
Estereotipos hollywoodienses, no lugar y crisis matrimonial en la comedia romántica española *Nuestros amantes*

José Manuel Caro Gavilán
Universidad de Cádiz

RÉSUMÉ. Depuis le début du XXI^e siècle, la comédie romantique a subi des changements formels, promus par l'industrie hollywoodienne, qui se sont reflétés dans le film espagnol de 2016 *Nuestros amantes*, réalisé par Miguel Ángel Lamata. Ce récit cinématographique, qui est influencé par la comédie romantique indépendante hollywoodienne, reflète son conservatisme aussi bien dans les stéréotypes de ses personnages que dans son discours, où l'instabilité du présent et l'incertitude du futur conduisent à une dévalorisation apparente de l'idée du couple stable institutionnalisé en tant que fin première de l'amour romantique, mais pas en tant qu'objectif final. De la même manière, tout cela se situe dans le non-lieu urbain postmoderne, qui sert de contexte à la fois au questionnement, à la reconnaissance et à la maturation de l'identité individuelle et du couple, ainsi qu'à la déconnexion des protagonistes de l'espace social, économique et politique dans lequel ils sont vulnérables.

MOTS CLÉS : comédie romantique, *Manic Pixie Dream Girl*, *Grumpy Manic Dream Fellow*, Hollywood, non-lieu, mariage

ABSTRACT. Since the beginning of the 21st century, the romantic comedy has undergone formal changes, promoted by the Hollywood industry, which have been reflected in the 2016 Spanish film *Nuestros amantes*, directed by Miguel Ángel Lamata. This cinematographic narrative, influenced by the independent Hollywood romantic comedy, reflects its conservatism, both in the stereotypes of its characters, and in its discourse, in which the instability of the present and the uncertainty of the future lead to an apparent devaluation of the idea of the stable couple institutionalized as the first end of romantic love, but not as the last end. Likewise, all this is located in the urban postmodern non-place, which serves as a context for both the questioning, recognition and maturation of individual and couple identity, as well as for the disconnection of the protagonists from the social, economic and political space in which they are vulnerable.

KEYWORDS: Romantic comedy, Manic Pixie Dream Girl, Grumpy Manic Dream Fellow, Hollywood, non-place, marriage.

La comedia romántica en el cine producido en España, como parte de la producción audiovisual en Europa, ha recibido la influencia de los productos audiovisuales hollywoodienses, especialmente desde las últimas décadas del siglo xx, en las cuales los productos del cine popular de masas hollywoodiense y sus discursos incrementaron su presencia internacional hasta alcanzar una posición hegemónica internacional, convirtiéndose Europa en su mercado principal y de más fácil penetración. Hay que tener en cuenta que esta influencia no es meramente económica, debido al papel esencial de Hollywood en el intercambio de ideas y el predominio de sus productos audiovisuales dentro de la cultura popular de masas en el mercado global (Miller, Govil, McMurria y Maxell, 2005: 31-35), universalizando y naturalizando discursos hegemónicos hollywoodienses, de manera que « parecen las únicas formas disponibles de inteligibilidad » (Hall, 2010: 248). Además, en el caso particular de las comedias románticas, es necesario destacar que es un género cuya existencia se debe « al prestigio cultural del amor, a la importancia de la pareja y del matrimonio como instituciones básicas de la sociedad » (Deleyto Alcalá, 1999: 174).

Sin embargo, la comedia romántica, como denominación de un género cinematográfico, resultaría contradictoria si se atendiera al discurso hegemónico del amor romántico en la cultura popular de masas desde el siglo xix¹, el cual representa la aspiración pasional de poseer al sujeto amado idealizado y deseado. El amor romántico resulta una ilusión perfecta irrealizable, que no puede resolverse, en una realidad imperfecta. De forma que el proceso de consecución de este deseo pasional resultaría problemático e, incluso, trágico, por lo que la comedia y el final feliz quedarían excluidos del relato romántico. De igual manera, si se convirtiera en real, el amor romántico perdería su razón de ser, puesto que abandonaría su condición de meta a alcanzar para convertirse en una realidad. El problema con la idealización del sujeto amado, a quien se desea poseer pasionalmente, es que, si se alcanzara la reciprocidad amorosa, la ausencia permanente del individuo románticamente idealizado desaparecería al igual que el deseo (Vázquez Rodríguez, 2017: 190). Es decir, el individuo amado dejaría de ser deseado, lejano, inalcanzable y ajeno para convertirse en alguien cercano y propio, por lo que dejaría de ser anhelado, y la pasión del deseo desaparecería (Castells Molina, 2005: 161-164). Sin embargo, este fatalismo del relato romántico fue ironizado y parodiado, desde sus orígenes deci-

1 El amor romántico, cuyos orígenes pueden situarse en los relatos de amor cortés trovadoresco del Sur de Francia en el siglo xii, es entendido en las narrativas populares de masas decimonónicas como un sentimiento pasional de deseo entre un personaje masculino seductor y un personaje femenino inalcanzable e idealizado. La consecución de este amor romántico daría sentido a las vidas de los protagonistas, sin embargo se plantea como un sentimiento no correspondido, irrealizable o, al menos, obstaculizado por un destino turbulento e incluso amenazante y destructivo que puede llegar a ser trágico o salvador por amor. De esta forma, el dolor, el sufrimiento, la frustración, la esperanza, el padecimiento, la ilusión, la desesperación, la tristeza y/o la locura caracterizan a la pareja protagonista. “El amor se reduce a oposiciones pasión/dolor, gloria/infierno, vida/muerte” (Kalenic Ramšak, 2002: 202-205).

monónicos, a través de la comedia romántica. Este relato cómico elimina el pesimismo romántico, aunque no su angustia existencial, mediante un final feliz y la superación de problemas como el desengaño amoroso, desmontando así el romanticismo « para quedarse con componentes positivos intemporales, como el deseo de sinceridad o el anhelo de un amor verdadero y constante » (Muro Munilla, 2019: 1163-1171).

Desde la cultura popular de masas del ochocientos, la comedia romántica ha evolucionado en sus formas narrativas, sin embargo mantiene el discurso hegemónico de la integración social de la pareja protagonista mediante su estabilidad permanente y la búsqueda de un espacio común sobre el que establecer y construir una unión heterosexual monógama cisgénero, previo desarrollo de la identidad y el alcance de una madurez emocional gracias a la mutua influencia de los individuos que la conforman y la superación conjunta de obstáculos (Grindon, 2011: 2-68). De esta forma, desde comienzos del siglo xx, se sucedieron diversos ciclos narrativos en los relatos populares de masas de la comedia romántica hollywoodiense, caracterizados por la permanencia de una estructura narrativa rígida en lo que respecta al recurso constante de estereotipos étnicos, de género e, incluso, musicales², en el que el protagonismo recae en una pareja heterosexual monógama cisgénero cuya relación finalmente se ve institucionalizada y consagrada por el matrimonio. Desde la primera década del siglo xxi, la comedia romántica producida por la industria de Hollywood sufre una renovación en su narrativa dando lugar a una aparente transgresión de este imaginario desde un punto de vista formal que, sin embargo, continuaba perpetuando las convencionales imágenes colectivas hegemónicas del amor romántico en este tipo de relatos de la cultura popular de masas cinematográfica, ajenos a la subversión en una época de incertidumbre caracterizada por la crisis económica, el individualismo y el neoliberalismo (Kaklamanidou, 2013: 136). A pesar de estas renovaciones formales, en la comedia romántica hollywoodiense de principios del siglo xxi, al igual que en la del novecientos, se pone en valor una corriente del individualismo que reemplaza las nociones de lo social y lo político, o cualquier concepto del individuo sujeto a presiones, limitaciones o influencias externas (Gill y Scharff, 2011: 7). Desde comienzos del siglo xxi, este individualismo se muestra en la comedia romántica hollywoodiense a través de personajes excéntricos, aislados o con poca conexión entre sí, incluso dentro del matrimonio. Además, la pareja protagonista puede no ser la única del relato, mostrando así diferentes formas de relaciones y puntos de vista, aunque manteniendo la heterosexualidad monógama cisgénero como norma y con escasa diversidad representativa tanto de relaciones interpersonales emocionales y/o físicas, como de prácticas sexuales (Azcona Montoliú, 2008: 3-5).

2 « Predominan las melodías simples, repetitivas, de patrones dulces y suaves que recuerdan a la sencillez de una caja de música infantil [...] el interés por los temas de la infancia propio de lo *quirky* encaja a la perfección con las actitudes aniñadas e infantiles de las protagonistas de estos filmes » (Vázquez Rodríguez, 2018: 79). Además, en el caso de que en los relatos de comedia romántica se encuentren intérpretes musicales, se perpetúan estereotipos de manera que los personajes masculinos suelen ser interpretar la guitarra, la trompeta, el trombón y el saxofón; y los femeninos, violines y violas (Hernández Polo, 2019: 48-53).

La comedia romántica descansa sobre un mito –la capacidad del amor romántico para imponerse sobre cualquier obstáculo– que se revela muy maleable a los contextos culturales, según se plasma en las variantes dominantes que el género adquiere en distintas épocas (Echart Orús, 2009: 186-187).

Este cambio formal de la comedia romántica desde principios del siglo XXI dio lugar a, al menos, tres tipos de relatos fílmicos diferenciados. En primer lugar se puede destacar la que podría denominarse como comedia romántica gamberra, influenciada por Nueva Comedia Americana (NCA)³ y caracterizada por la introducción, en este tipo de relatos románticos, del humor surrealista e irreverente, incluso explícito, y de referencias sexuales y escatológicas. Del mismo modo, apareció la comedia romántica retro o neotradicional, con características narrativas y estéticas de mediados del siglo XX y con claras referencias a los relatos hollywoodienses de las *screwball comedies*⁴ de la década de los años 30 y a las *sex-comedies*⁵ de las décadas de los años 50 y 60. Finalmente, la comedia romántica independiente hollywoodiense⁶ *quirky*, cuyos convencionalismos quedan de manifiesto tanto por la perpetuación del mito del amor romántico como motor de la redención personal y el encuentro de la identidad propia, como por la existencia de personajes solitarios, excéntricos, con cierta ingenuidad o inmadurez y que sufren un vacío existencial, destacando los arquetipos protagonistas de la *Manic Pixie Dream Girl* (en adelante MPDG) y el *Grumpy Manic Dream Fellow* (en adelante GMDF) como personajes caracterizados por la incertidumbre y el anhelo de la estabilidad mediante la consecución del amor romántico. Ya no se trata de presentar de manera antagónica el amor romántico y la soledad, sino que se atiende a la necesidad de los personajes principales de trascender cuestiones identitarias individuales, familiares, de amistad, laborales

3 La Nueva Comedia Americana (NCA), cuya etapa de mayor éxito comercial se sitúa entre 2007 y 2013, resulta de la mezcla entre la comedia romántica tradicional y la comedia gamberra y de parodia, donde tienen cabida los gags sexuales y escatológicos, combinando la sugestión y el exhibicionismo. De este modo, se intenta eliminar la sublimación del amor verdadero y constante de la pareja protagonista en la comedia romántica tradicional, aunque manteniendo el mito del amor romántico, mediante la parodia de lo cotidiano y utilizando personajes extravagantes e inmaduros, puesto que la Nueva Comedia Americana entiende que la madurez pone fin a la juventud y la rebeldía, realizando así un « desplazamiento de la cara amable de la institución (el instituto, la universidad, el matrimonio, la amistad, etc.) hacia sus sombras » (Villaverde Suanzes, 2020: 200-204).

4 Dentro de las comedias hollywoodienses durante la Gran Depresión de la década de los años 30 del siglo XX, predominaron las *screwball comedies*, o comedias alocadas, que presentan a « personajes alegres y atractivos que se comportan con desenvoltura y atrevimiento en un mundo sofisticado y adinerado, lleno de excéntricas pero pacíficas figuras cómicas. Constituían una sátira amable de los más o menos ociosos ricos [...] El carácter de estas comedias es siempre estrafalario y a menudo caótico » (Konigsberg, 2004: 127-128).

5 Atendiendo al diseño de los personajes y sus relaciones, al igual que para la elaboración de los argumentos, las *sex-comedies* hollywoodienses se orquestaban « sobre un juego de engaños que ilustra la guerra de los sexos, y que pone de relieve la cuestión de la igualdad entre hombres y mujeres en la esfera del trabajo y en la de las costumbres amorosas y sexuales » (Echart Orús, 2010: 35).

6 El cine *indie* enmarca aquellos productos cinematográficos producidos por las divisiones independientes de los conglomerados de Hollywood, majors y mini-majors, caracterizados por temáticas, estilos y diseños audiovisuales propios y concebidos por sus creadores como ajenos a las grandes producciones hollywoodienses, aunque estas diferencias artísticas no supongan una ruptura con sus discursos (Oria, 2018: 148-149).

y/o sociales, terminando por establecer una identidad estable, generalmente asociada al otro con quien conforma la pareja protagonista (Moss-Wellington, 2019: 194-198). A pesar de estas características temáticas y formales propias de los relatos del cine independiente hollywoodiense, también conocido como cine *indie* o *Indiewood*, es ilusorio su distanciamiento de los discursos dominantes en las narrativas hollywoodienses (Vázquez Rodríguez, 2017: 175).

Teniendo en cuenta todo ello, en Europa, se puede apreciar la influencia de modelos como el de la comedia romántica gamberra y, sobre todo, la comedia romántica independiente hollywoodiense en el caso de la producción española *Nuestros amantes*, guionizada y dirigida por Miguel Ángel Lamata, en 2016. De esta manera, los protagonistas de este relato cinematográfico de comedia romántica, Carlos e Irene, aunque caracterizados por su inmadurez y sus incapacidades, no son perfilados de manera grotesca y gamberra, sino como una parodia romántica excéntrica, resultando así un registro tragicómico de personajes donde se combinan elementos agridulces con un final feliz abierto a las incertidumbres del futuro. A pesar de que la búsqueda y la exitosa consecución convencional del amor romántico no es la única preocupación de los protagonistas, aparecen otros temas como el reconocimiento de la identidad propia y su evolución. Se trata, sin embargo, de una búsqueda de la autenticidad *naïve* que « requiere la destrucción de toda densidad, sustancialidad y aserción de realidad, puesto que nuestra era reacciona contra la profundidad, promoviendo en su lugar lo inmediato, lo superficial, la sensación » (Vázquez Rodríguez, 2018: 76-79).

Nuestros amantes mantiene la estructura paradigmática de las comedias románticas (encuentro y atracción fascinadora inicial, aparición de antagonismos, transformadora superación de obstáculos y final feliz), sin embargo, a diferencia de la convención en estos relatos, las tramas de los obstáculos a superar por la pareja protagonista no suelen tener un carácter externo, como el hecho de que alguno de los dos individuos esté casado, sino que comienzan a predominar los de carácter interno, como la incapacidad para superar una relación pasada o la infidelidad del futuro excónyuge. Por lo tanto, aparece una atención hacia aspectos no idealizados en los tradicionales relatos románticos audiovisuales, como la infidelidad, el desamor, la soledad, los conflictos económicos o las formas de mantener la relación tras el enamoramiento inicial, intentando desmitificar así características tradicionales de este tipo de relatos como el amor a primera vista, la persona ideal o el final feliz para siempre (Oria, 2018: 153-159). Igualmente, existe una variante en el desenlace del relato, de manera que el tradicional final feliz para siempre de la pareja protagonista, se ha transformado en un final feliz inestable y provisional, ya que el proceso de descubrimiento y aprendizaje, tanto personal como del otro, se ha vuelto tan importante en el relato como la consecución exitosa de la relación romántica, que pasa a tener una naturaleza incierta y transitoria.

Como relato de comedia romántica de principios del siglo XXI, *Nuestros Amantes* abandona la idea de presentar el amor como el fin de la soledad y las vicisitudes vitales y el inicio de la felicidad plena. El final del relato que inducía

a una felicidad para siempre, en la comedia romántica hasta principios del siglo XXI, ha cambiado por una felicidad que, ante la incertidumbre del futuro y, por tanto, el presentismo impuesto, no se puede asegurar más allá del corto plazo, puesto que la pareja protagonista, incluso tras haber alcanzado su unión en la conclusión del relato, es consciente de que la felicidad es un trabajo cotidiano « de saber quién es realmente el otro [...] y de aceptarlo con libertad » (Echart Orús, 2010: 43), cuestionando también, de esta forma, la idoneidad de la profundidad de los sentimientos al comienzo de una relación como indicador de la estabilidad a largo plazo de una relación (Moss-Wellington, 2019: 203).

Cuando la calidad no nos da sostén, tendemos a buscar remedio en la cantidad. Si el “compromiso no tiene sentido” y las relaciones ya no son confiables y difícilmente duren, nos inclinamos a cambiar la pareja [...] Seguir en movimiento, antes un privilegio y un logro, se convierte ahora en obligación. [...] Y sobre todo, la fea incertidumbre y la insoportable confusión que supuestamente la velocidad ahuyentaría, aún siguen allí. La facilidad que ofrecen el descompromiso y la ruptura a voluntad no reducen los riesgos, sino que tan solo los distribuyen, junto con las angustias que generan, de manera diferente (Bauman; 2006, 13-14).

Sin embargo, estos finales abiertos en los relatos de comedia romántica hollywoodiense de principios del siglo XXI siguen teniendo como objetivo principal la esperanza de la felicidad duradera y estable, no excluyendo, por tanto, la posibilidad de un futuro en el que la pareja protagonista alcance la misma institucionalización de las comedias románticas del novecientos. Es necesario tener en cuenta que los relatos de comedia romántica, como perpetuadores de discursos hegemónicos, ponen en valor a la pareja heterosexual monógama cisgénero y promueven ideales del amor romántico como el destino de conocer a la pareja ideal, o que el matrimonio de los protagonistas garantiza su felicidad para siempre (Grindon, 2011: 77). Así, las comedias románticas a partir de los comienzos del siglo XXI, a diferencia de sus predecesoras hasta las últimas décadas de la centuria anterior, cuestionan aparentemente el imaginario idílico del amor romántico normalizado como sinónimo de felicidad y orden, ratificados en el matrimonio y la familia, y antagonista de la soledad, ya que este mito hegemónico entiende que la soledad es sinónimo de identidad vacía y que el individuo autosuficiente podría escapar del control social. Se pone en duda, de esta manera, tanto la inevitable estabilidad imperecedera⁷ alcanzada finalmente por la pareja protagonista, como la identidad de la dupla y de sus integrantes, de manera que, durante su conformación, quede espacio para el desarrollo común

7 El amor, como proceso dinámico en constante cambio ha sido también analizado desde perspectivas psicosociales, atendiendo a factores socio-culturales, como puede observarse en UBILLOS LANDA, Silvia, PÁEZ ROVIRA, Darío, ZUBIETA, Elena Mercedes, « Relaciones íntimas: Atracción, amor y cultura », coord. Itziar Fernández Sedano, Silvia Ubillos Landa, Elena Mercedes Zubieta, Darío Páez Rovira, *Psicología social, cultura y educación*, Madrid, Pearson Educación, 2004, p. 511-536.

de la pareja y para el individual de las personas que la conforman (Imbert, 2019: 223-275). Este presentismo, a causa de las inquietudes e incertidumbres del presente respecto al futuro de las relaciones románticas, se constata no solo en la incertidumbre del desenlace feliz del relato, también se constata mediante el recurso intertextual de la referencia cultural. En el caso de *Nuestros amantes* esta intertextualidad audiovisual, dentro de la cultura popular de masas, hace referencia a otro producto como el videoclip musical, un tipo de cortometraje que se popularizó durante las dos últimas décadas del siglo xx, coetáneo a los relatos románticos hollywoodienses en los que comenzó a ser frecuente este recurso intertextual, y cuyos finales felices son parodiados por Carlos y su amigo Cristóbal al identificarlos como videoclips (Echart Orús, 2009: 179-186). Además, esta intertextualidad subraya el romanticismo, por ejemplo, haciendo alusión expresa a la MPDG, tal y como el protagonista, Carlos, guionista de cine, califica a Irene.

Carlos: ¿Cómo no vas a gustarme? Eres una fantasía masculina clásica. Eres una chica atractiva, divertida, inteligente y algo loca que revoluciona con su pasión por la vida a un hombre aburrido [...]

Irene: Quizá es que soy así [...]

Carlos: Si lo fueras, no serías real. Serías un personaje de ficción. Estarías solo para ayudarme a encontrarle sentido a la vida, sin importarte tu propia felicidad. O lo que un amigo mío escritor llama una Manic Pixie Dream Girl.

La MPDG, junto al GMDF, son los personajes protagonistas arquetipos de la comedia romántica independiente hollywoodiense *quirky* que canalizan el presentismo y la incertidumbre, tanto presente como futura, al estar caracterizados por la soledad, la inmadurez por falta de desarrollo de sus identidades, el anhelo de una felicidad duradera y estable, a pesar de su carácter cuestionable, y la dificultad de los protagonistas para establecer nuevos compromisos. La MPDG es un estereotipo de personaje femenino recurrente en la cultura popular de masas que no solo aparece en las narrativas audiovisuales producidas por las industrias del cine y la televisión, también por las desarrolladoras de videojuegos (Boluk y Lemieux, 2017: 276-278). El término fue acuñado por el crítico de cine y música Nathan Rabin como una clase de personaje que existe únicamente en la febril imaginación de aquellos cineastas que las incluyen en sus relatos sobre los infinitos misterios y aventuras de la vida (Rabin, 2020a). Este arquetipo de personaje se caracteriza por una soledad que combate mediante la espontaneidad, la simpatía, la alegría, la despreocupación y la satisfacción con su vida, por lo que resalta en este estereotipo un optimismo ingenuo, a pesar de encontrarse en unas condiciones socioeconómicas y laborales inestables en el presente e inciertas en su futuro (Imbert, 2019: 229-238). Sin embargo, la función de la MPDG⁸ es la de ser el personaje pasivo sobre el que el GMDF se

8 Nathan Rabin afirmó también que se trata de un estereotipo sexista, que promueve una imagen de la mujer menos autónoma e independiente, mediante personajes femeninos atrac-

proyecta mostrándose como lo que es para él, como su inspiración, creando así un estereotipo femenino desde los deseos y fantasías del GMDF, cuya masculinidad puede mejorar, desarrollar y realizar siendo el personaje de la MPDG su catalizador (Gouck, 2017). De esta forma, en el caso de *Nuestros amantes*, la MPDG protagonista es Irene, una filóloga amante de la literatura, alegre y espontánea que alterna el desempleo con trabajos temporales de escasa remuneración para los que está sobrecualificada, como la de ayudante de cocina en una pastelería. A pesar de todo ello, de Irene, la MPDG del relato *Nuestros amantes*, se desconocen su pasado, sus anhelos profesionales y personales y sus miedos, salvo el de reiterar un nuevo fracaso emocional, debido a que estos protagonistas masculinos de comedia romántica « proyectan su fantasía de mujer ideal sobre ellas, negándose a ver lo que se escape a dicha construcción fantasmática o reinterpretándolo en sus propios términos » (Vázquez Rodríguez, 2018: 79). De esta manera, los diálogos entre la pareja protagonista, Irene y Carlos, se centran en la crisis de sus relaciones actuales con Jorge y María, directora de una sucursal bancaria⁹, respectivamente, sin embargo, cuando intentan profundizar en sus pasados y deseos, Irene da una descripción superficial de ella misma y su pasado, reafirmando el estereotipo de la MPDG como un personaje con poco desarrollo de su interioridad y que queda relegado más a un objeto de deseo que a un personaje con deseos propios. Mientras, el GMDF se limita a quejarse de sus frustraciones tanto profesionales, por su anhelo no cumplido como dramaturgo, como vitales y sexuales, por su matrimonio fallido donde no se realizaban sus fantasías sexuales, y su infelicidad a pesar de haber seguido fielmente el, aparentemente, racional libro de instrucciones para ser feliz.

Carlos: He seguido el manual de instrucciones para una vida perfecta punto por punto. Estudios, trabajo, boda, hijo.

Irene: ¿Y cómo sigue el manual?

Carlos: Acaba ahí. Se supone que si haces todo eso debes ser feliz [...] ¿A quién le pido el libro de reclamaciones?

Además, Irene cumple su función como inspiradora no solo de la creatividad del GMDF, también de su evolución y desarrollo individual mediante el amor romántico y la pasión que despierta en el protagonista masculino. De esta

tivos cuya finalidad en el relato se limita a ayudar a hombres blancos tristes y deprimidos a autorrealizarse (Rabin, 2020b), y consideró que su definición del término era vaga y sexista, ya que se utilizó para minusvalorar a actrices y personajes al reducirlos a la fantasía de la transformación personal mediante el amor y la extravagancia (Piafsky, 2016: 132).

9 Debido a que « ningún movimiento estético, ya sea cinematográfico, literario o artístico se encuentra completamente divorciado del contexto sociohistórico y de producción en el que surge » (Vázquez Rodríguez, 2018: 72), la situación laboral de Irene supone una referencia, en un producto cultural de masas producido en 2016, a las consecuencias que en las mujeres ha tenido de la crisis económica comenzada en 2008 en el mercado laboral, que ha hecho aumentar la diferencia en las tasas de desempleo por género. De manera que, atendiendo a la segregación ocupacional por género del mercado laboral, Irene es una filóloga que alterna el desempleo con trabajos temporales sin relación con su formación académica y de escasa remuneración, para los que está sobrecualificada, lo que no le permite desarrollar una carrera profesional; mientras María, directora de una sucursal bancaria, mantiene su empleo en un sector laboral masculinizado (Gálvez Muñoz y Rodríguez Modroño, 2012: 115-127).

manera, Carlos le confiesa finalmente a Irene, en la última escena de la película en la que la pareja protagonista alcanza su unión, que ha conseguido superar su bloqueo como escritor después de tres años y ha comenzado a escribir la obra de teatro que tanto anhelaba; además, la frustración sexual de Carlos con su cónyuge se ve finalmente resuelta con Irene. De esta forma, el estereotipo de personaje protagonista femenino no se caracteriza por ser un individuo independiente con pasado, profundidad, personalidad y anhelos propios, sino que perpetúa el mito de la mujer como musa del protagonista masculino y pone en valor la elección individual y la libertad sexual no como conquistas del feminismo, sino relacionándolas con ideas del posfeminismo. Esta ideología posfeminista posee una intención ideológica reaccionaria al minimizar los logros sociopolíticos del feminismo, despolitizándolos al asegurar que la igualdad ha sido alcanzada, por lo que considera innecesaria la continuidad de las acciones políticas. Además, el posfeminismo ensalza el individualismo y la libertad de elección individual de manera que la idea de satisfacer los deseos sexuales de los hombres ha sido reelaborada como elegida y empoderadora para las mujeres, de manera que su sexualidad liberada no represente una amenaza para los hombres (Vázquez Rodríguez, 2017: 169-188). De manera que todo ello forma parte de la actualización del discurso ideológico sexual y de género hegemónicos de las comedias románticas, al cruzar en su discurso el posfeminismo y los procesos de liberalización en cuanto a la elección y diversidad sexuales y de parentesco (McRobbie, 2007: 28). De esta forma, la fragilidad y la ingenuidad de la MPDG, junto a su libertad sexual, desde un punto de vista individualista y no amenazador por su vulnerabilidad, y su razón de ser como personaje motor del protagonista GMDF, la coloca como estereotipo posfeminista cinematográfico, ya que, resulta ser un personaje femenino determinado y diferenciado respecto del GMDF, por sus gustos y fantasías, y no por lo que es por sí misma. Por todo lo anterior, podría entenderse que, aunque el desenlace de este tipo de comedias románticas es la anhelada unión de la pareja, la MPDG dejaría de tener sentido narrativo respecto del GMDF, puesto que ya ha cumplido su función dependiente de él, como inspiradora y motor de sus deseos y fantasías (Solomon, 2017: 4).

Este estereotipo de personaje masculino protagonista de comedia romántica independiente hollywoodiense *quirky*, el GMDF, fue descrito por el crítico Hunter Whitworth como el misterioso gruñón, equivalente masculino de la MPDG (Whitworth, 2020). El GMDF es un personaje que se caracteriza por ser un individuo de mediana edad, sin ambición, ensimismado, introvertido, reservado, serio, educado, contenido, paciente, impasible, inseguro, preocupado por la opinión ajena, ingenioso, no realizado en su trabajo pero, como el prototipo de la MPDG, vulnerable y que aún desea cumplir sus sueños no realizados, que en el caso del GMDF protagonista de *Nuestros Amantes*, Carlos, es el de convertirse en dramaturgo. Es decir, es un personaje entre cómico y trágico pero en conflicto, que se autocontrola y cuestiona continuamente tanto personal como intelectual y profesionalmente (Oria, 2018: 158-159). Así, Carlos se cree con la capacidad de racionalizar y explicarle a Irene el porqué de las rup-

turas sentimentales, recogiendo de esta forma la relación maestro-alumna de las comedias románticas desde al menos la década de los años 50, en la que se contraponen los supuestos de la inocencia de la protagonista femenina frente a la experiencia del protagonista masculino (Cánovas Ortega, 2014: 64). De esta manera, Irene reconoce a Carlos que le ha dado valor para enfrentarse a Jorge, su reciente expareja, expresarle sus emociones y superar así tanto su fragilidad como su reciente relación fracasada, a la que temía regresar y de la que, por tanto, habría sido incapaz de superar por sí misma. De esta manera, Irene, como MPDG, supone un indudable atractivo para su interés romántico, el frágil GMDF, debido a la vulnerabilidad y necesidad de protección de la MPDG, lo que perpetúa así a los personajes masculinos como protagonistas de sus historias a pesar de las características temáticas y formales propias de los relatos románticos *indies* (Vázquez Rodríguez, 2017: 186).

Además, el GMDF protagonista mantiene una estrecha amistad con su excéntrico amigo, socio y compañero de profesión, Cristóbal, quien cumple la función de uno de los personajes arquetípicos del género romántico, la del amigo confidente y consejero del protagonista, con quien analiza sus relaciones y que, con un humor misógino, propio de la comedia romántica gamberra, indica al protagonista que la conquista sexual pondría fin a sus problemas.

Cristóbal: Puedes intentar tirártela. Un buen polvo siempre aportará algo de luz a todas esas tinieblas [...] Las tías, en cambio, son distintas. [...] No quieren que soluciones sus problemas, ni que las salves. Solo que las escuches. [...] Si parece que las escuchas pero en realidad te importa una mierda lo que dicen, ellas se darán cuenta. Y entonces estarás perdido, y ahí sí que devorarán tu alma. [...]

Carlos: Mira, yo soy un tío práctico. No soy apasionado, ni romántico. ¡No lo soy! [...]

Cristóbal: ¡Tú eres un romántico incurable, cabrón! Eres tan romántico que todo el amor del mundo real jamás estará a la altura de tu romanticismo. ¡Esa es tu desgracia! ¡Entre otras muchas!

En esta amistad, caracterizada por la confianza y la camaradería, se deja notar la influencia de las comedias románticas gamberras hollywoodienses en las que, influidas a su vez por la Nueva Comedia Americana, la amistad entre hombres de mediana edad se ensalza, hasta tal punto que esta relación entre Carlos y Cristóbal no se ve mermada por el hecho de que el amigo del protagonista haya sido uno de los amantes de María, cónyuge de Carlos, cuyo matrimonio acabará por romperse. Esta puesta en valor de la amistad, como capacidad afectiva fuera de la pareja, ayuda en la aparente desmitificación de la relación amorosa romántica estabilizada e institucionalizada, puesto que el aislamiento ensimismado en el que puede caer el matrimonio, junto a la falta de libertad individual en el espacio común estable hace de la amistad una vía de escape, especialmente en los casos de crisis o rupturas de parejas amorosas (Verdú Delgado, 2014). Además, ambos amigos son socios, compañeros de profesión,

que comparten proyectos, sin embargo, mientras Cristóbal acepta el contexto y las circunstancias profesionales por las que atraviesan, Carlos se encuentra frustrado por su incapacidad para evolucionar y hacer trascender sus escritos, pues lleva años intentando escribir una obra de teatro, ambientada en el infierno, que concibe como un diálogo entre sus dos ídolos literarios, Charles Bukowski y Truman Capote. Así, Carlos reniega y se avergüenza no solo de su pasado éxito profesional junto a su socio y amigo, una comedia gamberra de humor escatológico titulada *Mema y Lerda*, también de que les siga siendo rentable, de manera que ambos tienen el encargo de escribir los guiones de su segunda y tercera parte. Esta circunstancia supone una crítica al éxito comercial no solo a las abundantes sagas cinematográficas, también a la idea de la preferencia de la industria cinematográfica por la rentabilidad de sus productos culturales de masas, sobre la supuesta posibilidad de superar modelos, estereotipos y apariencias mediante productos audiovisuales aparentemente más elaborados y trascendentes.

Con todo ello, el GMDF supone un estereotipo alternativo al protagonista masculino propio de las comedias románticas hollywoodienses anteriores a los inicios del siglo XXI. En el caso de *Nuestros amantes*, el personaje masculino antagonista, Jorge, reciente expareja de Irene, es una parodia carente de sensibilidad y escrúpulos de los protagonistas masculinos de las comedias románticas de finales del siglo XX y al que el GMDF protagonista, Carlos, no llega a enfrentarse, de manera que « el caradura sarcástico y egoísta deja paso al pobre diablo con buen corazón » (Echart Orús, 2010: 37). La parodia del protagonista tradicional de la comedia romántica también insiste en la inmadurez y la incapacidad para el compromiso, así, Jorge es reconocido por su aparente sensibilidad e inteligencia, su constancia para ganarse la confianza y conquistar sus objetivos románticos, aunque perdiendo el interés en ellos una vez conseguidos, e incluso antes, para volver así a marcarse nuevos objetivos, por lo que queda anulado y relegado por el GMDF al papel de un villano con mayores aptitudes sociales, encanto y aplomo, pero carente de las capacidades de cuestionamiento, aprendizaje, conocimiento y trascendencia identitarias propias del nuevo arquetipo protagonista (Moss-Wellington, 2019: 200). Esta falta de conflicto entre los antagonistas convencionales de este tipo de relatos cinematográficos se debe a que los miedos del GMDF no están originados por el antagonista, sino que el protagonista los ha creado en torno a su cónyuge, María, quien es presentada como una *femme fatale* dominante e infiel, a la que Carlos nunca ha sido capaz de expresar sus deseos y teme tanto, o más, que Irene a Jorge. Finalmente, tanto María como Carlos han sido infieles y han roto el matrimonio, sin embargo, son capaces de superar el odio e, incluso están a punto de retomar la relación, aunque acaban como futuros padres separados. De esta manera, se pone de manifiesto que este tipo de comedias románticas audiovisuales de principios del siglo XXI acoge un significado más amplio del amor, no solo el romántico, de forma que la amistad, la maternidad y la paternidad aparecen también como catalizadores de la realización personal de los personajes (Oria, 2018: 161).

Los personajes que conforman la pareja protagonista quedan, por tanto, como individuos solitarios y con escasos vínculos sólidos con otros personajes, ni en su contexto personal ni profesional, de manera que Carlos, separado de su cónyuge, solo mantiene una amistad estrecha con su amigo y socio profesional, Cristóbal; e Irene, tras romper su relación con Jorge y sin trabajo, solo mantiene una relación telefónica con su madre. De manera que, al igual que la mayoría de las narrativas audiovisuales que atienden a las características propias de los relatos románticos *indies*, se enfatiza el hecho de que los personajes no suelen tener pertenecer a una clase socioeconómica ni profesional alta (Oria, 2018: 152). Además, los protagonistas no pretenden imitar a otras parejas, de hecho, toman sus respectivas relaciones en declive como modelos negativos a evitar y a las que son vulnerables. Igualmente, durante el proceso de conformación de la pareja protagonista, el cuestionamiento de ambos individuos y la experimentación formativa suponen un provecho que redundará en el espacio común de la pareja (Imbert, 2019: 238-240), por lo que aparece el mito, característico de las comedias románticas, del amor como redención¹⁰, aunque ya no ensalzado, consagrado e institucionalizado por el matrimonio, como era habitual en este género cinematográfico hasta principios del siglo XXI, a partir del cual, el amor romántico se presenta como la salvación y lo que dará sentido a las vidas erráticas de sus protagonistas (Castells Molina, 2005: 174). De manera que se adapta una de las ideas más recurrentes de la comedia romántica, la de poder terminar de alcanzar la madurez, retardada y anhelada, gracias a la persona amada. Es decir, el juego de conocimiento, propio y del otro, y de construcción permanente del espacio común, que mantienen los personajes protagonistas, les ayuda mutuamente para completar y terminar de definir sus identidades (Echart Orús, 2010: 37-40).

Los personajes que conforman la pareja protagonista son presentados, además, de manera sentimentalizada como individuos inmaduros, frágiles, carentes de maldad, con atractivo físico pero no sexualizados y frustrados profesionalmente, de manera que, junto a la espontaneidad y la alegre extroversión de Irene y el entusiasmo por alcanzar los sueños profesionales literarios aún por realizar de Carlos, suponen una prolongación y exaltación de la juventud, a pesar de superar ambos la treintena de años. Además, los individuos que conforman la pareja protagonista parecen aislados, reforzando así el subtexto del individualismo (Kaklamanidou, 2013: 37). De forma que, aparte de sus futuras exparejas respectivas, Irene solo se relaciona con su madre, por teléfono, y Carlos con su amigo. Todo ello, al igual que en el cine independiente hollywoodiense *quirky*, les desposee de cualquier credibilidad y potencialidad política debido a que el verdor de ambos protagonistas los coloca en una posición de

10 « El mito del amor como salvación, tan aprovechado por el cine, tiene remotos y prestigiosos orígenes literarios: la Beatriz de *La Divina Comedia*; la Margarita del *Fausto*, de Goethe; la doña Inés del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla y, desde luego, un largo etcétera que encontramos en todos los relatos tradicionales que tanto ha explotado el cine de animación en los que interviene un príncipe (*La Cenicienta*, *La bella durmiente* y tantísimos títulos) o una mujer dispuesta a sacrificarse para devolver a su amado su verdadera naturaleza (*La Bella y la Bestia* o *La sirenita*) » (Castells Molina, 2005: 166-167).

vulnerabilidad, como individuos inferiores, necesitados de valentía y adultez, es decir, individuos inmaduros que manifiestan incapacidades no solo personales y emocionales, también socioeconómicas, por lo que no suponen ninguna amenaza para el poder, político y/o económico y, además, son susceptibles de ser objeto de manipulaciones ideológicas al no poder ser sujetos políticos ni a penas independientes. De esta forma, se reconocen incapaces de defenderse por sí mismos, por lo cual se ayudan mutuamente frente a lugares con un contexto adulto, que creen conocer pero que no entienden y que les resulta frustrante, hostil y dañino, a pesar del escaso contacto con el entorno, del que desconocen además las dinámicas jerárquicas de poder y opresión que intervienen en su construcción.

Los personajes propios de las producciones *indie* y *quirky* [...] resultan en muchos sentidos apolíticos; si bien atraen la atención del espectador a cuestiones de identidad y de experiencia social, lo hacen siempre desde un punto de vista que destaca las excentricidades individuales de los protagonistas en lugar de ponerlas en relación con su pertenencia a un colectivo más o menos oprimido [...] Los personajes [...] se basan en la individualidad y en la diferenciación por encima de la crítica social o el cuestionamiento del *status quo* (Vázquez Rodríguez, 2018: 75-78).

Esta carencia de cuestionamiento político, económico y social de la pareja protagonista queda remarcada por el hecho de que su intimidad y la creación de la identidad compartida se lleva a cabo en no lugares (una cafetería-librería, un museo, una plaza, una calle o un parque), donde los individuos interactúan principalmente con los poderes de las instituciones, públicas o privadas, que los gobiernan y que controlan, determinan y regulan los criterios de uso del no lugar para cualquier persona usuaria, de manera que el no lugar no debería crear « identidad singular ni relación, sino soledad y similitud » (Augé, 1998: 100-107). El carácter inofensivo de los personajes respecto a cualquier institución, política, económica o social, se ve refundado en el hecho de que, a pesar de las dificultades para el nuevo compromiso y del aparente cuestionamiento del amor romántico y el matrimonio, la consecución del romance, a pesar de la fragilidad que muestran en las comedias románticas por su incertidumbre, sigue siendo el objetivo último, como un garante de la realización personal, de la felicidad y de la evitación de la soledad. La libertad individual queda restringida al pasar a formar parte, de manera impredecible debido al futuro incierto, bien del espacio común de una posible pareja estable a largo plazo, a pesar de que estos relatos cinematográficos asocian la estabilidad con la rutina, la falta de libertad individual, el conflicto y la infelicidad; o bien de una sucesión de estos espacios¹¹. Con todo ello, los personajes se presentan, además, como indi-

11 Esta desmitificación del amor romántico está muy próxima al concepto *pure relationship* de Anthony Giddens, para quien la relación de pareja debe caracterizarse por la igualdad entre sus miembros, los cuales pueden derivar de una relación pretérita, pero que entran a formar

viduos vulnerables, incapaces de afrontar la soledad, y cuya impotencia amorosa a causa de su inmadurez y falta de habilidades afectivas en las relaciones interpersonales, consecuencia también de la inseguridad del presente y la incertidumbre del futuro trasladadas al ámbito personal afectivo, les lleva a necesitar una validación permanente, es decir, una acumulación propia de la sociedad de consumo, de sucesivas satisfacciones inmediatas de sus necesidades afectivas, de las cuales se hace depender la felicidad y el éxito de la pareja.

El sistema capitalista de consumo influye en las relaciones humanas. Pues la tendencia a que sean las decisiones e intereses individuales los que prevalezcan por encima de las normas tradicionales se integraría sin problemas en el modelo de sociedad de consumo, cuya lógica habría trasladado a las relaciones personales las mismas leyes que rigen un orden económico basado en el *racionalismo consumista* subyacente en la dinámica deseo-poseción-consumo [...] La relación entre romanticismo y consumismo quedaría patente en el carácter compulsivo que adquieren las relaciones amorosas (Verdú Delgado, 2014).

Esta inestabilidad de las parejas en las comedias románticas posmodernas de principios del siglo XXI, por su aparente cuestionamiento y por la incertidumbre del futuro, provoca que sus inicios deriven más de la causalidad que de la predestinación originada por el encuentro casual y fortuito, más propio de la comedia romántica del novecientos. Por tanto, no se atiende a la predestinación de dos individuos, iniciada aparentemente por el azar entre el total de la población, sino a la sucesión causal de acontecimientos. De esta manera, la pareja protagonista de *Nuestros amantes* llega a conocerse por la causalidad derivada del hecho de que sus respectivas parejas les están siendo infieles entre ellos. Así, comienzan y mantienen una relación que se conforma mediante un juego no azaroso sino acordado de conocimiento del otro, que deriva por ser también de conocimiento propio, en el que las tensiones provocadas por este cambio no resultan dramáticas ni rechazables, sino constructivas, atractivas y estimulantes. Así, la atracción y el deseo de la pareja protagonista tienen lugar en un espacio que se va construyendo continuamente, que no existía previamente para ninguno de los dos individuos, es decir, un a priori no lugar en el que se juega, de manera infantil, a ayudar al otro a conocerse de manera individual y en común.

Irene: Me encanta ir a los parques y ver a los niños jugar. De repente un niño se acerca a otro sin conocerse de nada y simplemente le dice ¿jugamos? Y se ponen a jugar. No sé. Cuando te vi pensé que querías jugar conmigo. ¿Jugamos? [...]

Carlos: ¿A qué jugamos?

parte, por su propio bien, de la nueva pareja, la cual puede tener un carácter de continuidad si ambas partes consideran que la relación ofrece suficientes satisfacciones para que cada individuo (Giddens, 1992: 58).

Irene: Eso es lo que nos diferencia de los niños. Ellos siempre quieren saber a qué están jugando, pero tú y yo vamos a descubrirlo mientras jugamos.

Carlos: ¿Cuánto va a durar el juego?

Irene: Hasta que nos aburramos.

De esta forma Irene se presenta y plantea a Carlos el juego de conocerse, en el cual cada uno hace la pregunta que cree que va a hacerle el otro, pero quedando prohibido preguntar por sus pasados y sus nombres, besarse y enamorarse, por considerarlo peligroso. Además, en este juego, los personajes de la pareja protagonista son incapaces de verbalizar el amor, delatando así sus miedos al futuro y a implicarse en él, lo cual, junto a esta prolongación de las etapas anteriores a la madurez, ponen de manifiesto la inseguridad y fragilidad del amor romántico posmoderno de principios del siglo XXI. Estos miedos al futuro incierto y al nuevo compromiso, a la nueva intimidad, especialmente emocional, debido a la evitación de la felicidad fracasada de sus respectivas relaciones, de volver a caer en dependencia emocional o en la rutina y el vacío matrimonial, hace que la nueva relación entre los protagonistas no suponga una fagocitación de los individuos en una nueva pareja, sino una unión voluntaria de dos individuos, menos estable y sin superar el juego de conocimiento y de construcción permanente del espacio común, y en el que pueda existir también la libertad individual (Imbert, 2019: 225-246). El nuevo espacio común es, a priori, ajeno a los individuos que lo forman debido a su permanente construcción en base al continuo juego de conocimiento de sí mismo y del otro y a la incertidumbre del futuro y, por tanto, de la pareja. Se trata, así, de un no lugar en el que juegan pero no se comprometen ni se desvelan los sentimientos. Un espacio práctico, pero volátil, por el que transitan y coinciden continuamente, y donde solo hay posibles inciertos. Se trata de un no lugar común que podría transformarse en un espacio de identificación, establecimiento e intimidad, si la incertidumbre del futuro lo permitiese y sus voluntades y deseos lo quisieran, pero que puede desaparecer en cualquier momento puesto que ningún sentimiento es estable. Por tanto, el espacio común que Carlos e Irene empiezan a construir resulta un no lugar, un espacio caracterizado por la incertidumbre, la inestabilidad, presentes y futuras, y por el cuestionamiento tanto individual como de la nueva pareja.

En este sentido, es necesario añadir que la ambientación de las comedias románticas ha sido tradicionalmente urbana desde la década de los años 30 del siglo XX. La arquitectura urbana siempre ha estado presente en este tipo de relatos, desde planos panorámicos hasta el rodaje de escenas en lugares emblemáticos de la ciudad en los que se desarrolla la acción como telones de fondo (Echart Orús, 2009: 165). Con todo ello, los encuentros entre ambos personajes, Irene y Carlos, se producen siempre en localizaciones urbanas, así en una cafetería-librería, un museo, una plaza, una amplia calle peatonal e, incluso, un parque, donde tiene lugar el primer encuentro sexual de la pareja, de manera que la intimidad también forma parte del no lugar. Es decir, el proceso de conocimiento

y formación de la pareja protagonista se realiza en no lugares donde su transitoriedad y provisionalidad impedirían, a priori, hacerlos trascender en espacios en los que se pueda desarrollar la identidad, pero *Nuestros Amantes*, como relato influenciado por la comedia romántica independiente hollywoodiense, interpreta estos no lugares de manera que en ellos se pueda alcanzar el éxito de la pareja, y por tanto, la felicidad, a pesar de estar siempre dependientes de la inestabilidad y la incertidumbre y, como consecuencia, de una sucesión acumulativa, propia de la sociedad de consumo, de satisfacciones inmediatas de sus necesidades afectivas. Por tanto, en estos no lugares, caracterizados por la individualidad vacía y lo efímero, no se cumple totalmente el ideal del amor romántico, de manera que los individuos, solitarios y aislados, se reconocen y conocen al otro solo cuando se ponen en contacto con otra imagen de sí mismos (Augé, 1998: 83-85). Se trata de no lugares impersonales tan hostiles como propicios, en los que los personajes de la pareja protagonista carecen de la madurez para valerse por sí mismos y parecen encontrarse aislados, debido a sus escasas relaciones interpersonales. Los protagonistas sufren en este entorno que no entienden, casi extraño, pero en el que también comienzan a reconocerse como vulnerables, a madurar sus identidades y a construir su espacio común y propio en la ciudad en la que habitan (Rodríguez Riva, 2013).

Este no lugar común de los protagonistas viene precedido no solo por el miedo, también por el dolor de compromisos e intimidades pasadas que también los une. El dolor de los presentes y los pasados de Carlos e Irene está provocado por la insatisfacción, por la no realización personal y profesional, y por las relaciones pasadas y presentes, atendiendo así a una de las características de la comedia romántica del siglo XX al intentar demostrar lo doloroso y dañino que son sus procesos (Jermyn y McCabe, 2013: 614). Todo ello ha hecho a los protagonistas ser frágiles y tener una percepción negativa del futuro o, al menos, incierta, lo cual los induce a un cuestionamiento y una nueva búsqueda de sí mismos a través del otro mediante el juego. No solo se presenta la inestabilidad de la viabilidad de una relación satisfactoria, también los miedos al fracaso de la pareja y sus consecuencias, lo cual socava la imagen que tienen de sí mismos los individuos que la conforman, y que puede derivar en un afecto negativo permanente en la pareja (Moss-Wellington, 2019: 201). El miedo hace que se practique un juego de máscaras imprescindible para llegar al otro y a sí mismo. De manera que al inicio del proceso de conocimiento, Carlos dice ser un asesino intergaláctico e Irene asume la identidad intertextual de la MPDG. Todo ello dificulta desde la verbalización de los sentimientos, que solo tiene lugar en la escena final, hasta el compromiso. De esta manera, la incertidumbre no se encuentra solo en el futuro, también en el presente, es decir, en el proceso de formación de la nueva pareja y en los individuos que la conforman (Imbert, 2019: 252-271).

En esta inestabilidad de la pareja protagonista a largo plazo, el amor romántico, como juego de deseo pasional entre quienes se anhelan y no se poseen, dejaría de tener razón de ser una vez conformada la pareja y, aún más, si esta se

formaliza mediante el matrimonio¹². La estabilización matrimonial, por tanto, no solo diluiría el deseo y la pasión de los amantes, también degeneraría en infelicidad. El espacio común se volvería rutinario, lo que podría desencadenar en aburrimiento, incomunicación, vacío, fingimiento, pérdida de pasión e, incluso, infidelidad, entendiéndose este estancamiento, o involución, como insoportables para el individuo que vive en la modernidad, la cual demanda constantemente estímulos y deseos (Habib, 2014: 15-16). El amor romántico, como la pasión y el deseo redentores y la idealización de la felicidad, se presentan como elementos incompatibles con el matrimonio, como contrato racional de obligatoriedad mutua (Castells Molina, 2005: 164-165), el cual ha sustituido la pasión del amor romántico por una intimidad caracterizada por el compromiso, la comunicación profunda, la amistad, una adecuada autonomía de ambos individuos y la satisfacción sexual mutua como un elemento importante para la estabilidad de la relación (Azcona Montoliú, 2008: 8). De esta manera, Carlos y María, la pareja casada, conforma el matrimonio como un espacio aparentemente controlado mediante el orden y la armonía, lo que supondría un contexto de construcción cotidiana, donde compartir esperanzas y sufrimientos, desarrollar la empatía y la atracción y hacerlas trascender. Sin embargo, la estabilidad de la pareja en el matrimonio no resulta el remedio infalible contra la soledad, personal y social, ni el espacio de afirmación definitiva del individuo, en la dualidad. Con el tiempo, el matrimonio de Carlos y María llega a sumirse en la rutina, la soledad y en un ensimismamiento de la pareja que fagocita a los individuos que conforman el matrimonio generando, no un aislamiento amoroso feliz, sino un vacío existencial individual, una pérdida de interés por el otro y una huida de roles, debido a la nada matrimonial en la que se identifica María.

Carlos: Nada es su forma de resumir cinco años de casados y tres de novios, lo cual resulta bastante chocante ya que para mí están llenos de momentos maravillosos.

Todo ello marca en la pareja matrimonial una distancia y una desestabilización que convierte al presente en inestable y al futuro en incierto. Así, al igual que en la nueva pareja protagonista, conformada por Carlos e Irene, los individuos encuentran dificultades para manifestar y verbalizar los sentimientos y, en el caso del matrimonio, también el malestar. De esta manera, el espacio común matrimonial se convierte en una simple convivencia trivial de compañerismo amoroso o, en última instancia, da lugar a una relativización en la percepción de los actos, desencadenando comportamientos dolorosos y destructivos para el matrimonio, llegando a la infidelidad y el odio. La impotencia ante el vacío

12 La creación e institucionalización de las parejas estables heterosexuales monógamas, han sido estudiadas también desde un punto de vista antropológico, de manera que han sido justificadas por razones de garantía y seguridad de la procreación, crianza y supervivencia de la especie humana. Sin embargo, la relación entre el matrimonio y el amor romántico no siempre está articulada con la felicidad, debido a que la larga durabilidad de las parejas no siempre va acompañada de la pasión, por lo que quedarían separados el deseo sexual y el apego duradero (Fisher, 2004: 148-173).

creado por la banalidad, la anulación y la reducción casi a la inexistencia individual, hace que el tiempo y la vida en común aumenten el retraimiento y disminuyan el deseo (Imbert, 2019: 233-267). Este matrimonio, el de Carlos y María, les ha hecho compartir la distancia, la soledad, la frustración, la tristeza, la falta de complicidad y la incompreensión del otro, que les ha conducido a una infelicidad, causada por la no realización de los anhelos comunes, que ha llevado a la pérdida de la pasión y el deseo y, en última instancia, a la infidelidad, la cual es vista de distinta manera por cada uno de los cónyuges. María, cuya frialdad ilustra su vacío, es presentada, así como una *femme fatale*, una mujer dominante e infiel que ha destruido tanto el contrato matrimonial como a Carlos, al que conquistó fácilmente, puesto que él ya estaba cautivado y fascinado, pero su inmadurez le hace temerla y creer que su frustración sexual se debe a ella.

Irene: ¿Tanto miedo le tienes?

Carlos: Miedo, no. Es más bien terror [...] Estar con ella es como estar frente a un espejo en el que solo ves decepción.

Irene: ¿Su decepción o tu decepción?

Sin embargo, María sufre, al igual que su cónyuge, los mismos infortunios matrimoniales y el vacío existencial que esta unión les ha creado, aunque para ella, al igual que para las *femmes fatales*, no hay redención (Silver y Ursini, 2013). Carlos, hasta entonces orgulloso de creerse racional, realista, prudente y leal, aún cree en el mito del amor verdadero y eternamente estable, con todas las restricciones y obligaciones mutuas que conlleva, pero ya en crisis, y al que él se ha entregado y es incapaz de romper. Para María, no obstante, la infidelidad no es vivida tanto como una traición a su cónyuge y al contrato matrimonial, sino como una exploración de sí misma, como una huida del rol y el espacio común matrimoniales y una vuelta a encontrarse individualmente tras haber quedado frustrada y absorbida por la pareja institucionalizada y consagrada (Imbert, 2019: 283).

María: Un día me desperté, miré a mi alrededor y sentí que no estaba viva. Y ese mismo día apareció él [...] Podría haber sido cualquiera, cualquiera que no fueses tú [...] No lo hago para hacerte daño, Carlos.

María desea y siente pasión por su nuevo amante, Jorge, pero no como un nuevo amor romántico, sino como un escape de la opresión del vacío matrimonial, por lo que a María y Jorge, los primeros infieles, a pesar de la disfuncionalidad de sus relaciones, no se les está permitido la felicidad, la estabilidad, la certidumbre, ni la redención. Se contraponen así la nada matrimonial, es decir, la estabilidad institucionalizada y rutinaria, el hastío, el distanciamiento, la falta de pasión, la infelicidad, el rechazo y la disolución individual en el espacio conyugal, frente al todo de la relación romántica, es decir, la felicidad, la impul-

sividad, el estímulo para conocer y desarrollar las identidades de los miembros de la pareja, a pesar de la incertidumbre y la falta de compromiso iniciales.

Por lo tanto, la pareja de la comedia romántica del novecientos, consagrada e institucionalizada en el matrimonio, queda aparentemente desidealizada bajo la influencia del modelo de las comedias románticas hollywoodienses independientes de principios del siglo XXI. Así, el relato *Nuestros amantes*, de producción española, se encuentra influenciado por estos productos cinematográficos de la cultura popular de masas del Hollywood *indie*. Además, la narrativa de este film acoge, a su vez, el concepto del amor romántico como un deseo irrealizable de posesión del individuo idealizado, es decir, una pasión propia de una ficción perfecta imposible de realizar en un mundo real imperfecto, aunque desdramatizada de su fatalismo por la comedia, otorgándole un final satisfactorio a la pareja protagonista. De esta manera, el relato *Nuestros amantes*, perpetuando la imagen hegemónica de la unión de la pareja heterosexual monógama cisgénero como forma de integración social, presenta a la pareja como un espacio incierto donde el compromiso a largo plazo retrocede en favor del cuestionamiento tanto personal como de la pareja, y de la libertad individual, debido todo ello a la inestabilidad del presente y la incertidumbre del futuro, y su institucionalización en el matrimonio, como fin irreversible de la soledad. La trama de *Nuestros amantes*, en la que las afinidades e infidelidades entre los personajes provocan que las parejas en crisis se disuelvan y de sus restos surja otra, pone de manifiesto la inestabilidad e incertidumbre impredecibles de las relaciones de pareja, por lo que el desenlace del relato abandona la idea de la felicidad ilimitada e inalterable para presentar en su lugar a una pareja inestable con un menor nivel de compromiso a largo plazo, pero más flexible y dinámico en su desarrollo y de satisfacciones tanto comunes como individuales que, sin embargo, ansía la certidumbre y abandonar su carácter temporal. La estabilidad imperecedera de la pareja protagonista, certificada por la unión mediante el amor romántico en los relatos de comedia romántica del siglo XX, desaparece en favor de un futuro incierto, efímero y volátil, de manera que la formación de la pareja romántica ya no supone el fin primero a alcanzar, pero sigue siendo el fin último en las comedias románticas hollywoodienses independientes.

Este miedo tanto del presente como del futuro, a su inestabilidad y a su incertidumbre, hace que los individuos sean más vulnerables, que la idea de pareja estable deseada aparentemente se diluya ante la inevitabilidad de cambios e intermitencias y se tienda, por tanto, a evitar desde la formalización de la relación en una ceremonia social del compromiso dual, hasta la misma verbalización de los sentimientos. Todo ello ambientado en una ciudad en cuyos no lugares coexisten tanto el espacio común de los personajes inmaduros que conforman la pareja protagonista, en el que solo se identifican por una imagen de sí mismos en el otro, creando de esta manera una identidad compartida; como el espacio social, económico y político, donde se produce la fugacidad y la acumulación, el cual es reconocido por los protagonistas, aunque en él son individuos inofensivos cuyas habilidades e identidades no están suficientemente desarrolladas y del que están desconectados.

Por lo tanto, la estabilidad imperecedera de la pareja protagonista en las comedias románticas del novecientos, que era certificada por el matrimonio, es aparentemente desidealizada en las comedias románticas hollywoodienses independientes de principios del siglo XXI, y en los films en los que influye, como es el caso de *Nuestros amantes*, en el que aparentemente se actualizan estos relatos, sin embargo perpetúa el discurso hegemónico romántico de la pareja como salvadora e integradora de los personajes protagonistas, representados en los estereotipos de la MPDG y el GMDF, ensalzando en la nueva pareja protagonista el proceso continuo de aprendizaje y conocimiento, tanto propio como del otro. Esta evolución cognitiva posibilita el crecimiento trascendente de los protagonistas, pero no les otorga una mayor estabilidad ni certidumbre, por lo que también es necesaria la aceptación de la evanescencia de las relaciones románticas y su posible cadencia sucesiva, motivada por una sucesión de crisis, desencuentros y encuentros. El presentismo en el que se hallan los amantes posmodernos no solo se debe a los fracasos del presente, en el que se cuestionan, también a la posibilidad de repetirlos y acumularlos sucesivamente en el futuro, por lo que, pretenden preservar la libertad individual dentro de la pareja y jugar a la experimentación, la exploración y el descubrimiento en el presente, despreocupándose a priori de la continuidad de la pareja en el futuro. Así, la MPDG y el GMDF perpetúan la imagen hegemónica de la integración en el orden social, tras superar el proceso de conocimiento mutuo e individual que les ha ayudado a madurar y estabilizarse, gracias a la consecución de la unión de la pareja heterosexual monógama cisgénero protagonista.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc, *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Geseida, 1998.
- AZCONA MONTOLIÚ, María del Mar, « Love is a Many-Person'd Thing: Multi-Protagonist Tales of Contemporary Desire », *BELLS. Barcelona English Language and Literature Studies*, no. 17, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BOLUK, Stephanie, LEMIEUX, Patrick, « Breaking the Metagame: Feminist Spoilssports and Magic Circle Jerks », *Metagaming. Playing, Competing, Spectating, Cheating, Trading, Making, and Breaking Videogames*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, p. 275-290.
- CÁNOVAS ORTEGA, María del Carmen, « Cine para mujeres: La comedia romántica hollywoodiense en la España de los años 50 », ed. Juan Carlos Suárez Villegas, Rosario Lacalle Zalduendo y José Manuel Pérez Tornero, *II Congreso Internacional de Comunicación y Género. Libro de actas*, Sevilla y Madrid, Universidad de Sevilla y Dykinson, 2014, p. 57-66.
- CASTELLS MOLINA, Isabel, « ¿Y comieron perdices? Amores adúlteros vs. comedia romántica », *Latente: Revista de Historia y Estética Del Audiovisual*, no. 3, 2005, p. 161-178.

- DELEYTO ALCALÁ, Celestino Sigifredo, « Amistades peligrosas: La comedia romántica de Hollywood en los años 90 », ed. José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo de Tapia, y Jorge Luis Bueno Alonso, *El cine: Otra dimensión del discurso artístico. Vol. I*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999, p. 173-198.
- ECHART ORÚS, Pablo, « La última comedia romántica estadounidense (2000-2007): Panorámica de un género ensimismado », *Comunicación y Sociedad*, vol. 22, no. 1, 2009, p. 161-195.
- _____, « Vías de renovación en la última comedia romántica estadounidense », *ZER. Revista de Estudios de Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, no. 29, 2010, p. 31-45.
- FISHER, Helen, « La evolución del amor romántico », *Por qué amamos*, Madrid, Taurus, 2004, p. 147-174.
- GÁLVEZ MUÑOZ, Lina, RODRÍGUEZ MODROÑO, Paula, « La desigualdad de género en las crisis económicas », *Investigaciones Feministas*, no. 2, 2012, p. 113-132. DOI: 10.5209/rev_INFE.2011.v2.38607
- GIDDENS, Anthony, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge, Polity Press y Blackwell Publishers, Ltd., 1992.
- GILL, Rosalind, SCHARFF, Christina, « Introduction », ed. Rosalind Gill y Christina Scharff, *New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013, p. 1-20.
- GOUCK, Jennifer, « “Destroying the Lie?”: The Manic Pixie Dream Girl in American Young Adult Fiction », *Irish Association for American Studies: Annual Conference*, 2017.
- GRINDON, Leger, *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*, Malden, Oxford y Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.
- HABIB, Claude, *Le Goût de la vie commune*, Roubaix, Flammarion, 2014.
- HALL, Stuart, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Envión editores, 2010.
- HERNÁNDEZ POLO, Beatriz, « Love Actually y la esfera musical como cómplice de la perpetuación de los roles de género tradicionales », *Popular Music Research Today. Revista Online de Divulgación Musicológica*, vol. 1, no. 2, 2019, p. 41-55. doi: 10.14201/pmrt.20667
- IMBERT, Gérard, *Crisis de valores en el cine posmoderno (Más allá de los límites)*, Madrid, Cátedra, 2019.
- JERMYN, Deborah, McCABE, Janet, « Sea of Love: Place, Desire and the Beaches of Romantic Comedy », *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 27, no. 5, 2013, 603-616.
- KALENIĆ RAMŠAK, Branka, « Ejemplos del amor romántico en la literatura española del siglo XIX », ed. Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, *La penna di Venere. Scrittura dell'amore nelle culture iberiche. Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)]* Mesina, Andrea Lippolis Editore, vol. 1, 2002, p. 199-208.
- KAKLAMANIDOU, Betty, *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism: The New Millennium Hollywood Rom Com*, Nueva York, Routledge, 2013.
- KONIGSBERG, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal, 2004.
- McROBBIE, Angela, « Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime », ed. Yvonne Tasker, Diane Negra, *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham y Londres, Duke University Press, 2007, p. 27-39.
- MILLER, Toby, GOVIL, Nitin, McMURRIA, John, MAXELL, Richard, *El nuevo Hollywood: Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, Barcelona, Paidós, 2005.

- MOSS-WELLINGTON, Wyatt, « The emotional politics of limerence in romantic comedy films », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, vol. 8, no. 1, 2019, p. 191-209.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel, « La debatible existencia de una “comedia romántica”: “Muérete... ¡y verás!” », de Bretón de los Herreros, como parodia y pastiche de los dramas románticos », *Signa. Revista de La Asociación Española de Semiótica*, no. 28, 2019, p. 1149-1179.
- ORIA, Beatriz, « Love on the Margins: The American Indie Rom-com of the 2010s », *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, vol. 40, no. 2, 2018, p. 145-167.
- PIAFSKY, Michael (consultado el 28.10.2020), « A Conversation with Nathan Rabin ». https://www.missourireview-digital.com/missourireview/winter_2016?pg=123#pg123
- RABIN, Nathan (consultado el 27.10.2020a), « The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown ». <https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>
- _____ (consultado el 27.10.2020b), « I’m sorry for coining the phrase “Manic Pixie Dream Girl” ». https://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/
- RODRÍGUEZ RIVA, Lucía, « Amor y panzas: Configuraciones de la pareja en tres comedias románticas argentinas contemporáneas », *Imagofagia. Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, vol. 7, 2013.
- SILVER, Alain, URSINI, James, *Cine negro*, Colonia, Taschen, 2013.
- SOLOMON, Claire T., « Anarcho-Feminist Melodrama and the Manic Pixie Dream Girl », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 17, no. 1, 2017.
- UBILLOS LANDA, Silvia, PÁEZ ROVIRA, Darío, ZUBIETA, Elena Mercedes, « Relaciones íntimas: Atracción, amor y cultura », coord. Itziar Fernández Sedano, Silvia Ubillos Landa, Elena Mercedes Zubieta, Darío Páez Rovira, *Psicología social, cultura y educación*, Madrid, Pearson Educación, 2004, p. 511-536.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Lucía Gloria, « (500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype in its Contexts », *Prisma Social. Revista de Investigación Social*, no. 2, 2017, p. 167-201.
- _____, « Ideología de género en las narrativas quirky del cine americano: El estereotipo de la manic pixie dream girl », *Comunicación y Género*, vol. 1, no. 1, 2018, p. 69-82.
- VERDÚ DELGADO, Ana Dolores, « El amor en la sociedad de consumo », *Gazeta de Antropología*, vol. 30, no. 1, 2014.
- VILLAVERDE SUANZES, Fernando, « ¿Qué fue de la nueva comedia americana? », *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, no. 30, 2020, p. 198-208.
- WHITWORTH, Hunter (consultado el 27.11.2020), « Rise of the Manic Grumpy Dream Fellow ». <https://www.pastemagazine.com/movies/rise-of-the-manic-grumpy-dream-fellow/>