

Ideología de género en las narrativas *quirky* del cine americano: el estereotipo de la *manic pixie dream girl*

Lucía Gloria Vázquez Rodríguez¹

Resumen. Han pasado ya siete años desde que en 2010 James MacDowell detectara una nueva sensibilidad estética y narrativa dentro del cine independiente estadounidense, caracterizada por el equilibrio tonal entre el distanciamiento irónico y la sinceridad emocional. Desde entonces, la palabra *quirky* (peculiar en inglés) se ha asociado a las producciones de directores como Jim Jarmusch, Wes Anderson, o Michel Gondry, convirtiéndose en un adjetivo comodín aplicado a cualquier película protagonizada por personajes excéntricos, dotada de un lenguaje visual perfeccionista, y con una cierta ingenuidad infantil en el tono y en el trato de las situaciones. Estas producciones apelan a la sentimentalidad de un espectador *millennial* que ya no es tan cínico ni tan comprometido políticamente como sus antecesores; de hecho, las transgresiones narrativas y formales que caracterizan lo *quirky* nunca llegan al terreno de lo político para plantearse cuestiones de género, raza, o clase, sino que se quedan en la superficie. En este sentido, el estereotipo de la *Manic Pixie Dream Girl* es perfecto exponente de esta estética de lo peculiar; su ambivalente relación con las ideologías postfeministas (sexualidad neoliberal vs feminidad tradicional) es más una señal de identidad que fruto de un compromiso político, mientras que su aspecto añorado y su actitud *naïve* responden a esa ingenuidad buscada de la sensibilidad *quirky*. Asimismo, la falta de profundidad de *Manic Pixie Dream Girls* paradigmáticas como *Summer (500 días juntos)* o *Ruby Sparks*, definidas más por sus gustos musicales o su manera de vestir que por sus ambiciones o miedos responde al predominio postmoderno de la forma que caracteriza la estética *quirky*.

Palabras clave: *Indiewood*; estética *quirky*; *Manic Pixie Dream Girl*; cine independiente americano; estereotipos de género.

[en] Dismantling gender in American *Indiewood*'s *quirky* narratives: the *Manic Pixie Dream Girl* stereotype

Abstract. Seven years ago, James MacDowell (2010) detected a new aesthetic and narrative sensitivity pertaining to American independent cinema, characterized by a balance between ironic distance and emotional sincerity. Since the publication of McDowell's article, the word *quirky* became quickly associated with the works of directors such as Jim Jarmusch, Wes Anderson or Michel Gondry, turning into a catchphrase that has been used to describe every film protagonized by eccentric characters, utilizing a perfectionist visual language, and endowed with a certain *naïveté* in the tone and treatment of pathetic situations. These productions appeal to the sentimentality of a *millennial* audience that is no longer as cynical or politically engaged as their predecessors; in fact, the narrative and formal transgressions that are typical of *quirky* productions tend to stay on the surface, never questioning issues of gender, race, or class. In this sense, the *Manic Pixie Dream Girl* stereotype constitutes a perfect example of the *quirky* aesthetics; its ambivalent relationship with postfeminist ideologies, incorporating a neoliberal sexual freedom to a traditional performance of femininity becomes a sign of identity rather than a political stance, while the stereotype's childish look and naive attitude respond to the exaltation of ingenuity that happens in *quirky*. On the other hand, the fact that typical *Manic Pixie*

¹ Universidad Complutense de Madrid
luciaglv@ucm.es

Dream Girls such as Summer ([500] *Days of Summer*) or Ruby Sparks are more defined in terms of their cultural preferences and outfits than by their fears or ambitions also aligns with the postmodern prevalence of the form that characterizes quirky productions.

Keywords: Indiewood; quirky; Manic Pixie Dream Girl; American independent film; gender stereotypes.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. El contexto socioeconómico e industrial de las producciones *quirky*. 3.1. La audiencia de las producciones *quirky*: los hipsters. 3.2. Defiendo el posfeminismo. 4. Definiendo la sensibilidad *quirky*. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

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

1. Introducción

En 2005, tras haber visto la interpretación de Kirsten Dunst en *Elizabethtown* (Cameron Crowe, 2005) el crítico cinematográfico Nathan Rabin acuñó el término *Manic Pixie Dream Girl* para referirse a un tipo de personaje femenino de creciente popularidad caracterizado por su alegría de vivir, su espontaneidad y su falta de profundidad psicológica, un personaje que se constituye en proyección fantasmática de las necesidades de inspiración y hedonismo del protagonista masculino en lugar de presentarse como individuo por derecho propio. Rabin definió este estereotipo como una “criatura burbujeante y superficial que existe únicamente en la febril imaginación de sensibles guionistas-directores a fin de enseñar a hombres tristes y solitarios a disfrutar de la vida en sus infinitos misterios y aventuras” (2007), definición que casa perfectamente con el *ethos* posmoderno de la audiencia a la que estas producciones van destinadas: los hipsters. Durante los años 2000, y específicamente en el contexto de las producciones de estética *quirky* del cine de Indiewood cada vez surgirían más filmes protagonizados por *Manic Pixie Dream Girl*: pensemos en el personaje de Sam, interpretado por Natalie Portman, en *Garden State* (Zach Braff, 2004); en la excéntrica Clementine encarnada por Kate Winslet en *Olvídate de mí* (Michel Gondry, 2004); o en cualquier personaje interpretado por la *Manic Pixie Dream Girl* por excelencia, Zooey Deschanel, pero sobre todo, en su rol como Summer en *(500) días juntos* (Marc Webb, 2009).

Desde entonces, el concepto de la *Manic Pixie Dream Girl* se ha incorporado en los discursos de la crítica cinematográfica, las revistas especializadas, e incluso la cultura popular, particularmente en los Estados Unidos. A pesar del creciente número de personajes que responden a este cliché, y de su relevancia como representación cultural contemporánea, todavía no se ha realizado ningún análisis académico solvente sobre la *Manic Pixie Dream Girl* y su conflictiva relación con las ideologías posfeministas, de la misma manera que no se ha hablado sobre los estereotipos de género presentes en las producciones de cine *indie* americano o, más específicamente, dentro de la corriente prevalente en este campo: la estética *quirky* (MacDowell, 2010) —vía de investigación señalada por el propio MacDowell cuando escribió su artículo seminal. Lo mismo sucede en relación con el estudio de la representación de la feminidad y de las ideologías posfeministas en el cine; si bien encontramos numerosos textos que analizan películas de Hollywood en estos términos (McRobbie, 2009; Radner, 2009; Tasker y Negra, 2010, etc.) no existen apenas estudios sobre

cómo estos discursos posfeministas se han transformado y reproducido fuera de los circuitos comerciales. Aunque la importancia de Hollywood a la hora de conformar los valores presentes en la sociedad es innegable —y de ahí que las películas a analizar se seleccionen, en muchos casos, en función de su atractivo comercial o sus taquillas, puesto que llegan a audiencias más numerosas— también es cierto que vivimos en una cultura cada vez más definida por nichos de mercado y dinámicas de poder subculturales, lo que implica que los mensajes ideológicos camuflados en producciones más *indie* van a tener una gran influencia en estas audiencias que buscan productos diferenciados. Dicha falta de interés también puede deberse al hecho de que las películas independientes dotan a las cuestiones de género, raza o clase de una cierta pátina de credibilidad alternativa, volviendo esos estereotipos y mensajes ideológicos subyacentes mucho menos sospechosos a ojos de los estudiosos que las producciones más abiertamente cuestionables —desde un punto de vista ideológico— de Hollywood.

Así pues, el objeto de este trabajo es poner en relación el surgimiento del estereotipo de la *Manic Pixie Dream Girl* con las características tonales, estéticas, e incluso políticas de la corriente estética de lo *quirky* —que desarrollaré en profundidad en el cuarto epígrafe— además de ligar dicho estereotipo a las contradicciones inherentes a las ideologías posfeministas (particularmente en lo que se refiere a la coexistencia de una sexualidad neoliberal con una *performance* nostálgica de la feminidad tradicional), a las características socioculturales de la demográfica *hipster*, y al auge de lo que Sianne Ngai (2012) dio en llamar la categoría estética de lo “mono” (*cute* en inglés). Se trata, en definitiva, de responder a la siguiente pregunta de investigación: ¿de qué manera las producciones *indie* de estética *quirky* adaptan las características principales del posfeminismo para crear historias y personajes que traigan a las salas a sus audiencias específicas? ¿de qué manera —a través de una estética estilizada, *naïve* y nostálgica— se camuflan esos valores de género ya familiares en unos personajes, narrativas y productos audiovisuales por otra parte atractivos para estas audiencias?

2. Metodología

La variedad de factores sociológicos, estéticos y culturales que rodean a la construcción y circulación del estereotipo de la *Manic Pixie Dream Girl* implica el adoptar una perspectiva multidisciplinar en el análisis, integrando aproximaciones contextuales tanto en términos industriales (Indiewood) como de audiencias (los *hipsters*), y aproximaciones estilísticas que tengan en cuenta las características iconográficas y narrativas de la estética *quirky*. Como no podía ser de otra manera, la perspectiva de género resulta esencial a la hora de decodificar los mensajes integrados en un personaje que no es sino una encarnación contemporánea del mito de la musa; en este sentido, los trabajos de McRobbie (2009) y Tasker y Negra (2007) sobre la construcción de la feminidad en el posfeminismo resultan particularmente interesantes para hablar de los valores en juego. Así pues, el análisis textual (tanto audiovisual como narrativo) constituye una herramienta particularmente rica para la investigación de los personajes objeto de estudio: Summer (*500 días juntos*), Ruby Sparks (*Ruby Sparks*) y Clementine (*Olvidate de mí*). El vestuario y peinado de las protagonistas (vestidos *vintage*, colores de pelo excéntricos), su evolución en la diégesis, los (en

ocasiones surrealistas) diálogos entre los diferentes personajes o incluso la banda sonora nos darán pistas muy claras sobre la relación de la *Manic Pixie Dream Girl* con los valores conservadores del posfeminismo y con la exaltación de la ingenuidad y de la superficie formal propia de la estética *quirky*. Al fin y al cabo, tal y como señala Claire Johnston (1975: 23) Hollywood (o más bien, Indiewood) se sirve de una iconografía básica para construir sus mitos sobre la feminidad a través de motivos visuales y estilísticos ligados a las convenciones de género (las *romcoms indie* en el caso del estereotipo de la *Manic Pixie Dream Girl*), de manera que no resulte difícil para el espectador aprehender esos personajes femeninos a través de una serie de tipificaciones y generalidades que, en última instancia, limitan el lugar que las mujeres pueden ocupar en una sociedad dada. En el caso de la *Manic Pixie Dream Girl*, como comprobaremos a lo largo de este artículo, estos motivos visuales, estilísticos e incluso auditivos se encuentran inextricablemente ligados a la estética de lo *quirky*.

3. El contexto socioeconómico e industrial de las producciones *quirky*

Ningún movimiento estético, ya sea cinematográfico, literario o artístico se encuentra completamente divorciado del contexto sociohistórico y de producción en el que surge; al igual que el impresionismo nace como reacción a la invención de la fotografía, la estética *quirky* obedece en gran parte a la necesidad de los grandes estudios de crear productos más “originales” para atraer a las salas a esa parte de la audiencia que busca encontrar en el cine un mayor capital cultural o unos personajes más complejos de los que ofrece una producción típica de Hollywood. Por lo tanto, antes de pasar a exponer las características tonales y formales de la estética *quirky* y su relación con el surgimiento y popularización del estereotipo de la *Manic Pixie Dream Girl* resulta esencial detenerse a analizar el contexto industrial y sociológico en el que encontramos estas producciones, dado que el tipo de audiencias al que van destinadas determina en gran medida la construcción de las historias, los personajes y el lenguaje audiovisual de las películas a tratar.

En el caso de la estética *quirky*, hablamos del cine independiente estadounidense, término que, debido a su indefinición, será utilizado como categoría operacional más que como un modelo unívoco de características estilísticas, industriales o económicas cerradas. A lo largo de este artículo, “independiente” se referirá a una forma de práctica filmica en vez de a una categoría industrial diferenciada —es decir, que no remite necesariamente a filmes producidos al margen de los grandes estudios—, una práctica filmica que aparecería a finales de los años 80 y se caracterizaría por una serie de convenciones narrativas (personajes excéntricos, diálogos abundantes con tintes surrealistas, narrativas intertextuales), y unos procedimientos espectatoriales que buscan provocar en la audiencia una fascinación tanto intelectual como emocional (Staiger, 2013: 23).

Más específicamente, dentro del amplio espectro de producciones que componen lo que llamamos el cine independiente estadounidense, existe una categoría, situada en la encrucijada entre Hollywood y el sector independiente (King, 2009: 1) en la que se enmarcan la mayor parte de filmes que utilizan la estética *quirky* y, sobre todo, aquellos protagonizados por *Manic Pixie Dream Girls*: estamos hablando de “Indiewood”. La audiencia implícita de esta clase de cine, que responde tanto a imperativos culturales como a atractivos más comerciales, sería receptiva a ciertos

toques diferenciales de distinción (Bourdieu, 1998), como las complejas narrativas de Charlie Kauffman (guionista de *Olvídate de mí*, cuya protagonista constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos del estereotipo de la *Manic Pixie Dream Girl*), la alteración del orden cronológico lineal en *(500) días juntos*, o el estilizado lenguaje cinematográfico implementado por Wes Anderson, pero todavía permanece enmarcada dentro del contexto familiar y pro-*establishment* del cine de Hollywood. Así pues, se trata de filmes protagonizados por estrellas (por ejemplo, Jim Carrey en la mencionada *Olvídate de mí*), carentes de la experimentación formal del cine independiente puro, rodados con grandes presupuestos, y dotados de tramas que solicitan un cierto compromiso emocional por parte del espectador frente al compromiso puramente intelectual que requieren otros filmes considerados totalmente “independientes”, o del cine de autor. El mejor ejemplo de estas contradicciones entre lo comercial y lo transgresor son las filiales hípster de los grandes estudios, como Miramax (Disney), Fox Searchlight o New Line Studios, responsables de la producción de los filmes analizados a lo largo de este artículo.

3.1. La audiencia de las producciones *quirky*: los hípsters

El uso de la palabra hípster para referirme a las filiales pseudoindependientes de los grandes estudios no es casual; en efecto, el público objetivo de las producciones de Jim Jarmusch o Wes Anderson es esa subcultura en auge desde los años 2000 que hemos dado en llamar los hípsters, cuya manera de vestir, gustos musicales y *ethos* despreocupado determinan en gran medida los atributos iconográficos del estereotipo de la *Manic Pixie Dream Girl* (y viceversa). Los *millennial*, entre los que se encuentran los hípsters, se caracterizan por ser menos cínicos, más conservadores, y estar menos políticamente comprometidos que sus antecesores, la Generación Y (Perren, 2008). El Diccionario Urbano define a los hípsters como “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, el indie-rock, la creatividad, la inteligencia, y las conversaciones ingeniosas.” Otro rasgo definitorio de los hípsters es el rechazo a la cultura dominante (*mainstream*), de modo que el hipsterismo ha pasado a ser sinónimo de una contracultura light, a la moda, caracterizada por la búsqueda de la diferenciación y el individualismo a través de prácticas de consumo divergentes (Zeynep y Thompson, 2011: 795). Tal y como explica Michael Newman (2011: 71), la relación entre las películas *indie* y los hípsters es simbiótica en naturaleza; en cierto sentido, ser un hípster es basar la propia identidad en la legitimidad estética del *indie*, y, por su parte, las producciones independientes apelan a su público hípsters a través del uso de bandas sonoras de rock alternativo —por poner un ejemplo, el enamoramiento inicial entre Summer y Tom se produce cuando descubren su pasión compartida por los *Smiths*, y algo parecido sucede con los protagonistas de *Garden State*, pero en este caso con *The Shins*— y una estética y personajes *quirky* alineados con patrones de gusto elitistas. En el caso de las películas *indie*, ese capital cultural del que hablamos se disfraza de “sentido del gusto”, y se utiliza a fin de señalar la distinción social de los personajes— sí, Summer puede ser una simple secretaria, y Ruby no tiene ninguna profesión conocida, pero su capital cultural (conocimientos musicales en el primer caso y artísticos en el segundo) justifica su superficial superioridad frente al resto de mujeres retratadas en los filmes (Bourdieu, 1994: 7).

La nostalgia y la fetichización de lo “retro” son también esenciales en la subcultura hípster, que se refugia en el pasado como antídoto a la homogeneización cultural propia de la era de la globalización— pensemos en su amor por los vinilos, las máquinas de escribir o las bicicletas antiguas. La *Manic Pixie Dream Girl*, como no podía ser de otra forma, no escapa a esta estética nostálgica propia de los hípsters; vestidos de lunares, faldas estilo años 50, o lacitos en el pelo son complementos habituales en el vestuario de Zooney Deschanel, la *Manic Pixie Dream Girl* por excelencia, o cualquiera de sus personajes. Curiosamente, mientras que esta nostalgia toma la forma de vestimentas andróginas imitando el estilo de los *mods* en los hombres hípsters, que en cierta medida cuestionan los atributos de la masculinidad convencional (pantalones ajustados, camisetas con escote, etc.), las chicas hípster, con sus atuendos vintage hiper-femeninos y su afición por las labores del hogar tradicionales, como la repostería (sobre todo, los *cupcakes*) o el ganchillo ejemplifican una de las más potentes encarnaciones del retrosexismo propio del momento en el que vivimos detectado por autoras como Imelda Whelehan (2000). Aunque esa *performance* de feminidad nostálgica que lleva a cabo la *Manic Pixie Dream Girl*, y, particularmente, Summer pueda parecer irónica, sí entronca con una regresión a los roles de género tradicionales propia del posfeminismo que resulta especialmente obvia en la escena en la que Summer y Tom se divierten imitando a una pareja de los años 50 durante su visita a Ikea.

3.2. Defiendo el posfeminismo

Llegados a este punto, creo que resulta importante introducir una definición del concepto posfeminismo, puesto que existen casi tantas definiciones como autoras trabajando sobre el tema. En relación con el estudio de la *Manic Pixie Dream Girl*, la definición de Angela McRobbie resulta la más adecuada; en lugar de entender el posfeminismo como una mera respuesta reaccionaria del patriarcado a las victorias sociopolíticas del feminismo de Segunda Ola, McRobbie (2009) analiza cómo ciertos logros del feminismo —principalmente, aquellos relacionados con la idea neoliberal de elección individual y con la consecución de una sexualidad liberada— se han incorporado en los discursos culturales contemporáneos sobre la feminidad. Según la autora, esto implica la coexistencia en un mismo texto de valores neoconservadores en relación con el género, la sexualidad o la familia con procesos de liberalización en relación con las decisiones y relaciones personales de las mujeres. Volviendo a esta fetichización de lo retro propia no sólo de los hípsters sino también de la *Manic Pixie Dream Girl* de la que hablábamos antes, la celebración de una feminidad tradicional, reformulada como irónica o incluso como rasgo de personalidad de las protagonistas implica una cierta nostalgia por un pasado más simple en el que los roles de género estaban claros —y desde luego, a Tom se le ve tremendamente satisfecho mientras interpreta su papel como hombre de la casa en la escena del Ikea; es la libertad de Summer, su inasibilidad, lo que lo irrita y hace que la contemple como “una zorra sin corazón” (línea literal del diálogo del film). En contraposición a esta forma de retrosexismo disfrazada de nostalgia, nos encontramos con unas protagonistas femeninas cuya sexualidad es absolutamente neoliberal; Summer alude constantemente a la futilidad de comprometerse y a la importancia de “pasárselo bien”, subrayando una y otra vez que no necesita tener novio para disfrutar de su juventud, mientras que sobre Ruby sabemos que disfruta practicando el sexo oral, y que tuvo un *affaire*

con uno de sus profesores del instituto. Sin embargo —cómo no— la sexualidad de estos personajes va a estar en todo momento supeditada a las necesidades del hombre (de hecho, Calvin, que controla la personalidad y acciones de Ruby con su máquina de escribir, es quién decide que a ella le gusta practicar sexo oral), con la excepción del caso de Clementine, que subvierte de muchas maneras el estereotipo de la *Manic Pixie Dream Girl*.

Volviendo a los hípsters, el cuestionamiento de la adultez es asimismo un tema prevalente en esta subcultura, para la cual la preservación desentimentalizada de los temas y estilos de la niñez es una manera de perpetuar las identidades de consumo de los adolescentes hasta la madurez, rescatando desde la nostalgia aquellos objetos culturales del pasado que merece la pena conservar (Newman, 2013: 76). Precisamente la exaltación de la niñez, así como la adopción de una estética o tono deliberadamente *naïve* es uno de los muchos paralelismos que se pueden establecer entre los hípsters, la sensibilidad *quirky* y la *Manic Pixie Dream Girl*. En la estética *quirky*, esa exaltación de la niñez viene dada por un lenguaje visual que busca la inocencia y la pureza; la belleza simple de las composiciones formales significa en cierto modo que no están contaminadas por ese sentido del desorden que inevitablemente acompañaría un estilo más realista, lo que habla de un esfuerzo por parte del director de “rehacer” el mundo de una manera menos caótica, más simple. A la infantilización del lenguaje visual también contribuye la incorporación de animaciones e ilustraciones; en el caso de *(500) días juntos*, en la escena musical que tiene lugar después de que Tom y Summer tengan su primer encuentro sexual aparece un pájaro azul de dibujos animados, mientras que en una de las escenas finales del film se funde el perfil de la ciudad de Los Ángeles con el trazo de una de las tarjetas de felicitación diseñadas por el protagonista.

Esta apreciación de la belleza inocente y pura en la forma de las producciones *quirky* se traslada también al tipo de mujer encarnada por la *Manic Pixie Dream Girl*, que no es ni *sexy* ni fatal, sino “mona” (*cute*), infantil, y añiñada, caracterizada por grandes ojos ingenuos, flequillos estilo años 60, femeninos vestidos de flores, y *cupcakes*. La revaloración de la juventud, que ahora se extiende más allá de los veinte y los treinta años, es una de las características definitorias del postfeminismo, que tiene que ver con la necesidad de caracterizar a las mujeres como “chicas”, frívolas, y por tanto desposeídas de cualquier credibilidad política — puesto que, evidentemente, las “chicas” son más manipulables ideológicamente que las mujeres (Driscoll, 2002: 130). Según Sianne Ngai (2012: 3), lo “mono” (*cute*), uno de los atributos más reseñables de la *Manic Pixie Dream Girl* y también de la estética *quirky* constituye uno de los registros afectivos más poderosos de nuestra era, y conlleva una cierta erotización de lo pequeño, lo vulnerable, que hace que percibamos a estos objetos o personas monas como inferiores y necesitadas de protección (o de la protección del protagonista masculino). Ni Summer ni Ruby son retratadas como mujeres, puesto que su espontaneidad y sus travesuras de niña parecen restarles madurez a ojos del público —sirva como ejemplo la escena en la que Summer incita a Tom a gritar la palabra “pene” cada vez más alto estando en un parque, o el momento en el que Ruby decide tirarse a la piscina en ropa interior en medio de una fiesta formal. Por su parte, Clementine le suplica a Joel “no me dejes”, sugiriendo una dependencia emocional —también económica en el caso de Ruby— que permite al frágil hombre posmoderno que se relaciona con estas mujeres “monas” y vulnerables sentirse de nuevo el héroe y proveedor de la historia, restaurando la dinámica de poder y los roles de

género que habían sido amenazados por la poderosa mujer profesional de los años 80. En resumen, el problema con esta estética de lo “mono” de la que habla Sianne Ngai (2012) es que sus admiradoras tenderán a emular sus encantos y sus propiedades infantiles, pronunciando de este modo un no rotundo a la seriedad, la madurez, y, por ende, al poder político de las mujeres en la era postfeminista; la proliferación de blogs de repostería tradicional, la imitación del vestuario de Zoëy Deschanel por parte de sus admiradoras, o la prolongación de comportamientos considerados infantiles o “espontáneos” hasta bien entrada la treintena subrayan esa exaltación de la imagen de la “chica” frente a la de la mujer madura a la que la *Manic Pixie Dream Girl* sin duda contribuye — pensemos, sin ir más lejos, en el elevado número de programas de televisión y filmes estrenados en los años 2000 que incluyen la palabra “chica” en su nombre (*New Girl, Girls, Las chicas del cable*, etc.). El problema, también, reside en que los protagonistas masculinos de estas producciones *quirky*, si bien caen en el patetismo en numerosas ocasiones (lo cual no deja de ser una señal de identidad propia de los personajes *quirky*) no muestran esa vulnerabilidad infantil y esa dependencia propias de la *Manic Pixie Dream Girl* que convierten a este estereotipo en un modelo de conducta poco adecuado para fomentar la independencia y la madurez de las espectadoras femeninas del nuevo milenio.

4. Definiendo la sensibilidad *quirky*

Pero ¿qué significa exactamente el elusivo, y sin embargo ubicuo (al menos en la cultura anglosajona) término *quirky*? Para MacDowell (2010), se trata más de un tono o una sensibilidad que de un género narrativo como tal, a pesar de que existen numerosos rasgos genéricos, estilísticos y temáticos compartidos por las producciones consideradas *quirky* (personajes excéntricos, diálogos absurdos, etc.), puesto que, en todo caso, el registro tonal, esa mezcla de distanciamiento irónico y compromiso emocional constituye su mayor rasgo identificativo, el elemento unificador en la obra de directores tan dispares como Jim Jarmusch, Wes Anderson o Michel Gondry. Y sin embargo, el tono (la manera en la que se cuenta una historia, la perspectiva que se toma con respecto a las acciones y personajes narrados) y el tema elegido (el qué) están, como veremos, relacionados de manera inextricable, al menos en el caso de lo *quirky* — sería imposible narrar las aventuras de *Los Royal Tennenbaum* sin hacerlo en una perspectiva que integre ironía, patetismo y simpatía para con los personajes. Si las “películas inteligentes” de los años 90 (Sconce, 2002) estaban protagonizadas por seres deprimidos, reprimidos y llenos de ansiedad, miembros de familias altamente disfuncionales e incapaces de tomar las riendas de sus vidas, en las producciones *quirky* esas mismas familias disfuncionales, esos personajes reprimidos y esas situaciones patéticas son retratados con cierta simpatía, como paródicamente divertidos (pensemos por ejemplo en *Pequeña Miss Sunshine*), reflejando lo que Alisa Perren (2008) calificó como un movimiento retórico del cinismo a la sentimentalidad, en línea con el concepto de Nueva Sinceridad promovido por autores como David Foster Wallace.

La sensibilidad *quirky* también se asocia con la metamodernidad tal como la definieron Vermeulen y van der Akker (2010): una oscilación entre la sinceridad y la ironía, el entusiasmo y el distanciamiento, la ingenuidad y el conocimiento, la apatía y la empatía. Si las “películas inteligentes” de los 90 (Sconce, 2002) entre las que

se encuentran *American Beauty* o *El club de la lucha* reflejan a la perfección la estructura de sentimiento de la posmodernidad, obras como *Pequeña Miss Sunshine* u *Olvídate de mí* se alinean en gran medida con los valores de la metamodernidad. Y es que, en cierto sentido, la estética *quirky* parece dejar un cierto espacio para la esperanza que no tenía cabida en la posmodernidad, una búsqueda de la “verdad” y de un cierto romanticismo propios de la metamodernidad: la ingenuidad y la sentimentalidad “distanciada” de los filmes de Anderson o Spike Jonze se constituyen de este modo en alternativa al cinismo y alienación posmodernos. Volvemos aquí de nuevo a los hípsters, quienes en su anhelo por ser maestros de la “autenticidad inauténtica” caen en gestos y actitudes de falsa ingenuidad (Newman, 2011: 75) que sin embargo resultan enteramente irónicos — también la ingenuidad y el aspecto añorado de la *Manic Pixie Dream Girl* son impostados, una mascarada utilizada únicamente para atraer al hombre que, de acuerdo con las teorías de Joan Riviere (1929), prefiere a una jovencita ilusa a una mujer poderosa e independiente. Por ejemplo, la apropiación de los productos de la cultura popular que vemos en numerosas producciones *quirky* siempre está hecha “entre comillas”, como el uso de la balada de Patrick Swayze “She’s Like the Wind” en *(500) días juntos*, que no tiene otro objeto que el burlarse de la ingenuidad de Tom en relación con su construcción idealizada de Summer.

Asimismo, por serios o dramáticos que sean los temas tratados, la comicidad en el tono es una constante en la sensibilidad *quirky*, que combina magistralmente el humor (en ocasiones, absurdo) y el *pathos* — la escena final de *Ruby Sparks*, en la que Calvin obliga con su máquina de escribir a su novia a hacer todo lo que él desea (incluyendo gritar que le ama o ladrar como un perro) constituye un fantástico ejemplo de este fenómeno. De esta manera, el registro tragicómico de lo *quirky* hace que el espectador contemple los filmes como simultáneamente absurdos y conmovedores; que juzgue a los personajes tan patéticos como adorables; y que se enfrente al mundo diegético como algo manifiestamente artificial a la par que creíble (un poco como el propio personaje de la *Manic Pixie Dream Girl*; al fin y al cabo no son tantas las mujeres reales que se ponen a gritar la palabra “pene” en un parque como lo hace Summer, ni se encuentran muchas chicas capaces de tumbarse en un lago helado en pleno invierno como lo hace Clementine).

En cuanto a la construcción de los personajes en las películas *quirky*, podemos hablar de una mezcla entre realismo y excentricidad, una yuxtaposición de elementos familiares y sorprendentes que los sitúa en los aledaños de la norma; estos personajes (Tom, Summer, Joel o Clementine) están caracterizados como seres extraños, pero no lo suficiente extraños como para que resulten amenazadores o grotescos al espectador. Existe pues un ensalzamiento de la cotidianeidad, de la experiencia de vida reconocible, y por tanto los protagonistas creados por Michel Gondry o Wes Anderson han de resultar relativamente anodinos, sin poderes mágicos, sin ser exageradamente valientes, carentes de un atractivo físico o intelectual destacable — sí, la *Manic Pixie Dream Girl* es mona, pero no es “inalcanzable” ni particularmente sexy en el sentido en el que lo son las protagonistas de *blockbusters* de Hollywood. El arte en la caracterización de los personajes *quirky* radica precisamente en la tensión entre familiaridad y frescura, entre lo que se nos hace esperar y lo que realmente vemos (Newman, 2011: 127); aunque Summer o Clementine tengan trabajos aburridos y predecibles (secretaria la una y cajera de una librería la otra), de vez en cuando sorprenden al espectador (y a sus co-protagonistas masculinos) con patrones

de comportamiento inesperados como el tumbarse en un lago helado o el jugar a ser un ama de casa de los cincuenta en un Ikea.

Además, los personajes propios de las producciones *indie* y *quirky* (particularmente la *Manic Pixie Dream Girl*) resultan en muchos sentidos apolíticos; si bien atraen la atención del espectador a cuestiones de identidad y de experiencia social, lo hacen siempre desde un punto de vista que destaca las excentricidades individuales de los protagonistas en lugar de ponerlas en relación con su pertenencia a un colectivo más o menos oprimido: parecen seres totalmente aislados de su entorno (en parte, la falta de amigos de Summer, Clementine o Ruby apunta a esa falta de sororidad feminista que también entronca con los discursos individualistas del posfeminismo). En cualquier caso, estas películas siempre están protagonizadas por seres relativamente privilegiados — blancos y de clase media, lo que implica que rara vez surjan instancias de crítica social o política. De acuerdo con Newman, el compromiso social en el cine *indie* suele estar desposeído de sus significados políticos (el énfasis es en lo peculiar, en los rasgos psicológicos distintivos de los personajes y no en sus condiciones socioeconómicas), y por tanto no plantea ningún reto a las instituciones hegemónicas (2011: 93), puesto que si lo hicieran de manera directa pasarían a entrar en el territorio del cine independiente como tal (y no conviene olvidar que estas películas suelen estar producidas por estudios pertenecientes a Fox o Disney). De nuevo podemos establecer aquí un paralelismo entre la construcción de los personajes *quirky* y el posfeminismo: ambos se basan en la individualidad y en la diferenciación por encima de la crítica social o el cuestionamiento del *status quo*, en el sentido de que el posfeminismo siempre plantea los comportamientos de las mujeres (su preferencia por un estilo de ropa y no otro, su sexualidad, la construcción de la propia femineidad) como fruto de una decisión personal y no de presiones estructurales.

Pasemos ahora a las cuestiones formales de la sensibilidad *quirky*. En las producciones de Wes Anderson y, en menor medida, Jim Jarmusch, el foco se sitúa en la forma, no tanto en el contenido; en línea con la obsesión del hipster por lo superficial, las producciones *quirky* se vanaglorian de su propio artificio, uno de los rasgos que Bourdieu (1998) definió como propios del capital cultural y que es asimismo característico de la posmodernidad (Jameson, 1991: 9). Abundan las composiciones tipo *tableau*; simétricas, dotadas de un obvio perfeccionismo formal, ordenadas geométricamente en líneas puras y cromáticamente coordinadas, lo que obliga al espectador a prestar tanta atención a lo que se está narrando como al lenguaje visual utilizado (MacDowell, 2010: 7); por ejemplo, el uso de imágenes en formato Super8 en *(500) días juntos*, o la fusión de la realidad con las ilustraciones de las tarjetas que diseña Tom apuntan en esta dirección. Una cierta auto-consciencia es también detectable en este tipo de filmes; en numerosas ocasiones, los actores miran a la cámara o se dirigen directamente a ella en un estilo pseudo-documentalista pensado para acercar al espectador y a la vez hacerlo consciente de la artificialidad de la diégesis, como por ejemplo en las entrevistas en las que los amigos de Tom hablan de las características de su mujer ideal. Esta auto-consciencia no despojada de cierta ironía propia de la estética *quirky* se traslada también a las cuestiones de género (género cinematográfico; es decir, la comedia romántica); por ejemplo, al principio de *(500) días juntos*, una voz en off extra-diegética afirma que “esta es una historia de chico conoce chica, pero debes saber, antes de nada, que no es una historia de amor”. Aunque las *rom-coms indie* entre las que encontramos a la *Manic Pixie Dream Girl* reconocen la herencia del género tanto en términos narrativos como a través de re-

ferencias intertextuales (a *El graduado*, en el caso del filme de Marc Webber), no se limitan a repetir mitos ya conocidos, sino que ajustan las convenciones del género cinematográfico a la estructura de sentimiento algo más cínica de la sensibilidad metamoderna y del público hípster, combinando elementos agrídulces con la posibilidad —siempre abierta y poco clara— de un final feliz.

Volviendo al énfasis en la forma, o en la superficie, esta es también una de las características de la configuración de la *Manic Pixie Dream Girl*; de ellas no conocemos sus sueños, miedos, o pasados, pero sí sabemos que visten ropa *vintage*, adoran a *The Smiths* o que su *beatle* preferido es Ringo. Y esto es así porque, en gran medida, ni Summer ni Ruby constituyen personajes como tal, sino que los protagonistas masculinos de los filmes en los que aparecen proyectan su fantasía de mujer ideal sobre ellas, negándose a ver lo que se escape a dicha construcción fantasmática o reinterpretándolo en sus propios términos, como decide hacer Tom al ver las lágrimas de Summer al final de la proyección de *El graduado*. En *(500) días juntos*, la hermana de Tom subraya lo absurdo de esta postura al exclamar que “sólo porque a ella le guste la misma mierda extraña que a ti, no significa que sea tu alma gemela”; de hecho, él no conoce nada sobre Summer más que sus gustos musicales, y ya ha decidido que es la mujer de su vida. Para Alain Badiou (2007), la búsqueda de la autenticidad *naïve* que promueven los hípsters y la estética *quirky* requiere la destrucción de toda densidad, sustancialidad y aserción de realidad, puesto que nuestra era reacciona contra la profundidad, promoviendo en su lugar lo inmediato, lo superficial, la sensación. ¿Qué pasaría si, en lugar de dejar que rija la Mirada Masculina, dejásemos a estas *Manic Pixie Dream Girls* hablar por sí mismas?

La revalorización de la pureza que tiene lugar en el ámbito visual de los filmes *quirky* también tiene su reflejo en la elección de la banda sonora: predominan las melodías simples, repetitivas, de patrones dulces y suaves que recuerdan a la sencillez de una caja de música infantil (MacDowell, 2010: 8). Pensemos, por ejemplo, en la nana “Row, Row, Row your Boat” de *Olvidate de mí*, película en la que la infancia está presente tanto en la forma como en el contenido, dado que Joel trata de esconder los recuerdos de Clementine en sus memorias de niñez para evitar que se los borren — de nuevo, el interés por los temas de la infancia propio de lo *quirky* encaja a la perfección con las actitudes aniñadas e infantiles de las protagonistas de estos filmes. Podría establecerse aquí también un paralelismo entre la dulzura premeditada de la música propia de la sensibilidad *quirky* y las preferencias musicales de la *Manic Pixie Dream Girl*; no en vano Zooey Deschanel, la actriz más asociada a este estereotipo, es cantante en un grupo de música indie cuyas composiciones resultan tremendamente dulces y *naïve*.

5. Conclusiones

El propio MacDowell (2010: 13) ha señalado que las políticas de género, raza y clase de las películas *quirky* requieren de un análisis profundo, si bien —afirma— no parecen expresar una ideología única y coherente. Sin embargo, al analizar las numerosas intersecciones entre la sensibilidad *quirky* y la construcción del estereotipo de la *Manic Pixie Dream Girl* (la revalorización de la niñez, la primacía de la forma sobre el fondo, la falta de compromiso político, etc.) podemos concluir que sí existe una

ideología de género muy clara (posfeminista) asociada a este tipo de producciones, o al menos a las que tienen lugar en el contexto de Indiewood.

El aspecto más obvio de esta intersección entre la estética *quirky* y el posfeminismo es precisamente esa exaltación de la niñez, de la pureza y la ingenuidad sentimentalizada que se produce tanto a nivel formal como en la construcción narrativa de la *Manic Pixie Dream Girl*. Las melodías dulces y ligeramente empalagosas de la banda sonora de *(500) días juntos* (“She’s like the wind”, “You make my dreams come true”), la presencia de elementos animados (el pájaro en la escena musical del parque), o la introducción de ilustraciones propias de tarjetas de felicitación remiten a un intento premeditado de reconstruir el mundo de manera ordenada, limpia y *naïve* para el espectador, mientras que la actitud deliberadamente infantil que adopta Summer (por ejemplo, al gritar la palabra “pene” en un parque público) sumada a sus atuendos hiperfemeninos y a su aspecto aniñado (flequillo recto y grandes e ingenuos ojos azules) nos hablan de esa revalorización de lo “mono” que Sianne Ngai señala como propia de nuestra era (2012). Si bien, desde un punto de vista estético, la revalorización de la infancia produce filmes formalmente interesantes plagados de imágenes bellas y perfeccionistas en su composición, en lo que se refiere a la construcción del personaje femenino sí tiene consecuencias ideológicas obvias, puesto que, de nuevo, cabe destacar que el objeto o persona “mono” es aquel al que percibimos como vulnerable y necesitado de protección, como incapaz de defenderse por sí mismo y carente de toda agencia o poder político (Ngai, 2012: 3), y resulta evidente que difundir imágenes de mujeres débiles y vulnerables, elevándolas además a la categoría de ideal masculino como algo digno de imitar no responde a un intento de empoderar al sexo femenino, más bien al contrario. De nuevo, el presentar la niñez (o más bien, la juventud), la espontaneidad o los comportamientos infantiles y hedonistas de la *Manic Pixie Dream Girl* como atractivos para el hombre remite a la revalorización de la figura de la “chica” propia del posfeminismo — las chicas, al contrario que las mujeres, no suponen una amenaza al poder político *de facto* ostentado por los hombres en una sociedad patriarcal.

En *(500) días juntos*, los atributos formales y narrativos del filme coinciden de manera casi exacta con la articulación del personaje femenino, que responde perfectamente a las contradicciones del posfeminismo señaladas por McRobbie (2009). Por un lado, Summer presenta una sexualidad neoliberal, señalada por la autora como una de las victorias del feminismo de Segunda Ola que se ha incorporado en los discursos posfeministas, puesto que ella afirma huir del compromiso y querer disfrutar libremente de su cuerpo, al tiempo que realiza una *performance* obvia — y tal vez irónica— de la femineidad tradicional con sus atuendos *vintage*, su ingenuidad aniñada, o con el juego que lleva a cabo con Tom en el Ikea. Por otra parte, la “amenaza” al patriarcado que pudiera suponer una protagonista femenina reacia al compromiso y con una sexualidad liberada queda contenida por la narrativa, estrategia muy común en las *rom-coms* postfeministas, puesto que en última instancia Summer termina casándose y renunciando a esa libertad de la que presumía al principio del filme (“yo no quiero ser nada de nadie”, afirmaba), sugiriendo la idea de que su *performance* de agencia sexual no es sino una afectación, y que el objetivo último de las mujeres continúa siendo el romance y el matrimonio.

Así pues, la exaltación de esa estética de la pureza visual y sonora, de lo “mono” e infantil, de lo meramente superficial propia de la sensibilidad *quirky* coincide al pie de la letra con los atributos de femineidad aniñada (y por tanto inofensiva) pro-

pios de la *Manic Pixie Dream Girl*, cuya interioridad, como hemos visto, nunca se desarrolla plenamente en los filmes, que se limitan a retratarla superficialmente a través de la Mirada fantasmática de los protagonistas masculinos — de nuevo, de Summer conocemos sus gustos musicales y cinematográficos, que casualmente coinciden con los de Tom, pero, al igual que él, no sabemos nada de sus ambiciones, miedos o deseos. ¿Qué queremos decir con esto? Que por inocente o puramente formal que pueda parecer una estética cinematográfica, o por casuales que se presenten los atributos iconográficos de un estereotipo filmico femenino, siempre existe una ideología de fondo, unos valores de género, en este caso posfeministas, imbricados en dicha estética que, a pesar de estar presentes en producciones aparentemente *indie* o alternativas, van a estar, en la mayoría de las ocasiones, al servicio del *status quo*, y, por ende, del patriarcado.

6. Referencias bibliográficas

- Badiou, Alain (2007): “One Divides Itself Into Two”, en Sebastian Budgen, Stathis Kouvelakis y Slavoj Žižek (eds), *Lenin Reloaded: Toward a Politics of Truth*, sic VII. Durham: Duke University Press.
- Bourdieu, Pierre (1994): *Distinction: a social critique of judgment*. Londres: Routledge.
- Driscoll, Catherine (2013): *Girls: Feminine adolescence in popular culture and cultural theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Johnston, C. (1975): *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television.
- King, Geoff (2009): *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*. Nueva York: IB Tauris.
- King, George; Molloy, Claire; y Tzioumakis, Yannis (2013): *American Independent Cinema: indie, indiewood and beyond*. Nueva York y Londres: Routledge.
- MacDowell, James (2010): “Notes on Quirky”, *Movie: a journal of film criticism*, 1, pp. 1-16. Recuperado de: http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf (Consultado el 15/05/2017).
- McRobbie, Angela (2009): *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Londres: SAGE.
- Newman, Michael Z. (2011): *Indie: an American Film Culture*. New York: Columbia University Press.
- Ngai, Sianne (2012): *Our Aesthetic Categories: the Cute, the Zany and the Interesting*. Boston: Harvard University Press.
- Perren, Alisa (2008): “From cynicism to sentimentality: the rise of the quirky indie”, *Flow TV*. Recuperado de: <http://www.flowjournal.org/2008/02/from-cynicism-to-sentimentality-therise-of-the-quirky-indie/> (Consultado el 15/05/2017).
- Rabin, Nathan (2007): “The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown”, *A.V. Club* (25 de enero de 2007). Recuperado de: <http://www.avclub.com/article/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-emeli-15577> (Consultado el 15/05/2017).
- Radner, Hilary (2011): *Neo-feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. Nueva York: Routledge.

- Riviere, Joan (1929): "Womanliness as Masquerade", *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, pp. 303-313.
- Sconce, Jeffrey (2002): "Irony, nihilism, and the new American 'smart' film", *Screen* 43(4), pp. 349-369.
- Staiger, Janet (2013): "Independent of what? Sorting out differences from Hollywood." En: *American Independent Cinema: indie, indiewood and beyond* (op. cited), pp. 16-27.
- Tasker, Yvonne y Negra, Diane (eds.) (2007): *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Vermeulen, Timotheus y Van den Akker, Robin (2010): "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics and Culture*, 2.
- Whelehan, Imelda (2000): *Overloaded Popular Culture and the Future of Feminism*. Londres: The Women's Press.
- Zeynep, Arsel y Thompson, Craig J. (2011): "Demythologizing Consumption Practices: How Consumers Protect Their Field-Dependent Identity Investments from Devaluing Marketplace Myths", *Journal of Consumer Research*, 37(5), pp. 791-806. DOI: 10.1086/656389 (Consultado el 15/05/2017).
- Crowe, Cameron (2005): *Elizabethtown*. US: Paramount Pictures.
- Dayton, Jonathan y Faris, Valerie (2011): *Ruby Sparks*. US: Fox Searchlight Pictures y Bona Fide Productions.
- . (2006) *Little Miss Sunshine*: US: Fox Searchlight Pictures, Big Beach Films, Bona Fide Productions.
- Gondry, Michel (2004): *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. US: Focus Features, 2004.
- Webb, Mark (2010): *(500) Days of Summer*. US: Fox Searchlight, Watermark y Dune Entertainment III.