

Celestino Deleyto 2003: *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós. 381 pp.

Sara Martín Alegre
Universitat Autònoma de Barcelona
Sara.Martin@uab.es

Aunque el cine en lengua inglesa —o, para ser precisos, en su variante norteamericana y concretamente hollywoodiense— domina este mundo global en el que vivimos, desde los departamentos de Filología Inglesa su estudio se considera habitualmente secundario al de la Literatura en inglés, muchas veces por culpa de prejuicios que se arrastran desde hace ya demasiado tiempo. Es por ello un pequeño milagro y una gran fortuna para el área de Estudios Ingleses en España que contemos entre nosotros con Celestino Deleyto, profesor de la Universidad de Zaragoza, quien no ha dudado en invertir su gran energía como investigador en la dura tarea de defender contra viento y marea la idea de que estudiar Cine (o cine) es tan respetable como estudiar Literatura (o literatura). Una muestra brillante de su capacidad para convencer de que el rigor académico no está reñido ni con el estudio de las películas hollywoodienses más populares ni con la habilidad de generar textos amenos es su volumen *Ángeles y demonios*, generosa aproximación a los códigos narrativos, culturales y económicos que rigen el casi siempre denostado “cine de palomitas.”

Los ángeles y demonios del título se refieren a los dos extremos entre los que se mueve el cine comercial norteamericano: el entretenimiento banal y la cuestionable ideología presente bajo su superficie, el placer inmediato y el poder sobre el espectador, consolidado a través de las inmensas redes corporativas que dominan la producción y la distribución. El período de estudio acotado —las décadas de los años 80 y 90— son el bloque más o menos homogéneo en el que la acción contrapuesta (o no tanto) de lo trivial y lo intensamente manipulador se manifiestan sin ambages. Como señala Deleyto ese Nuevo Hollywood, que surge de los setenta con películas como *Tiburón* (1975) y *La guerra de las galaxias* (1977), se hace omnipresente con el *blockbuster* (o película pensada par la gran masa de público) en los años 80 y consolida su modelo de estreno masivo a nivel mundial en los 90 y con él un paradigma en el que la representación y la ideología se entrecruzan de un modo que hace necesario un método crítico de análisis equidistante del texto y del contexto. Apunta Deleyto que su libro busca ese equilibrio y “propone un retorno matizado a los textos, pese a que, por su propia naturaleza y objetivos, el contexto ideológico y cultural en el que se han producido ha de seguir ocupando un lugar esencial” (31), asumiendo la presencia de un espectador que se halla también en este punto entre lo puramente textual y lo puramente histórico. El libro, pues, bebe de la metodología propia de los Estudios Culturales, siempre alerta al modo en que los textos surgen de un determinado nudo o nodo histórico y su correspondiente modo de producción, sin abandonar por ello la densidad del análisis textual más estrechamente ligada a los *Film Studies*, metodología que no siempre puede extenderse al estudio del cine popular con total libertad al apoyarse en la idea del mérito artístico en la selección de sus objetos de estudio.

Deleyto ataca a fondo el argumento tantas veces oído en el mundo académico pero también muy a menudo en el cinematográfico según el cual el cine de entretenimiento no tiene sustancia. Contra esa opinión, Deleyto argumenta, y éste es uno de los ejes centrales de su libro, que “lo que transmiten las películas, más allá de las intenciones de sus diversos autores, sí importa, sí tiene transcendencia y sí afecta al espectador” (17). A quienes se

arrellanan en la butaca de la sala de cine o de su sala de estar ante la pantalla, les aconseja poner permanentemente “en duda” cualquier película que vean (18) para no caer en la trampa habitual de que tanto la representación como la ideología son inocentemente transparentes. No es cuestión tampoco de ver sombras de manipulación que buscan la enajenación o alienación del espectador en todo lo popular, actitud más que pasada de moda, sino de estar alerta ante el hecho de que toda narración transmite una cierta ideología y representa el mundo de un modo muy lejos de ser neutral. Es importante, además, como resalta Deleyto, saber ver que la carga ideológica del cine de Hollywood (y de cualquier narración en cualquier medio) se halla repartida entre el contenido y la estética que lo articula, siendo ésta tanto o más importante que la mera narración.

De todos modos, ya la primera sección, “El nuevo Hollywood y el *blockbuster*,” da claros indicios de lo peliagudo que es andar por la cuerda floja entretejida por el binomio calidad/ideología. Usando, según se puede entender, un plural de modestia, Deleyto expresa su frustración ante la medianía del producto Hollywood: “No es que nos ofenda el cine como espectáculo sino que lo que nos ofende es el infantilismo y primitivismo del tipo de espectáculo que últimamente se nos ha venido ofreciendo” (51), espectáculo que en películas de altísimo presupuesto como, por ejemplo, *Pearl Harbour* se queda en la pura pirotecnia, fracasando por la endeblez de su inadecuado tratamiento narrativo. Implícito en la queja de Deleyto está el hecho de que el punto débil del actual sistema hollywoodiense es el maltrato que recibe el guionista, ninguneado hasta extremos impensables en toda otra rama de la escritura creativa. Al disminuir cada vez más el papel de la escritura a favor del espectáculo en el cine, su contenido se debilita aunque paradójicamente esté más que demostrado que el espectáculo por sí solo deja una impresión muy efímera en el espectador. La queja resurge en el magnífico análisis que Deleyto hace de una película tan obviamente demagógica como es *El avión del Presidente*, cuando escribe que “independientemente de lo superficial o ‘risible’ que le puedan resultar al crítico los discursos ideológicos articulados por una película, la gran divulgación que supone el éxito de taquilla de un *blockbuster* como éste . . . obliga al analista, aun en contra de su propio deseo, a tomarse su impacto en serio” (67). La frase expresa así el deseo casi quimérico de que el cine sea algún día mucho mejor de lo que es ahora mismo y de lo que ha sido en los últimos veinte años pero al mismo tiempo es una defensa de una cierta metodología: no vale generar un canon filmico totalmente al margen de los gustos del espectador sino que hay que trazar el mapa completo de lo que es el cine y, como analistas, saber aplicar las herramientas críticas a lo mejor y a lo peor, categorías que, por otra parte, no tienen que coincidir con lo más popular y lo más minoritario.

Si fuera así, el cine independiente, al que se dedica íntegramente el capítulo 6, brillaría siempre por encima de las películas supuestamente menos trascendentes de los grandes estudios. Lo cierto, sin embargo, es que “salvo en contadas excepciones, Hollywood ha acabado por fagocitar al cine independiente y por convertirlo en parte del sistema” (251), a menudo para gran felicidad de algunos directores que han visto su carrera reorientada hacia el gran público pese a las críticas que su infidelidad a la idea misma de independencia creadora haya podido generar. El problema de cómo juzgar la calidad de una película fuera de los parámetros seguidos por quienes buscan hacer arte en el cine se pone de manifiesto precisamente en el capítulo 2, con los soberbios análisis de una película que logró ser inmensamente popular y convencer a la crítica aunque fuera a regañadientes —*En busca del arca perdida*— y otra que lo tenía todo para haber sido un gran éxito pero fue tan lejos

en su amor por la parodia que sólo críticos lúcidos como Deleyto y algún que otro espectador captaron la broma: *Starship Troopers*. Esta película de Paul Verhoeven, director proveniente del entorno independiente holandés, pone el dedo en la llaga al retar al espectador a interpretar el texto más allá de su superficie inmediata si bien su fracaso en taquilla demuestra, sobre todo en comparación con el éxito de la de Spielberg, que el espectador está dispuesto a jugar cuando los códigos del juego son claros pero no a esforzarse por desentrañarlos, dejando esa labor al crítico.

Los otros capítulos del libro inciden en aspectos relacionados con la representación y la ideología en torno, por una parte, a la masculinidad y la feminidad y, por otra, a la adolescencia y la infancia. El capítulo 3 se fija en las personalidades dentro y fuera de la pantalla de dos estrellas tan emblemáticas como Julia Roberts y Sharon Stone para trazar las ambigüedades y contradicciones del estrellato femenino. Roberts, la actriz poderosa que tantas veces interpreta a víctimas, y Stone, la actriz atrapada por el rol de mujer fatal, acaban siendo pasto de la moderna idea de celebridad sin presentar al fin ningún modelo profesional en su vida ni emocional en sus personajes que pueda alentar a la mujer espectadora a seguir su propio camino. El capítulo 4, dedicado a los hombres en el cine de Hollywood, explora el discurso homosocial detrás de películas como *Los blancos no la saben meter* o *Seven*, película en relación con la cual Deleyto comenta que “en una sociedad patriarcal el mito del mutuo entendimiento entre los hombres (los hombres se entienden entre sí, las mujeres son incomprensibles) se convierte en una especie de coartada cultural para confirmar su supremacía” (201).

Los capítulos 5 y 7 se dedican respectivamente a la comedia de adolescentes, tema cuyo ágil tratamiento por parte de Deleyto está pidiendo a gritos que le dedique un volumen separado, y el cine de animación de Disney. Un comentario de Deleyto en el jugoso capítulo sobre Disney lo dice todo sobre por qué es importante tratar todo tipo de textos desde una perspectiva académica y es que “el silencio académico sobre el cine de Disney se prolongó durante muchos años, contribuyendo involuntariamente a la naturalización de su ideología” (302). Ese “involuntariamente” debería quizás ser un “irresponsablemente” aunque, por supuesto, nunca hay que perder de vista que los avisos y alarmas que se puedan dar desde el entorno académico sobre la peligrosidad de asumir como naturales supuestos ideológicos que para nada lo son sólo le llegan a un público muy limitado. Lo mismo puede decirse del sujeto mal representado e ideológicamente muy tamizado que es eje central del cine de adolescentes. Aunque los adolescentes son el mercado principal de Hollywood —en especial los muchachos entre 12 y 18 años— no tienen mecanismo alguno de control ni de crítica sobre su imagen en la pantalla, a menudo sospechosamente dirigida a satisfacer el voyeurismo de los adultos y a legitimar sus prejuicios contra los más jóvenes.

El libro de Deleyto tiene el mérito de ser un texto crítico a la altura de los autores angloamericanos que destacan en la corriente investigadora que lo inspira. Por su rigor y su tono Deleyto es digno compañero de todos esos ilustres nombres que cita y con los que cualquier académico del área de Estudios Ingleses interesado en el cine está familiarizado: Richard Dyer, Jim Collins, Thomas Elsaesser, Thomas Schatz, Ina Rae Hark, Susan Jeffords, Yvonne Tasker, Michael Ryan, Douglas Kellner, etc. A través de su libro Deleyto no sólo produce crítica de alto nivel sino que también introduce, incluso diría que normaliza, el uso masivo de fuentes secundarias en inglés dentro de una disciplina académica —el estudio del cine— que en España ha estado tradicionalmente dominada

por la crítica de origen francés. Se puede objetar, sin embargo, viendo la excelente bibliografía que acompaña al volumen, que aún falta por consolidar el diálogo entre estas dos tradiciones críticas, que tal vez no acaban de casar bien en España porque pocos críticos tienen acceso a ambas en su idioma original y/o sienten un interés por unirlos. La muy reducida presencia de autores españoles en la bibliografía de Deleyto es también muestra de esa relativa falta de encaje con el entorno al que se dirige el libro. Con su habitual generosidad, Deleyto cita los trabajos de los estupendos investigadores que él mismo ha formado pero, aparte de ellos, pocos nombres españoles aparecen en la bibliografía y casi siempre por sus artículos más que por sus libros. Es posible que simplemente no haya demasiado publicado en español y por españoles sobre los temas que Deleyto trata pero como mínimo cabe despejar la duda sobre si éste es el caso. Por otra parte, el rigor investigador y las ansias de cubrir el mayor territorio posible —el listado de películas mencionadas supera las 300— hacen que la voz personal de Deleyto quede un tanto diluida. Los análisis de los textos y las tesis defendidas son siempre diáfanos y convincentes y la conjunción de temas en principio dispares funciona perfectamente en el volumen. Sin embargo, se echa de menos una mayor rotundidad a la hora de ofrecer un discurso propio sobre todo en las conclusiones a las que se llega que son algo escasas para tanta energía investigadora como se derrocha en este libro, tanto en cada capítulo como al final del volumen.

Objetivo implícito del libro de Deleyto es la reflexión sobre la metodología que usamos en el entorno académico sobre todo para estudiar todos esos textos, que son la mayoría, que no llegan jamás a formar parte del canon. No me refiero a la diferencia entre lo artístico y lo que fracasa o no aspira a serlo —lo que llamamos “lo popular” a falta de otra etiqueta— ni tampoco al otro tema que ya he comentado: el agobio del crítico serio ante películas ideológicamente tan chillonas como *El avión del Presidente*. Me refiero al texto menor. Comenta Deleyto que “frecuentemente son las películas ‘menores’ las que ofrecen una articulación más productiva de discursos múltiples y contradictorios” (36) y así lo demuestra su libro con numerosos ejemplos. Leyendo una sección tan atractiva como la dedicada a la película *Los blancos no la saben meter*, película con méritos diversos pero relativamente alejada de la primera fila hollywoodiense, ocupada por cintas como *Seven*, el lector se pregunta si el método no acaba dominando el resultado de la investigación.

No estoy defendiendo aquí la trasnochada idea de que deberíamos concentrar nuestras energías en el análisis de textos canónicos sino subrayando la mezcla de iluminación y desasosiego que causa comprobar, como Deleyto afirma, que son los textos menores los que mejor evidencian los discursos de nuestra cultura. Si es así, y no lo dudo en absoluto, el camino a seguir es el opuesto del seguido hasta ahora y tendríamos que enseñar a nuestros estudiantes, como postulan los Estudios Culturales, a decodificar cualquier texto, olvidándonos de su calidad y/o importancia en conjunto de sus pares. “Leer” una película de Lars von Trier debería ser tan relevante respecto al conocimiento sobre cómo el cine representa el mundo en que vivimos como “leer” una de cualquier anónimo director palomitero. Y así es. Lo que ocurre es que, inevitablemente, la lucha contra la efemeridad del texto menor se pierde y cuando ese texto pasa de moda o cae directamente en el olvido —no por falta de calidad sino porque nos parece irrelevante desde nuestra canónica y reductora mentalidad— la calidad del análisis pasa a primer plano. Y si el crítico es tan elegante y ejemplar como Deleyto lo que el lector desea constantemente es leer lo que tiene que decir sobre muchas otras películas que le vienen a la mente y que bien podrían estar

en su libro. Esto es el mejor cumplido que se le puede hacer a su método de trabajo y a su estilo crítico aunque ponga de manifiesto que su amplia selección de películas bien podría haber sido otra muy distinta sin dejar de ser igualmente representativa, cosa que Deleyto sabe sobradamente y que, en cualquier caso, no le resta mérito alguno a un volumen que es, sencillamente, un gran placer para el lector y un excelente ejemplo para el crítico sea académico o mediático.