

***Rethinking The Hollywood
Teen Movie. Gender, Genre
and Identity***

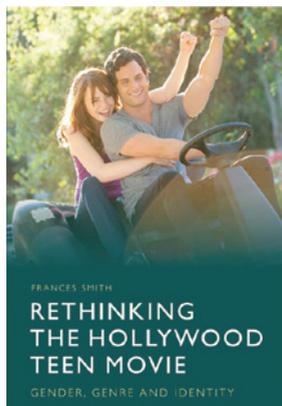
Frances Smith

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2017

256 páginas

94,28 €



El cine *teen* de Hollywood es un género industrial consolidado desde hace décadas. Sobre sus convenciones y diálogo en torno a la cuestión de género e identidad discurren las páginas del libro de Frances Smith, *Rethinking the Hollywood Teen Movie: Gender, Genre and Identity*. La tesis de Smith, desarrollada en el Departamento de Film and Television Studies de la Universidad de Warwick, fue publicada en noviembre de 2017 por Edinburgh University Press. El campo de estudio elegido por la autora es el de las películas protagonizadas por adolescentes que dialogan desde la pantalla con espectadores de la misma edad sin que el punto de vista del relato sea adulto. Son la filmografía del primer Travolta, las películas de los 80 de John Hughes, las producciones de la última década del milenio de Neal H. Moritz y otros miles de títulos que conforman una industria que pone en escena personajes estereotípicos recorriendo tramas de iniciación adolescente en las que convergen conceptos de performación, género e identidad. El contexto de desarrollo de

los personajes *teen* son institutos de pasillos con paredes forradas de taquillas que, en el tercer acto, se llenan de pancartas que anuncian la mitificada *prom*, un baile de graduación en el que, a través de la pérdida de la virginidad, sellar la cimentación y realizar la transición a la primera edad adulta.

En el primer capítulo del libro, a modo de introducción, Smith subraya los estudios basados en el análisis del cine adolescente como indicador de provisiones aspiracionales para sus espectadores. Timothy Shary (*Teen Movies: American Youth on Screen*, 2005) ya ofreció una visión comprensiva del género cinematográfico *teen* y de cómo, desde la década de 1950, el marketing hollywoodiense convirtió a los adolescentes en su público objetivo. Posteriores estudios, como el de Catherine Driscoll (*Generation Multiplex: The Image of Youth Contemporary American Cinema*, 2014), añadieron a la discusión la complejidad generica del cine *teen* y su asimilación e incorporación a la vida escolar del joven americano, en el plano de lo real, de manera aspiracional.

Smith presenta la hipótesis que recorre el libro tratando de mostrar la compleja particularidad e indeterminación de la construcción de la identidad en el cine de Hollywood. Para ello, en el segundo capítulo, «Rethinking the Teen Movie», invita a replantearse la cuestión del cine adolescente y su clonicidad. La autora defiende sus diferencias, marcadas por el devenir del tiempo que da lugar a nuevas identidades y concepciones de género adolescente. Asimismo, plantea el contexto de análisis textual y la metodología de *case study* con la que realizará un recorrido por la historia del cine adolescente de Hollywood, descartando el que no se engrana en este circuito porque al primero le asigna la globalidad mundial que ha cementado el imaginario popular sobre la adolescencia. Smith resalta entre sus objetivos la búsqueda de la construcción de esa identidad (entendiendo que es un periodo refractario que busca la consolidación en la edad adulta) y la coalición con la construcción del género

performativo expuesto en las teorías de Judith Butler. Indica que Butler dejó abierta la pregunta de género de la adolescencia y que, al igual que su teorización, es una construcción que nunca está terminada.

Smith evidencia esa evolución en el tercer capítulo del libro, «Acting Up: Performing Masculine Delinquency in the Teen Movie», en el que transita la primera de las muchas máscaras que el cine comercial le puso a la adolescencia masculina: la del delincuente juvenil. Fue encarnada en la década de 1950 (el primer momento de la historia en el que los adolescentes americanos pudieron permitirse serlo al no tener una guerra en la que batallar) por James Dean, que cumplió el destino nihilista de la rebeldía con su repentina muerte. Desde entonces, es imposible disociar al actor de los personajes a los que interpretó, evidenciando la huella que los mecanismos de Hollywood pueden tener en la construcción de las identidades. La actuación del delincuente juvenil adquirió holgura a través de los mecanismos del *pastiche* posmoderno cuando lo interpretó Travolta en *Grease* (Randal Kleiser, 1978) y terminó por romper la convención con Christian Slater convertido en asesino adolescente de humor negro en *Escuela de jóvenes asesinos* (*Heathers*, Michael Lehmann, 1990). A pesar de las décadas y contextos que diferencian esas representaciones del delincuente juvenil, los tres personajes muestran el mismo énfasis en la rebelión como base diferenciadora de la construcción de la identidad, al mismo tiempo que también esa rebeldía es una muestra de la ansiedad que provoca la fragmentación y el fallo en la identificación del género al tratar de construir una heteronormatividad al uso.

El modelo de la construcción de la femineidad adolescente dentro de los valores convencionalmente aceptados por la sociedad utiliza un discurso diferente que la autora desarrolla en el cuarto capítulo, «Making Over: Gender and Class at the High School Prom». Smith analiza el relato en torno al cuento clásico de *Cenicienta*,

convertida en el género *teen* en la reina del baile del instituto. Fue interpretado por Molly Ringwald en *La chica de rosa* (*Pretty in Pink*, Howard Deutch, 1986), reconstruido a finales de la década de 1990 en la película *Alguien como tú* (*She's All That*, Robert Iscove, 1999) y dibujado de nuevo según los patrones del nuevo milenio en *Chicas malas* (*Mean Girls*, Mark Waters, 2004) por Lindsay Lohan (de nuevo, una actriz adolescente que cumplió el destino de ficción que marcaba el título de su mayor éxito). Las tres protagonistas construyen en la pantalla una identidad adolescente de estatus triunfante partiendo de la marginalidad, ya sea desde la diferencia de clase social (*La chica de rosa*), el *underground* artístico de las subculturas y performances políticas (*Alguien como tú*) o la inocencia infantil (*Chicas malas*). En las tres películas se repite el mismo ritual, al estilo Pigmalión, de cambio de armario y maquillaje que les permite entrar en el estándar de femineidad que las convierte en objetos deseables. La legitimización de esa nueva identidad se produce desde la mirada del otro, que no siempre es la masculina. En el caso de *Chicas malas*, es una consecuencia de la aceptación por el grupo de abejas reinas del instituto; es la cultura del capitalismo del *Girl World*, relacionado en su concepción con una agresión que termina por destruir el concepto teórico postfeminista.

En el quinto capítulo, «Looking Back: Nostalgia, Postfeminism, and the Teen Movie», la autora mira hacia atrás a través del revisionismo nostálgico de *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1988). El film otorga el protagonismo a un personaje al que todos llaman Baby, pero que, a lo largo de la trama, toma conciencia de la identidad disociada de la familia y la sociedad a través del baile y la decisión de transgredir la norma (algo que, en los códigos del cine *teen*, siempre se representa por el enfrentamiento a los padres) y sexualizar su cuerpo, en una línea cercana al postporno, para incorporarlo a su identidad, discurso proaborto mediante. No es casualidad que esa expresión postfeminista llegue desde el contexto de la nos-

talga. *Dirty Dancing* es una película filmada en el último lustro de la década de 1980, aunque ambientada en la de 1970, con la suficiente distancia para haber asumido las deficiencias de los relatos del pasado. Tampoco se empeña en actualizar las vivencias de los actores al tiempo contemporáneo, labor que siempre recae en las manos adultas de los creadores de ficción. Los mecanismos de puesta en escena resultan más veraces cuando se expresan desde la dolencia por el tiempo pasado, como muestran las vivencias en *Mel's Drive In* del grupo (otro eslabón de pertenencia necesario durante la adolescencia para completar la identidad, quizás poco subrayado en el libro de Smith) que radiografió George Lucas en *American Graffiti* (1973).

En la última parte, la autora recalca la caída de los relatos identitarios que han provocado la era de Internet y la incorporación de las biografías virtuales a través del capítulo «Becoming Other: the Posthuman and Teen Movie». En ese momento cercano a la actualidad de conversión posthumana, en el que ya no hay que tener un único rol y los géneros se despliegan, el cine de Hollywood adolescente eligió al superhéroe arácnido de la saga *Spiderman* de Sam Rami (2002, 2004 y 2007). De nuevo, la preocupación por la construcción del rol masculino parece estar presente, solo que ahora el adolescente no debe ser fuerte, sino tener poderes supernaturales y ser brillante en las matemáticas: una representación identitaria más de las confrontaciones de la masculinidad posibles, en la que, a pesar de la novedad, la heteronormatividad no llega hasta que la sociedad deja de perseguir las diferencias de ese protagonista y empieza a aplaudir la consecuencia del proceso

de corrección por el que le ha llevado la trama. Algo similar ocurre en la saga *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008), adaptación de la obra literaria de Stephanie Meyer, aunque es la identidad de la protagonista, Bella, la que busca su construcción tratando de llegar al estado posthumano de vampiro. La introducción del sexo, de nuevo, es el vehículo, aunque los modales del objeto de su afecto, el pálido vampiro Edward, son los de un caballero de principios de siglo. Es la incorporación de los conceptos de ética y responsabilidad al estado posthumano.

En las conclusiones del libro, Smith resalta que, sean vampiros o guerreras distópicas feministas como la Katniss Everdeen de *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012), en toda ficción adolescente sus protagonistas siempre tratan de resolver la misma pregunta: ¿quién soy? Los interrogantes se despejan recorriendo una trama social, de integración en el grupo, una familiar, de diferenciación, y una romántica, de transición corpórea a través del sexo. La autora muestra su preocupación por la asunción de clichés *teen*, de los que incluso los personajes de ficción toman conciencia, como ocurre en *Rumores y mentiras* (*Easy A*, Will Gluck, 2010); la repetición sin aprendizaje en las páginas del último capítulo, «Not another teen movie?», hace referencia a la parodia posmoderna de mismo título (Joel Gallen, 2001) que advertía sobre el posible agotamiento del género y su falta de relevancia en la construcción de la identidad futura. Smith mantiene la esperanza de que aquella película sea una parodia y no una predicción.

Carlos García Miranda