



***Manic Pixie Dream Girl*: construcción ideológica de un stock character del cine hollywoodense**

Manic Pixie Dream Girl: ideological construction of a Hollywood stock character

Juan Manuel Díaz¹

Resumen

El presente documento tiene como objetivo realizar un breve análisis sobre el personaje tipo (*stock character*) identificado como *manic pixie dream girl*, el cual se refiere a un personaje femenino cuyo único propósito es el de servir como detonante a la transformación y catarsis del protagonista masculino. Se realizará un análisis sintomático a partir de la teoría de estructuralista de Louis Althusser, las dicotomías de Peter Wollen y la estética carnavalesca propuesta por Mijaíl Bajtín. La idea central es establecer que el personaje tipo es una construcción ideológica del cine hollywoodense pero que, cuyos elementos discursivos y narratológicos, permiten ver los límites en aparatos ideológicos estatales de una sociedad y periodo determinado.

Palabras clave: *Manic pixie dream girl*; Louis Althusser; Peter Wollen; Estética carnavalesca; Mijaíl Bajtín.

Abstract

This paper aims to develop a brief analysis of a stock character identified as *manic pixie dream girl*, a female character whose sole purpose is to serve as a trigger for the transformation and catharsis of the male protagonist. The analysis will make use of the structuralist theory of Louis Althusser, the dichotomies of Peter Wollen and the carnivalesque aesthetic proposed by Mikhail Bakhtin. The central idea is to establish that the stock character is an ideological construction of Hollywood cinema, but with discursive and narratological limits that allow us to see the limits of state ideological apparatus in a determined society and period.

Keywords: *Manic pixie dream girl*; Louis Althusser; Peter Wollen; estética carnavalesca; Mikhail Bakhtin.

¹ Nació el 11 de octubre de 1985 en la Ciudad de México, México. Es licenciado en relaciones internacionales por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, maestro en sociología por la Universidad Iberoamericana, doctor en humanidades por la Universidad Anáhuac y estudiante del doctorado en teoría y análisis cinematográfico en la Universidad Autónoma de México. Actualmente se desempeña como profesor investigador de la Universidad Autónoma del Estado de México y profesor de cátedra de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se ha especializado en los campos de los estudios culturales, estudios visuales, teoría y filosofía del cine, y sociología del arte. Asimismo, sus áreas de interés son el cine japonés, el cine de Asia Central, particularmente la obra del director Darezhan Omirbayev; la relación entre arte y política, y la construcción de identidades nacionales a través del cine. Además, se desarrolla como escritor cuya obra se integra de novela, ensayo y poesía.

Introducción

El presente documento tiene como objetivo realizar un breve análisis sobre el personaje tipo (*stock character*) conocido como *manic pixie dream girl*, el cual es un personaje femenino cuyo único propósito es el de servir como detonante a la transformación y catarsis del protagonista masculino. Se realizará un análisis sintomático a partir de la teoría de estructuralista de Louis Althusser, las dicotomías de Peter Wollen y la estética carnavalesca propuesta por Mijaíl Bajtín. La idea central es establecer que el personaje tipo es una construcción ideológica del cine hollywoodense pero que, cuyos límites discursivos y narratológicos, permiten ver los aparatos ideológicos estatales de una sociedad y periodo determinado.

El término de *manic pixie dream girl* es un término acuñado por el crítico de cine Nathan Rubin (2007) quien comenta la carencia de profundidad en el personaje que Kirsten Dunst interpreta en *Elizabethtown* (Crowe, 2005). Este personaje tipo existe únicamente para enseñarle a hombres jóvenes que deben abrazar la vida. Es un personaje femenino superficial carente de vida interna, propósitos y deseos. Solo es catalizador para la transformación del protagonista masculino. Por lo general, las *manic pixie dream girl* son chicas joviales que encuentran magia en las cosas rutinarias y le hacen ver al protagonista el gozo de vivir. De manera contraria, sus contrapartes son hombres jóvenes que están atravesando una crisis existencial o un episodio depresivo. En el caso de *Elizabethtown*, Drew, interpretado por Orlando Bloom, está al borde del suicidio. La cinta comienza cuando el joven se intenta quitar la vida, éste se ve interrumpido por una llamada de su hermana. Su padre ha muerto y debe viajar a *Elizabethtown* para organizar el funeral. Durante el viaje al pequeño pueblo sureño conocerá a Clair, interpretada por Kirsten Dunst, quien le enseñará que aun vale la pena vivir y que el fracaso es parte de la vida misma.

El presente análisis no busca establecer que las películas donde aparece este *stock character* muestran disyunciones fílmicas que pudieran poner en tensión el discurso ideológico dominante de Hollywood. Por el contrario, estas cintas son las representaciones imaginarias de las relaciones sociales convencionales, aceptadas y generalizadas (STAM, 2000, p. 161). De esta forma, las cintas ayudarían a la apropiación e interiorización de roles sociales determinados. Estas películas no serían más que fantasías masculinas juveniles, las cuales permiten que, como dice Stam (2000), se interioricen las estructuras y practicas sociales. Al mismo tiempo, los públicos acogerían las estructuras escondidas bajo las imágenes cinematográficas y, con ellas, les darían forma a sus propias identidades. Los individuos aceptarían maquinalmente su papel dentro del sistema de relaciones de

producción (STAM, 2000, p. 161) gracias a la interiorización de las formas, ideas, imágenes, percepciones y emociones venidos del propio marco de referencia social.

El análisis es un análisis sintomático propuesto desde las ideas de Althusser, quien defiende la noción de una lectura en *negativo*. Lo anterior quiere decir que no se trata de comprender lo que el texto *dice*, sino lo *no dice*, dicho de otro modo, lo que se silencia (STAM, 2000, p. 161). En otras palabras, los límites de la representación fílmica en estas cintas muestran el fondo ideológico y social de estos discursos. Sería una suerte de leer el contorno del texto, interpretar lo que llamo aquí un *espacio extradiegético*: el espacio que no muestra la cámara, ese espacio complementario a lo que sí se puede ver, pero se decide no mostrar. Este espacio es evidentemente imaginario y no factual. El espectador debe imaginar lo que está fuera del espacio profílmico. Sin embargo, por mera oposición a la construcción de la imagen, este espacio imaginario constituye el contrapeso a la imagen. Es, en suma, el complemento de lo que se ve a cuadro. Todo lo anterior produce tensión en el espacio diegético. Dicha tensión serían las aperturas por las cuales podemos observar las construcciones y los entretreídos ideológicos de los productos culturales. Los límites del discurso son espacios de fuga donde se revela su propio fondo.

Me enfocaré a ubicar las carencias estructurantes en el discurso del personaje como representación imaginaria de las relaciones entre hombres y mujeres jóvenes. De esta manera podré comprender lo que Hollywood entiende como *ser mujer* y más específicamente lo que el mainstream cinematográfico entiende como *ser mujer joven*. Debo mencionar que dicha explicación funcionaría para la primera década del siglo XX, entre el 2000 y 2010, y es que durante este periodo surge el personaje como elemento narrativo predominante. Por solo mencionar unos cuantos ejemplos, podemos contar a Sam (Natalie Portman) en *Garden State* (Braff, 2004) y *Penny Lane* (Kate Hudson) en *Almost Famous* (Crowe, 2000). Además, se ha mencionado a Susan Vance (Katherine Hepburn) en *Bringing Up Baby* (Hawks, 1937) y Annie Hall (Diane Keaton) en *Annie Hall* (Allen, 1977) como casos tempranos.

Sin embargo, me parece que tanto Susan Vance como Annie Hall cuentan con una clara agencia. Además, en la medida de que las dos mujeres son representaciones imaginarias de relaciones sociales, responderían a imaginarios ideológicos diferentes correspondientes a sociedades distintas. No puedo hacer extensible las consideraciones que hago aquí para otros personajes que responden a imaginarios sociales diferentes. Tanto Susan Vance como Annie Hall representarían

formas distintas de entender a la mujer, si bien emparentadas, no son exactamente iguales. Susan estaría ligada a una conciencia de lo femenino en el periodo entre guerras, mientras que Annie estaría enmarcada en el advenimiento de la sociedad pos-industrializada y la liberación femenina. Lo anterior generan dos formas específicas de ver a la mujer. Ante una mirada rápida, los dos personajes parecieran el mismo arquetipo, pero en el fondo, me parecen corresponderían a otras dinámicas sociales e imaginarias.

Se debe tener cuidado de no aplicar el arquetipo a personajes que corresponden a otras relaciones sociales, materiales y simbólicas distintas. La *manic pixie dream girl* nace con el nuevo siglo y es un fenómeno narratológico propio de los códigos semánticos y sociales de la primera década del siglo XXI. Si bien es cierto que puede estar emparentada con otros personajes arquetípicos, me parece que es una producción primordialmente estadounidense y de la época mencionada. Habría que realizar una investigación mucho más profunda para establecer la exportación del arquetipo y sus funcionamientos en otros contextos.

Ideología y fisuras

La tradición del análisis sintomático proviene de Louis Althusser (2008), sin embargo, serán Jean-Louis Comolli y Jean Narboni quienes lo popularizaron para el análisis cinematográfico (STAM, 2000, p. 161). Narboni indicaría que el cine, en su condición de aparato reproductor ideológico, pondría al espectador en una posición de no reconocimiento de sí mismo. El sujeto, vaciado de sentido y de relaciones constituyentes, sería llenado por un conjunto de elementos identitarios presentados y dinamizados por el cine (*apud* STAM, 2000, p. 162). La cinta es el vehículo por medio del cual se interiorizan las ideas de las estructuras sociales. Es evidente que en la tradición althusseriana hay una idea que supone a un espectador como ente pasivo y reduce al cine, de manera ahistórica, a una suerte de metafísica cuya naturaleza es la de reproducir la ideología dominante. Dicho de otra manera, el cine siempre presentaría la misma ideología independientemente de los cambios históricos.

En estos términos, no habría un movimiento dialéctico en términos del cine como medio de producción simbólico. La fuerza productiva del cine es, precisamente, la capacidad de confrontar dialécticamente sus propios contenidos ideológicos con su antítesis. Esto es, en términos de Dziga Vertov (1974), la capacidad revolucionaria del cine: confrontar dialécticamente la realidad y su representación. Además, el cine, según Vertov (1974), es capaz de confrontar los contenidos

ideológicos dominantes con aquellos que son subversivos. Por tal motivo, me parece hay un reduccionismo acrítico cuando se llevan al extremo las ideas althusserianas.

Ahora bien, se debe rescatar el análisis negativo de huecos y fisuras propuestos por Althusser para evidenciar los límites de las producciones ideológicamente dominante. Al mismo tiempo, el análisis sintomático permite ver cuáles son las representaciones imaginarias subyacentes a cada producto estético. La propuesta althusseriana será actualizada por Comolli y Narboni, quienes, en lugar de simplemente llevar el reduccionismo althusseriano a sus últimas consecuencias, reconocen que, al interior de un filme, hay corrientes dominantes y subversivas (STAM, 2000, p. 162). De esta forma, los autores franceses entienden a las citas como producto de tensiones internas políticamente ambivalentes de donde se genera su fuerza estética (STAM, 2000, p. 163). Hay, ciertamente una tensión entre cine e ideología, una cinta no es una representación total de la ideología, hay fisuras y desvelamientos donde la cinta no alcanza a representar completamente los intereses ideológicos dominantes. Son, en estas discrepancias, donde se perciben los límites ideológicos como estéticos de la obra.

Las disyunciones fílmicas exponen las tensiones y los límites de la ideología oficial, la cual será definida como es un sistema lógico de representación con reglas propias (STAM, 2000, p. 163). Estas representaciones pueden estar integradas por imágenes, mitos, sonidos, narraciones, percepciones, ideas, emociones y, en el caso del cine, elementos formales como tipos de montaje específicos, encuadres y representación actuarial. De esta forma el personaje arquetípico que aquí comento, presenta sus propias disyunciones al omitir y silenciar cosas del discurso dominante y subalterno.

Las representaciones imaginarias ideológicas, como lo es la *manic pixie dream girl*, tienen un papel histórico en sociedades determinadas. Son representaciones de la relación imaginaria de los individuos respecto a las condiciones imaginarias de su existencia (STAM, 2000, p. 163). Estas presentaciones son elementos indispensables para la reproducción de las sociedades y su vida histórica (STAM, 2000, p. 163). En el caso de este personaje tipo, lo que subyace serían las idealizaciones de una generación de guionistas y directores. Esas idealizaciones sería una representación imaginaria de la mujer joven y de su forma de vincularse. Son, en un sentido lato, las fantasías que hombres jóvenes tienen sobre las mujeres, mismas que establecerán la forma en que hombres y mujeres jóvenes se vincularán.

Interpelación

La ideología y sus representaciones imaginarias son interiorizadas por el público, gracias a un mecanismo que Althusser (1988, p. 52) llama *interpelación*. Lo anterior no es más que la manera en que se incorpora las ideas sociales hacia la conciencia del sujeto. En tanto la cultura está mediada materialmente², el cine sería esa mediación por medio de la cual valores específicos son incorporados en la conciencia de los públicos. Por lo cual, indica Stam (2000, p. 165), hay una admisión de la ideología como elemento constitutivo de las sociedades. Una suerte de unión entre lo material y simbólico o, mejor dicho, se percata que la estructura y lo superestructural no están divididos sino son dos caras de la misma moneda.

De esta forma, las estructuras y practicas sociales acogen a los individuos, dándoles una identidad social y constituyéndolos como sujetos sociales que aceptan su rol social (STAM, 2000, p. 165). Los sujetos se comprenden dentro del gran relato lo social gracias a narrativas, imágenes historias, mitos, leyendas y una serie de relatos que les permiten comprender su lugar en el mundo, en la sociedad y en la historia. El ser humano necesita una realidad construida mítica y simbólicamente para habitarla.

Es así como se puede considerar que la ideología no es un añadido más, una mera falsa conciencia sino un elemento constitutivo de toda sociedad y hasta necesario para su reproducción. Lo anterior sin caer en una apología de la ideología, simplemente indico que es un rasgo objetivo del orden social que estructura la propia experiencia del sujeto y su mundo.

De nuevo, me parece pertinente acotar que esto no implica que no haya cine subversivo o que no existan mecanismos de representación de identidades subalternas. Evidentemente ambas cosas existen, pero me refiero a las tendencias generales del cine comercial. Al mismo tiempo, tampoco implica la total pasividad del público, quien tiene un papel cada vez más activo en la formulación de narrativas³. La cuestión aquí es la mayor probabilidad de asimilación de un mensaje dado y repetido por diversas cintas en un periodo específico de tiempo, las cuales repiten la ideología dominante de la sociedad estadounidense.

² Véase el trabajo de Baron Isherwood y Mary Douglas (2009).

³ Véase *Textual Poachers* de Henry Jenkins

Lectura sintomática y ausencias estructurantes

Ahora bien, una vez que se ha establecido los fundamentos teóricos y metodológicos del análisis, continuaré por realizarlo. Es así como ubico cuatro ausencias estructurantes. Es decir, cuatro omisiones en la representación imaginaria del personaje, así como en su discurso:

1. Mundo interno del personaje
2. Falta de deseos y motivaciones
3. Arco dramático y transformaciones
4. Incorporación de la mirada femenina.

Con respecto al *mundo interno del personaje*, puedo mencionar que hay una falta de interioridad del arquetipo. Si bien podemos conocer datos de su vida no hay una muestra de las emociones ni de la subjetividad del personaje. Es una interioridad que se omite y por tanto genera una carencia. ¿A qué se debe esta carencia? Me parece que es necesaria tal superficialidad para no distraer a la narrativa y al espectador de las transformaciones dramáticas del protagonista. El personaje femenino es simplemente un recurso narrativo y estético para explorar la interioridad masculina y sus dramas. En el caso de Claire en *Elizabethtown*, podemos llegar a escuchar su voz interna pero simplemente funciona casi como una caja de resonancia de la voz del protagonista masculino. También podríamos indicar que sabemos algo de su historia: una relación dispar y de poco interés, donde ella queda en un segundo término en la vida de su actual novio, Ben. De nuevo, hay una consistencia que nos indica que el personaje vive en dependencia de la voluntad masculina. Se reafirma la reacción unidimensional, inclusive en momentos de tensión dramática. Es un simple afiche para que Drew, el protagonista, pueda explorar su propia sensibilidad. La única decisión más o menos autónoma que ella toma es la de realizar el mapa que guiará a Drew en su viaje de regreso a casa. En ultimas cuentas, el mapa lo guiará hacia ella, pero no es una decisión *para ella*, la acción va encaminada para avanzar el arco dramático de Drew y para que éste último realice la catarsis necesaria.

Considerando el segundo punto, *la falta de motivaciones y deseos*, no queda del todo claro por qué el personaje femenino termina por generar algún tipo de interés en el protagonista. Tanto en *Elizabethtown* como en *Garden State* es prácticamente una casualidad por la que entablan algún tipo de relación, y, en ambos casos, casi muy a pesar del propio protagonista. La *magic pixie dream*

girl insiste en ese vínculo. Drew deja esperando a Claire en el teléfono mientras habla con mujeres con más agencia: su madre y hermana. En Garden State, Andrew muestra un poco de más interés en Sam, pero ella será la que insistirá en el vínculo a lo largo de la cinta. En ambos casos, no se percibe un interés o un deseo claro por parte de las mujeres. El espectador no llega a comprender la razón de estos vínculos más allá de servir a la trama y a la transformación del personaje masculino. En este sentido, la *manic pixie dream girl* solo es un dispositivo de movimiento narrativo, lo cual elimina cualquier tipo de agencia.

En tercer lugar, se encuentra la ausencia de un *arco dramático* y *transformaciones*. La estructura narrativa para este personaje es básicamente la misma. Dado que no sufre ningún tipo de transformación, su arco dramático no avanza. No le sucede nada a ninguno de estos personajes. Simplemente acontecen para provocar cambios en la subjetividad masculina. Se distingue el personaje femenino por ser unidimensional. En tanto a sus emociones, parece albergar la misma emoción a lo largo de la cinta., no se le ve triste o decepcionada, hay una constante alegría por vivir que revela la falsedad del personaje. Claire solo se muestra feliz y sonriente, en una suerte de discusión con Drew muestra un aparente enojo para regresar a su sonrisa habitual. Lo mismo sucede en la secuencia en la que los personajes se besan por primera vez, hay una forma de melancolía en Claire para prontamente regresar a la felicidad inocua. Y es que, la *manic pixie dream girl* se distingue por esa univocidad emocional, solo alberga una emoción que busca generar placer estético, hacer que el espectador se sienta bien, sin ningún tipo de contrariedad. Pareciera que la multidimensionalidad emotiva, con todo lo que esto conlleva, incluyendo emociones como la tristeza y la ira; están reservadas para la sensibilidad masculina.

Finalmente, la última ausencia es la *mirada femenina*. Me parece correcto el diagnóstico de Rabin (2007) cuando indica que el personaje encarna las fantasías de escritores y guionistas hombres. Visto desde esta perspectiva, el personaje es en sí mismo una fantasía, una reproducción imaginaria que cada vez más se aleja de lo factual. Inclusive se podría decir que este personaje deja de ser una representación imaginaria y es una representación fantasiosa. A saber, la primero la entiendo como una imitación de lo factual mientras que la segunda sería una invención desvinculada con lo factual.

Es claro que se puede establecer este tipo de argumento para otros personajes stock como el *magical negro*, la *femme fatale*, el *absent minded professor* o la *dragon lady*. Bien se podría decir que ninguno de estos personajes, dado su nulo nivel de relación con lo factual, deja de ser una representación imaginaria y se convierte en una representación fantasiosa. La diferencia con estos

personajes y la *manic pixie dream girl* es el tiempo que llevan existiendo, ésta última es un fenómeno narrativo y estético propio de la primera década del siglo XXI. Los otros personajes stock han logrado incorporar las miradas subalternas de creadores pertenecientes a las identidades que han buscado ficcionalizar. Es por esto por lo que la representación e incorporación de creadoras de contenido importa. Es necesaria que la mirada femenina reconstruya al personaje tipo. Es claro que es un personaje nuevo que inclusive se está transformando y deconstruyendo en otros personajes.

Es cierto que hay ejemplos de deconstrucciones como Clementine interpretada por Kate Winslet en *Eternal sunshine of the spotless mind* (Gondry, 2004), Summer interpretada por Zoe Deschanel en *500 days of summer* (Webb, 2009) y Ruby interpretada por Zoe Kazan en *Ruby Sparks* (Dayton y Faris, 2012). Clementine inclusive llega a comentar que “ella no es un concepto, simplemente una chica que está buscando su propia tranquilidad” (Gondry, 2004) generando un metacomentario sobre la construcción y funcionamiento narrativo del personaje.

Es curioso que inclusive Zoe Deschanel se ha vuelto la cara reconocible de la *manic pixie dream girl* cuando el personaje de Summer es precisamente la deconstrucción del arquetipo. Summer no es pasiva y tiene una profunda agencia, inclusive podríamos argumentar que el fracaso de la relación entre Summer y Tom, interpretador por Joseph Gordon Levitt, se debe precisamente a su mundo interior y a las transformaciones del personaje a lo largo del filme. Yendo un poco más lejos, Tom es la mirada masculina que ha buscado dominar a las mujeres jóvenes, es esa mirada fantasiosa que precisamente construyó a la *manic pixie dream girl*. Es interesante que Summer ha generado un movimiento negativo por parte del público masculino y se ha vuelto una suerte de arquetipo negativo, algo así como la forma de representar a las mujeres malvadas que hacen sufrir a los hombres.

Summer renuncia primero a Tom antes de traicionarse a sí misma. No solamente es parte del arco narrativo del personaje, está haciendo un metacomentario para la construcción del arquetipo. El arco dramático de Summer muestra el abandono y renuncia de la mirada masculina y su mundo interno de fantasía. Esto se hace evidente en la secuencia de reencuentro entre los dos. La pantalla se divide y se nos muestran las expectativas de Tom y la realidad, el resultado es que las primeras nunca se cumplen y termina siendo una decepción para el personaje masculino. Summer nunca renuncia a su autonomía y prefiere abandonar a Tom.

Esta representación, me parece desafía las expectativas reproducidas por el arquetipo

generando enojo, malestar y displacer no solo con el personaje sino con la actriz misma. El mismo público genera debates y ha habido condenas tanto en la representación ficcional como hacia la actriz. Esto me parece una prueba del punto que he querido demostrar. Las representaciones imaginarias y fantasiosas condicionan las expectativas y sensibilidades del espectador. Lo cual es especialmente sensible en públicos jóvenes.

En el caso de Ruby en *Ruby Sparks*, vemos la incorporación de la mirada femenina. La actriz Zoe Kazan fue guionista de la película haciendo un metacomentario sobre la creación de personajes femeninos. Calvin, interpretado por Paul Dano, es un joven escritor cuya novela es protagonizada por una chica llamada Ruby Sparks, la cual no es otra cosa más que fantasía de mujer perfecta. Cuando Calvin reconoce que se está enamorando de su creación, al día siguiente, Ruby aparece de la nada en su casa. Calvin puede modificar a Ruby gracias a la escritura y es esta condición la que ha abierto a la opinión de que Ruby es una *manic pixie dream girl*. Mi interpretación es que la cinta muestra precisamente la deconstrucción del personaje en la pantalla. Vemos como Ruby, primero dependiente de Calvin, se transforma en una persona hasta que su amor por él deja de definirla y termina por querer otras cosas. Si bien solo la habitaba un sentimiento, ahora Ruby es multidimensional. Es justamente el involucramiento de la mirada femenina la que puede volver multidimensional al personaje.

Tensiones de Peter Wollen

Para continuar con el análisis, incorporaré las dicotomías de Wollen (*apud* STAM, 2000), las cuales son categorías binomiales que representan tensiones al interior de una cinta. Estas tensiones indicarán si el filme es parte de una narrativa tradicional o en una narrativa de contracine, es decir, un cine experimental. Las tensiones de Wollen (*apud* STAM, 2000) son las siguientes:

1. Intransitividad narrativa frente a transitividad narrativa: se refiere a la ruptura sistemática de la narración.
2. Extrañamiento frente a identificación: técnicas mediante las cuales se busca generar identificación con el público o alejamiento y extrañamiento con el mismo.
3. Evidenciación frente a transparencia: evidenciar los procesos de construcción del significado y atraer la atención de la mirada hacia estos.
4. Diégesis múltiple frente a diégesis única: número de estructuras narrativas
5. Apertura frente a clausura: cualidad de unificación de la visión del autor además de referirse

a intertextualidades

6. Displacer frente a placer: la experiencia fílmica concebida como un tipo de producción y consumo efectuado y si produce placer o aversión.
7. Realidad frente a ficción: revela las mistificaciones que acarrearán las ficciones fílmicas.

Cada dicotomía muestra una tensión específica y me he dado a la tarea de ubicar la mayoría de las cintas aquí mencionadas en alguna de estas tensiones. He considerado que las películas donde habitan *manic pixie dream girls* están configuradas a la tradición discursiva hollywoodense por lo que buscan una univocidad diegética, así como el establecimiento de la mimesis como principio de realidad fílmica. Es este compromiso con lo veraz, lo que determina el tipo de ecosistema donde habita el personaje. Se busca establecer la plausibilidad de encontrar una mujer así. De aquí es que surgiría el principio del placer del filme: saliendo de la sala de cine el público puede encontrar a su mujer perfecta. Es en esta posibilidad de lo fantástico donde radica el éxito de la cinta. La interpelación es posible porque el público considera que es posible dicha posibilidad, la cual en realidad es nula, pero la cinta genera la ficcionalidad de que puede ocurrir.

A continuación, presento un esquema de las tensiones de Wollen (*apud* STAM, 2000, p. 178) como un proceso en el que cada tensión nos llevará a la siguiente. Como se puede observar, me he decantado por algún polo de las tensiones:

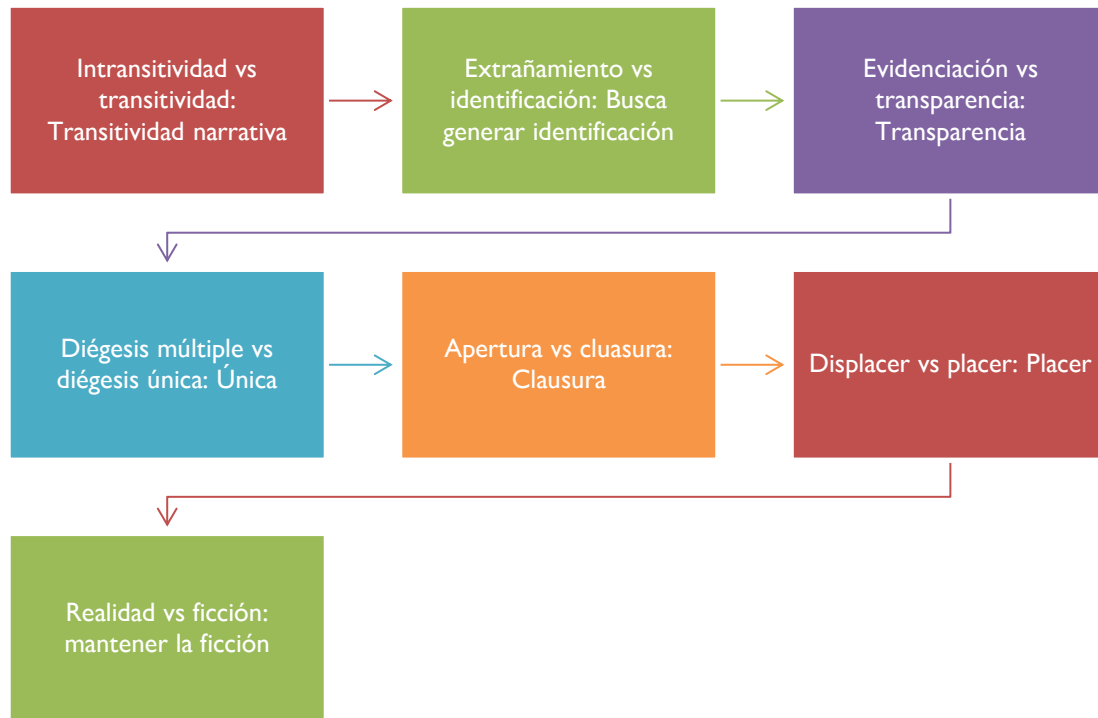


Tabla 1: Tensiones de la película. Elaborado por lo autor.

De esta forma, las películas que habita el personaje tienden a tener una transitividad narrativa, buscan generar identificación, hay un proceso de transparencia, es decir, evitan evidenciar los procesos por los cuales se construye la significación de los signos y de su discurso. La diégesis es única para que logre ocultar los procesos de significación y que el espectador no entre en crisis a partir del texto visto. Lo anterior, causa una clausura de sentido, esto está dado a partir del texto como expresión discursiva completa y total sin posibilidad de apertura interpretativa. De aquí, de esta unidad, se construye el placer. La posibilidad nace de esta unidad y, finalmente, todo lo anterior mantiene la ficción que se extrapola hasta la subjetividad del espectador: es posible que a mí me pase esto. La ficcionalización de una atmósfera termina por ir más allá de la pantalla hasta las expectativas y percepciones del espectador.

Para que funcione el personaje tipo deben de mantener la realidad ficcional, así como la unicidad del texto en tanto unidad narrativa donde habita el personaje. Inclusive puedo mencionar que hay un coeficiente de realidad y coeficiente de reflexividad o auto referencialidad en las cintas. El éxito o fracaso del personaje corresponde a este coeficiente. Es necesario que el personaje habite un texto poco autorreferencial para no romper la ficción con metacomentarios como los que

realizan los ejemplos mencionados de las deconstrucciones del personaje. Ciertamente parece que las deconstrucciones echan mano de la reflexividad para hacer metacomentarios que precisamente buscan evidenciar que es una ficción no mimética y muestran abiertamente sus procesos de significación, así como sus códigos operativos. Por el contrario, los casos del personaje stock buscan la realidad o establecer que son mimesis de la realidad. Por tal motivo, puedo mencionar que hay una alta intensidad realista y baja intensidad reflexiva, tal vez, el único dispositivo que rompe la ficción sería la narración extradiegética, pero por lo general no usan estos recursos que puedan poner en riesgo la realidad ficcional. El personaje habita narraciones con bajo coeficiente de reflexividad, esto quiere decir que su ecosistema es uno de pretensiones realistas y miméticas.

La estética del carnaval

La solución para la reinención del personaje tipo son los principios analíticos y teóricos de Bajtin. Estoy hablando específicamente de la idea de la estética del carnaval. Una noción que indica que el desorden y lo grotesco, en tanto tradición estética, representa una antinomia a la tradición moderna de la estética y los cánones de belleza (BAJTIN, 2003, p. 5). Esta tradición representa la subalternidad de la ideología dominante. En términos de representación y narrativas, la estética del carnaval representa lo grotesco, pero también lo popular, la fiesta y aquello que nace de lo popular (BAJTIN, 2003, p. 6).

Las funcionalidades de esta construcción ideológica y de sus representaciones sirven para fisurar y fragmentar los discursos unificados burgueses de la alta modernidad. Es por este principio de tensión constante con lo moderno es que se pueden reconstruir los personajes tipo desde el carnaval y lo grotesco. Si llevamos la polaridad de las tensiones de Wollen a la polaridad contraria se podría poner en evidencia el principio del carnaval: el acontecimiento estético no de la ficcionalización o simulación de la realidad, sino aceptar claramente el espectáculo carnavalesco como principio de redención de las narrativas alto-modernas. Dicho de otro modo, el carnaval es el espectáculo grotesco cuyo público sabe que es una simulación burda, grotesca y deforme pero ahí radica la fuerza, al exponer esa contra-estética invisibilizada por la ideología burguesa moderna.

Mientras que el hábitat natural de la *manic pixie dream girl* es la perfección del discurso mimético unívoco, su deconstrucción, podría fundamentarse en la estética carnavalesca para establecer una nueva representación imaginaria en lugar de fantasiosa.

Esta estética implica aceptar que en el texto cinematográfico cohabitan corrientes dominantes y subalternas, provocando una ambivalencia dialéctica (STAM, 2000, p. 69-71). Un texto puede ser partícipe de la ideología dominante, pero en sus omisiones y ausencia estructurantes puede estar mostrando los límites de dicha ideología. Esto genera que haya distintas voces explícitas e implícitas en el texto, el cual, visto desde este punto de vista es una producción dialéctica de sí mismo, de sus elementos constituyentes, omisiones y recursos para presentar su narrativa.

Lo anterior rompe la dicotomía entre el arte alienante para las masas y un arte de vanguardia liberador (STAM, 2000, p. 166). Lo carnavalesco proviene de lo popular y del consumo de masas, en lugar de la cultura de la alta modernidad. Esto permite canalizar fuerzas de producciones anteriormente descartadas. Además, el arquetipo mencionado aquí, habita los productos ideológicos no especializados. Por tal motivo, aceptar la estética de lo popular para establecer horizontes de interpretación y de deconstrucción del propio personaje.

El rescate de la *manic pixie dream girl* viene precisamente de la aceptación de su representación como constructo ideológico que puede ser subvertido incorporando elementos invisibilizados hasta ahora como lo mencioné en líneas arriba. Esto nos daría como resultado formas híbridas producto de lo carnavalesco y el discurso hollywoodense. Me parece que esto podría generar unas mayores tensiones ideológicas de la construcción discursiva y aumentar su capacidad para ser subversivo.

Referencias

- ALTHUSSER, Louis. **Ideología y aparatos ideológicos del Estado**. Freud y Lacan. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- ALTHUSSER, Louis. "Guía para leer El Capital" en **Marxists Internet Archive**, noviembre de 2008. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/althusser/1969/guia.htm>. Acceso en 01/12/2022.
- BAJTIN, Mijáil. **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**. El contexto de François Rabelais. Buenos Aires: Alianza Universidad, 2003.
- BETTETINI, Gianfranco. **La conversación audiovisual**: Problemas de la enunciación fílmica y televisiva. Madrid: Cátedra, 2007.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **El mundo de los bienes**: para una antropología del consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

RABIN, Nathan. “The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: *Elizabethtown*” en **The A. V. Club**, 25 de enero de 2007. Disponible en: <https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>. Acceso en 01/12/2022.

STAM, Robert. **Teorías de cine**: Una introducción. Buenos Aires: Paidós, 2000.

VERTOV, Dziga. **Cine Ojo**. Madrid: Fundamentos, 1974.