



Universidad de Sevilla  
Facultad de Comunicación

**“COOL BOYS LIKE YOU OUT OF MY LIFE”:  
DESMONTANDO EL ESTEREOTIPO DEL  
*MANIC PIXIE DREAM BOY***

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

Doble Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual

**Realizado por:** Fátima López Ortiz

**Tutora:** Irene Raya Bravo

**Curso académico:** 2019/2020

**Convocatoria:** Junio

## **RESUMEN**

El presente trabajo de investigación tiene como finalidad realizar una comparativa entre los estereotipos cinematográficos de la Manic Pixie Dream Girl y el Manic Pixie Dream Boy, estableciendo de qué manera y desde qué perspectivas se desarrolla el tratamiento de ambos personajes según su género.

De esta forma, se realizará un análisis de cuatro películas escogidas mediante diversos criterios en las que aparece la figura del Manic Pixie Dream Boy: *Escuela de jóvenes asesinos (Heathers, 1989)*, *Titanic (1997)*, *10 razones para odiarte (10 things I hate about you, 1999)* y *Bajo la misma estrella (The fault in our stars, 2014)*. A pesar del debate actual acerca de las características que definen a la Manic Pixie Dream Girl, se ha tomado como referencia la teoría existente, planteada por el crítico Nathan Rabin en 2005, para abordar estas películas desde un análisis comparativo. En base a esto, el trabajo intentará comprender los propósitos y las metas del estereotipo masculino, analizando, asimismo, las diferencias y similitudes entre ambos.

## **PALABRAS CLAVE**

Estereotipos, Manic Pixie Dream Girl, Manic Pixie Dream Boy, cine.

## ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	4
2.	OBJETIVOS.....	5
3.	METODOLOGÍA.....	5
4.	MARCO TEÓRICO .....	7
4.1	EL GÉNERO EN LOS ESTEREOTIPOS CINEMATOGRAFICOS.....	7
4.1.1	<i>EL GÉNERO COMO ESTEREOTIPO</i> .....	7
4.1.2	<i>TRATAMIENTO DE ESTEREOTIPOS SEGÚN EL GÉNERO</i> .....	9
4.1.3	<i>EJEMPLOS DE ESTEREOTIPOS SEGÚN EL GÉNERO</i> .....	13
4.2	ÉTICA DEL CUIDADO .....	24
4.3	HOMBRES CUIDADORES EN EL CINE.....	29
4.4	LA MANIC PIXIE DREAM GIRL.....	35
4.5	EL MANIC PIXIE DREAM BOY.....	47
5.	RESULTADOS.....	58
5.1	<i>ESCUELA DE JÓVENES ASESINOS</i> .....	58
5.2	<i>TITANIC</i> .....	66
5.3	<i>10 RAZONES PARA ODIARTE</i> .....	74
5.4	<i>BAJO LA MISMA ESTRELLA</i> .....	82
6.	DISCUSIÓN .....	91
7.	CONCLUSIONES .....	101
8.	GLOSARIO.....	105
9.	BIBLIOGRAFÍA.....	107
10.	VIDEOGRAFÍA.....	113

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde que en 2005 Nathan Rabin acuñó el término “Manic Pixie Dream Girl” (MPDG) en su crítica de la película *Elizabethtown* para referirse al personaje de Kirsten Dunst, empezaron a catalogarse como tales otros personajes de otros filmes. Esto desembocó en una controversia, y muchos profesionales de la industria cinematográfica, como la actriz y guionista Zoe Kazan, opinaron que el término era misógino (Zas Marcos, 2014). Sin embargo, podría plantearse si realmente el término en sí es una consecuencia patriarcal más o lo es la creación de este tipo de personajes. Es decir, si las siglas MPDG son el problema o lo es la existencia del estereotipo, tenga nombre o no.

Lo cierto es que sí que existen unas características recogidas que hacen que las MPDG sean reconocibles, a pesar de existir ambigüedades y excepciones que pretenden romper con el tropo. De forma resumida, la definición de Rabin habla de mujeres imaginarias, creadas desde una perspectiva masculina, sin profundidad y cuyo único propósito es que el protagonista masculino cumpla los suyos gracias a los cuidados y ayudas que ellas les proporcionan.

Si bien el término de Rabin ha ido expandiéndose y atribuyéndose a muchos otros personajes femeninos, de igual forma, como consecuencia, ha llegado al género opuesto. De esta forma, se intentará comparar si ambos tropos cinematográficos, el femenino y el masculino, se encuentran en la misma página, es decir, si parten de la misma base y si tienen el mismo tratamiento en la pantalla. Para ello, se recogen los atributos del estereotipo femenino para estudiar al Manic Pixie Dream Boy (MPDB), un estereotipo poco explorado por los académicos. Por tanto, se descubrirá si existe un tratamiento diferente en cuanto al género, sobre todo, a través del factor de los cuidados y ayudas (y sus propósitos) que ejerzan unas y otros. Así, el título del trabajo proviene de uno de los casos de estudio, la película *Escuela de jóvenes asesinos (Heathers, 1989)*, en la cual la protagonista, dirigiéndose al MPDB del filme, afirma con seguridad que lo único que quiere es “cool guys like you out of my life”.

## **2. OBJETIVOS**

En este trabajo de investigación se plantea como objetivo principal:

-Descubrir si estos dos estereotipos llamados de la misma forma (MPDG y MPDB) pueden ser considerados como iguales o, por el contrario, hay un tratamiento diferente según el género, y, en este caso, averiguar las razones haciendo especial hincapié en los cuidados ejercidos por los MPDB (que pueden ser altruistas o interesados) en comparación con las MPDG.

Sin embargo, este objetivo principal conlleva plantear unos objetivos secundarios:

-Describir y clasificar mediante el marco teórico y metodológico al MPDB representado en el cine.

-Descubrir si los MPDB pueden ser considerados como tal, teniendo en cuenta la frecuencia y repetición de sus atributos, mediante un análisis comparativo de las similitudes y diferencias entre los casos de estudio.

-Averiguar qué estereotipo cinematográfico se ajustaría a ellos y, por ende, qué estereotipo sería el similar masculino de la MPDG, en el caso de que los personajes analizados no puedan considerarse MPDB.

## **3. METODOLOGÍA**

Para llevar a cabo este trabajo, ha sido necesario establecer estrictamente los objetivos, intentando analizar desde una perspectiva de género el estereotipo del MPDB en relación con su equivalente femenino en el cual se basa, la MPDG. Así, era necesario igualmente aclarar qué tipo de análisis se iba a realizar: un análisis terminológico y uno conceptual. Es decir, por un lado, se pretende averiguar si la terminología y la definición del MPDB coinciden o no (en base a una comparativa con la MPDG), y por otro lado, en un sentido más conceptual, descubrir qué significado se le otorga al estereotipo independientemente de su nombre.

En cuanto al método de investigación empleado, se elige un análisis cualitativo, cuyos niveles se clasifican tanto en el cultural como en el social, ya que se hablará también sobre la retroalimentación de la ficción con la realidad y viceversa.

En relación a la consulta de fuentes, para realizar este estudio, se ha hecho uso de portales como Dialnet, Google Académico o Academia.edu, así como el catálogo de Fama. A pesar de la importancia de estos buscadores académicos, al ser las MPDG y los MPDB un tema muy poco estudiado, ha sido necesario acudir igualmente a páginas web, así como foros, dos manifestaciones claves de la cultura y la opinión popular.

A continuación, se escoge el corpus del trabajo, de manera cronológica: *Escuela de jóvenes asesinos* (*Heathers*, 1989), *Titanic* (1997), *10 razones para odiarte* (*10 things I hate about you*, 1999) y *Bajo la misma estrella* (*The fault in our stars*, 2014). Para realizar la selección, se han seguido los siguientes pasos para encontrar unos criterios de selección adecuados.

Desde un primer momento, se ha llevado a cabo una búsqueda exhaustiva de listas sobre los MPDB, no obstante, las únicas encontradas han sido dos; una perteneciente a la página Imdb; y otra de la web Letterboxd. Las únicas películas que tenían en común estas dos listas eran *Elf*, *Escuela de jóvenes asesinos* y *Big*. El problema surge cuando se descubren incoherencias con respecto a las MPDG. Así sucede por ejemplo con la película *Big*, en la que los usuarios consideran al personaje de Tom Hanks como un MPDB, siendo este protagonista. Como afirma Kothari (2012), una MPDG “isn’t the lead character in a film or novel”, por lo que una de sus características sería el coprotagonismo (o incluso aparecer como personajes secundarios), precisamente por estar al servicio del protagonista masculino, por lo que, necesariamente, se debería descartar al Josh de *Big* como un MPDB. Es por esto que se toma la decisión de seguir acotando, ya que se necesita una base común, unas características, para poder realizar el análisis. De esta manera, se establecen las siguientes variables:

-Temporal: Las películas deben comprender desde los años 90 hasta la actualidad, aproximadamente, de forma que se pueda establecer una cronología para comprobar una posible evolución.

-Geográfico: Las películas deben ser de producción estadounidense, al igual que la película *Elizabethtown*, tomando como referencia la creación del término MPDG, que surge en la reseña del estadounidense Nathan Rabin.

-Características base: Los MPDB de las películas deben ser coprotagonistas; realizar cuidados y ayudas hacia la protagonista; y tener una estética y personalidad aventurera y excéntrica.

-Aparición en varias fuentes: Las películas deben coincidir en diversas fuentes, independientemente de la naturaleza de la fuente consultada (listas, artículos, etc.).

Con este último criterio, se ha tenido en cuenta el número de fuentes que nombran las películas y, haciendo un exhaustivo recuento a partir de toda la bibliografía encontrada, los filmes que más aparecen son los ya nombrados anteriormente. Así, todos cumplen con los criterios escogidos. Con respecto a la última variable de aparición en varias fuentes, se adjunta un cuadrante con la lista de filmes repetidos en más de una ocasión (en negrita los casos de estudio):

<b><i>Bajo la misma estrella</i></b>	5
<b><i>Escuela de jóvenes asesinos</i></b>	3
<b><i>Titanic</i></b>	3
<b><i>10 razones para odiarte</i></b>	3
<i>Elf</i>	2
<i>La La Land</i>	2
<i>Big</i>	2
<i>Saga Antes del amanecer</i>	2

## 4. MARCO TEÓRICO

### 4.1 EL GÉNERO EN LOS ESTEREOTIPOS CINEMATOGRAFÍCOS

#### 4.1.1 EL GÉNERO COMO ESTEREOTIPO

Para comprender la construcción de estereotipos cinematográficos en base al género, en primer lugar, es necesario realizar un breve acercamiento al concepto de “género” y su origen.

De esta forma, nos encontramos ante *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, filósofa francesa de la corriente existencialista, autora de la famosa frase “No se nace mujer: se llega a serlo”. Ortega Raya (2005: 23), en su trabajo Simone de Beauvoir: su

aportación a la discusión sobre el género, señala que este desafío al determinismo biológico supone una evidente distinción entre sexo y género: el sexo comprende aquellos atributos biológicos, mientras que el género es un conjunto de construcciones sociales creadas en torno al sexo. Así, sería el género el culpable de todos aquellos atributos que evidenciaban la inferioridad de las mujeres con respecto a los hombres:

De ahí que mucho del feminismo contemporáneo se haya dedicado a reflexionar sobre la tradición que determina los diferentes papeles sociales de las mujeres como condicionados por su determinación biológica y haya cuestionado la existencia de diferencias absolutas entre ambos sexos; diferencias que han llevado a la asunción de la inferioridad femenina como un fenómeno “natural” y por tanto totalmente aceptable y racional.

La identidad de género, por tanto, es la percepción de los ideales de mujer y hombre. A pesar de no ser la autora de la palabra, se relaciona a Simone de Beauvoir con el género, ya que hace alusión a esta percepción subjetiva socialmente impuesta (Alcoberro Pericay, s.f.).

Esto se trata de una aproximación muy superficial, ya que en torno al género han surgido nuevos debates con la aparición de nuevos feminismos, como la Teoría Queer, nombrada por primera vez por la autora Teresa de Lauretis. Respecto a esto y, uniéndolo con los estereotipos en el cine, Virginia Guarinos (2007b: 335) expone:

Como afirma la última crítica Queer desde las minorías, el género y el sexo son una construcción social y no un hecho natural. Los roles asignados a hombres y mujeres en textos ficcionales se retroalimentan y fagocitan inspirándose más en otros seres de ficción por imitación y convención que no en seres reales.

Además, la identidad de género es difícil de modificar, ya que se trata de “esquemas estereotipados que han sido interiorizados y que actúan automática e involuntariamente” (Ortega Raya, 2005: 25), por lo que se trata de un conjunto de convenciones sociales asociadas al sexo que se aprenden de forma tan mecánica que se convierten en algo intrínseco de la personalidad.

Si, según la Real Academia Española, un estereotipo es una “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”, y también en base a lo expuesto anteriormente, es posible concluir que el propio género es un estereotipo. Una característica a destacar del género es que sus atributos varían según el sexo del individuo, sin embargo, es precisamente esto lo que, como se expondrá a continuación a

partir de bibliografía recogida, los estereotipos hacen: variar según el género de los personajes de la pantalla.

#### 4.1.2 TRATAMIENTO DE ESTEREOTIPOS SEGÚN EL GÉNERO

Según Sandra Milena Noguera Yanes (2015: 64), a pesar de que el cine sea una industria hecha para el entretenimiento de la población, también se dedica a perfilarla, a través de una serie de estereotipos que va expandiendo y normalizando:

Ya sean por cultura, raza, género, incluso por moda (en el caso de James Dean en *Rebelde sin causa*, quien impuso desde entonces la moda del pantalón *jean*), el cine se encarga de transmitir un mensaje por medio de sus películas, muchas veces mensajes erróneos, que van quedando incrustados en el subconsciente del espectador.

Además, la autora añade una definición de estereotipo: “cualquier imagen proyectada en nuestra cabeza que sea por primera impresión respecto a algo” (2015: 64), así como una aproximación superficial sobre la diferencia entre estereotipos masculinos y femeninos, afirmando que en los hombres suelen ser líderes fuertes, mientras que las mujeres son débiles, cuya seguridad y protección dependen del hombre.

Es evidente que los estereotipos tienen una influencia en la población, sin embargo, sí que parten de esta para su creación: es ahí donde se crea la paradoja. El problema surge cuando una serie de estereotipos negativos, a pesar de establecerse en base a las ideas de la propia sociedad y su cultura, siguen expandiéndose a través de la pantalla. Es por ello que el trabajo de los cineastas debería ser eliminarlos, para crear arquetipos, considerados como pensamientos positivos en contraposición con los estereotipos (Noguera Yanes, 2015: 65).

Virginia Guarinos (2007a: 115) se une a esta reflexión sin diferenciar estereotipo de arquetipo, sin embargo, sí que incluye los prototipos, o modelos de comportamiento. Afirma que los estereotipos son necesarios en el cine, ya que se tratan de recursos cinematográficos que aportan una funcionalidad narrativa. De esta forma, se crea un lenguaje comprensible para el espectador a la hora de reconocer e identificar a los personajes de la gran pantalla. No obstante, alega que el problema surge en el momento en que estos estereotipos se convierten en modelos a seguir a nivel social.

Para Noguera Yanes (2015: 65), la diferencia entre estereotipo y arquetipo se basa en que el primero es “malo” y el otro “bueno”, aunque, de igual forma, defiende la necesidad de unos arquetipos para activar la familiaridad en el espectador y conseguir productos consumibles:

La labor de un futuro cineasta, es crear por medio de su arte, un cine que sea capaz de eliminar estereotipos, y crear arquetipos, sacar lo bueno de cada raza, género, grupo y condición social, pero que además, sea un arte, que pueda llegar a todas partes, es decir, que sea taquillera, eliminar los malos conceptos y bajar el ranking de aquellas producciones que generen un mal concepto de un grupo social.

Sin embargo, dada la ambigüedad de los términos, es necesario establecer una clara distinción entre no solo estereotipo y arquetipo, sino también con respecto al prototipo. Según la Real Academia Española, un estereotipo es:

- m. Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable.
- m. Impr. Plancha utilizada en estereotipia.

Es evidente que la acepción que interesa en este trabajo es la primera, y la RAE añade el factor de la inmutabilidad en la definición del estereotipo, tratándose de una idea que no es analizada y que no varía con el paso del tiempo. En cuanto al arquetipo, también según la RAE:

- m. Modelo original y primario en un arte u otra cosa.
- m. Ecd. Punto de partida de una tradición textual.
- m. Psicol. Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad.
- m. Psicol. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo.
- m. Rel. Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos.

En este caso, funcionan diferentes de sus acepciones. Como modelo primario en un arte, como lo es el cine, un ejemplo de arquetipo sería el del héroe, que, a pesar de que algunos de sus atributos se hayan convertido en otros con el paso del tiempo, tiene su

base en una tradición literaria de hace siglos. Así se comprendería también la segunda acepción de la palabra. Sin embargo, es importante entender el término desde la disciplina de la psicología, a la que se refieren las acepciones tres y cuatro. En este sentido, un arquetipo no se diferencia en demasía de un estereotipo, ya que se trata de una imagen simbólica adquirida por la sociedad de forma inconsciente, y, por ende, aceptada sin discusión. Quizá el estereotipo tenga intrínseca la naturaleza de “malo” por ser algo inmutable en el tiempo: aunque los arquetipos cambien con el paso del tiempo y con la evolución de la sociedad y su cultura, el estereotipo permanece expandiendo un mensaje negativo de distintos colectivos sociales.

Por último, un prototipo es, según la RAE:

- m. Ejemplar original o primer molde en que se fabrica una figura u otra cosa.
- m. Ejemplar más perfecto y modelo de una virtud, vicio o cualidad.

La primera acepción del prototipo es exactamente la misma que la primera del arquetipo, de esta forma, parten de la misma base, como modelos primarios establecidos. Sin embargo, el prototipo va más allá y, tal y como adelantaba Guarinos (2007a: 115), se trata de un modelo a seguir, del canon establecido socialmente al cual la población debe aspirar.

Como se puede observar, ambas autoras coinciden en que es necesario crear arquetipos buenos, necesariamente reconocibles, pero que sean mutables y ensalcen comportamientos positivos, y no negativos, de cada grupo social. Sin embargo, si el problema reside en que estos arquetipos se conviertan en modelos de conducta, ya sean positivos o negativos, comienza el debate. Y es que cualquier estereotipo o arquetipo se convertirá en un prototipo, en un modelo a seguir, dadas las circunstancias socio-culturales de la época, en la que el cine es uno de los grandes referentes de comportamiento junto a la televisión. Además, los productos audiovisuales parten de otros, de algo ya creado: el cineasta, al ser a la par un consumidor y formar parte de la misma sociedad, ni siquiera tiene la capacidad de escoger si añadir estereotipos a su obra o no, ya que es una decisión inconsciente, tal y como afirma la Real Academia Española en la acepción número cuatro del arquetipo.

El propio creador es también un consumidor, y, por ende, un estereotipo o arquetipo. La propia población, la propia sociedad es un estereotipo, después de haber convivido tantos años con el cine y con la literatura. Además, la presencia de estos arquetipos, como se ha explicado antes, es necesaria en la industria cinematográfica por “funcionalidad narrativa” (Guarinos, 2007a: 115). En este sentido, Noguera Yanes (2015: 65) afirma:

Se consideraría, que, los estereotipos, al ser malos pensamientos, deben ser eliminados, erradicados, y reemplazados por cosas positivas, y la mejor manera de eliminar las malas imágenes, es por medio del cine, ya sea el yankee, o el latinoamericano, el europeo, el asiático, etc., se debe apoyar esas producciones que, además de entretener, den un buen mensaje.

Es evidente que la percepción de Noguera Yanes se reduce a la necesidad de crear estereotipos “buenos” y que aporten imágenes positivas de diversas condiciones sociales. No obstante, estos estereotipos siempre se convertirán en prototipos, no importa la frecuencia ni la mutabilidad, porque, incluso la moda (como mencionaba Noguera Yanes sobre James Dean y los pantalones *jean*), algo muy mutable en la sociedad, es un prototipo. Estas aseveraciones plantean diferentes cuestiones, como si se debe crear prototipos positivos o seguir creándolos primando la funcionalidad narrativa familiarizada con el espectador. Es decir, educar a los espectadores o a los cineastas.

Este trabajo se centra en los estereotipos desde una perspectiva de género, por lo que es necesario incluir, de forma introductoria, la siguiente reflexión sobre la industria de Hollywood, en concreto, Disney, creador de constantes estereotipos relacionados con el género. Según las autoras Romero & Ali (2015: 51), la factoría Disney ha influido notablemente en el imaginario colectivo cultural a través de la creación de sus famosas princesas que se representan en la gran pantalla desde los años 30, y que proyectan estereotipos e ideales de amor, que, sin embargo, no han sido siempre iguales. Y es que “Disney presenta lo que la sociedad proyecta”, por lo que las autoras afirman que esta multinacional ha podido evolucionar a sus princesas gracias a la nueva postmodernidad: “en cada película se muestra un estilo de mujer diferente, haciéndose cada vez más liberal e independiente, siendo Mérida la más destacada en ello, ya que casi ocupa el papel que normalmente se le otorga al hombre”.

Sin embargo, a pesar de que exista una evolución en los personajes femeninos, sí es cierto que no se han erradicado las diferencias entre hombres y mujeres en el cine. De

esta forma, Guarinos (2007a: 112) afirma que los personajes femeninos sirven más como ambientes en el espacio cinematográfico que como personajes en sí, debido a su cosificación constante en el cine patriarcal, funcionando (citando a Teresa de Lauretis) “por ausencia o cautividad”. De este modo, las mujeres serán “la comparsa del personaje masculino, al mismo nivel que la masa de extras o que el jarrón del decorado, lo que se ha llamado toda la vida la mujer-florero”.

Además, respecto a esto, Guarinos (2007a: 112) añade la idea de mujer ensalzada por el cine clásico: una “esclava romántica, una mujer que lo olvida todo por un hombre”. De esta forma, la autora concluye que el cine patriarcal convierte a las mujeres en estereotipos, más que en personas, a través de esquemas, y cuya base será la representación iconográfica, ya que se transforman en simples imágenes que recogerá el imaginario colectivo como “mitos mediáticos”:

¿Cuántas imágenes visuales tenemos en la mente de actrices de cine clásico y no recordamos sus nombres como personajes o la trama de la película? [...] Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953), Marilyn Monroe en *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1955). [...] En el cine de los años 80 y 90 empezaremos a ver al mismo tiempo [...] a mujeres más representación que imagen, menos estereotipadas (Guarinos, 2007a: 113).

#### **4.1.3 EJEMPLOS DE ESTEREOTIPOS SEGÚN EL GÉNERO**

En este epígrafe, se expondrán toda clase de ejemplos de estereotipos que reciben un tratamiento diferente en pantalla según el género de su personaje. Así, se incluirán desde los estereotipos más clásicos, como el héroe romántico y la damisela en apuros, hasta algunos más actuales, como los estereotipos clásicos americanos extendidos por toda la industria cinematográfica.

La presencia de estereotipos es algo que viene dándose a lo largo de la Historia, y sus atributos dependerán de la época en la que se encuentren. El estereotipo más clásico, el héroe, “es un reflejo de los anhelos de la sociedad en la que nace. El héroe del siglo XIX fue el héroe romántico” (Sánchez, 2018: 45).

El héroe romántico es uno de los estereotipos masculinos clásicos, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX, la época del Romanticismo, en una sociedad que necesitaba

tener unos nuevos referentes tras los cambios sociales y políticos (Sánchez, 2018: 46).

De esta forma, el héroe romántico ensalzaba nuevos valores:

Asumir el reto de ser lo que se es realmente, más allá de convenciones sociales, y afrontar las derivaciones que esta decisión traía consigo distinguían al individuo superior. Ni el nacimiento ni la riqueza, solo el valor personal.

Así, se consolidaban los “verdaderos artífices de las transformaciones sociales y políticas” (Sánchez, 2018: 46-47), cuyo máximo exponente en la realidad histórica sería Napoleón Bonaparte (Sánchez, 2018: 49). El héroe romántico se caracteriza por un factor trágico, a causa del desencanto de una realidad que no comprende y que, por tanto, rechaza, hecho que defiende con orgullo ante los demás. Según Sánchez (2018: 48), “el héroe romántico se siente superior al resto de sus congéneres [...] por opción personal, por no doblegarse, por su decisión de afrontar la adversidad”, y no por “posición social ni por nacimiento”.

El héroe romántico también sobrevive en la actualidad, ya que, “estamos experimentando un vuelco hacia lo individual [...] por no encontrar suficiente sosiego en la innumerable cantidad de estímulos externos provenientes del vertiginoso avance tecnológico [...] de los países del primer mundo” (Fernández Pallone, 2014: 117). El personaje clásico del héroe romántico es ambiguo, ya que, por una parte, “es inteligente, sofisticado y carismático”, y por otra, “es también misterioso, autocrítico, arrogante y exigente”. Se trata de un héroe en cuanto a que pretende liderar y liberar a un pueblo, pero rompe con el anterior y más antiguo arquetipo de héroe al “desafiar las convenciones, las instituciones y las normas sociales” (Fernández Pallone, 2014: 115).

Según Martínez Wilches (2017: 10), en el relato clásico de amor romántico la pareja de enamorados deben “quedar juntos al final”. Esta pareja se conforma por este héroe, también conocido como el caballero encantador, y la damisela en apuros. Y es que la motivación del héroe, no solo del romántico sino también del de acción como se explicará más adelante, es salvar a la damisela en apuros (Alonso Villa, 2013: 51), cuyo único propósito es esperar a ser rescatada.

En cuanto al héroe y la heroína de acción, se establecen muchas diferencias con respecto al género del personaje. En cuanto a los hombres, existen tres tipos de héroes de acción, siendo el primero el culturista: parco en palabras, musculoso, perteneciente al muscular cinema según Yvonne Tasker, y con muchísima capacidad de acción. Este

tipo de héroe se aleja de la caballerosidad del arquetipo anterior (Alonso Villa, 2013: 27), como podría ser James Bond. Un ejemplo del culturista es el famoso personaje interpretado por Adolf Schwarzenegger, *Terminator* (*Terminator*, 1984, James Cameron).

Más adelante, surge el *wise guy*, ejemplificado por el personaje John McClane, interpretado por Bruce Willis, en *La jungla de cristal* (*Die Hard*, 1988, John McTiernan), cuya característica principal es el humor abanderado a través de comentarios ingeniosos preparados, en particular del humor *tongue-in-cheek*. De esta forma “pone en primer plano la psicología para compensar la falta de ese exceso de dureza física típica del culturista” (Alonso Villa, 2013: 28).

La última tipología del héroe de acción se establece como una mezcla de las anteriores, siendo el protagonista de la saga *Transporter*, Frank Martin el paradigma del héroe de acción del siglo XXI. Así, su personalidad se construye en torno a un humor *tongue-in-cheek* y a un cuerpo definido y esbelto. No obstante, incorpora una nueva característica, una performance de la masculinidad relacionada con la violencia: la hipermasculinidad. Esta estrecha relación del hombre con la violencia pone de manifiesto un nuevo paradigma que ensalza “la dureza como sinónimo de autocontrol de las emociones, siendo todas las demás signos de debilidad” y “el peligro como algo excitante por lo que sobrevivir”, se trata de “una forma de alardear de poder sobre el entorno” (Alonso Villa, 2013: 29).

En cuanto a las heroínas de acción, también hay una evolución. Mientras que al principio brillaban por su ausencia, la figura de la heroína aparece tras empezar a ser construida como un hombre respecto al físico, sin embargo, nunca lo suficientemente masculina como para desmasculinizar al hombre (Alonso Villa, 2013: 30), como es el caso del personaje de Sarah Connor respecto a *Terminator*. Así se crea la mujer fálica, una heroína que ha tenido que adquirir características y valores masculinos “en un sistema social que separa lo masculino y lo femenino a través de categorías opuestas [...] como si entre esos dos valores no hubiera todo un desarrollo de posibles categorías intermedias”, de manera que las mujeres violentas serán vistas como personajes negativos, “como formas cuasi-monstruosas, anormales e incluso ilegibles dentro del orden de los géneros” (Bernárdez Rodal, 2012: 94-95): “Son pesadillas atroces y despiadadas que desafían la norma que dicta que las mujeres no deben llevar a cabo

actos violentos contra los demás”. Al ser considerada la violencia como una característica masculina, surge el debate, también en los estudios feministas, de si es algo positivo que estas mujeres copien los esquemas varoniles usando la violencia física para llegar a sus metas (Bernárdez Rodal, 2012: 95).

Y es que las mujeres fálicas hacen uso no solo de la violencia para demostrar esta masculinización, sino también de palabras malsonantes y de toda una psicología masculina: “[...] no se dejan manipular sentimentalmente poniendo como disculpa los afectos, pueden llegar a controlar y limitar el poder masculino en la escena, utilizan las armas de combate propias de los hombres” (Bernárdez Rodal, 2012: 96).

Además de Sarah Connor en *Terminator* (quien lucha sin una iconografía femenina mediante armas masculinas), un caso significativo que pone de manifiesto el cambio que supuso la mujer fálica en el imaginario colectivo cultural fue la teniente Ripley de *Alien, el octavo pasajero* (1979, Ridley Scott). Además, se trata de una película de ciencia-ficción, un género primordialmente masculino (Bernárdez Rodal, 2012: 96).

Además, la mujer fálica, según Guarinos (2012: 312), es un personaje emancipada del hombre y que adopta actitudes masculinas sin necesidad de convertirse en una *femme fatale*, vistiéndose “de potencialidad”. Sobre la elaboración de mensajes audiovisuales a través de la violencia masculina (citado en Padilla Castillo, 2018: 129):

La autora también explica los motivos de su título y los porqués, que avalan la originalidad del texto: “Muñecas y heroínas son las dos formas estereotipadas más potentes para elaborar la feminidad en la cultura audiovisual. [...] El tema de la heroicidad asociado al poder de la violencia masculina es una de las construcciones simbólicas más arraigadas en las producciones audiovisuales que estereotipan los géneros, una construcción que, desde luego, no han inventado los medios de comunicación, ya que está implícita en el devenir de la cultura”.

No obstante, más adelante, la heroína retoma una estética femenina para volver a una iconografía más tradicional. Estas mujeres se deshacen de la masculinización con respecto al físico, y es en la psicología donde se acercan a ellos. La heroína actual no es culturista, sino tradicionalmente femenina y es de esta forma en la que se le dota de misterio, al no poder diferenciarla de la mujer que no sabe luchar (Alonso Villa, 2013: 30). Según Bernárdez Rodal (2012: 97), las mujeres fálicas se convierten en una nueva visión “comercial y popular de las reivindicaciones feministas” de los años setenta. Sin

embargo, más adelante, se observó la creación de nuevos estereotipos que propiciaron una “restitución de modelos de hombres y mujeres más cercanos a los roles de género tradicionales”.

De esta forma, las nuevas heroínas de acción eran protagonistas activas que hacían uso de armas, sin embargo, de nuevo, tenían sobre sus espaldas la responsabilidad de atraer a la *male gaze* mediante una estética unida fuertemente con la sexualidad (Bernárdez Rodal, 2012: 97). El término *male gaze* se acuña en el año 1975 por la autora Laura Mulvey, que explica cómo la mirada cinematográfica del cine que erotiza debe inscribirse bajo el calificativo “masculino”:

The first wave of feminist theory argued that the eroticized cinematic look was constructed textually, inscribed onto the screen through its cinematic organization, point of view, privileged screen space and so on. And I (1975) argued that this way of looking is understood as gendered “male”, in keeping with Freud’s naming of the pleasure of looking, voyeurism, metaphorically as active and therefore masculine (Mulvey, 2001: 8).

Como asegura Guarinos (2007a: 114), “el cine patriarcal comercial” hace uso de una masculinización de actitudes y comportamientos en los personajes femeninos, sin adentrarse en el mundo iconográfico:

En una mal entendida igualdad que otorga al cuerpo femenino un comportamiento masculino, el cine patriarcal comercial no ha sabido aprovechar el hecho para enriquecerse, porque dicha masculinización, para algunos “machificación”, no va acompañada por una masculinización iconográfica. Es más de comportamiento, lo que termina derivando no en un enriquecimiento del personaje como persona sino en la creación de otro estereotipo más que añadir a los ya tradicionales, con el añadido exasperante de que siguen siendo hermosas, muy femeninas, muy erotizadas, eso sí hechas para matar, embrutecidas, inteligentes, dominantes, soberbias, astutas y hasta terroristas sin escrúpulos (Guarinos, 2007a: 114).

Por otra parte, mientras que la motivación del héroe de acción siempre ha sido salvar a la damisela en apuros (estereotipo que se repite, como se puede observar, a lo largo de la historia del cine desde diferentes perspectivas), para la heroína, es un hombre, bien porque trabaja para uno o para vengarse de la muerte de otro, ya sea pariente o compañero sentimental, siendo este último el habitual (Alonso Villa, 2013: 52). Un ejemplo de esto es Gwen Stacy, también conocida como Spider-Gwen, de la película *Spider-Man: Un nuevo universo* (*Spider-Man: Into the Spider-Verse*, 2018), dirigida por Bob Persichetti, Peter Ramsey y Rodney Rothman. Este personaje, la única Spider-Woman, salva la vida de su padre, pero no logra salvar la de su mejor amigo, Peter

Parker. Como conclusión, dice en el filme: “So now I save everyone else and I don’t do friends anymore, just to avoid any distractions”.

Por otro lado, una característica clave de la nueva heroína de acción que reemplaza a la mujer fálica es la erotización, acompañada a veces de un *weapon fetish* (Alonso Villa, 2013:31). Este arma junto con otras técnicas de lucha como las artes marciales, “a la vez que empoderan a la mujer y la invisten de poder simbólico masculino, también la fetichizan debido al tipo de ropa que suelen llevar [...]”, enfocando zonas eróticas del cuerpo femenino así como su elasticidad, sin enfatizar en la potencia, característica de los hombres (Alonso Villa, 2013: 49).

Según la autora Sandra Milena Noguera Yanes (2015: 69), gracias a directores como el aclamado a la par que polémico Quentin Tarantino se ha cambiado la visión machista respecto a la mujer, por los papeles protagónicos que ahora tienen: “donde ella es su propia heroína, donde la mujer es fuerte, y no necesita a nadie más que a ella”.

El uso de un *weapon fetish* o de artes marciales, así como de un traje de heroína concreto y estilizado, que llevan a la erotización de la mujer, precisamente recuerda sin esfuerzo a la protagonista de *Kill Bill*, película dirigida por Quentin Tarantino en 2003 y protagonizada por Uma Thurman. No es un secreto que esta actriz sea la “musa” del director, por la que siente una férrea pasión. Es por ello que no resulta sorprendente que la actriz se convierta en un fetiche andante, por mucha sangre que derrame. Además, se trata de un filme que ha repercutido enormemente en el imaginario cultural colectivo con respecto a su estética corporal “haciendo que miles de mujeres se hayan vestido durante años utilizando el tipo de ropa deportiva que exhibe Uma Thurman” (Bernárdez Roda, 2012: 98).

Otro ejemplo de esta erotización de la heroína de acción, incluso en la superheroína, es Catwoman (*Catwoman*, 2004, Pitof) hasta el punto de convertirse en un personaje caricaturesco: “Catwoman es ‘tan femenina’ cuando se transforma en gato, que resulta risible, un personaje de parodia en fino de los espectáculos de striptease donde las mujeres son exhibidas fingiendo desear a los varones que las miran” (Bernárdez Rodal, 2012: 98).

En el cine de acción, como es evidente, las mujeres no solo coexisten con los hombres en forma protagonista, sino que también existe la *female sidekick*, la compañera del héroe, que se convierte en el alivio cómico, necesario en este género de cine. Además, como espectadora, la *female sidekick*, de forma simbólica, proporciona un punto de diferenciación, enfatizando la identidad masculina del héroe, así como eliminando una posible carga homoerótica (Alonso Villa, 2013: 33):

También [la *female sidekick* es] la vía de escape para el homoeroticismo, que se genera dentro de la película mediante las relaciones entre los varones y extradiegéticamente con la mirada voyerista del público masculino que construyen estas cintas, que disfruta con la exhibición del cuerpo del héroe.

Haciendo alusión a la película *Transporter 3* (2008, Olivier Megaton), de la que Frank Martin (el héroe de acción del siglo XXI por excelencia), interpretado por Jason Statham, es protagonista, Cristina Alonso Villa (2013: 46) analiza la sexualidad de su compañera Valentina, cuyo papel es rebajar la mirada homoerótica para la audiencia masculina “que supone la exhibición del cuerpo de Frank si no estuviera ella para recordarnos que es la mujer quien disfruta del espectáculo”, a través de una personalidad “atrevida y desinhibida”, que, además, “presenta el post-feminismo como una de las posibles formas de empoderar a la mujer” gracias al ensalzamiento de la libertad sexual femenina, perteneciente a la lucha de la Segunda Ola feminista.

Por otro lado, Virginia Guarinos (2007a: 116-118) realiza un recuento de los estereotipos de mujeres más comunes en el mundo audiovisual en forma de lista:

- La chica buena. Lo es porque acepta el sistema, es sufridora, ingenua y conformista. Suele ser joven, pero discretamente hermosa y generalmente de clase social y nivel cultural medio-bajo. Su aspiración es ser feliz con un buen esposo toda la vida.
- El ángel. De piel de cordero y lobo en su interior, da el perfil de la anterior pero es la más peligrosa, puesto que en su falsedad es ambiciosa y capaz de cualquier cosa en beneficio propio.
- La virgen. En sus variedades de virgen sumisa y virgen rebelde o *virgo potens*. Estas mujeres hacen de su renuncia sexual su fundamental característica, en algunos casos de forma beatífica y en otras aproximándose más a la mujer guerrera, tipo Juana de Arco.
- La beata/solterona. Son mujeres solas, rozando la cincuentena, poco agraciadas, con vocación religiosa y en algunos casos de personalidad reprimida, oscura y amargada.
- La chica mala: Es una variedad de ángel pero de mayor juventud, adolescente, a la caza y captura de un hombre maduro. Suele provocar tensión sexual y problemas éticos a los hombres que

considera sus objetivos. Su finalidad puede llegar a ser sencillamente el divertimento: es la Lolita.

- La guerrera. Mujeres por lo general de corte histórico mítico, al estilo de las Amazonas que anteponen la lucha a otras facetas personales. Suelen ser también muy atractivas y renunciar a los hombres o renunciar a su condición de guerreras por un hombre.
- La *femme fatale* o *vamp*. Es la mujer mala por naturaleza, la perdición de los hombres, la otra chica del gánster (suelen tener una buena/tonta y otra de este estilo). Son ambiciosas, peligrosas y fatales para el hombre que se encapricha de ellas. Tienen cierta tendencia a la autodestrucción. De alto poder de seducción y malas costumbres morales y físicas, su belleza y juventud se terminan marchitando hasta llegar a la enfermedad o la muerte como justo castigo a sus vidas disolutas. Carmen es una variedad étnica de esta categoría.
- La *mater amabilis*. Es el ama de casa feliz, de mediana edad, amorosa y atenta con sus hijos y su marido. Una buena persona sin mucho que aportar en ningún sentido.
- La *mater dolorosa*. Es la madre sufridora que observa cómo sus hijos son maltratados por la vida y que incluso pueden llegar a maltratarla a ella. Es uno de los pocos tópicos de edad madura o rozando la ancianidad.
- La *madre castradora*. La madre dominante que coarta la libertad de acción y pensamiento de sus hijos, especialmente con los hijos varones llegándole a crear secuelas psicológicas irreversibles. También suelen ser maduras y de aspecto severo.
- La madrastra. Muy parecida en comportamiento a la anterior pero con hijos no naturales.
- La madre del monstruo. La madre desnaturalizada que engendra un hijo no deseado o deseado pero que no es lo que se esperaba, vástago al que termina enfrentándose o destruyéndolo.
- La madre sin hijos. Son mujeres jóvenes de perfiles psiquiátricos enfermizos se obsesionan con su incapacidad para engendrar en claro desequilibrio con su deseo de maternidad, lo que les provoca problemas conyugales y con la justicia, puesto que tienden a secuestrar física o psicológicamente a los hijos de otros.
- La Cenicienta. Hermosas, jóvenes e ingenuas, las cenicientas ascienden socialmente sin pretenderlo y por amor, superando para ello muchos obstáculos a veces sin intención o voluntad de hacerlo.
- La *turris eburnea*. La mujer torre de marfil, inalcanzable y por ello más deseable. Es fuerte, fría e inflexible, fácilmente fetichizable.
- La reina negra/bruja/viuda negra. En función del género en el que se inscriban pueden ser monstruosas o belleza embriagadora, pero siempre serán perversas y dispuestas a hacer el mal por conseguir el dominio sobre algo o alguien, o por el simple placer sádico. Su variante moderna es la *dominatrix*.
- La villana. Cumple el rol de oposición al héroe masculino. Las mujeres Bond son un buen ejemplo de ello. Suelen combinar juventud, belleza, inteligencia y destreza física para enfrentamientos y escapadas de situaciones comprometidas. Una buena dosis de masculinidad de comportamiento no les impide ser sexualmente muy activas y despreocupadas.
- La superheroína. También de corte masculino en comportamiento se diferencia de la anterior por sentido de actuación al servicio de la comunidad en correlato con el mismo estereotipo masculino.

- La *dominatrix*. Procedente fundamentalmente del cómic, como la anterior, fundamenta su vida con los hombres en relaciones de poder sadomasoquista. Imponentes de aspecto, independientes, económicamente solventes, encarnan los personajes protagonistas de los *ero-thriller*, manteniendo continuamente un pulso con los hombres que a veces ganan.

Guarinos (2007b: 338), además, realiza un profundo análisis sobre el personaje de Lady Macbeth, quien, tanto en la obra de Shakespeare como en las posteriores versiones cinematográficas, se ajusta al estereotipo del ángel a pesar de tener atributos de otros:

[...] el resto de personajes pueden ver en ella al ángel anteriormente citado; su esposo la reconoce como la esposa *amabilis*, la compañera que sólo desea lo mejor para él. Pero el espectador, desde la omnisciencia que el relato le otorga, la sitúa en el lado oscuro, como una reina negra, o mejor roja, sangrienta y ensangrentada, claramente vinculada a la magia en su invocación al Maligno.

En contraposición al estereotipo de la chica buena, se encuentra su semejante en el género masculino, conocido como el *good guy* o el *nice guy*, proveniente de la tradición americana (Masanet & Fedele, 2018 :18). Con respecto a estos arquetipos, que podríamos igualar a ambos géneros por llamarse de la misma forma, tienen algunas diferencias en cuanto al tratamiento. Y es que la chica buena es una mujer cuidadora, ingenua y discreta, cuyo único propósito en la vida es encontrar un marido (Guarinos, 2007a: 116). No obstante, el chico bueno encuentra su motivación para tratar bien a las mujeres en un interés romántico. De esta forma, el espectador se identificará con este personaje, considerado como un *pagafantas* o *calzonazos*, por el hecho de que sus intentos por conseguir una reciprocidad romántica sean fallidos, cuando no son más que cuidados mínimos hacia una persona (Di Menna, 2014).

De igual forma, es necesario aclarar que el *nice guy* es un estereotipo porque suele darse en los contenidos audiovisuales. Sí es cierto que existen otros tipos de personajes que podrían incluirse en este estereotipo, pero que son razonables y buenas personas, como es el ejemplo del personaje de Ben (Adam Scott) en la serie *Parks and Recreation* (2009-2015, NBC). Ben es una persona que apoya y cuida a su pareja, Leslie, la protagonista, pero sin ningún interés egoísta detrás. No obstante, este tipo de personaje no se suele dar, no es algo continuo ni frecuente, sino que suele ir ligado a que los cuidados que ejerce solo están motivados por una razón egoísta, simplificando a la mujer en nada más que un objeto deseable.

El *nice guy* no es el chico bueno, sino el chico que se cree bueno. Un ejemplo es el personaje de Cameron (Joseph Gordon-Levitt) en la película *10 razones para odiarte*

(*10 things I hate about you*, 1999, Gil Junger), del cual se hablará más en detalle en el análisis de este trabajo. Cameron ofrece su constante ayuda a Bianca, la chica de la que se ha enamorado, para más adelante, viendo que sus intentos no han dado fruto, reprocharle que está jugando con las personas solo por ser atractiva. De esta forma, se aprecia la cultura patriarcal arraigada en la sociedad, ya que, por si fuera poco, Bianca termina besándole, como si le debiera algo, como si ella tuviera la culpa. Y es que esto enlaza con la idea inconsciente de las mujeres de tener que cuidar a los hombres, de resignarse y jamás decir que no, porque sino, no son personas que merezcan la pena. Quizá si se crearan más personajes empáticos y sin miedo a ser eclipsado por una mujer, se conformaría un nuevo estereotipo que podría llegar a ser un prototipo que el espectador hombre tomara como referencia a seguir.

Otros arquetipos masculinos típicos americanos son *the geek* (el friki, introvertido y marginado) y *the jock* (el deportista, popular) (Masanet & Fedele, 2018: 18). A pesar de que sean estereotipos que podrían considerarse como obsoletos debido a la gran tradición a la que pertenecen, es precisamente por esto por lo que siguen representándose en los contenidos audiovisuales. De esta forma, el espectador se sentirá familiarizado. Sin embargo, sí que es cierto que, cada vez más, como se puede observar, por ejemplo, en los contenidos originales de la plataforma Netflix, la empatía del espectador se desarrolla hacia el marginado, que es el protagonista. Hoy en día, el espectador quiere ser un marginado, debido a la diferenciación y supuesta “alternatividad” que eso supone (algo que liga con la audiencia *hipster*, cuya estética gira en torno a elementos diferenciadores respecto a lo canónico, ensalzando, por ejemplo, la nostalgia por lo retro), y este sentimiento recuerda al título de la película de Stephen Chbosky, *Las ventajas de ser un marginado* (*The Perks of Being a Wallflower*, 2012). Los personajes populares están creados de forma casi caricaturesca y son siempre los villanos de las películas o series, a pesar de que, en la vida estudiantil real, nadie quiera pasar por la experiencia de ser objeto de *bullying*. Sí es cierto que también existen arquetipos de mujeres populares, como *the popular girl* o *the beauty* (Masanet & Fedele, 2018: 18), pero tan solo lo son gracias a su belleza, mientras que ellos lo son en base a su poder, a su estatus social adquirido por ser un *bully*, a través de la filosofía de la supervivencia del más fuerte. Esta filosofía se relaciona con la ya mencionada violencia, intrínseca en la masculinidad canónica.

Otro de los grandes arquetipos masculinos es el chico malo o *the rebel* (Masanet & Fedele, 2018: 18), que, al igual que los arquetipos anteriormente mencionados, no solo está ligado al cine americano, sino que ha ido expandiéndose por todo el mundo. De esta forma, existen diversos contenidos audiovisuales españoles que adoptan este arquetipo, entre otros. Las series juveniles o *teen series*, dirigidas únicamente a los espectadores jóvenes (Masanet & Fedele, 2018: 6), son una pieza clave para la difusión constante de estos arquetipos.

Como afirman las autoras Masanet & Fedele (2018: 6), en este tipo de contenido, la actitud de los hombres siempre es asociada a la promiscuidad, por la que son recompensados socialmente, y a la rebeldía, característica que los convierte en atractivos a ojos del público femenino además del físico, resaltado tanto en ellos como en ellas.

En el estudio realizado por Masanet & Fedele (2018: 20) sobre la percepción de los adolescentes al consumir las series juveniles, destacan que los personajes preferidos son los chicos, hecho que revela que son los personajes masculinos los que se convierten en modelos de atracción o de identificación. Estos chicos encajan en el estereotipo del rebelde, o “el malote”, hecho que los convierte en deseables tanto para ellos como para ellas:

Con esto, mientras ellos los escogen por ser “rebeldes”, ellas por ser los “malotes con buen fondo”. Dato preocupante desde la perspectiva de género, ya que desvela que el “malote con buen fondo” se constituye en un modelo de atracción para las chicas y, de esta manera, se reivindica el mito romántico “amar es sufrir”, mito que reivindica el conflicto y sufrimiento dentro de la relación (Masanet, 2015). Por su parte, el adolescente varón se identifica o tiene como modelo a un chico que es agresivo y “malote”, con carencias en la esfera emocional e incapaz de tener una comunicación íntima dentro de la relación de pareja (Masanet & Fedele, 2018: 21).

Sin embargo, las chicas únicamente son representadas como buenas personas, responsables y tiernas, que “acaban con la función de enseñar al chico malo el lenguaje de la relación amorosa [...], estar a su lado en lo bueno y en lo malo con el fin de conseguir que el chico saque ‘su buen fondo’”. Aunque minoritarios, también se encuentran modelos femeninos independientes que les convierte en atractivos para los adolescentes. En palabras de Masanet & Fedele (2018: 22):

Por tanto, lo expuesto evidencia la necesidad de que los adolescentes encuentren otros modelos más complejos e igualitarios en las *teen series*. [...] Modelos que se pueden insertar en el

discurso hegemónico de representación de chicos y chicas en las *teen series* y pueden poner en duda los estereotipos citados y, de esta manera, el modelo hegemónico. Pero, para ello, se necesitan más modelos alternativos y matizados en las series, personajes que escapen a los estereotipos de género y a los modelos heteronormativos.

Además de que ellos sean considerados como protectores y fuertes y ellas como maternales y sensibles, se añade a la larga lista de diferencias de tratamiento entre hombres y mujeres las ocupaciones laborales. Como exponen Moreno Díaz y Martínez Castro (2015: 193) en su estudio sobre la saga *Crepúsculo (Twilight)*, los personajes masculinos tienen profesiones exitosas, mientras que las mujeres se dedican al hogar:

Mientras que los padres trabajan en profesiones reconocidas (policía y médico) y el alumnado identifica a los hermanos de Edward con profesiones tradicionalmente masculinas (mecánico y soldado), las madres no tienen profesión fuera del hogar. La mujer, tal y como apuntó Cano (2001) es recluida dentro de los muros del hogar, dejando la vida pública y el sustento en manos del hombre.

En la misma línea que las *teen series*, ya que esta saga forma parte del contenido dirigido hacia los jóvenes, los estereotipos transmitidos tienen una influencia en el desarrollo de la personalidad y de la identidad de los adolescentes, de forma que seguirán perpetuándose en la sociedad. De esta manera, observando cómo los personajes femeninos son los que deben renunciar a algo, como Bella a su vida mortal y a la relación con su familia para estar con Edward, “ocultos tras argumentos y escenas aparentemente inofensivas, aparecen estereotipos asociados al género que pueden condicionar la configuración de la futura personalidad de los adolescentes” (Moreno Díaz & Martínez Castro, 2015: 194).

Tras revisar una serie de estereotipos masculinos y femeninos provenientes de diversos géneros filmicos, se puede concluir que su tratamiento es completamente diferente, siendo los personajes femeninos los que tienden a asumir roles cerrados. En palabras de Guarinos (2007a: 115), los grupos a los que pertenecen las mujeres en el cine patriarcal son “las malas y las tontas, como corresponde a la doble forma de asumir la presencia femenina en el filme: o se la sublima y fetichiza o se las burla y desprecia”.

## **4.2 ÉTICA DEL CUIDADO**

Resulta necesario en este trabajo incluir un epígrafe sobre los cuidados y lo que se va a entender por ellos, dado que se trata de un factor importante a la hora de analizar el tratamiento de los estereotipos protagonistas del estudio. Para empezar, es importante

partir de la base de que tanto hombres como mujeres se encuentran situados bajo la misma filosofía moral: “Los hombres pueden entender con bastante facilidad el valor de las relaciones afectivas y de cuidado, la empatía y la sensibilidad, aunque a veces haya que recordárselas” (Rachels, 2006: 252). Por tanto, conviviendo en el mismo universo moral, ambos sexos coincidirán en los mismos valores fundamentales, surgiendo tan solo diferencias “de énfasis”. No obstante, incluso en el momento en que estas disparidades surgen, no se convierten en universos morales totalmente separados, sino que hay excepciones, como “hay mujeres que son fieles a principios y hombres que son afectivos”, por ejemplo. De esta manera, en lugar de establecer un pensamiento masculino o femenino de forma generalizada, se concluye que existen “perspectivas típicamente masculinas o femeninas” (Rachels, 2006: 253).

El cuidado, según Esteban & Otxoa (2010: 5), es todo aquello que equivalga cuidar o ayudar a alguien:

[...] desde garantizar la alimentación, la higiene, la movilidad y la intimidad de la persona; hasta la empatía y la capacidad de diagnosticar distintas necesidades y situaciones, ofrecer seguridad física y psicológica y respeto, y promover la autonomía y la libertad de la persona cuidada...

Se trata de una realidad bastante simple y común: “the fact that people look after one another, take care of one another” (Laugier, 2018: 55-56). O, en palabras de Curzer (citado en Van Bogaert & Ogunbanjo, 2009: 117): “to take care of, to care for, or to be interested in someone or something”. Por lo que el cuidado hace alusión a una realidad más habitual y sencilla, así, el cuidado serían todas las ayudas proporcionadas por una persona hacia algo o alguien.

La perspectiva del cuidado se relaciona, por tanto, con la importancia de los vínculos y la forma de relacionarse, ensalzando la trascendencia de las tareas de las personas cuidadoras, para reconocer la vulnerabilidad innata en cualquier ser humano (sin importar el sexo) (Laugier, 2018: 56). Lo que parece evidente, en cualquier caso, es que el concepto de cuidados ha estado relacionado con las mujeres y con el movimiento feminista, siendo uno de los valores fundamentales (Van Bogaert & Ogunbanjo, 2009: 117).

A raíz de esto, Rachels (2005: 263) realiza una distinción entre la teoría de la virtud, asociada a mujeres y al ámbito privado, y la teoría de la obligación, asociada a los hombres y al ámbito público. Estas esferas de la vida tienen una serie de atributos dispares entre sí. Por un lado, la vida privada está prácticamente ausente en los discursos de la filosofía moral moderna (Rachels, 2006: 261), siendo un espacio dominado por mujeres en el que se desarrollan los vínculos personales. A las mujeres se les ha asignado “la responsabilidad del hogar; incluso si esto no es más que un atropello sexista, el hecho es que las mujeres han ocupado este rol” (Rachels, 2006: 254), ya que se les ha inculcado desde la infancia (mediante juguetes como bebés a los que cuidar, cocinas, etc.). Por otra parte, Rachels (2006, 253) también hace una asociación entre la unión de la mujer con el cuidado a través de la maternidad, de forma que “típicamente las mujeres podrían inclinarse hacia una perspectiva afectiva y del cuidado, aunque no todas las mujeres sean más afectivas que todos los hombres”.

Por otro lado, la teoría de la obligación defiende promover los intereses de todos los individuos por igual, de manera imparcial (Rachels, 2006: 257). Esta teoría es entendida también como la ética de la justicia, que, según Marín (1993: 2) “se basa en la aplicación de principios morales abstractos”, en la que es necesaria la imparcialidad, el respeto a los demás, y priman las normas para llegar a un resultado justo (algo entendido como procedimentalismo). Como se puede apreciar, la teoría de la obligación o la ética de la justicia entra en contradicción con los vínculos personales y el ámbito privado. Como ejemplifica Rachels (2006: 256), ya que al convertir en un deber “ser un padre cariñoso” surge el problema (ya que esto realmente es una *virtud*), y los hijos sentirán que no son queridos realmente.

La ética del cuidado concibe la vida como “una red de relaciones con otras personas específicas y cree que vivir bien es preocuparse por esas personas, atender sus necesidades y cumplir con ellas”, así, “reafirma la prioridad que naturalmente damos a nuestra familia y a nuestros amigos” (Rachels, 2006: 257). De esta forma, la teoría de la obligación, que iguala a todos los individuos, entra en contradicción con el ámbito privado. La ética del cuidado se caracteriza por realizar un juicio a partir del contexto concreto de la situación, teniendo en cuenta el punto de vista del otro, los sentimientos, los detalles, la responsabilidad y la preocupación por el otro, y la “comprensión del

mundo como una red de relaciones en las que se inserta el Yo” (Marín, 1993: 2), ocupándose, no solo de las normas establecidas, sino de lo moral.

Además, la ética del cuidado “enfoca las relaciones personales a nivel micro [...] la relación de cuidado puede existir solo si ‘quien es cuidado’ puede interactuar con ‘quien cuida’, por lo menos recibiendo y reconociendo el cuidado en un encuentro personal” (Rachels, 2006: 258). Así, esta ética tiene en cuenta las necesidades específicas de la persona ayudada y la sensibilidad de quien cuida por la vida humana: “care is a concrete matter that ensures maintenance [...] and continuity of the human world and form of life” (Laugier, 2018: 55), a través del ensalzamiento de valores considerados típicamente femeninos, como el cariño o la atención. Como expresan Esteban & Otxoa (2010: 4-5):

El hecho de que las mujeres seamos consideradas seres emocionales en mayor medida que los hombres (y en consecuencia –no lo olvidemos– más capaces para cuidar), es una construcción social y a la vez uno de los principales instrumentos de subordinación social, puesto que diferencia y jerarquiza las aportaciones y los espacios ocupados por unas y otros.

De esta forma, dado que la distribución de tareas ha sido dada bajo una sociedad que la divide según el sexo y que es por ello que las mujeres han sido orientadas hacia “el cuidado y la atención a los demás”, y los hombres hacia “la producción de bienes para el mercado” (Esteban & Otxoa, 2010: 2), se concluye que los pensamientos y los sentimientos de diferentes grupos sociales siempre dependen de las relaciones de poder establecidas Esteban & Otxoa, 2010: 5).

Dados la definición y el contexto de la ética del cuidado, es necesario también incluir la polémica que gira en torno al concepto de cuidados y sus connotaciones, ya que ha sido un término defendido por las feministas, pero rechazado profundamente por movimientos como el Disabled People’s Movement, una organización cuyos orígenes se remontan a los años 60, y que surge para luchar contra las desigualdades sufridas por las personas discapacitadas.

Por un lado, el movimiento feminista tiende a valorizar las relaciones de cuidados, ya que sirven “to symbolize and be the very embodiment of genuine intimacy and reciprocity that cannot find expression in a society dominated by the male imaginary”

(Hughes *et al.*, 2005: 260). Sin embargo, para el Disabled People's Movement (DPM), los cuidados son vistos como un obstáculo para su emancipación e independencia:

[...] for disability theorists [...], Care constructs disability first and foremost as a dependent, rather than a gendered, status. Care is associated with institutional confinement, limited social engagement, partial citizenship, disempowerment and exclusion. To be cared for is to be in deficit and to have one's competence as a social actor denied or questioned (Hughes *et al.*, 2005: 261).

Sin embargo, el Disabled People's Movement está transformando el concepto de cuidados en una "asistencia personal", algo que supone necesariamente abandonar la idea defendida por la ética del cuidado del reconocimiento del otro: "Transforming care into Personal Assistance means buying into the logocentric and patriarchal heritage of the enlightenment" (Hughes *et al.*, 2005: 268).

De esta forma, sería necesario establecer puentes entre ambos movimientos, ya que, según Hughes *et al.* (2005: 271) citando a Nancy Fraser: "She adds, 'no single oppressed group can possibly win significant structural change on its own, nor can it be trusted to look out for the interests of the others'". Esto hace referencia a que ambos grupos oprimidos, como lo son las mujeres o las personas discapacitadas, deberían unir sus fuerzas para luchar contra el enemigo opresor, que es común a estos movimientos. Como defiende Fraser, la lucha solo tiene sentido si es mediante la organización y la unión de los diferentes grupos, algo que, por el contrario, los grupos políticos de izquierda nunca consiguen llevar a cabo por la diversidad de opiniones y ramificaciones.

Además, como recalcan las autoras Esteban & Otxoa (2010: 9), es necesario asimismo realizar un cambio en las estructuras de cuidado de la actualidad mediante una "posición activa de resistencia, de contestación, de plantarnos ante una obligación que contribuye a nuestra discriminación". De esta forma, se podría expandir este espacio marginado por el orden simbólico masculino (Hughes *et al.*, 2005: 266) y asignado únicamente a las mujeres, un "ahistorical, immutable and unchangeable world of intimacy and domesticity, where considerations of politics and morality have no place" (Hughes *et al.*, 2005: 262).

Y es que la necesidad de cuidados es algo común en todos los seres humanos, así como la emoción, los sentimientos, y la inclusión mediante el reconocimiento del otro, que

intervienen en el proceso, elementos eliminados por la concepción masculina del cuidado relacionada con la teoría de la obligación y la ética de la justicia (Hughes *et al.*, 2005: 271).

### 4.3 HOMBRES CUIDADORES EN EL CINE

Como se ha visto, las mujeres son eminentemente los personajes cuidadores, y cuyos propósitos en la vida tienen que ver con hombres (como la meta vital de conseguir un buen marido). No obstante, también existen otros tipos de cuidadores en la pantalla que no son mujeres. En este apartado, no se podría incluir al ya nombrado *nice guy*, ya que, como se ha mostrado anteriormente, no se trata de un estereotipo de cuidador real.

El Gay Best Friend (GBF), como su propio nombre indica, es el mejor amigo homosexual de la protagonista mujer. Este estereotipo suele darse en las comedias románticas (o *rom-com*), por lo que la protagonista, que cumple con su propio estereotipo, persigue su meta: conseguir el amor del chico de sus sueños, un hombre esbelto y musculoso. Suele ocurrir que este chico finalmente demuestre a la protagonista ser una mala persona y ella entienda que el chico de sus sueños es su mejor amigo heterosexual.

Según la wiki Tv Tropes, el Gay Best Friend se define como aquel estereotipo que sirve para aportar variedad y “funny mannerisms” para provocar risa fácil dentro de una historia heterosexual. Además:

The GBF may talk about sex a lot, but is seldom depicted as having any, because too many viewers would find that disturbing. Either he has no love life to speak of (which never seems to bother him), or it's forever offscreen, only discussed with the heroine over brunch at some pretentious cafe. [...] In fiction the most common use of this trope is a male GBF to a straight female protagonist but other permutations are very slowly beginning to appear.

En la misma línea, Ellis (2018) en la web *Man Repeller* afirma:

The effeminate gay sidekick is an enduring iteration of The Sissy, an archetype defined by Vito Russo in his seminal book, *The Celluloid Closet*, as a comic relief character whose purpose is to “make everyone feel more manly or womanly by occupying the space in between.” Stanford in *Sex And The City* and Jack in *Will & Grace* are the two highest profile examples that my peers would have been exposed to in the early 00s, but the stereotype existed before then and persists to this day. [...] If a queer character exists in this fictional ecosystem, it is to respond to the emotional or sartorial needs of a straight protagonist. (The only character expected to do more emotional labor than the gay sidekick in these sorts of stories is the sassy black friend.)

De esta manera, el estereotipo del Gay Best Friend, creado a partir de una personalidad hiperfeminizada y sin una profundidad psicológica, sirve como personaje reconocible por la audiencia cuyo propósito será ayudar a una persona heterosexual. Además, Shugart (2003: 70) afirma que uno de los patrones más exitosos en los últimos años es la pareja (fuera del plano sexo-afectivo) configurada por un hombre gay y por una chica heterosexual.

En la película *¿No es romántico? (Isn't it romantic?, 2019)* de Todd Strauss-Schulson, se hace alusión al estereotipo del Gay Best Friend mediante la crítica de una forma bastante original, ya que se trata de una caricaturización de las comedias románticas en general. En una realidad paralela, Natalie (Rebel Wilson) se encuentra dentro de una comedia romántica y va viviendo todos sus clichés. Así, cuando Donny (Brandon Scott Jones), su vecino homosexual, habla con ella en esta nueva realidad, Natalie le pregunta por su forma de hablar, catalogándola “como una versión ofensiva de un gay”. De esta forma, se muestra el cliché generalizado sobre la manera de expresarse de los hombres homosexuales, mediante comportamientos exageradamente afeminados. En palabras de Shugart (2003: 72):

[...] the lead gay male characters are contrasted with highly flamboyant, outrageously stereotypical gay male characters who function as foils against which the leading men emerge as more traditionally masculine and, thus, more consistent with mainstream tropes of heterosexuality.

Donny se convierte en un objeto a usar, una persona que existe únicamente para cumplir con el propósito de ayudar a su amiga. En varias ocasiones, este personaje en concreto hace referencia a su *no-vida*: “I’m gonna drop you off at the office on the way to my no plans whatsoever!” o, cuando Natalie le pregunta si suele ir en moto al trabajo, “If I had a job, yes”. Sin embargo, la frase que mejor resume su cometido es su respuesta tras Natalia contarle que, al fin, tiene una cita con “that big, fancy, Blake guy” (interpretado por Liam Hemsworth): “What?! Are you serious?! Oh, my God! I’m so happy for you. Oh, my God. This is it, this is the moment. This is the moment I’ve training for my entire life”. Así, el GBF sirve también como contraste con el hombre heterosexual, que, como el caso de Blake, se trata de una persona blanca, de clase social medio-alta y “handsome, muscular, and physically fit” (Shugart, 2003: 73).

Los Gay Best Friend no tienen profundidad de personaje, ni evolución ni arco narrativo, sino que sirven como instrumentos para una meta: conseguir que el chico se enamore de

la chica. El GBF está al servicio de su amiga en el momento de escoger modelito o saber cómo actuar y de qué hablar (como sucede, por ejemplo, en la mítica película *Pretty Woman* de Garry Marshall, 1990, en la que el personaje de Julia Roberts, Vivian, debe aprender a comportarse como una “señorita”) para la gran cita, el gran momento tanto para la vida de ella como para la del GBF.

De esta forma, el GBF, aunque esté ayudando a su amiga mujer, indirectamente ayuda al chico, heterosexual blanco, y es porque todo gira en torno a él. Incluso las conversaciones que tengan estos dos amigos será en torno a él; no se contempla otro tipo de amistad. Gross (citado en Shugart, 2003: 68) afirma:

Gross (2001) [...] argues that ‘when previously ignored groups or perspectives do gain visibility, the manner of their representation will reflect the biases and interests of those powerful people who define the public agenda. And they are mostly white, mostly middle-aged, mostly male, mostly middle and upper-middle class, and overwhelmingly heterosexual’. (p. 4)

A pesar de que en la actualidad la representación mediática de hombres homosexuales se dé con frecuencia, esto no quiere decir que dichas representaciones no sean problemáticas, ya que están dirigidas a un público presumido como heterosexual (Shugart, 2003:70). Es por esto que, además, el GBF puede someterse en la gran pantalla a una “heterosexualización”, proceso en el que la mujer heterosexual intentará convertirlo en su compañero sentimental, creyendo que el foco de que se trate de una persona empática y de que la cuide es su sexualidad, como explica Shugart (2003:74):

In *My Best Friend's Wedding*, too, the relationship between Jules and George is endowed with romantic features. In the opening scene, in fact, she acknowledges his suitability as a romantic partner, describing the man she believes herself to be in love with to George as “like you, only straight.” Jules and George are very close to each other; he is her confidante, and she reveals herself to him emotionally as she does to no one else.

Este tipo de relaciones entre hombres homosexuales y mujeres heterosexuales funcionan no solo para la sexualidad de ambos personajes. Esto se debe a que el tratamiento de ellos muestra una evidente masculinidad canónica a la que aspirar. Así, según Shugart (2003: 88), a través de una alianza entre el sexismo y la homofobia, se trata de una estrategia que tiene como objetivo perpetuar la heteronormatividad, en concreto, el privilegio del hombre heterosexual.

Estas representaciones se retroalimentan con la vida real, y es que, a través de una discriminación positiva, muchas mujeres heterosexuales han querido tener ese tipo de

amistad con un hombre homosexual. Como explica el periodista Philip Ellis (s.f.) en una entrevista para BBC Radio 5 Live:

"There would be times when I was treated like a piece of furniture, girls would take their tops off in front of me, and say it's fine, you're gay... you become an accessory like the latest handbag or something," Philip said. [...] Philip told 5 Live presenter Anna Foster about a time when he met someone who, within moments, asked to be his 'gay best friend': "Surprisingly my answer was 'no thank you'." he said.

"It was really odd, I felt like this person had already made a snap judgement about me, and they weren't interested in getting to know the real me, they already decided they thought they knew who I was, and where I would maybe fit into their social life.

"The thing is I do fit into a couple of stereotypes, I am a gay man, I love shopping, I love cocktails, I love talking about boys, but this girl didn't know that. I just felt like she was maybe trying to be inclusive and cool, but she didn't really see me."

De esta forma, Joyce (2019) expresa la necesidad de crear personajes pertenecientes al colectivo LGBTQ desde una profundidad y complejidad, y desde una verdadera amistad que no discrimina ni negativa ni positivamente: la sexualidad es algo que no debe definir la amistad entre dos personas. Sin embargo, también hace una reflexión sobre la situación de estas mujeres heterosexuales, acostumbradas a tener en sus vidas a hombres heterosexuales, llenos de masculinidad canónica, y cuyos amigos homosexuales suponen una ruptura de lo conocido y, por ende, una tranquilidad:

This desire for a gay best friend could possibly stem from a woman wanting a non-threatening male figure in their life, without having to fear that they will be overpowered or abused. A male who they can trust to get drunk with and wear whatever they want with. Or possibly, it could stem from woman wanting a close male friend without the risk of romantic feelings developing (Joyce, 2019).

De esta manera, se observa cómo la visibilidad de personajes homosexuales en los medios “no confiere necesariamente una legitimidad social” (Shugart, 2003: 87). Por ello, Ellis (2018), en *Man Repeller*, concluye que las representaciones son importantes, ya que son estas las que conformarán las interacciones de la sociedad con los colectivos, como el LGBTQ, y que es necesario crear nuevas historias y personajes que subviertan estos constantes clichés.

Otro estereotipo de hombre cuidador en el cine es el Magical Negro, el cual suele unirse a la Manic Pixie Dream Girl, sin embargo, en este caso, se trata una cuestión de raza y no de género. Este personaje, que proviene de una larga tradición de personajes negros

asociados a lo místico y lo mágico, destina sus habilidades especiales únicamente para ayudar al protagonista heterosexual (Glenn & Cunningham, 2009: 135).

Nadarajah (s.f.: 1-2), en su búsqueda de un equivalente negro para el estereotipo del White Savior, “as Nigerian writer, Chinua Achebe acclaims, ‘Where one things stands, another will stand beside it’”, encuentra el arquetipo del Magical Negro:

The magical Negro is a film trope that describes Black characters who have spiritual insight and folk-like wisdom, and ‘generally focus their abilities toward assisting their White lead counterparts’ (Cunningham 135). According to the essay Stephen King’s Super-Duper Magical Negroes, science-fiction author Nnedi Okorafor-Mbachu outlines five characteristics she believes defines a character as a magical Negro. They follow:

1. “The individual is a person of color in a predominantly White film.
2. He or she seems to have nothing better to do than help the White protagonist, who is often a stranger to the Magical Negro at first.
3. He or she disappears, dies, or sacrifices something of great value after or while helping the White protagonist.
4. He or she is uneducated, mentally handicapped, at a low position in life, or all of the above.
5. He or she is wise, patient, and spiritually in touch. Closer to the earth, one might say. He or she often literally has magical powers.” (Mbachu 1)” (Nadarajah, s.f.: 3)

En contraposición con los anteriores estereotipos de personas de raza negra, mostradas como individuos con patologías, el Magical Negro se presenta como un personaje benevolente y relacionado con la espiritualidad, sin embargo, esto no quiere decir que su objetivo sea eliminar el racismo en los contenidos audiovisuales (Nadarajah, s.f.: 3-4).

Esto se debe a que el Magical Negro es una simple actualización de la observación caucásica: “the magical Negro is an updated stereotype of the White perception that Blacks were spiritual ‘at least since, enslaved Africans first embraced Christianity... effectively allowing Blacks to speak with greater authority on spiritual and emotional matters’ (Hughey 17)” (Nadarajah, s.f.: 4). Un ejemplo de esta conversión al cristianismo, y por ende, de la legitimación de su autoridad, es Mr. Eko de la exitosa serie *Perdidos* (*Lost*, 2004-2010, ABC). Este personaje, en el momento en el que aparece en la serie, se presenta como alguien serio y reservado. En los primeros flashbacks de su pasado, se muestra como un traficante asesino (demostrando tener una patología), para después convertirse en un cura cristiano, cuyo propósito es, tras una serie de visiones espirituales, ayudar a John Locke, aunque este crea que no tiene razón.

Por otro lado, el Magical Negro, tras ayudar repentinamente a tiempo al protagonista blanco, tiende a desaparecer (Nadarajah, s.f.: 4) (así sucede también con Mr. Eko, que muere tras intentar ayudar a Locke, aunque no consiga su objetivo final):

After the White protagonist finds peace, the magical Negro disappears—meaning they either die, leave the setting, or just stop appearing in the film—therefore, signaling that the magical Negro’s disappearance is ‘for the betterment of White men... [because] they are never permanent fixtures in the White world’ (Hughey, 17)

El Magical Negro suele darse en películas de fantasía, o también, de realismo mágico, como sucede, por ejemplo en la película clásica de culto *La milla verde* (*The Green Mile*, 1999, Frank Darabont), con el personaje de John Coffey, interpretado por Michael Duncan. En este filme, Coffey es capaz de eliminar el dolor de los personajes blancos, como la infección de vejiga que padece el oficial Paul Edgecombe, y propicia la evolución de este oficial guiándolo por medio de sus predicciones. Así, Nadarajah (s.f.: 5) explica:

As Matthew Hughey points out, the magical Negro helps White characters not “through his natural folk wisdom not his intelligence” (16). In fact, Coffey tells Edgecombe “I don’t know much of anything. I never have.” (Duncan). The end of *The Green Mile* shows, Coffey deciding to go through with the execution because he is “tired of suffering from the heightened awareness of the world’s evils and too aware of his lowly position as a poor black man” (Mbachu 2), thus Coffey is the paragon magical Negro.

Como se puede observar, el propósito de este personaje será en todo momento ayudar al protagonista, hombre blanco, incluso si tiene que sacrificarse por él. Otro ejemplo es el personaje de Will Smith en el filme *La leyenda de Bagger Vance* (*The legend of Bagger Vance*, 2000, Robert Redford), cuya misión es ayudar al golfista Rannulph Junuh, interpretado por Matt Damon (Nadarajah, s.f.: 5). La esencia mágica de este personaje reside en que lo que enseña está basado no en conocimientos intelectuales o técnicas, sino que va más allá, que hace alusión a lo emocional y lo espiritual: “Similar to Coffey, Vance offers Junuh advice that is ‘based on folk wisdom, not intellectual knowledge... and helps improve their golf game from cognitive to an emotive one’ (Hughey 16)” (Nadarajah, s.f.: 5-6). Además, es curioso cómo se desarrolla el tratamiento del personaje de Smith, más preocupado en ayudar al golfista que en el riesgo que podía correr su vida por su condición de hombre negro, ya que este filme está ambientado en Georgia en la Crisis del 29 o la Gran Depresión, “a time when lynching of Blacks in the South was commonplace” (Nadarajah, s.f.: 6).

A pesar de encontrar diversos ejemplos sobre el estereotipo del Magical Negro, el exponente máximo es el actor Morgan Freeman, al que se le ha criticado por escoger únicamente este tipo de rol, como en las películas *Como Dios* (*Bruce Almighty*, 2003), *Sigo como Dios* (*Evan Almighty*, 2007) y la trilogía de *El Caballero Oscuro* (*The Dark Knight*, 2005, 2008, 2012) (Nadarajah, s.f.: 7-8).

El Magical Negro también cuenta con su similar respecto al género: la Magical Negress, cuyo único objetivo es cuidar de las personas, ya sea el protagonista u otras. Un ejemplo de esto es el personaje del Oráculo en la saga *Matrix* (1999-2003, hermanas Wachowski): “Oracle has two roles in the film: to provide folk wisdom to Neo or to keep the plot moving; after she has performed the latter, she proceeds to disappear” (Nadarajah, s.f.: 6).

Esto demuestra que las personas de raza negra, en concreto respecto al estereotipo del Magical Negro, están representadas en la gran pantalla como personajes de usar y tirar, como sucedía con el Gay Best Friend. Ambos estereotipos giran en torno al hombre blanco heterosexual, al igual que muchos estereotipos de mujeres, y su aparición en la pantalla solo tiene sentido si su cometido es ayudar al hombre blanco heterosexual. Partiendo de la base de que el cine no es más que un reflejo de la sociedad, es necesario establecer qué tipos de cuidados son realizados en la pantalla y por parte de quién, así, se podrá comprender las desigualdades establecidas en la industria cinematográfica respecto a sexualidad, raza y género.

#### **4.4 LA MANIC PIXIE DREAM GIRL**

Es en el año 2007 cuando el crítico estadounidense Nathan Rabin acuña el término Manic Pixie Dream Girl para referirse al personaje interpretado por Kirsten Dunst en la película *Elizabethtown* (2005, Cameron Crowe), y además expone otro ejemplo: el personaje de Natalie Portman en *Garden State* (2005, Zach Graff). Así, asegura que este estereotipo está creado desde una perspectiva masculina, la llamada *male gaze*, que propicia que la audiencia vea a los personajes femeninos a través de los ojos de los hombres. De esta forma, al igual que lo hacen los hombres en la pantalla, la audiencia recibe la invitación de “poseer indirectamente” a las mujeres. Es decir, la audiencia ve, igual que los protagonistas masculinos, a las MPDG como una fantasía que aparece para alegrar y entretener, así como para proporcionar una mejora de su experiencia vital

(Sherrill, 2016: 20-21). Rabin (2007) describe a la MPDG como una criatura que “exists solely in the fevered imaginations of sensitive writer-directors to teach broodingly soulful young men to embrace life and its infinite mysteries and adventures”. De esta forma, Hoye (2016: 1) sostiene que la MPDG se trata de “un tipo de personaje femenino que supone el objeto de fascinación romántica de un héroe masculino”.

A partir del momento en que Rabin acuña el término, la Manic Pixie Dream Girl es incorporada tanto en los discursos de la crítica de cine como en la cultura popular, aunque no existen demasiados estudios que analicen este estereotipo en relación con el postfeminismo y con la industria en la que se inserta. En palabras de Vázquez Rodríguez (2017: 169):

Such lack of interest can only be explained by the fact that independent films provide their gender, racial or class values with a certain patina of alternative credibility, rendering their hidden ideological messages less suspicious in the eyes of scholars than the more obviously sexist, racist or classist messages of Hollywood productions.

Las MPDB están caracterizadas por comportamientos espontáneos, y cuyo único propósito narrativo es inspirar al protagonista masculino, que se encuentra lleno de inseguridades. De esta forma, este personaje sirve como cuidadora del hombre, por lo que le proporcionará una serie de ayudas que harán que pueda restablecer su frágil ego (Vázquez Rodríguez, 2017: 169). Así, estos personajes femeninos resaltarán por su falta de profundidad psicológica, ya que no son más que “una proyección fantasmática de las necesidades de inspiración y hedonismo del protagonista masculino en lugar de presentarse como individuo por derecho propio” (Vázquez Rodríguez, 2018: 70). A raíz de esta función de las MPDG de convertir a los hombres en personajes socialmente activos y estables de nuevo, se percibe una problemática para con los hombres también, ya que se perpetúa la idea de que siempre necesitarán una mujer en sus vidas de la que dependa su felicidad, sin poder nunca alcanzarla por sí solos (Dutra & Herzog, 2016: 4-5).

En cuanto a la etimología, las siglas de la MPDG se compone de varias palabras con acepciones que pueden ayudar a esclarecer su naturaleza. En primer lugar, *manic* se refiere a una persona afectada de manía, siendo esta una “preocupación caprichosa y a veces extravagante por un tema o cosa determinados” según la RAE, así como a una “enfermedad mental no diagnosticada que se manifiesta comúnmente a través de características destructivas”, según Hoye (2016: 2). También, según Vázquez Rodríguez

(2017: 171), *manic* hace referencia a “showing wild, apparently deranges, excitement and energy”. De esta forma se justifica la vivacidad particular de estos personajes que, en cualquier caso, también puede ocultar problemas psicológicos, como sucede en los casos de Sam (Natalie Portman) en *Garden State* con su epilepsia, y en la baja autoestima de Clementine (Kate Winslet) en *¡Olvídate de mí!* (*Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*, 2004, Michel Gondry).

La palabra *pixie* significa en español literalmente “duende”, “hada” o “elfo”, es decir tiene connotaciones folklóricas asociadas a la fantasía y a la *cuteness* (Vázquez Rodríguez, 2017: 171). Como afirma Hoye (2015: 2), esta palabra hace referencia a “la tendencia de ser ‘mono’, un poco extraño o lo suficientemente torpe como para ser adorable”. Así se justifica que estos personajes sean totalmente fantásticos, de ensueño, idea que liga con la siguiente palabra: *dream*. Según Vázquez Rodríguez (2017: 171), citando al Oxford Dictionary: “A cherished aspiration, ambition, or ideal; an unrealistic or self-deluding fantasy and a person or thing perceived as wonderful or perfect”. Se trata de “la mujer de tus sueños”, un ideal de amor que existe como algo ficcional, es decir, el objeto de un deseo romántico por parte del héroe masculino, “un objetivo que nunca llega a conseguir” (Hoye: 2016: 2). Esto casa a la perfección con el ejemplo de una de las llamadas MPDG, Ruby, en la película *Ruby Sparks* (2012, Valerie Faris, Jonathan Dayton), quien es literalmente creada por su compañero sentimental.

Por último, la palabra *girl*, aparentemente más común, dice mucho de este estereotipo, ya que en ningún caso la MPDG es una mujer. *Girl* (chica) es “a female child from birth to adulthood; a young or relatively young woman and a person’s girlfriend” (Vázquez Rodríguez, 2017: 171). Y es por esto que las MPDB estarán estrechamente ligadas a esta *cuteness* característica de la infantilidad y de una feminidad canónica, asociada a la vulnerabilidad.

De este modo, también según el Oxford Dictionary, una Manic Pixie Dream Girl es: «a type of female character depicted as vivacious and appealingly quirky, whose main purpose within the narrative is to inspire a greater appreciation for life in a male protagonist».

La MPDG se convierte en un estereotipo cada vez más popular, sobre todo en el ámbito cinematográfico, sin embargo, según Hoye (2016: 1), poco a poco se encuentra más

presente en la literatura estadounidense dirigida al público joven. De esta forma, las personas más influenciadas quedan expuestas a esta “representación incompleta de las mujeres”, gracias también a que la literatura y el cine americano supone una evidente influencia en la cultura popular.

A raíz de esta popularización, muchos detractores comenzaron a alzar su voz, como la guionista y actriz de *Ruby Sparks*, Zoe Kazan, opinando que el término era misógino, ya que reducía a los personajes femeninos, que pretendían ser diversos y únicos, a un solo estereotipo, homogeneizando cualquier diferencia. A causa de que el término se extendiese demasiado sin contar con unos atributos claros, en el momento en el que personajes como los de Katharine Hepburn en *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938) o Diane Keaton en *Annie Hall* (1977), parecía que la catalogación se había ido de las manos (Vázquez Rodríguez, 2017: 170). Así, el propio Nathan Rabin se retractó, alegando que en un primer momento sus siglas fueron creadas para realizar una crítica del machismo en el cine, pero que sus propias palabras fueron acusadas de misóginas. Rabin (2014) concluía: “So I’d like to take this opportunity to apologize to pop culture: I’m sorry for creating this unstoppable monster”.

A pesar de la enmienda y del arrepentimiento de Rabin, así como de la ambigüedad que pueda suponer un estereotipo al que se le han borrado sus límites (como, por otra parte, sucede con la mayoría de estereotipos), las MPDG son una construcción existente en la industria cinematográfica que ha provocado una gran influencia en la sociedad postmoderna. Y es que la creación de estas siglas, en un primer momento, tenía como intención criticar la dominación masculina prevalente en la industria hollywoodiense. Sin embargo, según Sherrill (2016: 24-25), este estereotipo puede variar sustancialmente y de forma positiva si se le añade una profundidad de personaje. A este nuevo estereotipo basado en la MPDG lo llama MPDG 2.0, y afirma que ya aparece en películas recientes como *Ex Machina* (2015, Alex Garland), “which present female characters who are incredibly complex and heroes in their own stories rather than just in those of their male companions”. Para ilustrar esta idea, Sherrill, (2016: 67-72) analiza esta película alegando que el personaje de Ava, a pesar de estar sometido a constantes comentarios sexistas por su aspecto de mujer robot y su aislamiento, hace uso de la estética de una MPDG solo y exclusivamente como técnica de manipulación para conseguir su libertad, convirtiéndose en la nueva protagonista y heroína de la historia,

capaz de deshacerse por completo de su supuesto compañero sentimental. A pesar de las variantes que pudiese tener el estereotipo de las MPDG, este trabajo se centra particularmente en los atributos primarios, establecidos por Rabin, y que van de la mano de un contexto concreto.

Así, la industria cinematográfica que enarbola a las MPDG no es Hollywood, sino Indiewood, “una nueva configuración caracterizada por una creciente convergencia entre prácticas asociadas a las producciones independientes y el cine de Hollywood” (King *et al.*, 2013: 29). De esta forma, muchas de las películas *indies* se convierten en contenidos muy popularizados y comerciales, como sucede con *El indomable Will Hunting* (*Good Will Hunting*, 1997) o *Juno* (2007).

En esta época se populariza la MPDG, como explica Vázquez Rodríguez (2017: 169), que afirma encontrar un “underlying common pattern in the construction of the female protagonist of many indie rom-coms produced during the 2000s”. Se trata de un momento en el que la audiencia buscaba productos culturales menos predecibles que los habituales en la producción hollywoodiense. A través de la mirada del protagonista, el espectador empatiza con el personaje masculino a través de momentos característicos de estas comedias románticas *indies*, que “a menudo restauran la autoridad masculina al género y enmarcan a las mujeres como objetos en lugar de sujetos en la narrativa” (Hannell, 2015: 12).

Estas películas pertenecientes a Indiewood, en las que aparecen la mayoría de MPDG, guardan cierta distancia con el contenido más comercial o *mainstream*, ofreciendo un sello distintivo a la vez que oferta estructuras audiovisuales a los que la audiencia ya está acostumbrada. Así, su público objetivo serán aquellas personas que, cansadas de un contenido repetitivo y demasiado cerrado, buscan producciones que subviertan de alguna forma lo establecido. Sin embargo, no se trata más que de moldear un contenido bajo las mismas estructuras de siempre, con el único objetivo de crear productos específicos, y llegar a todos los sectores de la población (Vázquez Rodríguez, 2017: 175). Es así cómo sucede, por ejemplo, en los casos de las películas *(500) días juntos* (*(500) days of Summer*, 2009, Marc Webb) y *Ruby Sparks* (2012, Valerie Faris, Jonathan Dayton), producidas por Fox Searchlight (división de The Walt Disney Company), o *¡Olvidate de mí!* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004, Michel

Gondry), producida por Focus Features (división de Universal Pictures). A pesar de que su marca sea la excentricidad, las producciones *indies* recogen la misma ideología dominante, “being closer in form and content to the Hollywood mainstream than to more radical avant-garde productions” (Vázquez Rodríguez, 2017: 175).

Esta idea también es visible en los personajes que protagonizan este tipo de películas, que siempre serán blancos y de clase media-alta. De acuerdo con Vázquez Rodríguez, (2018: 78) “el compromiso social en el cine *indie* suele estar desposeído de sus significados políticos [...], y por tanto no plantea ningún reto a las instituciones hegemónicas”. Si así fuera, estas producciones estarían a cargo del verdadero cine independiente, es decir, de aquellas producciones autofinanciadas que no dependen de los grandes conglomerados.

En concreto, estas personas a las que se dirige este tipo de contenidos comprenden un grupo subcultural conocido como los *hipsters*. Según Vázquez Rodríguez (2018: 73), citando al Urban Dictionary, los *hipsters* son “una subcultura de hombres y mujeres entre los veinte y treinta años que valoran el pensamiento independiente, la contracultura, la política de izquierdas, y aprecian el arte, al *indie-rock*, la creatividad, la inteligencia, y las conversaciones ingeniosas”.

La palabra *hipster* se comenzó a utilizar en los años 50 para referirse a aquellas personas blancas de clase media alta que, a través del ensalzamiento de la cultura negra y la música jazz, pretendían criticar el conformismo asociado al American Dream, como los autores de la Generación Beat. Es en los años 90 cuando el término, asociado desde sus orígenes a la diferenciación de consumo y de cultura, cuando pierde por completo su implicación social (Vázquez Rodríguez, 2017: 176).

Este tipo de público está caracterizado principalmente por la “búsqueda de la diferenciación y el individualismo a través de prácticas de consumo divergentes”, y por tanto, por un rechazo a la cultura dominante. Los *hipsters* basan su propia identidad en la estética *indie*, del mismo modo que las producciones *indies* están dirigidas a este tipo de audiencia, es decir, se retroalimentan. Un ejemplo de ello es el uso de bandas sonoras de rock alternativo en las películas, como la banda The Smiths cuando Tom y Summer (de *500 días juntos*) se conocen. Además, al igual que ocurre en la subcultura *hipster*,

en las películas *indies*, el conocimiento sobre cultura se muestra como algo meritorio, algo que justifica la frase repetida incesantemente por los hombres “No eres como las demás”. Este capital cultural es lo que diferencia a las MPDG, lo que las hace atractivas, lo que de verdad importa, y no que tengan profesiones que les llenen (Summer es una secretaria, por ejemplo) o proyectos personales. Además, los *hipsters* comparten esta falta de compromiso político con el que cuenta el cine *indie*, primando así el individualismo, siendo el consumismo un medio para construir una identidad (Vázquez Rodríguez, 2017: 176). Esta retroalimentación constante entre producto y audiencia, que comparten los mismos atributos, está basada en una estética concreta, la *quirk*. Este tipo de sensibilidad se identifica en el año 2010 por James MacDowell como “a particularly fruitful aesthetic trend in independent (indie) cinema, an aesthetic trend that shares some of its defining features with the construction of manic-pixie-like characters” (Vázquez Rodríguez, 2017: 170-171).

Esta estética ensalza la mencionada nostalgia por lo retro, mostrando una especie de fetichización en torno a objetos materiales como los vinilos o las bicicletas antiguas, así como la vestimenta tanto de mujeres como de hombres. En el caso de ellas, la iconografía está basada en vestidos *vintage* de flores, mostrando una hiperfeminización. No obstante, los hombres que aparecen en este tipo de contenidos *indie* “en cierta medida cuestionan los atributos de la masculinidad convencional” gracias al uso de pantalones ajustados, por ejemplo, que ponen de manifiesto el proceso de feminización de la moda masculina (Vázquez Rodríguez, 2018: 74). Precisamente, es por esto probablemente que las mujeres sufran una hiperfeminización; para servir de contraste con el nuevo hombre “afeminado”.

De hecho, esta hiperfeminización no solo se puede observar en cuanto al atuendo, sino también en la personalidad de las MPDG. Las aficiones realizadas por estos personajes estarán estrechamente vinculados a esta feminidad canónica y tradicional; “su afición por los labores del hogar tradicionales, como la repostería (sobre todo, los *cupcakes*) o el ganchillo ejemplifican una de las más potentes encarnaciones del retrosexismo” (Vázquez Rodríguez, 2018: 74). Como expone Vázquez Rodríguez (2018: 74), un ejemplo de esta “regresión a los roles de género tradicionales”, disfrazada con una capa de postmodernidad, Summer y Tom (*500 días juntos*) imitan a una pareja de los años 50 recorriendo las diferentes secciones de Ikea.

Esa misma escena precisamente pone de manifiesto otra característica importante de las MPDG: la infantilización. Esto se puede observar a través de su ingenuidad, su aspecto añorado a través de la vestimenta mencionada relacionada con lo *cute*, su alegría incontenible, su vulnerabilidad, espontaneidad, junto a un tono cómico característico de la sensibilidad *quirky* (Vázquez Rodríguez, 2018: 77). Estos atributos son los que dotan a las MPDG de un encanto particular que va de la mano de una erotización:

When something is judged cute, there is always a presumption of inferiority; we love the cute object/person because it is vulnerable, because it submits to us, because it needs our protection. (Vázquez Rodríguez, 2017: 185-186)

Esto recuerda al mismo proceso que sufren mucho de los personajes femeninos de la cultura japonesa, pertenecientes al *anime*. A partir de una carga erótico-afectiva, conocida como *moe* (Lamarre, 2013: 137), se crean personajes desde los años 90 con características *kawaii* (el equivalente nipón del *cuteness*):

[El Moe] es un término que gira alrededor de personajes femeninos, generalmente preadolescentes y *lolis*, es decir, niñas menores de 12 años, excesivamente lindas e inocentes que, tanto estéticamente como de personalidad, suelen ser niñas débiles y adorables que hacen que el espectador sienta la necesidad de “protegerlas” (Silva Aguilera, 2019: 7).

Esto se demuestra mediante diversos comportamientos como mujeres jóvenes actuando como niñas pequeñas, hombres jóvenes actuando como hermanos mayores (Lamarre, 2013: 136), o mediante la estética de las famosas colegialas (Lamarre, 2013: 137). Sería interesante, no obstante, realizar una comparativa entre la sexualización de los estereotipos occidentales con los orientales, ya que es imposible establecer una similitud exacta sin tener en cuenta los factores socio-culturales de los diferentes países.

Según Gouck (2019: 2), las MPDG tienden a ser jóvenes entre 20 y 30 años que suelen comportarse de forma infantil sobre todo con su compañero sentimental (realmente el único que existe para ellas), un ejemplo es Joel y Clementine en *¡Olvidate de mí!*, en el momento en que comienzan a jugar en los recuerdos de Joel. Otro, el momento en el que Summer, en *(500) días juntos*, grita la palabra “pene” en un parque público, incitando a Tom a hacer lo mismo (Vázquez Rodríguez, 2018: 80). La justificación de esta infantilización reside en que se trata de una técnica para que el personaje femenino no tenga atributos (como su personalidad, su independencia o su sexualidad) que

puedan amenazar el ego del hombre. La MPDG, por tanto, se trata de un personaje que “solo puede existir en la sombra del hombre al que está destinada a ayudar: una vez su utilidad expira, está atrapada, como Peter Pan, en un fantasioso, y a menudo erotizado, recuerdo” (Gouck, 2019: 3).

De esta forma, la exaltación de lo infantil se produce también en diversos aspectos filmicos de las películas *indie*, no solo en el personaje de la MPDG; como las bandas sonoras dulces o elementos animados, como, en *(500) días juntos*, la canción “She’s like the wind”, o el pequeño pájaro de animación que aparece en una escena (Vázquez Rodríguez, 2018: 80).

Por otra parte, la psicología de las MPDG está construida en base a unas excentricidades y no a una personalidad con una psicología propia. La estética *indie* muestra a unos personajes superficiales y extraños, pero no lo suficiente como para que resulten una subversión, un choque o incluso una amenaza para el espectador (Vázquez Rodríguez, 2018: 77). Las MPDG tienden a “dye her hair on eccentric colors, wear vintage dresses, listen to indie music and engage on spontaneous carpe diem behaviour that can range from socially inappropriate to outright dangerous” (Vázquez Rodríguez, 2017: 169-170). Todo esto girando en torno a la necesidad de ser deseables por los hombres. Este tipo de excentricidades superficiales pretenden mostrar una falsa individualidad de la mujer, idea ensalzada por los discursos neoliberales y postfeministas (Vázquez Rodríguez, 2017: 184).

Esta mencionada filosofía de vida del *carpe diem* liga con la era postmoderna, cuyos discursos están exentos de compromiso social e impregnados de individualismo y consumismo. Así, según Vázquez Rodríguez (2017: 194):

The MPDG’s carpe diem philosophy also fits neatly into our current’s era indictment to «Enjoy!», filling a desire on the part of the fragile, depressive, and bored postmodern man to embrace life at its fullest, and get rid of his insecurities, for [...] it is masculinity that creates ideal femininity and not the other way around.

A pesar de encontrarse en un contexto *indie*, las MPDG aparecen mayoritariamente en las comedias románticas (Sherrill, 2016: 65), por lo que el “final feliz” característico de Hollywood variará para dotar a estas producciones de ese sello diferenciador de Indiewood. Esto propicia que los finales sean alternativos al canon, otorgando ambigüedad al final de la historia de los personajes; Tom conoce a una chica que,

irónicamente, se llama Autumn (*(500) días juntos*); Calvin se encuentra con Ruby sin que ella recuerde haber estado con él (*Ruby Sparks*); y Joel y Clementine, tras su reencuentro, parecen darse una nueva oportunidad (*¡Olvidate de mí!*) (Vázquez Rodríguez, 2017: 179).

No obstante, a pesar de ensalzar constantemente comportamientos femeninos empoderantes (conseguidos tras la Segunda Ola feminista) (Vázquez Rodríguez, 2017: 183), como la libertad sexual sin necesidad de compromiso (como sucede con Summer), al final se reconcilian con los roles de género tradicionales: Summer acaba casándose con otro hombre (Vázquez Rodríguez, 2017: 179). Esto evidencia que estos triunfos feministas son, a causa de la postmodernidad y el neoliberalismo, incorporados en los discursos postfeministas como decisiones individuales, así como también los valores tradicionales de familia y la nostalgia por el pasado (Vázquez Rodríguez, 2017: 183). De esta manera, incluso la actriz Zooey Deschanel, que encarna a Summer y que resulta tanto sus papeles como su propia persona todo un ejemplo de MPDG, respondió “I want to be a fucking feminist and wear a fucking Peter Pan collar. So fucking what?” (Sherrill, 2016: 26). Así, mediante el discurso de que se trata únicamente de una decisión personal, deja atrás todas las connotaciones políticas que hay detrás de esta decisión, olvidando la frase (precisamente, perteneciente a la Segunda Ola del feminismo) “lo personal es político”: por esto es una manifestación clara del postfeminismo. La idea de la libertad sexual es recogida por Vázquez Rodríguez (2017: 188) en relación con la figura de la mujer fálica, que adquiere atributos masculinos para dar la impresión de que la batalla contra la desigualdad de género ya está ganada.

En el caso de la película *Ruby Sparks*, el personaje de Ruby se encuentra inserto en una historia escrita por una mujer, y encaja a la perfección en la definición de MPDG. Sin embargo, se trata de un filme mucho más complejo, ya que, mediante la caricaturización de este personaje (Ruby es literalmente creada por su pareja), propone una ruptura del tropo, cuando, al final, Calvin (Paul Dano) se da cuenta de que Ruby tiene su propia vida independiente a él y que no puede controlarla. No obstante, a pesar de que la propia guionista Zoe Kazan alegase que se trataba de una crítica a la situación desfavorecida de las mujeres en cuanto a su representación cinematográfica (Sherrill, 2016: 53), sigue usando el estereotipo y toda la estética *quirk* ligada al postfeminismo y

al neoliberalismo para llevarla a cabo. Es decir, a pesar de que se trate de una *female gaze*, por ser escrita y dirigida por una mujer, se podría plantear el debate de si es una *female gaze* real o solo de una alienada.

En cuanto a la psicología de la MPDG, como ya se ha mencionado, brilla por su ausencia. Se trata de un personaje plano que no tiene aspiraciones propias, “acting more as a plot device rather than a fully fleshed character” (Vázquez Rodríguez, 2017: 170). La MPDG está retratada como un objeto deseable por el protagonista masculino, al cual ayudará para sobrellevar su desesperanza hacia la vida, pero siempre desde la “des-subjetivación” (Vázquez Rodríguez, 2017: 190). Una de estas ayudas será inspirar al protagonista, como es el caso literal de Ruby para que Calvin escriba su libro, o el de Summer, que anima a Tom a que sea arquitecto (Vázquez Rodríguez, 2017: 190). De esta forma, los cuidados ejercidos por la MPDG enlazan con el clásico estereotipo de la musa, “a stereotype that devised women as mere tools whose goal was to make a men’s lives better” (Vázquez Rodríguez, 2017: 171). Gouck (2019: 1) afirma que la MPDG contiene atributos de la musa y del mito griego de Pigmalión, que cuenta la historia de Galatea, una mujer de ensueño creada por un hombre. Además, añade que este tropo mantiene de igual forma aspectos de la *femme fatale*, presente en el cine negro y las películas de crímenes de los años 30 y 40.

Esta idealización hacia las MPDG por parte de los protagonistas masculinos es precisamente la que las convierte en un ser pasivo. En palabras de Vázquez Rodríguez (2017: 190):

The idealization of Woman that takes part in the construction of the MPDG stereotype, her elevation to the sublime object of love is fundamentally narcissistic in character. Deprived of every real substance, she functions as a passive mirror onto which the subject projects his ego-ideal, quite literally in Calvin’s case, who becomes a modern Pygmalion by bringing his ideal woman into existence (Zizek, 1994, p. 90).

Sin embargo, en *¡Olvidate de mí!*, el personaje de Clementine parece realizar un tipo de ruptura del estereotipo. Esto es a causa de que el director dotó al personaje de un trasfondo psicológico mayor, llegando al punto incluso de reivindicarse frente a Joel: “Too many guys think I’m a concept, or I complete them, or I’m gonna make them alive. But I’m just a fucked-up girl looking for my own peace of mind. Don’t assign me yours”. No obstante, esta ruptura se desvanece, no solo viendo cómo la pareja acaba por darse una última oportunidad después de haber tenido estrepitosas consecuencias en el

primer intento, sino por la respuesta de Joel: “I still thought you were going to save my life, even after that”. Como afirma Vázquez Rodríguez (2017: 192):

She [Clementine] is everything that he is not, grounding and enlarging Joel’s «I,» making him more real and himself in the repeated acknowledgement of Clementine’s «you,» which in many ways she exceeds him (Toles, 2009, p. 135). Joel’s need for Clementine’s liveliness in his otherwise dull life is also expressed visually; the brown-greyish colours he favours highly contrast with Clementine’s bright and often ravishingly beautiful ones (Reeve, 2009, p. 22).

Por otro lado, las MPDG no solo no cuentan con una psicología de personaje (a excepción de Clementine, como se ha visto) sino que tampoco tienen un contexto: “parecen seres totalmente aislados de su entorno ([...] la falta de amigas de Summer, Clementine o Ruby apunta a esa falta de sororidad feminista que también entronca con los discursos individualistas del postfeminismo)” (Vázquez Rodríguez, 2018: 78). No se conoce más de ellas sus gustos materiales, ya sea la música o la ropa. No hay profundidad de personaje ni trasfondo, no hay experiencias previas a la aparición del protagonista en sus vidas, no hay aspiraciones ni fobias. No solo la audiencia no conoce nada de esto de las MPDG, sino que tampoco lo hacen los personajes masculinos: se enamoran de ellas por su aspecto físico, su estética y por una evidente idealización y dependencia emocional. Como afirma Hannell (2015: 12), refiriéndose a *(500) días juntos* y *Ruby Sparks*, este tipo de contenidos muestran una feminidad idealizada que se encuentra “intrínsecamente ligada a la objetividad de las narrativas de las Manic Pixie Dream Girls”.

Las MPDG no solo se ven el cine, sino que también existen en la literatura, siendo frecuentes en la del escritor de literatura juvenil John Green. La mini-serie *Buscando a Alaska* (*Looking for Alaska*, 2019, Josh Schwartz) y el filme *Ciudades de papel* (*Paper Towns*, 2015, Jake Schreier) son dos de sus obras llevadas a la pantalla, y en ambas se encuentra la figura de la MPDG: Alaska y Margo. Estas chicas son los respectivos ideales de los protagonistas, y cuentan con un componente de misterio y espontaneidad. De esta manera, se construyen como un catalizador para que los protagonistas masculinos puedan tener un recorrido personal. Según Dunder (2017: 23-24):

Both protagonists have broken out of their shells, taken more risks and discovered profound things about themselves, because of their involvement with the female catalyst in their stories. In both novels, it seems like these girls had larger impacts on their protagonists while in the form of fantasies in their minds, than they did when actually present in real life.

No obstante, en el momento en el que el objeto (es decir, la mujer) rechaza al sujeto (el hombre) se convierte en un “bad object”. Así, cuando Summer decide romper con Tom, este la llamada “coldhearted bitch” (Vázquez Rodríguez, 2017: 191-192). Y es que algunas de las MPDG son presentadas en primer momento como seres distantes e inalcanzables, como cuando a Summer se la llama “the bitch of the office” en el trabajo simplemente por no mostrar interés romántico. Más tarde, estos personajes se convierten en criaturas mágicas y hedonistas (Vázquez Rodríguez, 2017: 186-187). Esto enlaza con el estereotipo de la *turris eburnea*, ya que se trata de un amor idealizado e inalcanzable por el protagonista masculino, así como con un estereotipo japonés llamado *tsundere* (*tsun-* de enfado y *-dere* de ternura) (Muñoz, 2017: 4), que comienza siendo un personaje cerrado y frío que, más adelante, mostrará su buen fondo (Silva Aguilera, 2019: 8). Este estereotipo sirve tanto para hombres como para mujeres, sin embargo, el más extendido es el de la mujer que intenta esconder sus sentimientos románticos hacia un hombre (Aannestad, 2015: 7). Además, la erotización (el *moe* del que se hablaba anteriormente) entra en juego solo en el caso de los personajes femeninos, siendo este un arquetipo muy fetichizado en la cultura del *anime*.

La MPDG, a pesar de su aparente alternatividad, “is still situated within the socially constructed image of femininity becoming a contemporary adaptation of the muse, an impersonation of male’s projections of the ideal woman which essentially perpetuates what Imelda Whelehan (2000) calls the postfeminist mystique” (Vázquez Rodríguez, 2017: 194). Es por esto que, como conclusión, se puede afirmar que el modelo de feminidad que las MPDG ensalzan no es más que una ramificación de los modelos tradicionales de género, que perpetúan la desigualdad tanto en la industria cinematográfica como en la vida real, ya que son dos ámbitos que se retroalimentan.

#### **4.5 EL MANIC PIXIE DREAM BOY**

Al igual que la figura de la MPDG se extiende como la pólvora, atribuyéndole este nombre a diferentes personajes (a veces, injustamente), también nace su equivalente masculino: el Manic Pixie Dream Boy o Manic Pixie Dream Guy. Y es que la cultura popular, que tan arraigado tiene ya el estereotipo de la MPDG, recientemente ha comenzado a utilizar su análogo masculino para referirse no solo a personajes nuevos de la industria cinematográfica, sino (como también sucede en el caso de ellas) a otros

anteriores a la creación del término. Es de esta forma, precisamente, cómo se consigue llegar a los casos de estudios recogidos para este estudio. A pesar de esta proliferación, es escasa la bibliografía (sobre todo, académica) que se centre particularmente en el estereotipo masculino y es por ello que su delimitación es tan ambigua. Así, la pretensión de este estudio en primera instancia es verificar si alguna de las informaciones que circulan sobre este estereotipo es cierta o no.

Según Guthrie (2019), el MPDB, al cual presenta como, prácticamente, un recién nacido: “The Manic Pixie Dream Boy is 2019’s new male lead”, es un personaje inseguro y excéntrico a la par que reflexivo. En este artículo web, el MPDB es reconocido en 2014, en el momento en el que surge la película *Bajo la misma estrella* (*The fault in our stars*, basada en el libro homónimo de John Green), interpretado por el autor Ansel Elgort, cuyo personaje se analizará en detalle como caso de estudio en este trabajo. Payton (2015) hace una advertencia: “Ladies beware: Manic Pixie Dream Boys are real, and they’re growing in numbers”. De un modo similar lo hace Girinarayanan (2018): “The manic pixie dream boy is the guy every girl is warned to stay away from”. Lo que significa que la opinión más generalizada en cuanto a este estereotipo será una construida a partir de una posición detractora, aunque también hay partidarios.

Teniendo en cuenta que el MPDB es el similar masculino de la MPDG, tendría que conservar los mismos atributos que ellas, como ser un personaje más secundario y no protagónico, compartir un interés romántico (Kothari, 2012), y ofrecer ayudas a la protagonista a través de una estética particular.

Se podría afirmar simplemente que el MPDB tiene una definición completamente pareja a la de la MPDG, como defiende Miller0700 (2017):

[...] A hyper, quirky and free-spirited young man rejuvenates the life of a miserable, constrained and by-the-books young woman and the two later fall in love (or at least he allows her to see the fun and beauty in life).

No obstante, se trata de un estereotipo difícil de cercar, y hay diversas opiniones respecto a las características de los MPDB. Por una parte, diversas fuentes afirman que el MPDB comparte la estética *quirk* de la que se ha hablado en profundidad, característica de las MPDG: “Lleva un gorro o una pajarita, o sus pantalones son demasiado cortos (o largos). Le gusta tener hábitos particulares, [...], llevar ropa

*vintage*, hacer sus propios cómics, tocar música jazz o tener un amigo por correspondencia” (Guthrie, 2019). Otros ejemplos son los tatuajes extravagantes (como el de un ciervo con un cartel que pone “Stay hungry”), la música alternativa y experimental (como el cantante Panda Bear), la nostalgia por lo retro como el consumo de vinilos, o el hábito de fumar (Breslaw, 2015).

Este personaje estará rodeado de un aura de superioridad en relación con los otros chicos, a través de un tono sarcástico, con el que expresa su rebeldía y su cuestionamiento a la autoridad y a la sociedad. Esta ironía del MPDB recuerda a la tipología concreta de héroe de acción, el *wise guy*, con su humor caracterizado por el sarcasmo, el *tongue-in-cheek*, mediante el cual el personaje realizaba comentarios cómicos para relajar la tensión en la trama y mostrarse como alguien intelectual y moralmente superior. Además, “[el MPDB] te quiere *por ti*. [...] Piensa que estás guapa sin maquillaje” (Guthrie, 2019), entrelazándose con los valores *hipsters* y postfeministas presentes en las MPDG, que dejan a un lado el trasfondo político de las decisiones individuales y las convenciones sociales. De esta forma, se muestra un personaje romántico y pasional (Girinarayanan, 2018), y que reproduce, por tanto, los roles de género tradicionales. Esto entra en contradicción con la idea planteada por la autora Lizarondo Soliman (2019), que asegura que los MPDB tienen un “corazón de oro escondido, aparentemente”, acercándose al concepto del “chico malo con un corazón de oro” (Akira86, 2019), caracterizados por ser “amenazantes y distantes”, atributo que vuelve a recordar a los personajes *tsundere* del *anime* (vistos ya en comparación con las MPDG). Lizarondo Soliman (2019) afirma que, debido a un pasado trágico, los MPDB son personajes melancólicos, solitarios y reservados a la hora de hablar de sí mismos, que muestran desconfianza y frialdad al principio, para convertirse, tras las ayudas de la chica de la historia, en personas con buen fondo. No obstante, esta autora se refiere a este estereotipo como el Depressed Demon Nightmare Boy, exhibiéndolo como el estereotipo análogo de las MPDG, y no los llamados MPDB. Aun así, se podría considerar que este análisis forma parte del mismo estereotipo, tenga el nombre que se considere. Otras opiniones refuerzan la idea sostenida por Lizarondo Soliman (2019): “El chico malo con un pasado problemático y con un corazón de oro es definitivamente la versión masculina de la MPDG” (GeminiX7, 2019).

El MPDB es un personaje con hábitos particulares que ensalzan la infantilidad a través de una espontaneidad y de la búsqueda constante de aventuras (Payton, 2015) bajo la filosofía *happy* y positiva del *carpe diem* y del *look up* (Ting, 2019), coincidiendo con el estereotipo femenino y, por ello, con los valores neoliberales que trajo consigo la postmodernidad.

Sin embargo, en contradicción con las MPDG, estos personajes masculinos tienden a llevar una vida nómada (y por ende, un cuantioso capital cultural), de la que presumen: “He’s fueled by wanderlust and is constantly jumping from adventure to adventure. He strikes up conversations about Derrida with strangers on the metro and is continually ‘between apartments’” (Payton, 2015). Su bagaje cultural se expresa a través de su creatividad y de su inmensa capacidad de reflexión, haciendo constantes referencias filosóficas, musicales y artísticas (Girinarayanan, 2018).

La característica nómada se liga con la mencionada infantilidad y con la irresponsabilidad, ya que el MPDB suele aparecer como un hombre-niño incapaz de centrar su vida de forma estable ni de comprometerse con nada, ni siquiera por la mujer de la que tanto decía haberse enamorado. En palabras de Girinarayanan (2018):

He might even profess his undying love for his partner one fine day and suddleny disappear or not respond to her calls or messages for three weeks at a time, only because he felt like packing his bags and going on a trek in western Europe.

Así, la huida constante entra en relación de nuevo con la época postmoderna y digital, en la cual se ha observado que las relaciones sexo-afectivas, a pesar de ser pasionales, frecuentes e intensas, tienden a no ser reconocidas como más que meros encuentros en los que la persona es alguien a usar y tirar. El *ghosting* es una de las consecuencias, por ejemplo, convirtiéndose en una estrategia para acabar una relación con alguien dejando de contestar a sus mensajes y llamadas sin ningún tipo de explicación.

En cuanto a los cuidados, se observa en la bibliografía recogida que hay opiniones opuestas sobre qué tipo de ayudas ejercen los MPDB a sus parejas y con qué intenciones. Por un lado, Guthrie (2019) sostiene que los MPDB son personajes que aparecen en la vida de la mujer protagonista para arrojar esperanza, así como para recordar a la audiencia femenina que no deben desesperar, ya que los hombres buenos existen y que todas las mujeres merecen tener a uno en su vida: “[...] en algún lugar,

hay un chico que está dispuesto a leer su poesía, llevarla a casa sin entrar, compartir los auriculares del iPod con ella y mirarla tiernamente mientras se cepilla los dientes”.

En la misma línea, Ting (2019) ejemplifica las películas *Last Christmas*, *El Caballero de la Navidad* y *A Storybook Christmas*, para afirmar que los MPDB encarnan una nueva masculinidad que no teme apoyar a las mujeres, sino que “las empuja a seguir sus sueños y ambiciones”. La autora defiende que los personajes masculinos de estas tres películas no intentan transformar a su pareja, sino animarla y aconsejarle para que pueda realizar sus planes. En contraposición con la MPDG, que plantea la idea de que la mujer únicamente existe para servir a los propósitos del hombre, Ting (2019) insiste:

These three MPDBs instead show how to contribute to the conversation without discrediting their leading ladies. They allow the female characters’ individual agencies to shine and merely provide gentle guidance, allyship, and support – all things a woman needs out of a relationship, whether it be a brief fling or cuffing-season long-term commitment.

Lambert (2012) afirma que el MPDB contribuye en la seguridad en sí misma de la protagonista mediante su apoyo sin pedir nada a cambio: “Un Manic Pixie Dream Boy un chico guapo y agradable, cuya prioridad principal es complacer a las mujeres”. Para mostrar esta idea, pone el ejemplo de Ben Wyatt (*Parks and Recreation*), mencionado anteriormente en el trabajo, por ser un hombre con gustos particulares y excéntricos (como los juegos de mesa de rol o las sagas de *La guerra de las galaxias* o *El señor de los anillos*, propios del *nerd*), que inspira a su pareja, la protagonista, Leslie, para alcanzar sus objetivos.

Por otro lado, en el bando con más partidarios, se sostiene la idea de que la motivación de estos personajes masculinos es descubrir a su pareja que no está viviendo la vida como debería. Es decir, su intención es una condescendiente necesidad de elevar su ego, convirtiéndose en una especie de profesor de su pareja: “[...] está determinado a enseñarle a las mujeres, sin importar cuán exitosas, saludables, guapas, felices y seguras sean más que él, que no están viviendo la vida al máximo” (Breslaw, 2015). Así, Breslaw (2015) se sostiene que este mensaje paternalista esconde detrás una gran inseguridad, con la que los MPDB deciden lidiar a través de las mujeres, convirtiéndose en sus reveladores. De esta forma, se podría establecer un paralelismo entre estas parejas y las MPDG: ambas sirven como catalizadores del hombre. De igual modo, las excentricidades de los MPDB denotan una inestabilidad en su psicología. Breslaw (2015), en su artículo, ejemplifica estas ideas citando varios testimonios de mujeres que

se han topado en la vida real con un MPDB y lo han tenido como pareja: “Jenna’s theory: ‘It was like he was worried his actual personality wasn’t interesting enough, so he borrowed it wholesale from an irritating indie movie where people run while holding hands’”.

La condescendencia en los MPDB está presente también en los testimonios que recoge Breslaw (2015), como en la anécdota en la que la pareja protagonista de la historia se dispone a fumar a escondidas y ella teme que los descubra su casero: “[...] and he was disappointed. ‘You’re totally closed off!’, he exclaimed. ‘You’re never open to what the world is telling you’. By ‘the world’, he obviously meant himself”. Este discurso también denota un evidente narcisismo e imposición: el chico de la historia no aconseja a la chica, sino que tacha su comportamiento de “cerrado”, y por ende, peor que el de él.

Como defiende Girinarayanan (2018), el MPDB se dedica a señalar los supuestos errores cometidos por la chica de una forma agresiva, sin ningún tipo de apoyo, y está completamente determinado a convencerla de que “ella no está completamente abierta a experiencias nuevas, valientes y excitantes en la vida”, coincidiendo (literalmente) con la anécdota del artículo de Breslaw (2015). Este tipo de condescendencia disfrazada de consejo tiene como fin recordar al personaje femenino que debería ser más como el masculino: “[...] ella está retenida por algún miedo y no es tan valiente como debería ser, a diferencia de él, que es la razón para su mundana y ordinaria existencia” (Girinarayanan, 2018). Es por ello que las autoras afirman que el MPDB está completamente determinado a transformar a sus parejas y a convertir sus vidas en algo asombroso y especial, pero sin tener en cuenta su opinión (Breslaw, 2015) y sin tomar un “no” como respuesta (Patches, 2014). De esta forma, muestra cómo “he knows best” y, a pesar de que la pareja comparta gustos similares, recomendará nuevas canciones o películas incesantemente para demostrar una superioridad: “[...] the MPDB still insists on teachable ‘This song will change your life’-style moments” (Breslaw, 2015).

Incluso, según la autora, este personaje intenta demostrar que, unido a su infantilidad característica, el modo correcto de disfrutar de la vida requiere dejar a un lado los compromisos: “Jenna recalls, ‘When I had my first real journalism job, he’d accuse me of being careerist or not *livin’ life* when I had to work until nine instead of eating burritos in the moonlight with him’” (Breslaw, 2015).

Así, Walsingham (2018) afirma que las parejas femeninas de los MPDB (a pesar de ser las protagonistas de los filmes) consiguen un crecimiento personal, pero a través de ser catalizadores durante su relación; de ayudar al MPDB a evolucionar y nutrirlos: “Incluso cuando son las protagonistas, se sigue esperando que sean los personajes femeninos los que cuiden de los demás y es eso lo que inspira el arco de desarrollo de su propio personaje”.

Como muestra la inseguridad mencionada, la personalidad de los MPDB se basa, según Patches (2014) en que cuentan con conflictos propios e individuales y, a veces, bastante fantásticos. Poniendo como ejemplos Edward Cullen de la saga *Crepúsculo* (Catherine Hardwicke; Chris Weitz; David Slade; Bill Condon, 2008-2012) o los personajes masculinos de la saga de *Los juegos del hambre* (Gary Ross; Francis Lawrence, 2012-2015), ligando la figura del MPDB con la literatura juvenil, alega que sus problemas incluso “pueden rozar lo ridículo”, como proteger a una familia de vampiros o salvar a una sociedad entera de un gobierno opresor. No obstante, demuestra cómo estos personajes masculinos (en contraposición con las MPDG) “tienen sus propios problemas con los que lidiar”.

Las películas con un MPDB que más se repiten una vez repasada toda la bibliografía que se ha podido recoger sobre el tema, como ya se adelantaba en la metodología, son los cuatro casos de estudio: *Escuela de jóvenes asesinos (Heathers)*, *Titanic*, *10 razones para odiarte (10 things I hate about you)* y *Bajo la misma estrella (The Fault in Our Stars)*. No obstante, a pesar de que no se nombren repetidas veces (incluso hay filmes que solo aparecen en una fuente), hay una larga lista de MPDB que aparecen en la pantalla.

Algunos ejemplos son: el actor Cole Sprouse interpretando a Jughead en la serie *Riverdale* (2017-, The CW) y a Will en el filme *A dos metros de ti (Five Feet Apart)*, 2019, Justin Baldoni); Jonathan en *Stranger Things* (2016-, Netflix); o el personaje de Ryan Gosling en *La La Land* (2017, Damien Chazelle) (Guthrie, 2019). Incluso la última versión de *Ha nacido una estrella (A Star is Born)*, 2018, Bradley Cooper), en la que, según Walsingham (2018), el personaje de Bradley Cooper incita una transformación en la vida de Ally (Lady Gaga), empujándola fuera de “su burbuja de inseguridad”. Detractora de este estereotipo, la autora concluye:

On the surface, this seems kind of good. Finally, some role reversal, right? But here's the thing: no one is going to call Jackson a male version of a Manic Pixie Dream Girl because he's a complete mess and major jackass – and that's why he's a Manic Pixie *Nightmare* Boy (Walsingham, 2018).

Los diferentes artículos, listas y comentarios, nombran a actores como Matthew McConaughey, Hugh Grant, Miles Teller (Ford, 2020), Joseph Gordon-Levitt o Andrew Garfield (Lambert, 2012) para referirse a los MPDB, a los que estos actores encarnan constantemente; actores que suelen aparecer en comedias románticas.

La lista de películas, precisamente, hace alusión a comedias románticas concretas, como *Un paseo para recordar* (*A Walk To Remember*, 2002, Adam Shankman), en la que se demuestra cómo el personaje femenino es el que nutre al masculino a pesar de ser la protagonista (Walsingham, 2018). Aunque también se añaden contenidos más alternativos, como la película *Antes del anochecer* (*Before Midnight*, 2013, Richard Linklater), en la que Ethan Hawke encarna a un escritor sensible, curioso y reflexivo sobre cuestiones filosóficas (Giriniriyanan, 2018). También, es importante la frecuencia de contenidos orientados a la audiencia femenina juvenil como la película *Sierra Burgess es una perdedora* (*Sierra Burgess is a Loser*, 2018, Ian Samuels) (Ford, 2020) o *Dando la nota* (*Pitch Perfect*, 2013, Jason Moore), en la que Jesse ayuda a Becca a comprender la importancia y el valor de las relaciones y de estar abierto a ellas (Ross, 2012).

En contraposición con la creencia de que el personaje de Ben en *Parks and Recreation*, pareja de la protagonista de la serie, Leslie, y encarnado por Adam Scott, es un MPDB por sus gustos excéntricos como los juegos de rol y que brinda un constante apoyo a su pareja (Lambert, 2012), se pone sobre la mesa la idea de que el MPDB de la serie es, en realidad, Andy Dwyer, dada su característica infantilidad y vitalidad hasta rozar lo ridículo (izzybot, 2017). Andy Dwyer es la pareja de April Ludgate, a la que llena de vitalidad gracias a sus comportamientos infantiles, que, sin ningún tipo de interés egoísta, propician que el personaje femenino abandone su aura de pesimismo constante poco a poco. La misma opinión comparte Kothari (2012), que afirma que Andy encaja a la perfección con el estereotipo: “Andy Dwyer is the cute, goofy musician that brings some fun and spontaneity into the life of the cynical snarker, April Ludgate”.

Por otro lado, el mítico personaje de Peter Pan conforma, prácticamente, una metáfora de los MPDB. En referencia a la película de 2003 por el interés romántico presente entre Peter y Wendy, Amanda (2015) explica su infantilidad y sed de aventura: “Peter is a boy who refuses to grow up, has no family to speak of and spends his days kidnapping children through their bedroom windows and fighting a Crocodyliphobic pirate”. Además, incluye que el personaje de Peter es el motor de la transición de Wendy de niña a mujer, mostrando las ayudas (positivas o negativas) que realizan los MPDB.

En el caso de *Las ventajas de ser un marginado* (*The Perks of Being a Wallflower*, 2013, Stephen Chbosky), se plantea una relación totalmente diferente, ya que el considerado MPDB es Patrick y su “pareja”, Charlie, el protagonista. Sin interés romántico de por medio, Patrick es el que guía a Charlie a través de experiencias nuevas. De esta forma, Kehoe (2015) plantea que el tropo de los MPDB/G no gira tanto en torno al género, sino a la sexualidad. La relación del estereotipo con la sexualidad es innegable, pero de igual modo que la raza, dada la bibliografía y los ejemplos revisados, en los que solo se nombran parejas heterosexuales blancas. Siguiendo la misma línea, Gerard (2015) defiende que los MPDB actúan como personajes secundarios respecto a otros personajes masculinos “y se les acusa de un contexto homoerótico”, relacionándolo con el estereotipo del Magical Negro explicado con anterioridad.

Entendiendo al MPDB como un personaje evidentemente ficcional y, aun visto, en ocasiones, como “el hombre de ensueño”, el problema surge en el momento de su romantización, que perpetúa el mito de amor romántico de la búsqueda del príncipe azul y que, además, propicia que este estereotipo se convierta en un ideal de amor para las mujeres. Para los detractores del estereotipo, el conflicto se posiciona en que, en el caso de que los MPDB existieran (hecho que verifica Breslaw [2015] a través de los testimonios que recoge), sería una relación que desgastaría a la mujer, una relación “exigente y desafiante” por su incapacidad para expresarse y su ausencia de compromiso (Girinarayanan, 2018).

Tal y como se estableció con las MPDG, es necesario recoger el contexto en el que se crea la figura del MPDB a través de (a falta de teoría académica) los ejemplos expuestos de toda la bibliografía recogida con respecto a este estereotipo. Es por ello que se adjunta un cuadrante con el listado de filmes nombrados en las fuentes (a excepción de

los casos de estudio) en el que se señalan sus similitudes y diferencias en cuanto al contexto (género de película, industria cinematográfica y audiencia):

<b>Película</b>	<b>Género</b>	<b>Industria</b>	<b>Audiencia</b>
<i>Las ventajas de ser un marginado</i> (2012)	Drama romántico	Cine independiente	Juvenil
<i>Peter Pan</i> (2003)	Fantasia, romance	Hollywood	Juvenil, familiar
<i>La La Land</i> (2016)	Drama romántico, musical	Hollywood	Juvenil, femenina
<i>A dos metros de ti</i> (2019)	Drama romántico	Hollywood	Juvenil, femenina
<i>Ha nacido una estrella</i> (2018)	Drama romántico	Hollywood	Femenina
<i>Un paseo para recordar</i> (2002)	Drama romántico	Hollywood	Juvenil, femenina
<i>Sierra Burgess es una perdedora</i> (2018)	Comedia romántica	Hollywood	Juvenil, femenina
<i>Dando la nota</i> (2012)	Comedia	Hollywood	Juvenil, femenina
<i>Last Christmas</i> (2019)	Comedia romántica	Hollywood	Femenina
<i>El caballero de la Navidad</i> (2019)	Comedia romántica	Hollywood	Femenina
<i>A Story Book Christmas</i> (2019)	Comedia romántica	Hollywood	Femenina
<i>El fantasma de la Ópera</i> (2004)	Musical, romance	Hollywood	Femenina
<i>Crepúsculo</i> (2008)	Fantasia, romance	Hollywood	Juvenil, femenina
<i>Orgullo y Prejuicio</i> (2005)	Drama romántico, de época	Hollywood	Femenina
<i>Big</i> (1988)	Comedia, fantasia	Hollywood	Familiar
<i>Antes de amanecer</i> (1995)	Drama romántico	Cine independiente	Femenina
<i>Elf</i> (2003)	Comedia, fantasia	Hollywood	Familiar
<i>La chica de rosa</i> (1986)	Drama, comedia	Hollywood	Juvenil, femenina

	romántica		
<i>Todo en un día</i> (1986)	Comedia	Hollywood	Juvenil

En primer lugar, se observa cómo casi todos los filmes cumplen con las mismas características. La mayoría de películas que recogen a los MPDB son comedias románticas o dramas juveniles, cercanos a la literatura Young Adult (YA), como también sucede con las MPDG.

Sin embargo, a pesar de que los MPDB compartan atributos *quirk* con ellas, la audiencia no es el público hípster, ya que no son producciones *indies*, sino realizadas por grandes multinacionales como Netflix, Fox, Disney o Universal, a excepción de alguna como *Las ventajas de ser un marginado* o *Antes de amanecer*. De esta forma, el público cambia con respecto al de las MPDG, siendo en gran medida contenidos dirigidos a una audiencia eminentemente femenina y joven, que busca en la pantalla los estereotipos masculinos a los que asocia un atractivo, a través de las comedias románticas y los dramas juveniles, debido a una larga tradición cinematográfica. La autora Ross (2012) pone de manifiesto la atracción del público femenino hacia los MPDB: “I find myself severely attracted to all of these characters while watching these films. These boys are immortal in the world of adolescent stories and have influenced the way girls view men in film today”. Así, el MPDB se consolida como aquello que los medios creen que es “deseable” para las mujeres, “incluso afectando a la forma en que las audiencias femeninas se relacionan románticamente con los hombres en la realidad después de haber estado expuestas a ello” (Lizarondo Soliman, 2019).

En el caso de las MPDG, el público de sus películas también es masculino porque no contiene una estructura narrativa de las comedias románticas clásicas, pudiendo los hombres permitirse consumir este tipo de contenidos sin sentirse “femeninos” con la excusa de la “alternatividad” y la diferenciación. Las mujeres, sin embargo, quieren convertirse en MPDG: “La moda actual de adorar a actores y actrices modestos y excéntricos tiene sus raíces en los papeles de las películas de los Manic Pixie: todos queremos ver los resquicios de esperanza y cuidar a los Manic Pixies, hacernos sus amigos o convertirnos en ellos” (Ross, 2012).

Teniendo presente todo el repaso bibliográfico documentado, se extraen los siguientes atributos relativos al MPDB:

- Rechazo al compromiso
- Infantilidad
- Bagaje cultural
- Filosofía del *carpe diem*
- Chico malo con un corazón de oro (pasado trágico, distante al principio, la mujer lo “arregla”)
- Romántico
- Rebelde
- Estética *quirk* o particular
- Rejuvenece la vida de una chica depresiva
- Condescendiente y paternalista
- En una comedia romántica o drama juvenil
- En producciones de grandes empresas
- Dirigidos a una audiencia femenina joven

## 5. RESULTADOS

### 5.1 Escuela de jóvenes asesinos

#### FICHA TÉCNICA

Título original	<i>Heathers</i>
Año	1989
Duración	110 min.
País	Estados Unidos
Dirección	Michael Lehmann
Guion	Daniel Waters
Música	David Newman
Fotografía	Francis Kenny
Reparto	Winona Ryder, Christian Slater, Kim Walker, Lianne Falk...
Productora	New World, Cinemarque Entertainment
Género	Comedia negra juvenil

Para comenzar, siguiendo un orden cronológico, se analizará la película *Escuela de jóvenes asesinos*, el caso de estudio más polémico debido a su tono constante de ruptura del tropo, como se explicará en detalle.

En primer lugar, atendiendo a la ficha técnica del filme, como ya se mencionaba anteriormente, se observa cómo esta película se inscribe dentro del género comedia negra juvenil, coincidiendo con la audiencia joven característica de los MPDB según el marco teórico, pero no exclusivamente femenina. El género de la comedia negra se nombra por primera vez durante todo el trabajo en este caso de estudio. Este hecho posiciona a la película desde un primer momento en un plano excepcional, pues en ningún otro caso se ha contemplado la existencia del estereotipo del MPDB en una comedia en la que se tratan temas tabú de forma humorística.

Por otra parte, es de notable importancia el contexto en el que se lleva a cabo esta película, ya que New World y Cinemark Entertainment son dos productoras independientes que se alejan por completo del entorno en el que surgen los personajes MPDB, caracterizados por pertenecer a la industria canónica hollywoodiense. De esta forma, *Escuela de jóvenes asesinos* incluso se aleja de la industria de Indiewood en la que nacen las MPDG, que pertenecían a divisiones de grandes empresas importantes como Fox. Este hecho desvela ya que *Escuela de jóvenes asesinos* será una película singular, con un propósito concreto, y está relacionado con que la comedia negra es un género que subvierte, de forma humorística pero crítica, los discursos canónicos del cine. En cuanto al análisis del contenido del filme, es importante atender a la presentación del MPDB de *Escuela de jóvenes asesinos*: J. D, interpretado por Christian Slater.

Jason Dean (J. D.) aparece por primera vez en el comedor del instituto sentado solo en un rincón, y, en el momento en el que es percibido por la protagonista, Veronica (Wynona Ryder), esta cae rendida a sus pies, perpetuando el mito romántico del amor a primera vista. El contexto del filme, a pesar de ser una comedia negra, es juvenil, ya que la historia se desarrolla en un instituto estadounidense, regido por las normas de la popularidad, argumento utilizado tradicionalmente en la industria de Hollywood. A pesar de ello, J. D. se encuentra fuera de este *status quo*, ya que no tiene amigos pero tampoco recibe acoso escolar por ello. Sin embargo, parece demostrar cierta

superioridad hacia los demás en el momento en el que mira decepcionado a Veronica tras ella haber contribuido a gastarle una broma pesada a Martha, la *bullied* por excelencia del instituto. Tras esta mirada, Veronica parece sentirse culpable por la desaprobación del joven. Además, J. D. es presentado con una estética alternativa en relación a los demás estudiantes del instituto, vistiendo un abrigo largo y llevando un pendiente, algo relacionado con el estereotipo del rebelde, al igual que el hecho de que tenga una moto y fume, accesorios que se muestran más adelante y que conforman una estética particular.



En la primera interacción entre la pareja protagonista, Veronica le pregunta a J.D. qué haría en el caso de que, tras haber ganado 5 millones de dólares, los extraterrestres fueran a destruir la Tierra en dos días. J. D. responde haciendo alusión a su bagaje cultural, característico de los MPDB: “I don’t know. Probably row out to the middle of a lake somewhere, bring along a bottle of tequila, my sax and some Bach”. Sin embargo, a pesar de mostrar esta originalidad a través de su respuesta (algo enfatizado tras haber visto las respuestas de todos los demás grupos universitarios y que, por ello,

encandila a Veronica), su excentricidad sube de nivel en el momento en el que saca una pistola de fogeo para apartar a dos alumnos que intentan meterse con él por haber estado hablando con Veronica.

De igual forma, el capital cultural de J. D. queda retratado en el segundo encuentro con Veronica, en una tienda de aperitivos, en la que cuenta que ha estado viviendo en diferentes ciudades, mudándose constantemente. Así, en el momento en el que Veronica saca el tema de la pistola de fogeo en el instituto, él contesta con la frase que más lo caracteriza: “The extreme always seems to make an impression”, haciendo alusión, no solo a una excentricidad, sino también a una rebeldía por defender lo “extremo” y a la filosofía del *carpe diem*, por defender las experiencias nuevas y tener una mente más abierta.



El personaje de J. D. vuelve a relacionarse con el *carpe diem* y la rebeldía en el momento en el que incita a Veronica a romper con las reglas establecidas, tras ella contarle su insatisfacción respecto a su estilo de vida por tener que “trabajar” constantemente para ser popular. De esta forma, él responde: “Maybe it’s time to take a vacation”. Esta frase en concreto es ambigua en el sentido de que, a priori, puede representar un apoyo para que Veronica se muestre tal y como es sin atender a las convenciones sociales, abanderando la rebeldía como forma de interactuar en el mundo, sin embargo, en comparación con el resto del filme, supone el primer paso de J. D. para controlar la mente de Veronica y hacer que haga lo que él desea.

Tras un encuentro sexual precipitado, ya que el filme no juega con la TSNR (Tensión Sexual No Resuelta) ni se anda con preámbulos ni ambigüedades respecto a la atracción

que sienten el uno hacia el otro, J. D. propone matar a Heather, la chica que le hace la vida imposible a Veronica y que, por ende, representa la máxima figura de autoridad para ella. Lo que Veronica pretendía que fuera una simple broma (darle un mejunje asqueroso a Heather para que vomite), se convierte en un asesinato en el momento en que Veronica se confunde de taza y coge la que contiene líquido desatascador, y J. D., dándose cuenta del error, no le dice nada y la engaña. Es esta la primera situación en la que se demuestra cómo J. D. tiene como pretensión utilizar a Veronica para que cometa homicidio, bajo la excusa de que es lo mejor para ella: “At least you got what you wanted, you know?”, le dice a Veronica junto al cadáver de Heather.

El género de comedia negra es visible a través de la frialdad de ambos personajes en torno a una muerte de, además, una persona joven. Ante esta situación, J. D. propone hacer que parezca un suicidio, momento en el que parece recrearse y disfrutar de la situación. A la hora de escribir la supuesta nota de suicidio de Heather, él dicta a Veronica lo que debe escribir, demostrando su capacidad literaria, a lo que Veronica responde: “That’s good but Heather would never use the word ‘myriad’”. Viendo las palabras que usa el joven, Veronica, extrañada ante su organización y seguridad, le pregunta sin obtener respuesta, y por tanto, demostrando el lado psicópata de J. D.: “Have you done this before?”.

A pesar del evento traumático al que ambos han sido expuestos, la pareja continúa con su relación, y Veronica es testigo del extraño trato que J. D. mantiene con su padre. Lo que al principio parece una relación amistosa y de confianza, intercambiando sus roles de padre e hijo favoreciendo un contexto más cómico que tenso, se convierte en un reproche cuando J. D. dice “Last time I saw my mom she was waving from a library window in Texas, right, dad?”. Este hecho demuestra un pasado trágico del considerado MPDB en relación con el chico malo con un corazón de oro; un chico que vive con el trauma de haber tenido que dejar atrás a su madre, quien, como se desvela más adelante en el filme, muere en una explosión a propósito.

La desaprobación de J. D. hacia algunos comportamientos de Veronica, que ya se observaba al principio del filme respecto a la broma gastada a Martha, vuelve a aparecer cuando J. D. descubre, tras parecer haber seguido a Veronica, que ella está con otra Heather: “What is this shit?”, pregunta J. D. cuando aparece. El principio de la

conversación entre ambos muestra una condescendencia y paternalismo evidente, sobre todo, a través de la frase de J. D. “I’m sorry, I’m just feeling a little superior tonight”. Esta frase demuestra su decepción hacia Veronica, a la que pretende dar una reprimenda, a pesar de que pudiese considerarse una reacción justificable porque es ella la que no está satisfecha con su vida y con esas amistades. El tono condescendiente, sin embargo, denota cómo serán las siguientes interacciones de J. D. respecto a Veronica, a la cual intentará moldear a su manera. Además, la frase mencionada hace alusión a la superioridad intrínseca en el estereotipo del héroe romántico, que se considera mejor que aquellos que le rodean por desafiar los cánones establecidos. La escena concluye cuando J. D. convence a Veronica de irse juntos con una frase que representa que ambos deben estar por encima de los demás y de todas las convenciones sociales, uniéndose con la idea de la omnipotencia del amor: “Our love is God”. Este tipo de frases trascendentales reflejan una rebeldía y una reflexión, como también lo hace en otra ocasión diciendo “Chaos is great!”.

Al tratarse de una comedia negra, el tono humorístico y la frialdad se encuentra siempre presente en torno a los acontecimientos. De igual forma, el personaje de Veronica está construido desde una propia excentricidad en comparación con los otros chicos y chicas del instituto; ella también es partícipe de la frialdad ante la muerte, a pesar de no entusiasmarse por ello como sí hace J. D. El segundo evento trágico tiene lugar del mismo modo, prácticamente, que el primero: J. D. engaña a Veronica. La protagonista pretende gastar una broma a Kurt y Ram, dos chicos que han divulgado rumores falsos sobre ella, asustándolos con pistolas de fogeo. A pesar de que J. D. le avise de que no son de fogeo esta vez, en el momento en el que ve el rechazo de Veronica, que dice “My Bonnie and Clyde days are over”, comienza la mentira: supuestamente van a usar balas Luger, que sirven como tranquilizantes, pero no son mortales. Así, J. D. dispara y mata a Ram, mientras que Veronica no consigue apuntar bien a Kurt y este sale corriendo, perseguido por J. D. Sin embargo, Veronica no le da importancia y sigue riendo, creyendo realmente que se trata de una broma. El primer atisbo de terror que surge en la cara de Veronica se manifiesta cuando mira el cadáver de Ram y parece darse cuenta de lo que realmente ha pasado, tras lo que, por orden de J. D., dispara a Kurt. A pesar de la sospecha de Veronica, sigue tratando la situación como si ambos chicos no estuvieran muertos: “Kurt doesn’t look too good”.

Sin embargo, más tarde, en el coche, Veronica sigue en shock por lo ocurrido, preguntando “So we killed them?”, a lo que J. D. responde “Of course”. El sentimiento de culpabilidad de Veronica hace que quemase su mano a propósito con el encendedor, J. D. simplemente se dedica a encender su cigarro con su mano. Aquí comienza de nuevo el paternalismo y la condescendencia: J. D. le echa la responsabilidad de lo ocurrido a ella, diciendo que en realidad era lo que ella quería: “You believed it because you wanted to believe it. Your true feelings were too gross and icky for you to face”. Esta frase denota la creencia de J. D. de que Veronica debe sentirse en una especie de liberación, gracias a él, que, a través de una mentira, se lo ha puesto más fácil para cumplir sus verdaderos deseos. En este momento comienzan a discutir, Veronica gritando que ella no quería que muriesen, y él repitiendo constantemente que sí que quería, intentando convencerla de sus propios sentimientos.

A continuación, se muestra la primera escena que expone la primera ruptura que realiza este filme a propósito del tropo. Si bien esta película fue creada en el año 1989, no puede tener como objetivo desmontar el estereotipo del MPDB, ya que no existía, por lo que se observa la ruptura del tropo del rebelde, que forma parte del conjunto de arquetipos prototípicos y canónicos del cine americano. Dicha escena es el momento en el que Veronica, que obtiene una voz en off durante la película cuando escribe en su diario, apunta: “I’ve got no control over myself when I’m with J. D.”. En este filme, Veronica se da cuenta de la relación de abuso en la que se encuentra y decide romper con ella, es decir, la ruptura del tropo viene de la mano de la reivindicación y del empoderamiento de la protagonista femenina. Esto puede compararse con la película *¡Olvídate de mí!*, en la que, como se ha visto, Clementine se reivindica ante Joel, alegando que es una persona independiente con sus propios problemas. La diferencia entre ambas películas radica en que *Escuela de jóvenes asesinos* sí realiza una ruptura real que no se desvanece como en el caso de Clementine, y es que Veronica, segura de sí misma y de su decisión, no vuelve con J. D. Además, la ruptura es observable en la construcción del personaje de J. D., que es un rebelde, pero llevado al extremo, hasta considerarse como un villano y un psicópata, tal y como dice Veronica: “You think you’re a rebel? Do you actually think you are a rebel? You’re not a rebel. You’re fucking psychotic”. De esta forma, de donde proviene el título del estudio, sentencia en una de las escenas finales de la película: “Do you know what I want, babe? Cool guys like you out of my life”.



La autora Lizarondo Soliman (2019) nombra al personaje de J. D. entre los ejemplos de lo que llama el Demon Depressed Nightmare Boy, unas nuevas siglas para referirse a un posible equivalente de la MPDG:

This destructive male character is as winsome to the female audience as the Manic Pixie Dream Girl is to the male audience, because what's more glorifying to highly-media-influenced women than the idea of being the benevolent rescuer of the poor and wounded male soul? Examples of male characters that I believe may fit under this archetype are Jason Dean (J.D.) from *Heathers*, Erik (Phantom) from *The Phantom of the Opera*, Tate Langdon from *American Horror Story: Murder House*, Edward Cullen from *Twilight*, Mr. Darcy from *Pride and Prejudice*.

Y es que la condescendencia de J. D. llega al intento de manipularla hasta el extremo, incluso amenazándola de muerte cuando habla con los padres de Veronica avisándoles de que es una potencial suicida, preparando el terreno para poder asesinarla. Es ella quien, a través de su propia medicina, prepara una trampa y finge su propio suicidio para que no la mate y poder detener que haga explotar el instituto entero. Además, en varias ocasiones, J. D. besa forzosamente a Veronica, tanto en el momento en que ella rompe con él como en la lucha y el forcejeo que llevan a cabo al final del filme. La condescendencia también prevalece hasta el final, en el momento en el que J. D. admite que no esperaba tanto de ella: "I'm impressed. [...] You got power, a power I didn't think you had".

La ruptura del tropo alcanza su momento álgido en el momento en el que se detona la bomba que lleva J. D., propiciando su muerte, pero no la de Veronica, que, vuelve al instituto, llena de suciedad y cenizas, para cambiar las reglas, entablando conversación con aquellas personas que sufrían acoso escolar, y le dice a la nueva líder, otra Heather:

“Heather, my love, there’s a new sheriff in town”. Esto supone que, a pesar de que J. D. haya hecho que Veronica haga realmente un cambio en su vida, no ha sido realmente *gracias* a él, sino que su psicopatía ha influido en la perspectiva vital de Veronica, tanto a la hora de eliminar a personas con toxicidad de su entorno (como Heather, y todos aquellos personajes populares) como a la hora de des-romantizar a los chicos rebeldes que pretenden, en el fondo, manipular a las mujeres. Veronica es presentada como una persona fuerte y luchadora, no victimizada; una perspectiva utilizada en muchos contenidos audiovisuales para intentar luchar contra el machismo y la violencia de género, en donde la mujer se la retrata empequeñecida, por muy críticos que sean los mensajes: así, se podría plantear la necesidad de crear nuevos referentes fuertes como Veronica, en contextos que subviertan los estereotipos canónicos, como lo es una comedia negra que normaliza el asesinato de adolescentes. En palabras de CampFreddie (2019):

Heathers was a great twist on the usual "dull protagonist falls for rebellious love interest" narrative, with Veronica slowly realising that the "MPDB" is actually a bad guy and learning how she need to take control of her own life rather than depending on others to make her feel “whole”.

## 5.2 *Titanic*

### FICHA TÉCNICA

Título original	<i>Titanic</i>
Año	1997
Duración	195 min.
País	Estados Unidos
Dirección	James Cameron
Guion	James Cameron
Música	James Horner
Fotografía	Russell Carpenter
Reparto	Kate Winslet, Leonardo DiCaprio, Billy Zane, Kathy Bates...
Productora	Paramount Pictures, 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment
Género	Drama, romance

En este caso, a la hora de realizar el recuento de películas con un MPDB más nombradas, resultó una sorpresa encontrar este mítico filme entre ellas, ya que se trata de un producto que, como se observa en la ficha técnica, poco tiene que ver con el contexto industrial en el que se crean las MPDG, así como tampoco con su estética moderna.

Las empresas que llevan a cabo la producción de *Titanic* son consideradas como varias de las productoras más importantes de la industria cinematográfica, por lo que se aleja tanto del entorno independiente como de las divisiones de las *majors* que crean Indiewood. Así, la estética *indie* brilla por su ausencia, algo que también se demuestra teniendo en cuenta que se trata de una película basada en hechos reales en cuanto al hundimiento del Titanic (aunque no la historia que se plantea), ambientada en el año 1912. Como señala D-Speak (2014): “A modern example of a male MPDG would be a bit more alternative, but Jack Dawson is an excellent period example and the best male example I can think of”. De esta forma, la estética física de los protagonistas no irá de la mano de la postmodernidad actual, sino que irá unida a la época concreta y a la clase social de los personajes, en el caso del MPDB de la película, será una clase social baja. De esta manera, el filme tampoco estará dirigido a un público *hipster*, sino a uno mucho más general y no tan diferenciado, teniendo en cuenta, además, que se trata de un drama. A pesar de ello, la faceta romántica del filme sí que apela a una audiencia mayoritariamente femenina, que podrá construir sus ideales en torno al protagonista masculino: Jack Dawson (Leonardo DiCaprio).

Es necesario añadir, además, que el actor Leonardo DiCaprio alcanzó una popularidad descomunal gracias a *Titanic*, la película más taquillera de la historia después de *Avatar*. y, también, tras el éxito de *Romeo + Julieta* dirigida por Baz Luhrmann, en 1996. Se convertiría, así, en una estrella del cine comercial, cuyo *fandom* estaría conformado eminentemente por mujeres jóvenes (pero también mayores), creándose así una “Leo-mania”. Esto se debió gracias a la relación inseparable con su personaje, Jack, considerado como el “novio perfecto”:

[...] the promise of love that shakes us out of our routine and [...] actually does last forever. [...] Leonardo DiCaprio was the face of young, heart-racing love, the kind that 14-year-olds hope to one day find or believe they've already found; the kind that their mothers are happy to be blissfully, wistfully reminded of [...] (Chaney, 2012).

Jack Dawson es presentado al principio del filme como una persona aventurera, tramposa, creativa y extravagante dentro del contexto histórico y social en el que se encuentra. Precisamente, a través de hacer trampas en un juego de cartas es cómo consigue los billetes de tercera clase para el Titanic. Como se ha mencionado, la estética de Jack no encaja con lo *quirk* ni lo *hipster*, pues se trata de un personaje inserto en una época muy diferente, condicionado por su clase social baja, por lo que su vestimenta estará caracterizada por su practicidad. A pesar de ello, el hecho de que sea una persona fumadora sí que representa una característica *quirk* y que se une con el estereotipo del rebelde, conformándose como un elemento estético.



Jack se enamora de Rose (Kate Winslet) incluso antes de que entablen una conversación y de que Rose le vea, haciendo alusión al mito del amor a primera vista. Su primer encuentro está caracterizado por un tono entre trágico y cómico, ya que se trata del momento en el que Rose pretende suicidarse saltando del barco, situación que Jack afronta realizando bromas y una conversación informal y trivial sobre sí mismo y su vida en Wisconsin. De este modo, intenta convencerla de que no salte, a través de una

especie de chantaje emocional: “I’m involved now. If you let go, I’m going to have to jump in there after you”, dice mientras se quita los zapatos. Este trato le resulta a Rose sorprendente a la par que desagradable, llegando a gritarle que está loco, a lo que Jack contesta, poniendo de manifiesto una notable excentricidad: “That’s what everybody says”.

La relación de estos dos personajes se va desarrollando en el filme a través de conversaciones reflexivas y artísticas, y Jack supone para Rose esa comprensión que no tiene en su vida, regida por convenciones sociales y la formalidad característica de una clase social alta. En un momento, después de que Rose demuestre su fascinación por sus dibujos y cómo “ve” a la gente, Jack revela su creencia de que ella está sedienta de vida y de aventuras, diciendo “You wouldn’t have jumped”.

Jack conforma todo aquello que Rose quiere pero no puede hacer: Jack ha viajado por diferentes países, como París o Italia (capitales europeas conocidas por su enorme riqueza artística); Jack fuma, mientras que el prometido de Rose, Cal, se lo prohíbe a ella; Jack lleva una vida aventurera y actúa de forma natural, sin considerar las convenciones sociales. En un momento, incluso, Jack le propone enseñarle a montar a caballo “like a real cowboy”, es decir, como un hombre, y no con las dos piernas a un lado como era costumbre en las mujeres, a lo que ella responde: “Teach me to ride like a man”.

La fascinación de Rose hacia Jack es constante, ya que se trata de la primera persona en su vida que, a priori, no le da órdenes sobre lo que debe o no debe hacer. Se trata de un chico que elude constantemente los protocolos y la formalidad, como cuando imita a la clase alta cuando la familia de Rose lo invita a cenar con ellos, o cuando se hace pasar por alguien de primera clase para poder reencontrarse con ella una vez les prohíben verse. Esta actitud inconformista y desobediente hace alusión al estereotipo del rebelde, caracterizado por cuestionar lo establecido e ir en contra de las convenciones sociales.

Todo esto supone algo completamente novedoso para Rose, y es por ello que lo disfruta tanto, hasta el punto de querer convertirse en lo que él es. Comienza a imitar su forma de hablar “presuntuosa” y más informal, y toma la iniciativa en las aventuras que comparten, como en la fiesta de la tercera clase a la que Jack le lleva. En esta fiesta, al

principio es Jack quien la obliga a bailar a pesar de la negativa de Rose, pero surge un cambio en ella, una iniciativa, en el momento en el que reta a unos hombres que están echando un pulso a ponerse de puntillas como una bailarina sin zapatos.

Por otro lado, Jack abandera una filosofía del *carpe diem*, patente tanto en el relato de sus aventuras alrededor del mundo, como en la frase que menciona en la cena con la familia de Rose: “Make the moment count”. Es esta misma frase la que escribe en una nota que le da a Rose para encontrarse en el reloj del *hall* e ir a la fiesta de la tercera clase. La propia nota es un juego, un acto infantil y tierno, que rompe con las normas establecidas, que, en ese caso, era que los hombres y las mujeres se debían separar para hablar de sus respectivos intereses.

En el momento en el que la familia de Rose le prohíbe ver a Jack, alguien que, desde su perspectiva, es una mala influencia para ella, Rose parece estar decidida a volver a su vida de siempre. Cuando Jack la encuentra, Rose le dice que se va a casar con Cal y que es una decisión que está tomada: “I’ll be fine, really”. Jack le contesta, con un gesto de decepción: “Really? I don’t think so. They’ve got you trapped, Rose. And you’re gonna die if you don’t break free”. Podría considerarse que la alusión a la muerte que hace Jack es con respecto al intento de suicidio de Rose, algo inevitable, desde su punto de vista, si no decide romper con lo establecido. Aquí se puede realizar una relación con la superioridad del héroe romántico, y con el paternalismo del MPDB (ambos atributos unidos entre sí también), ya que, a pesar de que Rose se niegue a seguir estableciendo un vínculo con Jack, él parece intentar convencerla de que no es la mejor decisión para ella. Por supuesto, tampoco para él, ya que hay un interés romántico de por medio. Se podría establecer un debate de si esto es realmente paternalismo o tan solo una preocupación real por la persona amada, que está condenada, como ya se predijo en la realidad con el intento de suicidio, a un destino fatal si sigue ese camino. Sin embargo, sí que se puede establecer aquí una relación con los estereotipos del héroe romántico y la damisela en apuros, por mucho que Rose afirme “It’s not up to you to save me, Jack”.



Y es que Rose cambia de opinión en el tiempo en el que transcurre una escena, y vuelve a Jack, convencida ahora de romper con su rutina para aventurarse en una nueva vida junto a él una vez se bajen del barco. Es poco después cuando el barco choca con el iceberg y comienza la parte más dramática del filme. De hecho, la escena más emblemática de la película, en la que la pareja finalmente se besa en la proa tras un “Do you trust me?” de Jack y la respuesta de Rose “I trust you”, retrata la última puesta de sol del Titanic.

Varios autores catalogan a Jack bajo las siglas del MPDB por ser el personaje que enseña y ayuda a la protagonista femenina, infeliz y deprimida, a disfrutar de la vida (D-Speak, 2014). Consigue esto a través de sus historias “cautivadoras” y de una personalidad sensible y artística (Giriniriyanan, 2018). Este bagaje cultural vuelve a demostrarse cuando Rose le enseña cuadros que ella colecciona, aquellos que su familia ni conoce ni valora, y él se muestra entusiasmado ante uno de Monet, algo que sorprende y emociona a Rose. No obstante, el momento álgido de la creatividad y sensibilidad de Jack es cuando pinta a Rose desnuda, situación que ella recuerda como “the most erotic moment of my life”.

El hecho de que sea Rose la narradora de la historia, que cuenta a través de flashbacks, muestra que realmente es ella la protagonista, indicando que realmente Jack es el motor que propicia su transformación (Kothari, 2012), característica de los personajes *manic pixie*. Así, en palabras de Girinarayanan (2018): “His influence on her life ultimately leads her to become a much more light-hearted and happy person, as opposed to her

prior subdued and reserved self”. Sin embargo, como señala Kothari (2012), Jack se diferencia del tropo de las MPDG en que es un personaje con un desarrollo mayor, ya que cuenta con una historia y con motivaciones propias.

A través de las enseñanzas de Jack, Rose se reivindica, como en el momento en el que escupe a su prometido, Cal, para escapar de él, tal y como Jack le había instruido anteriormente. Esto hila con la idea de que Rose, a pesar de estar en plena transformación, recopila lo aprendido de Jack para imitarle. Incluso, en un momento dado, cuando Jack se encuentra atado por un supuesto robo y el barco comienza a hundirse, ambos personajes intercambian los roles, siendo esta vez Rose la que lo libera a él: “Listen, Rose, I trust you”.

Entre las caóticas situaciones que vive la pareja, Jack siempre es el personaje protector, aquel al que se le ocurren las ideas para seguir avanzando e intentar sobrevivir. La escena que más representa esta protección es, sin duda, el momento en el que Jack se sacrifica para dejar que Rose ocupe el espacio de una tabla, ya el Titanic hundido y en alta mar. Antes de morir, incluso, Jack continúa abanderando una personalidad excéntrica y cercana al humor irónico (característica establecida de los MPDB en relación con el humor *tongue-in-cheek* del estereotipo del *wise guy*), diciendo que está decidido a poner una reclamación.

No solo Jack propicia que Rose pueda salvarse gracias a cederle la tabla por completo, sino que, gracias a la promesa que obligó a Rose que hiciera, ella decide llamar al bote de rescate. Y es que la pretensión primera de Rose era morir junto a él, a pesar de haber escuchado al bote de rescate llamando a los supervivientes, pero recuerda que le había prometido a Jack morir anciana en su cama, algo que finalmente cumple. Hasta el último momento, Jack es el catalizador de las acciones de Rose (algo característico de las MPDG), que giran siempre en torno a él. Mientras que las actuaciones de Jack son por decisión propia y han sido desarrolladas gracias a un *background* personal, Rose imita a Jack, tras él haber impuesto su forma de pensar. A pesar de que Rose cuente con una historia personal y que ambos coincidan en gustos artísticos, Jack ya ha plantado la semilla de la imposición previamente, y es por ello que Rose se entrega a este joven del que se ha enamorado profundamente tras haber convivido con él apenas unos días: así, se recoge otro mito del amor romántico.



El final trágico de la historia propicia que Rose lo recuerde de esa forma tan intensa: “He saved me in every way that a person can be saved”. Precisamente, al final del filme, una Rose envejecida tira al fondo del mar, donde se encuentran los restos del Titanic, el tan deseado colgante. Así, representa cómo ha decidido echar por la borda toda una vida de lujos que tan infeliz le hacía, en honor a Jack y a la vida juntos que nunca tuvieron.



Ante todo, Jack representa en esencia al “novio perfecto”, aquel dispuesto a sacrificarse por amor y que hace todo lo posible por liberar (tanto de una vida infeliz como de la propia muerte) a Rose. Es por esto que se podría establecer un paralelismo con el héroe romántico y, por tanto, Rose sería la damisela en apuros. Ambos estereotipos, cargados de connotaciones patriarcales, se relacionan con la idea de que la mujer necesita del hombre para ser rescatada. Sin embargo, al echar un vistazo general, se puede observar que las damiselas en apuros no suelen tener una historia propia como sí la tiene el héroe. Por ejemplo, en el videojuego *Zelda* o el mítico *Super Mario*, el jugador recorre junto a

los personajes masculinos, Link y Mario, una serie de caminos y pruebas para poder rescatar a las princesas, siendo estas la motivación del viaje del héroe y de su evolución, no al revés. De esta forma, a pesar de que Jack sí cuenta con características del héroe romántico (así como del rebelde y del MPDB), Rose no se ajusta al estereotipo de la damisela en apuros, ya que no espera simplemente a ser rescatada, pues no es un personaje ausente, sino uno con una historia propia que toma, aunque condicionadas por Jack, sus propias decisiones. No obstante, es importante recordar que esta toma de decisiones está completamente condicionada por Jack, que, por tanto, refleja una condescendencia, paternalismo e imposición: Rose solo cambia de vida porque un hombre le muestra otro camino.

### 5.3 10 razones para odiarte

#### FICHA TÉCNICA

Título original	<i>10 things I hate about you</i>
Año	1999
Duración	97 min.
País	Estados Unidos
Dirección	Gil Junger
Guion	Karen McCullah Lutz, Kirsten Smith
Música	Richard Gibbs
Fotografía	Mark Irwin
Reparto	Julia Stiles, Heath Ledger, Joseph Gordon-Levitt, Larisa Oleynik...
Productora	Touchstone Pictures, Mad Chance, Jaret Entertainment
Género	Comedia romántica juvenil

Para comenzar, el contexto en el que se inserta este filme es el de la enorme industria de Hollywood, algo que se evidencia por pertenecer a la productora Touchstone Pictures, asociada a Disney. De igual forma, Mad Chance es una empresa afiliada a Warner Bros., mientras que Jaret Entertainment, convertida hoy en día en Content Engine, se trataba de una productora encargada de llevar a cabo proyectos comerciales y populares como la comedia romántica *La cruda realidad* (*The Ugly Truth*, 2009, Robert Luketic) o la serie *Gossip Girl* (2007-2012, The CW). Así, es apreciable la gran diferencia con respecto al contexto industrial de las MPDG, que, aun marcadas por las grandes

empresas de la industria cinematográfica, pertenecen a una diferenciación de marca concreta, como lo son las películas *indie*.

Debido a que se trata de una comedia romántica juvenil, la audiencia a la que está dirigida la película es una femenina adolescente, ya que se trata de una historia que se desarrolla en la cotidianeidad de un instituto estadounidense, que, como marca la tradición americana, cuenta con los diferentes estereotipos famosos reunidos por grupos o tribus urbanas, como los *empollones*, o los atletas populares.

*10 razones para odiarte* es la versión moderna de la comedia que escribió William Shakespeare, *La fierecilla domada*, en 1594. En esta adaptación cinematográfica, la pareja protagonista está representada como excéntrica en comparación a su contexto, ya que se trata de dos personajes que no forman parte del *status quo* del instituto, sino que son dos marginados. La excentricidad de Kat (Catalina en la obra original) se muestra a través de sus valores feministas que nadie comprende, y enlaza con el estereotipo de las *tsundere*, por ser un personaje frío y distante para convertirse en uno cariñoso más adelante.

Patrick Verona, cuyo nombre se asocia al del personaje de Shakespeare, Petrucho, hidalgo de Verona, hace su primera aparición en el despacho de la orientadora del instituto, que afirma que sus visitas se han convertido en un “ritual” por lo frecuentes que son. Así, se presenta a Patrick como un chico rebelde a la par que seguro de sí mismo, ya que, con un humor irónico relacionado con el *tongue-in-cheek*, hace bromas a la orientadora informales y satíricas para justificar sus actos.

Además, antes de entablar esta conversación con la orientadora, el nuevo alumno, Cameron (Joseph Gordon-Levitt), quien se encuentra en el despecho por ser su primer día en el instituto, sale del lugar encontrándose con Patrick, alguien a quien mira de arriba abajo, asustado. Esta primera impresión por parte de una tercera persona muestra cómo Patrick, incluso para alguien nuevo que no lo conoce, es una figura a la que todos temen.

A pesar de ello, el personaje de Patrick es retratado como alguien despistado y que hace lo que se le place en cualquier momento, como, de hecho, la primera escena en la que él

y Kat aparecen juntos: en la clase de literatura, a la cual Patrick llega tarde, y, tras preguntar qué se ha perdido y Kat resumírselo de una forma pedante, él vuelve por donde ha venido, sin consecuencias más allá de la queja de un profesor que no va en su búsqueda.

Por una parte, es interesante resaltar cómo se crea el personaje de Kat, ya que encaja en el estereotipo del chico malo con el corazón de oro, o las *tsundere*: por un pasado trágico (Kat era una chica popular anteriormente, novia de Joey, el atleta, quien se sobrepasa con ella y deciden no contárselo a nadie), Kat es considerada como una persona antisocial y hostil. Otros adjetivos utilizados por personajes secundarios para referirse a ella son “complicated”, “scary”, “bitch”, “loser” o “psycho”.

Patrick, por su parte, no se aleja demasiado de todas estas acepciones, sin embargo, nadie se burla de él, como sí hacen con Kat y sus reflexiones feministas sobre literatura. Patrick es considerado como un “criminal” o un “loco”, debido a diferentes rumores que corren sobre él, como haberse comido un pato vivo, haber prendido fuego a un agente de policía, o haber vendido su hígado para comprarse altavoces nuevos. Sin embargo, a pesar de temer a Patrick, Cameron, aconsejado por su nuevo amigo Michael (David Krumholtz), decide pedirle ayuda. Esto se debe a que Cameron, tras una pequeña escena de amor a primera vista, quiere pedirle una cita a Bianca (Larisa Oleynik), la hermana menor de Kat, pero, tal y como ocurre en la historia original, Bianca no puede salir con chicos a no ser que lo haga su hermana mayor, algo bastante improbable dada la nula popularidad de Kat.

Así, Cameron y Michael usan al popular Joey (Andrew Keegan), también pretendiente de Bianca, para que “contrate” a Patrick para salir con Kat. De esta manera, se muestra cómo Patrick es una persona egoísta, a la cual no le importan los sentimientos ajenos con tal de conseguir su propósito, aunque, bien pensado, es la tónica de todos los personajes masculinos del filme: Cameron usa a Joey y a Patrick para poder salir con Bianca; Joey compra a Patrick para salir él con Bianca; Patrick sale con Kat solo para conseguir dinero. En cualquier caso, la mujer no se presenta como un sujeto independiente, sino como un objeto, bien como el premio final (en el caso de Cameron y Joey) o como un medio para conseguir otro tipo de beneficios (en el caso de Patrick).

Patrick es el candidato perfecto para llevar a cabo la tarea de cortejar a Kat: solo un loco podría “domar a una fiera”. Precisamente, en la película, se hace una alusión directa al título de Shakespeare cuando Patrick les pregunta “So, you two are gonna help me tame the wild beast?”. Esta frase denota una condescendencia evidente, entendiendo a la mujer como un objeto, como un animal al que domesticar. Además, en este caso, el interés de Patrick ni tan siquiera es uno romántico, sino económico.



Patrick no se anda con rodeos en su primera conversación real con Kat: “Pick you up on Friday, ha? I can take you to places you’ve never seen before”. Kat, reticente, le contesta “Do you even know my name, screwboy?”, a lo que Patrick responde “I know a lot more than you think”. A pesar de que Patrick esté actuando por dinero, no esconde su personalidad, que, como se puede observar, es impulsiva, segura, condescendiente y misteriosa. De igual forma, se retrata una de las características del MPDB, quien pretende enseñar a la protagonista nuevos lugares donde podrá aprender cómo disfrutar de la vida de verdad.

El miedo que sienten los demás por Patrick vuelve a retratarse cuando le pregunta a Kat “You are not afraid of me, ha?”, ella responde “Why would I?”, y él afirma “Most people are”. Hay una pequeña contradicción en el personaje de Patrick, ya que, a pesar de ser alguien despistado (algo unido, a veces, a la infantilidad) y despreocupado, es consciente del miedo que despierta en los demás, algo que puede repercutir en su seguridad a la hora de relacionarse con el mundo. Sin embargo, algo que queda bastante claro es que se trata de un personaje que encaja con el estereotipo del rebelde, al cual no

le importan las convenciones sociales y va contra ellas, aunque, en este caso, siempre desde una perspectiva egoísta.

Su despreocupación por, desde su perspectiva, temas banales como las relaciones amorosas se refleja cuando, por ejemplo, sostiene en una conversación con Cameron y Michael que no le gusta ninguna chica, ni tan siquiera la guapa y popular Bianca le atrae, algo que los otros dos chicos no pueden comprender. No obstante, el dinero no le parece un tema banal, y está dispuesto a salir con una chica por ello, incluso si tiene que anular su espontaneidad y simular desinterés, o fingir que ha dejado de fumar y que le encanta la música punk feminista para resultar interesante para Kat. A pesar de que esto pueda parecer perjudicial para él por no poder mostrarse tal y como es, es necesario añadir que los chicos han tenido acceso a los gustos de Kat por haber entrado a inspeccionar su cuarto, mostrando que la invasión de la privacidad y la intimidad de una mujer es algo cómico y justificado, ya que se trata del objeto a conseguir. En un momento, incluso, asociando que Kat tenga ropa interior negra a que pretende tener relaciones sexuales algún día, Michael le dice riendo a Patrick, con un comentario tremendamente machista: “Couldn’t hurt, right?”.

No obstante, todas estas estrategias parecen tener éxito, ya que, después de que Patrick cuide a Kat en una fiesta por estar borracha, ella intenta besarle. A pesar de esto, Patrick parece arrepentido y se aparta, viendo cómo ella comienza a sentir algo por él: “Maybe we should do this another time”, tras lo cual ella se va enfadada, sintiéndose humillada. Este arrepentimiento de Patrick enlaza con el estereotipo del chico malo con el corazón de oro, que, tras conocer a una chica que le rompe los esquemas, comienza a exteriorizar (al menos, eso percibe el espectador) sus sentimientos. Además, durante la fiesta, Patrick, viendo la ebriedad de Kat, la cuida quitándole el alcohol y acariciando su cabeza después de que vomite. En todo este proceso, Kat lo llama “condescendiente”, pero realmente es algo que valora, y se percibe cómo comienza a sentir algo más por él cuando le mira a los ojos diciendo “Hey, your eyes have a little green in them”. De nuevo, se observa cómo Kat está en proceso de una transformación: dejando a un lado su primera distancia y frialdad, muestra ese corazón de oro. Sin embargo, es una transformación no justificable, ya que el objetivo real de Patrick, a pesar de que él mismo también se encuentre en su propia evolución, no es cuidarla, no es enseñarle a vivir o a amar, sino conseguir beneficios económicos a su costa.

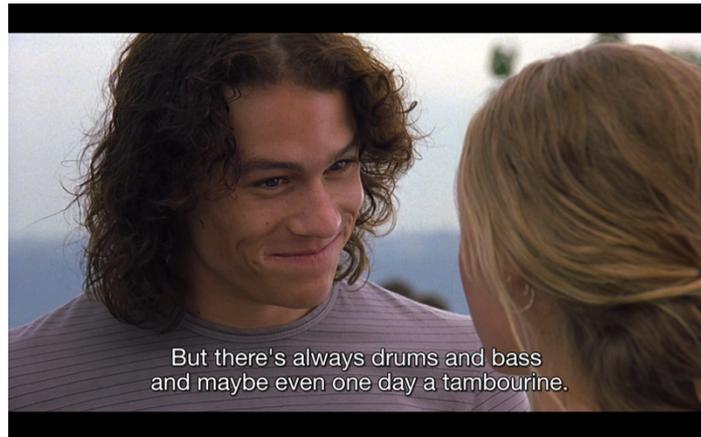
Volviendo de nuevo a la representación de la mujer como un objeto, como se ha mostrado, Cameron y Joey son pretendientes de Bianca que hacen todo lo posible para estar con ella. Sin embargo, en ningún momento Bianca tiene la voz para poder decidir qué es lo que ella realmente quiere. De hecho, en el momento en el que Cameron la deja en su casa después de la fiesta, en el coche, ella admite ser una persona egoísta, pues en realidad ella quería salir con Joey y no con él. Así, como se mencionó en el marco teórico, Cameron le recrimina “Just because you’re beautiful doesn’t mean you can treat people like they don’t matter”. Justo después de esta frase, Cameron continúa con su reprimenda, diciendo que él la veía como algo más que una chica guapa: “I really liked you, okay?”, y le recrimina que no sea recíproco después de todas las cosas que él ha hecho por él: “I defended you when people called you conceited, I helped you when you asked me to, I learnt French for you and then you just blow me off...”. Bianca le interrumpe dándole un beso, como si estuviera recompensándole, como si fuese algo que tuviese que hacer: darse cuenta de que el *nice guy* es Cameron y no Joey. Sin embargo, precisamente Cameron, en el momento en el que ve a Bianca, se enamora de su belleza y de nada más. Cameron no tiene más información, ni él ni el espectador, ni conoce los sentimientos, valores o percepciones de Bianca. Todo aquello con lo que él pretende predicar, realmente no lo cumple, sino que perpetúa la desigualdad de género, sintiéndose un *pagafantas*, al que la mujer debe premiar con su amor después de haberla “cuidado”, siempre desde un interés egoísta y nunca altruista. Es interesante incluir que es el mismo actor, Joseph Gordon-Levitt, el que encarna el personaje de Tom en *(500) días juntos*, una de las películas más famosas que contienen el estereotipo de la MPDG, y en este filme, también realiza un análisis parecido de la situación, cuando Summer decide romper con él y la llama “cold-hearted bitch”. Incluso, al final de esta película, Tom parece no haber comprendido nada a pesar de las reivindicaciones independientes de Summer, ya que, mediante un final abierto, parece que va a volver a repetir la historia con una nueva chica llamada, irónicamente, Autumn.

Después de haber rechazado el beso de Kat, Patrick continúa su intento de cortejo, aún volviendo a aceptar el dinero de Joey a pesar de haberlo rechazado en un principio. Así, la sigue hasta la tienda de música primero y hasta la biblioteca después, en donde le dice “You’re not as mean as you think you are, you know that?”, intentando propiciar un cambio en la actitud de Kat, para convertirla en alguien más cariñoso y receptivo. Kat le

contesta “And you’re not as badass as you think you are”, con, probablemente, la misma intención, sin embargo, las respuestas de Kat, siempre a la defensiva, están vistas desde la perspectiva de Patrick, al cual estas interacciones le parecen divertidas y originales.

Así, Patrick consigue su objetivo gracias a su interpretación de la famosa canción *Can’t Take My Eyes Off You* de Frankie Valli, tras sobornar a la banda de música y conseguir un micrófono del instituto (revelando de nuevo su faceta rebelde), bailando y cantando por las gradas, mientras Kat lo ve desde el campo de fútbol. De esta manera, tras ser llevado al aula de castigo, Kat consigue entretener al profesor para que Patrick escape, mostrándole sus pechos. Esto demuestra que los valores feministas defendidos por Kat en un principio, realmente servían como simple complemento de una excentricidad, y no como principios reales, ya que muestra cómo es capaz de dejarlos a un lado por un chico.

Como se ha visto, según Kothari (2012), Patrick “parece ser un adolescente complicado y rebelde al principio” para transformarse en un “chico dulce con una mala reputación que al final consigue derretir el comportamiento frío de Kat”. A pesar de que finalmente Kat descubra toda la verdad a apenas diez minutos de que acabe la cinta, demuestra que realmente está enamorada de él a través de la lectura de su poema *10 things I hate about you*, que le da título al filme. Así, Patrick vuelve a aparecer, para disculparse con una guitarra eléctrica que le ha comprado a Kat para que empiece su banda soñada, haciendo alusión además, a través de una broma, a que le sobraba dinero. Patrick usa la ironía, de nuevo, en su discurso para disculparse y concluye “But I screwed up. I felt for her”, a lo que Kat contesta emocionada “Really?”, y terminan besándose. De esta forma, a pesar de que Kat se queje en un momento “You can’t just buy me a guitar every time you screw up, you know?”, él contesta “Yeah, I know. But then, you know, there’s always drums, and a bass, and maybe even one day a tambourine”, a lo que Kat se resiste entre risas y él la calla besándola de nuevo. Esto vuelve a perpetuar la idea de que la mujer es el objeto, al que, para conseguirlo, se debe comprar de alguna forma.



Patrick Verona cumple con el estereotipo del rebelde, y del chico malo con buen fondo, así como tintes del héroe de acción del siglo XXI. Y es que, Ledger interpreta a un personaje que en principio rehúye y hasta desprecia las relaciones amorosas, y es esta dureza como símbolo de autocontrol de emociones lo que caracteriza al héroe de acción, si bien no comparte más atributos con él, ya que no cuenta con la insensibilidad completa y ni con la violencia intrínseca en el héroe de acción.

En cuanto a su estética, es indiscutible que Patrick no comparte las características *quirk* típicas de las películas *indie*, ya que se encuentra insertado en otro tipo de producciones. No obstante, sí se asemeja con la clásica estética del rebelde, como la de James Dean en *Rebelde sin causa* (*Rebel Without A Cause*, 1955, Nicholas Ray), pero con la diferencia de una modernización: usa tonos más oscuros en su vestimenta, así como un peinado diferente, llevando una melena desenfadada. Además, el hecho de que Patrick fume enfatiza más esta estética rebelde y “macarra”.



De esta manera, resulta evidente que el personaje de Patrick encaja en el estereotipo del chico malo, que, tras encontrar a *la* chica, muestra finalmente su buen fondo, siendo ella

la que cambia su perspectiva y forma de actuar, perpetuando un ideal de amor romántico, en el que la mujer es un premio a conseguir.

#### 5.4 *Bajo la misma estrella*

##### FICHA TÉCNICA

Título original	<i>The fault in our stars</i>
Año	2014
Duración	125 min.
País	Estados Unidos
Dirección	Josh Boone
Guion	Scott Neustadter, Michael H. Weber
Música	Mike Mogis, Nate Walcott
Fotografía	Ben Richardson
Reparto	Shailene Woodley, Ansel Elgort, Nat Wolff, Laura Dern...
Productora	Fox 2000 Pictures, Temple Hill Entertainment, TSG Entertainment
Género	Drama, romance, juvenil

En cuanto a la industria cinematográfica de este filme, Fox 2000 Pictures se trata de un estudio menor de 20th Century Fox, propiedad de The Walt Disney Company, que suele coproducir sus películas en diversas ocasiones con TSG Entertainment, también participe en esta película. Temple Hill, por su parte, se ha encargado de grandes producciones comerciales como la saga de *Crepúsculo*, películas de acción como *El corredor del laberinto* (*The Maze Runner*, 2014, Wes Ball) y sus secuelas *El corredor del laberinto: Las pruebas* (*Maze Runner: The Scorch Trials*, 2015, Wes Ball) y *El corredor del laberinto: La cura mortal* (*Maze Runner: The Death Cure*, 2018, Wes Ball), o dramas románticos como *Querido John* (*Dear John*, 2010, Lasse Hallström).

Estas productoras son las mismas encargadas de producir otros filmes basados en obras de John Green, como *Ciudades de papel* (*Paper Towns*, 2015, Jake Schreier). Además, el autor original de esta obra, en la cual está basado fielmente el guion, escribe *Ciudades de papel* en el año 2008, mientras que *Bajo la misma estrella* se publica en 2012. Sin embargo, es esta segunda obra la que se lleva primero a la gran pantalla, consiguiendo una gran recepción por parte de los espectadores. En 2019 se realiza la

adaptación cinematográfica de su obra de 2005, *Buscando a Alaska* (*Looking For Alaska*), de la mano del director Josh Schwartz. De esta forma, se observa cómo este drama romántico juvenil está ligado a la literatura Young Adult (YA), que tiene como público objetivo a una audiencia (tanto espectadora como lectora) mayoritariamente femenina y joven.

El término del MPDB, como se ha visto en el marco teórico, nace a raíz de la aparición de Augustus Waters (Ansel Elgort) en el filme *Bajo la misma estrella*. Y es que este personaje, desde las perspectivas de diferentes autores, muestra a alguien que existe únicamente para Hazel (Shailene Woodley), para cortejarla así como ayudarla en todo momento (Kehoe, 2015).

Augustus Waters (Gus) aparece por primera vez antes de entrar en una reunión del grupo de apoyo para personas con cáncer de Hazel. El filme recurre al cliché del amor a primera vista después de chocarse accidentalmente. Ya en ese momento, a pesar de entablar poco más de dos frases, Gus muestra una estética relacionada con el estereotipo del rebelde, ya que lleva una chaqueta de cuero que, aunque marrón, recuerda a la mítica película *Grease* (1978, Randal Kleiser) y también a James Dean en *Rebelde sin causa* (*Rebel Without A Cause*, 1955, Nicholas Ray). Por lo demás, la estética de Gus suele estar acorde al canon de la época; es un chico moderno, capaz de vestir en traje de chaqueta en momentos más formales, pero no destaca, ya que lo único más diferenciador es su chaqueta, la cual lleva en varias ocasiones a lo largo del filme. En cuanto a su personalidad, muestra que es una persona segura de sí misma y bromista, ya que finge chocarse de nuevo con una puerta por mirarla a ella.





Ya en la reunión del grupo de apoyo, Gus, que no deja de mirar a Hazel, es invitado a contar su historia, momento en el que cuenta que debido a un cáncer pasado, perdió una pierna. Respecto a ello, realiza una broma diciendo que, de esa forma, se convirtió en un *ciborg*, algo que le parece genial. Así, demuestra desde ya el humor negro e irónico, que se relaciona con el *tongue-in-cheek* (característico del *wise guy*), y de su excentricidad, capaz de contar una experiencia traumática de forma humorística. Además, en su discurso cuenta su intención de vivir una vida extraordinaria, y cuyo mayor miedo es el olvido, mostrando la filosofía del *carpe diem*, y de su sueño de convertirse en un héroe recordado por todos. Esto es algo con lo que no está de acuerdo Hazel, quien afirma que el olvido es inevitable, y muestra un pesimismo propio de una chica deprimida con cáncer terminal, en torno a lo que gira completamente su vida y sus relaciones, en concreto su relación con sus padres, ya que Hazel no muestra tener amistades antes de conocer a Gus.

Tras la reunión, Gus tiene su primera conversación privada con Hazel, a la que mira fijamente, diciendo “I enjoy looking at beautiful people. I decided a while back not to deny myself the simple pleasures of existence. Particularly, as you pointed out, we’re all gonna die pretty soon”. De esta forma, justifica su mirada inquisitoria hacia Hazel no solo a través del *carpe diem* y de haber sido víctima de una enfermedad, sino también a través de una cita directa de las palabras de ella. Así, la condescendencia sale a la luz por primera vez, a la par que evidencia su excentricidad, rebeldía y seguridad en sí mismo.

Sin embargo, su excentricidad se muestra especialmente en el momento en el que se coloca un cigarro en los labios, tras lo que, después de que Hazel reaccione enfadada,

alega: “Hazel Grace, they don’t actually hurt you unless you light them. I never lit one. It’s a metaphore. You put the thing that does the killing between your teeth but you never give it the power to kill you. A metaphore”. Esta respuesta rompe por completo los esquemas de Hazel, quien decide aventurarse e ir con él, a partir de este momento, él parece acoplarse a ella por completo.



Esto entra en relación de igual forma con el bagaje cultural de Gus, así como con la forma en la que se dirige a Hazel, a la que le ha preguntado previamente su nombre completo, para dirigirse a ella de una forma más formal, en lugar de llamarla simplemente por su primer nombre, como ella quiere. La preferencia de Hazel se ve reflejada en el momento en el que Gus le presenta a sus padres como Hazel Grace, a lo que ella responde “Just Hazel”. No obstante, Gus insiste constantemente en llamarla como él desea, mostrando una condescendencia, en palabras de Patches (2014): “Despite her insistence for informality, Gus often refers to her by her first and middle names, Hazel Grace, like a parent ordering a time-out”.

La habitación de Gus también denota un estilo concreto, ya que se trata de un sótano, con una decoración moderna y algo *freak*, con un póster de *V for Vendetta*, una colección trofeos de baloncesto y videojuegos: elementos que revelan su gusto por los deportes y los videojuegos, pero también por lo “rebelde” o “anti-sistema”. Además, demuestra su entusiasmo por la lectura, hablando del libro basado en su videojuego favorito, *Contrainsurgence*: “It’s about embracing your destiny and leaving a mark in the world”, precisamente su objetivo en la vida. No obstante, Gus es una persona que está constantemente interesada en lo que tenga que decir Hazel. Cuando Gus le pregunta

por su historia y Hazel iba a volver a contarle su experiencia con el cáncer, él le dice “Not your cancer story. Your real story. Your interests, your hobbies, your passions, your weird fetiches”. Gus sigue sin aceptar la visión de Hazel del olvido como algo inevitable, por eso la presiona para que cuente otro tipo de historia, para convencerla de que la vida no solo es cáncer, a través de un discurso de filosofía positiva y, de nuevo, el *carpe diem*. Así, Gus no comparte mucha información sobre sí mismo, sino que se obsesiona con los sentimientos de Hazel, demostrando una inseguridad siendo una persona con carencias afectivas y cuya autoestima depende de otros: como describe Patches (2014), “a sponge in need of water”.



Otro ejemplo de su constante interés en Hazel es la obsesión que desarrolla Gus en torno al libro favorito de ella, *An Imperial Affliction* (el cual cita en diversas ocasiones), llegando, incluso, a contactar con el autor por ella. Cuando le comenta a Hazel que ha podido hablar con el escritor, algo que ella recibe con entusiasmo y emoción, él dice, demostrando de nuevo una seguridad impostada: “I’ve been trying to tell you, I’m kinda awesome”.

La pareja continúa con su relación de amistad, aunque es evidente la TSNR en el filme, recorriendo momentos a través de diversos planos en los que Hazel incluso llega a imitarlo colocándose un cigarro en los labios. De igual forma, más adelante en la película, Hazel tiene que explicarle a una azafata preocupada que el cigarro que lleva Gus es tan solo una metáfora, y lo cita textualmente. Así, el mensaje de Gus parece ir calando poco a poco en la joven, narradora de la historia a través de una voz en off. Sin

embargo, Hazel no parece del todo interiorizar este acto del “Manic Cancer Metaphor Boy” (Patches, 2014). Y es que en un momento en el que Hazel tiene una crisis debido al cáncer, intenta alejarse de Gus, algo que podría ser cuestionable, ya que se considera a sí misma como una “granada”, cuya muerte podría herir al joven. Se trata de una decisión propia, aunque esté hecha a través de Gus, por el bien de Gus, pero al fin y al cabo, una decisión individual de alguien que intenta lidiar con su propia mortalidad. Ante esto, Gus sigue presionándola a pesar de sus negativas: “Your trying to keep your distance from me in no way lessens my affection for you”; “All your efforts to keep me away from you will fail”; “It’d be a privilege to have my heart broken by you”. No obstante, ambos consensúan seguir siendo amigos, pero nada más, algo que roza lo ridículo teniendo en cuenta que nada cambia en su relación, y que Gus hará todo cuanto esté en su mano para conseguir ese “algo más”.

Así, Gus incluso cede a Hazel su último deseo, que nunca llegó a usar (un deseo que le conceden a los niños enfermos de cáncer) para poder ir a *Ámsterdam* a conocer al escritor de *An Imperial Affliction* en persona. Ante esta noticia, la madre de Hazel (Laura Dern) le dice a su hija, sorprendida y emocionada: “He just met you and he’s giving you his wish. It’s sweet. Is he your boyfriend? I like him so much”. Y es que es inevitable pensar que se trate de un acto altruista desproporcionado por parte de, prácticamente, un extraño. Es por ello que se refleja de nuevo la necesidad de Gus de ser importante, aunque no pida explícitamente nada a cambio.

La personalidad de Gus está llena de una iconografía que resalta el humor negro y una intelectualidad postmoderna, mediante los mensajes filosóficos del *look up* o el *carpe diem*, asociados al MPDB, como el momento en el que lleva a Hazel a un picnic junto a una escultura que representa a un esqueleto: “How cool is this? They’re using an skeleton as a playground”, a lo que Hazel responde “You do love symbols”. Curiosamente, es Gus quien se queja, en tono de broma, de haberse enamorado de una chica con tantos clichés, cuando ella confiesa que gastó su deseo en ir a Disneyworld.

Una vez en *Ámsterdam*, el propio autor es el que se encarga de invitarles a una cena para los dos en un restaurante bastante formal. Es ahí donde Gus se viste con traje de chaqueta, pero no con cualquiera, sino con el que iba llevar puesto en su funeral, haciendo alusión a su negro sentido del humor. De igual forma, Gus vuelve a mostrarse

con condescendencia y paternalismo, cuando el camarero les pregunta lo que van a cenar, y no permite que Hazel conteste y responde por ella “Chef’s cohice sounds wonderful”. Es en este restaurante en donde Gus confiesa estar enamorado de ella, a pesar de haber consensuado que solo serían amigos, tras una conversación profunda sobre la vida después de la muerte. Gus afirma creer en algo a pesar de no saber muy bien el qué, ya que “otherwise, what’s the point?”, a lo que Hazel contesta, como una fatalista que es: “Maybe there’s no point”. La respuesta de Gus tras esto es lo que evidencia su constante lucha por cambiar la perspectiva de Hazel: “I won’t accept that”, y tras un breve silencio añade “I’m in love with you”. En este momento, citando las ideas de Hazel, intenta darle una vuelta de 180 grados, para confesarle que es un hecho ineludible que esté enamorado de ella: “And I know that love is a shout into the void and that oblivion is inevitable. And that we’re all doomed and that one day all of our labor will be returned to dust. And I know that the Sun will swallow the only Earth we will ever have. And I’m in love with you, sorry”.

Tras esto, después de volver a realizar una broma de humor negro respecto a la respiración de Hazel, van al encuentro del escritor, Van Houten, con el que comparten una situación muy desagradable por la insensibilidad y falta de empatía del autor, evento al que Gus pretende quitarle importancia de nuevo con sus bromas “It’s okay. I’ll write you a secuel”. No obstante, en contraposición con la seguridad que pretende mostrar con este tipo de comentarios, la inseguridad de Gus resurge en el momento en el que la pareja va a tener su primer encuentro sexual, donde el joven se muestra acomplejado por su pierna ortopédica. Además, la virginidad de Gus se trata de un tema a lo que Hazel reacciona atónita y después fascinada, como si de alguna forma el joven hubiera estado esperando a conocer a Hazel (Patches, 2014).

Antes de que mantengan relaciones sexuales, la pareja se da su primer beso en su visita a la casa de Anna Frank, momento en el que Gus, viendo cómo las personas que les rodeaban les aplaudían, se inclina en forma de agradecimiento. Este hecho parece una perfecta representación de que los intentos incesantes de Gus, que sugieren un semi-acoso, para que Hazel lo acepte como pareja han dado fruto finalmente. En palabras de Patches (2014):

She's smitten with Gus, sure, but this love connection isn't what the Hazel at the beginning of the movie yearned for. Gus dragged her here. There are moments where Hazel snaps out of hypnosis to resist how *easy* it all feels, when *The Fault in Our Stars* might own its declaration of being true to life, but Gus won't allow for wiggle room.

De esta forma, se evidencia que los continuos actos de cuidado realizados por Gus hacia Hazel son, en realidad, una imposición de sus propios pensamientos y perspectivas de la vida, a través de la condescendencia y el paternalismo, para conseguir su amor. Esto se revela igualmente en el momento en el que le confiesa a Hazel haberle ocultado que ha vuelto a resurgir su cáncer, algo por lo que se disculpa y le pide "Treat me like I'm not dying". A esto, ella responde imitando el característico humor negro del joven: "I don't think you're dying, Augustus. You just got a touch of cancer".

A pesar de esta dramática situación (situación en la que se encontraba Hazel desde hacía bastante tiempo), Gus no parece cambiar, al menos al principio, su personalidad, e intenta seguir con su cotidianeidad. En medio de esta falsa normalidad, Hazel intenta digerir las nuevas noticias y cuidar a Gus en todo lo posible: es él quien le pide que le escriba un discurso para su funeral, algo que ella acepta inmediatamente. No obstante, poco a poco, las ganas de vivir y la espontaneidad del joven van deteriorándose, algo que se evidencia en el momento en el que llama a Hazel para que vaya a recogerlo a una gasolinera en la que le ha dado una crisis: "I wanted to buy cigarettes [...]. I wanted to do something for myself. [...] I hate myself". Ante esta situación, Hazel intenta pedir ayuda, pero Gus responde "Please, don't call 911, don't call my parents. I will never forgive you if you call them". Se trata de una frase que pone entre espada y pared a Hazel, y es incluso algo justificable cuando está dicha por una persona desesperada en mitad de un ataque, cuya vida ha pasado a ser dependencia hacia los demás por completo. Sin embargo, esta dependencia, en realidad ya existía hacia Hazel, como se ha visto, a través de la cual intentaba suplir todas sus inseguridades.

El cáncer también hace que Gus se replantee su paso por el mundo: "I always thought I'd be a hero [...]. I was supposed to be special", tras lo cual Hazel, enfadada, le recrimina tener una obsesión con ello, y que parece que no significa nada para él ser especial para ella y ser recordado por ella. Ante ello, Gus se disculpa y le da la razón: "It's a good life, Hazel Grace". Parece que después de este encuentro, Gus vuelve a recobrar un poco su humor irónico y negro, ya que llama a Hazel y a su amigo Isaac

para una especie de pre-funeral, donde leerán sus respectivos discursos: “I wanted to attend my own funeral”.



A pesar de la inevitable muerte de Gus, este joven, con su carisma y excentricidad, hace llegar a Hazel un discurso para el futuro funeral de ella, en el cual destaca la originalidad y la importancia de Hazel por abanderar la verdad sobre la inevitabilidad del olvido; en realidad, algo contra lo cual ha intentado luchar Gus durante todo el filme.

En esta película, repleta de estrategias modernas como el uso de las nuevas tecnologías en la diégesis, como los mensajes que se envía la pareja, muestra a Gus como un joven que, a través de sus privilegios, su arrogancia y su supuesta superioridad moral, impone su forma de vivir a la chica deprimida. No obstante, esta imposición realizada a través del más puro paternalismo y condescendencia, está justificada a través de su enfermedad, de ser una víctima.

Augustus Waters demuestra poder conseguir lo que desea, el amor de Hazel, bajo la excusa de la narrativa de la enfermedad, incluso si ello conlleva “an unfailing semi-stalker like devotion with no regard for her continued rejection” (Kehoe, 2015). A pesar de tener características del rebelde y del MPDB, Gus encaja también en el estereotipo del *boy next door*, aquel del que cualquier chica podría enamorarse por ser una buena persona, merecedora de la confianza de los padres, como bien apuntaba el personaje de Laura Dern. Como señala Girinarayanan (2018): “Apart from his undying proclamations of love for Hazel, his witty one-liners coupled with his optimistic and

humorous attitude to life, amidst his battle with cancer, makes it hard not to fall in love with this boy”.

Gus es todo lo que Hazel podría querer en su vida: un personaje completamente ficcional que existe únicamente para ella y que conforma un constructo de todos aquellos atributos que hacen de un chico alguien atractivo y deseable para las jóvenes del siglo XXI:

He’s a bad boy, he’s a sweetheart, he’s a dumb jock, he’s a nerd, he’s a philosopher, he’s a poet, he’s a victim, he’s a survivor, he’s everything everyone wants in their lives, and he’s a fallacious notion of what we can *actually* have in our lives (Patches, 2014).

## 6. DISCUSIÓN

Para comenzar, es necesario establecer qué características recogidas del MPDB cumplen los cuatro personajes de los casos de estudio. De esta forma, se encuentran algunas diferencias entre los cuatro supuestos MPDB, siendo los atributos comunes a todos ellos la filosofía del *carpe diem*, una personalidad rebelde, el propósito de rejuvenecer la vida de una chica depresiva, la condescendencia y el paternalismo, y encontrarse dentro de contenidos dirigidos a una audiencia femenina joven.

El *carpe diem* se representa sobre todo en las actitudes de J. D., Jack y Gus, que, mediante diversos discursos, como demuestra por ejemplo el lema de Jack “Make the moment count”, pretenden inculcar una nueva filosofía de vida a sus respectivas parejas. En el caso de Patrick, es cierto que no se hace una alusión directa a esto, sin embargo, mediante otro tipo de acciones, como la escena en la que juega con Kat al *paint-ball*, se convierte en un personaje que ensalza la diversión y aprovechar el momento con la persona amada. De igual forma, esto se relaciona con la infantilidad, aunque no necesariamente en todos los casos, y es que tan solo los personajes de Patrick y Jack revelan este tipo de comportamiento de una forma directa, como Jack demuestra en la escena de la fiesta bailando, o dándole una nota a Rose para encontrarse con ella a escondidas. No obstante, la infantilidad también puede manifestarse de la mano de otro tipo de atributos, como el rechazo al compromiso que denota una inmadurez, visible

únicamente en Patrick, que rehúye de las relaciones amorosas en un principio, o la espontaneidad propia de J. D. a la hora de poner en práctica sus ideales revolucionarios.

La rebeldía en el personaje de J. D. se evidencia mediante sus discursos anti-sistema, mientras que para los otros personajes se manifiesta de una forma más sutil y con menos connotaciones políticas. En el caso de Patrick, podemos ver reflejada esta rebeldía en sus actos inmaduros, como realizar bromas a personas que representan cierta autoridad como la orientadora del instituto, o mediante su propia actitud que ensalza un constante pasotismo y una exacerbación del individualismo. Jack, por otro lado, expresa su rebeldía, no solo pretendiendo ayudar a Rose a salir de una vida convencional e infeliz, sino también en sus conductas, con las que demuestra que es una persona que no está dispuesta a vivir bajo normas: es algo que se muestra incluso en su primera aparición, cuando consigue los billetes del Titanic haciendo trampas en un juego de cartas. Por su parte, Gus no es rebelde por ir contra de lo establecido, sino por ir en contra del pesimismo y la depresión, es decir, por ir en contra de los pensamientos de Hazel. La actitud positiva del joven para tratar temas tan difíciles como la enfermedad y la mortalidad es lo que le da un aura de supuesta originalidad, algo que denota un sentimiento de superioridad moral hacia los demás.

Así, todos estos personajes tienen como objetivo transformar las vidas de sus parejas deprimidas (por tener que actuar según las convenciones sociales y las jerarquías, por llevar una vida superficial, por mantenerse distante y fría con los demás o por padecer cáncer) para enseñarles una nueva perspectiva, una mejor: la que tienen ellos. A través de esto, se establece una relación con la condescendencia y el paternalismo que muestran los cuatro personajes, unidos a una actitud impositora. Por un lado, el ejemplo más evidente es el de J. D., quien, para realizar su propia revolución y acabar con las jerarquías sociales mediante el asesinato, utiliza a Veronica para llevar a cabo sus planes, aun si es necesario mentirle, o, incluso, matarla. Por otra parte, es cierto que en el caso de Jack podría entenderse su constante necesidad para sacar a Rose de esa horrible vida como una ayuda real, pero el discurso del filme no integra la importancia de la reivindicación de la mujer, quien, por mucho que se equivoque, tiene todo el derecho a decir que no. La decisión primera de Rose era alejarse de Jack, estableciendo un muro para el desarrollo de la relación amorosa, por lo que esta decisión la hizo por y para ella, creyendo que sería lo mejor. De hecho, en ningún momento se cuestiona el

sacrificio literal que realiza Jack a través de su muerte, sino que se romantiza por el hecho de ser un acto de amor hacia ella. Lo mismo sucede con Gus, quien decide darlo todo por Hazel (como su propio deseo), y que parece estar completamente obsesionado con ella y sus sentimientos, algo que, en realidad, comparte con Jack, ya que este último parece dejar completamente de lado a su amigo Fabrizio una vez Rose aparece en la ecuación. Patrick, por ejemplo, opta por mostrar esta condescendencia a través de comprar a Kat mediante una guitarra para intentar resarcir sus enormes errores como haber jugado con ella y sus sentimientos por dinero.

Es precisamente el personaje de Patrick quien se une más a la definición del estereotipo del chico malo con buen fondo, ya que, como se ha visto, se trata de alguien temido por todo el mundo, alguien solitario (a excepción de un chico *punky* que se sienta con él en ocasiones, pero que carece de nombre y de frases de guion) y distante al principio, pero dispuesto a cambiar tras conocer a la chica de sus sueños. En este caso, no solo Kat es la catalizadora de la transformación de Patrick, sino también al revés, y es que Kat está presentada prácticamente de la misma forma, como una persona marginada, solitaria, extravagante y radical. Ambos personajes se enlazan con el estereotipo nipón de los *tsundere*, personajes que se muestran reticentes en principio para convertirse en alguien cariñoso y cercano.

No obstante, el otro personaje que comparte atributos del chico malo con un corazón de oro es J. D., en el momento en el que se desvela su trágico pasado por haber perdido a su madre, que se suicida en una explosión llevada a cabo por su padre. Es este pasado el motor para que J. D. cometa sus asesinatos, imitando el *modus operandi* de su padre, uniéndolo con el de su madre. Sin embargo, J. D. no es “arreglado” por Veronica, porque J. D. no cuenta con este “corazón de oro”, sino que, a causa de estar creado para suponer una ruptura del tropo del rebelde, ella lo detiene, dándose cuenta de su toxicidad y de la relación de abuso en la que se encuentra.

De hecho, J. D. no muestra una faceta romántica que sí comparten los demás personajes del resto de casos de estudio, quienes ensalzan el amor a través de actos pasionales y aparentemente altruistas que perpetúan los mitos del amor romántico como el de la omnipotencia del amor, o “el amor es sufrir” (como desvela el estereotipo del chico malo con un corazón de oro, representado principalmente por Patrick, en cuyo filme Kat

debe perdonarle constantemente por sus errores). La única excepción de esto es el mito del amor a primera vista, que experimenta Veronica cuando ve a J. D. por primera vez, sin embargo, se trata de algo tan puntual que podría considerarse como una escena irónica, que imita el canon para después romperlo. Y es que, como se ha explicado anteriormente, la relación amorosa que comparte con Veronica es una llevada a cabo de manera apresurada y precipitada, sin una TSNR, y sin dejar que el espectador se recree en el romanticismo, ya que la importancia reside en los asesinatos que se cometen, en la toxicidad de J. D. y en el género de comedia negra. Es por ello que se podría considerar a J. D. como una completa ruptura del estereotipo.

Así, es visible cómo *Escuela de jóvenes asesinos* es casi una excepción en cuanto al tipo de audiencia al que van dirigidos estos filmes, ya que sí que retrata en principio una cotidianeidad juvenil, pero, al ser un producto realizado desde una empresa independiente, unido con el género de la comedia negra, no necesariamente es una película dirigida exclusivamente a mujeres. No así sucede con las demás, que sí dan pie a la recreación del amor romántico por estandarte y cuya pretensión es representar el chico de ensueño para las mujeres jóvenes. De esta forma, se observa que *Titanic*, *10 razones para odiarte* y *Bajo la misma estrella*, a través de la producción de grandes empresas de la industria cinematográfica hollywoodiense que perpetúan los estereotipos y cánones convencionales, cuentan historias de romance entre personas jóvenes, independientemente de tratarse de una comedia o de un drama, por lo que irán dirigidas a un público mayoritariamente femenino y juvenil. Esto es demostrado, por ejemplo, mediante las cifras que Krämer (2006: 613) cita sobre el estudio realizado por Newsweek, que confirma que el 60% de entradas de cine para ver *Titanic* fueron compradas por mujeres. Se añade, además, que muchas de estas mujeres, sobre todo jóvenes, fueron más de una ocasión a visualizar el filme.

La estética *quirk* es una característica prácticamente ausente en todos los casos de estudio, ya que la vestimenta de los personajes masculinos no comparte los atributos mencionados en el marco teórico, como gorros o pajaritas, sino que estos personajes hacen uso de atuendos modernos pero canónicos dentro de la época y la clase social en las que se insertan, siendo el mejor ejemplo el de Gus. Jack, gracias a sus tirantes, podría encajar con esta nostalgia por la estética pasada, sin embargo, el personaje se

encuentra en una época bastante anterior a la postmodernidad, por lo que no propicia una vuelta al pasado.

No obstante, sí que cuentan con atributos que les diferencian del resto, como la vestimenta humilde de Jack en comparación con la de la clase alta, o J. D. y Patrick respecto a los demás chicos del instituto, ya que destacan por tener una estética más desenfadada, rebelde y excéntrica: J. D. con su largo abrigo y su pendiente, y Patrick con su melena y accesorios como una cadena, anillos y una pulsera de cuero. Gus, por su parte, únicamente destaca por su chaqueta de cuero que suele llevar a lo largo del filme, característica unida también al estereotipo del rebelde.

Sin embargo, la estética también se manifiesta a través de otro tipo de rasgos que no son la vestimenta, como los hábitos particulares de J. D., quien tiene una obsesión por lo caótico y lo extremo, algo que evidencia a través de sus discursos anti-sistema, tiene una moto, toca el saxo y escucha música clásica, como Bach. Esto, por tanto, entra en relación con su bagaje cultural, que muestra a través de su intelectualidad, sus dotes literarios a la hora de escribir la nota de suicidio de Heather y su conciencia política. Jack, por su parte, demuestra una estética particular en comparación con su entorno por realizar dibujos, algo que, de nuevo, constata su capital cultural, ya que ha viajado por el mundo y es entusiasta del arte, como demuestra admirando un cuadro de Monet.

Por otro lado, lo particular de Patrick reside en su actitud espontánea, su pasotismo y su inmadurez, algo que, de alguna forma, lo hace atractivo, junto con los atributos físicos ya mencionados, sumado a que vaya a clubs de moteros, a pesar de él tener un coche 4x4. El bagaje cultural de Patrick brilla por su ausencia en el filme, sin embargo, sí que se siente atraído por la personalidad de Kat, marcada por un conocimiento sobre literatura y feminismo. En el caso de Gus, se muestra como un personaje intelectual a la par que moderno, siguiendo una estética adolescente a la vez que pretende ser original y alternativo, con un cuarto en el sótano que parece más bien una sala de recreativos, con una gran pantalla para jugar a videojuegos, y un póster de una película “anti-sistema” como es *V for Vendetta*. De igual forma, como ya se mencionaba con anterioridad, el hábito de fumar demuestra una estética, algo que todos hacen a excepción de Gus, que utiliza el tabaco como metáfora. Así, demuestra una superioridad moral e intelectual, junto con una prepotencia que parece pretender dar la vuelta al concepto del rebelde.

Además, es una persona interesada en literatura, como se refleja a través del libro *Contrainsurgence*, basado en su videojuego favorito, pero también en la capacidad para leer otro tipo de literatura más densa, como *An Imperial Afflection*, al cual hace referencias como “Pain demands to be felt”. Igualmente, se trata de una persona reflexiva sobre cuestiones filosóficas, como el tema de la vida más allá de la muerte.

Asimismo, a pesar de que no se trate de un atributo recogido en el marco teórico sobre los MPDB, es necesario mencionar que en tres de las cuatro películas escogidas, el personaje masculino tiene un trágico final. En el caso de J. D., su muerte está justificada a través de la ruptura del tropo, pero en los de Jack y Gus, supone el factor dramático de la película, que ensalza la muerte como un sacrificio por amor. Así, la muerte se relaciona con la filosofía del *carpe diem*, pues se trata de personajes que pueden morir en cualquier momento, como la mayoría de ellos hace: la importancia de la muerte en la creación de esta filosofía de vida es indiscutible.

De esta forma, se observa cómo estos cuatro personajes comparten suficientes características entre sí como para conformar un estereotipo, ya que es visible una frecuencia, una repetición de atributos. No obstante, es necesario insistir en que J. D. está construido desde la crítica y que supone una ruptura del tropo del rebelde, por lo que tanto el mensaje como su construcción son necesariamente diferentes. Aun así, todos cuentan con diferencias entre sí, pero esto no supone que tengan que formar parte de estereotipos diferentes: como pasa en el caso de las MPDG, no todas cumplen con las mismas características, por ejemplo, Clementine (*¡Olvídate de mí!*) no usa vestidos *vintage* ni Summer (*(500) días juntos*) se tiñe el pelo de colores extravagantes.

Con respecto los objetivos del trabajo, se procede a comprobar si los casos de estudio analizados pueden ser considerados como MPDB, teniendo en cuenta la frecuencia de atributos, el tratamiento en cuanto al género en comparación con la MPDG, y la equivalencia del concepto que plantea el estereotipo, es decir, “el chico de tus sueños”. De esta manera, surgen diferentes planteamientos, tanto a la hora de recoger un término concreto para el estereotipo estudiado como para representar el estereotipo de ideal de amor.

Desde la perspectiva etimológica, habiendo reunido las características comunes entre los casos de estudio, el supuesto MPDB no cumple con las acepciones de todas las siglas. La autora Amanda (2015) defiende que, en concreto respecto a Jack y Gus, no se les puede considerar como *manic*:

The phrase [MPDB] was first coined in a Vulture article about Augustus Waters from *The Fault in Our Stars*, but I don't think he hits the trope at all. Noah from *The Notebook* and Jack from *Titanic* have similarly been placed on the list, which I think is just plain wrong. Sure, they are devoted and don't exist beyond the "leading lady's life bubble," but they're hardly manic.

Sin embargo, si la manía hace referencia a una persona con una obsesión o con una mente perturbada, sí se podría establecer una relación entre los casos de estudio y este término. Precisamente, es en el ejemplo excepcional de J. D. donde se observa de forma evidente, a través de una psicología que se podría calificar incluso de psicópata. No obstante, los demás personajes se caracterizan por la obsesión en torno a la protagonista femenina, a la que intentarán “salvar” por todos los medios.

El problema surge con el término *pixie*, ya que ninguno de estos personajes se asocian en ninguna de sus expresiones a la fantasía. Esto podía verse en el caso de las MPDG, debido a que son criaturas de ensueño, completamente ficticias, con una estética muy concreta y diferenciada. No obstante, los casos estudiados poco tienen que ver con ello, ya que incluso su estética es una que no llama la atención, y perpetúan estereotipos comunes y canónicos como el rebelde o el chico malo con el corazón de oro: no son tan extremadamente excéntricos como sí lo son las MPDG.

No obstante, *dream* define a la perfección a este conjunto de personajes, a excepción, de nuevo, de J. D. quien, parece ser el “chico de tus sueños” en un primer momento para convertirse en el villano del filme. Esta percepción de la “pareja perfecta” es algo que sí pretende el estereotipo de las MPDG, creadas como ideales de amor desde la perspectiva masculina. Para ilustrar mejor esta idea, se volverá a retomar un poco más adelante, como una lanza a favor de que estos personajes sí se consideren MPDB.

Sin embargo, es necesario incluir que estos casos de estudio están creados desde un contexto totalmente diferente al de las MPDG, que se caracterizan por esta particular estética de la que se ha venido hablando a lo largo del trabajo, algo presente en las producciones de Indiewood. Y es que ninguno de los casos de estudio forma parte de

contenidos *indie*, sino de los realizados por las grandes empresas de la industria cinematográfica, a excepción de *Escuela de jóvenes asesinos*, que forma parte del cine independiente, pero tampoco pertenece a Indiewood.

De esta forma, se observa que las películas donde se insertan las MPDG también están dirigidas a un público femenino, pero no a través de la representación de un ideal de amor, sino desde la referencia de un modelo conductual. Es decir, las MPDG se convierten en referentes para las mujeres jóvenes, quienes, a través de mensajes postfeministas, se convencerán de que la batalla contra la desigualdad de género está ganada, y que es legítimo utilizar esta estética particular para convertirse en un objeto deseable para el hombre. Así, los supuestos MPDB no son referentes para la audiencia masculina, que tanto se aleja de este tipo de género de películas como la comedia romántica y el drama, sino que ellos se convierten en el “novio perfecto”, el ideal de amor a alcanzar para las jóvenes. Además, sus parejas femeninas en este tipo de contenidos no están realizadas para que la espectadora empatice con ellas, sino para desear estar en su lugar solo por tener a un chico “perfecto” en su vida: la relevancia del personaje femenino es su vínculo con el masculino. De igual forma, las parejas de las MPDG tampoco están contruidos para atraer al público femenino, no cuentan con características estéticas destacables, ni tan siquiera parecen demasiado esbeltos y atractivos (como denota Joel en *¡Olvidate de mí!*), tónica que sí se encuentra en los MPDB. Así, se realizan dos tipos de contenidos según la audiencia a la que se dirigen, construyendo un ideal de amor para ellos y para ellas respectivamente.

Es por esto por lo que, si se entiende al MPDB como el equivalente de la MPDG en cuanto a ser este ideal de amor, este “hombre de ensueño”, estos personajes sí formarían parte del estereotipo, independientemente de su nombre. Así, necesariamente cambiará el contexto y la estética en las producciones realizadas para el público femenino, así como la concepción de los cuidados. Como se ha podido observar, la mujer siempre queda en desventaja con respecto al hombre en la relación, tanto en las películas de las MPDG como en las de los MPDB. Y es que ambos tipos de producciones son igual de comerciales, aunque ellas estén insertas en un contenido con una marca diferenciada de “alternatividad”, por lo que ambos perpetúan los valores del sistema patriarcal y las desigualdades de género, pues aun siendo la mujer la protagonista de la historia, va a actuar o bien como catalizador de las decisiones del personaje masculino, o bien sus

actos van a girar en torno a él. Además, es necesario añadir que si las MPDG suponen un modelo a imitar para la audiencia femenina, así como los MPDB suponen un referente de ideal de amor, cuando se consumen ambos estereotipos y se interiorizan a la vez, se transforman en un cóctel destructivo hasta el punto en el que los personajes MPDB se unirían a la causa del postfeminismo de una forma sutil, re-empaquetando estereotipos tradicionales en una bonita caja “empoderante”.

Esto se evidencia aún más si se tiene como referencia el Test de Bechdel, teoría feminista audiovisual, que afirma que, para que una producción sea feminista, debe contar con al menos dos personajes femeninos, que hablen entre sí sobre algo distinto a un hombre, ya sea pareja, amigo o familiar. De esta forma, ninguno de los contenidos vistos (tanto de MPDG como de MPDB) se calificaría como feminista, a excepción, de nuevo, de *Escuela de jóvenes asesinos*, que, como se ha visto, supone una subversión mostrando el empoderamiento del personaje de Veronica.

Por otro lado, si se entiende que los MPDB son personajes cuya misión es sacar a la protagonista de una vida infeliz, todos estos personajes cumplen con la descripción. No obstante, es necesario incluir que el tratamiento de ellas como MPDG en la pantalla no solo va de la mano de una nula profundidad de personaje, sino también de los cuidados que ejercen, demostrando estar al completo servicio del hombre, además de estar creadas en un entorno estético necesario. Las MPDG sufren una hiperfeminización para poder permitir que el personaje masculino pueda vestirse con atributos *hipsters* y algo más feminizados que el canon masculino; pero los MPDB no se feminizan, sino que se masculinizan, pero no en exceso, siendo una figura cercana al tipo de héroe de acción del *wise guy*, que destaca por sus comentarios intelectuales y su humor acertado y particular, algo que, precisamente, sí enlaza con la estética *quirk*. Esta intelectualidad, unida a un bagaje cultural, es la subversión: mientras las MPDG cumplen con una diferenciación a través de su aspecto físico, para el equivalente masculino no es necesario, no deben destacar por ello, sino por su filosofía y sus reflexiones. De esta forma, es visible cómo para el público masculino se construyen ideales de amor basados más en la iconografía que en la personalidad, que únicamente destaca por excentricidades más que por valores reales, mostrando, de nuevo, una cosificación de la mujer. Así, se ensalza la idea de “No eres como las demás”, unido, además, a la proyección psicológica: los hombres buscan un prototipo igual a ellos. No obstante,

para el público femenino predomina la importancia de la personalidad del chico, alguien creado solo para ellas (algo que comparte con la MPDG) y que perpetúa la búsqueda del príncipe azul, del novio perfecto, que algún día llegará. Lo cierto es que la figura del MPDB intenta vender ideales de amor basados en una personalidad servicial, pero desde una obsesión, una imposición y, prácticamente, un acoso. Esto delata que los deseos de la audiencia femenina, retroalimentados constantemente por la ficción, es un chico que les guíe, incluso aunque apague por completo su voz individual y su capacidad de decisión. Si el tipo de cuidados ejercidos por los MPDB fuesen reales, es decir, se convirtiesen en un apoyo y no en una imposición, se estarían expandiendo unos estereotipos probablemente positivos, sin embargo, el problema surge cuando se compara con la vida real. Y es que, como se dijo en el marco teórico, los hombres se insertan en una parcela diferente a la de las mujeres cuando se habla de ética y de cuidados, primando la teoría de la obligación y la ética de la justicia: ambos conceptos se distancian del reconocimiento del contexto y del tratamiento cercano, ensalzando una igualdad por encima de la equidad, y por ende, yendo de la mano de las ideas individualistas unidas a la razón.

De esta forma, no tendría sentido hablar de la existencia de un MPDB, ya que las MPDG están condicionadas necesariamente por un contexto patriarcal: ellos no cuentan con esta tradición, no existe una opresión hacia el género masculino, por lo que ¿cómo comparar algo incomparable? A raíz de esta pregunta es por lo que en este estudio se parte de una diferencia de terminología y conceptos para establecer qué estereotipo conforman los casos de estudio, ya que el tratamiento de los MPDB y de las MPDG, como sucede con otros como el héroe y la heroína de acción a pesar de llamarse igual, necesariamente será diferente debido a la sociedad patriarcal en la que se insertan todos ellos. Es por esto que, tanto en contenidos de MPDG como de MPDB, los hombres serán los que quieran transformar a los personajes femeninos, en ningún caso siendo ellas los sujetos incluso aun siendo las protagonistas: siempre son el objeto a convencer, a desear, a conseguir.

Ante esto, dado que el término MPDB no encaja exactamente con los atributos de estos casos de estudio, se debería plantear entonces qué estereotipo son, qué nombre deberían tener, a lo que se podría responder de dos formas. Por una parte, se podría establecer

que no son más que una modernización de estereotipos tradicionales, como el rebelde, el héroe romántico o el chico malo con buen fondo.

No obstante, si se tiene en cuenta esta modernización, junto con las nuevas tecnologías y la postmodernidad, como un factor característico que tendría que conformar un nuevo estereotipo, las siglas deberían contar con el factor negativo de estos personajes caracterizados por su imposición, paternalismo y condescendencia. De esta forma, se podría cambiar el término al del Manic Demon Dream Boy, nombre que, a pesar de parecer contradictorio por contener tanto el término *demon* como el de *dream*, alude al deseo tradicional femenino de querer a un chico malo en sus vidas, ejemplificado por el famoso personaje de Christian en *50 sombras de Grey* (2015, Sam Taylor-Wood), filme basado en la novela homónima de la autora E. L. James. El personaje de Christian se muestra como una persona extremadamente posesiva, que pone a disposición de Anastasia constantes regalos materiales a cambio de que se convierta en su esclava sexual, hecho estipulado por contrato. Así, se muestra cómo incluso desde una perspectiva femenina, estos estereotipos se encuentran interiorizados por la sociedad, en la que las mujeres normalizan y desean a una pareja demoníaca, algo contra lo que, precisamente, parece pretender luchar el filme *Escuela de jóvenes asesinos*, ensalzando la independencia y empoderamiento de Veronica. Quizá, con los valores feministas por bandera y con las nuevas masculinidades en auge, puedan surgir estereotipos positivos que correspondan a los ideales de amor masculino y femenino, y por supuesto, incluir una diversidad mayor a través de la incorporación de las perspectivas homosexual y transexual.

## **7. CONCLUSIONES**

Tras la realización de un decálogo de características que definen al estereotipo del MPB y tras el análisis de cuatro casos de estudio, se concluye que los MPDB y las MPDG no pueden compararse entre sí, ya que no son correspondientes al tener distintos puntos de partida desde una perspectiva de género. Es decir, todos estos contenidos audiovisuales se insertan en el mismo sistema patriarcal que permite perpetuar las desigualdades de género. Así, la terminología adoptada no coincide con el sentido propio del estereotipo del MPDB, quien pretende representar, aunque de una forma más modernizada, al ideal de amor para jóvenes heterosexuales, conservando los mismos discursos canónicos que

se llevan dando a lo largo de la Historia del cine y de la literatura occidental. Dichos discursos, por tanto, perpetúan los cuidados como factor diferencial entre hombres y mujeres, siendo estas últimas las que deben estar sometidas a los hombres, incluso en el caso de ser los personajes protagónicos. Así, se concluye que el tipo de ayudas que establecen los hombres como MPDB con respecto a sus parejas femeninas no serán altruistas, sino interesados, condicionados por el intrínseco interés romántico en primer lugar, y que se desarrollarán como una forma de imposición. Incluso en el caso de que el acto de cuidado esté representado como algo altruista, siempre tendrá connotaciones de desigualdad con respecto a la mujer a la que no se le otorga voz, y estará amparado por la romantización del sacrificio.

Y es que las MPDG están creadas para ser serviciales al hombre y no son personajes que necesiten ayuda, mientras que los supuestos MPDB se construyen desde una inseguridad y una dependencia emocional. Así, mediante la ayuda de la mujer hacia el hombre para que evolucione es cómo ella también evoluciona, por lo que la mujer siempre sirve como catalizador, como defiende Walsingham (2018), “female characters are always nurturing other characters”. Es precisamente la relación amorosa que se establece con el hombre la única forma en la que la mujer podrá crecer.

Por otro lado, este trabajo recoge una serie de atributos comunes entre los casos de estudio, por lo que se puede establecer que forman parte del mismo estereotipo. No obstante, se resuelve que el nombre debe desmontarse: o bien, mediante la adopción de nombres de estereotipos convencionales que estos casos perpetúan, como el héroe de acción, el rebelde o el chico malo con un corazón de oro, pero acentuando un carácter modernizado por la época en la que se insertan; o bien, mediante la creación de unas nuevas siglas que denoten que se trata de un estereotipo construido para representar al ideal de amor de la audiencia joven femenina, unido necesariamente a actitudes condescendientes: el Manic Demon Dream Boy. En el caso de que se necesitase establecer un equivalente masculino de la MPDG, sería realmente este término o, como se ha dicho, los tradicionales “malotes”.

Como defienden Masanet & Fedele (2018: 21), el discurso que interiorizan las mujeres es que dentro del sufrimiento en una relación amorosa se encuentra el tesoro: es necesario el dolor para obtener el amor más puro, como representan estos “malotes con

buen fondo”, quienes, a su vez, conforman modelos conductuales para los hombres. De esta forma, como afirman Masanet & Fedele (2018: 9): “Estas representaciones estereotipadas se presentan como modelos actitudinales y sociales para la audiencia adolescente que los puede tomar como referencia en su propia construcción de la identidad”. Así, es evidente la desigualdad de género: la mujer siempre queda en desventaja, ya que la industria del entretenimiento “es generalmente más amable con los hombres que con las mujeres” (Kothari, 2012), independientemente de si son producciones de Indiewood o de Hollywood. Por tanto, a pesar de que los estereotipos machistas han sufrido intentos de modernización, no son suficientes para luchar contra la desigualdad de género.

Para ello, es necesario el estudio de diferentes disciplinas, como la psicología o los estudios de género para crear unos personajes en la gran pantalla, tanto por parte de cineastas como de espectadores. Sin embargo, ya que son los primeros los capaces de llegar a millones de personas, tendrán que ser ellos los que den el primer paso. Si la sociedad y la industria cinematográfica debe resignarse a reproducir estereotipos, que conlleva a la creación de prototipos sociales, que así sea, pero que, al menos, sean positivos. Ya que se trata de construir una psicología de personajes, qué menos que tener en cuenta las virtudes de esta, como la ética del cuidado, la inteligencia emocional o la empatía, o cuestiones importantes que evidencian la desigualdad en el mundo, como los estudios de género o los estudios interraciales.

Es importante tener en cuenta esta desigualdad para ensalzar las virtudes de cada grupo social y para visibilizar lo necesaria que es la equidad. Este es el papel fundamental de un cineasta: ser un investigador también, ser un crítico, en definitiva, ser consciente de su influencia en el mundo y actuar en consecuencia. Según la teoría filmica feminista de Teresa de Lauretis, es necesario reflexionar sobre la representación de identidades en los contenidos audiovisuales, (citado en Bernárdez Rodal, 2012: 108):

Teresa de Lauretis (1992) decía que una de las cosas más interesantes que hace el cine es construir identidades sociales. Desde esta perspectiva, observar las nuevas identidades sociales que la gran industria productora cinematográfica propone, y de forma masiva el público admite, es objetivo inexcusable para la reflexión y la investigación sobre feminismo y cine. Y cuando decimos esto, somos conscientes de que no podemos establecer una relación cuantitativa entre el cine o la ficción y la realidad, a riesgo de caer en conclusiones pseudo-científicas. En este caso, solo podemos conformarnos con señalar de forma intuitiva percepciones sobre la sociedad que el cine y los medios pueden a su vez confirmar o desmentir.

El cine no es más que un reflejo de la sociedad, sin embargo, también es un “universo paralelo” en el que todo tipo de ficción cabe, por lo que es una herramienta útil a la hora de construir nuevos estereotipos positivos incluso si no existen en la realidad. Teniendo en cuenta que la retroalimentación con la realidad es inherente a la industria cinematográfica, estos nuevos estereotipos podrán convertirse en modelos conductuales que luchen contra las desigualdades.

## 8. GLOSARIO

### A

*anime*  
Series japonesas de animación., 42

### B

*background*  
Historia de fondo de un personaje., 72  
*bullied*  
Persona que sufre de acoso escolar, 60  
*bully*  
Acosador., 22  
*bullying*  
Acoso escolar., 22

### C

*carpe diem*  
Filosofía que defiende aprovechar el momento presente., 43  
*cuteness*  
Ser adorable o “mono”., 37

### D

Depressed Demon Nightmare Boy  
Estereotipo masculino, acuñado por Lizarondo Soliman (2019) y que presenta como el análogo de la MPDG, que muestra a un personaje distante y melancólico debido a un pasado trágico., 49  
Disabled People’s Movement  
Movimiento originario de los años 60 para luchar contra las desigualdades sufridas por las personas discapacitadas., 27  
*dominatrix*  
Estereotipo femenino que representa a una mujer imponente que fundamenta su vida con los hombres en relaciones de poder sadomasoquista., 21

### F

*fandom*  
Comunidad de fans., 67  
*female gaze*  
Mirada femenina desde la que se crean y observan los contenidos., 45  
*female sidekick*  
Female sidekick  
Estereotipo femenino que representa a la compañera del héroe, cuyo propósito es eliminar la carga homoerótica., 19  
*femme fatale*  
Estereotipo femenino que representa a una mujer deseada pero peligrosa., 16

### G

Gay Best Friend  
Estereotipo masculino que representa a un hombre homosexual sin profundidad de personaje cuyo único propósito es ayudar a sus amistades heterosexuales., 29

*ghosting*  
Estrategia para acabar una relación dejando de contestar mensajes y llamadas sin explicaciones., 50

### H

*hipster*  
Tribu urbana caracterizada por la nostalgia de lo retro, lo alternativo y la diferenciación para forjar su identidad., 40

### I

*indie*  
Contenido alternativo al canon hollywoodiense llevado a cabo por la industria de Hollywood como marca de diferenciación., 39  
*indie-rock*  
Música alternativa., 40  
Indiewood  
Industria cinematográfica que produce contenidos alternativos, estando asociada a la industria canónica de Hollywood a través de la creación de divisiones de las grandes empresas., 39

### K

*kawaii*  
Ser adorable o “mono”, equivalente japonés del “cuteness”., 42

### L

*look up*  
Filosofía que defiende el lado positivo de la vida para aprovechar el momento presente., 50

### M

Magical Negress  
Estereotipo femenino que representa a una mujer negra sin profundidad de personaje cuyo único propósito es ayudar a las personas blancas., 35  
Magical Negro  
Estereotipo masculino que representa a un hombre negro sin profundidad de personaje cuyo único propósito es ayudar al hombre blanco., 32  
*mainstream*  
Contenido canónico perteneciente a la cultura dominante., 39  
*major*  
Gran empresa., 67

*male gaze*

Mirada masculina desde la que se crean y observan los contenidos., 17

Manic Pixie Dream Boy

Manic Pixie Dream Boy (MPDB)

Estereotipo masculino presente en los contenidos hollywoodienses, caracterizado por ser un "chico de ensueño", similar a los estereotipos del rebelde y el héroe romántico., 2

Manic Pixie Dream Girl

Manic Pixie Dream Girl (MPDG)

Estereotipo femenino presente en los contenidos "indies" caracterizado por ser una "chica de ensueño" con el único propósito de hacer que el protagonista masculino cumpla los suyos., 2

*mater amabilis*

Estereotipo femenino que representa a una madre amorosa y feliz ama de casa., 20

*mater dolorosa*

Estereotipo femenino que representa a una madre sufridora., 20

*moe*

Género japonés que se caracteriza por carga erótico-afectiva y por la fetichización de elementos concretos., 42

## N

*nice guy*

Good guy/Nice guy

Estereotipo masculino que representa a un buen chico, pero que en realidad esconde patrones machistas con sus comportamientos., 21

## Q

*quirk*

Estética particular asociada a los "hípsters", que se caracteriza por lo retro y lo "vintage"., 41

## R

*rom-com*

Comedia romántica., 29

## T

*teen series*

Series para adolescentes., 23

*the beauty*

Estereotipo femenino que representa a una chica cuya característica principal es su belleza., 22

*the geek*

Estereotipo masculino que representa a una persona friki y marginada., 22

*the jock*

Estereotipo masculino que representa a una persona atlética y popular., 22

*the popular girl*

Estereotipo femenino que representa a una chica popular., 22

*the rebel*

Estereotipo masculino del rebelde, el chico malo., 23

*tongue-in-cheek*

Humor satírico e irónico que caracteriza al estereotipo del "wise guy"., 49

*tsundere*

Estereotipo japonés que representa a un hombre o mujer frío/a y distante para convertirse en una persona cariñosa y cercana más adelante., 47

*turris eburnea*

Estereotipo femenino que representa a una mujer inalcanzable y deseada por ello., 20

## V

*vintage*

Antiguo, clásico., 41

## W

*weapon fetish*

Arma fetichizada., 18

White Savior

Estereotipo masculino que representa a un hombre blanco que cumplirá la función de héroe., 33

*wise guy*

Tipología del estereotipo del héroe de acción, caracterizado más por su personalidad que por un cuerpo culturista., 15

## 9. BIBLIOGRAFÍA

AANNESTAD, A. (2015). Hiding your emotions in plain sight: Differences between real anger and feigned anger in Japanese girls' speech. *Work Papers of the Summer Institute of Linguistics*, 55 (1).

AKIRA86 (11 de marzo de 2019). So the term "Manic Pixie Dream Girl" is an accepted term. Is there a term for the person who falls for them? [Comentario en un foro online]. Consulta: 14 de mayo de 2020. Recuperado de: <https://www.resetera.com/threads/so-the-term-manic-pixie-dream-girl-is-an-accepted-term-is-there-a-term-for-the-person-who-falls-for-them.104321/page-3>

ALCOBERRO PERICAY, R. (s.f.). Sexo y género. En *Filo i pensament*. Recuperado de: <http://www.alcoberro.info/beauvoir-sexo-y-genero.html>

ALONSO VILLA, C. (2013). Estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público (Tesis de máster). Universidad de Oviedo.

AMANDA (10 de agosto de 2015). It's time we talk about Manic Pixie Dream Boys. En *That's normal*. Recuperado de <https://thats-normal.com/2015/10/talk-about-manic-pixie-dream-boys/>

BERNÁRDEZ RODAL, A. (2012). Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*. *Anàlisi*, (47), pp. 91-112.

BRESLAW, A. (13 de septiembre de 2015). Beware the Manix Pixie Dream Boyfriend. En *The Cut*. Recuperado de <https://www.thecut.com/2015/09/beware-the-manic-pixie-dream-boyfriend.html>

CAMPFREDDIE (11 de marzo de 2019). So the term "Manic Pixie Dream Girl" is an accepted term. Is there a term for the person who falls for them? [Comentario en un foro online]. Consulta: 14 de mayo de 2020. Recuperado de: <https://www.resetera.com/threads/so-the-term-manic-pixie-dream-girl-is-an-accepted-term-is-there-a-term-for-the-person-who-falls-for-them.104321/page-3>

CHANEY, J. (4 de abril de 2012). The arrival of Titanic 3D and a flashback to Leo DiCaprio mania. En *The Washington Post*. Recuperado de [https://www.washingtonpost.com/blogs/celebritology/post/the-arrival-of-titanic-3d-and-a-flashback-to-leo-dicaprio-mania/2012/04/04/gIQAsAyOvS\\_blog.html](https://www.washingtonpost.com/blogs/celebritology/post/the-arrival-of-titanic-3d-and-a-flashback-to-leo-dicaprio-mania/2012/04/04/gIQAsAyOvS_blog.html)

COURJESTER (2018). Manic Pixie Dream Boys. En *Letterboxd*. Recuperado de <https://letterboxd.com/courtjester/list/manic-pixie-dream-boys/>

DI MENNA, H. (27 de mayo de 2014). Gender Block: Why the "nice guy" stereotype is so dangerous. En *This*. Recuperado de <https://this.org/2014/05/27/gender-block-why-the-nice-guy-stereotype-is-so-dangerous/>

D-SPEAK (2014). What is the male version of the Manic Pixie Dream Girl? [Comentario en un foro online]. Consulta: 14 de mayo de 2020. Recuperado de: [https://www.reddit.com/r/TrueAskReddit/comments/1s52vd/what\\_is\\_the\\_male\\_version\\_of\\_the\\_manic\\_pixie\\_dream/](https://www.reddit.com/r/TrueAskReddit/comments/1s52vd/what_is_the_male_version_of_the_manic_pixie_dream/)

DUNDER, E. (2017). The manic pixie dream girls in John Green's Looking for Alaska and Paper Towns. (Trabajo de Fin de Grado). Universidad de Umeå.

DUTRA, N. & HERZOG, V. (2016). A representação feminina no cinema através do arquetipo Manic Pixie Dream Girl. *Comunicação Audiovisual*. Conferencia llevada a cabo en el XVII Congresso de Ciências da Comunicação no Região Sul, Universidade Federal de Pelotas.

ELLIS, P. (s.f.). I'm fed up of the "gay best friend stereotype". En *BBC Radio 5 Live*. Recuperado de <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/34FD4Ngkh3sYHDKzqYfYmSS/im-fed-up-of-the-gay-best-friend-stereotype>

ELLIS, P. (11 de octubre de 2018). Just because I am gay doesn't mean I want to be your sidekick. En *Man Repeller*. Recuperado de <https://www.manrepeller.com/2018/10/gay-best-friend-stereotype.html>

ESTEBAN, M. L. & OTXOA, I. (2010). El debate feminista en torno al concepto de cuidados. *Boletín ECOS*, (10).

FERNÁNDEZ PALLONE, A. E. (2014). El héroe romántico en la actualidad. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 10 (59), pp. 115-117.

FORD, N. (2020) What's a Manic Pixie Dream Boy?: And why are we still dealing with this, for real?. En *Sophomore Magazine*. Recuperado de <http://www.sophomoremag.com/whats-a-manic-pixie-dream-boy>

Gay Best Friend. (s.f.). En *Tv Tropes*. Recuperado el 25 de abril de 2020 de <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GayBestFriend>

GEMINIX7 (11 de marzo de 2019). So the term "Manic Pixie Dream Girl" is an accepted term. Is there a term for the person who falls for them? [Comentario en un foro online]. Consulta: 14 de mayo de 2020. Recuperado de: <https://www.resetera.com/threads/so-the-term-manic-pixie-dream-girl-is-an-accepted-term-is-there-a-term-for-the-person-who-falls-for-them.104321/page-3>

GERARD, P. (4 de junio de 2015). Movie and TV Characters: Is there a male equivalent of the Manic Pixie Dream Girl? [Comentario en un foro online]. Consulta: 14 de mayo de 2020. Recuperado de: <https://www.quora.com/Movie-and-TV-Characters-Is-there-a-male-equivalent-of-the-Manic-Pixie-Dream-Girl>

GIRINARAYANAN, A. (23 de agosto de 2018). Feminism and the Breakthrough of the Manic Pixie Dream Boy. En *Her culture Magazine*. Recuperado de <https://www.herculture.org/blog/2018/8/23/feminism-and-the-breakthrough-of-the-manic-pixie-dream-boy>

GLENN, C. L. & CUNNINGHAM, L. J. (2009). The power of black magic: the Magical Negro and White Salvation in Film. *Journal of Black Studies*, 40 (2), pp. 135-152.

GOUCK, J. (17-20 de abril de 2019). Manic Pixie Dream Girl: Twenty-First Century Invention or Modern Muse?: A YA Perspective. Conferencia llevada cabo por la Popular Culture Association. Marriott Hotel, Washington DC.

GUARINOS, V. (2007a). Mujer y cine. *Los medios de comunicación con mirada de género*, pp. 103-120.

GUARINOS, V. (2007b). Lady Mal-beth. *Comunicación*, 5, pp. 333-346.

GUARINOS, V. (2012). Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (7), pp. 297-314.

GUTHRIE, S (27 de marzo de 2019). The Age of the Manic Pixie Dream Boy: Cinema's New Leading Man. En *Elle Australia*. Recuperado de <https://www.elle.com.au/culture/manic-pixie-dream-boy-20145>

HANNELL, B. (2012). "Being gazed at but never seen": Manic Pixie Dream Girls and the Narration of Femininity in *(500) days of Summer* (2009) and *Ruby Sparks* (2012). *Undergraduate Awards Library*.

HOYE, P. (2016). Manic Pixie Dream Girl. Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien, Sorbonne.

HUGHES, B., MCKIE, L., HOPKINS, D. & Watson, N. (2005). Love's Labours Lost? Feminism, the Disabled People's Movement and an Ethic of Care. *Sociology*, 39 (2), pp. 259-275.

IZZYBOTT (22 de agosto de 2017). Is there such thing as a "Manic Pixie Dream Guy/Boy"? [Comentario en un foro online]. Consulta: 14 de mayo de 2020. Recuperado de: <https://www.writingforums.org/threads/is-there-such-thing-as-a-manic-pixie-dream-guy-boy.153838/>

JOYCE, M. (10 de marzo de 2019). The problem with "the gay best friend" trope. En *Wessex Scene*. Recuperado de <https://www.wessexscene.co.uk/lifestyle/2019/03/10/the-problem-with-the-gay-best-friend-trope/>

KEHOE, T. (14 de octubre de 2015). En *The Hub*. YA literary tropes: the manic pixie dream girl (and boy). Recuperado de <http://www.yalsa.ala.org/thehub/2015/10/14/ya-literary-tropes-the-manic-pixie-dream-girl-and-boy/>

KING, G., MOLLOY, C. & TZIOUMAKIS, Y. (2013). *American Independent Cinema: Indie, Indiewood and beyond*. Ed. Routledge.

- KOTHARI, M. (4 de junio de 2015). Movie and TV Characters: Is there a male equivalent of the Manic Pixie Dream Girl? [Comentario en un foro online]. Consulta: 14 de mayo de 2020. Recuperado de: <https://www.quora.com/Movie-and-TV-Characters-Is-there-a-male-equivalent-of-the-Manic-Pixie-Dream-Girl>
- KRÄMER, P. (2006). Women First: 'Titanic' (1997), action-adventure films and Hollywood's female audience. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18 (4), 599-618.
- LAMARRE, T. (2013). Cool, creepy, moé: Otaku fictions, discourses and policies. *Diversité urbaine*, 13 (1), 131-152.
- LAMBERT, M. (3 de diciembre de 2012). 1D Internet Fantasies: Liz Lemon, One Direction, and the Rise of the Manic Pixie Dream Guy. En *Grantland*. Recuperado de <http://grantland.com/hollywood-prospectus/1d-internet-fantasies-liz-lemon-one-direction-and-the-rise-of-the-manic-pixie-dream-guy/>
- LAUGIER, S. (2018). Cavell on Feminism and the Ethics of Care. *Conversations*, 6, pp. 55-80.
- LIZARONDO SOLIMAN, B. (6 de marzo de 2019). 5 ways to spot the polar opposite of the Manic Pixie Dream Girl. Recuperado de <https://www.wheninmanila.com/5-ways-to-spot-the-polar-opposite-of-the-manic-pixie-dream-girl/>
- MARÍN, G. (1993). Ética de la justicia, ética del cuidado. *Asamblea de dones d'Elx*.
- MARTÍNEZ WILCHES, J. S. (2016). Personajes universalmente conocidos: buscando a Elizabeth y Mr. Darcy en el cine contemporáneo. (Trabajo de Fin de Grado) Universidad Javeriana, Bogotá.
- MASANET, M. J. & FEDELE, M. (2019). El "chico malote" y la "chica responsable": modelos aspiracionales y representaciones juveniles en las teen series españolas. *Palabra Clave*, 22 (2).
- MILLER0700 (22 de agosto de 2017). Is there such thing as a "Manic Pixie Dream Guy/Boy"? [Comentario en un foro online]. Consulta: 14 de mayo de 2020. Recuperado de: <https://www.writingforums.org/threads/is-there-such-thing-as-a-manic-pixie-dream-guy-boy.153838/>
- MORENO DÍAZ, R. & MARTÍNEZ CASTRO, M. M. (2015). Estereotipos de género presentes en el cine y la literatura. Análisis de los personajes masculinos y femeninos de la saga *Crepúsculo*. *Dossiers Feministes*, (20), pp. 189-195.
- MULVEY, L. (2001). Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (7), pp. 5-14.
- MUÑOZ, J. E. (2017). Yuki onna: de mito popular a fenómeno de masas juvenil en Japón y Latinoamérica. *Mesa 19: Jóvenes y Juventud en el siglo XX: Actitudes, emociones políticas y prácticas culturales*. Conferencia llevada a cabo en el congreso

Interescuelas de Departamentos de Historia, Mar del Plata, Universidad de Buenos Aires.

NADARAJAH, M. (2016). Magical Negro: A Hollywood Film Trope that Needs to End. Recuperado de [https://www.academia.edu/30001299/The\\_Magical\\_Negro\\_A\\_Hollywood\\_Film\\_Trope\\_that\\_Needs\\_to\\_End](https://www.academia.edu/30001299/The_Magical_Negro_A_Hollywood_Film_Trope_that_Needs_to_End)

NOGUERA YANES, S. M. (2015). El cine: transmisor de estereotipos, creador de prejuicios. *Proyectos Jóvenes de Investigación y Comunicación. Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 12 (69), p. 64.

ORTEGA RAYA, J. (2005). *Simone de Beauvoir. Su aportación a la discusión sobre el género*. Publicaciones Ateneo Teológico – Lupa Protestante.

PADILLA CASTILLO, G. (2018). [Reseña de *Soft Power: Heroínas y muñecas en la cultura mediática* por A. Bernárdez Rodal]. *Vivat Academia*, (145), pp. 129-130.

PATCHES, M. (9 de junio de 2014). He's perfect, he's awful: the case against The Fault in Our Stars' Gus Waters. En *Vulture Magazine*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2014/06/case-against-fault-in-our-stars-gus-waters-manic-pixie-dream-guy.html>

PAYTON, B. (16 de septiembre de 2015). The Rise of the Manic Pixie Dream Boy. En *The federalist*. Recuperado de <https://thefederalist.com/2015/09/16/the-rise-of-the-manic-pixie-dream-boy/>

PETERDI315 (2012). Manic Pixie Dream Boys – Movies/TV. En *Imdb*. Recuperado de <https://www.imdb.com/list/ls008559212/>

RABIN, N. The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown. 25 enero 2007. *AV Club*. Recuperado de <https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>

RABIN, N. (16 de julio de 2014). I'm sorry for coining the phrase "Manic Pixie Dream Girl". *Salon*. Recuperado de [https://www.salon.com/test/2014/07/15/im\\_sorry\\_for\\_coining\\_the\\_phrase\\_manic\\_pixie\\_dream\\_girl/?utm\\_content=buffer4f121&utm\\_medium=social&utm\\_source=twitter.com&utm\\_campaign=buffer](https://www.salon.com/test/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/?utm_content=buffer4f121&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer)

*Real Academia Española (2020). Estereotipo. En Diccionario de la lengua española*, (23.ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/estereotipo?m=form>

*Real Academia Española (2020). Arquetipo. En Diccionario de la lengua española*, (23.ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/arquetipo?m=form>

*Real Academia Española (2020). Prototipo. En Diccionario de la lengua española*, (23.ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/prototipo?m=form>

*Real Academia Española (2020). Manía. En Diccionario de la lengua española, (23.ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/man%C3%ADa?m=form>*

ROMERO, F. B.. ALI, F. (2015). Estereotipos de las princesas de Disney. *Proyectos Jóvenes de Investigación y Comunicación. Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 12 (69), p. 51.

ROSS, L. (25 de diciembre de 2012). Boys and Girls in Current Film: A glimpse into Manic Pixies. En *Uloop*. Recuperado de <https://osu.uloop.com/news/view.php/60295/Boys-and-Girls-in-Current-Film-A-Glimps/>

SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2018). El héroe romántico y el mártir de la libertad: los mitos de la revolución en la España del siglo XIX. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, (13), pp. 45-66.

SHERRILL, B. E. (2016). The birth of the MPDG 2.0: The potential for the Manic pixie dream girl trope in independent film. *Masters Theses & Specialist Projects*, (1572). (Tesis). Western Kentucky University.

SHUGART, H. A. (2003). Reinventing privilege: The new (gay) man in contemporary popular media. *Critical studies in media communication*, 20 (1), pp. 67-91.

SILVA AGUILERA, A. (2019). Baby Otako: Hipersexualización e infantilización de la mujer en la animación japonesa (Trabajo de Fin de Grado). Universidad de la Laguna.

TING, J. (22 de noviembre de 2019). Manic Pixie Dream Boys are taking over all your new favorite holiday movies. En *Cosmopolitan*. Recuperado de <https://www.cosmopolitan.com/entertainment/movies/a29861372/manic-pixie-dream-boy-holiday-movies/>

VAN BOGAERT, K. D. & OGUNBANJO, G. A. (2009) Feminism and the ethics of care, *South African Family Practice*, 51 (2), pp. 116-118.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, L. G. (2017). (500) days of postfeminism: a multidisciplinary analysis of the manic pixie dream girl stereotype in its contexts. *Prisma Social*, especial 2, pp. 167-201.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, L. G. (2018). Ideología de género en las narrativas quirky del cine americano: el estereotipo de la manic pixie dream girl. *Comunicación y género*, 1 (1), pp. 69-82.

WALSINGHAM, V. (29 de noviembre de 2018). We finally have Manic Pixie Dream Boys... but they're really just nightmares. En *Babe*. Recuperado de <https://babe.net/2018/11/29/we-finally-have-manic-pixie-dream-boys-but-theyre-really-just-nightmares-85563>

## 10. VIDEOGRAFÍA

ABRAMS, J. J., LIEBER, J., LINDELOF, D. (Productores). (2004-2010). *Lost* [Serie de televisión]. Hawaii, Estados Unidos: Bad Robot Productions, Touchstone Television, ABC Studios.

ARAD, A., LORD, P., MILLER, C., STEINBERG, C. (Productores), & PERSICHELLI, B., RAMSEY, P., ROTHMAN, R. (Directores). (2018). *Spider-Man: Into the Spider-Verse* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Sony Pictures Animation, Marvel Entertainment, Pascal Pictures.

BENDER, L. (Productor), & TARANTINO, Q. (Director). (2003). *Kill Bill: Volume 1* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax.

BENDER, L. (Productor), & TARANTINO, Q. (Director). (2004). *Kill Bill: Volume 2* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax.

BOWEN, M., GODFREY, W. (Productores), & BOONE, J. (Director). (2014). *The Fault in Our Stars* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Fox 2000 Pictures, Temple Hill Entertainment, TSG Entertainment.

BRUNETTI, D., PERALES, A. M. (Productores), & TAYLOR-JOHNSON, S. (Director). (2015). *50 shades of Grey* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Focus Features.

CAMERON, J., LANDAU, J. (Productores), & CAMERON, J. (Director). (1997). *Titanic* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment.

CARR, A., STIGWOOD, R. (Productores), & KLEISER, R. (Director). (1978). *Grease* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: RSO Records, Paramount Pictures.

DANIELS, G., SCHUR, M. (Productores). (2009-2015). *Parks And Recreation* [Serie de televisión]. Indiana y California, Estados Unidos: Universal Television.

DI NOVI, D. (Productor), & LEHMANN, M. (Director). (1989). *Heathers* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: New World, Cinemarque Entertainment.

GARNER, T., MATTHEWS, G., SCHARBO, G. (Productores), & STRAUSS-SCHULSON, T. (Director). (2019). *Isn't it romantic?* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Australia: New Line Cinema, Broken Road Productions, Bron Studios.

GOLDSTEIN, G. W., MILCHAN, A., REUTHER, S. (Productores), & MARSHALL, G. (Director). (1990). *Pretty Woman* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV.

HALFON, L., MALKOVICH, J., SMITH, R. (Productores), & CHBOSKY, S. (Director). (2012). *The Perks of Being a Wallflower* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Mr. Mudd.

LAZAR, A. (Productor), & JUNGER, G. (Director). (1999). *10 Things I Hate About You* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Mad Chance, Jaret Entertainment.

WEISBART, D. (Productor), & RAY, N. (Director). (1955). *Rebel Without A Cause* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.