



Teen Film. A Critical Introduction

Catherine Driscoll
Oxford y Nueva York, Berg, 2011
198 páginas

Reseña por Carlos Menéndez Otero

Más síntesis crítica de estudios académicos sobre *teen film* que ensayo sobre el género en sí, *Teen Film. A Critical Introduction* realiza una aproximación discursiva al cine adolescente que 1) considera *teen* como un constructo equiparable a *youth*, lo que abre su corpus a filmes con protagonistas de edad variable, pero enfrentados a conflictos socialmente objetivados como adolescentes; 2) engloba dentro del *teen film* textos de naturaleza comunicativa diversa, lo que le permite incluir series televisivas, novelas y sitios web; 3) identifica continuidades temáticas y narrativas entre *teen films* de distintas culturas y períodos, lo que cuestiona la habitual adscripción del género al Hollywood de los años 50 y/u 80, y 4) reinterpreta la historia del *teen film* en clave feminista, lo que le hace incurrir en algunos errores empíricos y teóricos.

La primera de las tres partes de tres capítulos del volumen, *Histories* (págs. 9-61), establece “youth as a social problem, the institutionalization of the teenager, and youth as a celebration of present pleasure and future potential” (pág. 29) como principales continuidades entre las películas *juveniles* del cine clásico norteamericano, y el *teen film* de las décadas de 1950 y 1980, y las hace extensivas a géneros de otras cinematografías, en especial, la japonesa y la británica. La segunda, *Film Teens* (págs. 65-117), teoriza el *teen film* como género más autorreferencial que mimético, y estudia sus principales mecanismos de construcción narrativa. La tercera y última, *Liminal Teen Film* (págs. 121-162), especula con la posibilidad del *teen film* como un producto de los sistemas de censura y clasificación, una forma de consumo espectacular de naturaleza intertextual y un conjunto de temas transnacionales.

El capítulo 1, *Modernism, Cinema, Adolescence*, comienza con la objetivación de la adolescencia como período de dependencia social post-pubertad en la psicología y sociología de final del siglo XIX y principios del XX. Según Driscoll, ésta interactúa pronto con la industria fílmica en el tipo del *ingénue*, símbolo de una inocencia a punto de desaparecer en filmes de Mary Pickford, Lillian Gish o Charlie Chaplin. Por su parte, Jackie Cooper, compañero del último en *The Kid* (1921), es presentado como origen del delincuente juvenil cinematográfico, que termina de perfilarse en las películas de reformatorios (*Dead End kids films*) de los años 30 y 40, antítesis a su vez de las positivas representaciones de la serie sobre la familia Aldrich (1939-44), *Handy Andy* (1934) y los *bobby soxer films*. Sin referencia alguna a Sinatra como primer ídolo *teen*, el carácter transmedia de los Aldrich, o la correlación entre *film noir* y *Dead End kids films*, y musical y *bobby soxer films*; la autora finaliza el

capítulo con un análisis feminista de los *flapper films*, que sobredimensiona hasta convertirlos en uno de los principales antecedentes del *teen film*.

El capítulo 2, The Teenager and Teenage Film, se centra en *The Wild One* (1953), *The Blackboard Jungle* (1955) y *Rebel Without a Cause* (1955). Tras establecer la continuidad temática de estos filmes, ya propiamente *teen*, respecto a los precedentes sobre delincuencia juvenil, y la creación en ellos de los tipos de rebelde adolescente y profesor-héroe; el estudio sobrevuela su *monumentalización* (pág. 44) posterior y apenas la relaciona con la hegemonía *baby boomer*. Como en el capítulo 1, Driscoll elide temas cruciales para hacer una reescritura feminista del *teen film* y, en este caso, atribuye erróneamente a *Where the Boys Are* (1960) y las series sobre Gidget (1959-1988) la creación de otro importante tipo *teen*, el de la *geek girl/tomboy* que conquista al chico popular con un pequeño cambio de imagen, que el cine importa directamente de cuentos de hadas como *La cenicienta*, adaptado por Disney en 1950. Asimismo, la importancia que quiere dar a estas producciones en el desarrollo del *party film* se disuelve tan pronto como menciona los populares filmes de Elvis Presley, híbridos musicales de los subgéneros *teen* de la época que perfecciona *West Side Story* (1961) con la adición de un subtexto étnico y shakesperiano.

Pasando por alto la década de 1970 y la crucial *American Graffiti* (1973), Driscoll dedica el capítulo 3, Inventing 'Teen Film', a los tipos y tramas del cine de John Hughes, que presenta como una compleja y coherente unidad sobre la adolescencia que, además de continuar temas anteriores, es simultáneamente conformista y crítica con el orden social. Estas características se vinculan de forma poco consistente a la disolución irónica de la rebelión juvenil que causó la fragmentación de la audiencia en multicines y canales de televisión temática y, sobre todo, la recontextualización *baby boomer* de la juventud como modo de ser. Por otra parte, aunque la influencia del capitalismo individualista de los años 80 en *Ferris Bueller's Day Off* (1986), *The Secret of My Success* (1987) o *Risky Business* (1983) es convenientemente analizada; no reciben mención alguna ni la traslación de la apropiación *reaganiana* de la nostalgia *baby boomer* por los años 50 a títulos como *Back to the Future* (1985), ni el decisivo papel de Channel 4 en la articulación de un discurso alternativo en producciones *teen* británicas como *My Beautiful Laundrette* (1985).

Tras introducir con *Ferris Bueller's Day Off* el concepto de *teen film* postmoderno o postclásico que, sin renunciar al público adolescente, manifiesta una conciencia adulta, irónica y alusiva respecto a los clichés del género; Driscoll concluye *Histories* con otro análisis feminista, viz. *River's Edge* (1986), *Heathers* (1988), *Say Anything* (1989), *Clueless* (1995) y *Mean Girls* (2004) como textos que *revisan* irónicamente el tipo de la reina del baile, vinculan la construcción identitaria juvenil a gustos culturales y hábitos de consumo, y explicitan el convencionalismo de los miedos e inseguridades adolescentes, así como del propio *teen film* (pág. 61).

El capítulo 4, Rites of Passage, estudia los ritos de transición a la edad adulta y cómo interactúan con los temas previamente establecidos para construir significantes audiovisuales que, pese a tener la madurez como gran pregunta central, nunca abandonan la *liminalidad* adolescente ni completan la individuación social del sujeto. Si bien el *teen horror* encajaría en este capítulo al hilo de la habitual unión de sexo y muerte en esos ritos; la autora pospone esta referencia para analizar, en primer lugar, *American Graffiti* y *Stand By Me* (1986) como exploraciones personales del *coming-*

of-age masculino mediante un encuentro con la mortalidad que, más que un rito de transición, supone una “experience of limits” (pág. 66). Por otro lado, *Little Darlings* (1980) y la franquicia *American Pie* (1999-2012) son consideradas *teen films* donde esta transición adquiere un cariz más social y se desarrolla en torno a ritos y espacios —fundamentalmente, campamentos y bailes de graduación— que alimentan expectativas de iniciación sexual.

Según Driscoll, pese a que “[...] there is no such thing as a teen film that does not include sex, even if there is no sex on screen” (pág. 71), el hecho de que los personajes continúen siendo adolescentes al final de la trama reafirma su tesis de que el *teen film* no completa la transición que propone. La autora comenta asimismo la relevancia que tiene en el *teen film* la individuación sexual en un contexto social, e insiste en la edad de consentimiento sexual como determinante subyacente del género. Ahora bien, puesto que Lacan no está en su bibliografía, Driscoll no relaciona la citada importancia del sexo con el ascenso a la paternidad y la creación de la familia, institución social primaria de la vida adulta y, por tanto, tampoco acierta a ver que la narración sí que cierra una etapa: la de la infancia.

A continuación, los elementos de *grossout sex comedy* de *American Pie* conducen al lector hacia el análisis de *Animal House* (1978) y *Harold & Kumar Go to White Castle* (2004) como *party films* que, al igual que otros géneros *adolescentes* (*stoner, dude, slacker films...*), cuestionan las categorías que fundamentan la idea de ciudadanía y, por tanto, del adolescente como ciudadano en formación. Si bien nos resulta difícil aceptar estas películas dentro del *teen film*, es de justicia reconocer que su inclusión refuerza la coherencia de la propuesta teórica de Driscoll; pero también abre interrogantes sobre la ausencia en esta sección de la obra de Kevin Smith y, sobre todo, el epítome de *stoner/dude film*, *The Big Lebowski* (1996).

El capítulo 5, Teen Types and Stereotypes, recurre a franquicias populares del *teen horror* —*Halloween* (1978-2007), *A Nightmare on Elm Street* (1984-2010), *Friday 13th* (1980-2009), *Scream* (1996-2011)...— con el propósito inicial de ahondar en la repetición como característica principal del *teen film* y en el reconocimiento como forma de relación prioritaria con su público. Este propósito, sin embargo, se diluye pronto en un análisis psicológico —con el *Unheimlich* freudiano y *lo abyecto* de Kristeva como principal sustento teórico— del terror *teen* como dramatización de los miedos *de* y *hacia* los adolescentes que, a su vez, explica la afinidad entre monstruo/asesino y víctima en el *slasher film*, y la *alterización* monstruosa del adolescente en el *teen gothic* y la *Japanese splatter movie*. Dentro del mismo capítulo, *Scream* y *Scary Movie* (2000) son estudiadas como parodia y pastiche, respectivamente, de las convenciones del *teen horror*, y *Not Another Teen Movie* (2001) como pastiche “which has no story to tell beyond how ridiculous teen movies are” (pág. 93), pero cuya mera existencia demuestra la de unos estereotipos reconocibles y, con ello, la condición genérica del *teen film*.

Nuestras principales objeciones al capítulo se encuentran en el desarrollo del *teen gothic* como representación de la “angst-ridden experience of adolescence” (pág. 95) de chicos y chicas en alegorías licantrópicas y vampíricas, respectivamente. En nuestra opinión, la escasez de películas sobre mujeres lobo no es debida a que “the wolf figure is opposed to the domestic and interior stories that characterize gothic girlhood” (pág. 97); sino a que los cambios físicos y psicológicos que la testosterona

provoca en el adolescente masculino son mucho más fácilmente simbolizables en ese animal que los femeninos. En lo que respecta al vampiro, tampoco creemos que el estado de *in-betweenness* por el que, según Driscoll, aquél se hace significativo de adolescencia sea el de “half human and half demon” (pág. 97); sino el de una *liminalidad* entre la vida y la muerte próxima a la del zombi, tan habitual en el *teen horror* como ausente en *Teen Film*. Asimismo, aunque Driscoll relaciona de forma correcta vampirismo, menstruación y virginidad en las sagas de *Buffy* (1997-2003) y *Twilight* (2008–); echamos de menos alguna referencia bíblica y/o a la histórica obsesión por la limpieza de sangre y los supuestos peligros del mestizaje.

El capítulo 6, *Teenage Wasteland*, inscribe en el *teen film* títulos que, por su complejidad formal, apelación a un público adulto y/o representación de la adolescencia como “a trial or as a scene of failure and loss” (pág. 101) suelen excluirse del género. Así, la primera sección presenta *A Clockwork Orange* (1971) y *Donnie Darko* (2001) como películas que, pese a sus muchas estrategias de distanciamiento, operan dentro de los temas y tipos de la juventud como problema social para dramatizar reacciones extremas a la limitación institucional de la *agencia* adolescente. Si bien la lectura histórico-sociológica de *A Clockwork Orange* es adecuada, la fecha diegética de *Donnie Darko* (1988) impide que Driscoll pueda comprender que el film no evoca la alienación juvenil suburbana de los años 80; sino la transformación de la misma en violencia contra instituciones educativas en eventos más recientes como las matanzas de Jonesboro (1998) o Columbine (1999), que asimismo proporciona un contexto histórico a la omitida *Elephant* (2003). Por otro lado, aunque la autora apunta los referentes genéricos *teen* de *Donnie Darko*; resulta llamativo que no ofrezca ninguna lectura de su directo antecedente filmico, *Harvey* (1950), ni del oscuro papel autoparádico del ex-ídolo *teen* Patrick Swayze.

Los viajes en el tiempo de *Donnie Darko* y su explícita nostalgia ejercen de enlace con la sección siguiente, donde *Freaky Friday* (2003), *Almost Famous* (2000) y *What's Eating Gilbert Grape?* (1993) son considerados híbridos entre el *teen* y el *family film* por su apelación simultánea al espectador adolescente y al adulto nostálgico, al que ofrecen una experiencia de renovación a través de la recreación idealizada de la adolescencia, que favorece su identificación con el adolescente y refuerza la idea de la juventud como modo de ser. Ahora bien, aunque el *teen film* para adultos es en última instancia propuesto como “a strategy, one that complicates the point of view within teen film by overlaying adult and teen roles” (pág. 110); Driscoll nos sorprende en la pág. 112 y ss. al rechazar la adscripción de *Kids* (1995) al género porque no está “sympathetically located in the world of adolescents” (pág. 113); sino en el de una objetividad documental que proscribe el punto de vista adolescente y la representación del período como proceso. Con todo y con eso, la impresión es que *Kids* se excluye del *teen film* sólo por subjetivas razones de gusto personal.

Con la ambigua clasificación de *Kick-Ass* (2010) como principal estudio de caso, el capítulo 7, *Classification*, sitúa el género en un espacio sociocultural definido por una *agencia* siempre incompleta. Tras esbozar la historia de los sistemas de censura y clasificación angloamericanos, Driscoll vincula la eclosión del *teen film* en los años 1980 a la aparición de la Parental Guidance (PG) y su progresiva segmentación en *escalones* que, por un lado, tranquilizan a padres moralistas y, por otro, aumentan el consumo audiovisual adolescente con expectativas de visionado de comportamientos *prohibidos* en escalones anteriores.

El capítulo 8, *Adaptability*, plantea la definición del *teen film* como una forma de consumo intertextual dentro de la cultura popular juvenil. Esta visión se ejemplifica inicialmente con *Grease* (1978) y la franquicia *High School Musical* (2006-08), musicales con valores poco adolescentes que, sin embargo, se connotan como tales en su consumo transmedia. Una vez establecidos la música y los números de baile como mecanismos de adición de complejidad adulta al musical *teen*; Driscoll muestra la capacidad de *apropiación* del *teen film* con las adaptaciones de 1968 y 1996 de *Romeo and Juliet*, y la de 1999 de *The Taming of the Shrew*, que recontextualizan los clásicos shakesperianos dentro de la *youth culture* de sus respectivas épocas. Por último, la autora comete dos graves errores al comentar la carrera de Leonardo DiCaprio —*The Basketball Diaries* (1995) es anterior a *Romeo + Juliet*, su condición de *teen romantic hero* no se consolidó hasta *Titanic* (1998)—, y concluye el capítulo con un estudio de las novelas y películas de Harry Potter como *high-school teen films*, fundamentado en que “the series spans a decade in which much of the enormous audience of the early films passed into and/or through adolescence [...] the films represent and respond to the progression from childhood through adolescence in the seven published books [...]” (pág. 145) y, sobre todo, como el anime *Bleach* (2004—) —analizado en el capítulo siguiente—, “the series is supplemented by the significance of adolescence for the ‘HP’ fandom’s many sub-communities” (ibíd.).

El capítulo 9, *Which Teen/Film?*, postula el *teen film* como un conjunto de temas transnacionales que se adapta a la concepción que distintas culturas y sociedades tienen de la juventud; pero que como la propia franja de edad que representa, se sitúa siempre en un espacio liminal, entre lo local y lo global. Ahora bien, si la decisión de elidir términos como *mitema*, *glocalidad* o *postcolonialismo* resta valor teórico a un análisis que, además, pugna por ocultar su obvia influencia semiótica; la de subsumir la dialéctica entre Hollywood y otras industrias audiovisuales en la citada *liminalidad* resta valor empírico a un capítulo que, por otra parte, apenas contiene nada que no pudiese haberse referido en alguno de los anteriores. De hecho, parece como si la autora quisiera ofrecer en este último capítulo unas conclusiones o resumen del volumen; pero sólo se atreviera a hacerlo abiertamente en la última página.

La relación entre formas culturales globales y locales en la franquicia *Karate Kid* (1984-2010), la producción británica *Trainspotting* (1996) y la indoangloamericana *Bride and Prejudice* (2004) que sustenta buena parte del capítulo apenas justifica la elisión de los títulos citados en los capítulos 3, 6/8 y 8, respectivamente. Lo mismo puede decirse del análisis de la representación del adolescente indio y sus interacciones con el sistema de clasificación local, que podría haberse introducido antes junto a las referencias británicas y japonesas y, es más, debería haberse suplementado con una lectura postcolonial. Incluso el estudio de *Bleach*, que compendia la visión temática, transmedia y transnacional que Driscoll tiene del *teen film*, tampoco aporta realmente nada nuevo a lo dicho en capítulos anteriores.

El lector llega, en fin, a esa última página del capítulo 9 de *Teen Film. A Critical Introduction* con la certeza de que, casi como el objeto de representación del *teen film*, el volumen ha cruzado algunos umbrales teóricos y afirmado su identidad de género; pero le ha faltado determinación real para matar a sus padres académicos y ha optado por permanecer en un espacio liminal, sin atreverse a trascender esa *introducción crítica* anunciada en el título, y que reafirma la *Annotated Guide to Further Reading* que precede a la filmografía, bibliografía e índice finales.