranta amb la visibilització progressiva del col·lectiu LGTB (Molina, 2015). La ruptura sexe-gènere fa replantejar-se les assignacions socials i ideològiques que justifiquen la diferenciació sexual, i gràcies a Judith Butler es redefineix aquest concepte:

“La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendiendo, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida en el tiempo” (Butler, 2018, p.17).

El que Butler intenta explicar és que no existeixen dos gèneres naturalment, sinó que existeixen dues interpretacions que han sigut generades per interseccions polítiques i culturals (Molina, 2015).

Per a les analistes, el fet de demostrar les seves teories al públic general no sempre era feina senzilla. Fernández-Castrillo i Lara López-Arza (2022) parlen del concepte de violència simbòlica, la representació de conductes estereotipades en un context normal i quotidià. Mentre que el públic general sap reconèixer una situació més agressiva com seria una violació, la violència simbòlica és un concepte intangible, ja que es refereix a la justificació de la subordinació del paper de la dona acceptant uns rols preestablerts. Martínez León (2020) també menciona el paper de l'espectador, i

el considera clau per assolir els processos d'identificació. La solució proposada per començar a erradicar aquestes pràctiques comença per reconèixer que el públic també pot tenir un paper actiu en aquests processos gràcies al seu esperit crític, encarregat de negar aquests rols i jutjar-los. Per tal de reforçar aquest criteri, el sector educatiu ha de promoure l'alfabetització mediàtica i ajudar a la construcció autònoma de la identitat.

2.6.1. LES RELACIONS LGTB A LA GRAN PANTALLA

Al llarg d'aquest treball s'ha profunditzat en la idea del cinema com un instrument de canvi i transmissió de missatges cap a la societat, una eina que tot i que és utilitzada per invisibilitzar, pot ajudar a normalitzar. Si bé s'ha parlat de la gran quantitat de pel·lícules amb finals feliços (basats en mites romàntics) que es poden veure, hi ha un col·lectiu que ha patit una estereotipació a la inversa.

Zavala Kahn (2019) al seu informe *La representación de personajes LGTB en el cine* assenyala com al llarg de tota la història del cinema, els personatges LGTB han estat invisibilitzats, pràcticament inexistents i prohibits de representar per codis de conductes com el Codi Hays². El no estar socialment acceptats, o la seva vinculació amb malalties com el VIH, va provocar que els personatges LGTB fossin utilitzats com a elements de xoc, sempre al voltant del món de la violència, la prostitució i amb connotacions negatives.

L'alliberació sexual dels anys noranta va començar a ajudar a normalitzar a un col·lectiu molt estereotipat, però al cinema i a l'imaginari col·lectiu continuava essent una espècie de tabú. Si algun film volia explicar una història no heterosexual, aquesta sempre acabava amb un final tràgic, doncs com Velásquez (2021) retrata, la gent sempre vivia amb por: por de ser diferent, por de ser denunciat, por d'acabar empresonat o fins i tot por d'acabar mort per estimar o ser el que un volgués.

² El Codi Hays o Codi de Producció Cinematogràfica és un conjunt de regles o alineaments per l'autocensura dins de la indústria cinematogràfica que regulava el "contingut moral" de les pel·lícules.

Avui en dia informes com el *2024 Studio Responsibility Index (2024)* del GLAAD (*Gay and Lesbian Alliance Against Defamation*), mostren que l'any 2023, de 256 pel·lícules estrenades a les plataformes o en sales de cinema de 10 distribuïdors, només 70 d'elles (un 27,3% del total) comptava amb la presència d'almenys un personatge LGTB. Una dada que respecte el passat és molt elevada, però que en comparació a l'any anterior, suposava una disminució de l'1,2%. Aquesta dada evidencia que encara queda molt a millorar en matèria de representació numèrica, però també en la qualitat i fidelitat d'aquesta representació: Alguns d'aquests personatges encara es continuen representant de manera estereotipada: està el personatge bisexual confós o en mig d'un trio amorós, el noi gai que només funciona com a element còmic o ser el millor amic del protagonista, la dona lesbiana que sempre acaba morint o els personatges transsexuals i no binaris representats de manera caricaturesca, i fins i tot a vegades inexistents a les ficcions. (Díaz, 2022). Una llista d'alguns dels molts tòpics als quals recorren els guionistes, que a la pràctica tot i que vulguin ser inclusius, provoquen l'efecte contrari.

Per una altra banda, ens trobem davant d'una de les grans crítiques al cinema LGTB i provinent del mateix col·lectiu: la falta de finals feliços. Tot i que avui en dia els grans estudis s'han atrevit a desenvolupar projectes que narren la història de parelles *queer*, els conflictes i les seves motivacions sempre acaben girant entorn de la seva condició sexual. El problema no només recau sobre la mala representació, sinó que a més envia un missatge perillós:

No debería extrañar a nadie que gente que es discriminada por su orientación sexual encuentre en el arquetipo de Romeo y Julieta la base perfecta para contar su experiencia en el amor, sobre todo al explorar las primeras veces y el estar en el armario. (Elorz, 2020)

Afortunadament, Velásquez (2021) veu un canvi de paradigma actual gràcies a la nova generació de cineastes. Envers una política que retorna als autoritarismes de fa cent anys, la inclusió i la tolerància ha anat guanyant terreny, acostant-se a una representació més positiva, i menciona pel·lícules com *Imagine Me & You* (2005), *Carol* (2015) o *Love Simon* (2018). Tot i que la discriminació continua sent el centre de gran part d'aquestes històries, i no totes les lletres del col·lectiu es veuen igualment representats, Zavala Kahn (2019) creu que el cinema *mainstream* comença a entendre que l'orientació pot ser només un tret identificatiu de la persona i no el protagonista de la història.

3. METODOLOGIA

Aquest estudi té l'objectiu d'analitzar el desamor al cinema centrant-se en el seu tractament, els patrons de conducta dels personatges i l'evolució al llarg de les dècades presenciat en diverses pel·lícules. Aquesta investigació s'ha estructurat seguint els mites de l'amor romàntic i els estereotips de gènere per entendre com s'assumeix el dol a les narratives on preval l'amor i la fabricació d'identitats predominants.

L'enfocament principal escollit per aquesta pràctica ha estat l'anàlisi qualitativa, un mètode que permet identificar temes, patrons i conceptes que es donen en escenaris no numèrics. Blasco Mira i Pérez Tupin (2007, p.17) defineixen la investigació qualitativa com aquella que estudia la realitat en el seu context natural, extraient i interpretant els fenòmens d'acord amb les persones implicades. Com bé diu Delgado (2017), és important recalcar que la investigació qualitativa no és exclouent de la investigació quantitativa, és per això que la investigació ha comptat amb l'ús combinat de tècniques i mecanismes d'obtenció i registres de les dades de la manera més eficaç possible.

En l'aspecte audiovisual, han sigut molts els teòrics que han ajudat a establir una sèrie de pautes i pràctiques per a aquelles investigacions que tenen d'objecte d'estudi a les pel·lícules. Baer i Schnettler (2009, p.9) expressen que l'anàlisi de la imatge és un procés beneficiós i enriquidor per a les investigacions sobre les realitats socials i les formes de representació gràcies a la seva resposta en els principis d'objectivitat i subjectivitat i realisme i reflexivitat. Per aconseguir uns bons resultats, Gómez Tarín (2006, p.7) troba que han de realitzar-se 2 tasques primordials: la primera, descompondre la pel·lícula en els seus elements constituents, i la segona, establir relacions entre tals elements per tal de comprendre els mecanismes que han construït el tot significat.

La investigació que ha sigut realitzada en aquest treball ha recollit tots aquests consells per establir el millor mètode possible d'anàlisi. Aquesta ha consistit finalment

en l'elecció de 8 pel·lícules que han sigut analitzades seguint una mateixa pauta, i posteriorment, s'ha començat per un anàlisi individual de cada una de les pel·lícules (donant-li un context amb la seva fitxa tècnica) per finalitzar amb una comparativa de la mostra per veure quins punts comparteixen, com ha evolucionat al llarg dels anys i quins han estat els canvis més evidents. En aquesta comparativa, s'ha fet ús del gràfic, recurs quantitatiu que ha permès el tempteig de les emocions al llarg de la cinta.

3.1. LA MOSTRA

Prèviament, era clau fer una selecció de pel·lícules que poguessin aportar una gran qualitat a l'estudi de la matèria. A causa del llarg llistat de films que podrien encaixar en la descripció de “pel·lícula de desamor”, ha sigut necessari precisar una sèrie de punts en comú per a arribar a una mostra reduïda amb la qual començar a treballar.

Al ser de caràcter audiovisual, s'ha fet ús de la que és considerada per molt experts com la base de dades especialitzada en pel·lícules més important de la web (Cortés, 2023): IMDb (Internet Movie Database), una pàgina web que emmagatzema tota la informació relacionada amb un *film* (des dels detalls tècnics fins a les crítiques) (Mgarcisa, 2022). Marifil-Carmona i Repiso (2011) destaquen 3 funcions que fan d'IMDB una eina favorable pel camp de la investigació: la seva riquesa tipològica de dades i la seva exhaustivitat del sistema, el seu rigor organitzatiu, i la funció més favorable de cara a la configuració del llistat a analitzar, la possibilitat de relacionar aquestes dades.

De tots els gèneres cinematogràfics o paraules clau que la base de dades registra com a tema, la que més s'assimilava a l'objectiu del treball era la paraula *BREAKUP* (ruptura en anglès), a partir d'aquí, es va generar una gran llista amb possibles títols, però es van aplicar una sèrie de paràmetres més ajustats per aconseguir una mostra més reduïda, i són els següents:

- PEL·LÍCULA / EXCLUSIÓ DE DOCUMENTALS I CURTS – L’objecte d’estudi són els llargmetratges de ficció
- Gènere ROMANÇ / Gènere DRAMA - Els dos gèneres més recurrents que es tracten els temes de desamor i ruptures de parella.
- ESTATUNIDENCA – Centrada en els productes d’una gran indústria cinematogràfica.
- ESTRENADA DESPRÉS DE L’1/1/1951 - Data de referència escollida a partir de les teories fílmiques feministes. Per tal d’observar l’evolució a mesura que la societat prenia consciència i la gent era més coneixedors dels mites i la visió de la dona retratada als llargmetratges, es va decidir prendre com a primera dècada la prèvia a la de la segona onada feminista (dècada de l’any 1960) que va marcar l’inici de les teories fílmiques.
- NOMINATS ALS GLOBUS D’OR: Etiqueta per establir un llistat més concret. Es va escollir aquest gallardó a causa de la seva connexió directa amb Hollywood (L’associació que els atorga són els membres de la premsa estrangera especialitzada en Hollywood – la *HFPA*).

Després d’aplicar tots els paràmetres, s’ha configurat una llista de 51 títols, dels quals s’ha fet una selecció de 8 pel·lícules (una per cada dècada³ des de la dècada del 1950) tenint en compte les següents preferències.

- Que siguin contemporànies a la seva època (si una pel·lícula és del 2003, però el temps històric és l’edat mitjana, no ens serviria doncs és probable que la seva intenció sigui recrear comportaments propis de l’època).
- Que la trama principal giri entorn del desamor o situacions derivants (per poder analitzar correctament les accions al llarg de la història).

Tot i que a priori pot semblar una mostra molt petita per a un camp d’estudi d’una dimensió bastant complexa, la realitat és que aquesta mostra ha ajudat a centrar-se amb profunditat en cada una d’elles. Krippendorff (1990, p.100) afirma que mai hi ha una resposta correcta per determinar el número de la mostra, perquè si els elements

³ Tal com indica la RAE, cronològicament una dècada inicia en un any acabat amb 1 i finalitza en un any acabat en 0, per tant, si una pel·lícula és estrenada l’any 1970, serà considerada una estrena de la dècada dels seixanta. (Diccionario panhispánico de dudas, s.d.)

a analitzar comparteixen una sèrie de característiques comunes, es poden aconseguir uns resultats efectius.

Un cop examinada la llista inicial, s'ha organitzat el llistat de 8 pel·lícules amb el qual es treballarà per respondre a les preguntes de recerca. El fet de comptar amb un paràmetre dedicat al reconeixement de la indústria com els Globus d'or, indica la gran trajectòria per sales i aclamació pel mateix públic amb el qual compten les pel·lícules. Kristensen i Haastrup (2021) ressalten la rellevància mundial d'aquests premis derivada de la gran aclamació que rep la indústria cinematogràfica de Hollywood en tot el món. També destaca la seva singularitat, ja que són uns dels primers premis entregats de la temporada i estan dotats d'un simbolisme especial a causa de la internacionalització del jurat.

Finalment, la llista ha quedat programada de la següent forma:

LLISTAT PEL·LÍCULES A ANALITZAR	
DÈCADA 1950	<i>THE APARTMENT</i> (Billy Wilder) - 1960
DÈCADA 1960	<i>THE GRADUATE</i> (Mike Nichols) – 1967
DÈCADA 1970	<i>MANHATTAN</i> (Woody Allen) - 1979
DÈCADA 1980	<i>PEGGY SUE GOT MARRIED</i> (Francis Ford Coppola) - 1986
DÈCADA 1990	<i>CHASING AMY</i> (Kevin Smith) - 1997
DÈCADA 2000	<i>(500) DAYS OF SUMMER</i> (Marc Webb) - 2009
DÈCADA 2010	<i>LA LA LAND</i> (Damien Chazelle) - 2016
DÈCADA 2020	<i>WE BROKE UP</i> (Jeff Rosenberg)- 2021

Figura³: Taula d'elaboració pròpia a partir d'IMDb (s.d.)

3.2. TAULA D'ANÀLISI

L'extracció de dades s'ha realitzat a partir de l'anàlisi del contingut recollit en una taula d'anàlisi d'elaboració pròpia. S'ha optat per aquesta eina gràcies al seu avantatge per presentar grans quantitats d'informació d'una manera ordenada i esclaridora (Bavdekar, 2015) de cara al redactat final.

Per començar a crear la taula, primer s'ha decidit com s'analitzaria la pel·lícula. Sánchez- Navarro i Lapaz Castillo (2015), al seu llibre *¿Como analizar una película desde el punto de vista narrativo?*, ajuden a establir un mètode efectiu mencionant elements narratius com el temps (que proporciona ordre i durada), l'espai (que aporten significants i estableixen relacions amb els personatges) i el muntatge (que ajunta a plantejar el discurs). En aquest estudi és primordial analitzar com avança la història que ja d'entrada està estructurada seguint un plantejament, un nus i un desenllaç, és per això que s'ha decidit observar una sèrie d'escenes agrupades per un mateix context. Els beneficis d'aquesta unitat de mesura recauen sobre la facilitat per l'estudi d'aquelles narratives no -lineals, i tot i que pot presentar un enfocament més superflu de la narrativa, pot ajudar a observar l'evolució dels personatges i de les idees presentades.

Tot i que aquesta definició s'aproximi més al terme "seqüència", no s'ha optat per utilitzar-lo pel fet que en alguns casos el fragment analitzat no coincidirà amb aquesta descripció.

A continuació, s'ha dividit l'anàlisi de contingut en 3 perspectives diferents (4 tenint en compte la demarcació d'escenes). Aquest enfocament s'ha considerat adient un cop analitzada la informació recollida al marc teòric, però també han coincidit amb els consells d'Ugarte (2022) per l'anàlisi a un cine fòrum. Ugarte (2022) estructura aquest debat en 4 nivells: el nivell emocional, l'argumental, el simbòlic i el tècnic, i són precisament les mateixes dimensions que ha pres la taula d'anàlisi:

3.2.1. PERSPECTIVA PSICOLÒGICA:

El principal objectiu és encasellar com responen els personatges als problemes presentats per la trama i com es desenvolupen emocionalment, especialment a conseqüència dels actes dels altres personatges. Destacant que l'experiència amorosa està relacionada amb una sensació de plaer, mentre que el desamor es relaciona amb una sensació depressiva (Farias, 2024), en cada cel·la s'ha distingit entre dues possibilitats:

- **EMOCIONS POSITIVES:** L'emoció que es pot identificar, amb motiu de l'acció i dels personatges podria relacionar-se amb els següents conceptes (entesos com a agradables i satisfactoris).

<u>EMOCIONS POSITIVES</u>
Acceptació, agradable, afecte, alegria, amor, benestar, compassió, confiança, dignitat, diversió, entusiasme, esperança, fortalesa, generositat, goig, gratitud, humilitat, humor, il·lusió, inspiració, motivació, orgull, passió, plenitud, satisfacció o serenitat.

Figura⁴: Taula d'elaboració pròpia a partir de Chavarino (2021)

- **EMOCIONS NEGATIVES:** L'emoció que es pot identificar, amb motiu de l'acció i dels personatges, podria relacionar-se amb els següents conceptes (entesos com a desagradables i insatisfactoris).

<u>EMOCIONS NEGATIVES</u>
Aclaparament, angouxa, avorriment, buit, culpa, decepció, desesperació, desmotivació, disgust, enveja, estrès, fàstic, frustració, humiliació, indiferència, indignació, inseguretat, ira, melancolia, por, preocupació, ràbia, rancor, tristesa, serietat o vergonya.

Figura⁵: Taula d'elaboració pròpia a partir de Chavarino (2024)

3.2.2. PERSPECTIVA AUDIOVISUAL:

En aquest estudi es prioritza el treball del director i el guionista, ja que l'objectiu final és estudiar el missatge i el seu tractament. No obstant això, per entendre el seu significat, és fonamental entendre el seu llenguatge intern i la seva part tècnica (Varascar, 2015). En aquesta secció s'han marcat quins elements del llenguatge audiovisual han ajudat a potenciar aquestes emocions i transmetre el missatge tenint en compte 4 aspectes formals (2 relacionats amb la imatge i els altres 2 amb el so):

- US DEL COLOR

<u>COLOR</u>	SIGNIFICAT
GROC	Malaltia, bogeria, inseguretat, obsessió, idíl·lic, ingenuïtat.
BLAU	Fredor, aïllament, cerebral, melancolia, passivitat, calma.
TARONJA	Calor, sociabilitat, amistós, felicitat, exotisme, joventut.
VERMELL	Amor, passió, violència, ira, perill, poder
ROSA	Innocència, dolçor, feminitat, juganer, empatia, bellesa.
VERD	Naturalesa, immaduresa, corrupció, ominós, fosc, perill.
VIOLETA	Fantasia, eteri, erotisme, il·lusori, místic, ominós.

Figura⁵: Taula d'elaboració pròpia a partir de Macguffin (2019).

- US DEL SO

- SO EXTRADIEGÈTIC: Sons que no pertanyen a l'acció de l'escena, però ajuden a reforçar el dinamisme o reforçar l'acció.
- SO OFF: Veu en off.

- US DE LA MÚSICA (Rodríguez, 2024)

- MÚSICA EXTRADIEGÈTICA: música fora de l'acció utilitzada com a recurs expressiu
- MÚSICA DIEGÈTICA: Forma part de l'acció, ajuda els personatges a expressar-se

- RECURSOS RELACIONATS AMB LA CÀMERA I EL MUNTATGE:

<u>MOVIMENTS DE CÀMERA</u>	DESCRIPCIÓ + FUNCIÓ
PANORÀMIQUES	La càmera gira sobre el seu eix vertical → segueix el subjecte en moviment, revela un objecte o un personatge).
TILT	La càmera gira sobre el seu eix horitzontal → Presenta un espai, proporciona un context.
TRÀVELING	La càmera es desplaça físicament cap endavant o cap endarrere per: ○ Mostar un personatge i després s'allunya per expressar el seu entorn ○ Girar entorn del subjecte ○ Segueix al personatge →TRÀVELING VERTICAL: Aconsegueix angles picats.
ROLL	La càmera rota sobre un dels seus costats → Efecte desorientador i desequilibri
ZOOM	La distància focal de l'òptica s'ajusta sense moure la càmera físicament → Utilitzat per ressaltar un detall específic o emfatitzar un gest dramàtic.
TRASFOCUS	El punt d'enfocament de l'òptica canvia al llarg d'una mateixa represa → Crea relació entre objectes o personatges, posar atenció en un element.
DOLLY ZOOM	La mida del subjecte es manté constant a l'enquadrament mentre el fons sembla allunyar-se o s'allunya → Atmosfera d'irrealitat o perill.

Figura⁶: Taula d'elaboració pròpia a partir de Cinedidacta (s.d.).

<u>TIPOLOGIA DE PLANS</u>		
SEGONS L'ENQUADRAMENT	SEGONS L'ANGULACIÓ	SEGONS EL PUNT DE VISTA
1. Gran pla general 2. Pla general 3. Pla enter 4. Pla americà 5. Pla mig 6. Pla mig curt 7. Primer pla 8. Primeríssim primer pla 9. Pla detall 10. Pla conjunt	1. Pla zenital 2. Pla picat 3. Pla frontal 4. Pla contrapicat 5. Pla nadir 6. Pla escorç 7. Pla dorsal 8. Pla perfil 9. Pla holandès	1. Pla objectiu 2. Pla subjectiu 3. Pla indirecte

Figura⁶: Taula d'elaboració pròpia a partir de De Blois (2022).

<u>TIPUS DE MUNTATGE</u> (Segons la successió d'espai – temps)	
MUNTATGE LINEAL	Segueix l'acció de la història en una única línia temporal.
MUNTATGE ALTERN	Accions que passen en el mateix moment en llocs diferents, encara que sempre solen tenir una correspondència entre elles.
MUNTATGE PARAL·LEL	Alternar escenes que es donen en temps diferents, i que són independents cronològicament, per a crear una associació d'idees en l'espectador.
MUNTATGE INVERTIT	Trenca la coherència cronològica de la història i intercala amb la mateixa : <i>Flashbacks</i> (enrere en el temps) o <i>Flashforwards</i> (avanci en el temps).

Figura⁷: Taula d'elaboració pròpia a partir de Tai Arts (2022).

3.2.3. IDENTIFICACIÓ MITES I ESTEREOTIPS

Al llarg de la trama també s'ha intentat codificar aquells comportaments i accions que es poden relacionar amb els mites romàntics i els estereotips de gènere representats. Tot i que és cert que aquesta valoració és més acurada un cop s'ha visionat la pel·lícula sencera, s'ha afegit aquesta columna per ajudar a la seva identificació. Per aquesta part de l' anàlisi, s'ha continuat utilitzant les taules prèviament exposades a les pàgines 19 (estereotips de gènere) i 20-21 (mites romàntics).

Un cop establertes les àrees d'anàlisi i els paràmetres a seguir, la taula ha quedat configurada de la següent manera:

PEL·LÍCULA (ANY – DIRECTOR)							
DESCRIPCIÓ	EMOCIONS POSITIVES	EMOCIONS NEGATIVES	ASPECTES FORMALS DESTACABLES				MITES ROMÀNTICS - ROLS GÈNERE
			COLOR - LLUM	SO	MUSICA	CÀMERA	

Figura⁸: Graella d'extracció de dades d'elaboració pròpia

Abans d'exposar els resultats, és important recalcar que aquesta anàlisi prové des d'una mirada femenina (la de l'autora) sobre un contingut que neix de la mirada masculina. Tots els directors de les pel·lícules són homes, i entre els diferents guionistes només trobem a dues dones, Arlene Sarner a *Peggy Sue Got Married* i Laura Jacqmin a *We Broke Up*.

En termes de representació numèrica, a la llista només 4 de les 51 cintes eren dirigides per dones. La figura de la dona directora encara és una qüestió a l'ordre del dia, i si bé és cada cop més elevat el percentatge de pel·lícules taquilleres dirigides per dones, la realitat és que als Globus d'Or, només Chloé Zhao l'any 2021 i Barbra Streisand l'any 1984 han estat les 2 úniques guanyadores en vuitanta-dos anys d'història al premi per la millor direcció (Mullor,2021).

Pel que fan als personatges, tenim una dada més correcta, i la presència del gènere femení no és un número baix. Influeix que siguin pel·lícules romàntiques, i s'entengui com la representació d'una relació heterosexual, per tant, obliga la trama a comptar amb personatges femenins. Com bé recalquen les teories feministes, aquesta limitació provoca que la representació femenina que estem a punt d'analitzar no sigui del tot vertadera, ja que tendeix a ignorar tot allò que surt de l'esquema binari, heterosexual i patriarcal, però aquest fet ha ajudat a centrar-se en aquests estereotips i entendre de quina manera poden ser adequats a la realitat.

4. ANÀLISIS PER PEL·LÍCULES

4.1. THE APARTMENT

FITXA TÈCNICA	
DIRECTOR	Billy Wilder
ANY	1960
GÈNERE	Comèdia – Drama – Romanç
DURACIÓ	2h 5 min
PAÍS	Estats Units
PRODUCCIÓ	United Artists i The Mirisch Corporation
GUIÓ	Billy Wilder, I. A. L. Diamond
CÀSTING PRINCIPAL	Jack Lemmon (com a C.C. Baxter), Shirley MacLaine (com a Fran Kubelik) i Fred MacMurray (com a Jeff D. Sheldrake)
SINOPSIS	C.C. Baxter és un modest però ambiciós treballador d'una companyia d'assegurances de Manhattan. Està solter i viu en un discret apartament que presta ocasionalment als seus superiors per millorar la seva posició a l'empresa. Però la situació canvia quan s'enamora d'una ascensorista que resulta ser l'amant d'un dels caps que usen el seu apartament.

Figura⁹: Taula d'elaboració pròpia a partir de FilmAffinity (s.d.) i IMDb (s.d.).

En *The Apartment* es narra la història d'un desafortunat en l'amor i complaent en el treball (en Baxter) que acaba enamorant-se de la seva companya de feina, també amant d'un dels seus superiors, tot jugant amb un espai físic, el seu apartament, utilitzat com a habitació de motel per molts dels treballadors de l'oficina.

Pel que fa a la construcció dels personatges, és evident que han sigut formats a partir de les conveccions establertes:

- JEFF D. SHELDRAKE: És un dels superiors de l'oficina, per tant, té un caràcter dominant, d'una gran fortalesa i viril. És un home de família al qual se li destaca la seva activa vida sexual, plena d'amants que viuen de falses il·lusions i pensant que ell trencarà el seu matrimoni per tal de casar-se amb elles (cosa que no succeeix fins que una d'elles li ho explica tot a la seva dona i és ella que decideix finalitzar la relació). També és un home controlador i manipulador, en tot moment decideix com vol estar amb algú i a on vol estar, a més, li agrada decidir com han d'actuar, rebutjant qualsevol mostra d'afecte que posi en perill la seva masculinitat.
- C.C. BAXTER: En Baxter és l'altre home i protagonista de la història. En tenir un estatus social inferior al del Sheldrake, no és mostrat com un home completament viril i fort. Sempre està al servei de la seva oficina, ell entén que per aconseguir ser un d'ells, primer ha de ser servicial i complaent. En Baxter pateix un canvi d'actitud al final de la pel·lícula, en el moment en què s'adona que no vol que el seu superior passi una nit més amb la seva estimada al seu apartament.
- FRAN KUBELICK: Fran és la dona d'ambdues possibles relacions. Pel que fa a la seva persona, és una dona més jove que els seus altres companys i el seu físic destaca pel seu cos estètic i també per la peculiar cabellera curta, pentinat que evidencia les actituds controladores del Sheldrake que aquest li menciona que a ell li agraden les dones amb cabells llargs. La seva professió laboral és la d'ascensorista, treball exercit majoritàriament per dones (InalpenSaadm, 2019), i és encarregada de saludar i portar en ascensor a tots els treballadors. En l'aspecte emocional, la Fran despunta pel seu sentimentalisme; plora en més d'una escena i és tractada com a ingènua per pensar que en Sheldrake voldria estar amb ella tota la vida. Igual que en Baxter, al final de la pel·lícula sorprèn amb la seva iniciativa d'abandonar al Sheldrake i escollir el seu propi futur.

El fet de comptar amb 3 personatges principals envoltats en una mateixa trama amorosa permet observar com es relacionen cadascun d'ells amb les ruptures i situacions desamoroses viscudes. En Sheldrake, per exemple, acostuma a presentar indiferència, en ser ell l'encarregat de trencar amb les seves amants i decidir com viure la seva vida amorosa. Fins i tot quan la seva dona acaba amb la relació, veu una oportunitat d'estar amb més dones sense haver d'amagar-se de ningú en ser oficialment un home lliure. L'únic moment en el qual dubta i mostra disgust és quan la Fran desapareix de la cita i l'abandona, una situació que ell no controla i al qual no està acostumat.

En Baxter relaciona el desamor amb una experiència usual; tot i que quan la Fran no es presenta a la seva cita és mostra disgustat, al llarg de la pel·lícula expressa la seva mala sort en l'amor i com continua sol malgrat que ha estat enamorat. El succés que més l'afecta al llarg de la història és a conseqüència del seu desitjat ascens, que li ve donat amb unes condicions amb les quals ell no està d'acord, ja que ha de veure com el Sheldrake juga amb els sentiments de la Fran al seu propi apartament. Decideix posar fi a tot i renúncia de la feina i marxar de Nova York, disposat a començar una nova vida per oblidar els seus favors i a la dona que no li correspon els sentiments.

La persona a la qual els sentiments la perjudiquen més és la Fran. Ella es passa la seva vida perseguint el mite de l'emparellament (per acabar de ser feliç sap que ha de trobar a algú i no estar sola), però no és fins que coneix el Sheldrake que realment creu que ha trobat al seu home ideal. Quan ell li recorda que és un home de família i no podran estar mai junts, la Fran intenta suïcidar-se, essent víctima del mite de la mitja taronja, creient que sense l'amor del seu home, no es veu amb forces de continuar viva.

En els aspectes formals destaca l'ús de la música, en concret el del piano, protagonista en la majoria de les melodies utilitzades quan els personatges viuen moments infeliços. En el camp de la càmera, l'ús d'alguns plans reforcen els sentiments dels personatges; el pla general del cinema del Baxter esperant a la Fran envoltat de gent i després sol (solitud) o el primer pla indirecte de la cara del Baxter reflectida al mirall trencat de la Fran, moment en el qual s'adona de què és ella l'amant del Sheldrake (el plànol captura molt bé el moment d'assimilació del protagonista i reflecteix l'instant exacte en el qual les seves esperances amoroses queden trencades).

4.2. THE GRADUATE

FITXA TÈCNICA	
DIRECTOR	Mike Nichols
ANY	1967
GÈNERE	Drama – Romanç
DURACIÓ	1h 46min
PAÍS	Estats Units
PRODUCCIÓ	Lawrence Truman Productions
GUIÓ	Calder Willingham, Buck Henry i Charles Webb
CÀSTING PRINCIPAL	Dustin Hoffman (com a Benjamin Braddock), Anne Bancroft (com a senyora Robinson) i Katharine Ross (com Elaine Robinson).
SINOPSIS	En Benjamin Braddock torna a casa després d'acabar els seus estudis universitaris. És un jove que alberga un gran rancor contra la hipocresia i la corrupció de la societat que l'envolta. La senyora Robinson una amiga de la família, s'encapritxa d'ell i el fa el seu amant. Però quan Benjamin coneix a l'Elaine, la filla de la senyora Robinson, tot es complica.

Figura¹⁰: Taula d'elaboració pròpia a partir de FilmAffinity (s.d.) i IMDb (s.d).

Igual que amb la pel·lícula anterior, *The Graduate* torna a presentar-nos una aventura a tres bandes, aquesta vegada, però, viscuda d'una manera més intensa i desproporcionada; en aquest cas el protagonista és un noi acabat de graduar que torna a casa dels seus pares i acaba embolicat en una relació sexual amb una amiga de la família, la filla de la qual acaba enamorant-se. *The Graduate* no és més que un retrat sobre la incertesa i el pas a la vida d'adults que els joves de l'època experimentaven en graduar-se, especialment enfocat en la descoberta sexual i l'obsessió.

La construcció de personatges en aquesta pel·lícula destaca per la diferenciació entre les dues dones i la malversació del personatge principal.

- BENJAMIN BRADDOCK: Intel·ligent, però desmotivats amb la vida, és engalipat per la seducció de la senyora Robinson, dinàmica a la qual ell inicialment respon com a actor passiu i afectada pel seu nerviosisme. Un cop coneix a la Elaine, i després d'haver mantingut relacions amb una dona més gran que ell, el Benjamin comença a adoptar una actitud més viril i violenta, obsessionant-se per l'Elaine i fugint de les seves responsabilitats. Un altre aspecte a destacar és la insistència del seu voltant per convertir-lo en un conqueridor de dones; des de la seva pròpia família, instint per emparellar-lo amb l'Elaine o els amics familiars, entre ells el senyor Robinson, que a la seva festa no paren de repetir que un home tan llest i exitós amb un cotxe tan nou segur que embogeix a les dones.
- ELAINE: La noia jove, bondadosa, rosa, atractiva i sentimental que segueix les normes establertes; obeeix als seus pares, continua estudiant i té com a objectiu final casar-se. Per remarcar la seva innocència i feminitat, la presentació del seu personatge està marcat pel color rosa (la seva habitació i la seva vestimenta), color que es va apagant i canvia a tons més freds un cop s'assabenta de la relació de la seva mare amb en Benjamin.
- SENYORA ROBINSON: La senyora Robinson, la *femme fatale* de la cinta, contrasta amb el prototip ideal de dona (és a dir, és l'antítesi de la seva filla). Dona de família, però infeliç, decideix complir les seves fantasies i reviure la seva joventut amb en Benjamin, amb quin finalment acaba tenint una intensa relació. Descrita per ella mateixa com una dona neuròtica, acaba encara més deprimida quan en Benjamin comença a sortir amb la seva filla i ella s'acaba separant del seu marit un cop la veritat surt a la llum.

El mite de l'emparellament torna a ser present en aquest guió, aquest cas de la mà dels pares del Benjamin i la seva pressió perquè aconseguixi una relació estable. La seva manera de fer front al desamor, provocat pel tall de contacte amb l'Elaine, el porta a embogir i comença a perseguir-la per tot el campus universitari i la ciutat, on s'ha mudat per estar més a prop d'ella. Observant en tot moment què fa i amb qui està, es mostra gelós i violent quan es parla del seu altre interès amorós amb la qual l'Elaine també ha parlat de casar-se. Al final de la pel·lícula, tot i que acaba impedit la boda i escapant amb la jove Robinson, veiem representant el fals mite de l'omnipotència; ells creuen que l'amor que es tenen serà suficient per començar una nova vida, però a les últimes escenes a l'autobús veiem com a poc a poc l'eufòria del moment es transforma en inseguretat, aconseguint un final agredolç. Brackman (1968) destaca aquest final com la culminació d'una experiència intensa en la qual l'espectador ha viscut en primera fase la psicosi del Benjamin, però que un cop s'encenen les llums del teatre, es pregunta què serà d'ells dos ara que l'estiu s'acaba i comença la vida real.

A part del gran final, l'Elaine també demostra patir per amor en altres moments; primer, es veu humiliada quan el Benjamin la porta de cita a un local per a adults, la seva reacció és sortir corrents plorant i amargar-se en ella mateixa. La tristesa també l'envaeix quan és revelada la relació de la seva mare i el Benjamin, i més endavant quan està indecisa sobre els seus sentiments cap a ell. Veiem que la seva tendència a idealitzar l'amor es veu afectada per una sèrie d'esdeveniments que capgiren totes aquestes fantasies.

Sens dubte el personatge més miserable de tots és la senyora Robinson; tot i que cal mencionar la problemàtica relació que mantenen ella amb el Benjamin (hi ha una diferència bastant àmplia d'edat i de cicles vitals), ella mateixa explica que aquest vincle d'obsessió és fruit de la desgraciada vida que ha portat d'ençà que es va quedar embarassada la primera nit que va passar amb el seu marit i va ser obligada a casar-se amb ell (mite del matrimoni). Per primer cop veu com és lliure d'escollir amb qui vol estar al llit i què fer, sense encadenar-se a ningú i reprimir-se. Tot i que realment aquesta unió no s'hauria de considerar una relació amorosa, sinó una relació sexual,

quan el Benjamin comença a sortir amb la seva filla, després d'haver promès que no ho faria, la senyora Robinson torna a caure en un pou de misèria i intenta fer tot el possible per acabar amb aquesta relació. I tot i que pugui semblar un acte egoista i ple de gelosia, Cambours (2016) fa un bon apunt de com el final de la pel·lícula no és més que una reminiscència dels errors que ja va cometre ella amb el seu marit, i pels quals sembla que la seva filla també està condemnada a travessar per culpa de les seves decisions preses a correccuita.

Sobre els aspectes del llenguatge audiovisual, el film compta amb una banda sonora original interpretada per Simon and Garfunkel; les seves cançons acompanyen moltes de les escenes importants i emocionals del Benjamin, com la seqüència inicial (amb la famosa cançó *The Sound of Silence*, referint-se al seu buit interior) o quan comença el viatge buscant l'església on se celebrarà la boda amb la sintonia de *Mrs. Robinson*. Scrive-Loyer (2020) emfatitza com "la música està o ben introduïda diegèticament o ben enllaçada amb els sons ambientis del lloc que estem travessant", primordial per acabar de consolidar la pel·lícula com un dels majors clàssics de la dècada.

Pel que fa a la paleta de colors, predominen els colors freds, al·ludint a la infelicitat general de tots els personatges, i referent al so, es caracteritza pel predomini del silenci i d'importància del diàleg.

4.3. MANHATTAN

FITXA TÈCNICA	
DIRECTOR	Woody Allen
ANY	1979
GÈNERE	Comèdia - Drama – Romanç
DURACIÓ	1h 36min
PAÍS	Estats Units
PRODUCCIÓ	Jack Rollins & Charles H. Joffe Production
GUIÓ	Woody Allen i Marshall Brickman
CÀSTING PRINCIPAL	Woody Allen (com a Isaac), Diane Keaton (com a Mary), Michael Murphy (com a Yale), Mariel Hemmingway (com a Tracy), Mery Streep (com a Jill) i Anne Bryne (com a Emily).
SINOPSIS	La vida sentimental de l'Isaac no és perfecta. La seva exdona està escrivint un llibre que revela les intimitats de la parella. Encara que està sortint amb la Tracy, una estudiant molt més jove que ell mateix, ha començat a agradar molt a l'amant del seu millor amic, la Mary. La seva és una altra de les petites tragicomèdies que es produeixen en una Nova York en blanc i negre que es mou al ritme de la música de George Gershwin.

Figura¹¹: Taula d'elaboració pròpia a partir de FilmAffinity (s.d.) i IMDb (s.d.).

Woody Allen presenta una oda a la ciutat de Nova York, en la que els seus espais són els protagonistes de les relacions i accions de 2 amics envoltats de diverses trames amoroses, totes influenciades per la infidelitat i el caprici.

De totes les pel·lícules vistes de la mostra, *Manhattan* és probablement el film que compta amb els protagonistes més complexos i en el que es pot veure molt clarament la diferenciació entre sexes:

- ISAAC: Protagonista principal, és un home intel·ligent, irònic i impulsiu. Tendeix a buscar el protagonisme a totes les converses i ser el centre d'atenció, quan no ho és, actua desesperat per tornar a aconseguir-ho. La pel·lícula mostra la seva relació amb les dones centrant-se en 3 d'elles: la seva exdona Jill i mare del seu únic fill, amb la que no manté una bona relació a causa a la seva orientació sexual (és lesbiana i va sortir de l'armari quan estava amb ell), la seva xicota Tracy, amb la que es porta vint-i-cinc anys de diferència i encara segueix a l'institut, i la Mary, l'amant del seu millor amic que després passa a ser la seva. És un personatge que, com és habitual a la seva filmografia (Fernández Curbelo, 2023), representa la preocupació de l'home pels problemes intel·lectuals i universals.
- YALE: El millor amic de l'Isaac és un home independent i viril, que, com també el seu amic, se'ns destaquen les seves infidelitats (ell parla de més d'una al llarg de la seva relació, però a la pel·lícula veiem la seva aventura amb la Mary). És un home egoista que anteposa les seves necessitats a les de les persones del seu entorn, fet que acaba afectant-les més a elles que no pas ell.
- MARY: Presentada com una dona independent, graciosa i intel·ligent, la Mary porta una bona vida a l'espera de trobar una relació estable i un home que l'estimi només a ella. Conscient de les infidelitats dels homes i a la seva tendència a protegir-se entre ells, es passa el film patint per amor a un home que no acaba de decidir-se.
- TRACY: La tendra i encantadora Tracy és el personatge més petit de l'elenc i, per tant, el personatge més ingenu en l'amor; creu l'amor a primera vista i una relació per tota la vida. Sensible i emocional, és recordada durant tota la història que la seva nul·la experiència no és vàlida per formar alguna opinió lícita.

- JILL: L'exdona de l'Isaac manté una relació amorosa amb una altra dona i ambdues estan criant al seu fill. És seriosa i poderosa, té èxit laboral i en l'amor, però pel protagonista principal és una traïdora per haver-lo deixat i treure a la llum el mal marit i pare que és ell.
- EMILY: Tot i que la dona del Yale sigui un personatge que a priori no sembla tan important com els altres, l'Emily representa la voluntat maternal d'una dona que fa anys que està casada i viu enganyada en un matrimoni aparentment feliç.

D'una manera o una altra, tots els personatges de *Manhattan* acaben experimentant una ruptura durant el llargmetratge. Com és d'esperar, els que més acaben patint són aquells que se senten traïts per l'altre, però els embolics entre ells donen pas a unes reaccions més complexes. Començant per l'Isaac, veiem com afecta greument el seu ego que una dona no vulgui seguir amb ell; la Jill i el seu lesbianisme afecten la seva masculinitat, no ha sigut capaç de mantenir-la i ella prefereix a una dona, mentre que la Mary i els seus sentiments pel Yale colpeixen en la seva absència de sentiments, li recrimina que està enamorada d'un home casat i hauria de fugir de les seves emocions per tal de viure una vida menys preocupant. En ser un home molt controlador, també decideix quan la seva relació amb la Tracy no dona per més, i tot i que es passa mitja pel·lícula recordant-li que la seva relació no serà estable, ja que a ella encara li falta madurar i viure més experiències que la dotin de filosofia i capacitat crítica per després deixar-la, al final del film, quan veu que la Mary ha escollit el seu propi camí en el qual ell no forma part, l'Isaac torna corrents cap a la Tracy i canvia el seu discurs inicial per un de més agressiu en el que li demana que es quedi al seu costat estimant-lo per sempre. L'Isaac no pateix per no trobar un amor, demostra que per ell no és un element essencial a la seva vida, sinó que el seu problema és trobar-se sol i sense ningú que li doni suport i admiració.

Pel que fa al Yale, ell és el culpable de les tragèdies de dues dones. Per una banda, del final infeliç de la Emily, amb la qual està casada i espera amb ànsies engrandir la seva família, sense haver dubtat mai del seu marit i fent-li suport en la seva vida laboral. Al final del film, quan es descobreix la veritat, la seva reacció inicial és culpar a l'Isaac, ja que fins i tot el seu exmarit l'ha enganyat en com van succeir els esdeveniments amb la Mary i creu que va ser ell qui els va presentar.

Per una altra banda, al llarg de la història observem l'estrès que pateix la mateixa Mary havent d'actuar com l'amant del Yale, una situació en la qual ella no desitja trobar-se i provoca que en més d'una ocasió acabi enfonsant-se.

Manhattan és també un retrat de les complexitats entre les relacions humanes i la por a la soledat (Fernández,2012), on l'egoisme, la desconfiança i les prioritats dels personatges masculins acaben perjudicant les seves parelles. I tot i que en aquesta història no existeixi un fil conductor que puguem classificar com un dels mites anteriors, sí que es poden relacionar algunes d'aquestes fal·làcies a través dels personatges femenins, que en més d'una escena demostren la seva creença pel mite de l'emparellament (la cerca per una relació fixa i una parella que les estimi incondicionalment) i el mite de la mitja taronja (la Tracy amb l'Isaac i la Mary amb el Yale).

Woody Allen és considerat un dels cineastes més importants de la història; no només per la cura al seu guió i la seva interpretació, sinó també la seva posada en escena. Visualment parlant, a *Manhattan* podem sentir aquesta amargor que alguns personatges ens fan viure gràcies als seus plànols i decisions estètiques, en les que destaquen els plans contra plans escollits per tots els moments de ruptura, especialment el del Yale i la Mary al bar, on darrere dels dos, mentre ells estan enfadats, advertim dues parelles enamorades. Tot i això, també recorda l'absurditat de l'amor en alguns instants en els quals les parelles acaben en un pla secundari i donen pas a la famosa iconografia de la ciutat, i ens recorden que la màxima intenció del director en aquesta pel·lícula és homenatjar a Nova York (Finkel, 2016). L'elecció del blanc i negre i una banda sonora interpretada per una orquestra, dota d'una certa

nostàlgia a una història que en el fons, es podria considerar més derrotista que romàntica.

4.4. PEGGY SUE GOT MARRIED

FITXA TÈCNICA	
DIRECTOR	Francis Ford Coppola
ANY	1986
GÈNERE	Comèdia – Romanç - Fantasia
DURACIÓ	1h 36min
PAÍS	Estats Units
PRODUCCIÓ	TriStar Pictures, Zoetrope Studios, Rastar Productions i Delphi V Productions
GUIÓ	Jerry Leichtling i Arlene Sarner
CÀSTING PRINCIPAL	Kathleen Turner (com a Peggy Sue Bodell) i Nicolas Cage (com a Charlie Bodell).
SINOPSIS	<i>Peggy Sue Got Married</i> explica la història de Peggy Sue, una dona i mare de quaranta-tres anys que, mentre assisteix a la seva reunió de secundària, es desmaia i es desperta el 1960. Peggy Sue viu amb la seva mare i el seu pare, assisteix a l'escola secundària, i surt amb el seu futur marit. Saber quin és el seu futur fa que Peggy Sue canviï la seva vida mentre tingui l'oportunitat?

Figura 12: Taula d'elaboració pròpia a partir de FilmAffinity (s.d.) i IMDb (s.d).

La Peggy Sue afronta en aquesta història la seva vida d'adolescent des d'una perspectiva més adulta en aquesta comèdia que recorda a un *Back To The Future* (1985) des d'una perspectiva femenina. La pel·lícula planteja un gran dilema, perquè la Peggy ha d'afrontar de nou la seva adolescència, però aquest cop sabent quines són les conseqüències de tot allò que va fer a l'institut, i una dona infeliç en un matrimoni caracteritzat per l'absència i la infidelitat, està decidida a viure noves aventures.

Si bé a l'inici de la metodologia s'ha especificat que les pel·lícules havien de ser contemporànies a l'època, s'ha decidit incloure a *Peggy Sue Got Married* per l'afrontació a la qual és sotmesa la protagonista davant d'uns problemes ja viscuts des d'una perspectiva actual i moderna.

- PEGGY SUE: En l'actualitat, la Peggy és una dona desmotivada i melancòlica, preocupada pels seus fills i intentant evitar al seu marit. Quan torna al passat, aprofita per gaudir i és presentada com una dona divertida i atrevida, qui destaca per la seva maduresa, llibertat sexual i l'entusiasme per reviure un dels anys més feliços de la seva vida.
- CHARLIE BODELL: En el present, és un famós cantant estimat per tots, un femellenc que busca l'atenció constant de la gent. Tot i que continua estimant a la Peggy Sue, ell l'ha deixat per estar amb una noia més jove.
Al passat, en Charlie és un noi entusiasta i generós que lluita pels seus somnis de ser cantant mentre té una relació amb la Peggy. És un home gelós que en més d'un moment recalca la seva virilitat, la qual veu desestabilitzada quan la Peggy pren decisions pel seu compte.
- RICHARD NORVIK: En Richard té el paper de *nerd*⁴ a l'institut, un noi intel·ligent, però sense amics, i del que tothom es burla. La Peggy és l'única estudiant que va simpatitzar amb ell, és per això, i sabent de la seva gran capacitat als estudis físics, que decideix explicar-li la veritat perquè l'ajudi a tornar a la seva època.
- MICHAEL FITZSIMMONS: Igual que en Richard, ell també està encasellat en un estereotip clàssic d'institut estatunidenc, en aquest cas el *d'outsider*⁵, el poeta atractiu que no té amics i interès amorós de la Peggy a la seva nova adolescència.

⁴ Persona intel·ligent i caracteritzat per ser poc social.

⁵ Persona que no encaixa amb les normes socials i viu marginat a ella.

La pel·lícula deixa a l'aire si realment la Peggy ha viatjat al passat, si és un somni, o si el que ha viscut era només un somni d'allò que no ha de passar (Massanet, 2009). Tanmateix, i a diferència de les altres pel·lícules, a *Peggy Sue Got Married* es presenta una trama que gira totalment entorn d'un desamor que ja ve inicialment donat, i veurem com respon la Peggy a la seva infelicitat ara que té l'oportunitat de tornar a començar.

La seva actuació comença per trencar amb en Charlie un cop obté l'oportunitat; a la seva realitat, va acabar casada amb ell perquè la nit que van passar junts va acabar en embaràs, però en aquesta nova realitat, i sabent que ell vol experimentar amb més dones, és més fàcil no estar units i alliberar-se. Durant tota la pel·lícula defensa les seves idees modernes davant les adversitats que se li presenten; evita els comentaris quan es veu sola amb en Richard, proposa al Charlie mantenir relacions quan ell no està convençut, ja que és ella qui està prenent la iniciativa, i fins i tot decideix passar una nit amb en Michael, un somni frustrat d'adolescència que acaba complint.

El fet que la Peggy no hagi tingut una bona relació sentimental provoca que durant tota la història es desmunti el mite del matrimoni i el de la mitja taronja; a ella ni li ha portat estabilitat, ni felicitat, i està a favor de l'alliberació sexual de la dona i de la seva emancipació (una idea que si bé no és la principal del film, veiem representada amb la seva mare quan la convida a asseure a esmorzar en comptes d'estar servint a la resta dels familiars o quan ella expressa que votarà als demòcrates en comptes de fer cas al seu marit).

En els aspectes tècnics no hi ha elements destacables, de fet, és considerat per molts com un dels treballs més febles de Coppola (Dementia 13, 2005). El més anecdòtic és la referència a la cançó *Peggy Sue Got Married* (1959) de Buddy Holly, que dona títol a la pel·lícula i forma part de la banda sonora, conjuntament amb altres cançons de l'època.

4.5. CHASING AMY

FITXA TÈCNICA	
DIRECTOR	Kevin Smith
ANY	1997
GÈNERE	Comèdia - Drama – Romanç
DURACIÓ	1h 53min
PAÍS	Estats Units
PRODUCCIÓ	View Askew Productions
GUIÓ	Kevin Smith
CÀSTING PRINCIPAL	Ben Affleck (com a Holden McNell) Joey Lauren Adams (com a Alyssa Jones) i Jason Lee (com a Banky Edwards).
SINOPSIS	Holden McNell i Banky Edwards són els millors amics i autors d'un còmic popular anomenat <i>Bluntman and Chronic</i> . En Holden s'enamora de l'Alyssa, també artista de còmics, que resulta ser lesbiana. La nova relació del Holden amb l'Alyssa tensa la seva amistat de tota la vida amb en Banky, i aviat la relació entre el Holden i l'Alyssa colpeja un mur a causa que ell no és capaç de fer front al passat d'ella.

Figura¹³: Taula d'elaboració pròpia a partir de FilmAffinity (s.d.) i IMDb (s.d.).

Tot i que el títol no faci referència a cap personatge de la història, *Chasing Amy* al·ludeix a la cerca del protagonista principal per la seva estimada un cop la relació ha acabat i ell s'adona que les seves inseguretats han estat les culpables. La ficció, i es recalca la paraula atès al fetitxe masculí de pensar que un home pot tornar a una lesbiana en una dona heterosexual (en comptes d'obrir un debat interessant sobre la fluïdesa de l'orientació sexual), narra la història sobre l'amistat de dos dibuixants de còmic que es veu afectada quan un d'ells s'enamora d'una dona fora dels esquemes. La pel·lícula és, resumidament, “un comentari honest i malparlat sobre aquests petits complexos que arrosseguem i que fins i tot poden sabotejar les nostres relacions (amoroses o qualsevol mena) més valuoses” (Márquez, 2020).

Encara que al llarg de la pel·lícula es mouen en ambients LGTB+, donant una certa visibilitat en una societat que es prepara per al canvi de mil·lenni, la realitat és que els seus protagonistes encara segueixen alguns dels patrons establerts pel seu gènere:

- HOLDEN: Protagonista principal, aparentment és el sensat i agradable del duo. Al llarg del film defensa als diferents personatges del col·lectiu i defensa a les dones, tot i això, quan la vida de l'Alyssa i la seva llibertat sexual comença a ser desvetllada, es torna en un home violent i gelós, que no suporta que una lesbiana hagi estat amb més homes en el passat.
- BANKY: El personatge més problemàtic de la història, caracteritzat pel seu caràcter violent i rude. Tot i que té moments tolerables amb l'Alyssa i el seu amic gai Hooper, durant tot el llargmetratge deixa anar comentaris misògins i homòfobs per proclamar la seva masculinitat. Al final s'acaba descobrint que sota la seva façana odiosa, s'amagava la gelosia i uns sentiments amorosos cap al seu millor amic.
- ALYSSA: Una noia intel·ligent, atractiva, triomfadora i segura d'ella mateixa. No té por de viure la seva sexualitat de manera lliure i sortir de l'armari amb noves persones, però els seus esquemes es veuen atacats quan s'adona que s'està enamorant del Holden. A partir d'aquest moment es torna en una dona emocional i patidora, que a part d'enfrontar-se a aquesta nova cara de la seva sexualitat, també ha de bregar amb un noi que no suporta el seu passat amorós i l'acaba recriminant les seves decisions juvenils.

Al final de *Chasing Amy* se'ns mostra com els 3 personatges han pogut superar la situació i han acabat guardant un bon record de la seva amistat, però això no hagués passat sense les reflexions desencadenades a través de les separacions. El desamor en aquesta pel·lícula comença amb en Holden enamorant-se de l'Alyssa; al principi, creu que serà suficient en ser el seu amic i comencen a fer plans com anar de compres o sopar, però al final acaba confessant al Banky que està enamorat d'ell. En Holden sap que s'està llançant a un pou sense fons, tot i això, decideix arriscar-se i declarar-

se. Inicialment, l'Alyssa li recrimina la seva confessió, ja que en tot moment ella deixa clar que no té gens d'interès i es pensava que estaven formant una bona amistat, però finalment s'acaben besant i passant la nit junts. A partir d'aquest moment, l'Alyssa és condemnada a una relació efímera que se sentència quan les inquietuds del Holden acaben sortint a la llum, entre elles veies anècdotes de l'institut i el seu egoisme. L'Alyssa es veu traïda i humiliada, ha arriscat tot el que ella creia per donat per un home que al cap d'uns dies no ha pogut suportar no ser l'únic home de la seva vida.

En Holden, però, porta el seu procés de dol més enllà, i després d'unes converses amb uns amics, s'adona que ha de prendre una mesura extrema per intentar salvar la relació amb ella i en Banky, una decisió que comporta un acte sexual entre els 3. En aquest acte íntim el que pretén és, per una banda, transformar la seva visió de l'Alyssa amb altres homes en la imatge de l'Alyssa amb ell i el seu millor amic, i, per una altra banda, reprendre la seva amistat inseparable amb el Banky i ajudar-lo en la seva descoberta sexual, en advertir que està enamorat d'ell. Finalment, l'Alyssa acaba rebutjant l'oferta; és una mera objectificació de la seva persona per complir la seva fantasia definitiva amb un altre home que ha estat denigrant-la. Pel que fa al seu amic, tot i que accepta la proposta, acaba marxant després que ella deixi el pis, donant pas a un final on totes les amistats es trenquen.

El verdadero triunfo de *Persiguiendo a Amy* consiste en contarnos una historia de amor imposible de forma realista [...] Smith nos presenta un bonito cuento de hadas para acto seguido arrojarnos a la cara la razón por la que es imposible que tenga un final feliz. (Tagarro Martí, s.d.)

Chasing Amy no deixa de ser una comèdia romàntica senzilla, i per això compta amb una banda sonora que complementa els seus sentiments i uns efectes de so que ajuden a reforçar les escenes dramàtiques, com els trons durant la confessió del Holden a l'Alyssa o el batec de cor quan ell li pregunta pel seu sobrenom sexual donat a l'institut (referint-se al seu passat sexual), seqüència que també despunta pel seu muntatge, que intercala una baralla dels jugadors d'hoquei del partit que estan veient amb la baralla que tenen els dos protagonistes.

4.6. DAYS OF SUMMER

FITXA TÈCNICA	
DIRECTOR	Marc Webb
ANY	2009
GÈNERE	Comèdia - Drama – Romanç
DURACIÓ	1h 35 min
PAÍS	Estats Units
PRODUCCIÓ	Fox Serachlight
GUIÓ	Scott Neustadter i Michael H. Weber
CÀSTING PRINCIPAL	Joseph Gordon – Levitt (com a Tom Hansen) i Zooey Deschanel (com a Summer)
SINOPSIS	Després que la noia que creia ser la seva ànima bessona, el deixi, el romàntic empedreït Tom Hansen reflexiona sobre la seva relació per tractar d'esbrinar on les coses van sortir malament i com pot guanyar-la de tornada.

Figura¹⁴: Taula d'elaboració pròpia a partir de FilmAffinity (s.d.) i IMDb (s.d).

Considerada una de les pel·lícules de desamor per excel·lència (Paropua, 2019), *(500) days of Summer* ens presenta una història de l'abans, el durant i el després d'una relació que el protagonista no oblidarà mai. Tot i que és una història de ficció, la dedicatòria inicial (al·legant al seu caràcter fictici i advertint que tota coincidència amb la realitat és purament coincidència, especialment a una tal Jenny Beckman a la que acaba insultant) ens fa pensar que està basada en una de les relacions del guionista, concretament del Scott Neustadter.

La pel·lícula suposa la primera història contemporània a la nostra època, és d'esperar que es comencin a trencar certs esquemes repetitius a la construcció de personatges. Malgrat això, l'anàlisi és revelador.

- TOM HANSEN: Arquitecte frustrat, en Tom és un home que idealitza les seves relacions per aconseguir complir les seves fantasies amoroses. Un detall característic és que aquestes expectatives romàntiques estan basades (dit per ell) en les de la pel·lícula *The Graduate*.

El film explica la relació de la Summer i el Tom des de la seva perspectiva, és per això que el to general està ple de comentaris misògins i destructius, els sentiments que ell experimenta al llarg dels cinc-cents dies. Les seves emocions passen per la il·lusió dels primers dies, la indignació quan la Summer no acaba de formalitzar la seva relació i la inseguretat i la ràbia a l'acabar sol. El personatge del Tom representa l'agressivitat i la inestabilitat davant d'una dona independent que finalment decideix i trenca la relació.

- SUMMER: Alegre, atenta i extravertida, la Summer arriba a la vida del Tom quan comença a treballar com a secretària del seu cap de feina. Des del primer moment demostra la seva seguretat i els seus interessos, recalcant que no busca emparellar-se formalment perquè creu que les relacions són un plaer efímer. Malgrat la insistència del Tom, aquest acaba sent un dels principals factors que deriven en la ruptura, ja que és una afirmació que en Tom ignora per complet fins que ella no pot més amb la situació i acaba trencant la relació. Destaca el trencament de l'estereotip femení d'inseguretat i tolerant; no podem oblidar que probablement el personatge és basat en una persona real amb una personalitat semblant, i és probable que la Summer hagi estat escrita com una crítica a l'emancipació femenina.

El procés psicològic pel qual passa el Tom és definit principalment pel buit i inseguretat. Aquests sentiments es comencen a manifestar molt abans de les primeres cites, quan coneix a la Summer i s'enamora d'ella a primera vista. Com que ella es manté ferma a no sortir amb cap home, el Tom fluctua entre confessar els seus sentiments a tots els seus amics i enfadar-se amb la Summer per no acabar de correspondre'ls. A poc a poc inicien una relació en la qual fan plans agradables i gaudeixen de la companyia de l'un i l'altre, però ell sempre vol anar més enllà per aconseguir el seu objectiu de tenir una relació estable. Al temps, quan acaben

trencant, ell no pot continuar amb la seva vida; no surt del pis, no treballa en òptimes condicions, no vol saber res dels seus amics ni tracta bé a cap dels seus coneguts; les seves expectatives i la seva última esperança de mantenir una relació amb qui creia que era la seva ànima bessona basant-se en alguns interessos en comú i una suposada complementació (mite de la mitja taronja desmuntat), són tallades per la voluntat de trencar que ella manifesta.

És d'esperar que ell comenci a qüestionar-se què va ser allò que va fer malament per arribar a aquesta situació o quan es va torçar tot, inquietuds que el porten a una espiral d'autodestrucció, tot i això, el Tom recupera el seu ànim quan al temps se la torna a trobar i tornen a créixer les seves esperances per tornar a guanyar el seu amor, pensant que aquesta ruptura l'haurà fet reflexionar i recordar-li les ganes que té d'estar amb ell. Al contrari dels seus desitjos, la Summer fa una reflexió final molt interessant, però poc positiva pel Tom, i és que durant aquests mesos ella ha conegut a una altra persona que li ha despertat uns sentiments inigualables i li ha ensenyat què és realment l'amor. Malgrat que al Tom no li agradi aquest final, l'obliga a mirar cap endavant i deixar de culpar-se, i al final del film fins i tot es planteja una nova relació amb algú, que irònicament, s'anomena Autumn.

A *(500) days of Summer* podem extreure valuoses lliçons, com la dificultat de la idealització, les actituds violentes a la que algú pot arribar quan se separa d'una altra persona, però la més important, i la que recalca Juani Rodriguez (2024) és que ambdós han crescut en una societat que no els hi ha ensenyat el que veritablement significa l'amor, i aquesta falsa concepció ha provocat la seva infelicitat durant tants anys, impactant als altres del seu voltant.

La part més atractiva d'aquesta pel·lícula és la seva trama no lineal. *(500) days of Summer* està plantejada d'una manera en la qual el muntatge juga amb totes les situacions viscudes al llarg dels 500 dies d'aquest procés d'enamorament i desamor, donant joc a comparacions d'una mateixa situació viscuda a l'inici de la relació o al final. Per exemple, a l'inici de la pel·lícula (dia 154) en Tom enumera totes les qualitats que li resulten atractives d'ella i acaba mirant a càmera, però al dia 322, enumera les

mateixes qualitats per reforçar perquè la detesta. És també una manera de donar respostes a les preguntes que es fa d'en quin moment van esvair-se els sentiments romàntics que aparentment ella mostrava.

Un altre element a destacar és una seqüència sobre les expectatives del Tom quan es retroba a la Summer i el convida a la seva festa; a doble pantalla, i amb veu en off, el narrador ens explica què era el que ell es pensava que passaria a la festa (ella confessaria el seu amor i tornarien a ajuntar-se), però l'altra imatge, la de la realitat, que al final de la seqüència passa a ser la principal, ens ensenya el que realment va succeir. El recurs de la veu en off és utilitzat en més d'una ocasió, normalment per donar veu als pensaments del Tom i anar narrant la història, sempre des de la perspectiva d'ell.

4.7. LA LA LAND

FITXA TÈCNICA	
DIRECTOR	Damien Chazelle
ANY	2016
GÈNERE	Comèdia - Drama – Musical - Romanç
DURACIÓ	2h 8min
PAÍS	Estats Units
PRODUCCIÓ	Summit Entertainment, Black Label Media i TIK Films
GUIÓ	Damien Chazelle
CÀSTING PRINCIPAL	Emma Stone (com a Mia) i Ryan Gosling (com a Sebastian)
SINOPSIS	La Mia, una jove aspirant a actriu que treballa com a cambrera mentre acudeix a càstings, i el Sebastian, un pianista de jazz que es guanya la vida tocant en sòrdids tuguris, s'enamoren, però la seva gran ambició per arribar al cim en les seves carreres artístiques amenaça de separar-los.

Figura¹⁵: Taula d'elaboració pròpia a partir de FilmAffinity (s.d.) i IMDb (s.d).

La La Land és un dels musicals més aclamats dels últims anys, no només per la seva banda sonora, sinó per la seva història, que anima a perseguir els somnis que un té, tot i que puguin semblar inabastables, però sobretot, pel seu retrat de l'amor en un món modern, on estimar-se a vegades no és suficient per estar amb una persona, i s'han de començar a prendre decisions un pèl egoistes.

Els dos personatges principals destaquen per la seva normalitat; el Sebastian i la Mia podrien ser qualsevol altra parella de la ciutat que també ha arribat de fora per lluitar pels seus somnis, és per això que les seves personalitats són corrents i universals.

- MIA: La Mia és cambrera en un dels estudis cinematogràfics més famosos de Los Angeles, posició que li permet estar més a prop de la indústria sense

necessitat de formar part d'ella. Tot i això, cada setmana assisteix a càstings per a papers secundaris que signifiquin una oportunitat d'inserció laboral; el primer paper que la porti a l'estrellat. És una dona valenta, lluitadora i perseverant, que tot i els mals comentaris i crítiques que rep, acaba aixecant-se. Destacar la seva extraversió i iniciativa, trets que són responsables dels primers avenços amb el Sebastian o el seu èxit professional. Tot i que té moments en el que es troba baixa d'ànims, com quan la seva obra fracassa o quan en ell passa molt de temps fora de casa, el seu personatge no deixa que aquest sentiment s'apodori d'ella, el que ajuda a reforçar la seva força (normalment no associada als personatges femenins) i competitivitat.

- SEBASTIAN: Amant acèrrim del jazz, el somni del qual és obrir un restaurant amb música en directe i que la gent torni a estar interessada per aquest gènere musical. En Sebastian és un home molt tossut, ho demostra, per exemple, a la seva primera trobada amb la Mia, està enfadat perquè l'han fet fora i quan ella va a felicitar-lo pel seu concert, l'esquiva i passa de llarg, o també quan el seu amic li proposa unir-se a la seva banda de jazz, però inicialment no accepta. Pel que fa a l'aspecte amorós, és ell qui sol iniciar les escenes més romàntiques del *film*; ell gestiona la cita al cinema (que després passa per l'observatori i el primer petó), comença el ball al mirador de la ciutat i li dedica cançons (com *City Of Stars*), malgrat això, el seu treball és també el desencadenant de la ruptura.

L'aprenentatge que aquesta pel·lícula aporta al complex món de les relacions de parella va més enllà de la superació d'una ruptura. A l'inici del llargmetratge els dos personatges estan caracteritzats per la seva frustració; una perquè no aconsegueix cap rol i l'altre perquè no aconsegueix treball per poder obrir el seu bar. Es comenta que tots dos tenen una vida sentimental poc seriosa, la Mia comença una breu relació amb un noi en qui no té molt interès, i el Sebastian és animat per la seva germana a trobar a algú després de la seva separació, però per ells dos, l'amor és un assumpte secundari.

Tot canvia la primera nit que es coneixen; no és un amor a primera vista, i si bé la Mia no va poder resistir-se al seu talent la nit que el va escoltar tocant el piano, la realitat és que ell va necessitar unes quantes conversacions amb ella per a començar a sentir atracció. A partir d'aquest instant, s'inicia una bonica història de parella caracteritzada pel suport a l'altre i guiada per un somni concret, el de triomfar a Los Angeles. Veiem moments en què tots dos li ensenyen a l'altre allò que fa especial a les seves passions, contagiant-los també d'aquesta il·lusió, que si és compartida, és més fàcil de gaudir.

Malgrat això, els primers problemes entre ells no triguen gaire a presentar-se. El primer conflicte és causat per la nova situació laboral d'ell (pianista a la banda del seu amic), la gira de la qual li ocupa la major part del seu temps i gairebé no té temps per estar amb ella. La Mia es nota desplaçada de la seva vida, al concert que assisteix es veu com una fan més, i no entén on quedava la passió pel Jazz que el Sebastian li va transmetre en una banda que té la comercialitat com a principal concepte. A partir d'aquest moment, ella es veu sola i intimidada; el seu xicot està triomfant, però no pot estar al seu costat, i ella cada vegada es veu més estancada. Té una última oportunitat de triomf, el dia de l'estrena de la seva obra, a la que malauradament no assisteix gairebé ningú i és criticada per alguns assistents, però la gota que fa vessar el got és l'arribada al teatre del Sebastian quan ella ja ha acabat de recollir-ho tot. Ell s'intenta disculpar, però la Mia està molt trista, veu que la seva carrera a la ciutat està acabada, i decideix marxar a casa dels seus pares. Al cap d'uns dies, i tenint present que no han parlat durant tot aquest temps, ell està frustrat a casa, no vol saber res de la Mia, però tot canvia quan rep una trucada d'una agent de càsting que vol contactar amb ella. Ell deixa de banda el seu ressentiment i va a buscar-la per explicar-li la notícia, ja que tot i que estan enfadats, ell sap el que significa aquesta oportunitat per ella.

A partir d'aquest moment, la pel·lícula pren de nou el seu rumb inicial; la Mia aconsegueix un paper molt important i anirà a rodar a París, i el Sebastian continuarà amb la seva exitosa gira guanyant diners. Tots dos estan arrasant professionalment, però la seva relació no és compatible amb aquest triomf, i decideixen separar-se d'una manera amistosa. Poly (2017) resumeix aquest final com una gran lliçó, que recorda a l'espectador que el temps és un element clau. Moltes vegades és possible que es

trobi a la persona correcta però en el moment incorrecte, i s'ha d'assumir que no es pot controlar tot a la vegada.

A l'epíleg es regala una clausura melancòlica; la Mia és ara una gran artista amb marit i fills, i el Sebastian ha aconseguit obrir el seu desitjat bar on toquen jazz en directe. Una nit, es retroben, i quan ell la veu a ella, es presenta l'últim número musical que planteja una pregunta: Què hauria passat si haguessin pres unes altres decisions? Al muntatge veiem que estarien junts i haurien format una família, però no haguessin complert els seus somnis. L'última escena mostra un encreuament de mirades entre ells dos, plena d'amor, ja que mai es deixaran d'estimar, però també d'alegria l'un per l'altre i d'acceptació, perquè saben tot el que han sofert per arribar a on estan, i tornarien a sacrificar el seu amor si això comporta la felicitat de l'altre.

La La Land no transmetria el seu missatge de la mateixa manera si no fos per la seva banda sonora i els seus números musicals. Tots són una oda a la ciutat de Los Angeles, com el pla seqüència inicial amb *Another Day Of Sun* a l'embús de la carretera, *City Of Stars* un altre nom per referir-se a la ciutat i en la que la Mia i el Sebastian canten sobre l'amor o el somni o *A Lovely Night*, el primer duet on ballen en un mirador en una nit estrellada i amb la ciutat de fons. La banda sonora és particular, ja que està composta per poques cançons, i moltes d'elles comparteixen acords i melodies que es defineix com la melodia característica de la parella.

Una altra particularitat és la divisió per les estacions de l'any en la que ve fragmentada la pel·lícula i en la qual cada una d'elles representa un sentiment en concret: el film comença a l'hivern (introducció als personatges, finalitza amb la trobada al bar d'ells dos on ell surt corrents), després primavera (la Mia i el Sebastian es tornen a trobar i es coneixen més profundament), l'estiu (se'ns mostra la idíl·lica vida de parella que tenen) i passant per la tardor (apareixen els problemes de parella i acaben separant-se). L'epíleg torna de nou a l'hivern, on els personatges es tornen a trobar, però amb una vida totalment diferent de la de fa cinc anys.

Pel que fa als aspectes tècnics, destaca la simbologia del color. Per exemple, al principi veiem l'ús del blau, que pertany al personatge de la Mia (la seva vestimenta o el seu voltant) i aporta un significat de melancolia i importància, ja que és el color del vestit amb el qual coneix al Sebastian. Ella també fa ús d'altres colors primaris, com el groc, color del vestit d'ella i protagonista del seu primer duet musical, un color dotat d'un significat idíl·lic i felicitat. A mesura que es van coneixent, els colors primaris d'ella donen pas a colors secundaris (s'ha unit amb ell i la seva percepció ha canviat) com el color verd del vestit del primer petó, que representa l'esperança, o el vermell i el rosa, que tenen més protagonisme a l'estiu quan l'amor està florint. A l'epíleg tenim la presència de dos colors més, el lila en el vestit del muntatge imaginari (representa la fantasia i el que passaria) i el negre, que posa fi a la relació.

Per acabar, cal destacar algunes transicions que usa el muntatge en dos moments clau de la pel·lícula. Ambdues tenen a veure amb transicions de clausura, i és que la pel·lícula presenta dos possibles finals, un on venç l'amor, i l'altre on venç el somni. El primer final és després del primer petó a l'observatori, i la imatge va a negre amb *iris out* (la imatge es tanca a poc a poc en un cercle negre), típicament usat a l'antic Hollywood, i deixa a la imaginació de l'espectador el destí de la parella. No obstant això, la pel·lícula continua i ens mostra un altre final on ha primat el desig de triomfar, i acaba després de l'epíleg amb la frase "*The End*" en pantalla i el "*Made in Hollywood*" a la part inferior.

4.8. WE BROKE UP

FITXA TÈCNICA	
DIRECTOR	Jeff Rosenberg
ANY	2021
GÈNERE	Comèdia – Romanç
DURACIÓ	1h 20min
PAÍS	Estats Units
PRODUCCIÓ	Tilted Windmill Productions, Particular Crowd, Mintz Entertainment
GUIÓ	Jeff Rosenberg i Laura Jacqmin
CÀSTING PRINCIPAL	Aya Cash (com a C.C. Baxter), William Jackson Harper (com a Fran Kubelik), Sarah Bolger (com a C.C. Baxter) i Tony Cavaler (com a Fran Kubelik)
SINOPSIS	La Lori i en Doug, una parella que porta deu anys junts, ho deixa pocs dies abans del casament de la germana petita de la Lori, la Bea, amb en Jayson. Per tal de no interrompre la diversió, la parella decideix fingir que encara estan junts fins que acabi el cap de setmana.

Figura¹⁶: Taula d'elaboració pròpia a partir de FilmAffinity (s.d.) i IMDb (s.d).

En *We Broke Up* ens presenten una parella formada per la Lori i el Doug, a punt de marxar al casament de la germana de la primera, i que aparentment semblen feliços després d'una llarga relació. Tanmateix, tot canvia quan el Doug li proposa a la Lori casar-se, i s'adonen que, tot i ser feliços, no comparteixen els seus plans de futur.

La pel·lícula és l'estrena més contemporània a aquest treball que s'ha vist de tota la mostra. Cal recalcar que l'elecció d'aquesta pel·lícula no compleix amb una de les premisses per formar la llista, ja que en ser una dècada recent no comptaven amb tantes possibilitats i s'ha optat per eliminar la premissa dels gallardons. Possiblement per aquest motiu, el seu guió i construcció no han estat tan complexes com a les altres pel·lícules, ara bé, ha tractat els mateixos temes que les altres des d'una perspectiva

més actual i reflexiva, tot i això, no ho haguessin aconseguit sense els seus personatges, que tot i no ser tan profunds, ja que no deixa de ser una comèdia lleugera, exemplifiquen molt bé les inseguretats de les relacions:

- LORI: La Lori és una dona divertida i molt familiar, manté una bona relació amb la seva mare i la seva germana i durant tota la pel·lícula demostra el seu afecte per aquesta última al no voler anunciar la seva separació per no arruïnar-li el casament. Un cop trenca amb el Doug, el seu caràcter passa a ser més trist i melancòlic; la proposta de matrimoni li agafa per sorpresa i la deixa reflexiva durant tot el cap de setmana. Intenta esvair-se dels seus problemes a través de l'alcohol, a pesar que no sigui suficient per tolerar-ho.
- DOUG: L'altra meitat de la parella, és un home atractiu i interessant. El seu propòsit en l'àmbit familiar és formar-ne una al costat de la seva dona dels somnis, en aquest cas la Lori, però ràpidament veu que aquesta il·lusió ve només recolzada per la seva part. Durant el cap de setmana es preocupa per la Lori tot i que no estiguin en bons termes, demostrant així que encara existeix un gran afecte entre ells, però també intenta començar a superar-la, ja que és conscient que tot el que està passant en aquell casament és una petita mentida.
- ALLISON: Germana de la Lori i futura muller, està molt il·lusionada amb el seu casament. No compta amb el suport de la seva mare, ja que coneix al seu futur marit de fa relativament poc, i això sumat a la revelació de la ruptura de la seva germana amb en Doug, provoca que comenci a dubtar i desaparèixer el mateix dia de la cerimònia.
- JAYSON: Futur marit de l'Allison, és un home divorciat i amb un fill que ha tornat a trobar la seva felicitat de la mà de la germana de la Lori, El seu personatge destaca per la seva entrega emocional, una virtut que no amaga, especialment per les seves contínues mostres d'amor que dedica a la seva futura muller, com plantar-se a la seva sogra o buscar-la durant la seva desaparició per convèncer-la de què finalment es cassin.

El procés del dol amorós en la parella protagonista de *We Broke Up* representa molt bé les 5 fases de dol prèviament mencionades. Quan en Doug li demana que es casi amb ell, la Lori canvia automàticament de caràcter i es dona a entendre que tenen una conversa on trenquen. Malgrat això, decideixen anar junts al casament de la germana, i allà comença l'etapa de negació, en aquest cas per part del Doug, que encarà mostra sentiments per ella i fins i tot en el discurs de felicitació a la parella, en el que menciona el seu amor per la Lori. Aquest succés desemboca en la fase d'ira; ella no pot suportar la situació, fingint davant de la seva família i en Doug actuant com si encara estiguessin junts, és per això que acaba expressant la seva disconformitat amb una actitud molt ofensiva cap a ell, i desfogant-se en moments tan insignificants com en una baralla (part d'una gimcana familiar). Havent deixat clar que ella no vol seguir amb ell, en Doug es desfoga amb una amiga del Jayson amb la que acaba besant-se. Contra tot pronòstic, la Lori ho descobreix i comença a sentir-se gelosa, i enfadada, acaba besant a un altre noi. Ràpidament, s'acaba penedint i decideix confrontar-se amb el Doug, amb el que acaba passant la nit i acceptant la seva proposta de casament. És aquí quan comença la tercera etapa del dol, la de negociació; és evident que la Lori no es vol prometre, però no pot suportar veure'l ser feliç amb una altra dona i decideix provar d'acceptar el seu destí. Un cop reconciliats, li revelen la notícia als seus familiars més propers, que celebren amb efusió la bona nova, però finalment, la Lori s'adona que ha pres una decisió precipitada i que realment les pressions exteriors i els seus dubtes no coincideixen amb la seva voluntat, voler casar-se. Quan en Doug i ella tenen una conversa on es diuen el que realment pensen, descobreixen que la seva vida els està portant per camins separats, i en aquests instants travessen l'etapa de depressió: ell marxa a la platja per estar sol i assumir el seu futur, i ella marxa sola a un parc; tots dos acaben dormint sols i representat uns sentiments de buidesa i tristesa. Finalment, i un cop consideren el que hauria de ser una parella seguint l'exemple de l'Allyson i el Jayson, arriben a l'etapa de l'acceptació. Es confessen que s'estimen, però que no és un motiu suficient per formar una vida junts, i comencen a afrontar les conseqüències sense importar el que diran els altres.

La pel·lícula llança un clar missatge desmitificant al matrimoni i les conseqüències que aquest comporta, com tenir fills o comprar-se una casa. Tot i que el Doug ho consideri una manera de refermar encara més la seva relació, i miri cap al futur amb la il·lusió de formar una família, la Lori veu aquesta institució com una reclusió; la seva vida és perfecta tal com està, no vol altres intromissions d'aquest estil. Ambdues opinions són totalment vàlides, i l'aprenentatge d'aquesta pel·lícula recau sobre el que implica estimar a una altra, on no sempre es compartiran les mateixes decisions, i a vegades, és millor continuar separats i acabar una relació d'una manera més sana que viure infeliç i sense amor. No pretén buscar bons i dolents o donar-li un fals final feliç (Kennedy, 2021), sinó que representa de la manera més natural el final d'una història. Ressaltar també la crítica a les pressions que reben les dones per casar-se: la Lori és constantment sorpresa per les preguntes dels familiars sobre quan es casarà, ja que la seva relació ja té més de deu anys i no tenen plans de futurs més enllà de seguir tal com estan. És possible que aquest sigui un dels motius pels quals, per moments, decideix acceptar la proposta, però finalment acaba prenent la decisió amb què més còmoda es troba.

Pel que fa als aspectes tècnics, destaquen les escenes paral·leles al cotxe que succeeixen després de demanar-li que es casés amb ell i en el moment en què decideixen afrontar la situació. A la primera escena, reina el silenci, més endavant sabem que fora del cotxe havien discutit, i és per això que no tenen res més a dir-se. El pla és frontal i cada un d'ells està assegut al seu seient. Cap al final de la pel·lícula, es repeteix la mateixa composició, però en aquest cas en un ambient més agradable i amb una conversa pel mig en el qual decideixen separar-se oficialment.

5. ANÀLISIS COMAPRATIU DEL CONTINGUT

Un cop analitzades individualment les vuit pel·lícules, s'ha procedit a comparar-les per veure com ha estat el tractament global.

Al llarg del treball ja s'hi ha esclerificat que el desamor pot venir donat de situacions molt complexes, és per això que el primer punt d'aquesta comparativa ha estat una posada en comú de les desencadenants emocionals. En aquesta taula, i recollint les dades de l'apartat anterior, s'observa que causes com la desil·lusió, els enganys, les infidelitats, les falses expectatives i les clàssiques ruptures són recurrents a la majoria de les trames.

PEL·LÍCULA	CAUSA DESAMOR
<i>THE APARTMENT</i>	Desil·lusió i expectatives
<i>THE GRADUATE</i>	Confusió i engany
<i>MANHATTAN</i>	Egoisme, infidelitats i idealització
<i>PEGGY SUE GOT MARRIED</i>	Infidelitat i nostàlgia
<i>CHASING AMY</i>	Ruptura: inseguretats i prejudicis
<i>(500) DAYS OF SUMMER</i>	Ruptura: idealització, incompatibilitat
<i>LA LA LAND</i>	Ruptura: incompatibilitat
<i>WE BROKE UP</i>	Ruptura: diferències

Figura¹⁷: Taula d'elaboració pròpia a partir del previ anàlisi.

Totes d'elles presenten històries úniques, però comparteixen estratègies i enfrontaments que permeten poder comparar-les, com per exemple les dues primeres pel·lícules de la mostra. Ambdues tracten el desamor provinent de les desil·lusions i falses definicions d'amor concebudes. En el primer cas, des de la perspectiva d'un home adult que es refugia en la seva soledat i viu amb l'esperança que les seves fantasies es fessin realitat, i en el segon cas, des de la perspectiva adolescent d'un recent graduat endinsant-se en la vida adulta i pressionat per prendre decisions amb les quals realment ell no està segur. Un altre tret que comparteixen és la presència de 3 personatges a la trama amorosa; tot i que el tractament sigui diferent, a *The Apartment* la figura en comú és la dona (la Fran) i a *The Graduate* és el noi (en

Benjamin), intuïm que al Hollywood clàssic una fórmula efectiva de crear aquesta dramatització implicava la connexió d'un protagonista amb 2 figures que li suposin plantejar-se diferents dilemes.

The Graduate i les seves certituds són, indirectament, el detonant de la ruptura a *(500) Days Of Summer*. En Tom ha crescut amb una visió falsa de l'enamorament, que implicava idealitzar qualsevol moviment provinent d'una dona i projectar en ella les seves expectatives. També provoca una crisi a la Summer quan ell la convida a veure-la al cinema, ja que ella també se sent representada per les pressions i els malentesos de l'amor. En Holden, de la mateixa manera que en Tom, a *Chasing Amy*, ha d'aprendre a deixar d'idealitzar a l'Alysson, i afrontar les seves pròpies inseguretats enfront dels seus prejudicis sexuals.

Un altre dels punts més repetitius ha estat la infidelitat, provinent del desgast emocional i la monotonia de la vida de casat. En el cas de *Manhattan*, és l'egoisme de l'individu i la incredulitat en l'amor dels personatges masculins que acaben perjudicant les seves respectives parelles, mentre que a *Peggy Sue Got Married*, aquest engany és l'empenta que té la Peggy per tornar a començar de nou o simplement apreciar el perquè de les desgràcies viscudes. La Peggy, com la senyora Robinson, són víctimes d'una unió molt primerenca provocada per un embaràs infortuni.

Desamor també significa acceptar que les voluntats individuals no sempre són compartides per l'altra persona, i això és el cas de les dues peces audiovisuals més recents de la llista; a *La La Land*, la balança s'acaba decantant per la passió i somnis dels protagonismes enfront dels sentiments que comparteixen, mentre que a *We Broke Up* la parella opta per trencar la relació un cop s'adonen que no comparteixen els mateixos plans de futur. Ambdues situacions deixen clar que encara continua existint un amor fort, però per circumstàncies de la vida a vegades s'ha de posar un punt final.

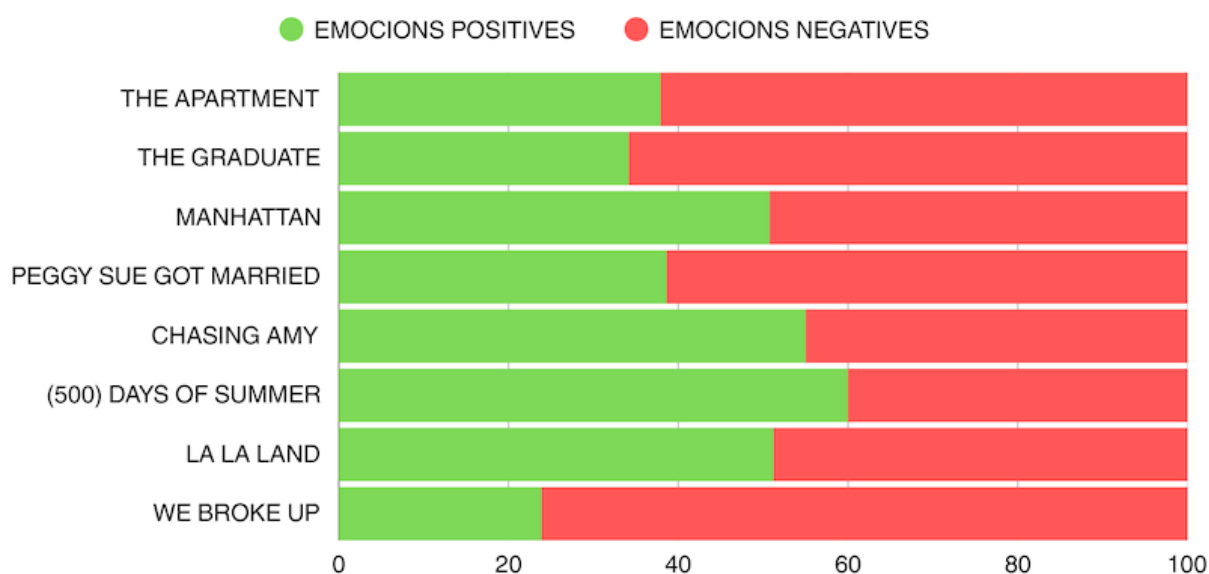
A trets generals, la falta de comunicació i la immaduresa acaba sent el causant majoritari de totes les ruptures. La moralitat d'aquestes històries deriva d'una desconstrucció personal necessària per a entendre el veritable significat d'amor.

Pel que fa a l'evolució, s'observa com al llarg dels anys el mateix amor s'ha anat representant d'una manera més sana. Durant les primeres pel·lícules les infidelitats eren un element més d'un matrimoni comú, que ajudaven a crear discòrdia, però usual, i on les dones sempre acabaven sortint les més malparades. Continuant amb l'avarícia i l'individualisme, a poc a poc el desamor va adoptar un to més crític contra el sistema; des d'evidenciar la institució del matrimoni o representar les noves realitats socials, era un pas avant tot i fer-ho d'una manera incorrecta. En l'actualitat, el desamor encara guarda pinzellades d'aquelles veies fórmules, però està més encaminat a mostrar com afecta la vida real i educar des d'una manera senzilla i sensible.

5.1. ANÀLISI EMOCIONAL

Aquest repàs no està complet sense examinar l'assimilació dels personatges per tots els conflictes que travessen. Abans s'ha anticipat que durant la visualització s'ha estat escollit entre 27 possibles reaccions positives i 28 reaccions negatives per comprovar la reacció dels personatges i extraure la tònica emocional global del film. Abans d'exposar els resultats, recalcar que si bé s'ha treballat amb una mostra de 8 cintes les quals tenen un *late motiv* fatigós, els seus gèneres audiovisuals predominants són tant el drama com la comèdia, per tant, adornen aquestes experiències fatídiques amb un humor característic.

El primer que s'ha fet amb aquestes dades és fer un recompte i dividir-les entre les dues grans agrupacions, el que ha ocasionat en el gràfic següent:



Figura¹⁸: Gràfic d'elaboració pròpia a partir de la prèvia anàlisi.

El gràfic mostra que en general, la resposta emocional ha tirat a una emoció més negativa per part dels protagonistes. Començant per *The Apartment*, la Fran ha estat el personatge més afectat a causa de la no correspondència de sentiments del Sheldrake, episodis que han afectat directament el Baxter, ja que la tristesa d'ella era el motiu de preocupació d'ell. A *The Graduate* tant en Benjamin con l'Elaine han viscut més moments negatius que positius, fruits d'una relació molt qüestionada, tal com la

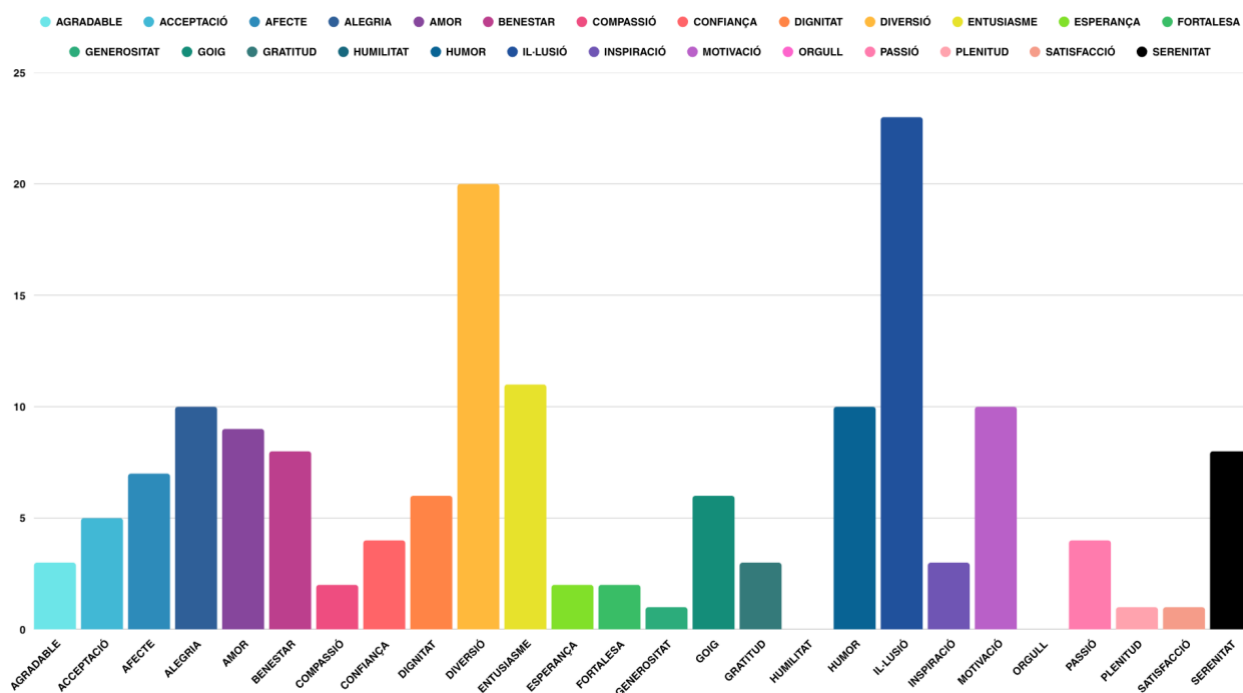
parella de *We Broke Up*, que al representar la història de la seva separació, l'únic positivisme sorgeix amb l'acceptació final.

En altres casos s'observa un equilibri de sensacions, com a *Manhattan*, on l'energia dels 6 protagonistes aconsegueix equiparar la balança i es contraresten aquells moments de desesperació amb els alegres. Tant a *La La Land* com a *(500) days of Summer* es representen la durada sencera d'una relació, per això el goig acaba superant la fase d'incertesa i predomina el color verd als seus gràfics.

Els casos més excepcionals s'han trobat a *Peggy Sue Got Married* i *Chasing Amy*. A la primera pel·lícula les emocions de la Peggy són les més predominants en ser ella la protagonista principal, però observem que els seus sentiments sempre són contradictoris als del Charlie; quan un es mostrava content, l'altre nerviós, i així constantment. La segona pel·lícula segueix un patró semblant, ja que quan l'Alyssa està feliç, el Holden està estressat pels seus sentiments, però un cop comencen a estar junts, ell passa a gaudir amb intensitat i ella a angoixar-se per la nova situació.

El film on s'ha tendit a mantenir majoritàriament l'emoció predominant més temps han estat *La La Land* i *Peggy Sue Got Married*; la primera perquè compta amb poques escenes, però aquestes són d'una llarga durada, per tant en cada una d'ella no s'advertien grans canvis de to, mentre que la segona és gràcies a la senzillesa del seu guió. En contraposició, a *Manhattan*, per ser la pel·lícula amb més protagonistes en escena, a *(500) days of Summer*, pel seu tractament no lineal, i a *We Broke Up*, en travessar les 5 etapes del dol, s'han observat els majors canvis d'emocions.

Per una altra banda, també s'ha analitzat quines han estat les emocions més recurrents a les buït anàlisis, fent un recompte a les taules de totes les possibilitats possibles.



Figura¹⁹: Gràfic “emocions positives”. Elaboració pròpia a partir de la prèvia anàlisi.

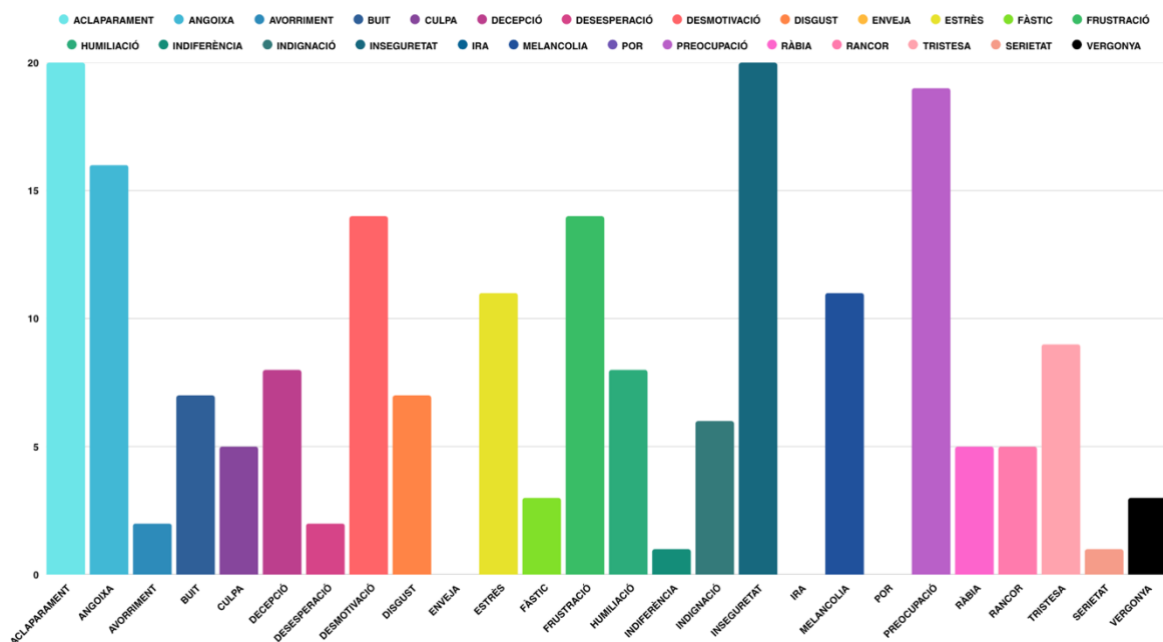
Pel que fa a les emocions positives, al gràfic s'observa que la més predominant ha estat la Il·lusió. Això és gràcies al fet que totes les històries han donat peu a l'enamorament, i d'alguna manera o altra, els personatges han tingut moments especials on semblava que anaven a obtenir un final feliç. *La La Land* ha estat la cinta on més vegades ha estat visualitzada, no només per la màgia de la seva relació sinó també per la possibilitat de complir els seus somnis.

A la il·lusió la segueix la diversió, i és que com s'ha comentat prèviament, set pel·lícules de la mostra estan catalogades com comèdia, i junt amb l'humor i l'alegria, els guions han aprofitat per entretenir als espectadors. *Chasing Amy* ha estat el film que més moments de diversió ha repartit, en part gràcies a que no només explicava una història explícitament d'amor, sinó que també ha narrat l'amistat del Banky i el Holden.

Altres paraules a destacar són l'afecte, l'amor, l'entusiasme i el goig, que s'han vist desembocades en moments romàntics i de confessions amoroses, com la nit d'amor entre la Peggy i el Michael o els moments de felicitat de l'Isaac amb la Mary en la seva efímera relació.

Per acabar, fer un apunt al personatge que més constant ha estat quant a la transmissió d'una sensació, i aquesta ha estat la senyora Robinson, que durant la primera part de la pel·lícula en la qual es donava la seva relació amb en Benjamin, ella es mostrava tranquil·la amb la situació i intentava controlar-lo a ell perquè acabés gaudint de la mateixa manera.

Aquest registre també ha estat elaborat per a les emocions negatives:



Figura²⁰: Gràfic "emocions negatives". Elaboració pròpia a partir de la prèvia anàlisi.

A diferència de l'esquema anterior, i amb motiu d'un número més elevat en el còmput total, s'observa que el resultat ha donat un gràfic més dispers. En primera posició es troben empatades la sensació d'aclaparament i la d'inseguretat, observades en set de

les vuit totals de la mostra (l'única excepció ha estat *The Apartment*). La primera predomina a *Peggy Sue Got Married*, a causa de la incertesa de la Peggy en viatjar al passat i haver de tornar a afrontar els seus errors amb en Charlie, i la segona domina a l'argument de *We Broke Up*, en especial a causa de la incertesa en la qual es troba la Lori amb la pregunta relacionada amb el matrimoni.

Molt de prop la segueix la preocupació, una sensació molt comuna a la majoria dels personatges. Personatges com en Benjamin, la Mary o la Mia es rumien molt sobre la situació en la que es troben, cosa que provoca que comencin a angoixar-se per la seva situació i la de les seves parelles.

L'angoixa, la desmotivació o la frustració són altres de les tòniques generals de les trames, i recorden a l'audiència que el procés pel que estan passant és feixuc i dolorós, que no només desemboca en una ruptura, sinó que obliga les persones a tornar a començar en molts aspectes vitals, i així ho demostren especialment la primera i tercera paraula, que han aparegut en tota la mostra.

Quan un pensa en desamor, la primera paraula que pot venir al cap és la de tristesa, melancolia o soledat, però aquest gràfic evidencia que hi ha altres emocions més afectant que aquestes. Tot i que es veuen recordades per la Tracy quan l'Isaac trenca amb ella o el Tom quan s'adona que no té possibilitats amb la Summer, la tendència tira més cap a l'animadversió que no pas cap a la lamentació.

Al final de les seves històries, la majoria dels personatges abandonen les negativitats i aprenen a gestionar les seves crisis emocionals. És veritat que no tots surten ben parats de les situacions que acaben de viure; a *Manhattan* l'Isaac queda desolat quan es troba sol a la ciutat i sense cap suport emocional que vulgui estar amb ell, o a *The Graduate*, pla final de la qual no augura un destí favorable. Però tampoc tots els finals són tristos, alguns donen peu a l'esperança, com a *The Apartment* i la seva mítica frase "Calla i reparteix", o d'altres que demostren que les situacions complexen aporten certs graus de maduresa necessaris per obtenir una vida més agradable, com a *Chasing Amy*.

5.2. MITES ROMÀNTIC I ESTEREOTIPS DE GÈNERE

Per acabar de comprendre el procés pel qual han passat tant els personatges com la mateixa estructura de la mostra, i tal com s'ha anat mencionant prèviament en la investigació, s'ha d'analitzar d'on provenen aquestes emocions i conflictes identificats i aquelles certeses de l'amor i els comportaments derivats.

El primer apunt a destacar és que totes les cintes vistes han estat protagonitzades per relacions heterosexuales. Aquesta dada, però, disposa d'una excepció; a *Chasing Amy* es debat sobre les preferències sexuals, i tot i que la relació principal és la d'un home i una dona, l'Alyssa és introduïda com una persona lesbiana. En general, la representació del col·lectiu que es realitza en aquesta pel·lícula és bastant estereotipada, començant pel Hooper, un amic en comú, que és gai i només apareix en escena per recalcar la seva sexualitat, sortir de festa i mostrar la seva exuberància. També es fa al·lusió a la trama de l'homòfob a l'armari amb el Banky, les intervencions del qual estan carregades de comentaris homòfobs per finalment revelar que secretament està enamorat del seu millor amic. Pel que fa a l'Alyssa, se li anul·la la seva condició sexual un cop se l'emparella amb el Hooper en favor a les fantasies masculines.

En relació amb les altres parelles, també es troben coincidències en les seves maneres de ser i actuar. A les pel·lícules més antigues predominen els clàssics estereotips de l'home com a individu superior i la dona individu inferior; a *The Apartment*, en Sheldrake és un home viril i controlador, home de família, però també infidel, mentre que la Fran és la dona sentimental, insegura i amb tendència a la culpabilitat. A *The Graduate* l'Elaine és la dona femenina i innocent, la seva mare és l'exemple a no seguir i, per tant, és presentada com a neuròtica i infidel, mentre que el Benjamin, un cop desenvolupa la seva part sexual, es converteix en un home violent i controlador. A *Manhattan*, *Peggy Sue Got Married* i *Chasing Amy* se segueixen els mateixos patrons de gènere: els homes són infidels, egoistes i gelosos, i no suporten les decisions dels personatges femenins. Elles continuen sent portades per la seva

part sensitiva, però lluiten contra els intents de domini d'ells que les reprimeixen i les jutgen.

En les pel·lícules del segle actual s'adverteix un inici de canvi de paradigma: a *(500) days of Summer* el Tom continua consumit per la seva misogínia i inestabilitat que culpen a la dona de les seves desgràcies i infelicitats, però la Summer es presenta més decidida i sense cap pressió per no agradar a la resta. A *La La Land* i *We Broke Up* s'empren a una representació més igualitària, en la que la dona i l'home tenen disputes, però ambdós són escoltats i valorats, sense necessitat de caure en vells tòpics.

Tots els episodis viscuts també estan fonamentats sobre unes jerarquies universals: els mites. La majoria d'aquestes històries surten malament perquè no aconsegueixen assolir aquestes utopies romàntiques, però de la mateixa manera, acaben servint com a crítica de certes assumpcions.

El primer mite reconegut en la visualització ha estat el de l'emparellament, que entén tenir parella com un fet natural i universal. Representat, en primer lloc, per la Fran, que passa la vida buscant a la seva parella i sap que fins que no la trobi no acabarà de ser feliç. És un dels mites més agressius, ja que desestabilitza la vida a les protagonistes i les fa creure que la seva existència encara no està completa. La Fran, quan el Sheldrake trenca amb ella, respon amb un intent de suïcidi perquè pensa que era la seva última oportunitat de ser feliç a la vida.

Altres personatges com la Mary a *Manhattan* i el Benjamin a *The Graduate* es veuen constantment bombardejats per aquesta propaganda. Mentre que ella és conscient i admet de les seves intencions, a ell és el seu propi entorn qui no para de repetir-li la idea i acaba culminant amb les seves precipitacions amoroses.

Un altre dels mites mencionats en aquestes pel·lícules és el del mite de l'omnipotència, aquell que dictamina que l'amor ho pot tot. En aquest cas és utilitzat a manera d'interrogant i l'evidència davant d'un final tan incert com el de *The Graduate*, on l'audiència es planteja aquesta pregunta.

En relació amb aquests dos, destacar el mite de la mitja taronja, la idea que cada persona compta amb una altra i estan predestinats a estar junts. La Fran creu que ella ha trobat a aquesta persona i és en Sheldrake, és per això que no suporta la idea de ser rebutjada. El Tom també passa per la mateixa situació que ella, i és que idealitza a la Summer perquè està segur de què és la seva altra meitat. Per sort, tots dos acaben desmitificant aquesta idea i comencen a buscar l'amor d'altres formes. En una societat més progressiva, *La La Land* demostra com és possible trobar a algú que es podria definir com una persona complementària, però que no equival a compartir un futur.

La crítica més dura se l'emporta la institució del matrimoni. A *The Graduate* i *Peggy Sue Got Married*, tant la Peggy com la Senyora Robinson ja porten casades uns anys i tot és a causa d'un fill inesperat. Ambdues expressen el seu rebuig a una aliança que les ha reclòs i empresonat en una vida infeliç, però apunten que la seva descendència no és pas el problema ni un error. La visió més contemporània del matrimoni la representa la Lori a *We Broke Up*, qui no creu en aquesta unió i així s'ho fa saber al seu marit, que un cop exposada l'argumentació, ell acaba acceptant la separació.

Una altra de les problemàtiques amoroses localitzada ha estat les relacions en què el factor problemàtic era la diferència d'edat considerable. A *Manhattan*, el personatge de Woody Allen surt amb una noia de disset anys, amb la que es porta vint-i-cinc anys. Tots dos estan en cicles vitals heterogenis; ella a l'institut, amb tot un món per explorar mentre que ell té un pis, fill, dues exdones i una llarga llista de relacions al darrere. A *The Graduate* veiem aquesta diferència amb la relació del Benjamin i la Senyora Robinson, en la que es podria concloure que ella s'aprofita de la seva inexperiència per manipular-lo.

En definitiva, totes aquestes pel·lícules mostren unes relacions molt complexes on la insuficiència i les expectatives fan perillar la unió de la majoria de les parelles, però sobretot, la salut de molts dels personatges. Si estirem de la majoria dels problemes que travessen, s'observa que realment tots ells han crescut amb unes idees del que se suposen que han de fer, i des d'una perspectiva crítica i actual com la d'aquest

treball, no n'hi ha prou amb criticar-les, sinó que assenyalar i entendre els seus comportaments per corregir-los i erradicar-los.

6. CONCLUSIONS

En aquest treball hem analitzat l'evolució del desamor en una sèrie de pel·lícules fixant-nos en el desenvolupament psicològic, la moral ideològica, i fent una menció al tractament audiovisual. Per poder fer-ho, s'ha establert una sèrie de criteris per aconseguir la mostra més idònia, i s'ha generat una taula de recopilació de dades enfocada en la seva facilitat d'extracció posterior per una anàlisi profitosa i encertada.

Aquest estudi ha servit per obrir una porta a la investigació sobre el desamor i els seus efectes psicològics, però també per continuar qüestionant les creences romàntiques i els suposats comportaments a seguir que la societat intenta establir. El primer que hem observat és que, efectivament, el desamor pot estar representat de moltes maneres possibles, i el progressisme de la societat al llarg d'aquests seixanta anys s'ha vist directament reflectit en les històries. Des de la Fran (1960) i el seu mal d'amors, amb un final molt prometedor per ella, fins a acabar amb la Lori i el Doug (2021), el cinema a poc a poc s'adona de què l'amor ja no és el conte de princeses perfecte, sinó que forma part d'una dimensió enrevessada i profunda.

Tanmateix, encara queda molt a millorar, ja que si bé al llarg dels anys la figura de la dona ha anat emancipant-se i alliberant-se de la seva feina de complement masculí, moltes d'aquestes pel·lícules formen part de l'imaginari col·lectiu i no són assimilades amb una mirada crítica, sinó que continuen reforçant certs estereotips. Avui en dia el cinema encara és un dels canals de propaganda més potents, i tot i que existeixi aquesta tendència a l'alça en la seva correcta representació, alguns films del passat encara continuen tenint molt de pes per la seva trajectòria i segueixen escampant aquesta violència simbòlica.

Des de la panoràmica del desamor és possible entendre per què avui en dia la gent té tants problemes a l'hora de formar una relació o mantenir-la. Constantment rebem missatges de com hauria de ser la vida perfecta i què hem de fer per arribar a ella, però en la vida real no tot és accessible, i la cerca per la perfecció destrossa tot allò que troba per endavant. Una parella que mantingui una vida normal i corrent ha de saber conviure, però sobretot aprendre a entendre les necessitats de l'altre per així construir un espai còmode i durador.

La idealització que veiem en Tom (2009) o en la Tracy (1979) és un fenomen al qual acabem recurrent totes les persones vulguem o no; al final del dia s'ha d'entendre que en moments d'incertesa o infelicitat, la gent vulgui il·lusionar-se pensant en un possible futur com el de la seva pel·lícula preferida i trobar la persona idònia com aquell personatge que tant ens enamora. L'important és ser conscient que tot aquest reclam ha de ser passat pel filtre de la realitat i context personal i trobar l'equilibri entre possibilitat i exaltació.

Per tal d'erradicar aquests comportaments, també s'ha de començar a educar en pluralitat i diversitat. Entendre les noves realitats ajudaran a desprendre's dels clàssics rols i pot facilitar l'acceptació a la societat de l'autodescobriment en la que es troba.

D'altra banda, la correcta representació del desamor al cinema pot funcionar com a lliçó terapèutica per a tots aquells que estiguin sofrint. Hem vist que molts dels personatges com la Fran (1960), en Baxter (1967) o la Lori (2021) experimenten episodis autodestructius, o altres com l'Isaac (1979) i en Banky (1997) reprimeixen la seva por a la soledat amb actituds ofensives, però molts d'ells acaben trobant la pau i la solució als seus problemes quan descobreixen l'arrel d'aquests. Per tant, una representació fidedigna del desamor, que expliqui a l'espectador que aquesta és una experiència universal i comú, i promogui tècniques d'ajuda, pot obrir una finestra a un col·loqui més profitós. Tant és així que podríem dir que l'èxit de *La La Land* (2016) prové, en gran part, de la seva senzilla i mundanitat al representar un final de relació que no acaba amb una espiral de depressió, sinó amb una lliçó apresada de què la vida pot ser molt més que una simple unió amorosa.

No podem acabar aquestes conclusions sense fer una menció a la part més tècnica. Totes les pel·lícules han deixat clar que sense l'art del cinema i totes les seves tècniques, els missatges no arribarien a induir-se ni amb la meitat de l'efectivitat que ho fan ara. Els colors i la càmera ajuden a entendre les emocions i entendre els personatges, però el més cabdal ha estat la música, que ha acompanyat en els moments més clau de la trama i eleven l'experiència audiovisual a màxims.

És important que aquest treball no es prengui com una crítica a les relacions amoroses o als desitjos personals. L'amor, en totes les seves facetes, és un aspecte essencial pel desenvolupament humà, i sense ell, processos com l'aprenentatge, la socialització o les construccions d'identitat no serien possibles. No obstant això, és important educar en valors i polir la seva definició, començant per desprendre-li de la seva condició d'imprescindible. El món està ple de persones amb les quals millorar cada dia.

7. WEBGRAFIA

Aesthesis Psicólogos Madrid, A. P. (2024, 4 noviembre). Qué es la Dependencia Emocional. *Aesthesis Psicólogos Madrid*.
<https://www.psicologosmadridcapital.com/blog/consiste-dependencia-emocional/>

Alonso, M. (2024a). “Al llegar a casa queremos evasión, no cuestionamiento”: ‘La idea de ti’ y el porqué del imparable regreso de las comedias románticas. *El País*.
<https://elpais.com/smoda/placeres/2024-05-14/al-llegar-a-casa-queremos-evasion-no-cuestionamiento-la-idea-de-ti-y-el-porque-del-imparable-regreso-de-las-comedias-romanticas.html>

Alonso, M. (2024). Por qué las comedias románticas son el Lexatín audiovisual que necesitamos. *Artículo 14*. <https://www.articulo14.es/estilo-vida/por-que-las-comedias-romanticas-son-el-lexatin-audiovisual-que-necesitamos-20241007.html>

Baer, A. & Schnettler, B. (2009). Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El vídeo como instrumento de investigación social. A. Merlino (ed.): *Investigación Cualitativa en las Ciencias Sociales: Temas y problemas*, Cengage Learning, Buenos Aires. https://epub.ub.uni-muenchen.de/13087/1/Baer_13087.pdf

Bavdekar, S. B. (2015). Using Tables and Graphs for Reporting Data. *Journal of The Association of Physicians of India*, 63, 59-63.
https://www.researchgate.net/publication/282506195_Using_Tables_and_Graphs_for_Reporting_Data

Blasco Mira, J. E., Pérez Turpin, J.A. (2007) *Metodologías de investigación en las ciencias de la actividad física y el deporte: ampliando horizontes*. Editorial Club Universitario. San Vicente (Alicante). ISBN 978-84-8454-616-0, 347 p.
<https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12270/1/blasco.pdf>

Brackman, J. R. (1968). Why do we love “The Graduate”? *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/magazine/1968/07/27/the-graduate>

Butler, J. (2018) *El género en disputa*, Espasa Libros, Barcelona.

Cambours, N. F. (2019). Análisis de “The Graduate” (1967) de Mike Nichols - Nico Feldmann Cambours - Medium. *Medium*.
<https://medium.com/@NicoFeldmann/an%C3%A1lisis-de-the-graduate-1967-de-mike-nichols-7dec36ebffc3>

Cañero, D. (2016). Mitología amorosa. *Espacio Psicoanalítico de Barcelona*.
<https://www.epbcn.com/textos/2016/08/mitologia-amorosa/>

Cardona Segura, A. S. (2021). *El cine como agente socializador del amor romántico en la adolescencia: Un estudio con mujeres adolescentes en relación a su orientación sexual* [Universitat Jaume I. Escola de Doctorat].
<https://www.tesisenred.net/handle/10803/671258#page=1>

Chavarino, A. P. (2021). Las emociones positivas. *Alberto Peña Chavarino*.
<https://albertochavarino.com/emociones-positivas/>

Chavarino, A. P. (2024). Las emociones negativas. *Alberto Peña Chavarino*.
<https://albertochavarino.com/emociones-negativas/>

Cortés, D. (2023). Apelando a Internet Movie Database (IMDb). *Revista el Malpensante*. <https://elmalpensante.com/articulo/apelando-internet-movie-database-imdb>

CEG. (s. d.). Socialización diferencial vs. Desigualdades de género. A *Confederación de Empresarios de Galicia*. <https://ceg.es/sites/default/files/adjuntos-publicaciones/Socializaci%C3%B3n%20diferencial.pdf>

Chicote, G. B. (2009). El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval. *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41439>

Cinedidacta. (s. d.). Todos los movimientos de cámara para dar vida a tu proyecto y cuándo utilizarlos (con ejemplos). *Cinedidacta*. <https://cinedidacta.com/movimientos-de-camara/>

CNMCDData. (2023). *Seis de cada diez hogares con Internet pagan para ver contenidos audiovisuales online*. CNMC. <https://www.cnmc.es/prensa/panel-servicios-audiovisuales-20230602>

De Blois, A. (2022). Tipos de Planos en el Cine [Con Ejemplos Incluidos]. *Blog del Fotógrafo*. <https://www.blogdelfotografo.com/tipos-de-planos-cine/>

De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan

Del Valle, I. (s.d.). Sobre romcoms: su éxito, caída y (posible) regreso. *Tierra Adentro*. <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/sobre-romcoms-su-exito-caida-y-posible-regreso/>

Delgado, M. (2017). Película Conducta: El método y la investigación cualitativa. *Monicadelgadoblog*. <https://monicadelgadoblog.wordpress.com/2017/03/20/pelicula-conducta-el-metodo-y-la-investigacion-cualitativa/>

Dementia 13. (2005). PEGGY SUE GOT MARRIED (1986, Francis Ford Coppola) Peggy Sue se casó | CINEMA DE PERRA GORDA. *Thecinema*. <https://thecinema.blogia.com/2005/102602-peggy-sue-go-married-1986-francis-ford-coppola-peggy-sue-se-caso.php>

Díaz, F. H. (2025). Así son las fases de una ruptura de pareja: el duelo amoroso. *AVANZA Psicólogos*. <https://avanzapsicologos.com/blog/duelo-amoroso-cuales-son-las-fases-de-una-ruptura/>

Díaz, L. (2022). El mejor amigo gay y otros clichés de la comunidad LGBT en el cine y tv que deben desaparecer. *Univision*. <https://www.univision.com/entretenimiento/cine-y-series/cliches-comunidad-lgbtq-cine-television>

Diccionario panhispánico de dudas (DPD) [en línea], <https://www.rae.es/dpd/década>, 2.ª edición (versión provisional). [Consulta: 1/05/2025].

Elorz, A. (2020). La (trágica) historia de amor LGBT. *Revista Popper*. <https://revistapopper.com/2020/10/23/la-tragica-historia-de-amor-lgbt/>

Equipo editorial, Etecé. (2025). Socialización - Qué es, tipos y agentes de socialización. *Concepto*. <https://concepto.de/socializacion/>

Farias, I. (2024). Cuando los sentimientos cambian: el desamor. *PsicoActiva.com: Psicología, Test Y Ocio Inteligente*. <https://www.psicoactiva.com/blog/el-desamor-cuando-los-sentimientos-cambian-y-dejamos-de-querer-a-una-persona/>

Fernández-Castrillo, C. ., & Lara López-Arza, C. . (2022). Integración de la violencia simbólica en la teoría filmica feminista: visibilizando lo invisible. *Arbor*, 198(805), a666. <https://doi.org/10.3989/arbor.2022.805014>

Fernández Curbelo, P. (2023). «Manhattan» de Woody Allen: una ciudad al ritmo de Gershwin. *Código Cine*. <https://codigocine.com/manhattan-woody-allen/>

Fernández, J. (2012). Análisis de «Manhattan» por Julia Fernández. *Ozonopino Club*. https://ozonopinoclubsala2.blogspot.com/2012/12/analisis-de-manhattan-por-julia_11.html

FilmAffinity. (s.d.). *FilmAffinity*. <https://www.filmaffinity.com/us/main.html>

Finkel, R. (2016). *Woody Allen - Manhattan*. Cinesinorillas. <https://cinesinorillas.blogspot.com/2016/10/woody-allen-manhattan.html>

Flores Fonseca, V. M. (2019). Mecanismos en la construcción del amor romántico. *La ventana. Revista de estudios de género*, 6(50), 282-305. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362019000200282&lng=es&tlng=es.

Furió Alarcón, A. (2024). Cine, una herramienta para el cambio social. [Cinema, a tool for social change]. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 01-17. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-881>

Gómez, J. A. M., Cano, M. S., Cantillo, M. L. S., & Suárez, Y. B. (2021). Duelo Amoroso, Dependencia Emocional y Salud Mental en mujeres que han terminado una relación de pareja. *Informes Psicológicos*, 21(1), 101-116. <https://doi.org/10.18566/infpsic.v21n1a07>

Gómez Tarín, F. J. (2006) *El análisis del texto fílmico* [Universitat Jaume I]. BOCC UBI - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. <https://www.bocc.ubi.pt/texts/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>

González Anji, A. G. A., & Ojeda Garrido, O. G. (2019). Síntomas y signos de personas que afrontan el duelo por ruptura amorosa. *Repositorio Institucional Universidad Cooperativa de Colombia*. <https://repository.ucc.edu.co/entities/publication/d64ad3dd-a3af-4498-9f50-05a00c7c8b24>

Herrera Gómez, C. H. (2009). El Amor Romántico como utopía emocional de la posmodernidad. *Blog de Coral Herrera Gómez*. <https://haikita.blogspot.com/2009/12/el-amor-romantico-como-utopia-emocional.html>

Herrera Gómez, C. H. (2013). La construcción cultural del amor romántico. *Blog de Coral Herrera Gómez*. <https://haikita.blogspot.com/2012/02/la-construccion-sociocultural-del-amor.html>

Igartua, J. J., (2008). Identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica. *Escritos de Psicología - Psychological Writings*, 2(1), 42-53. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=271020194006>

Igartua, J. J., & Múñiz, C. (2008). Identification with the characters and enjoyment with features films. An empirical research. *Communication & Society*, 21(1), 25-52. <https://doi.org/10.15581/003.21.36288>

Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica*. Katz Editores.

IMDb (s.d.). *Puntuaciones, reseñas y dónde ver las mejores películas y programas de televisión*. IMDb. <https://www.imdb.com/es-es/>

Inapelsaadm. (2019). Ascensorista es una profesión olvidada gracias a la tecnología. *Inapelsa – Instalación y Mantenimiento de Ascensores En Madrid*. <https://www.inapelsa.com/ascensorista/>

Institut d'Estudis Catalans. s.d). Amor. *Al Diccionari de la llengua catalana*, 2ª ed., Recuperat el 26 de març de 2025, a <https://dlc.iec.cat/Results?DecEntradaText=amor&AllInfoMorf=False&OperEntrada=0&OperDef=0&OperEx=0&OperSubEntrada=0&OperAreaTematica=0&InfoMorfType=0&OperCatGram=False&AccentSen=False&CurrentPage=0&refineSearch=0&Actualitzacions=False>

Kennedy, L. (2021). 'We Broke Up' Review: Indie Cracks Witty and Wise About Longterm Love. *Variety*. <https://variety.com/2021/film/reviews/we-broke-up-review-1234952830/>

Krippendorff, K. (1990). *Content Analysis. An Introduction to its Methodology*. Sage Publications, Inc., Newbury Park. <https://www.media3turdera.com.ar/mediosyrealidad/Klaus-krippendorff.pdf>

Kristensen, N. N., From, U., & Haastrup, H. K. (Eds.) (2021). *Rethinking Cultural Criticism: New Voices in the Digital Age*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-981-15-7474-0>

Lagarde, M. (2001). *Claves feministas para la negociación del amor*. Managua: Puntos de Encuentro.

Macguffin. (2019). El color en el cine más allá de la estética. *Macguffin007*. <https://macguffin007.com/2019/04/20/psicologia-del-color-en-el-cine/>

Marifil Carmona, R. & Repiso, R. (2011) Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea. *Actas del IV Congreso Internacional sobre análisis filmico*. Universitat Jaume I, Castellón 4-6 mayo 2011.

Madrid: Ediciones de Ciencias Sociales. <https://repositori.uji.es/items/f5e83b6f-df6e-4272-9864-a82f8ae62ea5>

Márquez, S. (2020). 'Persiguiendo a Amy' ('Chasing Amy'), de Kevin Smith: Snoochie Boochies (Parte 3). *Las Furias Magazine - Revista Cultural y Feminista*. <https://www.lasfuriasmagazine.com/persiguiendo-a-amy-pelicula-kevin-simith/>

Martínez León, Patricia (2020). La construcción de identidades de género en la ficción audiovisual y sus implicaciones educativas. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 20 (3), 317-333, <http://dx.doi.org/10.5209/arab.68189>

Mas, E. (2023, 29 agosto). ¿Qué es el duelo? *Centro de Psicología Canvis*. <https://www.canvis.es/que-es-el-duelo-2/>

Massanet, A. (2009, 8 julio). «Peggy Sue se casó», juventud sin juventud. *Espinof*. <https://www.espinof.com/criticas/peggy-sue-se-caso-juventud-sin-juventud>

Mgarcisa. (2022). IMDb, una información de cine a tu alcance. *Global Campus Nebrija*. [https://www.nebrija.com/medios/nebrijaglobalcampus/2022/07/07/imdb-una-informacion-de-cine-a-tu-alcance/#:~:text=IMDb%2C%20Internet%20Movie%20Database%20\(Base,%2C%20programas%20de%20televisi%C3%B3n%2C%20videojuegos%2C](https://www.nebrija.com/medios/nebrijaglobalcampus/2022/07/07/imdb-una-informacion-de-cine-a-tu-alcance/#:~:text=IMDb%2C%20Internet%20Movie%20Database%20(Base,%2C%20programas%20de%20televisi%C3%B3n%2C%20videojuegos%2C)

Méndiz, A. (2008). La influencia del cine en jóvenes y adolescentes - completo. *CinemaNet*. <https://www.cinemanet.info/2008/11/la-influencia-del-cine-en-jovenes-y-adolescentes-completo/>

Méndiz, A. (2010). La influencia del cine en los valores y estilos de vida. *Alfonso Méndiz*. <https://alfonsomendiz.com/la-influencia-del-cine-en-los-valores-y-estilos-de-vida/>

Mireia. (2021, 7 mayo). Los mitos románticos. *Psicolink*.
<https://psicolink.es/2021/05/07/los-mitos-romanticos/>

Molina García, B. (2015). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. *Comunicación y género*, 4(1) 2021, 61-71.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CGEN/article/view/71072/4564456555908>

Montagud Rubio, N. (2021). Socialización diferencial: qué es, cómo se produce, y qué efectos tiene. *Psicología y Mente*.
<https://psicologiaymente.com/desarrollo/socializacion-diferencial>

Morales Romo, B. (2017). El cine como medio de comunicación social. Luces y sombras desde la perspectiva de género. Fonseca, Journal of Communication, 15(15), 27–42. <https://doi.org/10.14201/fjc2017152742>

Mullor, M. (2021). Globos de Oro 2021: Las directoras hacen historia en los premios de la pandemia. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/globos-de-oro/a35408004/globos-de-oro-2021-mujeres-directoras-record-historico/>

Núñez, P. G. (2019). ¿Sabes qué es la socialización diferencial y cómo nos afecta? *La Mente Es Maravillosa*. <https://lamenteesmaravillosa.com/la-socializacion-diferencial/>

Orellana, C. I., & Garay, N. (2020). ¿Y vivieron felices para siempre? El Amor Romántico en guiones de películas comerciales. *Teoría Y Praxis*, (36), 47–90.
<https://doi.org/10.5377/typ.v1i36.14186>

Ortega, L. (2024). ¿Qué fue el Código Hays? La era de la censura en Hollywood. *Film Club Café*. <https://filmclubcafe.com.mx/blog/articulos/codigo-hays-que-es-censura-hollywood/>

Pardo, A. (2001). El cine como medio de comunicación y la responsabilidad social del cineasta. En M. Codina (Ed). *De la ética desprotegida : ensayos sobre deontología de la comunicación* (pp.117-141). Pamplona, España: EUNSA.
<https://dadun.unav.edu/server/api/core/bitstreams/0488e378-a38b-43a3-aceb-dd8fe8a88de9/content>

Paropua. (2019). *11 años de 500 días de Verano y las frases que nos hicieron odiar a Summer (aunque ella no tuvo toda la culpa)*. Me Gusta el Cine.
<https://megustaelcine.cl/2019/02/14/10-anos-de-500-dias-de-verano-y-las-frases-que-nos-hicieron-odiar-a-summer-aunque-ella-no-tuvo-toda-la-culpa/>

Pascual Fernández, A. Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *DEDiCA*, 10: 63-78 (2016). <http://hdl.handle.net/10481/41940>

Poly. (2017, 26 marzo). *La La Land y la crisis del amor*. Polyfáctica.
<https://polyfacetica.com/la-la-land-y-la-crisis-del-amor/>

Ramiro. (2024). ¿Por qué las comedias románticas siempre triunfan? *Tranifilmfestival*.
<https://www.tranifilmfestival.it/por-que-comedias-romanticas-siempre-triunfan-y-no-pasan-de-moda/>

Real Academia Española. (s.d). Amor. *En Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. Recuperat el 13 de abril de 2025, a <https://dle.rae.es/amor>

Ríos Ariza, J. M., Matas Terrón, A., & Gómez Barajas, E. R. (2014). Estudio sobre frecuencia del consumo de cine en estudiantes universitarios hispanoamericanos. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, (45), 189-201.
<https://www.redalyc.org/pdf/368/36831300012.pdf>

Rodríguez, A. (2024). Las funciones de la música en el cine. *Treintaycincomm*.
<https://35mm.es/funciones-musica-cine/>

Rodriguez, J. (2024). (500) Días con ella: idealización y desencanto del amor. *AmaFuerte.com*. <https://www.amafuerte.com/post/500-dias-con-ella-y-la-idealizacion-y-desencanto-del-amor/>

Rodríguez Molinero, L. (2023). Duelo amoroso. *Adolescere*, XI, 87-93.
<https://www.adolescere.es/revista/pdf/volumen-XI-n1-2023/Adolescere-2023-1-WEB.pdf>

Sánchez Navarro, J. & Lapaz Castillo, L. (2015). *¿Cómo analizar una película desde el punto de vista narrativo?* Editorial UOC, S.L.

Scrive-Loyer, J. (2020). La subjetividad sonora del graduado. *Simulacro Mag*.
<https://www.simulacromag.com/la-edad-de-la-inocencia/2020/4/9/la-subjetividad-sonora-del-graduado>

Simón, L. (2023). Las olas del feminismo. *Politocracia*.
<https://www.politocracia.com/feminismo/olas-del-feminismo/>

Soto Arguedas, A., (2013). La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres. *ESCENA. Revista de las artes*, 72(1), 55-64.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158773009>

Tagarro Martí, J. M. T. (s.d.) Persiguiendo a Amy (Chasing Amy, Kevin Smith, 1997). *Miradasdecine*. <https://miradasdecine.es/2002/06/persiguiendo-a-amy-chasing-amy-kevin-smith-1997.html>

Tai Arts. (2022). Montaje cinematográfico: qué es y tipos. *TAI ARTS*.
<https://taiarts.com/blog/montaje-cinematografico/>

The Gay and Lesbian Alliance Against Defamation. (2024). *2024 Studio Responsibility Index*. <https://glaad.org/sri/2024/overview/>

Treintaycinco Mm, E. de R. (2024). Géneros cinematográficos: películas de romance. ¡Suspiros de amor! *Treintaycinco Mm*. <https://35mm.es/peliculas-romance/#las-comedias-romanticas-un-subgenero-muy-extendido>

Ugarte, J. M. (2022). *El arte y los niveles de análisis en un cine forum*. Cineclub Fas.
<https://www.cineclubfas.com/post/el-arte-y-los-niveles-de-an%C3%A1lisis-en-un-cine-forum>

- Varascar, E. (2015). Elementos para la crítica: la parte técnica del audiovisual cinematográfico. *El Ojo En el Fotograma*. <https://eljoenelfotograma.wordpress.com/2015/06/02/elementos-para-la-critica-la-parte-tecnica-del-audiovisual-cinematografico/>
- Velásquez, L. (2021). Historias queer: La falta de finales felices. *SimplyVelasquez*. <https://simplementevelasquez.com/2021/04/09/los-finales-infelices-en-el-cine-lgbt/>
- Yela, C. (2003). La otra cara del amor: mitos, paradojas y problemas. *Encuentros en psicología social*, 1(2), 263-267 https://www.researchgate.net/publication/364699134_La_otra_cara_del_amor_mitos_paradojas_y_problemas_Encuentros_en_Psicologia_Social_2003_1_2_263-267
- Zavala Kahn, S. (2019). La representación de personajes LGBT en el cine. *Ventana Indiscreta*, 22(022), 10-17. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2019.n022.4652>

8. ANNEXOS

THE APARTMENT (1960 – Billy Wilder)

DESCRIPCIÓ	EMOCIONS POSITIVES	EMOCIONS NEGATIVES	ASPECTES FORMALS DESTACABLES				MITES ROMÀNTICS - ROLS GÈNERE
			COLOR - LLUM	SO	MÚSICA	CÀMERA	
BAXTER introdueix la seva oficina i el seu apartament. En ell es troba el seu superior.	Motivació						
Quan marxa, ell puja al seu pis. El seu superior torna per un objecte oblidat, parlen del seu ascens.		Angoixa					
Baxter es queda sol al pis, recull, parla amb el veí i veu la tele.	Gratitud						
Es posa a dormir quan un altre superior li truca, necessita l'apartament i acaba cedint.		Indignació					
Nou dia a l'oficina, parla amb la FRAN.	Bon humor						
A l'oficina li truquen des del pis 27 (superior), puja amb la Fran. En SHELDRAKE en comptes de parlar de l'ascens, li parla de l'apartament. En sortir, convida a la FRAN al musical.	Entusiasme				Música extradiegètica de fons, sona un piano.	Tràveling d'acompanyament mentre el Baxter convida a la Fran al musical, aturant-se únicament quan la conversa dona un gir no esperat.	Dos protagonistes homes: en Sheldrake és un home fort, dominant. I intel·ligent, en Baxter és presentat amb un caràcter més

							femení i passiu (només pot haver-hi un home fort).
La FRAN es troba amb en SHELDRAKE, amb qui acaba a l'apartament. En BAXTER es queda esperant-la.		FRAN: Melancolia BAXTER: Disgust			La música anterior és diegètica (la toca el pianista al bar). Quan apareix en Baxter, es torna més melancòlica (per ell és extradiegètica)	Pla General d'en Baxter esperant a la porta del teatre, reforça la solitud en la qual es troba (tothom ja he entrat i ell continua esperant sol)	En Sheldrake actua a mode controlador del cos de la Fran quan s'adona que ella s'ha tallat els cabells, i a ell li agrada el cabell llarg en les dones.
L'endemà en BAXTER és ascendit, retorna un mirall trobat.	Generositat						
Festa a l'oficina, BAXTER convida a la FRAN a prendre alguna cosa. La secretaria del Sheldrake informa la FRAN que ella és una de moltes noies.	BAXTER: Diversió	FRAN: Humiliació					En Sheldrake es revela com a home infidel i conqueridor.
Es tanquen al seu cubicle, ell descobreix que el mirall és seu, decebut, marxa a un bar i allà coneix a una dona. Ella marxa a l'apartament amb SHELDRAKE, trista per la confessió que no estaran junts.		BAXTER: Buit FRAN: Ràbia			En tancar-se, la música queda relegada al 2o pla, atmosfera més privada entre ells. Quan s'adona del mirall, comença a sonar un violí dramàtic.	PP del mirall amb la cara d'en Baxter, revelació inesperada	Ella és sentimental i entregada, quan el Sheldrake li diu que no poden estar junts perquè ell té una família, li recrimina que

					- Música diegètica (sona un vinil). És una orquestra però destaca el piano.	- PG a l'apartament, ella dempeus mentre es veu el pis decorat de Nadal	plora i la seva ingenuïtat.
En BAXTER torna a l'apartament amb la dona, es troba a la FRAN adormida al llit, ha pres somnífers. Truca al seu veí doctor perquè la salvi.		BAXTER: Preocupació FRAN: Tristesa	Foscor				Mite de l'empare- llament i mitja taronja, quan veu que no podrà estar amb ell, s'intenta suïcidar per no estar sola.
Ella es queda recuperant- se, ell avisa a SHELDRAKE, però no es preocupa. Ell la cuida i intenta animar-la quan ella expressa la seva mala sort a l'amor.		BAXTER: Preocupació FRAN: Vergonya SHELDRAKE: Indiferència			Música melancòlica mentre la cuida	PG mentre ella dorm, se'l veu a ell mirant-la.	Durant aquesta estança, la Fran és dèbil perquè no està amb el seu amor, però en Sheldrake actua despreocupat i no està interessat.
Al tornar, en SHELDRAKE fa fora a la seva secretaria (truca a la seva dona per explicar-li la seva aventura), i parla amb la FRAN, la deixa al càrrec del BAXTER.		FRAN: Rancor SHELDRAKE: Estrès					
En BAXTER torna a casa de treballar, la FRAN segueix	BAXTER: Serenitat	FRAN: Melancolia			A l'expressar que per què no		L'home és dolent a les

allà, li ha netejat el pis i parlen de desamors.	FRAN: Benestar				s'enamora de nois com ell, comença a sonar una música		tasques de la llar, la dona és qui ho fa millor.
Als dies, el cunyat de la FRAN va a buscar-la, es baralla amb en BAXTER i se l'emporta.		BAXTER: Humiliació FRAN: Culpa					La Fran és sempre vista com una propietat d'algú, el seu cunyat actua per ella i se l'emporta.
A l'oficina en BAXTER vol revelar els seus sentiments cap a la FRAN al SHELDRAKE, però ell li confessa els seus i li concedeix un ascens. Al final, acaba renunciant perquè està enamorat de la Fran.	SHELDRAKE: Goig	BAXTER: Frustració					Tot i que ha tallat amb la dona, en Sheldrake fa gala de la seva virilitat i intenció de continuar veient a més dones.
El dia de cap d'any, la FRAN i en SHELDRAKE ho celebr, però després d'una confessió, marxa al pis del BAXTER, qui estava fent mudança, acaben al sofà asseguts junts.	BAXTER: Il·lusió FRAN: Motivació	SHELDRAKE: Disgust	Foscor mentre es besen				Trencament dels estereotips, per primer cop la Fran es planta i decideix mirar per la seva felicitat.

THE GRADUATE (1967 – Mike Nicols)

DESCRIPCIÓ	EMOCIONS POSITIVES	EMOCIONS NEGATIVES	ASPECTES FORMALS DESTACABLES				MITES ROMÀNTICS - ROLS GÈNERE
			COLOR - LLUM	SO	MÚSICA	CÀMERA	
BENJAMIN BRADDOCK arriba a l'aeroport de casa després d'una estada d'estudiant.		Seriós	<i>Predomini de l'ús de colors freds</i>	<i>Predomini del silenci, importància del diàleg.</i>	<i>Banda sonora Simon and Garfunkel</i>	<i>Durant tot el film, plans molt llargs</i>	
A casa seva el reben en una festa on conviden a tots els amics de la família, ell no té ganes de celebrar res.		Desmotivació (per futur) i angoixa (festa)	Habitació a les fosques, en quant surt d'ella tota la casa il·luminada				Necessitat de ser viril: No paren de repetir-li que ara conquerirà a totes les noies.
La SENYORA ROBINSON puja a la seva habitació i li demana que el porti a casa.	SRA. ROBINSON: Serenitat	BENJAMIN: Estrès (per l'actitud d'ella)	L'habitació segueix a les fosques				Ella és presentada per ella mateixa com una dona neuròtica (ja que surt del paradigma de dona familiar)
A casa seva comença un joc d'insinuacions per part d'ella, però ell no cedeix. A l'estona arriba SENYOR ROBINSON.	SRA. ROBINSON: Entusiasme	BENJAMIN: Preocupació	Tot el mobiliari fosc i neutre, menjador a les fosques, però de fons es veuen les palmeres de color verd intens (corrupció)		Quan comença el joc d'insinuacions i plans, estan escoltant música dinàmica	Muntatge dinàmic pla – contraplà, tapant a ella quan es despulla. Quan ell diu “Seduir-me”, la seva cara entre les cames obertes d'ella de fons	Es torna a repetir que ell deu conquerir a totes les noies amb el seu èxit.

			L'habitació de la filla, és de color rosa (innocència)				
És l'aniversari del BENJAMIN i la família celebra una festa a la piscina de casa seva		Desmotivació		So respiració sota de l'aigua		Pla subjectiu, ell mirant a través de les ulleres de bussejar	
És de nit i en BENJAMIN truca a la SENYORA ROBINSON des d'un hotel. Ella acaba venint i tenen una conversa.	SRA. ROBINSON: Serenitat	BENJAMIN: Estrès i inseguretat	Mentre li truca, destaca de fons el color groc d'un taxi (inseguretat, bogeria)			Plans subjectius de la conversa amb el recepcionista, mostra el seu nerviosisme per agafar una habitació Reflexa al mirall de la taula des d'un angle picat quan es troben	
Pugen a l'habitació, i tot i que al principi ell dubta, acabant passant la nit junts.	SRA. ROBINSON: Serenitat	BENJAMIN: Preocupació	Tot a les fosques, l'única il·luminació és la llum blanca del lavabo. Ell ho vol tot apagat (si no ho veu és menys real), ella encès, finalment l'escena acaba			Quan ella comença a treure's la roba, pla contrapicat amb càmera lleugerament invertida.	En tot moment ella és la que està segura i ell nerviós, però el que acaba prenent la iniciativa de fer un petó és ell.

			amb una anada a negre, apaguen les llums.				
Muntatge escenes BENJAMIN a casa seva i escenes amb la SENYORA ROBINSON. La mare d'ell li pregunta pel que fa a les nits.	BENJAMIN: Serenitat		Blau intens de la piscina (contrasta molt amb la paleta general). Quan parla amb la mare, destaca el color blanc (paret, tovallola, espuma)			Muntatge ell a casa – ell a l'hotel amb la Senyora Robinson. Quan la família Robinson va a casa seva, pla subjectiu contrapicat, s'intueixen totes les cares menys la seva.	
Una d'aquestes nits en BENJAMIN intenta mantenir una conversa casual amb la SENYORA ROBINSON, acaben parlant de la seva filla i de per què està amb el seu marit.	BENJAMIN: Motivació	SRA. ROBINSON: Inseguretat, tristesa	L'habitació està a les fosques, però ell vol parlar amb les llums enceses. Davant les confessions, la silueta d'ell està emmascarada.			Pla llarg, ella davant trista, ell la observa des de darrere. Les mitges negres en primer pla i ell darrere d'elles (pòster)	Ella parla de com per culpa d'haver-se quedat embarassada va haver-se de casar amb una persona que no estima.
Els pares d'en BENJAMIN insisteixen perquè surtin amb la Elaine (la filla de la senyora Robinson). Conviden als seus pares a un menjar a casa.		BENJAMIN: Angoixa					Mite de l'emparellament: necessitat de que tothom trobi parella, quan abans millor.

Tot i la promesa amb la senyora Robinson, en BENJAMIN surt de cita amb la ELAINE. Van a un club d'adults, després a un restaurant, a l'hotel i la torna a casa després d'una confessió.	BENJAMIN: Plenitud ELAINE: Confiada	BENJAMIN: Culpa – Buit ELAINE: Humiliada	La senyora Robinson de negre, la Elaine vestida de rosa. El cotxe d'ell és vermell (passió)	Quan estan al restaurant, es tanquen al cotxe i no s'escolta la conversa, només la música de l'altra gent.		<i>Zoom in</i> a la senyora Robinson quan el veu entrar. Panoràmica de seguiment quan ella surt plorant, al final es besen. Moment confessió: ell desenfocat, ella il·luminada al centre.	L'Elaine es presenta com una dona emocional, dèbil i bonica. En aquesta escena, en Benjamin actua com un conqueridor i rude.
Un altre dia en BENJAMIN va camí a casa la ELAINE per tenir una altra cita, la SENYORA ROBINSON l'amenaça amb revelar la identitat, però al final li acaba confessant ell a la filla.		BENJAMIN: Estrès SRA. ROBINSON: Preocupació ELAINE: Fàstic	Senyora Robinson vestida de negre, l'Elaine de blanc.			Zoom out Sra. Robinson quan li diu adéu al Benjamin.	
Ell cau en un pou de desil·lusió, diu que es casarà amb ella. La va a buscar a la seva universitat i la segueix.	BENJAMIN: Motivació	ELAINE: Frustració	El vestuari de la Elaine es ara de colors apagats.		Música de la BSO trista.	PPP d'un full on ell escriu el nom de la Elaine molts cops. GPG d'ell a la universitat assegut esperant-la, <i>zoom in</i> quan la veu, <i>zoom in</i> a la seva cara de com reacciona al veure-la.	Mite de la mitja taronja, per ell l'Elaine és la persona amb la qual ha de passar tota la vida. Ell es posa gelós quan la veu amb un altre noi.
La ELAINE va a buscar-lo al seu nou pis, al final acaba		BENJAMIN: Desmotivació ELAINE:	Ell va de blanc, l'habitació a les fosques.				

confessant que no vol que marxi.		Vergonya					
Ella torna al seu pis i es besen, passen dies i parlen sobre casar-se. El SENYOR ROBINSON acaba anant al seu pis, confessa el seu divorci.	BENJAMIN: Motivació	ELAINE: Aclaparament	El seu pis segueix a les fosques, però destaca la cortina groga on està en Benjamin.		Comença a sonar música quan surt ell comparant un anell. Atmosfera idíl·lica.	Tràvelings d'acompanyament mentre parlen de la possible boda.	Ell continua gelós, ella encara ni s'ha decidit i li diu que ja ha parlat d'això amb un altre noi.
En BENJAMIN rep una carta, la ELAINE finalment es casa amb un altre noi. Va a buscar-la a casa seva, es troba a la senyora ROBINSON. Comença un camí de cerca de l'església.	SRA. ROBINSON: Dignitat	BENJAMIN: Frustració	La casa dels Robinson és tota blanca per dins.		Sona una música durant tota la seqüència, quan surt direcció a la boda comença la lletra.		L'Elaine acaba fent el que els seus pares li diuen, dona obedient.
Acaba trobant-la i escapen. Pugen al bus i comencen a penedir-se.	BENJAMIN: Inspiració ELAINE: Passió	BENJAMIN: Preocupació ELAINE: Inseguretat	L'església blanca envoltada d'un gran jardí verd. El bus característic estatunidenc de color groc.	Mentre els convidats li diuen coses a la Elaine, de les seves boques no surt cap soroll.	Quan pugen al bus, sona l'última cançó.	Zoom in, pla subjectiu d'en Benjamin mirant el petó de la parella..	Mite de l'omnipotència: escapen amb la creença que l'amor que es tenen pot superar-ho tot, però les mirades del final de la pel·lícula desmunten la teoria.

MANHATTAN (1979 – Woody Allen)

DESCRIPCIÓ	EMOCIONS POSITIVES	EMOCIONS NEGATIVES	ASPECTES FORMALS DESTACABLES				MITES ROMÀNTICS - ROLS GÈNERE
			COLOR - LLUM	SO	MÚSICA	CÀMERA	
Seqüència inicial, veu en off de l'ISAAC mentre veiem Manhattan.			<i>Pel·lícula rodada en blanc i negre per aconseguir un to més nostàlgic. Poc llum a la majoria d'escenaris</i>		<i>Música de Gershwin, interpretada per les Orquestres Filharmòniques de Nova York i Búfal. La música només sona quan està Isaac en pantalla.</i>		
L'ISAAC i la TRACY i L'EMILY i el YALE estan sopant. En YALE li revela al seu amic que ha conegut a una noia.	ISAAC i YALE: Humor TRACY: Passió EMILY: Benestar				Música dinàmica de fons, a piano.		La Tracy és menor (17 anys) i l'Isaac té 42 anys, menciona que podria ser el seu pare. El Yale parla que ha tingut aventures amb dones (és infidel)
L'EMILY i el YALE arriben a casa seva, ella treu el tema de tenir fills, però ell s'excusa de la conversa.	EMILY: Esperança	YALE: Estrès					
L'ISAAC va a casa de la seva exdona, la JILL, i li pregunta si està escrivint un llibre sobre ells.	JILL: Dignitat	ISAAC: Preocupació				Tràveling d'acompanyament (ell la segueix a ella mentre parlen)	Actitud LGTB-fòbica, la Jill és lesbiana i cria al fill que tenen en comú. Li pregunta si el

							nen juga a beisbol o es posa “vestiditos”
A casa seva, l'ISAAC i la TRACY parlen sobre amors passats.	TRACY: Il·lusió	ISAAC: Aclaparament	La il·luminació prové d'una llum encesa.			Pla obert de la casa, es veu menjador, escales i cuina de fons.	Ella li diu que està enamorada d'ell, però l'Isaac no vol una relació estable i minimitza les seves emocions. A part, creu que és ximple (per una broma que li fa)
En una cita, l'ISAAC i la TRACY es troben al YALE i la MARY, l'altre dona. Quan s'acomiaden, l'ISAAC parla malament de la Mary.	MARY: Entusiasme TRACY i YALE: Alegria	ISAAC: Indignació				En certs moments la Tracy és desplaçada del camp de la càmera. Predominen plans llargs i tràvelings.	La Mary parla molt, això molesta a l'Isaac. (Surt de l'esquema passiu de dona)
L'ISAAC s'acodiama del seu treball, guionista de televisió. Acudeix al seu amic YALE penedit de la decisió.	YALE: Humor	ISAAC: Frustració					Al control només treballen homes.
En una festa l'ISAAC es troba amb la MARY. Acaben donant una volta per Manhattan ells dos sols, parlant sobre si té alguna intenció amb en Yale.	ISAAC i MARY: Benestar			Per primer cop al carrer s'escolten de fons els cotxes passant.	Primer, música de violins mentre passen, quan parlen del Yale deixa de sonar, i al pont torna a sonar (estan parlant de NY)	Ens recorden que la pel·lícula és una carta d'amor a la ciutat: el pont de Manhattan de fons, majestuós, i ells dos asseguts en un banc a la	Quan parlen de sexe, ella pudorosa (reprimeix la sexualitat) El fet que la Jill el deixés per una dona, ho

						part inferior dreta del pla.	considera una humiliació
L'ISAAC truca al YALE per parlar de la Mary. En YALE i la MARY queden, ella expressa la seva preocupació de trencar un matrimoni.	ISAAC: Entusiasme	MARY: Preocupació YALE: Culpa					
L'ISAAC va a casa de la JILL pel seu fill		JILL: Disgust ISAAC: Rancor			Quan surt amb el nen, comença a sonar una música dinàmica.		Ella acaba asseguda mentre ell dempeus atabalant-la. Després porta al fill a un bar (el fill d'uns 10 anys), li parla de lligar amb dones (expressar la seva sexualitat).
L'ISAAC i la MARY van junts a un planetari, després que el Yale no hagués agafat la trucada d'ella. Mentrestant, en YALE i l'EMILY tornen d'un sopar i parlen sobre tenir fills.	ISAAC: Serenitat	MARY: Angoixa YALE: Angoixa EMILY: Decepció	Al planetari deixem de banda els contrastos per tenir una imatge negra i les seves siluetes en primer pla.	So dels trons a la tempesta.		PG habitació, ella està darrere la cortina Al planetari, PP d'ells dos mirant-se.	Tornen en incidir en la idea de l'home infidel (en aquest cas el seu exmarit). Ella és insegura, vol tornar a quedar amb l'Isaac, però ell s'excusa amb el llibre que està escrivint.

							En Yale torna a mentir
L'ISAAC queda amb la TRACY, van a fer un passeig a cavall pel parc.	ISAAC: Agradable TRACY: Afecte		Mentre es besen, els il·lumina la llum del carruatge.		Música majestuosa mentre es besen.	Pla – contraplà mentre parlen que ella anirà a Londres	
La MARY i el YALE discuteixen, ella vol una relació estable.		MARY: Inseguretat YALE: Aclaparament		El gos de fons plorant, el telèfon sonant (situació estrenant)		Panoràmica, la càmera la segueix mentre es va movent d'un costat a un altre.	Ella busca relació estable, ell no. (Mite de la mitja taronja).
L'ISAAC ha hagut de mudar-se. En YALE li diu a la MARY que han de deixar de veure's. Ella va al pis de l'ISAAC.		ISAAC: Estrès MARY: Frustració YALE: Aclaparament	El pis il·luminat gràcies a una espelma.			Mary – Yale: pla, contra pla, ells a un lateral, i a l'altre costat veiem 2 parelles felices.	L'Isaac torna a no prendre's seriosament el que la Tracy diu. Recrimina les expectatives d'amor que té ella, la Mary li contesta dient que els homes sempre es defensen entre ells. Mite de l'emparellament, per ella és natural, per ell una ximpleria.
L'ISAAC i la TRACY mengen i veuen una sèrie junts al llit.	ISAAC i TRACY: Agradable						
En YALE i l'ISAAC juguen junts, parlen de la MARY.	ISAAC: Entusiasme		Predomina el blanc (paret i vestimenta).		A la cita, música melòdica.	Quan es besen, el pla va a negre	Quan parla de més, ell la fa callar.

La MARY i l'ISAAC tenen una cita, acaben besant-se. Després tenen més cites.	YALE: Motivació MARY: Alegria						
L'ISAAC va a buscar a la TRACY per tallar amb ella. Després va d'excursió amb la MARY.	ISAAC i MARY: Il·lusió	ISAAC: Culpa TRACY: Tristesa	Si no hi ha llum (física), l'espectador no veu res.		De música animada passa a elegant.	Mentre tallen, tampoc els veiem al mateix pla. Tornar a anar a negre, s'obre el llum i estan al llit. S'apaga el llum, sona música i estan ballant.	L'Isaac li recorda a la Tracy que és una nena i que no sap d'amor. Destrossa el seu ideal de mite de la passió eterna.
L'ISAAC parla amb l'EMILY, ella vol conèixer a la Mary. S'acaben coneixent i van al cinema els 4.	EMILY: Agradable	ISAAC, MARY i YALE: Preocupació			Música de tensió		
L'ISAAC i la MARY van de botigues i es troben a l'exmarit d'ella. A casa, el YALE truca a la MARY per quedar amb ella.	MARY: Benestar	ISAAC: Fàstic MARY: Aclaparament				Quan es troben a l'exmarit, l'Isaac es desplaça del pla, la Mary va cap a ell (panoràmica).	Prejudicis de l'Isaac, ja que l'exmarit és baixet i no atractiu (convencionalment parlant).
Un altre dia els 4 tornen a anar d'excursió. Troben el llibre de la Jill. Un altre dia L'ISAAC va a casa de la JILL per tornar a parlar del llibre.	YALE, MARY i EMILY: Diversió JILL: Diversió	ISAAC: Humiliació				Torna a haver-hi un travelling se seguiment, les seves converses mai són estàtiques	
Quan torna a casa, la MARY confessa continuar enamorada del Yale.		MARY: Melancolia			Música de travessia quan va a buscar al		Quan confessa els sentiments, l'Isaac li diu que

Enfadat, va a buscar-lo a ell, després torna a casa. Acaba parlant amb la EMILY.	YALE: Fortalesa	ISAAC: Indignació EMILY: Rancor			Yale, després, música piano cabaret.		creu que està boja. (Ell renuncia als sentiments)
Trist a casa, acaba recordant a la TRACY. Decideix anar a buscar-la. Acaba trobant-la, a punt de marxar a Londres. L'ISAAC insisteix que no marxi, però no ho aconsegueix.		ISAAC: Culpa i tristesa. TRACY: Melancolia			Música romàntica, després quan va a buscar-la música de marxa. Quan arriba a casa, música melancòlica. Al final música èpica.	Mentre va corrent, tràveling. Es veu tot el carrer de la ciutat. Quan la veu, pla subjectiu a través de la porta. La conversa és un pla- contraplà.	Ell no vol que ella tingui experiències vitals, vol que es quedi amb ell. Vol controlar-la.

PEGGY SUE GOT MARRIED (1986 – Francis Ford Coppola)

DESCRIPCIÓ	EMOCIONS POSITIVES	EMOCIONS NEGATIVES	ASPECTES FORMALS DESTACABLES				MITES ROMÀNTICS - ROLS GÈNERE
			COLOR - LLUM	SO	MÚSICA	CÀMERA	
Les filles del Charlie i la PEGGY estan mirant la tele, li diu a ella que miri, però ella està. L'ha deixat per una altra. Es vesteix per anar a una festa.		PEGGY: Frustració			<i>Títol basat en cançó Peggy Sue Got Married de Buddy Holly</i>	Zoom Out, des de la tele cap al mirall (des del Charlie fins a la Peggy)	
Arriben a la festa. Unes noies parlen sobre ella, sobre com està després de la separació.		PEGGY: Estrès					La dona que no té fills és presentada com més atrevida i sensual.
La PEGGY parla amb les seves amigues. Parla del noi que li interessava de jove, en Michael (no està a la festa). En RICHARD parla de com han canviat al llarg dels anys, abans ningú li feia cas, ara és un home d'èxits i tothom està pendent.	PEGGY: Diversió	RICHARD: Desmotivació					Comença una conversa molt recurrent al llarg del film: la Peggy es va casar molt jove, i en Michael va tenir aventures que van portar a la depressió.
El CHARLIE apareix a la festa, tothom l'aclapara. La PEGGY el veu. Donen els premis a rei i reina: en RICHARD i la Peggy.		CHARLIE: Melancolia PEGGY: Aclaparament	En Charlie vestit de blanc Roses vermelles per la reina. Tots dos	So aplaudiments, interferència del micròfon → provoquen	<i>I Love You Peggy Sue</i>	L'efecte de llums i el muntatge de plans ràpids ajuda a entendre que la Peggy s'està	

A l'escenari, ella es desmaia.		RICHARD: Disgust	van vestits de plata. Efecte Centellegi vermell.	efecte desorientant		trobant malament, prèviament a desmaiar-se.	
S'aixeca, està a una infermeria i el CHARLIE la besa. Està a l'any 1960, les seves amigues la porten a casa. Allà es retroba amb la seva mare i la seva germana.		PEGGY: Aclapara-ment	Casa amb tons càlids (se sent segura, troba a faltar aquella seguretat)		Cançó <i>Tequila</i> (diegètic, a la ràdio) ajuda a contextualitzar l'any quan arriba a casa, sonen uns violins.	Panoràmica per l'habitació, la Peggy està admirant la seva antiga estança.	
La PEGGY i la NANCY miren la televisió juntes. Arriba el seu pare, la PEGGY està beguda.	PEGGY: Entusiasme						
Al següent dia per esmorzar, mengen els 4 junts. Arriba el CHARLIE a buscar-la, ella. Ell expressa que abans de casar-se, haurien d'experimentar amb altres persones, ella proposa tallar ja.	PEGGY: Benestar CHARLIE: Humor	PEGGY: Angoixa					La Peggy li diu a la seva mare que s'assegui a menjar. Per un moment, l'allibera dels seus rols domèstics. L'home vol experimentar la seva sexualitat
A classe, la PEGGY no ha estudiat per un examen. Es fixa en el MICHAEL.	PEGGY:	MICHAEL: Desmotivació					

A l'hora de dinar, els seus amics riuen d'ella. La PEGGY li proposa quedar al RICHARD.	Dignificada	RICHARD: Vergonya					
La PEGGY assaja amb les animadores. El CHARLIE li diu que no vol tallar, ja que no vol que ella estigui amb més nois.	PEGGY: Diversió	CHARLIE: Preocupat					L'home pot experimentar, però la dona no. Només pot estar amb el seu home.
Es troba amb el RICHARD, li pregunta si és possible viatjar en el temps. Li confessa que ha viatjat en el temps, ell creu que és ridícul, però l'acaba convencent.	RICHARD: Inspiració	PEGGY: Angoixa					
La PEGGY arriba a casa. L'àvia truca.		PEGGY: Aclaparament			Quan truca l'àvia, comença a sonar una música trista.		La mare expressa que votarà als demòcrates d'amagat al seu marit. La mare li pregunta si el Charlie l'està pressionant per fer alguna cosa que ella no vol fer.
En CHARLIE arriba a casa de la PEGGY. El seu pare parla amb ell sobre ella. La mare la convenç per anar a la festa.	CHARLIE: Il·lusió	PEGGY: Desmotivada			Música romàntica mentre es queden sols.		

Estan a la festa. El grup de nois, on està el CHARLIE, canten. Es posen a ballar, ell li confessa els seus sentiments.	CHARLIE: Il·lusió						
Al cotxe ella proposa mantenir relacions, però ell prefereix esperar al matrimoni i se'n va.	PEGGY: Diversió	CHARLIE: Inseguretat					Mite del matrimoni. A més, la iniciativa prové de la dona, cosa que en Charlie no acaba d'entendre.
La PEGGY arriba a un bar i es troba al MICHAEL. Marxen junts en moto, acaben passant la nit junts.	PEGGY i MICHAEL: Goig		Part del bar a les fosques, il·luminats només per una llum. Després il·luminats per la lluna (sensualitat)		Al camp, música de violins.	Abans de revelar molt la nit, l'escena va a negre.	Mostra el seu penediment per haver-se casat amb en Charlie. Es trenca amb el mite de la felicitat al matrimoni
La PEGGY va a veure al CHARLIE al treball. Parlen de la nit anterior.		CHARLIE: Aclaparament PEGGY: Preocupació	La Peggy va vestida de blanc (purificació)				Ell torna a expressar que el fet que la proposta fos d'ella el va desconcertar.
La PEGGY va a donar una volta amb en RICHARD. A casa seva, les seves amigues van a parlar-li que saben que ha estat amb en Michael.	PEGGY: Entusiasme					Transició, imatge en diagonal.	La seva amiga embogeix quan veu que la Peggy no seguirà el pla de vida establert, casar-se i tenir fills amb les

							parelles de l'institut.
En CHARLIE es cola a l'habitació de la PEGGY. Sembla que la vulgui asfixiar amb un coixí, després van al soterrani, allà ell embogeix.		CHARLIE: Inseguretat PEGGY: Preocupació	Il·luminació provinent de la finestra.			<i>Zoom in</i> mentre es barallen intercalat amb pla – contraplà.	Està gelós i l'amenaça, recalca la seva virilitat
La PEGGY va a un bar amb en MICHAEL. Ella talla amb ell, veuen al CHARLIE cantant.	PEGGY: Dignitat	MICHAEL: Buit CHARLIE: Frustració	Aquí ella va vestida de negre.		Cançó que diu “ell no t'estima com jo t'estimo”		Ell vol que ella marxi amb ell i viure en una relació poliamorosa, en la que ell serà el centre d'atenció. L'home vist com el centre de la vida d'una dona.
L'endemà la PEGGY va a veure al CHARLIE. Ella li ha escrit una cançó.	PEGGY: Generositat	CHARLIE: Decepció					
A l'institut parla amb en RICHARD, ella parla de com estranya la seva vida, i ell li proposa casar-se amb ell. En CHARLIE la convida a sopar, però ella va a veure els seus avis.	RICHARD: Il·lusió	PEGGY: Angoixa CHARLIE: Decepció					Ella parla de què no vol casar-se un cop ha viscut l'experiència, en Richard insisteix.
A casa dels avis, ella li explica el que li ha passat. Marxa amb l'avi a una reunió, allà parlen de viatges en el passat, fan un	PEGGY: Afecte		Colors càlids (troba a faltar els seus avis)	Trompetes (extradiegètic)	Orquestra sonant de fons.	<i>Zoom in</i> finestra mullada, la Peggy està mirant a través d'ella.	Tema matrimoni recurrent, la idea de sortir de

ritual, s'apaguen els llums i el CHARLIE se l'emporta. Li diu que el seu pare li ha donat un % del negoci, i li proposa matrimoni, ella renúncia fins que li dona el collaret.	CHARLIE: Il·lusió	PEGGY: Aclaparament	Al club, il·luminats per espelmes.	quan arriben al lloc	Música tensió, passa a romàntica quan obre el collaret.		l'institut amb parella i casar-se
S'aixeca a l'hospital, el CHARLIE està amb ella i li confessa els seus sentiments. Li pregunta per la seva amant. Ella li demana temps per tornar a estar junts, però el convida a sopar a casa.		CHARLIE: Tristesa PEGGY: Inseguretat		Veus filla i Charlie distorsionades, la Peggy està aixecant-se.	Cançó <i>I Love My Peggy Sue</i> cantada pel Charlie + violins sonant de fons	Muntatge de plans uns sobre d'uns altres (festa + ella dormint) Zoom out des del mirall, apareix la filla (tal com al principi de la pel·lícula).	Tot i que no tanqui cap porta, el film expressa molt bé la decepció de la Peggy amb el matrimoni, carregat d'infidelitats i decepcions.

CHASING AMY (1997 – Kevin Smith)

DESCRIPCIÓ	EMOCIONS POSITIVES	EMOCIONS NEGATIVES	ASPECTES FORMARLS DESTACABLES				MITES ROMÀNTICS - ROLS GÈNERE
			COLOR - LLUM	SO	MÚSICA	CÀMERA	
Convenció de còmics a NY. En HOLDEN i en BANKY signen còmics, l'últim s'acaba barallant amb un fan.		HOLDEN: Avorriment BANKY: Disgust			Música extradiegètica.		
En HOOPER està donant una conferència de racisme als còmics. Coneixen a l'ALYSSA.	BANKY i HOLDEN: Diversió HOOPER: Dignitat ALYSSA: Alegria						El còmic escrit per ella el consideren "coses de noies"
Prenen alguna cosa els 4 i parlen de còmics. Es queden l'ALYSSA i el HOLDEN junts jugant a dards.	ALYSSA: Diversió HOLDEN: Entusiasme HOOPER: Humor	BANKY: Desesperació				Quan l'Alyssa marxa, en Holden queda al lateral del pla mirant cap a l'esquerra, la llum de la lluna reflectint-se sobre ell. Està mirant a la direcció en la qual ella ha marxat.	Parlant d'un personatge, en Banky es nega a acceptar que és gay (diu que no s'escull per una noia perquè les estima a les dues). Parlen del que és l'amor.
En HOLDEN i la BANKY dibuixen còmics. El HOOPER truca per convidar al BANKY a una festa, assistirà l'Alyssa.	HOLDEN: Motivació HOOPER: Humor	BANKY: Desesperació					Es dona per fet que quedar amb una noia equival a passar la nit junts.

Arriben els dos amics a la festa, i es retroben amb els altres 2. L'ALYSSA surt a cantar amb el seu exgrup, s'acaba besant amb una noia, en BANKY s'adonen de què estan a un club lèsbic, en HOLDEN no sap què fer. L'ALYSSA i en BANKY acaben parlant d'experiències sexuals.	ALYSSA: Alegria HOLDEN: Motivació HOOPER: Diversió BANKY: Diversió	BANKY: Inseguretat HOLDEN: Estrès	Quan en Holden i l'Alyssa es troben, l'única llum prové d'un focus central al sostre (estan pràcticament a les fosques)		Alyssa canta "I want to kiss you"	A la dreta, en Banky (enfosquit), al centre es fa pas una noia que la mira (il·luminada) i a la dreta en Holden, il·luminat però no tant com ella.	En Holden no para de repetir comentaris homòfobs. Sexualització lesbianes per part del Banky, comentaris també misògins.
En HOLDEN i el BANKY van a una reunió de treball.	BANKY: Confiança	HOLDEN: Desmotivació					Concepció de què les lesbianes ho són perquè no han estat amb el noi indicat.
L'ALYSSA va a casa del HOLDEN, van a passejar, parlen de la nit anterior i de per què és lesbiana.	ALYSSA: Compassió HOLDEN: Acceptació						Conversació sobre per què ella és lesbiana, ella trenca totes les concepcions establertes que ell proposa
En HOLDEN i el BANKY estan a l'estació, l'últim truca a l'ALYSSA. Al final el Holden no marxa de viatge i acaba passant un cap de setmana amb ella.	BANKY: Diversió HOLDEN: Il·lusió ALYSSA: Diversió				Seqüència musical cap de setmana Alyssa i Holden		En Holden li ensenya a un nen unes revistes sexuals (els homes han de ser conqueridors)

En HOLDEN arriba d'un dia amb l'Alyssa i parla amb en BANKY. Es comencen a barallar i el Holden acaba confessant els seus sentiments per ella.		HOLDEN: Inseguretat BANKY: Frustració				La baralla suposa un pla llarg.	En un dibuix → la dona hetero: feliç / la dona lesbiana: odiosa Surt de l'estereotip de dona perfecta.
En HOLDEN i l'ALYSSA van a sopar, ell acaba confessant els seus sentiments. Ella marxa del cotxe enfadada, al final s'acaba besant sota la pluja.	ALYSSA: Humor HOLDEN: Goig	ALYSSA: Aclaparament		Quan diu t'estimo, sona un tro, a part plou.	Música tensió, veus de fons cantant.	Pla llarg sota la pluja, ella enfadada i recriminant-li la confessió, després travellint seguint al Banky fins al cotxe i es besen.	
El BANKY arriba al pis i es troba al HOLDEN i l'ALYSSA junts. Els amics acaben parlant de la situació.		BANKY: Buit HOLDEN: Estrès					
L'ALYSSA està amb les seves amigues, confessa que està enamorada del Holden.		ALYSSA: Angoixa					
Una nit on l'ALYSSA i el HOLDEN la passen junts, ella parla de com ha acabat enamorada d'ell.	ALYSSA: Amor HOLDEN: Il·lusió		Llum blava				
En BANKY arriba al pis i li ensenya al HOLDEN un anuari on surt l'Alyssa (té un sobrenom sexual). Acaben barallant-se.		BANKY: Inseguretat HOLDEN: Frustració					Prejudicis per la sexualitat activa d'ella.

En HOLDEN es troba amb el HOOPER, parla del Banky i de la gelosia que té. El Hooper li recomana que li preguntis a l'Alyssa per les seves inquietuds.	HOOPER: Serenitat	HOLDEN: Preocupació				Tràveling a la botiga de música mentre ells dos parlen	En Holden està preocupat de què l'Alyssa estigues amb més homes, però no pensa el mateix de les dones. (Per ell les relacions entre dones no estan al mateix nivell)
En HOLDEN i l'ALYSSA van a un partit d'hoquei, ell comença a plantejar-li una sèrie de preguntes i treu el sobrenom que tenia a l'institut. Acaben marxant i ella li relata tot el que ha experimentat.		ALYSSA: Humiliació HOLDEN: Indignació	Predomina el blau, llum que il·lumina el poliesportiu (fredor, melancolia).	Batec de cor quan parlen d'un noi de l'institut.	Cançó trista mentre ella es queda sola plorant, serveix de transició per la següent escena.	Combinació de plans baralla d'ells + baralla de dos jugadors hoquei. Càmera en mà mentre es barallen, inestabilitat	Ell jutja les seves decisions sexuals, està ofès pel que ella va fer al passat. Ella acaba demanant disculpes per no haver-li explicat que va estar amb més nois (es sent culpable per la seva sexualitat).
En HOLDEN està al pis amb en BANKY, després va a un restaurant i acaba parlant de l'Alyssa amb dos amics.		HOLDEN: Desmotivació			Música jazz extradiegètica, fins que un dels nois li diu que està "buscant a l'Amy". Quan un dels nois li parla de perdre al seu amor, música trista de		Quan pensa en l'Alyssa veu als seus futurs fills, però també veu a les seves exparelles. (Dones màquines maternals,

					violins, que passa ràpidament a música animada quan l'altre acaba insultant a l'Alyssa.		corrompudes pel sexe)
En HOLDEN convida a l'ALYSSA al pis juntament amb en BANKY. En Holden planteja que en Banky estigui enamorat d'ell i el besa, a més els proposa fer un trio. Ell accepta, ella no. Acaben trencant i marxen ella i el Banky.	HOLDEN: Il·lusió	ALYSSA: Decepció BANKY: Buit				Quan ella i en Banky marxen, pla picat del menjador.	El plantejament de fer un trio amb el seu amic equival a la visió que té de l'Alyssa com un objecte sexual.
Ha passat un any, en BANKY està a la mateixa convenció de l'inici del film i veu al HOLDEN de lluny. També està l'ALYSSA, i el Holden parla amb ella, li ensenya el seu còmic "Perseguint a l'Amy".	BANKY: Goig HOLDEN: Dignitat	ALYSSA: Aclaparament			Música marxa mentre es comunica amb en Holden, acaba quan diu "adeu". Quan l'Alyssa i el Holden parlen, música extradiegètica trista	Tràveling des de la paradeta de l'Alyssa fins a un pla de la convenció més obert. Marca el final de la petícula.	

(500) DAYS OF SUMMER (2009 – Marc Webb)

DESCRIPCIÓ	EMOCIONS POSITIVES	EMOCIONS NEGATIVES	ASPECTES FORMALS DESTACABLES				MITES ROMÀNTICS - ROLS GÈNERE
			COLOR - LLUM	SO	MÚSICA	CÀMERA	
Comença amb una dedicatòria (diu que és ficció, missatge a una dona i li diu <i>zorra</i>)					.		
Presentació personatges, primer dia que en TOM veu a la SUMMER.				Veu en off: Ens presenta als protagonistes i ens adverteix de què no és una història d'amor			Les expectatives romàntiques d'ell venen de la pel·lícula <i>The Graduate</i> .
Crèdits inicials – ells dos de petits. Símbol d'innocència.							
DIA 290: La RACHEL és trucada per anar al pis del TOM, està deprimit. La SUMMER ha tallat amb ell. Els seus amics l'intenten consolar.		RACHEL: Avorriment TOM: Buit SUMMER: Frustració					
DIA 1: El TOM està a una reunió de treball, allà coneix a la SUMMER. El narrador presenta a la protagonista.	TOM: Il·lusió		La Summer va de blanc	Presentació Summer amb veu en off			Es parla de les dones que són dolentes amb els homes (només perquè ella és tímida i no ha saludat).

DIA 4: La SUMMER i el TOM pugen junts a l'ascensor.	TOM: Il·lusió SUMMER: Entusiasme				<i>There is a light that never goes out</i> dels Smith, l'està escoltant ell i serveix com a tema de conversa.		
DIA 8: Festa a la feina, la SUMMER i el TOM parlen.	TOM: Benestar SUMMER: Alegria						
DIA 154: En TOM confessa al seu amic que està enamorat.	TOM: Il·lusió					Muntatge Summer i les seves qualitats, el Tom parla a càmera	
DIA 11: Parla amb la RACHEL de la Summer.	TOM: Il·lusió	RACHEL: Frustració					
DIA 22: Parla amb els seus amics de les seves trobades amb la SUMMER a la feina, ella no li fa cas.	TOM: Entusiasme	SUMMER: Indiferent		Botó pausa de la música (extradiegètic)	Posa una altra cançó dels Smith (<i>Please, Please, Please</i>)	Flashbacks de la conversa amb ella	
DIA 27: El TOM parla amb un company de feina, li avisa d'una festa. DIA 28: A la festa es troba amb la SUMMER, ella canta. L'endemà a l'oficina ella el besa i marxa. A casa li explica al PAUL, allà està també la SUMMER.	TOM: Il·lusió SUMMER: Benestar				Ella canta: <i>She Like the Wind</i> , ell <i>Here Comes Your Man</i>		Quan ella diu que no vol tenir parella, li pregunten si és lesbiana.
DIA 282: Ells dos al IKEA, ella no li fa cas. DIA 34: Ells dos al IKEA, s'imaginem que estan al seu		SUMMER: Desmotivada TOM: Frustració			<i>There Goes the Fear</i>	Contraposició muntatge: principi de la relació i final.	A la recreació del pis ella és qui cuina.

pis. Ella expressa que no vol res formal. Després van a casa d'ell.	SUMMER: Diversió TOM: Entusiasme			Sons aplaudiments i focs artificials a la performance (extradiagètics)	<i>You Make My Dreams</i> l'endempa de passar amb ella la nit, amb orquestra inclosa.	Ell surt del bany, en primera plana està ella despullada desenfocada, ell per raderre mirant-la. Al dia següent una espècie de <i>performance</i> d'ell celebrant-ho	
DIA 303: A l'oficina li pregunten si ha tornat amb ella, la SUMMER no treballa ja allà. DIA 45: Ells flirtejant a l'oficina		TOM: Desmotivats					
DIA 87: Agafen una petllícula i passen el dia junts. DIA 95: Passeig per la ciutat, parlen d'arquitectura	SUMMER i TOM: Diversió SUMMER i TOM: Afecte					Tràveling a la botiga mentre parlen de música.	
DIA 109: Van al pis d'ella, es qüestiona posar etiquetes a la relació. DIA 118: En TOM parla del tema amb la RACHEL.	SUMMER: Afecte TOM: Amor	TOM: Inseguretat		Veu en off: aquesta és la nit en la qual el Tom va conèixer realment a la Summer			Necessitat de posar una etiqueta a la relació, no veu clar on està anant la relació.
DIA 259: Estan a un bar ells dos. Un home la convida a una beguda, ella no accepta. Arriben a casa d'ella i està enfadada. Ella li diu que	SUMMER: Confiança	TOM: Angoixa SUMMER: Decepció					Ell qüestiona la vestimenta de les dones. L'home riu del Tom per la seva aparença,

només són amics, no vol una relació, ell expressa que sí ho són. Ella el va a buscar per la nit per demanar-li disculpes. L'endemà parlen de parelles, ella menciona que ha estat amb nois i noies.	SUMMER I TOM: Diversió	TOM: Inseguretat	A casa d'ell, il·luminats per la llum càlida del rebedor		Violins + so de pluja		acabant barallant-se a punys, en Tom es defensa dient que s'ha barallat per ella (i el seu honor). En Tom dubta una mica quan comença a parlar de les parelles
DIA 191: La parella va a una exposició, després al cinema. DIA 314: El TOM està sol al cinema	SUMMER I TOM: Diversió	TOM: Fàstic				Contraposició: ells feliços al cinema – ell sol al cinema → veient pel·lícules antigues, protagonitzades per ells dos, parlen del desamor i la pena per la qual està passant.	
DIA 321: El cap d'ell li pregunta per què està trist, mencionant a la Summer, no està rendint bé. DIA 167: El Tom està triomfant		TOM: Desmotivació					
DIA 322: El TOM ens explica què és tot el que no li agrada de la Summer.		TOM: Ràbia				Muntatge qualitats Summer, ara en negatiu, ell mirant a càmera	

DIA 345: El TOM està de cita amb una altra noia, però no està interessat. Ella li fa veure que la Summer sempre li va expressar les seves intencions de no tenir parella, però ell no deixa de pensar.		TOM: Desmotivació					
DIA 402: El TOM va al casament d'una companya, al tren es troba a la SUMMER. Acaben anant al casament junts.	SUMMER: Benestar TOM: Alegria	TOM: Estrès	Tons càlids				
Els coneguts del TOM expliquen a càmera qui són les seves estimades, ell però, no sap que dir.		TOM: Buit					
DIA 408: El TOM va a casa de la SUMMER. Descobreix que està promesa i marxa.		TOM: Disgust			Música trista durant tota la seqüència	Doble pantalla: expectatives – realitat → s'obre el pla de la realitat quan veu que està promesa	
DIES 440 – 441-442 : El TOM està deprimit, al treball fa un discurs pessimista de l'amor. Acaba dimitint.		TOM: Tristesa					
DIA 450: Va a l'entrenament de la RACHEL, li fa veure que hi haurà més possibilitats d'estar enamorat. Moment de realització: la Summer plorant mentre veu el final	RACHEL: Afecte	TOM: Melancolia				Muntatge moments amb la Summer	

de <i>The Graduate</i> , ella desmotivada.		RACHEL: Desmotivació					
DIES 456 – 476: El TOM comença a passar pàgina i torna a interessar-se per l'arquitectura, la Summer, es casa.	TOM: Motivació SUMMER: Motivació					<i>Time – lapse</i> : Nit a la ciutat + ell dibuixant. Doble pantalla: ell al bus, ella casant-se	
DIA 488: La SUMMER i el TOM es troben a un parc. Parlen del seu casament, amb el seu marit ha trobat alguna cosa que amb el Tom no va trobar.	SUMMER: Compassió TOM: Acceptació					PP mans juntes, la seva amb un anell al dit.	
DIA 500: En TOM va a una entrevista de treball i coneix a l'Autumn, li demana anar a prendre un cafè i ella acaba acceptant. → es converteix en el dia 1	TOM: Il·lusió		Llum càlida	Veu en off: Ens explica que pensa el Tom i quines són les lliçons que ha après de la seva relació amb la Summer		<i>Zoom IN</i> a la cara del Tom quan ella li acaba de parlar de què l'ha vist Quan diu el seu nom, ell mira a càmera.	

LA LA LAND (2017 – Damien Chazelle)

DESCRIPCIÓ	EMOCIONS POSITIVES	EMOCIONS NEGATIVES	ASPECTES FORMALS DESTACABLES				MITES ROMÀNTICS - ROLS GÈNERE
			COLOR - LLUM	SO	MÚSICA	CÀMERA	
Performance musical a un embut a la carretera – introducció a la parella protagonista		MIA: Frustració SEBAS: Ràbia	Colors primaris, predomina blau, groc, verd i vermell	Clàxon	<i>Another Day of Sun</i> – Una cinta de Jazz rebobinada per ell (frustració)	Pla seqüència escena musical Comença període HIVERN	
La MIA està treballant (cambrera), va a un càsting, però no surt bé, a casa es lamenta, es troba a les seves companyes i l'animen a anar a una festa.	MIA: Fortalesa	MIA: Desmotivació	Sala càsting blava, jaqueta blava, ascensor blau Les 4 companyes vestides de vermell, verd, groc i ella de blau. La música alegre passa a reflexiva, la llum s'atenua i el taronja dona pas a la foscor		<i>Someone in The Crowd</i> Cançó d'ànims pel càsting → és mouen al ritme de la música	Es juga amb la panoràmica (mostra personatge i visió). Zoom a la Mia a la seva audició (veiem llàgrimes) Una altra actuació amb plans de llarga durada.	
Surt de la festa i marxa caminant, acaba entrant a un bar on algú toca el piano.	MIA: Benestar		Entre la imatge blava, para a les llums vermelles. Quan entra al bar, tot al seu voltant es torna negre.			Tràveling, la veiem de lateral i para.	

Ara seguim al SEBAS. Arriba a casa i es troba a la seva germana.		SEBAS: Frustració	La samarreta de la germana també blava.			Pla seqüència conversa germans.	
L'han tornat a contractar a un bar tocant el piano, de sobte toca la melodia que la Mia ha escoltat a les escenes anteriors. Apareix la MIA, el cap d'ell el fa fora. Ella va a parlar amb ell però, el Sebas passa.	SEBAS: Inspiració	SEBAS: Decepció MIA: Humiliació	Esmoquin blau Amb la melodia, apareix un focus que només l'il·lumina a ell (donant-li protagonisme)			PD piano quan comença a tocar la melodia diferent	
La MIA es presenta a molts càstings. Després la veiem en una festa i s'adona que el pianista de la festa és el SEBAS.	MIA: Alegria	SEBAS: Frustració	Vestit Mia de color groc.		Escoltem una cançó, és so diegètic, la canta la banda del Sebas. Música dels 80	Comença període PRIMAVERA	
De nit, marxen la MIA i el SEBAS junts, tot i que no comencen amb bon peu, acaben volent alguna cosa més.		MIA i SEBAS: Aclaparament	Posta de sol: El cel blavós i lilós, la llum d'un fanal encès i el vestit groc de la Mia.		El Sebas comença a cantar-li: <i>A Lovely Night</i>		
La MIA va a treballar, el SEBAS va a la seva cafeteria, fan un passeig pels estudis. Després van a un club de Jazz. A la Mia li han trucat d'una audició.	MIA i SEBAS: Passió		A l'escena musical, posta de sol, cel amb tons roses i blaus.		Melodies de piano, en Sebas acaba cantant <i>City of Stars</i>		
La MIA va a l'audició, però no estan interessats. Va amb la seva parella a un sopar, mentrestant, el SEBAS l'està esperant per a		MIA: Disgust	Mia, vestit verd (corrupció)		Melodia <i>A Lovely Night</i> , pensa en el Sebas		

la seva cita al cinema, acaba marxant amb ell. Quan estan a punt de besar-se, les llums s'encenen.	MIA I SEBAS: Il·lusió	SEBAS: Decepció		El so ambient dona pas a la melodia.	Avorrida al sopar, la Mia comença a escoltar la melodia del Sebas.		
La MIA i el SEBAS marxen a l'observatori de la pel·lícula, quan estan a punt de besar-se, pugen a l'espai (estan enamorats).	MIA I SEBAS: Amor				Melodia amb violins, amor, quan es besen, instruments de vent i bateria → final.	Quan es besen, transició cercle, equivalent a un final de pel·lícula.	
La MIA està escrivint una obra de teatre, el SEBAS la porta a moltes cites, en concret a un club de jazz. A casa, ella li representa la seva obra.	MIA: Confiança SEBAS: Serenitat		A casa, llum vermella			De sobte, torna a començar la pel·lícula, apareix la imatge a través del cercle que es va fent gran. Comença ESTIU	
El SEBAS acaba acceptant l'oferta de treball del seu amic.		SEBAS: Inseguretat					
A casa, el SEBAS toca el piano i li canta una cançó a la MIA. Els seus somnis s'estan començant a fer realitat.	MIA I SEBAS: Il·lusió				<i>City of Stars → de cantar-la passa a melodia extradiegètica</i>		
En SEBAS fa un concert, la MIA el va a veure.	SEBAS: Diversió	MIA: Angoixa				Pla zenital, la Mia sent desplaçada cap darrere al concert.	
La MIA arriba a casa i es troba que el SEBAS ha arribat de la seva gira. Acaben barallant-se, ella li			Predomina el blau a l'escena del principi (quan el truca). Al			COMENÇA TARDOR	

recrimina que no està complit el seu vertader somni, ell es defensa dient que està triomfant.		SEBAS: Decepció MIA: tristesa	sopar, llum verda (perill).	Alarma incendis marca el final.	Melodia vinil para quan ell li recorda que és actriu.	Baralla: pla-contraplà.	
Ha arribat el dia de l'obra de la MIA, però no surt com se l'espera, el SEBAS està a una sessió cinematogràfica, arriba tard. Ella trenca amb ell.		SEBAS: Indignació MIA: tristesa					
La MIA torna a casa seva, la busquen per fer un càsting, el SEBAS li dona la notícia. El càsting surt bé. Quan surten del càsting, parlen sobre el futur, per perseguir els seus somnis, han de trencar.	SEBAS i MIA: Il·lusió		Al càsting, quan la Mia comença a interpretar, s'apaguen els llums i queda ell al centre de la imatge il·luminada sobre negre. S'encenen quan acaba.		<i>Audition (The Fools Who Dream)</i>	Càsting: Zoom in a la Mia molt lent, després trèveling, la càmera gira al voltant d'ella. Quan està acabant → <i>Zoom Out</i> La conversa entre ells és a la sortida de l'observatori.	
La MIA ara és una actriu famosa, el SEBAS té el seu bar que tant desitjava.	MIA: Alegria SEBAS: Satisfacció					COMENÇA L'HIVEN – 5 ANYS DESPRÉS	
La MIA i el seu marit van de cita sols, arriben al bar del SEBAS	SEBAS: Alegria	MIA: Aclaparament	Quan el Sebas comença a tocar el piano, només queden ells dos il·luminats.				
QUE PASSARIA SI... Ell no hauria acceptat el treball del seu amic i a ella li hagués anat bé a la seva obra → Estarien junts. Interpreten una pel·lícula.			Colors vius		Un mix de les cançons que hem escoltat al llarg del film.	Trèvelling	

En aquesta suposició, veuen una petllícula de com hagués sigut la seva vida amb fills.			Tons càlids				
En tornar a la realitat, la MIA vol marxar.		MIA: Aclapara- ment SEBAS: Melancolia				Joc de mirades final.	

WE BROKE UP (2021 – Jeff Rosenberg)

DESCRIPCIÓ	EMOCIONS POSITIVES	EMOCIONS NEGATIVES	ASPECTES FORMALS DESTACABLES				MITES ROMÀNTICS - ROLS GÈNERE
			COLOR - LLUM	SO	MÚSICA	CÀMERA	
La LORI i el DOUG van per menjar, ell li demana que es casi amb ell, ella no reacciona bé. Van al cotxe i es queden en silenci.	LORI I DOUG: Humor	LORI: Aclaparament DOUG: Humiliació		Silenci al cotxe → incomoditat	Música de fons (sona al bar), es para quan fa la proposta.	Pla fix al cotxe, frontal a ells, miren fixament al davant.	
Arriben a casa seva, sopen en silenci, en DOUG dorm al sofà. L'endemà, ella vol parlar del tema, revela que ell la va deixar. Han de marxar a la boda de la seva germana.		LORI I DOUG: Melancolia DOUG: Humiliació LORI: Frustració		Continuen sense parlar	Música d'ambient de fons.	Paralelismes → ella es renta les dents al lavabo, ell a l'aixeta de la cuina / ell està desperta assegut al sofà, ella igual al llit.	
La BEA i el JAYSON estan feliços per casar-se. El DOUG i la LORI arriben a l'hotel del casament. Han de fingir que continuen junts al casament. Es retroben amb la mare d'ella i els novios.	ALLISON i JAYSON: Amor	DOUG i LORI: Ràbia Inseguretat					Decideixen fingir que estan junts per no rebre comentaris. En una conversa, en Doug expressa estar a favor del casament.

El DOUG i la LORI s'installen a la seva cabanya. Ella ja no confia de la mateixa manera amb ell, la relació està trencada.		DOUG: Angoixa LORI: Inseguretat				PP maneta porta (està tancada amb pestell).	
El DOUG i la LORI van a sopar, ella es retroba amb un vell amic. Després del discurs, la Lori marxa. Estan a punt d'explicar-li a la seva germana però, ella no té cor, no vol destrossar la festa a ningú. La germana li demana que es facin un petó, encara tenen sentiments l'un per l'altre.		DOUG: Rancor LORI: Aclaparament					En Doug està gelós quan veu a la Lori parlar amb un altre home. Es posa a fer un discurs a davant de tots felicitant la parella, però parlant de la Lori. La Lori li demana fingir durant tot el cap de setmana.
De camí a la cabanya, en DOUG es topa amb el futur marit i els seus amics. De mentre, la LORI i la seva germana passen la nit juntes.		DOUG: Avorriment LORI: Preocupació			Música trista al muntatge final de la Lori anant-se'n a dormir, mostra la seva solitud.		La Lori parla de tenir fills amb la seva germana, reflexa les seves inseguretats amb ella.
L'endemà, la LORI i el DOUG es retroben a l'esmorzar amb més familiars. Ella està enfadada, no vol que ell doni peu a futurs plans familiars.		LORI: Frustració DOUG: Melancolia					

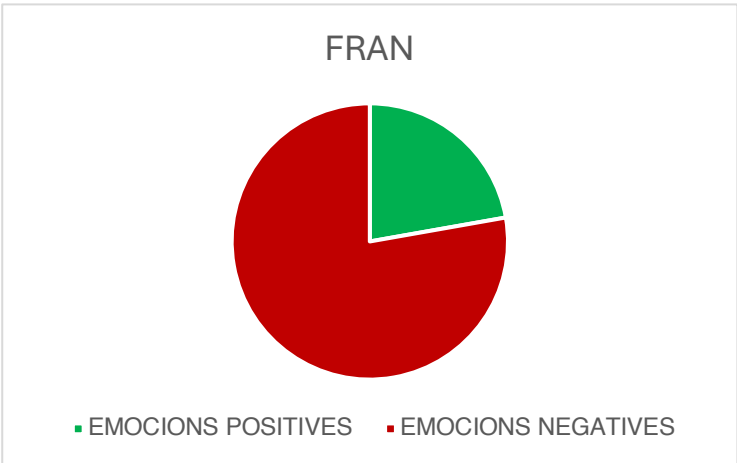
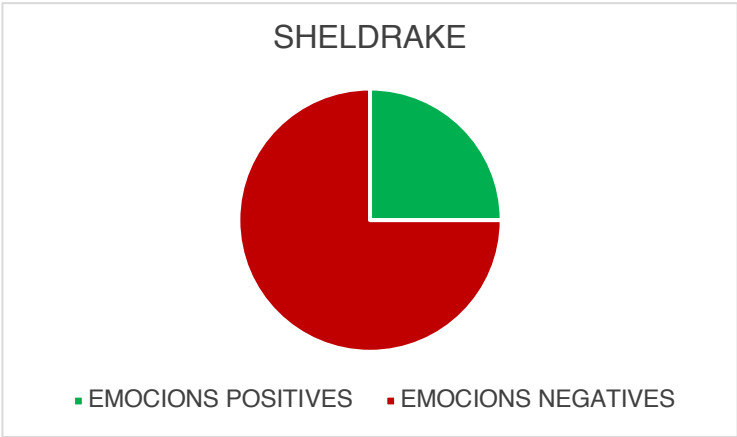
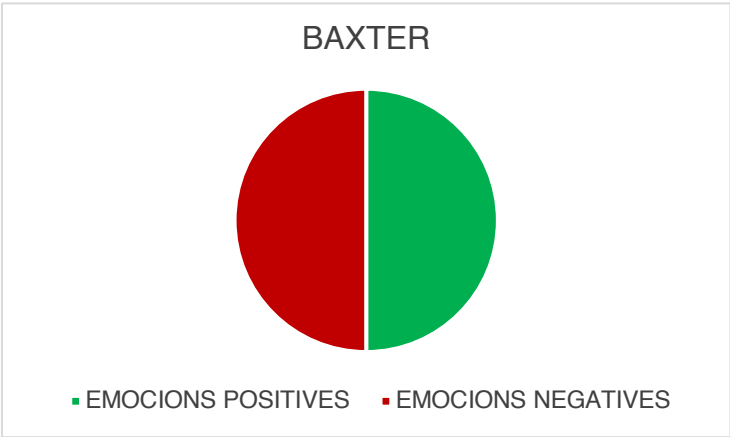
La LORI i el DOUG, són els responsables d'organitzar les activitats preboda. Es divideixen per grups i competeixen en una sèrie de jocs. La Lori soluciona la incomoditat bevent, en Doug es preocupa per ella. A la competició, el joc de desempat consisteix en una baralla a la piscina de Lori VS Doug, ella paga la seva frustració i guanya.		LORI: Indignació DOUG: Rancor					Comencen a recriminar-se coses.
La LORI fa un passeig amb la seva germana, en DOUG passa la tarda amb la ROYA, l'amiga del Jayson, s'acaben besant. Després la Lori s'acaba besant amb en Doug, però acaba marxant.	Lori: Benestar Doug: Goig	Lori: Inseguretat					En veure'ls junts, la Lori es posa gelosa i torna a beure, acaben quedant-se amb el seu amic.
A la cabanya, el DOUG li confessa que s'ha besat amb una altra, la LORI pateix i acaben passant la nit junts.		Doug: Preocupació Lori: Melancolia					
SALT ENRERE: Conversa de la proposició. Al final, ella acaba acceptant i li donen la		Lori: Aclapament				Muntatge dia proposició + nit a la cabanya.	Després de veure'l amb una altra, ella decideix casar-se.

notícia a la seva mare germana.							
La LORI està amb la seva germana i la seva mare, aquesta no para d'insistir en explicar la notícia als seus coneguts. En DOUG està amb els preparatius, parlen també de la proposició, acaba confessant al JAYSON que l'altre dia van trencar.		Lori: Aclapament Doug: Angoixa					La mare deixa clar que no està conforme amb el matrimoni de la germana; el seu marit ja té exparella i un fill, i a part, es coneixen de fa relativament poc.
Sopar familiar, en DOUG expressa que volen comprar una casa, la LORI difereix.	Doug: Esperança	LORI: Inseguretat					
Mentre la LORI passeja sola, es troba amb la seva mare discutint amb la seva germana. El Jayson acaba confessant-li que es van separar fa uns dies.		LORI: Angoixa					
La LORI i el DOUG parlen, ell demana quan es casaran i com serà la boda. Ella acaba confessant els seus veritables sentiments i ell decideix marxar.		DOUG: Angoixa LORI: Inseguretat Tristesa				Pla- contraplà, ell abatut, ella plorant. Muntatge, ella sola a uns cavallets, ell sol a la platja. Cap ha dormit a l'hotel.	El Doug és conscient que ella no vol casar-se, no comparteixen els mateixos plans de futur.

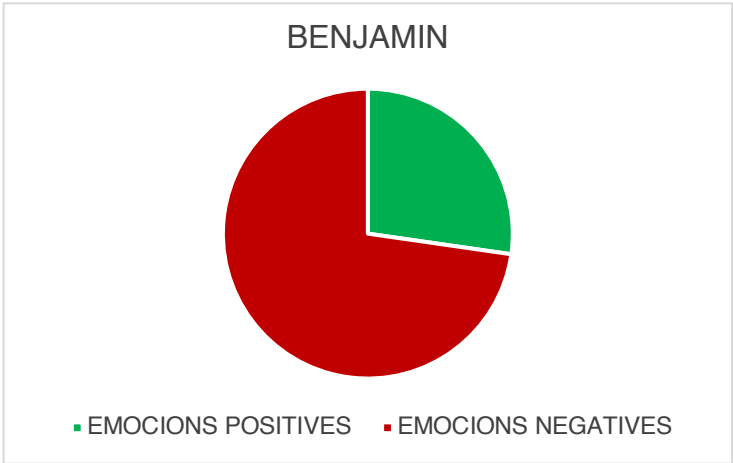
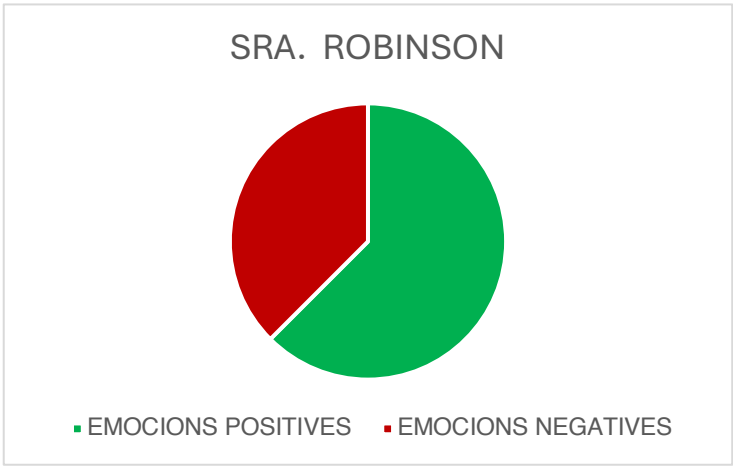
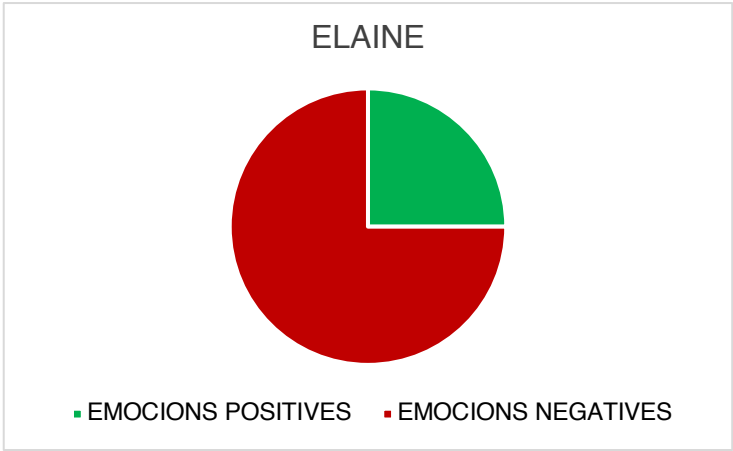
És el dia de la boda, el JAYSON busca la BEA, ell acaba plantant-li cara a la seva mare, que no confia en el matrimoni. Comencen a buscar a la germana.		JAYSON: Angoixa LORI i DOUG: Preocupació				En el discurs dels sentiments del Jayson per la Bea, veiem la cara de la Lori i el Doug.	
Acaben trobant la BEA, ella i el seu promès discuteixen, ella no veu futur a la relació, vol cancel·lar la boda. La LORI i el DOUG confessen que s'estimen, però no és suficient.	LORI i DOUG: Acceptació	BEA: Inseguretat				Parallelisme, tornem al cotxe, acaben tenint la conversa final en la qual es deixen clar que no hi haurà un futur	Trenca els mites, hi ha amor, però no és suficient per continuar junts. Volen coses diferents de la vida.
Arriba la boda i tothom torna a estar feliç. El DOUG i la LORI ballen junts, ell pregunta que faran a casa, ella expressa que diran la veritat, s'han separat.	LORI i DOUG: Gratitud						

GRÀFICS EMOCIONS PER PERSONATGE

THE APARTMENT

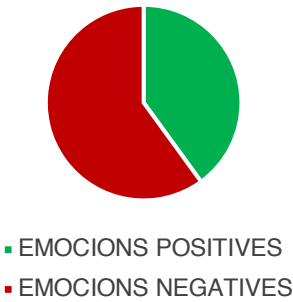


THE GRADUATE

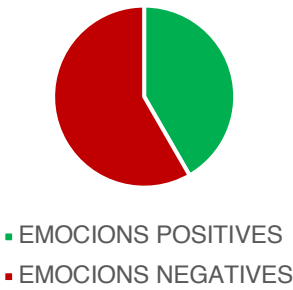


MANHATTAN

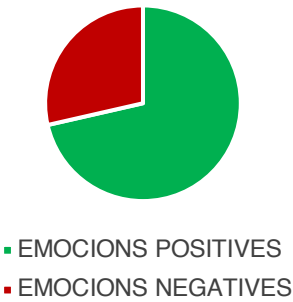
ISAAC



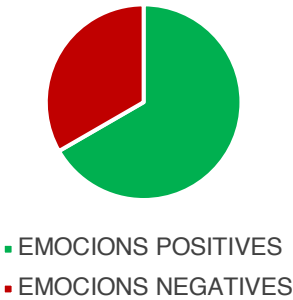
YALE



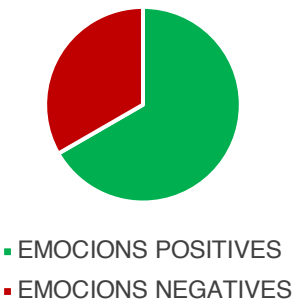
TRACY



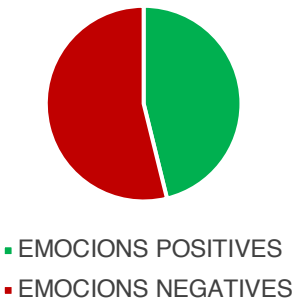
EMILY



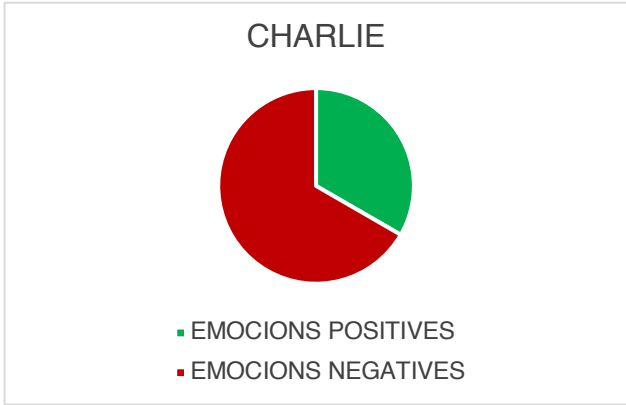
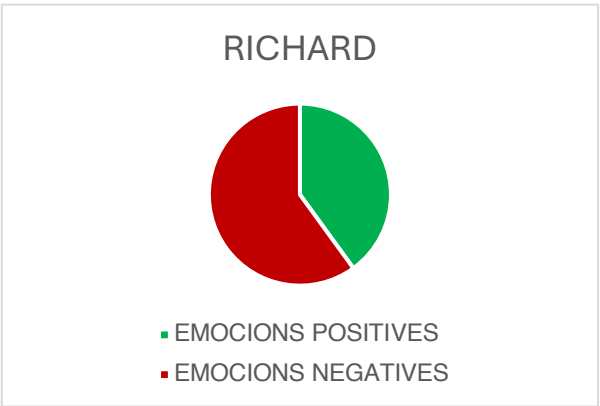
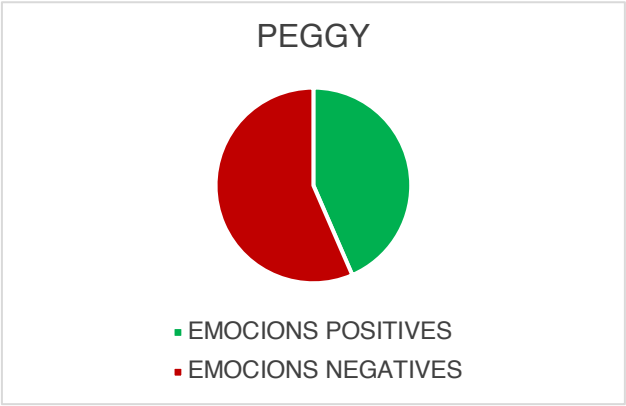
JILL



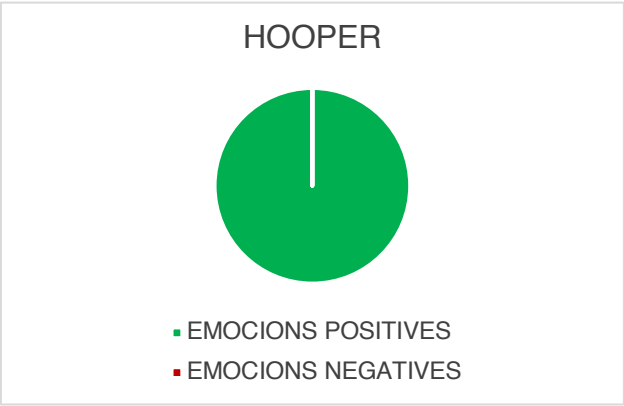
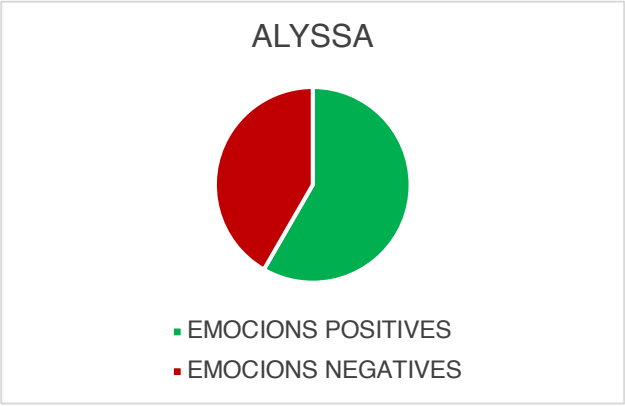
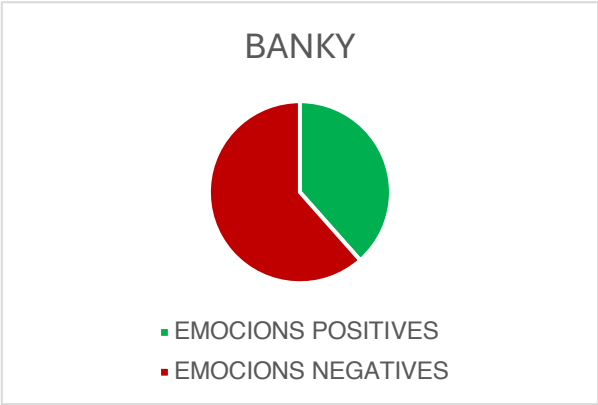
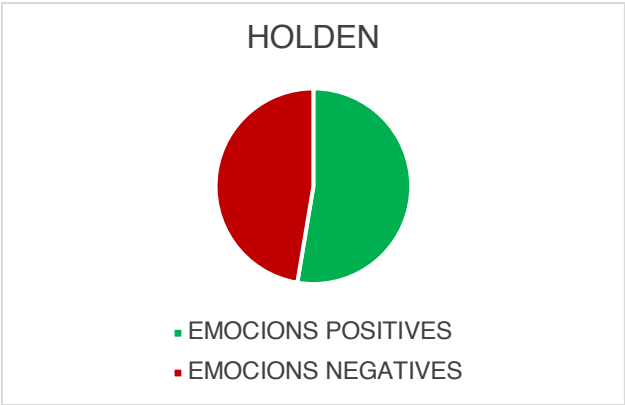
MARY



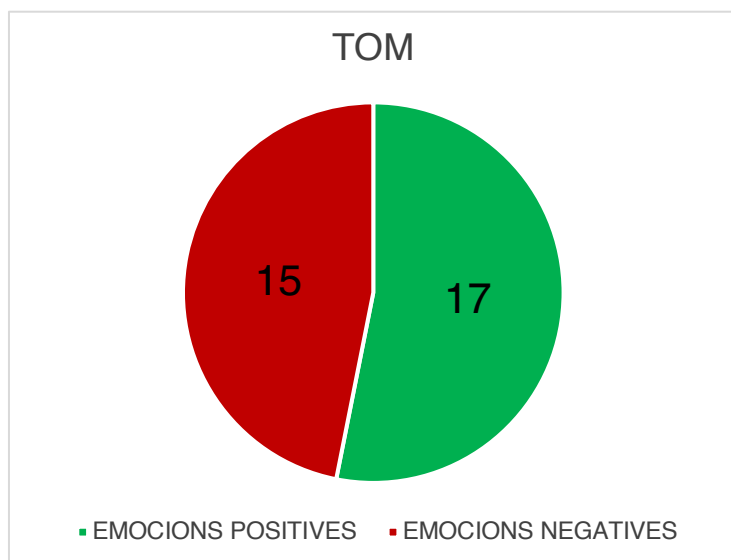
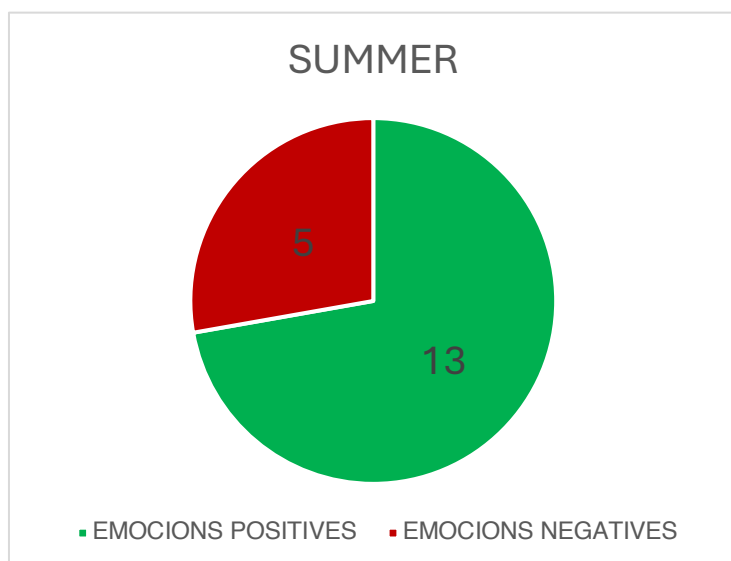
PEGGY SUE GOT MARRIED



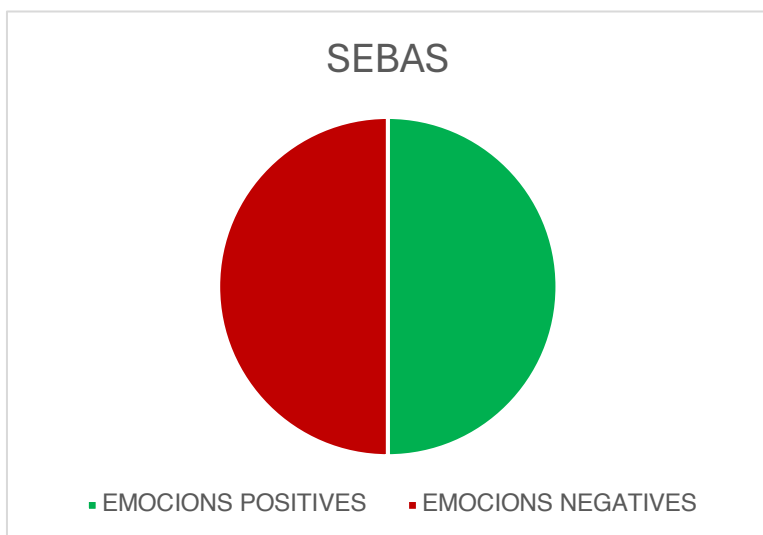
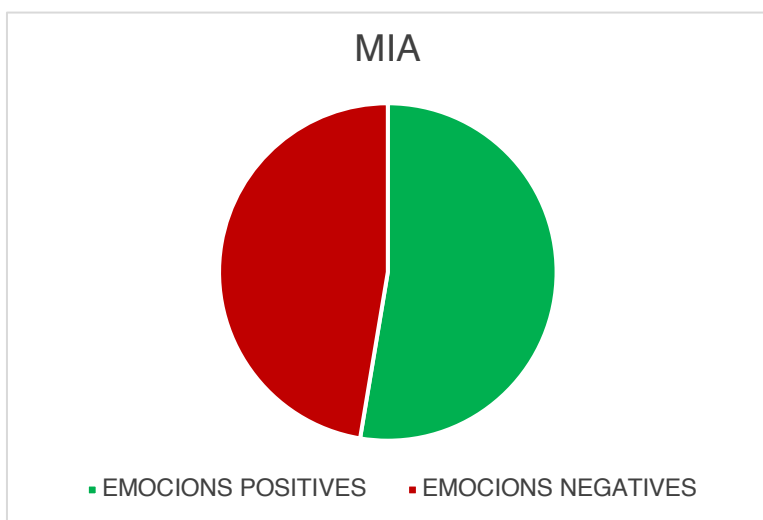
CHASING AMY



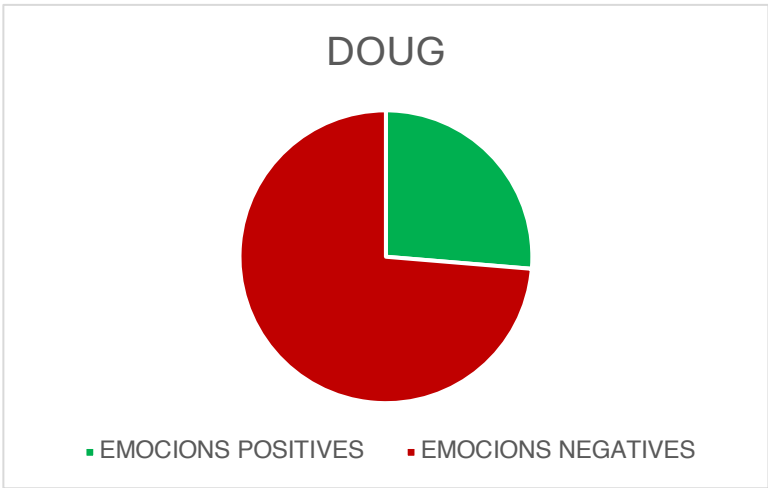
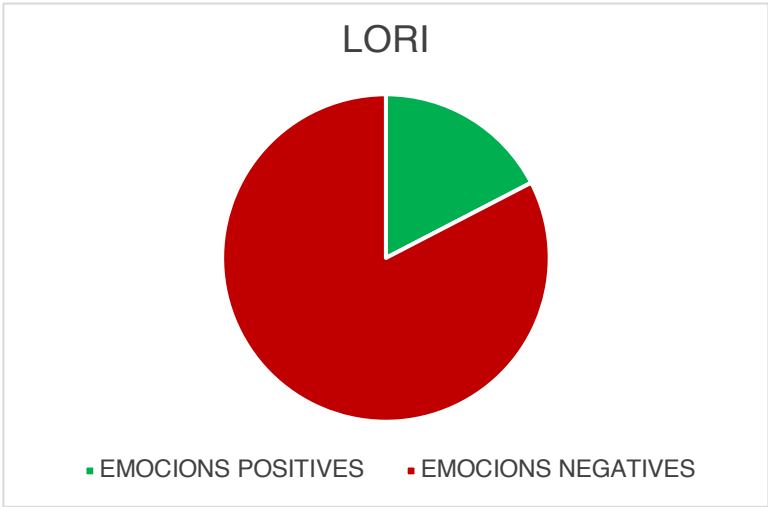
(500) DAYS OF SUMMER



LA LA LAND



WE BROKE UP



Treball de Fi de Grau/ Fitxa de tutories

TUTOR/A: Daniel Arrebola Concejero

ALUMNA: Ariadna Domènech Morales

TÍTOL TFG: UN FINAL NO FELIÇ: Anàlisi del dol amorós en el cinema estatunidenc

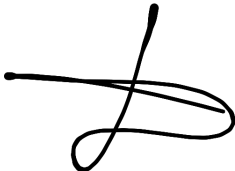
Primera Tutoria

Data	Firma Tutor/a	Firma Alumne/a
30/10/24		

Segona Tutoria

Data	Firma Tutor/a	Firma Alumne/a
26/11/24		

Tercera Tutoria

Data	Firma Tutor/a	Firma Alumne/a
22/04/25		

Quarta Tutoria i vistiplau final del seguiment de l'alumne per part del professor

Data	Firma Tutor/a	Firma Alumne/a
20/05/25	