

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD I



TESIS DOCTORAL

**Las relaciones entre cine e historia:
cultura y sociedad en el *New Hollywood***

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Marcos Díaz Martín

Director

Norberto Mínguez Arranz

Madrid, 2015

LAS RELACIONES ENTRE CINE E HISTORIA: CULTURA Y SOCIEDAD EN EL *NEW HOLLYWOOD*



Autor: Marcos Díaz Martín

Director: Dr. Norberto Mínguez Arranz

**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1
Universidad Complutense de Madrid**

Madrid, 2015

AGRADECIMIENTOS

A Norberto Mínguez por todas sus aportaciones y valiosos consejos. Sus orientaciones han sido fundamentales y su dedicación e implicación absolutamente imprescindibles para esta investigación. A Alfonso Puyal por ayudarme en los últimos años a conocer un poco mejor los recovecos de la edición de revistas científicas. A Jorge Clemente, Francisco García, Fernando Huertas y Santiago Sánchez por sus valiosas clases durante estos últimos años.

A mi familia: a Lucía, Lorenzo y César por su apoyo siempre incondicional. A mis amigos, fundamentales, casi siempre sin darse cuenta, para sobrellevar los vaivenes que acompañan a la redacción de una tesis, aún siendo modesta como esta. Y a Estrella porque sin ella esto que ahora termino hubiese sido imposible de empezar.

LAS RELACIONES ENTRE CINE E HISTORIA: CULTURA Y SOCIEDAD EN EL *NEW HOLLYWOOD*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	10
2.1 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	10
2.2 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL Y METODOLOGÍA	13
3. CINE E HISTORIA: EL VALOR DEL CINE COMO DOCUMENTO HISTORIOGRÁFICO.....	17
3.1 ¿POR QUÉ EL CINE?, ¿POR QUÉ LA HISTORIA?.....	17
3.2 CINE E HISTORIA, UN ENCUENTRO OBLIGADO	21
3.3 LOS ESTUDIOS DE CINE-HISTORIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN	24
3.3.1 LA VALIDEZ ACTUAL DE LA TEORÍA DEL ESPEJO	26
3.4 ¿TIENE SENTIDO UNA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA Y SOCIOLOGICA DEL CINE?	29
3.5 COMUNICAR EL MUNDO CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DEL ENTRETENIMIENTO....	34
3.5.1 CINE Y RECREACIÓN DE LA REALIDAD: LA RE-REALIDAD.....	37
3.6 CINE, HISTORIA E IDEOLOGÍA	42
3.7 ¿CÓMO ANALIZAR LAS PELÍCULAS?.....	48
3.7.1 ¿SE PUEDE ESTUDIAR EL ASPECTO SOCIAL DEL CINE SIN ANALIZAR SU ENTORNO INDUSTRIAL Y ECONÓMICO?	56
3.7.2 CONOCER EL CINE PARA APROXIMARSE A LA HISTORIA.....	59
3.8 CINE Y SIGLO XX, UNA HISTORIA DE LAS MENTALIDADES	62
3.9 HACIA UNA CLASIFICACIÓN NACIONAL Y TEMPORAL	68

4. SITUACIÓN SOCIO-POLÍTICA Y PANORAMA DEL SISTEMA CINEMATOGRÁFICO ESTADOUNIDENSE (1965-1970)73

4.1 PANORAMA SOCIAL Y POLÍTICO EN EE.UU. (1965-1970).....	73
4.2 LA DÉCADA DE LOS SESENTA A TRAVÉS DE LA CONTRACULTURA.....	80
4.3 EL AUTOR FRENTE AL CONTEXTO SOCIAL: AUTORÍA E INDIVIDUALISMO	85
4.4 <i>NEW HOLLYWOOD</i> : EL CINE FRENTE A LA CONTRACULTURA Y EL NIHILISMO	90

5. ANÁLISIS FÍLMICO Y CONTEXTUAL101

5.1 <i>EL GRADUADO</i>	101
5.1.1 EL DISCURSO GENERACIONAL EN <i>EL GRADUADO</i>	104
5.1.2 <i>EL GRADUADO</i> EN SU CONTEXTO SOCIAL, ¿UNA PELÍCULA REVOLUCIONARIA?	110
5.2 <i>COWBOY DE MEDIANOCHE</i>	118
5.2.1 LA SEXUALIDAD COMO EVIDENCIA DEL CAMBIO SOCIAL	126
5.2.2 EL DISCURSO CAMPO-CIUDAD Y LA DESMITIFICACIÓN DEL HÉROE AMERICANO	129
5.3 <i>M.A.S.H.</i>	133
5.3.1 CONTENIDO IDEOLÓGICO Y CONTRACULTURAL EN <i>M.A.S.H.</i>	136
5.3.2 INDIVIDUALISMO Y DEFINICIÓN DE LOS PERSONAJES	141
5.3.3 DECONSTRUCCIÓN NARRATIVA Y GENERACIONAL.....	147
5.3.4 GUERRA DE VIETNAM Y MILITARISMO EN <i>M.A.S.H.</i>	150
5.4 <i>LA JAURÍA HUMANA</i>	159
5.4.1 ESCENARIO SUREÑO Y ESTUDIO DE PERSONAJES.....	165
5.4.2 LA VIOLENCIA COMO ARGUMENTO CENTRAL.....	172
5.5 <i>HAROLD Y MAUDE</i>	182
5.5.1 CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES Y SALTO GENERACIONAL	188
5.5.2 HAROLD, EL EXISTENCIALISMO Y LA GENERACIÓN <i>BEAT</i>	195
5.5.3 MAUDE, EL <i>HIPPISMO</i> Y LA IMPLICACIÓN POLÍTICA	202

6. RESULTADOS Y CONCLUSIONES209

7. FICHAS TÉCNICAS	221
7.1 <i>EL GRADUADO</i>	221
7.2 <i>COWBOY DE MEDIANOCHE</i>	223
7.3 <i>M.A.S.H.</i>	225
7.4 <i>LA JAURÍA HUMANA</i>	227
7.5 <i>HAROLD Y MAUDE</i>	229
8. ENGLISH SUMMARY	231
8.1 INTRODUCTION, OBJECTIVES AND METHODOLOGY	231
9. BIBLIOGRAFÍA	237

1. INTRODUCCIÓN

Aunque en los últimos años han proliferado aquellos estudios relacionados con el cine que exploran sus facetas técnicas, estéticas y de producción, extraña al investigador la relativa escasez de investigaciones que partan de un análisis social centrado en la cinematografía, especialmente desde que a partir de la década de los setenta se produjera la eclosión de dichos estudios. Es decir, no abundan los trabajos sobre la importancia social y cultural del cine, por lo que su valor como fuente documental e histórica puede ser puesto en entredicho. Una reflexión multidisciplinar del fenómeno cinematográfico es fundamental para comprender y asumir su importancia capital como medio de difusión y representación de los cambios sociales e históricos habidos en el último siglo.

Desde la perspectiva de la historia de la comunicación social, caben multitud de maneras de analizar un film o una serie de ellos; entre ellas, en función del propio medio, del espectador, de la intencionalidad del cineasta o de la propia naturaleza de las películas. En esta investigación nos centraremos en su importancia como medio sociológico e histórico, en la relación que se establece entre estas materias y el cine, en la manera en que una y otra interactúan y en la forma en que se condicionan. Y prestaremos especial atención a las películas de una generación de cineastas, los pertenecientes al conocido como *New Hollywood* estadounidense, como ejemplos de la relación. Sus películas supusieron cierta revolución en la propia industria cinematográfica americana pero, más allá, fueron fiel reflejo de uno de los períodos más significativos en cuanto a cambios sociales y culturales habidos en el país estadounidense desde la creación del cine.

Para ello haremos un estudio crítico de las principales teorías sobre la relación cine-historia, tan antiguas como el propio medio, para alcanzar una posición sobre su validez actual y estudiar el estado de la cuestión, ya entrado el siglo XXI, de un debate que en realidad no deja de ser novedoso si se tiene en cuenta la corta existencia del cine respecto a otras artes.

Los estudios sobre este campo han conocido, como veremos más ampliamente, desde el desprecio por el que en su momento era un nuevo medio de distracción a la concepción del llamado cine transnacional, esto es, a la homogeneización de los mensajes culturales en películas provenientes de distintos lugares del mundo. Entre estas teorías se han sucedido aportaciones que han ido desde la teoría del espejo, que concibe el cine como un reflejo uniforme de la sociedad en la que se inscribe, hasta las que consideramos más correctas, aquellas que valoran las películas como testigos parciales y activos de la historia. Desde este punto de vista, que asume sin complejos

el componente de subjetividad propio de toda obra audiovisual, alcanzaremos dos conceptos que nos interesan especialmente para nuestro análisis posterior: la *historia de las mentalidades* (la recreación de la realidad desde la vida cotidiana y la opinión) y la existencia de un cine nacional, es decir, aquel que representa la identidad del país en que se realiza.

El primero se relaciona estrechamente con un área de debate activa en las investigaciones actuales sobre la relación entre la ficción y la no ficción en el audiovisual. Como analizamos en esta investigación, es necesario asumir que toda obra audiovisual está sujeta a la subjetividad de quien la realiza, más cuando se trata de una obra colectiva, y que los propios códigos narrativos y estéticos son parte de esa subjetividad.

Para un análisis que parte de lo sociológico y lo cultural es necesario asumir que aquello que no ha ocurrido, pero que podría haberlo hecho, forma parte de nuestra concepción de la historia. Dicho eso, la ficción, cuando se inscribe en un contexto histórico real, condiciona sin remedio nuestra visión de la historia y *da vida* a la intrahistoria, “hace reales” procesos particulares imaginados que asumimos como fundamentales para entender cambios generacionales reales más amplios. Este es el fundamento de las *películas memoria* de las que habla Marc Ferro y que constituyen un testimonio de los que viven en directo cambios históricos.

Nos apoyamos en esta teoría para llegar al segundo concepto que nos interesa, el del cine de raigambre nacional. Si la subjetividad es propia de todo discurso narrativo, parece inevitable pensar que el cine de un determinado país -en nuestro caso el estadounidense- cumpla una doble función: formar parte del discurso social de la época y condicionar, junto a otras expresiones artísticas, el estado de opinión de la sociedad.

Para testar la validez de estas teorías nos centramos en la producción cinematográfica del *New Hollywood*, un movimiento del cine norteamericano que coincide con un momento histórico especialmente convulso tanto desde el punto de vista cultural como político. Este grupo reúne a algunos de los directores que marcaron el devenir del cine y de la propia industria cinematográfica durante más de una década, como Martin Scorsese, Arthur Penn, Francis Ford Coppola, Mike Nichols o Robert Altman.

Sus películas son la evidencia de cómo el contenido contracultural y social –esa *historia de las mentalidades* de la que hablamos- se filtra a través de las películas. También son reflejo de las limitaciones y barreras que poco a poco marcaron el fin

de la utopía que suponían el propio movimiento cinematográfico (que pretendía también cambiar las reglas del *establishment* de las productoras) y algunas de las reivindicaciones de la época.

Es importante señalar ya que, a pesar de que estos directores no forman parte de un movimiento cerrado o que se ciña a unas bases pactadas, algo que se hará más evidente con el análisis de cada una de las cintas, sí comparten puntos de unión como la presencia de temáticas comunes -la Guerra de Vietnam, protagonistas esencialmente jóvenes y *outsiders*, vida urbana, etc.-, posiciones ideológicas y políticas similares y parecidas influencias cinematográficas—especialmente el cine de autor europeo y el clasicismo norteamericano—.

Es por ello que dedicamos un capítulo a poner en situación la realidad de Estados Unidos en la década de los sesenta y los antecedentes históricos que llevaron a pensar en el cine de una determinada manera más comprometida socialmente que en décadas anteriores, como un despertar a cierta manera de concebir el arte que desembocó en la llamada contracultura, que se define precisamente por la manifestación del contenido social otras veces escondido, con una expresión irreverente.

Este fenómeno, mucho más amplio de lo que trataremos en esta investigación, tuvo impacto en manifestaciones culturales como la música, la pintura y el propio cine, pero se relaciona también con realidades como el movimiento por los derechos civiles, el *hippismo* o el incipiente feminismo.

Es inevitable que el descontento de toda una generación que aspiraba a un verdadero estado de bienestar esté presente, en ocasiones de manera más intencionada o evidente que en otras, en una generación de directores jóvenes y bien formados, la mayoría en escuelas de cine. Además, es innegable que el cine que se produce en Hollywood tiene un eco especial en todas las cinematografías del mundo gracias al poder de su industria.

Así, y teniendo como base tanto el estudio de las relaciones cine-historia, la perspectiva política y cultural de la década de los sesenta y las manifestaciones comunes de la contracultura, abordamos al final de esta investigación la validez de cinco películas enmarcadas en el *New Hollywood*: *El Graduado*, *Cowboy de Medianoche*, *M.A.S.H.*, *La Jauría Humana* y *Harold y Maude*.

Con todo esto, las metas de este trabajo son, por tanto, dos principalmente: aportar un avance en el estudio de las relaciones que se establecen entre el cine y las perspectivas históricas y sociológicas contemporáneas, reflejando y haciendo un balance de las propuestas e investigaciones más significativas ya existentes sobre el tema, y aplicar los parámetros investigados en el análisis de una época y cinematografía concretas, como son las correspondientes a los últimos años de la década de los sesenta en el cine de Estados Unidos. Así, esta investigación pretende tener un valor teórico y práctico, llevando al análisis concreto aquellos conceptos que relacionan los cambios históricos con una producción cinematográfica que en ningún caso puede serle ajena.

De esta manera, queremos probar la suficiencia de las películas como documentos históricos y sociológicos de primer orden y reflexionar acerca de su valor intrínseco - con multitud de peculiaridades, como veremos- como material de calidad en el trabajo de un historiador formado. Trataremos de dar con aquellas claves que puedan ser válidas a la hora de establecer un proceso de análisis de las cintas en cuanto a su valor documental (que veremos no se oponen, sino que se complementan, con sus cualidades técnicas), dando una idea de su importancia como fresco histórico.

2. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Partimos de dos hipótesis diferenciadas para la realización de este trabajo; una primera es la validez del cine de ficción como recurso de aprendizaje histórico y sociológico de primer orden y la verificación de la relación construida entre historia y cine de ficción.

Puesto que en esta investigación nos centraremos casi en exclusiva en el cine de ficción, conviene determinar y acotar ya en este punto a qué nos referimos cuando hablamos de este concepto (sin entrar en profundidad en el debate de la hibridación y confusión entre ficción y no ficción, una discusión multiplicada en el entorno digital, pues escapa al objetivo de esta tesis). Compartimos la definición de Norberto Mínguez Arranz de la ficción audiovisual como un

modo de representación mediante imágenes y sonidos de un universo imaginario construido con una estructura textual narrativa que puede contener elementos de emoción y subjetividad, que es marcada por el productor del texto como representación de un universo no real y que es interpretada por el receptor como no asertiva (2014: 133).

Dicho esto, y asumiendo, como hace Mínguez, que la ficción incorpora lo emocional y lo afectivo, será nuestra hipótesis el hecho de que la creación de un universo imaginario no anula la validez historiográfica de este tipo de cine.

Conviene también destacar el concepto de Jaime Barroso cuando habla de “ficción narrativa pura de puesta en escena (predominio del estilo realista y estrategia de verosimilitud para reforzar el efecto de lo real)” para distinguir el cine de ficción de otros géneros como el de apariencia documental (2005: 144-177). Obviamente este aspecto merecería un análisis pormenorizado e individualizado sobre la relación con lo real de este otro género (algo que, de hecho, se está dando en las actuales corrientes de investigación del campo, coincidiendo con la asimilación del mundo digital), pero destacamos ya estos conceptos de búsqueda de verosimilitud y efecto de lo real para delimitar los aspectos que establecemos para esta primera hipótesis.

Sirvan pues estas definiciones para explicar a qué género cinematográfico nos referimos cuando hablamos de cine de ficción, y al que haremos alusión siempre que hablemos genéricamente de “cine”, “película” o “documento filmico”, ya que el documental, dejando a un lado su relevancia como documento de la memoria histórica, quedará fuera de nuestro análisis.

Sin embargo, destacamos también la afirmación del propio Mínguez acerca de que el estilo de la ficción “acarrea un universo coherente que tiende a ocultar sus herramientas de construcción” (2014: 130). Tenderemos constantemente, en la comprobación de nuestra primera hipótesis, a analizar esas herramientas de construcción y ver de qué manera distorsionan o no la validez de la consideración de la ficción como representante de lo real.

La segunda hipótesis, vinculada con la primera, está relacionada con la validez de esa conexión entre cine de ficción y realidad en un periodo concreto de la historia estadounidense, la década de los sesenta, en función de los cambios sociales dados y la generación cinematográfica comúnmente denominada *New Hollywood*.

Para comprobar esta hipótesis estudiaremos la correspondencia entre los principales asuntos de la actualidad sociológica y cultural del periodo y los de las películas del momento.

Nuestra segunda hipótesis considera además que los principales temas de la actualidad cultural y social de la época (las manifestaciones contraculturales como el movimiento hippie, la Guerra de Vietnam, el aumento de la visibilidad de violencia, la dicotomía campo/ciudad, entre otros, que detallamos más adelante) tienen en las películas no solo un reflejo en lo temático, sino una coherencia en lo relativo a la ideología.

De esta manera, los objetivos de esta investigación son:

1. Desarrollar una revisión crítica y una actualización de las teorías sobre la relación cine de ficción-historia y verificar la validez del primero como fuente historiográfica contrastada.
2. Como objetivo secundario y complementario al anterior, analizar y ponderar aquellos impedimentos que tradicionalmente se han puesto al cine de ficción para su consideración como fuente historiográfica.

3. Verificar la validez de las teorías anteriormente estudiadas en un periodo concreto de la historia y cinematografía norteamericana para llegar a una *historia de las mentalidades*.
4. Analizar en una muestra de cinco películas representativas del universo estudiado los siguientes aspectos definitorios de la cultura y la sociedad norteamericana de la época: el conflicto generacional, las manifestaciones contraculturales como el movimiento hippie o el pacifismo, la Guerra de Vietnam, el aumento de la visibilidad de violencia, el aumento de notoriedad de la homosexualidad y la dicotomía campo/ciudad.

2.2 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL Y METODOLOGÍA

A lo largo del trabajo, desde un punto de vista metodológico la investigación desarrollará dos procesos complementarios: en lo correspondiente al estado de la cuestión de la relación entre cine e historia y a la situación socio-política y del sistema cinematográfico de la época, adoptaremos una perspectiva analítica. Por otro lado, la última parte de esta investigación, aquella dedicada al estudio de una muestra de películas representativas del periodo, será también una perspectiva comparativa, a través del análisis no solo de las fuentes primarias -en este caso las propias películas- sino de su relación con otros films de la época.

Dado que el propio concepto de validez de la cinematografía como documento historiográfico ha variado en gran medida desde hace décadas, daremos en la primera parte importancia a la descripción de la evolución de las teorías que han abordado dicha validez. De esta manera, nuestro planteamiento metodológico comienza con el estudio de las relaciones cine-historia, analizando las principales teorías y su evolución hasta la actualidad, tanto a nivel internacional como nacional, para obtener un estado de la cuestión y aportar nuestras propias conclusiones a dicho estudio desde el punto de vista teórico-conceptual.

Dicho análisis implica estudiar las principales teorías al respecto, pero también investigar los principales obstáculos interpuestos tradicionalmente para la asunción de las películas como documentos históricos, tales como su naturaleza de medio de entretenimiento, su facilidad para la manipulación histórica y la existencia de una ideología inherente a cada film y cada autor.

Una vez alcanzado ese punto, trazaremos unas pautas de análisis de las películas y ahondaremos en el cine como una *historia de las mentalidades* del siglo XX y en la existencia de particularidades propias de cada país.

Tras la consecución de ese hito metodológico, que nos ocupará aproximadamente un tercio de la investigación, trasladaremos ese estudio, en los capítulos cuarto y quinto, al caso concreto del cine estadounidense de finales de la década de los sesenta. Para ello realizaremos una panorámica de la situación sociopolítica del país en ese tiempo y estudiaremos la presencia en ese periodo de tres fenómenos: el surgimiento de la llamada contracultura, el papel del autor cinematográfico ante esa realidad y los conceptos de nihilismo e individualismo. Posteriormente, todavía en el cuarto capítulo, trataremos la presencia y las evidencias de dichos aspectos en el cine; cómo esos cambios a nivel social, organizativo y autoral tuvieron su reflejo en la generación cinematográfica que nos interesa.

Finalmente, dedicaremos la última parte de esta investigación a aplicar las teorías expuestas en los capítulos tres y cuatro en cinco películas especialmente representativas del *New Hollywood*. Es a esta altura de la tesis donde utilizaremos un método de análisis comparativo, haciendo uso de las propias cintas escogidas y de otras del periodo con las que estableceremos comparativas que nos ayuden a desentrañar su verdadero valor histórico.

Este último capítulo tendrá por tanto dos vertientes: la descriptiva, que tratará de identificar todos aquellos elementos de cada cinta que consideremos tienen relación con el tema que nos ocupa, y la interpretativa, mediante la cual trataremos de dar sentido a nuestra visión del cine como elemento clave para comprender la cultura y sociología de la época. Para ello deberemos encontrar un equilibrio entre lo ya analizado sobre las cintas y nuestra propia interpretación, basada en el análisis previo tanto de la relación entre ficción e historiografía como del propio contexto coyuntural.

La elección de las cintas responde a varios motivos: el primero y más importante es que identificamos en ellas distintos aspectos señalados en el capítulo cuarto como fundamentales para entender los cambios sociales dados en el país en la década estudiada. Consideramos que, en conjunto, esas temáticas dan una perspectiva equilibrada sobre la esencia de las reivindicaciones y realidades que queremos abordar.

Desde el punto de vista del análisis, estas cinco películas aúnan ciertas condiciones que consideramos importantes:

- Su relevancia y la de sus directores como referentes de su tiempo: su presencia es notable no sólo en los tratados sobre el periodo que nos ocupa, sino también en aquellos sobre las películas y autores más importantes de la historia del cine.
- La presencia en todas ellas de suficientes elementos para el análisis que se corresponden, de una u otra manera, con aspectos sociales, históricos y culturales del momento.
- La existencia y posibilidad de acceso a suficientes fuentes de información, esencialmente de autores norteamericanos, para establecer un análisis comparativo.

- El hecho de ser, en general, algunas de las películas más representativas del estilo de sus respectivos directores, en donde se aúnan sus variantes de estilo propias.

Asimismo, la elección de las películas tiene que ver con un balance entre algunas más conocidas y por tanto más estudiadas, como *El Graduado*, y otras como *Harold y Maude*, que pasa mucho más desapercibida tanto en los estudios nacionales como internacionales en este ámbito.

De esta manera, analizaremos en cada una de ellas los puntos comunes expuestos para posteriormente centrarnos en aquellos que consideramos propios de cada una. Dichos aspectos comunes de análisis se basan en:

- La reconstrucción más o menos fidedigna del contexto temporal representado.
- El análisis de la correspondencia del carácter de sus personajes con las principales manifestaciones de la cultura y la contracultura.
- Sus características innovadoras desde el punto de vista cinematográfico, narrativo y temático.

En cuanto al análisis individualizado, justificado entre otros aspectos por la diferenciación y la personalidad propia de cada director, tendremos en cuenta la condición de película generacional de *El Graduado* -para lo cual prestaremos especial atención a la caracterización de sus personajes- y analizaremos su naturaleza real de manifiesto contracultural.

En el caso de *Cowboy de Medianoche*, centraremos nuestro análisis en tres puntos que resultan especialmente significativos desde el punto de vista de la *historia de las mentalidades*: la presencia de elementos sexuales, el cambio en el discurso campo-ciudad y la desmitificación del héroe tradicional americano.

El estudio de *M.A.S.H.* se centrará en su posición ideológica sobre el conflicto bélico de Vietnam, que sobrevuela la temática de otras de las películas analizadas, pero que en el caso de la cinta de Robert Altman es especialmente significativo.

La Jauría Humana, que como veremos más adelante marca el inicio del *New Hollywood*, aúna en su temática un escenario sureño, no demasiado frecuente en las películas de la época, más centradas en las diferencias sociales y de clase en la ciudad, y la omnipresencia de la violencia, una constante en las películas de la época.

Por último, *Harold y Maude* nos permitirá acercarnos al *hippismo* y a precedentes culturales como el existencialismo y la cultura del movimiento *beat*, antecedente directo del primero.

3. CINE E HISTORIA: EL VALOR DEL CINE COMO DOCUMENTO HISTORIOGRÁFICO

“Al ver películas de otros países, podemos llegar a conocer sus culturas. El cine es un excelente medio para acercar a las personas de todo el mundo”.

Akira Kurosawa.

3.1 ¿POR QUÉ EL CINE?, ¿POR QUÉ LA HISTORIA?

A lo largo de la historia, el ser humano ha desarrollado diferentes maneras de acercarse y dejar memoria de los acontecimientos que le rodean, con el objetivo de llegar a la comprensión de cuál es su pasado y, sobre todo, con el fin de entenderse a sí mismo. Con esa intención ha utilizado diferentes herramientas que han grabado, con las peculiaridades de cada medio, aquellos aspectos que ahora posibilitan una visión equilibrada y cierta de nuestro pasado.

El cine, como otras manifestaciones artísticas, no es sino el reflejo de quien lo crea y de sus semejantes. Con todos los matices posibles, una obra cinematográfica es una especie de testigo, más o menos fiel pero siempre significativo, de una manera de pensar en la historia y en el ser humano. Es un pedazo de conciencia que hay que revisar y que es manifiestamente distinto dependiendo de lugares y épocas como para ser diferenciado en función de ellas. Así, poco se parece la oferta cinematográfica de los años treinta a la actual, y poco la griega o la española a la norteamericana. Cada cine tiene sus particularidades y la manera de acercarse a él varía en función no solo del enfoque crítico con que se haga, sino de los matices derivados del contexto histórico en que se inscribe.

En cuanto a este primer obstáculo, el de la consideración del cine según países y épocas, conviene recordar ya la reflexión de Luis Ángel Hueso, uno de los investigadores españoles más significativos en este campo, cuando señala que las teorías de una conciencia supranacional se han visto matizadas con fuerza, en las últimas décadas del siglo XX, por las identidades nacionales de las diferentes regiones, que singularizan cada manera de vivir y organizarse socialmente (1998, 13-20).

Siendo esto cierto, es necesario en este punto recordar que este fenómeno se ha visto a su vez matizado desde hace años con fuerza por la globalización y, de su mano, por la proliferación de teorías enmarcadas en el concepto de cine transnacional, que estudia en el cine los efectos que esa globalización impone en los aspectos culturales de las películas. De hecho, es claro que a la hora de tratar la peculiaridad de cada obra hay que reconocer, haciendo justicia a la historia del siglo XX, la homogeneización de ciertos valores y patrones de conducta en muchos lugares del mundo.

Pero también hay que hacerlo con las peculiaridades que, muchas veces como instinto reactivo ante lo impuesto y lo global, se hacen más patentes. De esta manera, fenómenos con paralelismos significativos desembocan en pautas de comportamiento distintas y, por descontado, en manifestaciones artísticas diferentes. Y cabe recordar también cómo movimientos reivindicativos dan lugar a distintas maneras de representación -por ejemplo, las diferencias que se dan entre la *Nouvelle Vague*, en Francia, y la *nueva ola* de cine norteamericano, por mucho que algunas manifestaciones sociales de gran calado tuvieran similitudes en ambos países-. A esto nos referimos precisamente al hablar del cine como documento histórico, que más allá de otros valores, nos remite a una manera de pensar y organizarse socialmente establecida a través de tantos años, y que muestra la cristalización convergente de procesos históricos y artísticos en función de un quién, un cuándo y un dónde.

Negar la influencia del proceso histórico de la globalización en una industria como la cinematográfica no tendría sentido, como tampoco lo tendría abrazar un concepto de cine nacional sin matices en el que las filtraciones de una industria como la norteamericana, más poderosa desde el punto de vista económico e industrial, no sean patentes. Sin embargo, sí cabe recordar que el mismo concepto de cine transnacional, cuyo inicio sitúan estudiosos como Ana Sedeño Valdellós en la década de los noventa (2011:10), se aplica en mayor medida a películas contemporáneas, y en menor medida a períodos anteriores como el que nos ocupa, en el que esa tendencia era claramente menor.

Otro aspecto discutible -justificado pero salvable, como veremos- surge del grado de mimetismo histórico de la obra de ficción respecto a los acontecimientos reales. Se trata de pensar en el cine, más que como reflejo de un período histórico, como una representación del mismo, y en una generación de cineastas como una especie de sociólogos (voluntarios o no, ese es otro debate) de su propio tiempo.

Un aspecto muy relacionado con este último asunto es el papel del cine como agente socializador de primer orden. Asistimos desde hace años a la que muchos autores han dado en denominar la era de la imagen. La televisión y ciertos procesos artísticos son claves en una época en que la imagen, en movimiento o no, ha ayudado a definir y crear una conciencia común y una manera de pensar en la historia en función de ella, que ha condicionado definitivamente aspectos sociales y de comportamiento. Así, en los últimos años, lo audiovisual ha ganado peso como fuerza socializadora, que relaciona a la gente con la realidad y modela la imagen que la población tiene de la historia y de su propia vida. Gran y pequeña pantalla, además de reflejar un cierto tiempo, colaboran en la creación de todo un imaginario colectivo y condicionan la manera en que la población -aquí audiencia- se relaciona con ella misma y los poderes que la dominan.

En lo que nos atañe, tanto el cine como la televisión hacen que crezca el interés por lo inmediato, por lo palpable, porque lo que nos muestran los medios de comunicación tenga cada vez más que ver con la propia vida del espectador y menos con el pasado. La inmediatez y progreso técnico de los medios condicionan el mensaje, que debe ajustarse, en el menor tiempo posible, a lo que acontece en tiempo real, si es que quiere contar con el interés del espectador.

Y si estamos en la era de la imagen, y a esta se otorga el poder de significación mayor en esta época, cómo negar al cine su valor representativo, cómo negar a la imagen su categoría de medio de expresión por excelencia. De esta manera se relacionaría el cine, y sus problemas de legitimidad como apunte histórico, con otros medios (como la televisión o la fotografía...) con los que comparte características técnicas. En este sentido, Manuel Villegas señala que los dos principales problemas del arte cinematográfico son, por eso, los problemas generales del arte contemporáneo y los problemas de la sociedad en que este cobra vida: “todo problema cinematográfico lo es del arte contemporáneo (...) y éstos están representados en el cine mejor y más exactamente que en ninguna obra clásica” (1991).

Como señala Villegas, los problemas del cine son los del arte, y con él, los del mundo, los del hombre, los de su manera de vivir y organizarse. Hecho por hombres partícipes en la sociedad, el cine es también parte de esa sociedad, con la ventaja de poder ser, a la vez, actor y medio de expresión. Por eso insiste Villegas en que “hay que abordar el cine en su mundo, con el universo que le rodea y le nutre” (1991).

Este autor viene a decir que el arte anterior al cine basaba su temario en los grandes mitos (heroísmo, aventura, lo caballeresco, lo místico, el imperio...); hoy, la

actualidad es suficiente para mostrar todos esos valores sin acudir a esos grandes temas clásicos; esto es, “la actualidad es inmensa y veloz”. La vida del hombre más insignificante es suficiente para dar cabida a una serie de aspectos sobre la sociedad que rodea a ese mismo hombre. El mito individual traducido en la actualidad al mito colectivo, la presencia de un individuo o serie de ellos como representación de una forma de vida. Por todo ello el artista, subraya Villegas, busca lo social en su obra más que el mito perenne: “el arte se ha hecho terráqueo y social. Esto es, expresión de la sociedad en que el arte se crea” (1991).

Así, el arte y el cine son ni más ni menos que un testimonio del mundo en que viven. Villegas habla, de hecho, del cine como un testimonio, por un lado, y de una acción social, por otro. Si insistimos en su teoría es porque nos parece aclaradora por ayudarnos a desmitificar ya desde estas primeras páginas aquel tópico que se empeña en separar aquellas películas *de escapismo*, de entretenimiento puro, del contenido social; nos ayuda a explicar que se puede desentrañar de ese tipo de películas con pretensiones comerciales (¡cuál no las tiene!) el contexto histórico que poseen. Si existen es ni más ni menos que como expresión de lo social, por mucho que luego tomen en cuenta más o menos elementos irreales para su realización o utilicen tonos distintos para la representación de dicha realidad.

Resulta importante distinguir, para dejar clara esta postura, que el cine como testigo del que hablamos no lo es por representar la realidad de sus circunstancias de manera objetiva, lo es porque no tiene más remedio que serlo. El tono de la película no condiciona su trasfondo social; la apariencia seria o cómica, sencilla o compleja, más o menos clara, no es óbice para la existencia de un contexto ni para el concepto de cine como espejo o, más precisamente, como testigo. De hecho, es muchas veces la apariencia de cotidianidad (la más común en el cine que analizaremos) y de normalidad la que hace más fácil la identificación de una realidad social tras las películas, aunque no la única ni resulta imprescindible para poder identificarla tras la trama, como también veremos. El documento subyace por debajo -o a la misma altura, o por encima, según la maestría o las intenciones de los artistas- de la obra, como una realidad dispuesta a ser descubierta por el espectador.

3.2 CINE E HISTORIA, UN ENCUENTRO OBLIGADO

La relación entre cine e historia, o más bien la teorización sobre su conexión, ha evolucionado de manera constante desde su inicio. Obviamente, es un debate que no existía en los comienzos del cinematógrafo, centrado este como estaba en dilucidar si el nuevo medio era o no un arte. Posteriormente, los principales obstáculos para la aceptación definitiva de la teoría que abordamos han pasado por la consideración, por parte de las élites, del cine como un espectáculo de masas que, por su tipo de transmisión, impedía la reflexión crítica del espectador.

Una vez superado este debate, e iniciado el de la representatividad del cine, el principal argumento en contra era, como hemos comentado anteriormente, el de la manipulación intrínseca a éste, centrado en la *irrealidad* que supone el film acabado.

“*De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*” (Kracauer, 1947)¹, que vio la luz en 1947, está considerada el inicio de las investigaciones sobre historia y cine, una suerte de pistoletazo de salida para la investigación relacional entre los dos.

Ya en la década de los setenta, las aportaciones de Marc Ferro –que a la postre se ha convertido en uno de los más importantes teorizadores sobre estas relaciones- y la escuela francesa representada por la revista *Annales* contribuyeron a asentar la idea de la película como documento que facilita un contraanálisis de la sociedad, que muestra aspectos recónditos de la historia en la que se inscribe, y la concepción del cine como agente de la historia.

Después de ellos otros autores franceses, como Maurel Oms y, en mayor medida, Pierre Sorlin, este último desde una perspectiva más crítica con la relación historia-cine y más cercana al ámbito de la sociología, siguieron ahondando en el tema apoyándose principalmente en las teorías pioneras de Ferro.

En la misma época, otros teóricos centroeuropeos y británicos, como Paul Smith o Ken Short, ahondaron en la materia, incorporando el análisis de la industria

¹ La investigación sobre la relación, sin embargo, no experimentó un avance trascendental hasta que, ya en la década de los sesenta, coincidiendo con el periodo histórico que queremos analizar, los historiadores y sociólogos comprendieron masivamente que el cine escondía un documento sociológico de primer orden, y que se podían agrupar las películas, como se hacía con obras de otra naturaleza, en función de las épocas en las que estas se enmarcaban, de tal forma que se podían establecer una serie de pautas históricas de las películas, así como una serie de valores en sus personajes, según la época a la que pertenecían.

cinematográfica como pilar importante de su investigación, y consolidarían la *Cinematic Contextual History*, una corriente que tendría en las últimas décadas del siglo XX también su continuidad en España, principalmente a través de las aportaciones de Hueso y el *Centre d'Investigacions Film-Història*, con J.M. Caparrós a la cabeza.

Ya en la década de los ochenta se produjo la irrupción de la escuela norteamericana, en la que se inscriben Robert Rosenstone, Douglas Gomery y John O'Connor, que aportaron no solo una serie de aproximaciones metodológicas, sino una manera diferente de entender la relación cine-historia².

En las últimas décadas, algunos autores, como Jean-Louis Leutrat, han ido más allá en los postulados que afirman una relación inexcusable entre las dos materias, señalando incluso que esta es tan clara que su negación solo puede atribuirse a exceso de celo profesional: “la existencia de una historia del cine molesta a los historiadores porque significaría evidenciar el carácter poco científico de la historia”.

Como Michel Lagny, otro de los autores franceses más referenciados en el tema, consideramos exagerada este tipo de teoría, que nos parece poco atinada porque desvía el asunto de interés hacia los historiadores, cuyas reticencias a considerar la películas como un documento histórico se basarían, a nuestro entender, más en el hecho de la novedad, en el cambio que supone la suma de un documento más al estudio historiográfico, que en el miedo que puedan tener a que el cine desmonte algunas de las teorías históricas establecidas. No podría hacerlo; conviene recordar que las películas -cuyos directores, además, no poseen ese instinto ni esa intención- se enmarcan en la historia, no la redefinen ni la suplantan.

Desde entonces, el debate ha ido otorgando luz acerca de la naturaleza del film, dando a este un estatus de documento esclarecedor para el análisis histórico, cuyo significado excede lo cinematográfico, pero que no constituye un aporte autónomo, sino que forma parte de un corpus documental ya que, como señala Hueso, el estudio del cine no puede ser monolítico, sino plural como la historia misma (1998: 21-39).

² Las teorías de estos autores norteamericanos pueden considerarse una especie de vuelta de tuerca en la investigación. Apoyados, como gran parte de los interesados en el tema, en las teorías de Ferro, cuentan con la ventaja de no tener que ahondar en principios básicos de la relación cine-historia, lo cual libera sus teorías para poder abundar sin florituras en aspectos concretos de la relación. Se sitúan ya por tanto muy lejos de los prejuicios y precauciones de algunos pioneros, resultando especialmente firmes las teorías de Rosenstone.

Ya olvidadas aquellas definiciones que entendieron el cine como un simple espectáculo de masas sin entidad cultural ninguna, primero, y como una simple industria económica de entretenimiento, después, el debate se pudo centrar sin temor en las disquisiciones entre cine e historia. Por fin, se concibió que de la entidad artística del cine, pero no solamente de ella, podía derivar el carácter histórico de un medio explotado por intelectuales, historiadores y, en general, gran parte de artistas de varias épocas que han encontrado en el cine un vehículo esencial para la presentación de contenidos culturales.

El cine es un bien cultural que ha tenido, con respecto a otras artes, menos tiempo de explotación y de encontrar las posibilidades de su propia naturaleza. Aunque es también cierto que esas posibilidades las encontró de manera muy rápida debido, naturalmente, a la herencia de todas las artes que le precedieron y sobre las que rápidamente edificó su propia vía expresiva.

Así, superados también algunos excesos derivados de las primeras teorías relacionales -el ejemplo del “cine como espejo” es uno de ellos, sin duda motivado por el ansia de demostrar de manera inequívoca su carácter documental-, concierne al investigador actual matizar teorías para, aprovechando las que ha habido hasta ahora, intentar aportar una actualización teórica y metodológica.

3.3 LOS ESTUDIOS DE CINE-HISTORIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hace algunas décadas el cine no era, como hoy, objeto de una producción científica literaria tan vasta y compleja. El estudio multidisciplinar del séptimo arte desarrollado hasta hoy nos da idea de cómo su carácter de entretenimiento ha sido ampliamente superado (al menos igualado, no olvidemos la función que cumple para gran parte de la audiencia) por sus competencias técnicas, históricas y sociales, haciendo de él un medio con ámbito de estudio propio y diversificado.

El volumen de libros que dan cuenta del cine como valor productivo de primer nivel, como industria económica, como arte, y en menor medida como mecanismo ideológico y social, es casi tan elevado como el de las películas estrenadas, y no hay día que no vean la luz nuevos tratados sobre directores, actores, movimientos, géneros o aspectos técnicos determinados. Asimismo, cabe destacar el desarrollo que en los últimos años ha conocido el ámbito de las revistas académicas en comunicación audiovisual, entre las que se haya un buen número de artículos científicos sobre cine. La concreción y especialización de dichos tratados es cada día mayor gracias, entre otras cosas, a un fácil acceso de especialistas (y no sólo de ellos, también de público y aficionados) a manuales y guías críticas.

A la vez que afirmamos que abundan los manuales de aspectos técnicos de la práctica cinematográfica y de tratados históricos -esto es, historia del cine-, en la bibliografía de las últimas décadas ha rejuvenecido cierto interés por desentrañar la manera en que el cine produce significado, cómo interacciona con las personas que lo ven, cómo el cineasta (y la teoría francesa del cineasta como autor tiene mucho que ver con esto) lanza un mensaje al público y éste lo recibe y, sobre todo, cómo ese documento, en conjunción con los de su época y los anteriores contribuye a crear un mensaje unitario y se relaciona con la historia del cine y la historia misma.

En concreto, la historia del cine como medio social y por ende como documento histórico ha sufrido en los últimos años una especie de catarsis; desde la profusión de obras de los setenta y ochenta, que con gran entusiasmo hablaban del cine como vehículo de lo social, a partir de los 90 esa abundancia se torna a veces en confusión, y la necesidad de destacarse con obras originales hace surgir una serie de teorías que niegan ese valor, lo relativizan o lo usan como trampolín para temas más concretos. El porqué hay que buscarlo a nuestro entender en varias razones:

- La ya comentada existencia de metáforas algo caducas, como aquella del cine como espejo, que hace cincuenta años se adoptaron para referirse de manera clara a la relación.
- La ausencia de manuales concretos de análisis de correspondencias cine-historia.
- El repunte de ciertas teorías y voces autorizadas, como la de Pierre Sorlin, que ponen en entredicho algunos ítems sobre los que se desarrolla la teoría de la propia relación entre el cine y la historia social, señalando que, en la mayor de las ocasiones, lo mostrado en pantalla es siempre parcial, típico y limitado.
- La propia naturaleza del medio cinematográfico, que lo hace inherente a la subjetividad y a la fragilidad de los tratados que se escriben sobre él, obligando siempre a la reescritura y la revisión con cada nueva película.

Está claro que los enfoques de análisis cinematográfico son variados y seguramente en la mirada multidisciplinar se encuentre el análisis más equilibrado de sus formas. O, como aseguran Robert C. Allen y Douglas Gomery: “no hay un solo enfoque correcto de la historia del cine, ni se podría escribir una *superhistoria* a condición de que se tomara esta o aquella perspectiva correcta y se desvelaran todos los hechos de la historia del cine” (1985: 13).

Es cierto que no existe un enfoque definitivo de la historia del cine ni una teoría perfecta de la relación de este con otras disciplinas, de la misma manera que los tratados sobre pintura o arquitectura llegan a determinados lugares comunes pero no lograrán nunca desentrañar de una manera definitiva los secretos, influencias y reminiscencias de una obra. Los lugares comunes de la historia sirven para crear puntos de partida, para asentar una serie de conocimientos que todo estudiante, investigador o aficionado ha de dar por válidos y verdaderos, y a partir de los cuales se pueden desarrollar teorías válidas, siempre que se deje claro la participación de cierto componente de subjetividad cuando se habla de arte. Como otros medios expresivos, el cine y las películas están sujetos a la subjetividad del que lo realiza y el que lo ve. También a la época en que se hace y a las restricciones para hacerlo. En este trabajo de investigación trataremos de alcanzar una posición en cuanto a la validez del producto fílmico como documento histórico relevante, aunando algunas de las teorías válidas de las que iremos dando cuenta y partiendo de ellas para elaborar una teoría histórica y sociológica de un cine concreto.

3.3.1 LA VALIDEZ ACTUAL DE LA TEORÍA DEL ESPEJO

Ya hemos hecho referencia a la llamada *teoría del espejo*, que tiene su origen en Stendhal y su concepción de que la novela debe ser “como un espejo colocado a lo largo del camino” (2005: 388), es decir, un objeto artístico que refleje la realidad tal cual se da en una época y un momento concretos. En lo cinematográfico, entendemos esta teoría como una tesis casi iniciática para defender la validez de las relaciones cine-historia, y también cuáles creemos que son sus principales debilidades hoy en día.

Sobre esta tesis, que en relación al cine encontramos en varias reflexiones de Ferro, existe una especie de segunda vía, defendida por Stuart Hill, que se basa en la naturaleza del cine como intervención, en el sentido de que no refleja la realidad como es, sino que por el hecho de retratarla ya interviene en ella, configurándola o reconfigurándola según su propio interés, en lo que podríamos llamar una teoría del espejo deformador. De hecho, autores como Josetxo Cerdán reniegan de la idea de cine como espejo (en su caso con base en el documental, pero ampliando su análisis al cine y resto de *mass media*), por considerarla inoperantes (2009: 10).

Aunque, efectivamente, Ferro habla del *espejo*, nos parece una pérdida de tiempo incidir en que no es tal y de hecho parece difícil que el propio autor lo pensara así en su momento. Más bien se refiere al cine, pero también a la televisión, como un informador privilegiado de la historia, y el espejo no deja de ser una metáfora, útil en su inicio pero ya superada por otras investigaciones más profundas. Así, Ferro se refiere más bien al cine y la televisión como *reflejo* consciente e inconsciente de los acontecimientos.

En este sentido, en el plano de lo consciente, el cine, sus directores, proyectan en muchas ocasiones su propia manera de ver el mundo, ya sea en asuntos contemporáneos o pasados. El optimismo de Capra o la hilaridad de Woody Allen no son sino diferentes maneras de acercarse a la realidad. Ferro explica que “en algunos autores, el objeto tratado es menos importante que el estatus que se le atribuye: es Historia aunque no es histórico” (2008: 6).

En efecto, el cine aporta, de la misma manera que la literatura, no necesariamente la visión exacta de la historia -no lo pretende, exceptuando al documental, y sobre su naturaleza de real también puede haber mucha controversia- pero puede contraponer la visión de sus autores a la dada como historia oficial, ofrecida por historiadores, pero también por poderes políticos, religiosos o de otro tipo.

En saber leer entre líneas -y fotogramas- estará, por tanto, el verdadero aprovechamiento del cine como fuente de valor histórico, en saber distinguir cuándo se está ante una película determinada por la corriente de pensamiento contemporánea a su realización, cuando se está ante una que tiene por objeto cuestionarla y cuando se está -casi siempre- entre esos dos extremos.

Permítasenos en este punto dar cuenta de una larga cita de Ferro, pues condensa a la perfección una de las hipótesis de partida de esta investigación:

El genio de los cineastas mantiene a los que han podido encontrar (...) una idea matriz que da cuenta de una situación que la sobrepasa, ya sea un marco de acción que ejerce la función de un microcosmos revelador; o también, el análisis de un suceso, una investigación sobre cómo se ha producido, les permite revelar cosas no dichas y mostrar el reverso de una sociedad, desempeñando tal suceso una función reveladora, un síntoma, aunque por su naturaleza no cambie el curso de la historia (2008: 10).

O lo que es lo mismo, si el cine no es historia, sí es un fragmento de ella. No revela una parte de la historia, en muchos casos, pero sí uno de los procesos que debajo de ella sucedieron o podrían haber sucedido. No porque quiera ser documento histórico, sino porque los directores han de ser conscientes de no poder revelar en toda su extensión una época o suceso, pero sí aportar, desde una ficción, una historia que sea comprensible dentro de ese contexto. Y si esa ficción es verosímil en este, parece obvio que tras el visionado sabremos algo más de dicha época.

En resumen, el cine nos ayudará a comprender el pasado de manera más clara cuando el director encuentre, merced a su talento, la manera de mostrar las costuras de una determinada sociedad. Es decir, todas las películas son historia, pero, como ocurre, por ejemplo, con la literatura, solo las de los mejores artistas son capaces de desentrañar una verdad oculta e iluminar al público. Sin ese talento, los films nos ayudan a ver cómo era determinada realidad; con él, nos ayudan a comprender qué se ocultaba tras ella, o, aún mejor, por qué era tal. El cine, más que nada, aporta una visión *íntima de la historia*, esto es, da sentido y humanidad a la historia global ejemplificándola en la vida de pequeñas comunidades o simples personas, envueltas en el proceso de los cambios sociales o las profundidades de realidades que les superan.

En este sentido conviene recordar la obra de Hayden White, que a partir de los años setenta dio a conocer su teoría sobre la hibridación entre los relatos históricos y de ficción. White desarrolló una serie de mecanismos para corroborar su teoría de que

resulta prácticamente imposible distinguir ficción y no ficción y que los automatismos para crear una y otra son en esencia los mismos, es decir, ambos son realidades narrativas, discursivas, y da una gran importancia a la forma, situándola en el mismo plano de importancia que el contenido (1987: 1-25). En lo que nos ocupa, nos parece especialmente relevante el análisis que hace White de nuestra visión del pasado y del presente de manera emotiva, lo cual tiene mucho que ver con las elaboraciones de ficción del cine. Creemos, como White, que el hecho de describir implica una subjetividad que, aún siendo obviamente mayor en un relato de ficción que uno de intencionalidad histórica, resulta innegable.

Es precisamente esa lectura la que hace posible un análisis como el nuestro, que toma lo objetivo, lo histórico, como el punto de partida a partir del cual elaborar un análisis que a la fuerza ha de tener en cuenta elementos narrativos (pues la historia o parte de ella es narración) y teóricos.

A este respecto se presenta otra pregunta: ¿es inversamente proporcional el nivel de dramatización -aquel que tradicionalmente organiza los films en una progresión *in crescendo* hacia el final- de una película con su historicidad (entendida esta como su valor como documento histórico en los términos que utiliza White)? Según Ferro sí, puesto que mientras la historia tiene subidas y bajadas, las películas necesitan una tensión dramática (1991: 3-12). Nosotros no vemos por qué ha de ser así; si bien son muchos los elementos del cine que le restan exactitud como documento histórico, no vemos por qué ha de serlo precisamente el de su progresión dramática. En realidad, sostenemos, la historia sí sigue una progresión (más aún si la entendemos como un elemento narrativo), dentro de la cual se producen las bajadas y subidas. Igual ocurre en el cine, la progresión dramática no se da de manera exclusivamente lineal, sino oscilante.

Entendemos esta idea considerando las películas de ficción como reflejos de pequeños procesos que forman parte de la intrahistoria (un término este desarrollado por Unamuno y al que volveremos en el epígrafe sobre la *historia de las mentalidades*). De esta manera, las películas serían la representación de *microhistorias* que suceden de manera paralela a la historia oficial, cada una de ellas sujeta a su propia progresión dramática creciente. Nuestra posición se basa en entender que el conjunto de esas pequeñas historias conforma una historia conjunta oscilante.

3.4 ¿TIENE SENTIDO UNA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA Y SOCIOLOGICA DEL CINE?

Si muchos historiadores no están muy interesados en contar con el cine como apoyo documental para su trabajo, y los cineastas se interesan más, como es lógico, por lo que se ve en la pantalla que por el grado de verdad que hay detrás de ello (su interés por la historia se restringe al uso de ella que pueden hacer en sus cintas; de hecho, resulta muy difícil identificar a directores dedicados en exclusiva al género histórico), ¿a quién interesa la versión del film como historia? Pues importa, o debería importar, a todo el mundo: estudiosos del cine, de la historia y espectadores; los últimos, porque tan importante es saber que el cine es un elemento de entretenimiento como saber qué tipo de subconsciente histórico, social y cultural nos crean las películas, cómo lo hacen y por qué.

De hecho, en los últimos años se ha dado un proceso en el que la ficción se ha vuelto hacia lo histórico y la no ficción incorpora elementos propios del universo imaginado de la ficción; como señala Mínguez: “si por algo se caracteriza la cultura contemporánea es precisamente por una tendencia frecuente hacia la hibridación, hacia un mensaje en el que ficción y no ficción establecen relaciones complejas que adoptan diferentes formas de cristalización” (2013: 10). Es positivo por tanto, incluso como espectadores, conocer los mecanismos que vertebran esa tendencia a la mezcolanza entre ficción y no ficción y que este autor explica por motivos estéticos, de producción, económicos, jurídicos y políticos.

Conviene en este momento realizar una distinción entre películas de carácter o intencionalidad histórica -aquellas cuya temática se refiere a períodos anteriores al momento de su realización y por tanto tienen voluntad de realismo- y films de ficción enmarcados en su propia contemporaneidad y sin intención histórica, pero que, como ya hemos señalado, tienen un importante valor para el análisis.

Creemos que ni las expectativas ni la forma de aproximarse a ellas pueden ser iguales. Es útil en este punto hacer referencia a la tesis de E. Riambau sobre la doble articulación o doble reflejo cine/historia, especificada así:

Todo film constituye un reflejo del contexto histórico en que ha sido realizado. Si además este film aborda un tema histórico pretérito, la articulación cine/historia se produce a un doble nivel: el film como instrumento de análisis y reproducción de un hecho histórico y también como paralelo reflejo contemporáneo de las circunstancias históricas en el momento de su producción (1983: 67).

Estamos de acuerdo en lo esencial de la tesis de Riambau, pero discrepamos en que sea necesario que una película trate un tema del pasado para que se dé esa doble articulación entre cine e historia de la que habla; consideramos que siempre cumple esas dos características: instrumento de análisis y reflejo de las circunstancias en que se realiza, independientemente de que se ubique argumentalmente en el pasado o en el presente.

De la misma manera en que una cinta refleja el momento de su realización, el tiempo en que dicha película llega al espectador es invariablemente posterior al que se ha realizado; desde su primera emisión y recepción en su estreno, envejece junto a su mensaje sin que pierda por ello su carácter de instrumento de análisis. En cualquier caso, histórico o no, parece que el cine nos servirá para un análisis sociológico o para hacer, como señala Annie Goldmann sociología del cine: “intentar asociar la significación de un filme, corriente o género cinematográfico a la forma en la que algunos grupos sociales se planteaban los problemas de su época” (1976: 73).

Y sin embargo Sorlin opina que es parcialmente inútil intentar utilizar una película de ficción para enseñar historia:

Por supuesto, cada película revela sobre todo el período en que fue hecha. Pero, ¿es razonable ver una película, dos horas de duración, para mostrar los aspectos típicos de la ideología de esa época? Me temo que lleva demasiado tiempo para un resultado tan limitado (1996).

Y en otro momento señala que

(El cine) abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión (1985: 43).

Sin embargo, el propio Sorlin reconoce en otro texto que

Sólo existe la historia en las palabras que la explican; toma formas variadas, según los instrumentos que la transmiten, según la amplitud de los círculos que se forman para escuchar el informe, pero, fundamentalmente, no va jamás más allá de las expectativas o de los deseos del grupo que la produce. Es además

una de las razones por las que se está escribiendo continuamente: cuando los deseos cambian, se transforma la visión del pasado (1991: 1)³.

Así, la ventaja del cine de temática contemporánea a su época es que la historia se puede contar de primera mano. Con la lógica falta de perspectiva que sólo da el tiempo, el cine se convierte en una suerte de manifiesto de su era, en ocasiones de cómo se gestó algo que posteriormente ha ocurrido, o de cómo algo pudo ser y no fue, o de lo que una colectividad, director incluido, pensó que sería. Es la historia de primera mano, a la manera de un periódico o un informativo que se limita a hablar de lo que ocurre, haciendo cábalas de lo que ocurrirá, pero sin saberlo a ciencia cierta. Hablando de lo que tiene cerca en el tiempo, de su contemporaneidad. Por eso, con el argumento de Sorlin puede desprestigiarse el cine llamado histórico (aquel que recurre a épocas pasadas), pero ¿qué hay de aquel que trata aspectos relacionados con el presente de su realización?, ¿acaso no es una manera de explicar lo que sucede? En nuestra opinión es historia hecha en tiempo real; haciendo un paralelismo con la teoría de Sorlin, la historia existiría en los fotogramas que la explican y que coinciden, eso sí, con las expectativas de los grupos que asisten a la representación.

Por eso sí coincidimos con Sorlin en que, incluso las películas históricas “hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado” que del referente histórico que intentan evocar. Precisamente porque el cine es subjetivo, porque está realizado por personas -por muchas, en el caso de las películas- y como tal no es objetivo con lo que trata, porque siempre lo interpreta.

Y es que el cine tiene que ver con la cotidianidad forzosamente. El histórico es una modalidad, igual que el negro o el *western* son género, pero su esencia tiene que ver siempre con lo cotidiano, con el presente; lo registrado es el presente, el ahora, por mucho que ese presente esté modelado para que parezca el pasado o el futuro. Por eso lo que vemos es siempre el ahora; por eso las películas hablan de quién las hizo y de cuándo se hicieron.

En este sentido, T. Bywater y T. Sobchack articulan la investigación de la afectación sociológica del cine en torno a tres cuestiones: los efectos del cine sobre el

³ Entonces Sorlin ataca al cine como documento histórico por lo mismo que se podría hacer con la historia. Efectivamente, y como hemos señalado anteriormente, la historia la reescribe cada generación y existe no solo porque ocurrió sino porque es contada. La historia, pues, se edifica en torno a lo transmitido y la manera de transmitirlo de quien estuvo cerca de los hechos. De hecho, Ferro coincide en que la película histórica no es sino la transcripción filmica de una visión de la historia concebida por otros.

comportamiento de los espectadores, el cine como reflejo de una identidad colectiva y el estudio sociológico de la propia industria cinematográfica (1989: 164).

El primer aspecto nos parece de especial dificultad para el investigador. Cabe divagar mucho sobre qué actitudes o movimientos sociales son o fueron causa de determinadas películas, pero la realidad es que resulta casi imposible medir la afectación de los individuos debida al cine y, sobre todo, el grado de esa afectación, que por supuesto existe (de la misma manera que lo hace aquella provocada por otros medios de comunicación de masas como la televisión). Nos parece más viable cualificar el retrato de una sociedad a través de su cine y comparar textos filmicos y literarios en búsqueda de evidencias sobre los aportes que cada uno hace, esto es, el análisis del estado de las mentalidades, y no la manera en que las películas influyen en ese estado.

Nos sentimos por ello más cerca de Ferro y su concepto del cine como *contranálisis* de la historia oficial. Sobre la base de esa noción, Ferro establece tres categorías en que encuadrar todos los filmes de ficción: películas de reconstrucción histórica o de valor histórico y sociológico -aquéllas sin intencionalidad histórica pero poseedoras de un contenido social y que se convierten en testimonios importantes sobre la historia y la sociedad de una época determinada-, las películas de género histórico, que evocan directamente un hecho pasado, pero sin intención de realizar un análisis profundo del mismo, y las cintas de reconstitución histórica, en las que el cineasta trata de reescribir la historia siendo estrictamente fiel a la misma.

Nos parece que la primera categoría debería dividirse de manera efectiva en dos, delimitando claramente las diferencias entre las películas de reconstrucción histórica y las de valor sociológico; si las películas tienden, como entiende Rosenstone, a reflejar el estado mental de la época en que se realizan, el análisis ha de ser, a la fuerza, distinto en aquellas que retratan su propia época y en aquellas que lo hacen de épocas pasadas, porque unas suponen un retrato y las otras un retrato y una reconstrucción.

A vueltas con la utilidad del film, Short señala que, en relación con la historia, el cine guarda un doble interés:

Primeramente, los historiadores pueden usar las películas como evidencias para sus estudios de la historia política, económica o social. En segundo lugar, pueden estudiar las películas y la industria de las películas como un tema merecedor de interés histórico, de la misma manera que estudian la Primera Guerra Mundial o La Gran Depresión (1981: 255).

Es de observar que los estudiosos norteamericanos –y en menor medida los británicos- muestran casi siempre un mayor interés en el estudio de la industria cinematográfica que los investigadores franceses o españoles; de esta manera, la construcción, auge y declive de los grandes estudios es utilizada por algunos de ellos para establecer una suerte de historia del progreso social (un triple análisis cinematográfico, social y económico) y la situación económica a través de su existencia e importancia desde los inicios del cine. Coincidimos en sus valoraciones, que de hecho son especialmente relevantes en un periodo de reformulación de la historia como el que nos va a ocupar, pero el análisis merecería por sí solo la existencia de otra investigación.

Con todo ello parece demostrado que tiene sentido una investigación de lo social e histórico que parte del cine, ya que, según el propio Sorlin: “el film pone en escena el mundo y la tarea del investigador social es la de definir según qué reglas se transforma el mundo en imágenes sonorizadas” (1985: 252).

3.5 COMUNICAR EL MUNDO CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DEL ENTRETENIMIENTO

Con todo lo explicado parece claro que el cine, como medio, se ha convertido en uno de los principales vehículos de comunicación de masas durante el último siglo. Como producto comercial, sustenta una industria que produce miles de millones de beneficios; como bien cultural, el cine es mucho más que un entretenimiento. Más allá de su calidad variable, el cine resulta como toda obra artística (el debate sobre su naturaleza de obra artística, que, aquí no nos ocupa, ha supuesto ya mucha tinta y ocupado multitud de páginas de libros y revistas y lo damos por zanjado) una representación de una época o de varias y su significado como obra de consumo masivo tiene en todos los casos una profundidad más allá de la reconocible en una primera visión.

En este sentido, uno de los debates que se han dado en la aceptación del cine como documento de interés histórico es la disquisición entre la relación de sus valores documentales, artísticos y estéticos. Aunque en realidad ese debate no es ajeno a las demás artes, resulta bueno recordar que el valor artístico de una obra, sea cual sea su naturaleza, no ha de entrar en conflicto necesariamente con su aportación útil.

Es algo desconcertante ver cómo una de las características fundamentales que ha adquirido el cine desde sus inicios, el de su identificación con el entretenimiento, haya sido motivo de su descalificación como representación de su tiempo y fuente documental de importancia. A día de hoy, después de tanto estudio, parece obvio que ese carácter de entretenimiento social esconde un valor social.

Es más, como señala Shlomo Sand, sería peligroso establecer una separación radical entre ellos. La complementariedad de ambos mensajes no hace sino enriquecer al todo; el valor estético, la belleza plástica de una escena no resta valor documental a la misma, más aún, la enriquece, la complementa, la hace más recordable. En este sentido, Hueso apunta que “es curioso observar cómo la vinculación a lo social y popular puede transformarse en un desprestigio para este arte (el cine)” (1983: 29-40).

Este último aboga por no tener en cuenta ese prejuicio y señala dos maneras de acercarse al cine desde lo social: bien desde la perspectiva de los grandes nombres de los cineastas del siglo XX (Bergman, Antonioni, Visconti, entre otros), bien desde la perspectiva que esconde el cine *de consumo*, que

Testimonia una serie de tendencias que en muchas ocasiones no son culturales sino subculturales, pero que hacen referencia al mundo cotidiano, de tal manera que facilita el reconocer en él nuestra propia realidad, en la que nos encontramos inmersos y que se hace visible merced al talento del realizador (1983: 29-40).

Nuestra perspectiva de análisis, que no niega en absoluto la primera de las vertientes distinguida por Hueso, se dirige naturalmente hacia aquella que tiene que ver con lo popular, con la representación más de un pensamiento global que con la genialidad indiscutible del pensamiento y realización de aquellos directores llamados clásicos que, claro, también han logrado capturar, de forma bien distinta, la esencia de ciertos pensamientos en el siglo XX.

En este sentido, Miguel Delgado Ruiz distingue en su interesante análisis lo que él llama cine sociológico y etnográfico, es decir, de qué tipos de películas se puede y de cuáles no obtener una visión sociológica lo suficientemente consistente y válida. En lo tocante a nuestra investigación, es relevante el enfoque que despliega sobre las películas de entretenimiento que nacen sin una vocación de este tipo pero que resultan altamente evocadoras vistas desde la perspectiva adecuada. Son aquellas películas “que nacieron sin una voluntad explícita de ser científicas pero que despliegan una mirada sobre los seres humanos que es capaz de transmitir una poderosa sensación de autenticidad” (1999: 55); las mismas a las que Leroi Gurman se refiere como “filmes sobre el entorno, producidos sin metas científicas pero con valor etnográfico” (1999: 55).

Coincidimos plenamente con aquella visión de los filmes denominados –en ocasiones con demasiada inquina- comerciales, que dan una visión, siendo lo más simplistas posibles, de cómo viven una serie de colectividades en un sitio concreto. De cómo ven la vida, o de cómo creen que debería ser. La comercialidad y la intencionalidad no científica no están reñidas con la representatividad, precisamente porque imitan la realidad, hacen ficción sobre lo ya existente. Lo real y lo cotidiano laten bajo personajes inventados, pero que no dejan de ser versiones de seres reales, imágenes más o menos fieles de aquello que los artífices ven a su alrededor. En esa misma línea, Antonio Igual Úbeda señala que “el cine como espectáculo no es, ni puede dejar de ser, otra cosa que reportaje (...), el cine, en su fábula y en su forma, ha de ser un reflejo de la vida” (1946).

Al hablar del cine como reportaje artístico de la vida real, Igual Úbeda no entiende la separación radical entre espectáculo y realidad, y justifica el cine comercial –el espectáculo en la mejor de sus acepciones-, como una forma al menos igual de

legítima que los reportajes o documentales puros, de estudio de la vida humana en sus diferentes formas, oculta tras el entretenimiento y la técnica cinematográfica; ni más ni menos que la sociología del cine de entretenimiento. También a este respecto, Bertolt Brecht opina que el cine implica siempre una visión del hombre, que hay que adivinar entre escenas:

La verdadera diversión sólo se produce cuando conlleva obtener un conocimiento de las causas, cuando mediante el arte alcanzamos una visión más clara de los acontecimientos sociales. El arte tiene la misión de ofrecer al hombre, estéticamente formulada, una visión del hombre que le permita una disposición consciente hacia la transformación de lo social (1948).

De esta manera se establecería una lucha, o más bien una doble formulación en el análisis, entre un estudio superficial o de lo explícito -el de la diversión y el entretenimiento puro- y uno profundo o implícito, el del significado.

Por tanto, el trabajo del espectador debe consistir en descifrar el mensaje según esa dualidad. Lo aprendido después de un proceso cognoscitivo más arduo se fija con mayor fuerza, y el propio esfuerzo empleado actúa como motivador para el espectador atento.

En este punto coincidimos con Dean W. Hartley en que el cine que más se recuerda es aquel que no trata de hacer prédicas, y que lo importante (también lo más efectivo) no es hacer política sino sensibilizar (1975: 60-69). El cine no sólo es más didáctico cuando en apariencia no lo es, sino que dentro de un contexto de diversión y de entretenimiento puede llegar más fácilmente a lo que podemos denominar el inicio de un proceso de reflexión.

Para bien o para mal, la naturaleza (más bien el carácter) que se dio al cine casi nada más nacer) es la del entretenimiento. Decía Billy Wilder que tenía 10 mandamientos como director y que los nueve primeros se resumían en “¡No aburrirás!”, pero no por ello sus películas están exentas de una carga social (recordemos la representación de la Guerra Fría en *Uno, Dos, Tres*). Entendemos que ese mandamiento del maestro de la comedia no debe considerarse excluyente de un contenido histórico, y que la premisa del entretenimiento puede ampliarse y ser valor fundamental de todo tipo de cine sin que este pierda su interés documental. No es cierto que las películas, para que se pueda aprender algo de ellas, deban ser conscientemente elevadas y complejas, y sí que la meditación, la crítica o la reflexión son aportes que una cinta puede expresar perfectamente a través del entretenimiento, del ritmo y de la presentación, al fin, de una realidad concreta.

3.5.1 CINE Y RECREACIÓN DE LA REALIDAD: LA RE-REALIDAD

Volviendo a la función del cine, es obvio que durante su historia ha servido para muy diferentes usos y motivaciones, pero recordemos que desde sus inicios fue un método de reproducción, un reflejo de una realidad presentada bajo el tamiz de lo artístico. La cuestión que nos aborda es ¿hasta qué punto esa facultad del cine como creación hace legítima una tergiversación de la realidad?

Por muy original que sea un texto fílmico, por muy innovadoras que sean sus formas, por muy alejado que parezca estar de la realidad la propuesta de cualquier director, lo cierto es que cualquier película está siempre unida a un contexto histórico y social del que es imposible disociarla y del que se extrae buena parte de su significado.

El anclaje a esa serie de condicionantes históricos no puede sino sumar a cualquier propuesta fílmica una serie de valores ya que, más allá de los estudios más especializados y análisis más sesudos, el cine se comprende como un todo, y la sensación que deja en el gran público es una vaga idea, una sensación compuesta por referencias y relaciones que contribuyen a crear, más que una reflexión madurada, un concepto, un sentimiento final que puede expresarse con una sola frase.

Conviene aclarar aquí a qué nos referimos cuando hablamos de representación. José Vidal Pelaz y José Carlos Rueda recuerdan que, ya desde el siglo XVII, representación contaba con un doble sentido complementario: el de imagen y el de memoria (2002: 9-13). Nos parece importante resaltar, por tanto, que la doble acepción de la palabra hace que la manera en que un artista, en concreto un cineasta, plasma una forma de realidad social o histórica puede ser fruto de una intención más o menos rigurosa, y que el riesgo de asistir a una representación modificada por directores, productores o ideólogos, de manera voluntaria o no, es siempre evidente. Conviene también tener en cuenta que, más allá de unos rasgos históricos contrastables, es necesario un análisis crítico que desenmascare qué elementos forman parte de una representación fiel y cuáles corresponden a intereses creados, recursos erróneos, peculiaridades narrativas intrínsecas al propio medio o simples fallos documentales.

El cine es narración, cuento, y para narrar mejor, para divertir y entretenér miente o tergiversa si es preciso. Pero esa característica no puede convertirse en una crítica, el cine es así y así hay que estudiarlo, sin que eso quiera decir que toda manipulación deba ser permitida, como señala Azcárraga: “está claro que el genio es creador, pero eso no quiere decir que la razón deba humillarse frente a la arbitrariedad”.

De hecho, los historiadores que niegan la validez del material fílmico como aporte histórico y social argumentan que el cine cambia la historia, la falsifica en función de intereses propios, que van desde lo político a lo puramente estético: se idealizan personajes, se falsean épocas y hechos.

A medio camino entre el ocio y la cultura, el cine se balancea en ocasiones más hacia uno que hacia otro. Qué duda cabe que para tomarlo en toda su extensión y entenderlo conviene profundizar en el aspecto cultural, entendido como un testigo de su tiempo, pero dando por hecho que es así gracias a, o a pesar de, su naturaleza de medio de entretenimiento.

Pero si la articulación histórica del pasado es, como señala Walter Benjamin, no tanto conocer éste tal y como fue, sino adueñarse de un recuerdo, cuyo contenido es diferente según quien lo piense (1970: 180), podemos hablar del cine como un apunte; más, un recuerdo, para esa apropiación; el cine es tanto una fábrica de sueños como una fábrica de conciencias.

De esta forma el cine embauga, emociona, embellece, pero sobre todo descubre, hace recapacitar, reflexiona y hace reflexionar. Alude a una realidad mucho mayor que la que muestra, su contenido es siempre más amplio que el que vemos a primera vista, y es precisamente ese aspecto el que lo engrandece, el que lo iguala a otras formas artísticas.

Bajo la apariencia de la cotidianidad, del naturalismo y de la pretendida apariencia de vacuidad de contenido se esconde la verdadera lección sociológica; tras el aspecto de no contar más que la vida cotidiana se puede entrever la realidad de lo mostrado.

No conviene olvidar que en ocasiones el cine asume un papel ensayístico, por lo que ciertas propuestas deben, sin por ello perder su valor como fuente sociológica, analizarse sin perder de vista esa característica fundamental que las hace dueñas de una realización y representación propias. Conviene poner este último aspecto en perspectiva, ya que tendrá mucho que ver con aquella función de la representación cinematográfica como fuente ideológica, manipuladora de ciertos aspectos históricos, y con el asunto, en cierta medida forzado por el propio lenguaje narrativo pero amplificado en muchos casos, de reinterpretación histórica.

Como decimos, en la mayoría de los casos, es cierto, la visión histórica se mezcla con la ensayística, y toca al espectador -mucho más al investigador- separar el grano de la paja, distinguir cuánto es puramente histórico de cuánto ideológico. Esa

distinción no debe centrarse en el desecho de lo ideológico; aún al contrario, nos servirá para distinguir lo real de la utopía y lo sociológico de lo reivindicativo, y de esta manera comprender un periodo histórico a través del cine, haciéndonos eco no sólo de aquello que era real, sino de por qué, por ejemplo, toda una generación se mostró entusiasta ante unos mensajes que, desde lo real, mostraban una serie de reivindicaciones y aspiraciones determinadas.

Como señalábamos en el apartado anterior, las películas componen una dualidad, formada por su doble sentido de obras de arte y entretenimiento y de representación; desde el punto de vista de esta investigación, de hecho, no son sino una sinécdote, por la cual cada una de ellas es representativa de un todo, en este caso de un contexto generacional.

También es este aspecto el que hace de los filmes un arma de doble filo: recreación da pie a manipulación. Así, José Cabeza y Araceli Rodríguez asumen que “las películas siguen siendo un documento fiable para analizar la realidad. Cuentan cómo es una sociedad o convencen de cómo tiene que ser esa sociedad, quizás las dos cosas” (2004: 2).

Es claro que el cine, por su fuerza narrativa y emocional, es un elemento de concienciación política e ideológica, pero ese carácter lo hace también propenso a traicionar esa intención cuando, por dogmático, maniqueo o falsario, provoca el efecto contrario al deseado por sus autores. Se dan así muchos casos de películas que, en su desenmascarado intento de adherir al público en sus convicciones y dogmas, provocan en el espectador un efecto contrario, al desconfiar de aquello que identifica como esencialmente partidista e interesado.

La importancia del cine como arma comunicativa de alcance mundial fue puesta en práctica ya por el cine ruso de los años 20 y llevada a propuestas descaradamente dogmáticas por los estadounidenses, haciendo tanta apología de su ideología como menoscabo de la de sus enemigos.

Con esa mirada, y de manera más o menos voluntaria, toda película es más contenido que continente. Como otras representaciones artísticas, tiene el poder de mostrar la realidad de su tiempo, de ser comunicación de él, pero también el de enseñar una realidad ficticia, una *re-realidad*; puede enseñar la historia pero también inventar una, hacer con la grabación y el montaje una nueva, representar y reinterpretar.

También conviene aclarar que, en muchas ocasiones, la obra artística no posee una vocación histórica ni pedagógica, y su intención es más entretenido, hacer una obra artística por sí misma, simplemente, abstraerse de todo contenido histórico y social, pero aún sin esa intencionalidad, rara es la obra que no se dispone a un análisis más profundo, sino de su contenido, sí del método de representación.

Nuestro propósito aquí es desentrañar los mecanismos de análisis del cine en este aspecto. Para eso hace falta conocer la realidad y ver si a lo que asistimos es la realidad o una *re-realidad* con base en la primera. El cine son películas y circunstancias.

Por eso, la historia del cine es un ejemplo de la variedad de formas en que el arte ha representado la sociedad; a saber: comprometido en ocasiones, propagandístico en otras, maniqueo, crítico, vacío. Si se olvida que el cine pertenece a un contexto histórico, se desperdicia una manera de conocer una cierta ideología o, al menos, una manera de ver las cosas. Incluso, negar esa circunstancia puede dar a lugar a que se incremente (si no se percibe como ideología, ¿por qué no expresar esa característica por parte de los interesados?), a que su potencia expresiva y emotiva sea utilizada como medio de manipulación, de imposición.

Hablamos, pues, del cine como reflejo, pero también como inductor, como motivador e inculcador de creencias en el público, en una palabra, el cine refleja la sociedad, pero también es capaz de condicionarla, de influir en ella. Es el cine como agente, centrado no sólo en el emisor, sino también en el receptor, en la manera en que este percibe lo visto como algo más o menos realista, algo más o menos inspirador y sobre todo, algo más o menos afín a lo ya aprendido con otros productos culturales producidos por la industria del entretenimiento.

En este sentido, Gómez Tarín propone la idea del cine como transmisor de un discurso hegemónico, que pone en materia cinematográfica una serie de valores que conforman un discurso determinado y que responden a una voluntad de persuasión (Gómez, 2006: 232). Compartimos con él la idea de que la naturalización del discurso hegemónico posibilita no solo su éxito, sino que asumamos, en tanto que espectadores, como propios ciertos comportamientos y modas.

También en esta línea, José Vidal Pelaz y José Carlos Rueda Laffond distinguen varias líneas de investigación en el marco de la historia de la comunicación, a saber: los efectos que el cine puede generar en los espectadores y en el medio social en que éstos se insertan, el estudio del film como transmisor de valores ideológicos y la

capacidad intrínseca del cine para reproducir determinados elementos que proceden de la cultura social (2002: 9-13).

Sin dejar de lado los dos primeros aspectos, por cuanto se relacionan de manera inevitable con el último, haremos mayor hincapié en éste, resaltando su relación con el entorno y los mecanismos empleados para la adaptación al medio audiovisual. Sobre ello tratamos en el siguiente capítulo.

3.6 CINE, HISTORIA E IDEOLOGÍA

Ya hemos incidido en que el cine es, per se, un documento histórico de primer orden para cualquier historiador. El peligro primordial que esto conlleva, y del cual se ha aprovechado cierto tipo de cine, es la posibilidad de reescribir la historia, de cambiar parámetros fundamentales en pos del espectáculo y, sobre todo, de la ideología o el mensaje a difundir.

En ese caso, ¿podemos fiarnos del cine que trata temas contemporáneos a su ejecución si, como señala Alejandro Pizarroso Quintero, todos los historiadores coinciden en que cada generación reescribe la historia?

Creemos que sí; si es cierto que hay que separar en cada tipo de cine qué tuvo a posteriori efecto real de aquello que no fue más que confusión contemporánea, también es cierto que la historia se reescribe en función de la perspectiva de quien la hace y no entendemos por qué ha de ser menos fiable un documento, más allá de que sea fílmico o no, cuando éste, en realidad, también se han basado en su origen en cierta subjetividad.

Volviendo al cine, y en una hipotética confrontación, nos parece que mientras algunos artistas reescriben la historia pasada, otros, los más lúcidos, son capaces de reflejar la propia. Algunos son capaces de hacer justicia a los sentimientos de una generación mientras estos se están dando. Parece más difícil dar buena cuenta de un proceso histórico y generacional que está ocurriendo, por cuanto supone poner en perspectiva algo inconcluso y cuya visión tenga pleno sentido años más tarde.

Así, Ángel Quintana sostiene que, una vez aclarado el cine como creador de realidades o reflejo de la realidad, existen una serie de directores más capacitados que otros para hacerla brotar, para mostrar esa realidad (2003: 134-147).

Lo que parece claro es que el cine ha tomado una fuerza como elemento de aprendizaje histórico que no se contemplaba en sus inicios. Tanto es así que muchos de los conocimientos históricos de muchas personas se basan más en el visionado de ciertas películas que en lo aprendido en libros de historia o educativos. Así, el peligro de que una industria cómplice de un determinado poder e ideología política *eduque* de una manera interesada a generaciones poco interesadas en los libros es no sólo real, sino preocupante.

Como señalábamos, negar la presencia del cine como herramienta de estudio sería de la misma irresponsabilidad que negar que los *mass media* han supuesto en los últimos tiempos un recurso de socialización fundamental. De esta manera, especialmente en la juventud, se convierten en las más cercanas fuentes documentales para muchas personas sin el hábito de completar su propia comprensión de los acontecimientos históricos con varias fuentes documentales de distinta naturaleza.

Por otra parte, son muchos los autores que hablan del cine como ilusión escapista. Lo cierto es que ese cine no dejó de existir en la época que nos ocupará en los siguientes capítulos. Películas como *Taxi Driver*, *Cowboy de Medianoche* o *M.A.S.H.* cumplieron con la misma eficacia sus funciones de realismo, entretenimiento y representatividad social. Su valor es doble por cuanto representan una realidad social e ideológica y por haberse transformado en referentes de una manera de hacer cine. Cabe mencionar aquí la teoría de Michael Ryan y Douglas Kellner que, este sentido, señalan que

Las representaciones culturales no sólo dan forma a las disposiciones psicológicas sino que también juegan un papel muy importante a la hora de determinar qué realidad social se construirá; esto es, qué figuras y contornos prevalecerán en el proceso de modelación de la vida e instituciones sociales (1988: 286).

El cine es, entonces, reflejo y causa, es fruto de los cambios sociales y a la vez puede provocarlos. Representa los ideales de las masas y a la vez puede exaltarlas, crear o aumentar en ellas deseos de salir a la calle a protestar en una población, eso sí, ya dispuesta con anterioridad a creerse lo que le cuentan. A este respecto, Francisca Bermejo González recuerda que muchos historiadores han puesto ya de manifiesto (ejemplos serían Ferro o Emilio C. García Fernández) el poder revelador de las películas y han demostrado que algunas de ellas son respuestas ficticias a cuestiones urgentes que son fruto de las situaciones históricas (2001: 509).

Son, así, las películas, representaciones del mundo, y como tales poseen siempre el valor de concienciar, repeler o entusiasmar. El hecho de provocar rechazo o aceptación hace del cine y otras artes poderosos instrumentos de adhesión a cualesquiera teorías. El grado de protección ante ese sistema de representación deviene del grado de experiencia y conocimiento del espectador acerca de la naturaleza más o menos intencionada de lo expuesto. Éste busca siempre en la cultura modelos en que mirarse, comportamientos y actitudes ante las que definirse,

tanto por medio de la afirmación como de la negación de ese mundo propio y cerrado que supone una película y con el cual interactúa el espectador de manera inevitable.

Esta manera de entender las representaciones culturales tiene mucha relación con la reflexión de Bermejo González al respecto de la mirada etnológica, que “propone ver el mundo no tal como es sino tal como es cuando yo me sumo a él” (2001: 510).

Y la forma en que asistimos a una representación tiene mucho que ver con nuestros orígenes y formas de vida. De manera inexorable, un director y su filmografía beben de una cultura cinematográfica y artística, pero también de unos ideales, ante los cuales el espectador puede adherirse de manera manifiesta o rebelarse. Así, el espectador experimentado es capaz de distinguir en la mayor parte de las ocasiones la proveniencia de un film, no sólo en base a modalidades de producción y estética, sino, en la mayoría de los casos, en función de la ideología intuida o explícita. Jean Luc Godard justificaba ese apego de las películas a la identidad cultural de su país debido a que “cuando los países estaban inventando el cine necesitaban tener una imagen de sí mismos como colectividad”.

Es igualmente cierto que esto se ha visto fuertemente matizado en los últimos años con la irrupción de las teorías del cine transnacional. Es obvio que, de la mano de la globalización, la internacionalización de una serie de maneras de hacer cine se ha hecho innegable, pero consideramos que esto no invalida un acercamiento a las particularidades de un tipo de cine como el norteamericano. Más aun cuando nos centramos en una época, la de los sesenta, en la que estas reflexiones sobre el cine globalizado tienen menos cabida que en el cine actual.

Es cierto también que la homogeneización en las formas de hacer cine tiene mucho que ver con la “norteamericanización” de las demás cinematografías, es decir, con la asunción de los patrones fílmicos estadounidenses. Por ello, pensamos, si un tipo de cine está especialmente legitimado para ser estudiado de manera independiente (aunque, insistimos, pensamos que en una época como la que nos ocupa todavía lo está prácticamente cualquiera) es la estadounidense. Así, el cine americano presenta suficientes constantes a lo largo del tiempo que justifican ese calificativo, el de “cine americano”, siendo su historia una carretera paralela a su propia historia como país, repleta de aquellos valores que han compuesto la idiosincrasia del sueño americano y válida, aunque no por sí sola, para explicar los cambios sociológicos habidos con el paso del tiempo.

En este sentido, los aspectos estéticos o técnicos, aunque no van a centrar nuestro análisis, pueden ser parte de esa ideología contemporánea a cada película. Más allá

de su argumento, incluso si este no se enmarca en el presente, es claro que un tipo de realización no muestra lo mismo que otra aunque un argumento sea parecido. El gusto por una estética violenta, por ejemplo, es propio de una moral dominante y no de otra, igual que lo es una mayor permisividad en lo erótico. Sin llegar al travelling como cuestión moral de Godard, sí que es cierto que, tal y como planteaba el director francés, determinadas realizaciones marcan ciertos iconos representativos de diferentes épocas, que tienen que ver con maneras de contar; también de vivir.

Es en este sentido en el que Inmaculada Sánchez Alarcón defiende que el cine se distingue de los demás medios por su especificidad como vehículo cultural y señala la importancia del conocimiento de las representaciones de un momento concreto de la historia para conocer dicha época, e introduce un elemento que no todos los estudiosos consideran cierto, el del doble sentido del cine como representación e instrumento de cambio (1993: 159-164).

Efectivamente, creemos que del primer elemento, el de la representatividad social, obtiene su -esta vez triple- legitimación: la que le permite gustar al público, porque ve en la pantalla elementos con que se identifica fácilmente, perpetuarse como industria cultural y ser modelo de estudio para historiadores y sociólogos.

El segundo punto de interés que señala Sánchez Alarcón tiene mucho que ver con el cine americano de los sesenta y setenta, y es quizás en esta doble vertiente donde encuentra su significado y mejor definición esta generación de cineastas; su verdadera esencia se encuentra en el punto que une la naturaleza del cine como representación con la de creación y agente de algo nuevo.

Por eso, si el cine es un arte y quien lo realiza un creador, el resultado es una obra tan importante en cuanto a su valor histórico como ideológico. El film es siempre historia, pero también ideología, pero ¿cómo distinguirla?

Primero conviene aclarar de qué hablamos cuando tratamos el tema de la ideología en el cine. Gerard Imbert distingue entre ideologías construidas e ideologías flotantes, siendo las primeras aquellas determinadas por las fuerzas de poder, y las segundas los imaginarios colectivos que el cine recoge e inserta en sus ficciones (2002: 89-99).

El concepto de ideologías flotantes define a la perfección lo que encontramos en la mayor parte de las películas a las que nos referiremos; lejos de la apología de las ideologías dominantes, lo que veremos será el reflejo de determinadas maneras de

pensar, diferentes maneras de entender no solo la vida sino el cine y sobre todo, para qué debe servir este, qué debe contar y qué es accesorio para ello. De este proceso se deriva, como es lógico, una contradicción, edificada a partir de la idea de que una misma película tenga que moverse en muchos casos entre la representación de una realidad y la crítica de algunos de sus fundamentos, de sus cimientos o parte de ellos.

En el cine de los sesenta, esa dicotomía se dará entre la voluntad de los realizadores de mostrar cierta realidad social, a la que se muestran invariablemente apegados, y destacar lo más odioso de ella como parte de su discurso.

Estas películas son a la vez representación y crítica, espejo y voluntad de denuncia. Lejos del cine social, pero con vocación renovadora -aumentada además por el hecho de que sus artífices consideraban que hasta ese momento el cine estaba dejando de lado esa voluntad crítica y alejándose de lo que ellos consideraban realismo-, se decidieron por romper con un cine dedicado a enseñar lo más bonito de la sociedad, dejando de lado lo feo, lo sucio, a lo que ellos recurrirán constantemente. El encuentro entre cultura y contracultura de este movimiento se da más como intención de mostrar ciertas miserias sociales que por el hecho de mostrar una voluntad de cambio, en realidad. Casi todos estaban lejos de tener una postura política definida, o al menos de mostrarla en sus películas. Su interés común estaba más bien en lo temático y en lo puramente cinematográfico, pero nuestro análisis puede ir un poco más allá.

Teniendo en cuenta esto, y volviendo al significado histórico de las películas, creemos que la clave no está es desterrar su validez como reflejo por el hecho de estar restringido por una serie de condicionantes (la propia ideología, la presión económica, su carácter deformador, etc.), sino en aprender a salvarlos. Como en todo arte, pero más en este por ser colectivo, separar lo accesorio de lo fundamental es importante para conocer su esencia y extraer una especie de atmósfera social, cultural e ideológica, que sobrevuela toda cinta y que ayuda a desentrañar los misterios de una época pasada.

Por otra parte, la relación entre el cine y la política ha sido también muy estudiada. Como bien señala Trenzado Romero, la investigación sobre la relación entre ambas disciplinas ha proliferado de manera muy importante en las dos últimas décadas, haciendo justicia a una realidad constatable:

Las películas, en cuanto discursos públicos de la comunicación de masas insertos en el nuevo espacio público, constituyen un lugar de propuesta de

representaciones culturales e imaginarios sociales, que conforman en última instancia la realidad cotidiana y la memoria colectiva (2000: 48).

El propio Trenzado Romero apunta tres razones para que esa relación política-cine no se haya establecido con la misma fuerza que otras relaciones interdisciplinares y se haya menoscabado su existencia: el tradicional peso del institucionalismo en ciencia política, la consideración de la ficción como algo ajeno a la realidad política y la apropiación del término *cine y política* por parte de teóricos a menudo ajenos a la disciplina (2000: 47).

3.7 ¿CÓMO ANALIZAR LAS PELÍCULAS?

El análisis de los textos fílmicos implica ciertas dificultades añadidas respecto a los escritos por dos razones; la primera tiene que ver con las propias características del medio y la segunda con el tipo de investigación que estamos llevando a cabo, centrada en lo cultural y lo sociológico.

Las diferentes estructuras narrativas, los condicionantes estéticos y el propio montaje hacen del film un soporte especialmente complejo de analizar. Pierre Sorlin insiste en “la necesidad de saber cómo está construido un film, cómo impone o escamotea posibilidades de sentido” (1985: 129) y distingue tres aspectos en relación al tiempo del cine: el *tiempo social* del momento en que se realiza el film, el *tiempo de la anécdota* y el *tiempo del relato*. Nuestra intención, claro está, es ahondar en el primero cuando coincide con el segundo, que no es ni más ni menos que el tiempo concreto en que el film se rueda y que lo condiciona inevitablemente.

Sorlin señala otras tres maneras de acercarse al cine desde la perspectiva del historiador: la historia del medio como actividad artística e industrial, el análisis del film como documento que abre una ventana a aspectos culturales y sociales de una época y el que considera más radical, el estudio de cómo el medio audiovisual puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado (1985: 219).

Desde nuestra perspectiva, las dos segundas vertientes que señala Sorlin pueden unirse, en tanto en cuanto el análisis de los aspectos sociales y culturales de una época nos pone en relación –tanto a historiadores como a espectadores- con el pasado. Esto es, el estudio de los valores intrínsecos a una época, a una película, pueden hacer entender la manera en que hoy nos referimos a ese pasado y a nuestro presente. Es más, pueden condicionar esa visión, y una serie de pensamientos de épocas pasadas que hoy consideraremos erróneos o acertados pueden llevarnos a reflexionar sobre las formas de representación de hoy en día y dilucidar, gracias a ellas, si esas maneras de reflexión caen en errores parecidos o si, por el contrario, la manera de representación es más fidedigna hoy.

A partir de los años ochenta, la consolidación del cine como valor histórico tuvo una mayor aceptación y proliferaron los estudios en revistas históricas especializadas que así lo debatían, dando cuenta, eso sí, de la dificultad de la consideración del texto fílmico en este sentido y sobre todo de la dificultad para alcanzar un consenso en su revisión. Lo más sensato es, a nuestro parecer, no intentar establecer unas pautas de análisis de las películas en cuanto a su exactitud histórica; lo mejor parece aprender las propias características del medio, entendiendo, y es uno de los propósitos de esta

investigación, sus reglas sin sentir, como se ha hecho en muchas ocasiones, la imperiosa necesidad de dar con la manera en que el cine se adapta a la fórmulas tradicionales de análisis histórico. Lo esencial, lo mejor, es dar con los elementos que inscriben al cine como un documento histórico con claves nuevas, o distintas, a las de otras artes, como la literatura o la pintura.

El cine se encarga de mostrar los hechos mediante simbolismos, representaciones icónicas y emocionales que cumplen, de una vez, con su objetivo de entretenir, reflexionar y alumbrar.

Cierto es que ese simbolismo desemboca en el cine en extremismo, en el sentido de que las ideas en él aparecen subrayadas hasta el punto de convertirse, muchas veces, en meras exageraciones que tienen por objeto enviar un mensaje sencillo y emocionante. El gran reto del cine, por muchos años que pasen, seguirá siendo el entretenimiento, lo cual erróneamente lleva a pensar a algunas personas que está reñido con la calidad o la verosimilitud. Lo que hace es simplemente imponer ciertas reglas de simplificación.

Así, las reglas inherentes al cine son distintas de otras y hay que estudiarlas por tanto en sí mismas. Una imagen no vale más que mil palabras, ni tampoco menos. Si sus lenguajes son diferentes y complementarios, ¿por qué ha de estudiarse la historia bajo el único prisma de las letras? En cuanto a la forma de acercarnos a ellas, ambas disciplinas nos aportan datos de interés histórico, con la diferencia de que con las películas nos *metemos en la historia*, estamos dentro de ella durante unas horas. La facilidad del cine para arropar las historias que cuenta bajo el entretenimiento es indiscutible y, si no mayor, sin duda tan importante como la de la literatura. En este sentido, Peter Burke afirma que “el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan” (2005: 201).

Entonces, ¿por qué se desconfía más de lo que vemos en el cine que de lo escrito, que tiene al menos las mismas posibilidades de tergiversar su mensaje? La respuesta es obvia, la escritura tiene muchos más años de historia y con ellos ha logrado un estatus de seriedad y verosimilitud que el cine, tanto por su corta historia como por la manera en que los espectadores nos acercamos a él, no tiene por el momento.

El cine *pone vida* a lo escrito, da una imagen de realidad a lo que de otra manera hay que imaginar. ¿Cuáles son las principales armas del cine para mostrar una historia y que hacen que ésta sea diferente de la escrita? Además de la ya nombrada

personificación de la historia, el cine tiende siempre a buscar la emoción del espectador, y para ello se sirve del sonido, del montaje y de la fragmentación.

En este sentido, William Hughes entiende que la condición visual del cine le otorga, con todas las cautelas propias de su naturaleza manipuladora, un efecto de verosimilitud que otras artes no poseen (1976: 49-79). Es decir, nosotros *vemos* lo que ocurrió en determinada época, y siendo conscientes como somos de las cautelas con que hay que acercarse a esta visión particular como representativa de un todo, esa naturaleza ayuda a inmortalizar unos procesos históricos que desde ese visionado identificamos como reales. Existe en la realización de un film un interés por una apariencia de objetividad, que tiene que ver con la naturaleza de captar las cosas tal como son, por mucho que ese *tal como son* sea fruto de una construcción.

Incidiendo en este enfoque, Hughes explica que la verdad del cine se acerca más, por su naturaleza, a la del novelista que a la del historiador. Sin duda, porque la misión del cineasta, al menos de aquel encargado de filmar ficción, no es, o al menos no tiene por qué serlo, dar con su film un aporte al conglomerado de documentos históricos, y sí más bien crear una historia emotiva, reflexiva o de cualquier otro tipo. Si su película se acerca a la verdad es precisamente porque no puede dejar de hacerlo, por la necesidad intrínseca del cine de representar tiempo y espacio, de manera parecida a lo que ocurre en la novela, de tal manera que ese espacio se erige en marco referencial y no en objeto principal, como sí ocurre en la disciplina histórica. Es precisamente ese marco el que nos interesa en esta tesis, marco que ocupa un lugar principal, por ejemplo, en el cine documental, ocupado en mostrar una realidad, y no en añadir a esa realidad una historia ficcional insertada en ella, apoyada en ella. A este respecto cabe mencionar que las fronteras entre ficción y no ficción resultan cada vez más permeables y algunos tipos de documentales, como el creativo o el falso documental (el llamado *mockumentary*) juegan con los límites del documental para crear una ficción.

Por tanto, y en cuanto al análisis de los films, coincidimos con Rosenstone, aunque su estudio está dedicado casi en su totalidad al cine histórico entendido como reconstrucción de hechos pasados, cuando afirma que:

La cuestión no debe ser: ¿puede el cine proporcionar información como los libros? Las preguntas correctas son: ¿qué realidad histórica reconstruye un film y cómo lo hace?; ¿cómo podemos juzgar dicha reconstrucción?; ¿qué significado puede tener para nosotros esa reconstrucción? Cuando hayamos contestado esas tres preguntas, deberíamos plantear una cuarta: ¿cómo se relaciona el mundo histórico de la pantalla con el de los libros? (1997: 27-42).

Lo esencial de este debate consiste en acoger la idea de que la escritura, no solamente la novela, tampoco es aséptica, en el sentido de que tampoco es posible reconstruir hechos pasados sin que cierta subjetividad, derivada de cada tipo de escritura, modele en mayor o menor medida el relato de los hechos.

En cualquier caso, nuestro análisis del cine se relaciona con la historia, pero sin perder de vista que hablamos de un medio de comunicación de masas, lo cual relaciona la investigación con otras relativas a las ciencias de la comunicación. En este sentido conviene recordar la opinión de Antonio Costa cuando señala que

El cine no es sólo un importante medio de comunicación (...) sino que, en cuanto tal, mantiene relaciones muy estrechas con la historia, ya sea entendida como lo que nosotros llamamos el conjunto de los hechos históricos, ya como disciplina que estudia esos hechos (1985: 30).

Costa define la relación entre cine e historia en tres variantes: la primera es la historia del cine, que nosotros entendemos como una recopilación de películas, directores y géneros, pero falta de análisis relacional –porque no le incumbe-. Nos serviremos de esta primera variante, claro está, para escoger una serie de acontecimientos sobre los que basar nuestro análisis, pero no es nuestro objeto establecer una historia de nada, ni de las películas de la época en que haremos hincapié ni de la propia investigación de la relación entre historia del cine, aunque hayamos hecho un repaso de ella para introducir la investigación. Trataremos, más bien, de establecer una reflexión crítica sobre la validez de esa relación pasada y su estado actual, así como intentaremos comprobar su validez en algunos filmes. La necesidad de esta materia archivística es incuestionable, entre otras razones, como filtro de realidad de lo aportado por las demás fuentes.

La segunda vertiente que define Costa es aquella que hace referencia al cine en la historia; da por hecho, como nosotros, que las películas pueden asumir un importante papel en la historia de la propaganda o en la propagación de una ideología, y subraya la relación dada entre el cine y el contexto sociopolítico en que surge, sobre el cual, destaca él, puede ejercer una influencia en modo alguno secundaria. Un ejemplo claro de esto son las películas de Eisenstein, con un valor propagandístico casi tan evidente como el artístico. Por último, aquella vertiente que a nosotros más nos interesa, la historia en el cine, esto es, las películas como fuentes de documentación histórica, quintaesencia de nuestra investigación.

Quede claro que ahondando en el concepto del cine como cultura no podemos sonsacar exactamente cómo es una sociedad. Más bien tendremos una imagen de

cómo se representa, cómo es capaz de imaginarse; en una síntesis de lo que es, lo que cree ser y lo que le gustaría ser. Y todo ello es historia, no sólo la historia oficial, sino la historia de las intenciones, la *historia de las mentalidades*.

De esta forma separamos la historia del cine del cine como historia. Parece más difícil hacer una distinción total entre la historia de las representaciones a través del cine y el enfoque socio-cultural (1997: 206), como propone Lagny, ya que ambos aparecen entremezclados y, creemos, se pueden analizar los films bajo una perspectiva conjunta.

Un enfoque socio-cultural lo es, en el fondo, de las representaciones, puesto que el espectador no asiste a la propia cultura de un tiempo, sino a una representación determinada de la misma, condicionada por diferentes elementos de los que ya hemos hablado (como el poder ideológico, la estructura industrial y económica o el poder manipulador del medio).

De esta forma, sin pretender insinuar que el cine pueda sustituir en modo alguno a la historia como la conocemos, sí que es posible considerar a la representación cinematográfica como una especie de historia con trabas, es decir, una historia de la representación social condicionada por los frenos ya comentados.

Queda por determinar hasta qué punto el investigador tiene que tener en cuenta todo aquello que rodea al film, qué nivel de importancia tiene y cómo evaluarlo. En este sentido Pierre Sorlin, uno de los autores más escépticos en este campo, asume que

El cine “dice” poco y, como toda forma de representación, se presta a las medias verdades o a las manipulaciones. Entonces, ¿qué podemos pedirle en el plano bastante limitado en el que nos colocamos por el momento, el de la información? Tres cosas, desde mi perspectiva: un conocimiento más preciso de un universo que ya no es el nuestro, una comparación en el espacio y el tiempo, y un anclaje en el pasado (2005: 13).

Por eso, si queremos evaluar la práctica cinematográfica desde el punto de vista cultural, habrá que tener en cuenta qué elementos hacen que sea representativo, y cuáles le rodean. Así, y aunque partamos del propio film, Andrew opina que “es deber del historiador determinar las esferas más pertinentes de la vida cultural, que son inseparables de la cultura cinematográfica en un periodo determinado” (1993, 45).

Dentro de esas esferas de las que habla Andrew, nosotros consideraremos la situación socio-política, pero también la cultural, y dentro de esta el influjo de otras formas de representación, como es el caso de la televisión, y de realidades de comportamiento social.

Por tanto, los objetivos finales de una investigación de este tipo implican, primero, detectar los motivos por los que un determinado cine se da en una época histórica y en un país, y no en otros, y, segundo, ver las señales de ese tipo de cine en sus películas (idealmente en todas las que se dieron; prácticamente, en algunas de las más representativas).

Nosotros tomaremos el film como un todo, como una *fuente*; un producto cerrado como tal pero abierto a su propio contexto e intencionalidad, como objeto de distintas interpretaciones a partir de su realización y difusión.

El enfoque, por mucho que señalemos un conjunto de películas para ayudar a comprender una época, parte, ha de partir forzosamente, de lo singular, es decir, de la película. No es sino mediante el análisis de ellas por separado como llegaremos a una serie de conclusiones válidas. Por eso creemos que el mejor método posible es el analítico, por eso esta investigación consta de tres partes: una interpretación de las relaciones entre cine e historia, una perspectiva de la historia de Estados Unidos en las décadas de los sesenta y setenta y el caso de la filmografía americana y finalmente, un análisis de cinco textos filmicos representativos, en los que podamos aplicar los criterios que desarrollaremos en las dos primeras partes.

Para ello, y aunque nos centraremos en la última parte de esta investigación en películas de reconocido prestigio, no es necesario acudir a grandes obras maestras del periodo; de hecho, nuestra teoría defiende el film no como la obra artística que puede ser, ni por el avance técnico que pueda aportar; defendemos que el film, por el hecho de serlo, es histórico, y por eso todos tienen un valor documental.

Quede claro, pues, que el hecho de elegir unas películas y no otras responde a una intención de representatividad; obviamente, aunque todas las películas son fuentes históricas, unas representan mejor que otras esta realidad, de la misma manera que unas obras de arte son iconos de ciertos movimientos y otras caen en el olvido en los libros de historia, no porque no participen de una misma realidad, sino por motivos puramente estéticos o narrativos.

Partiremos entonces de lo concreto para ir después a lo general; el cine, de manera similar a la literatura, necesita (con las excepciones propias de toda regla) enfocar su narración en uno o varios centros de atención, generalmente los personajes. De esta manera, el tiempo necesario para desarrollar la historia de un personaje *roba* tiempo a lo histórico, y esto se convierte en algo secundario para la trama, sí, pero no por ello invisible.

Por otra parte, y puesto que el cine es un medio esencialmente visual, parece obligatorio establecer un estado de la importancia de la simbología, del contenido visual que aporta, de la misma manera que hay que hacerlo con diálogos y personajes, si queremos llegar a un buen estudio de los significados históricos. El contexto, el conjunto de elementos que componen el continente visual de una cinta aporta tantas pistas como la misma trama, puesto que siempre se crean o se adaptan para que estén ahí, y lo están por motivos que van desde la mera estética hasta el más escondido de los significados. Short opina en este sentido que

El mensaje de una película o un grupo de películas no está solo contenido en el diálogo, sino en los símbolos visuales que se entregan al observador. En ocasiones estos símbolos forman parte de manera tan profunda de un contexto social e histórico particular que el ‘observador extranjero’ puede no ser consciente de su valor emocional (1981: 257).

El también británico William Hughes ahonda en este sentido:

El contenido visual de un film puede proveernos de pistas importantes. Estilos arquitectónicos, hitos históricos, el nivel de desarrollo tecnológico, modos de transporte, moda, mobiliario y otros artículos decorativos, carteles, símbolos, uniformes, incluso los patrones de lenguaje y comportamiento, son indicadores útiles para el historiador que trata de situar el material cronológicamente o geográficamente (1976: 55).

Y añade

(El cine) captura y registra los componentes menos estables de nuestro entorno. (...) Nos obliga a explorar ‘los puntos ciegos de la mente’, áreas de percepción que habitúan y crean prejuicios que nos llevan a pasar por alto cosas que ‘sabemos con el corazón’, pero con el ojo (1979: 60).

Volviendo al omnipresente Ferro –su presencia es casi obligada en todos los tratados sobre el tema- cabe relacionar esta teoría con su concepto de *película museo*, según la cual el film sería un museo de objetos y gestos, o de actitudes y comportamientos sociales, que en ocasiones escapan a la intención del director (Ferro, 2008: 162). De esta manera, la película es siempre documento porque siempre, sea cual sea su forma, constituye un imaginario; o siendo más exactos, representa un ideario que contribuye a la creación de un imaginario común.

3.7.1 ¿SE PUEDE ESTUDIAR EL ASPECTO SOCIAL DEL CINE SIN ANALIZAR SU ENTORNO INDUSTRIAL Y ECONÓMICO?

Hablábamos de los lugares comunes como puntos de partida necesarios para elaborar una teoría, no solo del cine. Claro que es necesario asumir una serie de postulados de partida para elaborar una tesis congruente, bien apoyándose en ellos, bien atacando las grietas de esas teorías establecidas.

A partir de ahí, como señalábamos, la visión crítica necesita –no puede prescindir de ella- de una visión subjetiva, depositaria sin excepción de la cultura y vivencia del que la practica. Así, como señalan Allen y Gomery, “la historia cinematográfica es un acto de discernimiento que requiere la participación activa del lector” (1985: 346).

Claro, sin lector y espectador, sin gustos y opiniones, no hay historia del cine posible. De igual manera resulta difícil disociar la importancia del film como referente social y producto industrial; es complicado separar la disciplina cinematográfica en varios aspectos y estudiar uno de ellos de manera separada a los demás. Lo histórico tiene que ver con lo artístico, y esto con lo productivo y aquello con lo económico y técnico. Nos centraremos en lo histórico y sociológico, porque un examen concreto requiere de cierta abstracción, pero trataremos de no perder de vista otros aspectos importantes para entender cada film.

Por otra parte, si nos centramos en lo estadounidense es por la importancia de su cine como referente técnico y temático. La expresión *cine hollywoodiense* nombra una procedencia, pero también un estilo. De lo concreto a lo universal, el estilo Hollywood sirve para nombrar aquellas producciones que llevan su sello en otras partes del mundo. Sin menospreciar otras filmografías, de las que como veremos beben muchos directores de los que hablaremos, el cine estadounidense ha supuesto más páginas que ningún otro en la historia de un medio plagado de influencias norteamericanas.

Y si lo hacemos en las décadas de los sesenta y setenta es por la necesidad de acotar la investigación a la concreción de una generación y por lo interesante de una serie de directores que, proponiéndoselo o no, supieron dar un nuevo aire al estilo Hollywood, incluyendo en él parte de lo más interesante de otras filmografías, en especial europeas, y sin menospreciar el legado de aquellos que, pese a todo, consideraban sus grandes maestros, los directores clásicos del sistema de los grandes estudios.

Por eso, el objeto de estudio de nuestra investigación serán tanto las películas en sí como los escritos contemporáneos y posteriores; la fuente misma y toda la bibliografía que ésta ha desatado. ¿En qué punto nos sitúa este objetivo?

“Allí donde la teoría del cine se encarga de características comunes entre películas, la crítica cinematográfica se ocupa de las cualidades particulares de filmes individuales o grupos de filmes” (1985: 21). Si atendemos a esta distinción de Allen y Gomery, estaríamos en un punto intermedio entre ambas, aunque nos sentimos más cerca de la primera, pues si bien estamos realizando en esta primera fase un repaso de las relaciones transversales entre las dos materias –principalmente para dar sentido a la segunda parte- la última entraría dentro de lo que ellos consideran crítica cinematográfica.

A nuestro juicio, la teoría trata o debe tratar de descubrir cómo las películas y sus circunstancias han influido en un público y una sociedad concretas, o cómo su legado influirá a otras cintas y otros públicos posteriores.

Por todo ello, conviene preguntarse hasta qué punto los filmes tiene un significado en sí mismos y cuánto de este lo obtienen en relación a su entorno; esto es, los movimientos sociales que los acompañan, las películas afines contemporáneas y el efecto que todo ello, unidas a la propia cultura y experiencia del público, ejerce en su visionado. Así, ¿hasta qué punto una cinta es lo que es de manera independiente y hasta qué punto lo es por el influjo de todas aquellas circunstancias que la circunscriben?, ¿es una película la misma en su estreno en 1969 que la que vemos hoy en día, sabiendo a dónde han ido a parar muchas de las ideas que presentaba como novedosas y rompedoras?, ¿es igual ver una película en 1967, cuando el auge de ciertos movimientos sociales y procesos históricos la condicionan, que ahora?, ¿es la misma cuando se accede a ella de manera individual que cuando se hace habiendo visto otras de la misma época?

Allen y Gomery reflejan el carácter histórico del cine asumiendo que “en la historia del cine se pueden inventar dispositivos, tomar decisiones empresariales, o dirigir películas que afecten al curso de la historia del cine, pero los individuos no operan fuera de los contextos históricos” (1985: 21).

Su reflexión da pie a nuestra teoría de que, siempre con un ojo puesto en las circunstancias económicas y productivas de la época, la entidad del cine como documento histórico es más que suficiente para poder ser analizada de manera paralela a todas esas circunstancias, teniendo en cuenta que, más allá de otras

consideraciones, lo importante para nosotros será la intervención de ciertos individuos (directores, actores y público) en su contexto histórico referencial.

Ver una película dentro de su entorno nos otorga una perspectiva nueva, distinta posiblemente al legado que su director imaginó en su momento. La posibilidad de emitir un juicio lúcido sobre su valía se enmarca en el mismo contexto que cualquier proceso histórico visto con los años y con la perspectiva histórica adecuada; en cualquier otro hecho histórico cuarenta años serían seguramente pocos, pero en una historia tan breve como la del cine parecen suficientes.

3.7.2 CONOCER EL CINE PARA APROXIMARSE A LA HISTORIA

La capacidad del cine para ser testigo de una época tiene que ver, naturalmente, con los aspectos técnicos, aquellos que configuran su esencia como medio: la fijación de los hechos que se producen delante de una cámara. Esa relación indisoluble con lo real –entendiendo lo real como aquello que se produce delante de la cámara– posiciona al cine como uno de los medios sociales por excelencia.

La fidelidad del cine a aquello es total, más allá del debate que esto pueda suscitar al hablar del cine de animación o los añadidos digitales y de postproducción. Acudiendo al aspecto más básico del cine, aquello que se graba es aquello que existe, y la conciliación de espectáculo intelectual y de entretenimiento no resta, a nuestro entender y según lo ya tratado, un ápice de verosimilitud a la ya comentada validez del cine como medio *fiel* a la realidad.

Todo ello hace del cine un aspecto crucial en el análisis del último siglo; un estudio serio sobre la historia y los cambios sociales que en él se han producido no tiene por más que contar con el cine como una valiosa fuente de información. Así lo entiende también Alicia Salvador Marañón, que considera que “el cine es, para el historiador que aborde el siglo XX una fuente primaria más de la historia” (1997: 13), y defiende así el papel que el cine (también lo hace con la literatura) puede y debe tener en la enseñanza de la historia. Entiende la facultad del cine, de su ficción, como una ayuda para *globalizar* una serie de conceptos históricos que de otra manera aparecen como *estancos*. En efecto, ciertas películas ayudan a contextualizar y agrupar una serie de conceptos relacionados con la historia del pasado siglo que de otra manera pueden aprenderse de manera separada.

Así, ciertas películas pueden aglutinar, bajo la apariencia efectiva de la ficción, más de un concepto histórico importante; véase la situación económica, los movimientos a nivel social o las maneras de vivir y comportarse, porque todos esos aspectos pueden aparecer en las películas sin necesidad de ser explicados, esto es, sin constituir una parte fundamental de la trama. Bajo la ficción principal subyacen aquellos elementos sobre los que se soporta dicha ficción: bajo un drama amoroso los protagonistas pueden denotar, por ejemplo, diferencias sociales que los separan; bajo un *thriller* violento puede esconderte un aumento constante de la violencia callejera provocada por las diferencias en las constantes vitales de clases sociales o generacionales.

Como subraya Salvador Marañón, no se trata de sustituir las clases de historia del siglo XX por una proyección masiva de películas, pero sí de reconocer que el cine es

un apoyo fundamental para consolidar una serie de conceptos aprendidos de los libros de historia. Pueden ser, en definitiva, una manera fundamental de fijar una suerte de historia social clara, concisa (y en ocasiones por ello simplista, eso sí) de la realidad social escondida tras los cambios históricos. La realidad del día a día soterrada por la importancia fundamental de los hechos históricos que la condicionan y sobrevuelan.

De esta manera, el cine, si bien no explica por sí solo la historia, sí la complementa. Por eso, como señala Javier Fernández Sebastián,

Más que pedirle al film (...) que nos permita aprehender la historia, habría que pedirle simplemente que nos permita rememorar, *revivir* acontecimientos, ambientes o personajes del pasado, (...) el autor de ficciones juega con la verosimilitud más que con la verdad histórica (1994: 18).

Este punto, en el que coincidimos con Fernández Sebastián, ha sido precisamente, y nada menos, el principal punto de enfrentamiento entre quienes han defendido la naturaleza del cine como fuente histórica primaria y quienes lo han hecho como mero entretenimiento, alejado por tanto de la cuestión histórica por su carácter de inexactitud. Ya nos hemos referido anteriormente a que dicho carácter de inexactitud no hace del documento fílmico algo menos valioso por sí solo para el investigador, sino que lo hace, precisamente, compatible con otras fuentes, convirtiendo las películas el complemento perfecto e irreemplazable de la literatura histórica. Quien pretenda reconstruir la historia mediante un film, se equivoca de documento, quien vea en el cine un complemento o una herramienta de fijación, se aprovechará de un medio de una fuerza expresiva y capacidad de fijación indiscutible.

La representación más o menos próxima a una realidad demostrada en los libros de historia nos dará una visión si cabe más equilibrada no solamente de los procesos sociales, sino de la manera en que éstos se mostraban en el momento en que ocurrían: no sólo qué ocurría, sino cómo se vivía en el mismo momento de ocurrir. Así, según Fernández Sebastián, “a menudo, lo más creíble para un espectador con hábitos muy condicionados por prejuicios culturales no es lo más verosímil sino lo más veraz con criterios de estricta correspondencia histórica” (1994: 18).

Y Ricardo Ibars Fernández e Idoya López Soriano señalan que el valor del cine para el conocimiento de la historia depende de dos factores:

1) La capacidad del espectador para entender la película e interpretarla como una manifestación más de un momento histórico determinado así como su capacidad para seleccionar y distinguir los elementos del argumento de una película que realmente tiene valor histórico de aquellos que son solamente dramáticos y que sólo sirven a la narración. 2) El uso crítico que el historiador haga del cine como herramienta para enseñar historia. Ese uso exige una capacidad crítica y de selección no sólo de los elementos históricos del argumento sino también de los restantes elementos que componen una película (guión, montaje, producción, etc.) (2006: 4).

Entonces, la importancia de un film como documento histórico depende no sólo del propio film, sino de la valía del espectador como tal; es decir, una película sería no solo buena o mala por cómo está hecha, sino que recaería en el espectador la responsabilidad de saber entenderla y poner en distintos niveles sus valores históricos y cinematográficos. Por otra parte, y en cuanto al historiador, no sólo debería conocer los mecanismos del cine como espectador, sino ser consciente de la manera en que se realizan los films.

Cabe señalar que esta teoría desmontaría gran parte de aquella que señalaba los factores técnicos como los principales culpables de un cine no apegado a la realidad, integrando lo que era una tara como una tarea más del investigador. Cobraría sentido la afirmación de que las peculiaridades formales, estéticas y argumentales no invalidan para el estudio histórico, aún al contrario, su conocimiento otorgaría una visión más completa. Hemos de saber ver que cuando una película no retrata de manera fidedigna tal o cual etapa histórica, puede hacerlo por diferentes motivos. Así, el estudio de por qué no lo hace puede ser tan enriquecedor como la propia película: a la misma altura estaría el montaje que la censura o los tabúes sociales.

Conviene que hagamos, por tanto, el acercamiento al cine conociendo algunas de las peculiaridades derivadas tanto de su propia naturaleza como del estatus de medio de entretenimiento que conlleva su explotación comercial. En primer lugar, lo histórico, lo *real* siempre está en el cine condicionado por lo estético: los encuadres, la manera de narrar, las propias necesidades narrativas de las películas suponen siempre un punto tan o más importante para un narrador cinematográfico como lo que se cuenta, de tal manera que lo narrado se encuentra condicionado por la manera de hacerlo, y es imprescindible conocerlo.

3.8 CINE Y SIGLO XX, UNA HISTORIA DE LAS MENTALIDADES

Sand afirma que, aunque ha habido durante el siglo XX multitud de películas que han hecho alusión al pasado, no hay tantas que describan el momento histórico de su creación y que inscriban conscientemente un relato concreto en una coyuntura específica (2004: 17). Es ya sabida nuestra opinión de que para que una película tenga representatividad histórica no es necesario que exista una voluntad expresa del autor y ni siquiera que este sea consciente de ello. En cuanto al momento histórico, somos partidarios de una teoría que valore los films de temática contemporánea por encima, incluso, de aquellos centrados en una histórica. La representación del presente nos parece siempre más complicada que la del pasado, por la falta de perspectiva histórica de la primera, porque el propio desfase entre lo rodado y lo estrenado puede hacer más palpable lo antiguo de lo rodado hace un año que cien, toda vez que la historicidad de lo segundo es mejor tolerada.

Pero sí coincidimos plenamente con la tesis fundamental de la obra de Sand: la exposición a los films, todo aquello visto por las masas, ha ido modelando, con el paso de los años, una gran parte de su conciencia y sensibilidad históricas en cuanto a lo ocurrido en el siglo XX. Todo aquello que no conocemos lo imaginamos a través, entre otras cosas, del cine y de la visión que de ello se nos da. El mismo objeto de este trabajo se presenta a los ojos del investigador a través de fuentes primarias y secundarias, esto es, a través de libros, testimonios y películas que otorgan, sino una visión completa, sí una percepción aproximada de una época y una representación. En este terreno nos movemos, en el de demostrar que el cine puede ser un arma más en la compresión no total pero sí cercana a las distintas historias de la historia del siglo XX. El cine no es la única, claro, pero sí una más.

Ferro postula en su teoría un aporte fundamental: que lo que no ha sucedido, es decir, las creencias, los pensamientos, las creaciones del hombre, son también historia, y merece ser estudiado y analizado (2008: 6-12). Es decir, más allá de los hechos históricos, de los cuales podemos tomar conciencia por muchos medios, entre ellos el cine, las películas dan cabida también a maneras de imaginar los procesos históricos partiendo desde la realidad. De esta forma no sólo conocemos lo que pasó, sino lo que podía haber pasado, qué alternativas se planteaban a tal o cuál suceso; esto es, qué paso, pero también cómo y por qué no ocurrieron otras cosas que podían haberse dado. La teoría de las probabilidades y las mentalidades hecha historia.

Así, la invención, o si se quiere la reinvolución, forman siempre parte del trabajo cinematográfico. Rosenstone lo define de otra manera; tras preguntarse si el hecho de

mostrar un proceso histórico en pantalla no era falsearlo, llegó a la conclusión de que no lo es porque en ella “la historia debe ser ficticia para ser veraz” (Rosenstone, 1997: 20).

De nuevo la particularidad del medio como condicionante de la naturaleza del mensaje. Peter Burke señala que los historiadores hace tiempo que no solamente se ocupan de la historia más academicista, para la que es cierto que el cine puede tener debilidades a la hora de contarse como fuente fiable, sino que se adentran también en “la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material” (2005: 11). Un concepto este que tiene que ver con la noción de Unamuno de la *intrahistoria*, aquellos sucesos cotidianos que forman la cultura de un pueblo y que sirven de contrapunto a la historiografía oficial (Garrido, 2004: 81-105).

Es en este ámbito historiográfico donde tiene sentido el análisis del cine como documento, donde adquiere plenamente su identidad de fuente informativa contrastada y válida.

Por eso Montserrat Huguet afirma que los *mitos* (consideraremos tales a las historias del cine y a sus personajes) constituyen una forma de verdad y son esencia en buena parte de la memoria colectiva, no falsean la realidad (2007); de hecho, lejos de deformarla, la enriquecen, y los historiadores han pasado, en muchos casos, de intentar desmontar sus *verdades* a considerarlos vehículos portadores de valores e ideas.

Así, por ejemplo, es más que evidente que los personajes de *M.A.S.H* no son reflejo de una realidad, pero son *reales* en cuanto a los valores que representan (cierto cinismo desmitificador de la guerra y los valores tradicionales de amor al trabajo y a la patria, etc.).

En muchas ocasiones, el cine, las películas, subrayan lo que la historia esconde; es decir, mientras la historia va a lo general, y desde ese pedestal se acerca según su interés o ámbito de investigación a lo concreto, una película de ficción va de lo concreto a lo general; el interés del espectador se focaliza en una trama, pero que esta se inscribe en un contexto histórico determinado (localizaciones, época, vestimenta, el propio habla...) es absolutamente innegable, de tal manera que el contexto, o un contexto, está siempre presente. El espectador, consciente o no, ve cómo se va creando una especie de conciencia histórica a caballo entre lo leído, lo vivido y lo visionado. Ahondando en esta teoría de la *historia de las mentalidades*, Martín A. Jackson afirma que

El cine tiene que ser considerado como uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX, en la medida que refleja ampliamente las mentalidades de los hombres y las mujeres que hacen los films. Lo mismo que la pintura, la literatura y las artes plásticas contemporáneas, el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo (1979: 14).

Y cree que

(El cine) es una parte integrante del mundo moderno. Aquel que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la humanidad privará a la historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar por completo los sentimientos y los actos de los hombres y las mujeres de nuestro tiempo (1979: 14).

Así, la personificación que supone la solución de la historia de un individuo envuelto en la maraña social, que es propia del cine, no debería ser menoscambiada por ser un caso único, sino más bien la personificación de un pensamiento. Ello a pesar de que para Rosenstone es una manera de no mostrar la solución de los problemas de esa misma realidad social (1997: 27-42) pero, ¿acaso no muestra el cine una visión global de aquellos aspectos que la historia muestra de manera separada?, ¿acaso no es estimable una forma artística que supone un compendio de las facetas económicas, sociales y relaciones de un determinado momento, aunque no sea el propósito del film en sí mismo?

La especificidad de una historia de ficción no es óbice para su valor histórico; más aún, puede dar cuenta de ciertas historias de ficción que dan lugar a un nuevo enfoque, una nueva aportación a la historia real, sin cambiarla, pero sí humanizándola y haciéndola verosímil, acercándola al subconsciente. Así contribuye a crear los cimientos de una idea de la historia, de una conciencia histórica en la mente del espectador, que hace válida la sentencia de Cecil B. de Mille acerca de que la misión del dramaturgo es llenar las lagunas existentes tras las reconstrucciones basadas en hechos del historiador.

Conviene, eso sí, tener siempre en cuenta a la hora de acercarse a un producto filmico desde este punto de vista, que un film es el resultado de muchas presiones y circunstancias: al marco vital del autor hay que añadir la censura más o menos explícita, los códigos éticos y estéticos que la determinan, la permisividad de la época y de los actores implicados en una película (productores, distribuidoras, actores, etc.), puesto que todos ellos, y la consideración de su importancia en las

película, nos van a dar una visión más completa no sólo de la comprensión de un film, sino también de por qué es así y no de otra manera.

Precisamente, la necesidad de ciertos directores de ceñirse a un gusto popular -lo que equivale a decir que en muchos casos gran parte de los espectadores necesita verse reflejada en lo que ve- trae consigo una mayor representatividad, consciente o no, voluntaria o no, en el cine de muchas épocas. La necesidad de identificación juega, a nuestro entender, un papel fundamental para que el cine se convierta en un juego de espejos que, con la deformación de la realidad, juega a mostrar lo que vemos de manera cotidiana pero envuelto en una trama que no hace sino dar interés y empaque a lo que se intuye detrás.

Volviendo a Sand, es precisamente en este punto en que hacemos nuestra su teoría de que la lectura de un film debe efectuarse como un todo, sin permitir que un análisis centrado en pequeños detalles desemboque en una lectura que por minuciosa acabe deformando la realidad de lo que vemos como espectadores.

Por ello en nuestro análisis trataremos de desvelar las pequeñas singularidades y mensajes de las cintas analizadas, pero intentaremos igualmente no caer en el error de considerar las películas parcialmente y desvirtuar con ello la verdadera esencia de ese cine. Lo importante es, a nuestro juicio, llegar a una conclusión válida tras confrontar una investigación histórico-sociológica con la visión de las películas, no mostrar escenarios de interpretación ocultos o llaves explicativas retorcidas a determinados films.

Volviendo a la naturaleza popular de la que hablamos, Sand asume que

Precisamente gracias al carácter popular y accesible para todo el mundo, el cine de ficción podría ser un activo privilegiado a la hora de revelar los códigos culturales y las contradicciones ideológicas que operan en la conciencia social en una época determinada, los mitos que alimentan las creencias colectivas, las maneras de pensar y las normas morales dominantes (2004: 492).

Siendo como es el cine un espectáculo de masas, su lenguaje ha de adecuarse a un público variopinto en cuanto a su nivel cultural, del que además siempre intenta buscar el favor de su opinión por razones económicas, por lo que suele recurrir a lenguajes narrativos y culturales asequibles. Esto hace de él un instrumento de análisis histórico y una fábrica de imaginarios colectivos populares. Julio Montero resume así su relación con lo popular (aunque habla de cine histórico, conviene

extraer el significado del cine como arte de alcance y goce popular): “el cine histórico conecta más con el relato popular anterior a la historia como saber riguroso, que con las concepciones actuales sobre nuestra disciplina” (2001: 65).

Y si, como señala Gloria Camarero, el cine transmite la realidad del momento articulada teniendo en cuenta a la mayoría de las personas, no dejará nunca de ser el espejo de una colectividad (Camarero, 2002: 5). Parece que, cuanto más se tienen en cuenta los recelos del receptor, los gustos y condicionantes morales de la mayoría, más concertado es el mensaje, más predecible es, pero también mucho más claro en cuanto a su exposición ideológica, sea esta la dominante o la principal opositora. En palabras de Ferro, “es cierto que, en el cine, la Historia reproduce muy a menudo las corrientes dominantes de pensamiento o, por el contrario, las que la cuestionan” (2008: 8).

De esta manera, casi siempre podemos observar en el cine la corriente de pensamiento dominante de cada tiempo, ya sea a través de un aporte a su consolidación o mediante una crítica de la misma. En ocasiones se limita a emitir un mensaje ideológicamente idéntico al dominante, el aceptado, lo cual puede restarle interés en el momento de su exposición contemporánea, pero no le quita un ápice de valor pasados los años, como documento, precisamente, de esa ideología preponderante y común.

Ferro llama *películas memoria* a aquellas que, mediante el testimonio de los vivos, ayudan a conservar los hechos del pasado, en las que “el testigo es el elemento principal y la forma de interrogar, el secreto de la obra” (Ferro, 2008: 9-10) e incluye entre ellas, sin sombra de duda, a las películas de montaje de hechos contemporáneos. Si tomamos esta teoría todas las películas, por el mero hecho de serlo, son películas memoria, exceptuando aquellas cuyo argumento se enmarca en el futuro, sea este más o menos predecible. E incluso estas tienen algo de históricas, por cuanto permiten observar una determinada visión del pasado tenida en una época concreta, la del estreno de la película, y pudiendo aportar por tanto una enriquecedora perspectiva comparativa, con el paso de los años, entre lo imaginado y lo finalmente sucedido.

Según esto podríamos decir que todas las películas pueden considerarse aporte histórico, y nos parece que en vez de preguntarnos cuándo una película es una contribución a la memoria, podríamos preguntarnos cuándo no lo es, porque resulta difícil encontrar una cinta de la que, sea cual sea su calidad, no se pueda expresar tal o cual aporte historiográfico o sociológico -sea éste tan nimio como la manera de vestir o de expresarse, o más importante como las maneras de organización social y

convivencia-. Por eso señala José Carlos Suárez que “hasta los subproductos deben ser entendidos como documento del que, tras ser sometido a un proceso de investigación y análisis, podemos obtener resultados que nos ayuden a entender la historia” (2009: 235).

3.9 HACIA UNA CLASIFICACIÓN NACIONAL Y TEMPORAL

La relación entre hechos histórico-sociológicos y el cine lleva invariablemente a preguntarse si es correcto hablar de cine nacional y por épocas, puesto que de lo contrario no tendría demasiado sentido una teoría del cine como representación histórica. A este respecto hay algo que creemos indudable: las películas son distintas según el país y la época en que se ruedan y estrenan. Dejando a un lado que cada país cuenta con diferencias culturales y por tanto también en la técnica y en la representación, es obvio que el abordaje de unos temas y no de otros y la manera de tratarlos es un indicador muy ilustrativo de esa realidad. Una película estadounidense de 1940 no se parece en nada a una nipona del mismo año, de la misma manera que una francesa de 1920 poco tiene que ver con una del mismo origen de la década de 2000. ¿Cómo, si no, podríamos hablar de cine de acción o de autor, o cine europeo o soviético? El cine, afirma, Emeterio Díez Puertas, está inmerso en una formación social (2003: 17).

Aunque en este punto también hay divergencias entre autores. Parece claro que la concepción y asunción de bloques cinematográficos basados en la nacionalidad del film e intervalos temporales otorga una visión estratégica, porque permite observar cambios en la manera de acercarse a la representación cinematográfica de realizadores, historiadores y públicos. No obstante, estudiosos como Michele Lagny asumen que “existen (...) culturas nacionales pero también un nivel en el que la cultura sobrepasa la estratificación geopolítica. Y el cine (...) es, entre otras definiciones posibles, una de las manifestaciones de esa cultura” (1997).

Lagny, de hecho, señala el carácter “escasamente natural” de esa clasificación, y reclama una mayor precisión a la hora de hacer uso de ella, pero reconoce también, al menos desde el punto vista empírico, que es el más sólido y fiable de los principios de segmentación, por cuanto constituye el fundamento de la identidad de los grupos sociales.

Cabe señalar que cuando hablamos de “cine nacional” lo hacemos de un concepto organizativo, que agrupa variables estilísticas e industriales pero, sobre todo, temáticas y sociales. Rafael Utrera señala en ese sentido que las motivaciones para hacer cine han surgido en general en paralelo a las construcciones de la identidad de cada país, bien desde una postura acorde a dichas construcciones o en abierta oposición a las mismas (2005: 84).

Y Zunzunegui define el cine nacional como “aquel que naciendo de la reflexión, reflejo o deformación sobre la propia realidad, se constituye como generador de unas

señas de identidad, al mismo tiempo que otros fenómenos artísticos o comunicativos a nivel ideológico” (1985:311)

Esta postura, que asume una relación entre cine e identidad cultural de cada país, se ha visto ampliamente cuestionada, como hemos señalado en anteriores epígrafes, por teorías que ponen en entredicho la validez actual de este tipo de concepto de “cine nacional” en la era de los “mass media”, como las de Philip Rosen o Andrew Higson.

Es innegable que si tomamos el concepto de cine nacional como una clasificación estricta la denominación carece de sentido, aún más actualmente, pero parece innegable que la segmentación nacional permite, mediante la identificación de unos códigos de representación comunes a las películas de esa procedencia, esclarecer las diferencias que se producen en ellos. Esto es, el hecho de que las películas de un país compartan características convergentes permite al investigador no solo sacar unas conclusiones de dichos lugares comunes, sino observar qué cambios se dan a partir de ellos e intentar averiguar con qué intencionalidad se producen.

Esta segmentación, dicho sea de paso, puede ocasionar problemas, como el hecho de que, precisamente por la explotación de esos códigos nacionales, el producto sea poco menos que ininteligible al espectador extranjero. En el caso de la cinematografía norteamericana, el problema parece paliado o al menos muy reducido, puesto que la sobreexplotación que sufre el espectador mundial ante ella ha hecho que sus códigos sean por todos conocidos; aún más, asumidos como propios tanto o más que los nacionales. De esta manera, si bien es muy lamentable la pérdida de identidad y peculiaridad del cine de algunos países debido a la avalancha de películas norteamericanas que arrinconan las propias, también es cierto que precisamente el estadounidense se presta como ningún otro al análisis desde fuera de sus fronteras.

En cuanto a la periodización también ha existido controversia: algunos autores la edifican en torno a movimientos y géneros, pero la que más eco tiene en la cultura popular es aquella que lo hace por décadas; así, es muy común oír hablar del cine de los años veinte o el de la década de los sesenta, precisamente porque, como señala Sand, “ante todo, la película es un testimonio, un documento anclado en su tiempo” (2004: 22).

Está claro que esa división es puramente arbitraria, y que su utilización responde a criterios de utilidad, puesto que no existe ningún argumento firme que pueda sostener que las barreras entre un cine y otro se establezcan con el cambio de década, pero también es cierto que es un modo de clasificación útil y claro. Por ello seguiremos un

patrón temporal, porque se ajusta más a nuestro interés investigador que aquel que se basa en una historia del cine desde dentro -sólo la del propio cine-, sin tener en cuenta los procesos sociológicos en que se encuentra, y por el hecho de que ese patrón está caracterizado por unos cambios sociales que dieron lugar también a cambios cinematográficos. En este sentido, Hueso habla del contexto generacional en estos términos:

El hecho de estar constatando la aparición sucesiva de nuevas generaciones, nos lleva a ver cómo cada una de ellas aporta una visión diferente, aunque no lo haga de manera radical, de los acontecimientos históricos y de su propia existencia, con lo cual se produce un avance indudable de la propia historia, aunque quizás lo más interesante sea la superposición de actitudes mentales diferentes que responden a maneras distintas de interpretar la propia existencia (1998: 15).

Esta idea de Hueso incide en las peculiaridades de cada cinematografía histórica, aludiendo al concepto generacional como uno de los determinantes de cada tipo de cine para explicar los cambios históricos del mismo. El avance indudable del que habla Hueso hace referencia al valor que por sí mismo tienen una serie de películas para analizar un período histórico determinado, cuando quien lo realiza está dentro de ese proceso de cambio. Pilar Amador coincide en la concepción del cine como

Un documento para conocer los comportamientos de mentalidad de una determinada sociedad en determinada época, así como para conocer sus funciones de socialización o dominación a través de las estrategias, de transmisión o de encubrimiento de la realidad utilizadas (2002: 23).

Amador distingue entre el contenido patente y el latente de cada film, siendo el primero el evidente, el argumental, por así decirlo, y el segundo el más profundo, que incluye la intencionalidad y los métodos representativos y de persuasión.

Por otra parte, Paula Inés Laguarda asume que una película no es una duplicación de la realidad, sino una puesta en escena social (2001: 116). Ese concepto, el de puesta en escena social, nos parece muy adecuado, por cuanto significa la presentación de una serie de conceptos elegidos entre los disponibles en una determinada realidad social. Sería tanta la ingenuidad de creer en el concepto de cine como espejo (insistimos en que si recurrimos a él en esta investigación será siempre como metáfora de la naturaleza del medio, y nunca por creer que el cine funciona como una duplicación de la realidad sin más, pues sería una irresponsabilidad creer que éste u otro medio de comunicación carezca de intencionalidad) como ser militantes

de aquella otra posición que desmerece al cine, igual que la televisión, por ser medios de una categoría menor.

Decíamos, con Laguarda, que el cine no asume una posición evocadora de una época por representarla en su totalidad, y sí por presentar una serie de elementos que no solos pero sí en conjunción con los que presentan otras películas y otras artes de la época ayudan a hacer una composición de lugar mucho más acertada para historiadores y espectadores.

Así, los directores eligen, toman prestados, determinados elementos que definen bien una mentalidad o una realidad nacional por el mero de hecho de que ayudan a equilibrar y dar consistencia a cualquier trama que no tiene que depender de ellos, pero que la encuadra y enmarca. No dan idea de todo, pero sí de lo visible, de lo que han podido mostrar. Por extensión, el espectador avezado puede entender qué es lo no visible, lo que no han podido mostrar, qué es aquello que queda fuera de cuadro.

Uno de los teóricos más importantes de este ámbito, Kracauer, opinaba ya en 1947 que las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos (1985: 13). Este aspecto enlaza en cierta medida con la opinión de Inmaculada Sánchez Alarcón, que recuerda que el cine muestra los valores de una determinada cultura, pero también –como elemento artístico que es– muestra en muchos casos aspectos disonantes de la misma; así aúna cultura y contracultura (1993: 159-164).

Así, mientras el efecto de mostrar un aspecto cultural viene dado por su sumisión a una determinada industria, el director, entendido como creador, mantiene cierta independencia que le permite mostrar notas divergentes dentro de dicha industria, de manera más o menos subversiva y más o menos clara para el espectador.

En el caso del cine que nos ocupa, y aunque profundizaremos en ello en posteriores apartados, son varias las justificaciones que encontramos para nuestra diferenciación. En primer lugar, aunque lejos de las intenciones de sus autores estaba el hecho de proclamarse historiadores o sociólogos de su tiempo, sí existía en ellos un deseo de representatividad coral del mismo, de explicar aquello que veían y vivían, huyendo de todo aquel cine que representara algo parecido al anterior, en el sentido temático y formal. Así, son varios los puntos de unión en su cine:

- Presencia de temáticas y puntos de interés comunes. La realidad cotidiana, las políticas sociales, los movimientos juveniles, la vida en la ciudad; todos ellos

están presentes tanto en las obras como en las declaraciones de los directores a los que haremos referencia.

- Posiciones ideológicas y políticas similares. Certo posicionamiento contrario a las políticas conservadoras, sin encasillamiento ideológico definido o reconocido, pero con tendencia al progresismo.
- Contacto personal y planteamientos técnicos y discursivos comunes. Una relación personal entre los autores, que si bien no realizaron ningún manifiesto ideológico ni cinematográfico, sí reunían en sus discursos una serie de constantes basadas en una doble corriente: el gusto por el cine clásico y el hartazgo del inmediatamente anterior a ellos.
- Corrientes de influencia cinematográfica -cine europeo contemporáneo y autores norteamericanos clásicos- parecidas: un gusto (en ocasiones desmedida admiración) por corrientes europeas de cine de autor, como la *Nouvelle Vague* o el cine italiano y sueco.

Todas sus obras dan una visión bastante equilibrada de lo que suponía la incertidumbre del momento histórico, en una época en que los cambios se veían como algo muy posible, pero todavía no realizados. Son las películas de una época de reivindicación que en el momento no se sabía en qué derivaría, algo que en cierto modo se refleja en un cine tan decidido y comprometido como inexperto. Ingenuo en cuanto a ciertas representaciones que posteriormente no se cumplieron, dejando constancia, eso sí, de la iracunda valentía técnica y temática de una serie de directores.

Es la historia de una serie de cineastas comprometidos con el público joven, hastiados de un cine que consideraba vacío y rancio, y sobre todo comprometidos con su propia idea del cine, tan enamorados del medio como de su independencia creativa, tan creativos como rebeldes y fundamentales para la salvación de una industria que posteriormente absorbió sus talentos y que supo extraer de ellos cuanto pudo para después desecharlos o integrarlos según sus interés. Es también la historia de una manera de hacer cine real, tan vinculado a la calle y sus manifestaciones como era posible, y por tanto tan importante para comprender toda una oleada de corrientes de descontento, rebeldía y furia que encontró en la películas de los sesenta y los setenta una vías de representación e identificación desconocidas hasta la fecha.

4. SITUACIÓN SOCIO-POLÍTICA Y PANORAMA DEL SISTEMA CINEMATOGRÁFICO ESTADOUNIDENSE (1965-1970)

“En los sesenta, América se sometió a un proceso de intensa búsqueda del alma colectiva”.

Thomas Elsaesser.

4.1 PANORAMA SOCIAL Y POLÍTICO EN EE.UU. (1965-1970)

La década de los sesenta fue para Estados Unidos una etapa de crecimiento económico y prosperidad, pero también de toma de conciencia ante las desigualdades arrastradas desde años anteriores. Tras un periodo, el de la posguerra, en que la bonanza económica y social se había mantenido a rebufo de la producción bélica, la sociedad estadounidense comenzaba a concienciarse de los desniveles que existían en ciertos e importantes aspectos: el primero, el de la propia idiosincrasia del *American Way of Life*, un modelo vital y de aspiración para la mayoría, pero que requería dejar en la cuneta a un buen número de compatriotas, que lejos de ese modo de vida caían en la pobreza o en la discriminación.

Era el despertar a una realidad, la del desequilibrio, que cuestionaba un modelo social y económico que se justificaba con un crecimiento gradual desde principios de la época -hasta 1965, esa prosperidad se concretó en un aumento del 3,6% del PIB anual (Adams, 1996: 376)-, pero cuyas desigualdades eran notorias. A la vez, en 1962, algunas fuentes calculaban el número de personas que vivían en el umbral de la pobreza en 50 millones (Harrington, 1981: 227). Kennedy y Johnson tomaron conciencia de esas dificultades, y de hecho algunas de sus políticas en términos sociales se encaminaban a paliar esas desigualdades, con medidas para el desarrollo de las regiones más deprimidas, apoyos a la industria y medidas para la seguridad social.

Así, durante su mandato, las determinaciones tomadas por Kennedy supusieron una nueva ola de esperanza para una sociedad entregada a una manera de hacer política más centrada en lo social, pero su asesinato a finales de 1963 no fue sino una bocanada de realidad a una sociedad, la estadounidense, que esperaba que las

reformas y la llama de esperanza encendida por Kennedy tuvieran en Johnson su continuidad⁴.

La intervención estatal suponía un gran avance y también cierto desafío a las doctrinas liberales en las que las políticas sociales más intervencionistas no tenían cabida, y sí un *laissez faire* que dejara el desarrollo económico y social en manos privadas.

Relacionado con esa desigualdad de oportunidades, pero con entidad propia, se manifestó el conflicto racial y la lucha por los derechos civiles. En los primeros años de los sesenta fueron constantes las manifestaciones y los conflictos entre una población negra ávida de derechos y el conservadurismo propio de la sociedad estadounidense más continuista.

En este sentido, las medidas de Johnson (la prohibición de la discriminación en lugares públicos, principalmente) no fueron suficientes para calmar un conflicto que, a su vez, desencadenó otro de oposición y radicalización por parte de una proporción importante de la población blanca más tradicional. El conflicto racial no perdió intensidad hasta finales de la década, como señala Willi Paul Adams: “a finales de la década de 1960 la rebelión negra parecía haber perdido fuerza y los guetos negros estaban relativamente tranquilos” (1996: 384).

Con todo, el conflicto racial, aunque calmado, no se había solucionado, el número de personas consideradas pobres seguía siendo muy alto y la sociedad comenzaba a exigir medidas más eficaces, que escaparan de la mera retórica y supusieran un verdadero avance en la consecución del bienestar social. Las medidas políticas no eran las únicas responsables; “(...) en muchas ocasiones, la ley no tenía nada de censurable salvo que llegaba con veinte años de retraso (1996: 384)”.

A ello se sumó una Guerra de Vietnam que no solo consumió una parte esencial de recursos que no se podía destinar a políticas sociales, sino que contribuyó definitivamente al surgimiento, o mejor dicho al despertar, de una conflictividad social movida por el desacuerdo en política exterior e interior que desembocó en una

⁴ Efectivamente, Johnson emprendió una serie de medidas dedicadas a luchar por el concepto de “Great Society”, basadas en la libertad y la abundancia y materializadas en un intento de igualar las descompensaciones sociales. Se trataba de luchar en primer lugar contra la pobreza y los conflictos raciales, y en segundo contra las desigualdades entre regiones más o menos desarrolladas y entre los habitantes del campo y las ciudades con, por ejemplo, programas de renovación urbana.

división más profunda del país. El conflicto de Vietnam fue reflejo de descontento y también provocador de movimientos sociales que desembocaron en nuevas formas de socialización y convivencia, como el movimiento *hippie*.

La guerra fue también el reflejo de la asunción de la “*teoría del dominó*”, por la que Estados Unidos temía un contagio del comunismo en el mundo, de manera que los países fueran adoptándolo uno tras otro. Fue también la evidencia del papel asumido por Estados Unidos en su política exterior vinculado a la idea de gendarme internacional, asumida tras la Segunda Guerra Mundial y que encontraría en los mandatos de Kennedy y Johnson –menos en Nixon, que tras la retirada en Vietnam asumió que la intervención estadounidense debía acotarse, al menos sobre el papel, a aquellos países que la solicitaran- su continuidad en los años sesenta.

Esa idea de *supervisión* del resto del mundo se vio cuestionada más que nunca tras el conflicto, puesto que no solo era una derrota en el exterior, sino que suponía, al contrario que la todavía reciente Segunda Guerra Mundial, un retroceso en las políticas económicas y de desarrollo interno.

Las consecuencias de la Guerra de Vietnam para los estadounidenses fueron más que notorias; además de sufrir la ya comentada falta de recursos que se destinaban a la guerra –en 1968, el gasto bélico suponía ya el 56% del presupuesto federal total-, originó un motivo de protesta, encauzada por la guerra pero con el poso de todos aquellos motivos de desigualdad que ya hemos retratado. El propio Martin Luther King vinculaba la Guerra de Vietnam y la pobreza; esto es, a mayor nivel de recursos gastados en la guerra, menos destinados a reducir la conflictividad social y las diferencias por clase y color: “Estamos gastando todo este dinero en muerte y destrucción, y no el dinero suficiente en la vida y en el desarrollo constructivo” (Zinn, 1999).

La respuesta fue, por un lado, el descontento de aquellos que aspiraban a un verdadero estado del bienestar y la extensión de derechos y, por otro, el desarrollo de un movimiento reaccionario, principalmente en el sur del país, opuesto a todo tipo de medidas gubernamentales y de generalización de esos derechos. Así, “los intentos de introducir mejoras reales en las relaciones interraciales y en el bienestar social no hicieron más que intensificar el clamor de la rebelión ideológica” (Adams, 1996: 390).

Como señala Howard Zinn, durante el desarrollo del conflicto se produjo en Estados Unidos el mayor movimiento pacifista que se hubiera visto jamás (Zinn, 1999). Algunas de las primeras manifestaciones en contra de la política bélica provenían de

los movimientos por los derechos civiles. Cada aparición pública de Johnson o nueva acometida militar en Vietnam se veía acompañada de manifestaciones pacifistas y muchos jóvenes se negaban ya en 1964 a acudir a la contienda bajo el lema “*No iremos*” y se refugiaban en Canadá y Europa.

De la importancia de la guerra a nivel nacional habla el hecho de que una de las promesas de Nixon en su campaña para ganar las elecciones de 1968 fue retirar a las tropas americanas del país asiático. En 1969, la ola de protestas se elevó de manera exponencial: hasta dos millones de personas se manifestaron contra la intervención americana (Zinn, 1999), incluyendo no solo a las clases desfavorecidas sino a las medias y altas, que tradicionalmente no lo habían hecho.

Pero, principalmente, la protesta se debía al movimiento estudiantil, de manera que en el curso 1969-1970 se contabilizaron 1.785 manifestaciones juveniles relacionadas con la guerra en curso. En 1970, un sondeo de opinión pública revelaba que el 65% de los encuestados se mostraba partidario de la retirada de todas las tropas del país asiático (Zinn, 1999).

Dentro del propio ejército, la Guerra de Vietnam supuso el mayor grado de oposición conocido hasta la fecha. Las deserciones aumentaban en relación directa con la progresión del conflicto, también en los altos mandos del ejército, pero sobre todo en los puestos más bajos, ocupados por soldados de clase baja y negros, principalmente.

Cada ofensiva en el extranjero, comprobaban los políticos estadounidenses, estaba acompañada de conflictos en el interior, ya que no solo se veía como una crueldad con los vietnamitas, sino como un retroceso en materia social.

Así, el fin de la guerra tuvo tanto que ver con el hecho de estar perdiéndola como con las manifestaciones de una sociedad concienciada con lo pacífico, despertada de la mansedumbre ante los mensajes gubernamentales gracias en parte a las imágenes que llegaban por la televisión a todos los hogares. La derrota provenía de un pequeño país pobre y de la propia población estadounidense, lo cual reflejaba un nuevo paradigma, imposible de imaginar en anteriores guerras, como la Segunda Guerra Mundial, que no solo significó una unión en la población, sino un crecimiento económico sostenido basado en el desarrollo de la industria y posteriormente del consumo.

Junto a las políticas estatales, los movimientos demográficos naturales confluían en una mayor conflictividad en las ciudades, en la medida en que la tendencia

migratoria campo-ciudad se veía acompañada de otra del centro de la ciudad a la periferia. Durante los sesenta, el número de habitantes de las zonas residenciales aumentó un 28% y en las zonas urbanas un 1%, de tal manera que, al final de la década, el número de residentes en la periferia era ya mayor que el de las ciudades, lo cual no hubiera sido motivo de segregación racial ni de clase a no ser porque en las zonas residenciales predominaban las familias acomodadas y en el centro urbano las clases más desfavorecidas. La población que vivía en las áreas rurales descendió de un 8.7% en 1960 a un 5.1% en 1969 (Rielly, 2003: 4). Además, aunque en un contexto de crecimiento económico, el desempleo creció, entre 1968 y 1970, un 2,5%.

Las clases acomodadas se fueron a vivir -ya en la década de los cincuenta- a una periferia en la que predominaban las viviendas unifamiliares, cerca de las cuales se construyeron todo tipo de servicios que hacían de esas zonas lugares autosuficientes; las ciudades no eran ya el centro de la vida de esas familias tradicionales americanas, lo eran las zonas periféricas, y las ciudades, al menos su centro urbano, quedaron como lugar de trabajo para estas clases, y de residencia para las más desfavorecidas y minoritarias. El constante incremento de la pobreza en las ciudades se daba a la vez que las familias acomodadas acumulaban más y más propiedades materiales en la periferia.

A un tiempo, hablamos de la sociedad mejor formada en la historia de los Estados Unidos. A principios de la década, dos de cada cinco norteamericanos entre los 18 y los 21 años eran universitarios (Heat, 1975: 3). Al tiempo, la irrupción de la televisión en cada hogar hacía de cada ciudadano un individuo potencialmente bien informado.

Y sin embargo fue, como decíamos, el abrupto despertar desde una época de optimismo, crecimiento y felicidad sostenidos desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Especialmente en el segundo lustro, se pusieron en primera línea toda una serie de asuntos soterrados por la tradición y la urgencia.

Otro de ellos fue la liberación de la mujer, que supuso un nuevo paradigma tanto en la estructuración de las familias como en la propia organización de la sociedad. En 1969, las mujeres representaban ya el 40% de la ocupación laboral en el país (Zinn, 1999), aunque generalmente no fuera de alta cualificación.

Más allá de reconocimientos legales (el presidente Johnson firmó varias órdenes ejecutivas contra la discriminación laboral), se trató de una toma de conciencia sobre la discriminación y el papel secundario tradicional que tenían en familia y sociedad,

y más una revolución en cada hogar que una colectiva. Se trató de una liberación casi individual, de cada mujer respecto a un rol asignado históricamente y seguido por inercia y que, en esa década y en la sociedad de la opulencia, se dieron cuenta que se podía romper o al menos redefinir.

Con las modificaciones de los roles familiares, la sexualidad pasó a ser también parte importante del cambio, o más bien expresión del mismo. A la metamorfosis en las relaciones sociales acompañó una desinhibición en las sexuales. Las relaciones prematrimoniales o la homosexualidad comenzaban a formar parte de las conversaciones diarias, y a la vez que se rompían tabúes se creaba una sociedad más abierta y concienciada de la diversidad incipiente. En el cine, como veremos, esos cambios se manifestaron mucho más allá de la aparición de desnudos.

Con todo ello, el crecimiento económico y el optimismo general con que se inició la década escondía, bajo la superficie de un general avance en materia de bienestar social y económico, el desconcierto de la sociedad hacia determinados temas políticos y organizativos dados como establecidos hasta el momento y que ya iniciada la década salieron a la luz con toda su fuerza. La perplejidad hacia un nuevo modelo de familia, una reasignación de los roles sociales de hombres y mujeres, mayorías y minorías y, sobre todo, cierto inconformismo, en ocasiones más o menos bien definido y encauzado, derivado de una insatisfacción con el modo de operar de un país tradicionalmente convencido de su modo de vida.

En realidad, como señala Zinn,

En los años sesenta y setenta, no solo hubo un movimiento de mujeres, un movimiento de presos y un movimiento indio. Hubo una revuelta general contra los hasta entonces opresivos, artificiales e incuestionados modos de vida. Esta revuelta afectaba a cada aspecto de la vida personal: el parto, la niñez, el amor, el sexo, el matrimonio, la ropa, la música, el arte, los deportes, el lenguaje, la comida, la vivienda, la religión, la literatura, la muerte, las escuelas, etc. (1999).

Se trató, pues, de un cambio de paradigma importante en todos los aspectos sociales: la estructura de las ciudades, las relaciones entre pobres y ricos, e incluso entre países. Como explica Carmen de la Guardia, “(...) los ciudadanos exigían cada vez más libertades y no solo la inclusión de todos sino, en numerosas ocasiones, la propia transformación de todo el sistema de valores y costumbres sobre el que se había sustentado la nación” (2009: 34).

O, como señala Marilyn B. Young y Robert Buzzanco, “los sesenta trataron del reconocimiento, por parte de un número creciente de americanos, de que el país en que creían vivir –pacífico, generoso, honorable- no existía y nunca lo había hecho” (2002: 350).

Young, de hecho, define la década por su descreimiento y como un despertar, materializado con la Guerra de Vietnam, que supuso la búsqueda de nuevos referentes políticos, que quedaban sino obsoletos sí deslegitimados por los acontecimientos.

En todo este contexto, el cine, y más ampliamente las expresiones culturales, adquirieron un valor que hasta el momento no habían tenido, el de encauzar o representar, paralelamente a los movimientos sociales, la falta de ilusión de la sociedad americana.

Una nueva generación de iconos, entre los que se sitúan manifiestamente aquellos relacionados con las expresiones culturales, contribuyeron a fijar en la conciencia de los estadounidenses una serie de ideales y aspiraciones que los valores tradicionales y las esferas de poder ya no conseguían representar, por cuanto se encontraban muy alejados de ellos. Como señala Timothy P. Maga, “mientras los americanos descifraban el significado de la Guerra de Vietnam y el movimiento por los derechos civiles, la cultura popular ayudó también a definir la década” (2003: 44).

4.2 LA DÉCADA DE LOS SESENTA A TRAVÉS DE LA CONTRACULTURA

Los cambios sociales y estructurales habidos en los años sesenta tuvieron en la cultura, como hemos señalado, un exponente especialmente destacado. Películas y libros reflejaron con distinta fidelidad el espíritu a medio camino entre el optimismo, la reivindicación y la decepción a través de lo que se dio en llamar contracultura y que, según David E. Janes, denominaba, el conjunto de la década de los sesenta en cuanto al disentimiento político, social y cultural (2002: 282).

En este sentido, W. J. Rorabaugh habla en “*Kennedy and the promise of the sixties*” del asentamiento desde la Segunda Guerra Mundial de un pensamiento superficial cuyos “retos más profundos vinieron del campo cultural” (2002: 15).

Las definiciones del término como paradigma de la década son variadas, pero prácticamente todas confluyen en la definición de Milton Yinger, según el cual la contracultura es el resultado de la toma de conciencia de un grupo involucrado en una situación frustrante y conflictiva, que elabora un sistema de normas en contraste con el dominante (1960: 622-635).

De hecho, la diferencia entre subcultura y contracultura planteada por Yinger estriba en un concepto de oposición; la subcultura adopta una serie de valores contrarios a los de la cultura dominante pero inmersos de cierta manera en ellos, mientras la contracultura se define, por principio, por oposición a los valores culturales, tiene sentido precisamente por confrontación y negación al sistema primario y considerado hostil.

Y, sin embargo, aunque en el caso de los años sesenta el término contracultura se asimila al progresismo, autores como William Zellner adoptan un significado que huye de lo político, de tal forma que una contracultura respondería a la definición de un grupo “capaz de proporcionar una justificación intelectual a su posición” (Caro, 2007: 30).

En cualquier caso, son muchos los autores que coinciden en que lo que dio en llamar contracultura es el reflejo de un pensamiento, de una sensación o de una ideología bastante difusa, poco concreta. Creemos con ellos que en ocasiones ciertos modos de contracultura como el que nos ocupa se estructuran en torno a cierta confusión ideológica, esto es, un posicionamiento no tan bien definido, no tan claro en cuanto a su justificación intelectual.

Por eso muchas de las definiciones del término acuden más a la propia expresión de esa disconformidad que a las ideas que la provocan. Por ejemplo, según Dick Hebdige, la contracultura se define por la expresión del contenido social prohibido, en formas sociales prohibidas y con una expresión aparentemente irreverente (Monteith, 2008: 4), y según Janet Staiger,

Sus actividades no son conscientes u obstinadas de cara a las figuras de autoridad, desde el momento en que las reglas identificadas como “normativas” no son de la mayoría. Las reglas del comportamiento normativo vienen en su mayor parte de los propios profesores de la poética textual (1992: 96).

La realidad es que, como señala Clifford Geertz, resulta muy complicado distinguir y separar el verdadero contenido ideológico de una cultura de su manifestación externa (Monteith, 2008: 6), y es en esa doble vertiente ideológica y de manifestación donde probablemente encallara la llamada contracultura de los años sesenta, inmersa en cierto maremágnum de ideas contrarias, indefinición ideológica y manifestación basada en formas y conceptos utópicos o poco definidos.

Lo que sí es claro es que tradicionalmente la contracultura se desarrolla precisamente en oposición a la cultura imperante. En el caso de los sesenta, esa oposición se dirige contra el gobierno, contra la estructura social y más, generalmente, contra el modo de vida establecido. En el primer aspecto, la contracultura encontró su piedra angular en una nueva izquierda empeñada en cambiar la manera de hacer en política interior y exterior, con unos contenidos más concretos. Y se reveló de manera iracunda pero con cierta actitud positivista, precisamente por oposición a la política belicista y agresiva que predominó en la época.

En el segundo caso, el de la organización social y familiar, la oposición debía darse, y de hecho se dio, contra una manera organizativa determinada. Contra ella, si bien la propuesta era optimista, la puesta en práctica no lo fue tanto, y sí más bien traumática, porque no trataba de introducir mejoras en el terreno político como en el primer caso (algo que, con todas las salvedades, se da en todas las épocas), sino que implicaba un cambio profundo en el *American Way of Life*, es decir, en la organización familiar y en el modo de crecer como sociedad.

Un ejemplo de ello es el estudio que William G. Mayer hizo sobre la evolución de la opinión pública entre las décadas de los sesenta y noventa. Una de las variables que estudió es la de los “valores tradicionales”, entre los cuales incluye la posición sobre los derechos de los homosexuales, el rezo en la escuela, el aborto o los derechos de las mujeres. Como señala Mayer, se trata de asuntos que, por su propia índole, no

están considerados políticos, sino como propios de una cultura, y por ello fluctúan de manera bastante tímida en los resultados de las encuestas en distintos momentos históricos. Y, sin embargo, “los sesenta fueron una época en que los aspectos tradicionales de la moralidad y lo apropiado se vieron atacados por todos lados. Fueron propuestos y aceptados nuevos estilos de vida, organizaciones familiares y orientaciones sexuales” (1993: 42).

Aunque también conviene poner en relación algunos datos. Por ejemplo, la asistencia a las iglesias, como es lógico en un periodo como el que nos ocupa, sufrió un descenso moderado durante la década -en 1952, el 75% de los americanos señalaba la religión como algo muy importante en sus vidas; en 1965, el 70% (Mayer, 1993: 387)-, pero es también cierto que en los cincuenta ese dato sufrió un repunte, y que a mediados de los setenta la cifra se situaba, en realidad, a nivel similares a los presentados antes de dicho ascenso.

La actitud hacia el sexo fue otro de los puntos en los que la contracultura introdujo cambios significativos. Una encuesta de la consultora Gallup Poll señaló que, entre 1969 y 1973, el porcentaje de norteamericanos que consideraban el sexo extramatrimonial como algo “malo” disminuyó desde el 68% al 48%, un 20% en solo cuatro años. El cambio en la conducta sexual, y sobre todo en la consideración y la permisividad de la sociedad estadounidense, sí fue un hecho en la década.

Volviendo a la definición del fenómeno, Theodore Roszak indica que:

Mi específica caracterización de la contracultura consistió en presentarla como un episodio en la historia de la conciencia que se desarrolla en dos fases. En primer lugar existe el impulso casi instintivo de desafiliarse del universo político, de la tecnocracia y del estilo científico de conciencia sobre el que la tecnocracia se apoya para legitimar su poder. En segundo lugar, existe la búsqueda —al mismo tiempo desesperada y jubilosa— de un nuevo principio de realidad que reemplace la autoridad en declive de la ciencia y de los imperativos de la industria (1979: 21).

La de Roszak tendría que ver con una especie de teoría de la “marginación universal” o un proceso por el cual el deseo de disentimiento se hiciera más y más compartido, de tal manera que los valores tradicionales quedaran obsoletos por falta de población que los compartiera. Se basa también en la existencia de una tecnocracia a la que oponerse y que inundaría todos los órdenes de la vida, alienando a todos los que incumbe y haciendo imposible el desarrollo personal dentro de ella.

Sería pues la contracultura, una manera de desafío, de rechazo a los imperativos tecnológicos que impregnaban todos los órdenes de la vida. Es también una defensa de lo místico, de lo no racional, como manera de crecimiento personal y “no alienado”.

De esa manera podría conectarse con la teoría de Rafael Dezcállar: la propia contracultura, o por lo menos sus principios, aunque no el concepto o la manera de presentarlos, son tan antiguos como la propia cultura norteamericana: “(...) la contracultura aparece sobre todo como una protesta de individuos que ven su capacidad de decisión individual amenazada por el sistema social en el que viven” (1984: 215).

Así, el fenómeno tendría en la década sus bases en algunos postulados concretos (y su origen, entre otros, en la generación *beat* en cuanto a la actitud, y en autores como Paul Goodman y Herbert Marcuse en el terreno de las ideas) pero la mayor parte de ellas tendrían que ver con cierto inconformismo natural hacia los poderes gobernantes nacionales y supranacionales.

También Debra Michaels señala que en aquel momento los miembros de la recién nombrada contracultura pretendían un nuevo tipo de paradigma cultural de manera mucho más ambiciosa que un cambio político (2002: 18). Así, la mayor parte de aquellos que luchaban por una manera de entender el mundo lo hacían precisamente por una perspectiva utópica y diferente de crecer colectivamente y eran menos (la llamada Nueva Izquierda) los que luchaban por cambios concretos legislativos o políticos dentro del sistema político existente.

Así, las manifestaciones partidarias de la reformulación del sistema capitalista o productivo, las más ambiciosas, se mezclaron con aquellas enfrentadas a la Guerra de Vietnam o a favor de los derechos civiles; como señala Dezcállar, las protestas se encaminaban contra conceptos políticos por cuanto se relacionaban con el concepto de alienación, pero en un sentido básico: el origen de las desigualdades y el alejamiento del desarrollo personal libre.

Esas manifestaciones están relacionadas con esa nueva izquierda que luchaba, al grito de “*The revolution is about our lives*”, por cambios más concretos tanto en la política interna norteamericana (derechos civiles, limitación del poder de las élites, etc.) como en el papel del país en su relación con el resto del mundo.

Sea como fuere, la reivindicación de una nueva realidad tenía mucho que ver con el concepto de un individuo aislado y autorrealizado. Posiblemente la mayor paradoja de la contracultura consista en la evocación de un mundo personal, gracias al cual los grupos sociales no serían más que un conglomerado de distintas ideas y valores sin nexo común con un mundo que en ese momento, y ya pasadas las guerras mundiales y el correspondiente desarrollo de cada país, tendía no solo al desarrollo unitario de estos, sino a una globalización inevitable basada en la generalización de las tecnologías de la información.

4.3 EL AUTOR FRENTE AL CONTEXTO SOCIAL: AUTORÍA E INDIVIDUALISMO

Ya hemos señalado que estudiosos de la época, como Dominick Cavallo, distinguen, en cuanto a los principales focos de protesta, dos tipos de movimientos sociales: el de aquellos “radicales culturales” que pensaban en cambiar la sociedad desde su ideario más básico, basándose en ideas totalmente contrarias a las tradicionales (en cuanto a forma de vida, familia, trabajo, etc.) pero sin hacer referencia a cambios económicos o estructurales concretos, y los “radicales políticos”, identificados como una nueva izquierda más interesada en reconstruir la identidad americana desde dentro de las instituciones (1999: 189-214). Esta última propondría medidas más concretas sobre aspectos como los derechos civiles, a través principalmente de organizaciones estudiantiles como Students for a Democratic Society, mientras la primera quedaría en un plano más idealista.

Pero el mismo Cavallo propone otra distinción, que para nuestra investigación resulta más interesante, basada en la relación propuesta por esos mismos “radicales” entre el individuo y la sociedad en que está inmerso. Se trataría, en el caso de los primeros, de un individualismo entendido desde la perspectiva del autodesarrollo personal, de la propia definición del individuo frente a unos poderes ante los que sentía especial rechazo. En el caso de los radicales culturales, utilizando la terminología de Cavallo, su objetivo era llegar a descubrir la propia esencia sin la influencia de todos los poderes que podían actuar en el desarrollo personal.

Por el contrario, aquellos encuadrados en el segundo grupo, los jóvenes incluidos en sociedades de estudiantes, daban tanta importancia al individualismo como a la asociación para lograr intereses políticos, o como señala el autor estadounidense, “pensaban que la autonomía y la identidad personal no eran posibles ni deseables a menos que esa individualidad participara activamente en la vida social y política de una comunidad igualitaria y democrática” (Cavallo, 1999: 189-214).

En ese punto, Howard Brick cree que la conciencia de los sesenta tiene que ver con lo social mucho más que con lo individual. Así, el americano estaría impulsado a llevar una vida mucho más social, más comunitaria de lo que lo había hecho hasta entonces:

La primacía de la esfera social en la conciencia de los años sesenta siguió a la deriva real del modo de vida americano hacia la organización de habilidades, servicios, hábitos e interacciones en una larga escala de coordinación, presionando contra las barreras de lo privado, lo local (1998: 1).

Pero esto resulta curioso y ciertamente contradictorio en una sociedad en la que, como hemos dicho, la vida del americano medio tendía a desarrollarse cada vez más en la periferia, en grandes casas individuales que, sin duda, dan lugar a una vida mucho más centrada en el núcleo familiar, y menos en la vida comunitaria.

Y más aún cuando precisamente uno de los conceptos repetidos en los movimientos sociales de los sesenta es aquel que se refiere a la lucha contra la alienación provocada por el sistema capitalista y de consumo.

Más bien, los movimientos de los sesenta reivindicaban cierto concepto de individualismo, pero tamizado y buscado a través de un sentimiento de pertenencia a una sociedad, eso sí, distinta a la contemporánea. Así, entre las reivindicaciones de una sociedad más justa, más igualitaria, se fue colando también una propuesta nihilista y existencialista, que reivindicaba la naturaleza distintiva de cada individuo, su peculiaridad respecto al otro. Una suerte de individualismo socializador con el que la cultura tardaría poco en identificarse y con el que tiene relación la llamada politización de la cultura.

Sus miembros (escritores, cineastas, intelectuales) incorporaron de manera inmediata los temas candentes de la actualidad aunque, en muchos casos, esa asunción de contenidos contemporáneos tuvo más que ver con la nueva manera de concebir la sociedad, las relaciones interpersonales y la propia cultura que con temas concretamente políticos. Como señala Brick,

Escritores, intelectuales y críticos, forzados por las nuevas circunstancias de confrontación entre las nuevas ideas y el contexto social, de los intelectuales con los asuntos públicos, y del conocimiento con la ideología, debatieron sobre el estatus social y el propósito de la actividad intelectual (1998: 23).

Así, Thomas Elsaesser habla del cine de la época como un nuevo cine liberal, gran deudor del clásico pero diferenciado del mismo en, entre otros puntos, el carácter y la moralidad de los personajes: éticos y motivados en el segundo, movidos por las circunstancias y el propio interés en el primero (1975: 13-19).

Elsaesser hace de una teoría de la desmotivación su argumento central, de tal forma que define la ruptura con el cine clásico (con el que, por otra parte, encuentra motivos de continuismo) por los motivos del héroe, en este caso la falta de ellos. Y añade que esa circunstancia define los cambios a nivel formal.

De esta manera se establece una contradicción, que el propio Elsaesser reconoce, entre el cine realizado en una época de cambios y motivaciones de los más diversos tipos (políticas, sociales, éticas) con la desmotivación dentro de la pantalla.

Coincidimos con este autor en esa teoría de la desmotivación del protagonista, que de hecho diferencia este cine del clásico, en que la trama se desarrolla por motivación, esto es, por implicación del personaje en los acontecimientos, y sería fácil identificarlo con esa década de la desilusión que hemos tratado, que se hace más y más patente en el cine de finales de los sesenta y principios de los setenta.

De esta manera, el contenido social de las obras de numerosos intelectuales incorporó el contexto social e ideológico no como trasfondo de sus historias, sino como argumentario principal en muchos casos, haciéndose más patente en muchas obras el interés de los artistas por incorporar un matiz de denuncia social y un componente ideológico a sus obras que a finales de los cincuenta parecía haberse perdido.

Ese concepto de las películas como manifiestos de la desilusión tiene su principal aval en las *road movies* de la época –como *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) o *Carretera asfaltada en dos direcciones* (*Two-Lane Blacktop*, Monte Hellman, 1971)–. Ellas, pero también otras, son ejemplos de una visión de una “América sin misión”, movida a impulsos o por inercia, pero sin una motivación clara, una América descarrilada que en realidad no lo estuvo tanto.

Conviene poner también en relación, en este punto, la idea del cine de autor proveniente del cine francés que caló en los cineastas americanos y que fue un desencadenante importante en cierto concepto de individualismo trazado y modelado a través de los personajes, extensiones de una idea del individuo enfrentado a la sociedad y a sus circunstancias.

Daríamos así a una época de posindividualismo, en el cual el individuo –aquí protagonista– se define o se crea por oposición ante un mundo hostil -la guerra en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), cierto hastío generacional en *El Graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967) o la pobreza y la ciudad en *Cowboy de Medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969)–. Según Elsaesser, “los paisajes del *New Hollywood* muestran los estragos de una civilización opresora” (Elsaesser, 1975: 15) ante la que, claro, es fácil que surja un arquetipo de antihéroe involuntario, prototipo de valores de la época pero, sobre todo, una suerte de manifiesto individual contra el contexto social hostil. Contexto o circunstancias ante las que por lo general acaba sucumbiendo.

El protagonista del *New Hollywood*, cuya definición abordaremos en el siguiente epígrafe, lo es sin misión y sin unos valores claros que le impulsen a hacer lo que hace, si no es sobrevivir en ese mundo. No hablamos tanto de amoralidad- un ejemplo serían los protagonistas de *M.A.S.H.* (Robert Altman, 1970)- sino de falta de motivación ética para hacer lo que hacen, y que Elsaesser relaciona con la desconfianza respecto a la autoridad característica de la época y que, de manera más general, se podría hacer con, por ejemplo, el universo conceptual de Thomas Hobbes, según el cual la sociedad no proviene de la natural sociabilidad humana, sino del egoísmo, y los comportamientos del hombre de su instinto de supervivencia, conservación y agresividad.

Incluso, pecando de generalistas, se podría establecer cierto paralelismo con la consideración de J.J. Rousseau de la sociedad como la causa última de todas las corrupciones del hombre. En una sociedad en que el ansia de libertad se relaciona con escapar de la mejor manera posible de la burocracia, de las ataduras que suponen los axiomas sociales, las relaciones sociales acaban basadas en intereses y se producen de manera fría, interesada, superficial.

Volviendo a la época que nos ocupa, veremos cómo la salida del entramado social suele inducir no hacia la libertad ni hacia la autorrealización, sino a la auto marginación manifiesta y violenta.

Analizaremos cómo esas consideraciones históricas y sociológicas que estudian al individuo dentro de la sociedad encuentran en películas como *Cowboy de Medianoche* una respuesta. La alienación, el individualismo dentro de la gran ciudad, la soledad de aquel cuya sociabilidad resulta difícil son palpables en unas cintas que se articulan en torno a una historia humana al tiempo que delimitan muchos de los problemas de la sociedad moderna en cuanto a la relación de unos individuos con otros y proclaman las consecuencias del aislamiento y la falta de valores.

Así, esa falta de moral muestra lo que otros autores, como Drehli Robnik, definen como una crisis de la ética masculina ocasionada, entre otros asuntos, por la Guerra de Vietnam y el propio cuestionamiento de los roles tradicionales masculinos y femeninos, y que está relacionada con la teoría del apaciguamiento de las ideas.

En 1960 Daniel Bell publicó el libro “*The end of ideology: on the exhaustion of political ideas in the fifties*” en que argumentaba el final o el apaciguamiento de las ideas de los intelectuales y su tendencia hacia lo apolítico o al menos hacia el abandono de las ideas más comprometidas después de la Segunda Guerra Mundial.

Según este concepto, las obras de los intelectuales y artistas habrían sido desprovistas, ya a partir de las décadas de los cincuenta, de un partidismo ideológico claro. Con ello pudo llegarse a cierto grado de lo que Brick llama “valores comunes” en una sociedad, que compartiría no un ideal político común, pero sí al menos participaría por entero en un consenso sobre materias políticas y sociales que la haría más estable.

Bell adoptó también una teoría sobre el fin del optimismo y la vitalidad en el pensamiento político americano, que estaría acompañado de cierta rehabilitación del sentimiento religioso, a pesar del descenso de número de personas que acudían con regularidad a las iglesias -según esta teoría compartida por Brick el repunte religioso estaría condicionado por la crítica a la ciencia y la búsqueda de un sistema más cercano a lo primitivo, a lo inocente-. Veamos ahora cómo cristalizaron estas teorías en la generación que nos ocupa.

4.4 NEW HOLLYWOOD: EL CINE FRENTE A LA CONTRACULTURA Y EL NIHILISMO

A partir de mediados de los años sesenta, la situación de la industria cinematográfica reflejaba un momento de decadencia: el pesimismo por lo que se venía ya insinuando como la muerte del sistema de los grandes estudios tenía mucho que ver con la intrusión de la televisión, los cambios en los comportamientos de los públicos hacia la exhibición cinematográfica y las películas y la caducidad de un modelo de cine, el clásico, que parecía haber agotado parte de su poder de fascinación.

La crisis afectaba al conjunto del cine, la falta de actividad de los directores clásicos que habían conseguido dotarle de status artístico sin ellos pretenderlo, la propia coyuntura de la industria y la progresiva decadencia en la calidad de los films, acompañados por todos los cambios sociales comentados, daban como resultado una serie de films poco sustanciales y tan alejados del público objetivo como se pueda imaginar.

Durante la década, el número de personas que acudía semanalmente al cine fue de cuarenta millones, o lo que es lo mismo, veinte millones menos que en los cincuenta, cincuenta menos que en 1946 (King, 2002: 24). El dato es en sí indicador de un cambio en las costumbres y el ocio y resultado de las nuevas formas de vida: el éxodo a los suburbios, donde no había cines, pero sí televisión.

Entre 1960 y 1970, el número de películas estrenadas por los siete grandes estudios (Columbia, MGM, Paramount, Twentieth Century Fox, United Artist, Universal y Warner Bros) disminuyó de 184 a 151 y el de cines de 17.000 a menos de 13.500 (Keith Grant, 2008: 12).

El público quería seguir viendo películas, pero empezaba a descubrir a un tiempo que estas no tenían que ver con la realidad de sus vidas y la comodidad de verlas en los sillones de sus casas y lejos de las salas. Mientras cines, productores y número de películas se resentían de un nuevo modelo de ver cine, los espectadores empezaban a considerar el séptimo arte de otra manera.

El fenómeno descrito por Francesco Casetti como la *desinstucionalización* (Costa, 1985: 34) lleva a nuevas maneras de ver cine: el público comenzó a ser más exigente en algunos aspectos (la oferta de la televisión hace más complicado salir de casa, el cine tiene por fin competencia y debe ofrecer cosas distintas a las que da la comodidad del hogar) y a la especialización del espectador en cuanto a géneros. Su

cultura audiovisual aumenta, y con ella disminuye parte del poder evocador y de fascinación que ofrecía la gran pantalla. Se imponía la visión entre el público y los estudiosos del cine como institución perdida, como instrumento abocado a un progresivo declive, a la misma velocidad que aumentaba la aureola de calidad asignada al cine anterior y se institucionalizaba la concepción del “cine clásico”.

Al tiempo que llegaba a su fin el Motion Picture Production Code, que desde los años treinta gobernó la producción filmica estadounidense, una serie de directores fundamentales en Hollywood, como Howard Hawks, Frank Capra o George Cukor filmaban sus últimas obras, mientras en Europa autores como François Truffaut, Federico Fellini o Michelangelo Antonioni realizaban algunas de sus mejores películas.

Todo ello, unido a los cambios en el propio país que ya hemos explicado, ayuda a explicar el advenimiento en las películas de finales de los sesenta de temáticas más explícitas desde los puntos de vista sexual, de la violencia o la política.

Y es que Norteamérica se encontraba, desde 1967, en un periodo de lo que Elsaesser llama *intensa búsqueda del alma colectiva* (2004: 37), que no es sino un tipo de reflexión colectiva sobre una serie de axiomas intocables hasta la fecha: cambios en la concepción del papel de Estados Unidos en el mundo, en la relación entre sexos y razas y clases y en el propio paradigma de organización social.

Geoff King defiende la presencia del contexto social en la cultura norteamericana por ser esta una época de grandes cambios: “lo más sorprendente de la época es la coincidencia de crisis y agitaciones. Su impacto acumulativo en un periodo relativamente corto de tiempo supone un desafío de largo alcance a algunos valores americanos” (2002: 15).

El cine, como otras artes, no podía permanecer ajeno a todos esos cambios y su descreimiento creció paralelo al del resto de la sociedad, mostrando la naturaleza de la época. No solo porque, como hemos visto en el primer capítulo, le resulta imposible separarse de él, sino por cierta voluntad de trascendencia. Así,

El enlace entre la identidad nacional y la narrativa es especialmente evidente en el cine americano, en el que la ficción dominante del nacimiento de la nación es repetida bajo distintas formas: blancos contra indios, norte contra sur, la ley contra su incumplimiento (Burgoyne, 1997: 2).

Compartimos con Robert Burgoyne la idea del cine americano como un cine de afirmación nacional que se construye –más claramente en los sesenta- por oposición de conceptos. En la época que nos ocupa se confronta, de manera general, un modo de vida antiguo a uno nuevo, y dentro de este, la pobreza con la riqueza, el éxito con el fracaso, la conformidad con la disconformidad.

Burgoyne es partidario de una teoría del cine en que los mensajes se construyen no por una relación vertical, sino horizontal, por la cual las definiciones son entre fuera y dentro (del sistema) más que entre poderes de diferente nivel.

Así, si en etapas anteriores las películas se hacían eco de la manera de construir una identidad colectiva (en oposición a los indios, a los comunistas...), en los sesenta lo que se muestra es el desconcierto ante una posible deconstrucción o una amenaza. La confrontación y la lucha es de repente diferente; el héroe es otro, y el enemigo, la oposición ante la que este se afirma, es precisamente lo que antes era afirmado. Como señala Caryn James, “estas películas no resultan polémicas por la mezcla de ficción y realidad, sino por su uso de la ficción para desafiar el punto de vista aceptado de la historia” (Burgoyne, 1997: 5).

En este contexto, toda una generación de cineastas no unidos por postulados escritos pero sí por una serie de ideas comunes y apreciables tanto en sus propias declaraciones como en sus films, optó por un modelo cinematográfico distinto basado en cierto radicalismo en cuanto a la técnica pero que, en realidad y como iremos viendo, tenía más de movimiento continuista que de rompedor. El seguimiento de las normas del cine clásico y la veneración de muchos de estos autores por los directores anteriores impidió que el *New Hollywood* fuera, con el paso de los años, una verdadera revolución, y se comportara más como un movimiento continuista enredado en una manera distinta de hacer cine que en el fondo remitía a unas constantes cinematográficas y temáticas ya puestas en escena, eso sí, con una galería de imágenes de apariencia rompedora.

De hecho, muchos de los nuevos cineastas querían estar dentro del sistema *hollywoodiense* y comprendieron que la mejor manera de hacerlo era dando al público una serie de películas que aportaran un contenido social e intelectual mucho más apegado a su realidad, pero sin perder de vista una serie de claves cinematográficas que ellos habían aprendido en universidades y escuelas de cine. Herederos en el mejor sentido de los grandes directores clásicos (Peter Bogdanovich escenifica el gran respeto y admiración que todos ellos sentían por Howard Hawks, Alfred Hitchcock o John Ford), emplearon sus conocimientos académicos para

añadir a la representación de la realidad lo mejor del clasicismo cinematográfico y lo mejor de los nuevos avances técnicos y filmicos.

Afirmaba el productor Walter Wanger que las películas hollywoodienses funcionan como embajadores americanos en el resto del mundo, en el sentido de que suponen una muestra del *American Way of Life* a través del entretenimiento. Si esto es verdad, también lo es que cuando ese cine americano, sus motivaciones y su temática, cambiaron, también lo hizo el mensaje al mundo que hasta ese momento había sido casi unívoco.

Porque el cine de los sesenta, además de representar una parte de la historia, da valor a toda una teoría de la cultura no solo como reflejo sino como impulsora de cambios. Supone la evidencia de determinada ideología, cultura o contracultura pero también todo un cambio en el paradigma cinematográfico en cuanto a su valor social.

(...) En el caso de estas películas, no se trata solo de trama y argumentos relacionados con eventos contemporáneos o una transferencia de energías políticas y culturales, sino, esencialmente, una cuestión de cambio de modelos perceptivos (Horwath, 2004: 89).

Este autor apela así al cine de la época como más que un testigo, desde la perspectiva de un cine que muestra una nueva imagen, diferente de la que está acostumbrada a recibir el ciudadano medio a través del discurso oficial. Se trataría así de un cine de lo real. Como señala Roberto Fandiño,

La renovación historiográfica que venía produciéndose desde la segunda mitad del siglo XX eclosionó en los años setenta bajo el prisma de una historia social que puso gran empeño en presentarnos el devenir histórico de los que hasta ese momento no habían tenido historia (2004).

En cierto sentido, y siguiendo la línea de Elsaesser, lo que mostraron estos jóvenes directores no era la nueva América, producto de los cambios, y tampoco esos cambios, su origen ni sus motivaciones. Más bien se dedicaron a mostrar la otra América, esa que no solía aparecer en el cine clásico, pero que estaba ahí desde hacía décadas.

Zonas deprimidas, rurales, personajes desagradables. Como advertíamos en el primer capítulo, el propio interés por una temática u otra, más allá de las propias historias, deja ver una serie de motivaciones e intereses.

En esa época como en ninguna otra el cine se empeñó en mostrar la historia norteamericana desde otro punto de vista, el de los perdedores. Se trataba de mostrar la otra historia, la de aquellos que durante cinco décadas de cine se habían visto relegados al fuera de campo. Así, los marginados, los pobres y los rebeldes se hicieron hueco no como meros secundarios antagonistas, sino como los auténticos protagonistas de dramas urbanos que hacían partícipe al espectador de la otra América. Protagonistas feos, sucios, desarapados, carentes de *glamour* y sintomáticos de una parte de la sociedad hasta ese momento menos retratada.

Así, el cine subsanaba de alguna forma la deuda que históricamente tenía con esa parte de la infrahistoria, que pocas veces se había mostrado con tal crudeza y cercanía. Y bajo los personajes marginales emergía la necesidad de hablar de los movimientos socialmente activos en la época: el movimiento para los derechos civiles, el feminista o el pacifista encontraron en el cine su mejor reflejo y fuente de identificación y representación.

El tipo de cine que en Europa se encaminaba al retrato de los perdedores se tradujo en Estados Unidos en el retrato del desfavorecido, del alienado, del diferente. El cine norteamericano abría un paréntesis en su obsesión anticomunista y se dedicaba por unos años a mostrar el fin de la utopía, el descenso a los infiernos de esa parte de la población que se había quedado atrás.

Y pese a ser esto cierto, visto en perspectiva, el espíritu rupturista de la época no es sino una etapa más del cine; los cambios que pudo ofrecer a nivel perceptivo fueron superados años después, y de hecho casi fueron llevados al otro extremo. El cine de los ochenta da buena cuenta de que ese modelo cinematográfico no salvó el cine ni le otorgó una nueva manera de ser. Más bien, algunos de sus directores impulsaron con sus películas más comerciales el que a partir de la década de los ochenta pudiera considerarse el cine más comercial y vacío de contenido.

¿Así, es en definitiva, el *New Hollywood* tan nuevo, o es una etapa de transición, que permitió a los viejos estudios reestructurarse a la vez que daban cierto poder controlado a unos directores que, pensando que cambiaban la historia del séptimo arte, no hicieron más que dar un toque de inofensiva *rebeldía light* a una sociedad empecinada en consumir cultura de una manera diferente?

Elsaesser otorga mucha importancia en el desarrollo del *New Hollywood* al desplome de los grandes estudios, que en realidad fue cierto cambio de tendencia en cuanto a sus preocupaciones comerciales, de producción y distribución, que también discurren paralelas al propio discurso político y cultural del país. Lo que en la época pudo

parecer un cambio de paradigma no fue sino una reacomodación de ciertas creencias. Así, los nuevos valores fueron propuestos y asimilados para luego convertirse en parte del mismo sistema, engullidos en los contextos cinematográfico y político, respectivamente.

De esta manera, la supuesta renovación que supondría esta generación quedó en un ciclo más, un tiempo de periodo creativo excepcional pero con fecha de caducidad. Y cabe establecer un paralelismo con la contracultura, de tal manera que ambos, contracultura y *New Hollywood*, serían un alumbramiento en los mundos cinematográficos, cultural y político, pero no verdaderas revoluciones, o al menos no duraderas.

Tanto contracultura como *New Hollywood* estaban, en realidad, dentro de sus respectivos sistemas ideológicos y productivos, y pudieron ser fases más o menos “contestatarias” de ambos, pero dieron lugar, en ambos casos y con el tiempo, a posturas más conservadoras.

Así, no solo las propias películas, individualmente, dieron cuenta de una época, sino que tomadas en conjunto dan respuesta a toda una realidad histórica y cultural. Un periodo de transición para otro periodo de transición.

Tampoco se trató de un modelo cinematográfico completamente nuevo; aún al contrario, Nöel Carroll habla en “*Interpreting the moving image*” del cine americano de finales de los sesenta y setenta como *cine de alusión* (1998: 240-270), en el sentido de un tipo de cine basado en una mezcla de referencias del cine clásico en cuanto a puesta en escena, estilo, etc.

Resulta innegable que, por el hecho de tratarse de una generación de cineastas especialmente bien formada en lo cinematográfico, y muy conocedores de la historia del cine, las alusiones a películas y directores anteriores son numerosas en su cine, pero también que precisamente ese conocimiento dio lugar a un muy interesante revisionismo de los géneros. La teoría de Carroll nos parece válida en cuanto a su concepción del cine de los sesenta como deudor del clásico en lo tocante a la forma. Lo sería de su propio contexto temporal en cuanto al fondo.

Dicho esto, conviene fijar el inicio de lo que llamamos *New Hollywood*: compartimos la idea de autores como David Thomson al situarlo en el año 1966 (2004: 73-82), coincidiendo con el estreno de *La Jauría Humana (The Chase*, Arthur Penn, 1966), una cinta que muestra una América profunda, violenta y

extremadamente hostil. El protagonista, en este caso sí, con valores claros, enfrentado no a un elemento contrario a sus ideales, sino a toda una sociedad hostil, enfrascada en un maremágnus de traiciones, frivolidades y odio al diferente.

Para Robin Wood, se trata, por su representación del mito, de la primera “película apocalíptica americana” (1986: 11-27), por cuanto muestra la destrucción de la sociedad americana y los valores que la soportan sin solución de continuidad. Ahondaremos en sus características en el siguiente capítulo.

La violencia de estas cintas, afirma Thomson, tiene sentido en la “época de los asesinatos”, relacionándola así con la Guerra de Vietnam y con el asesinato de Kennedy. Es por tanto el final del *happy ending* que caracterizaba a las superproducciones de Hollywood hasta la fecha, y en el que Thomson incide como muestrario de un fenómeno de pérdida de la inocencia.

Otra corriente de análisis va más atrás y señala el principio del *New Hollywood* en los primeros sesenta, cuando las producciones de bajo presupuesto de Roger Corman posibilitaron que cineastas como Francis Ford Coppola o Bogdanovich realizaran sus primeras incursiones tras la cámara.

Y en cuanto a su cinta más representativa, muchos autores señalan a *Easy Rider*. Sin embargo, aunque en su momento pudiera parecerlo, coincidimos con Young en que, visto con perspectiva, “treinta años más tarde, *Easy Rider* no es el documento contracultural que parecía ser en su tiempo, sino un blando sermón de las virtudes perdidas del individualismo” (2002: 2).

Alexander Horwath señala que, incluso en su estreno, gran parte de esa contracultura de la que presumía ser estandarte entendió que *Easy Rider* traicionaba de alguna manera el espíritu de esa parte de la Nueva Izquierda que no quería ver cómo el amor libre, el espíritu de libertad y la rebeldía eran finalmente reducidos a violencia y comportamiento irresponsable (2004: 91), y señala a *Grupo Salvaje (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969)*, estrenada el mismo año, como la película más representativa del año en cuanto a su relación con la realidad social, por su uso de la violencia, que impregnaba tanto el cine y la cultura estadounidense como, más ampliamente, esa llamada “época de los asesinatos”.

Efectivamente, su guión de violencia descarnada y el espíritu de mera supervivencia y nihilismo de los protagonistas representa mucho más fielmente la sociedad en que se inscribe, aún a pesar de situarse en un escenario más remoto, que el viaje de los

protagonistas alucinados de *Easy Rider*. Porque el viaje que creía emprender América estaba, en realidad, más cerca del instinto de supervivencia que de la mera amoralidad, pues se trataba de un periodo desencantado, pero no a la deriva. Como Horwath somos, en cualquier caso, más partidarios de una definición de la época como reformulación y no como renacimiento.

En otro sentido, King hace un triple análisis a nivel productivo, social y cinematográfico de la época, buscando lugares comunes entre ambos. Partiendo de su tesis, podemos establecer una teoría diferenciadora entre el cine clásico y el *New Hollywood* en términos de interés y análisis, esto es, para definir el primero se recurre generalmente a asuntos cinematográficos, formales; para el segundo, y a pesar de que los cambios a nivel formal y técnico son muy importantes, se recurre a un análisis temático.

Así, el verdadero inicio del *New Hollywood* se podría establecer por temática –por eso coincidimos en fijarlo en el estreno de *La Jauría Humana*– y King asume que un ingrediente común de estas películas es la puesta en escena de una alienación y/o rebeldía juveniles. Muchas veces, como hemos explicado, el reflejo de la época en las películas es más una suma de supuestos, o cierta rebeldía indeterminada, que una crítica o un aspecto concreto. Justo igual que en la época, en muchas películas asoma una desorientación en sus aspiraciones.

King distingue así entre las películas que vienen de algo y aquellas que forman parte de algo. El ejemplo sería la comparación entre *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976) e *Easy Rider*. La primera es una versión de un hecho concreto y se inscribe en su naturaleza; la segunda refleja pero también puede encauzar, intervenir, convertirse en referente de un movimiento. Y, claro, suele ser por tanto más difusa su relación, más icónica pero menos exacta.

Con esa indeterminación, la ambigüedad moral es seña de identidad de muchas de estas películas; del maniqueísmo más propio de películas anteriores, edificado a partir de los binomios bueno/malo o ético/no ético se pasa la ambigüedad mostrada por muchos personajes, ante cuyas acciones cuesta a veces como espectador posicionarse moralmente.

Esta teoría tendría mucho que ver con el factor de identificación del espectador con el personaje. No solo deja de existir el *happy ending*, sino que en ocasiones dejamos como espectadores de saber cuál es o cuál queremos que sea.

En relación con lo expuesto en el anterior epígrafe, Steven Mintz y Randy W. Roberts explican en *Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film* (2010: 257-260) que la construcción del discurso de estos nuevos films se realiza a través de la deconstrucción de algunos de sus tótems de identificación (el heroísmo, el protagonismo del país en política exterior, lo justo de las guerras en que participa), y ejemplifica su teoría con películas como *M.A.S.H.* en lo tocante a la desmitificación de la guerra, o *Cowboy de Medianoche*, sobre el desarrollo del sueño americano y el ideal del triunfo individual.

En ese sentido, las películas de esta época pasarían de ser un reflejo de su tiempo a ser cierto desafío a la historia de Estados Unidos definida como tal (más bien al ideal de historia de Estados Unidos). Partiendo de la contemporaneidad lo que hacen es poner en tela de juicio valores asumidos como intocables dentro no solo del cine, sino de la concepción histórica, porque el cuestionamiento del heroísmo y el triunfalismo individual lo es en cierta manera de toda una tradición en que estos eran prácticamente intocables.

La propia marca de autor de cada director es muestra de un espíritu de rebeldía, pero también es parte de ese carácter individualista norteamericano por el cual cada uno se hace a sí mismo. Mintz y Roberts, a propósito de películas como *El Graduado* y *Bonnie y Clyde* (Arthur Penn, 1967), creen que

Las posiciones alternativas al conformismo burgués toman frecuentemente la forma de una búsqueda de experiencias más personales y satisfactorias. Hacer lo propio se convierte en un criterio de autenticidad, y en muchos casos esa representación resulta perfectamente coherente con el individualismo tradicional americano (2010: 258).

Así, la propia idea del autodescubrimiento, de la personalidad del autor respecto a su obra, es también reflejo de una contracultura empeñada en demostrar que el individuo puede y debe desarrollar su vida en base a su propia experiencia y manifestar individualmente su particularidad en consecuencia.

El dibujo de los protagonistas de *El Graduado* o *Cowboy de Medianoche* se basa en la individualidad de sus protagonistas, todos de una u otra forma fuera de las reglas sociales básicamente aceptadas, pero su personalidad no es tan narcisista y liberal, tan “claramente contracultural”, como en *Easy Rider*. De hecho, la diferencia primordial radica en el concepto de intencionalidad. Siguiendo a King, si la última es manifiesto, las dos primeras son consecuencias.

Con Mintz y Roberts, creemos que *Easy Rider* muestra, de hecho, un concepto de libertad o de búsqueda de esta más tradicional, basado en la vuelta a la naturaleza, el rechazo del capitalismo y la industria, etc., mientras otras películas de la época inciden con menos romanticismo en las grietas del sistema a través de la liberación de la mujer o los cambios en las estructuras sociales, entre otros.

Por ello nos centraremos más en películas que consideramos representativas de los cambios, y no en *Easy Rider*, deudora en nuestra opinión de cierto idealismo trasnochado o infantil, y que aunque guarda un gran valor por representativa de cierta corriente pacifista y nihilista, nos parece también más obvia en la presentación de esa realidad.

Grupo Salvaje es testimonio del cambio, no ya de géneros, sino de una pequeña revolución dentro de estos. Quintaesencia del *western* violento de nueva generación, la película de Peckinpah es el claro ejemplo del protagonista (en este caso casi colectivo) sin valores; estos se mueven por la mera supervivencia, tan alejados del protagonista del *western* clásico como de los de su contemporánea *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969).

Lo cierto es que casi todas ellas comparten el concepto de *beautiful loser*, el de personajes impulsados hacia un destino fatal, ante los cuales el espectador siente simpatía, pero remitidos, después de una trama en la que se ven envueltos sin quererlo y que tampoco luchan por evitar, a un final triste.

Así, ese enfoque cercano a un “realismo sucio” condiciona la empatía del espectador hacia un perdedor o, al menos hacia un personaje sin valores, contrariamente a como ocurría en el relato clásico, en que solía ser, si no un compendio de virtudes, sí alguien cercano a los valores tradicionales.

Mucho mejor que en películas de exaltación sentimental y épica, el realismo violento de los cineastas de las décadas de los setenta deja ver, leyendo entre líneas, los entresijos de una sociedad alienada por lo político, descontenta con lo impuesto y crítica con ciertos valores que, hasta el momento, el cine no se atrevía a denunciar.

Es el cine de la antiutopía. En ocasiones, y volvemos a mirar a *Taxi Driver*, estas películas hacen suyo un concepto en cierto modo apocalíptico, muestran una visión descorazonadora tanto del individuo como de éste insertado en la sociedad. Los perdedores que pueblan las cintas de Scorsese o Schlesinger son antihéroes, son el resultado de una guerra injusta, de la invalidez para algunos del sueño americano, del

desengaño que viene tras la guerra (*Taxi driver*), del desencanto del modelo familiar tradicional (*El Graduado*) o la búsqueda de la utopía de la libertad (*Bonnie & Clyde* o *Easy Rider*).

En general son películas pesimistas, fruto de la sensación de ser un cine encorsetado en una sociedad decadente. Parecen ser el punto negro, desengañado, de una historia del cine caracterizada por el *happy ending*, convencida de su benevolencia y propulsora infatigable de los valores universales de amor, paz y triunfo, pero que en el final de los sesenta despertaba a la realidad de la corrupción, la derrota en la Guerra de Vietnam y la dificultad de aplicar unos valores democráticos y de libertad exigidos en masa.

5. ANÁLISIS FÍLMICO Y CONTEXTUAL

5.1 EL GRADUADO

“Este es Benjamin. Está un poco preocupado por su futuro”.

Lema del cartel promocional de *El Graduado*.

El Graduado es una de las películas más representativas del *New Hollywood*. Su director, Mike Nichols, no es frecuentemente citado entre los más representativos de la generación, por no haber sido muy estrecha su relación con otros realizadores más claramente encuadrados en el grupo como Coppola, Scorsese, Penn o Friedkin.

Sin embargo, por su temática y características técnicas, el film merece por sí mismo ser tratado no solo como uno de los más importantes de la época, sino de la historia del cine americano del último medio siglo⁵.

Producida por MGM/Embassy Pictures y basada en la novela homónima que Charles Webb publicó en 1963, *El Graduado* ha sido frecuentemente definida como una película generacional, inseparable tanto de su contexto temporal como de su carácter esencialmente juvenil.

Encuadrada dentro de las llamadas *youth oriented films* -en 1967, un estudio de la Motion Picture Association of America (MPAA) desveló que el 58% de las entradas de cine eran compradas por personas de entre dieciséis y treinta años (Krämer, 2005: 7), por lo que la industria cinematográfica comprendió la importancia de destinar recursos a contentar a esa parte de la audiencia- es efectivamente una cinta destinada

⁵ Tratando temas sociales (veremos que con más o menos vocación crítica) y huyendo del *happy ending*, *El Graduado* recaudó 205 millones de dólares -según las estadísticas, cuatro de cada diez estadounidenses la vieron en su momento en una sala de cine (Wattenberg, 1976) -, habiéndose empleado tan solo tres para su elaboración (Comas, 2009). Supuso el salto al estrellato definitivo de su protagonista, Dustin Hoffman, y, sobre todo, la consolidación de Mike Nichols como uno de los directores con más talento y proyección en Estados Unidos tras el estreno un año antes de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966), un film igualmente interesante en su desmitificación de ciertos aspectos del ideario americano.

principalmente al consumo juvenil, pero alejada de todas aquellas películas de fácil consumo para los jóvenes y vacías de contenido social. *El Graduado*, junto a otros films como *Bonnie and Clyde*, supuso un auténtico fenómeno en Estados Unidos, donde muchos de los jóvenes se vieron reflejados en la indecisión de Benjamin, el protagonista, mientras gran parte de los adultos intentaban comprender qué era exactamente lo que motivaba la adhesión de tantos jóvenes a ese carácter indefinidamente inconformista.

Desde el principio, la historia de Ben es la de una generación próxima a los veinte años que en masa había tenido (al menos la clase media y alta) acceso a todas las facilidades para estudiar sin tener que preocuparse por otros asuntos que sus padres sí habían tenido que afrontar; es un retrato de la llamada Sociedad de la Opulencia en todo su esplendor desde la perspectiva de quien no ha conocido otra.

El carácter eminentemente generacional de la cinta lo confiere el posicionamiento que el director “impone” al espectador; desde el principio, y a costa de cierta caricaturización de sus padres y vecinos, Nichols impulsa a posicionarse junto a Benjamin, del lado del alienado, que de hecho es el único que en su indeterminación parece darse cuenta del sinsentido que supone la forma de vida que le rodea.

Desde el punto de vista de Ben, que como decimos es desde muy pronto el nuestro, todos los que están alrededor parecen estar cegados por una forma de vida sin mucho sentido, que en realidad no es otra que aquella por la que lucharon en el país durante años después de la Segunda Guerra Mundial, la que se suponía era el colmo de las virtudes del sistema capitalista americano. Sus padres parecen no entender a Ben, precisamente porque no alcanzan a entender qué le falta para ser feliz. Sencillamente, como señala Robin Dougherty en un artículo llamado *Here's to you, Mrs. Robinson* publicado en 1997, parece que llegaron tarde a la época de la *Nueva Frontera* de Kennedy (1997).

Como señala King, *El Graduado* se inscribe directamente en la cultura de los sesenta de alienación juvenil a través del mundo consumista de las clases acomodadas de la época (King, 2002: 70). Coincidimos con este autor en lo inequívoco de su carácter coyuntural y en su representatividad de la época; de hecho, su temática, la alienación del protagonista y la identificación que como espectadores sentimos con él han llevado a la crítica a un consenso sobre su carácter generacional. Pero la principal controversia, en su momento de estreno y aún hoy, se establece en torno a su validez como película contracultural y a si, con una determinada forma de presentación, alude a una ideología progresista o conservadora.

Comparando las críticas que de la película se hicieron en su estreno y las que posteriormente se han ido haciendo, tanto en artículos como en libros dedicados al periodo que nos ocupa, se atisba una diferencia importante: aquellas, de manera general, hablan de una película muy apegada a su realidad; estas, en gran medida, hacen una crítica más severa de su mensaje, que en algunos casos se considera caduco, vacío o falsamente contracultural.

Así, en 1968 la revista *New Yorker* dedicaba en su número de julio de 1968 más de 30 páginas a un exhaustivo análisis de la película escrito por Jacob Brackman en que este aseguraba que, pese a sus faltas, “sea lo que sea auténtico o estrambótico en *El Graduado*, debe reflejar lo que es auténtico o estrambótico en nuestros sentimientos hacia sus temas, y quizá en la concepción actual de América sobre sí misma” (1968: 35).

El solo hecho de que un artículo sobre la película supusiera treinta páginas en el número de dicha revista da una idea de cuál fue el impacto de la misma, no solo por su irrupción como una de las cintas más taquilleras de la historia del cine sino, sobre todo, por el impacto que suponía en cierta concepción del ideario americano más básico.

Si *El Graduado* se considera un película contracultural (o liberal, como señala Brackman) es tanto por lo que muestra de novedoso como por la actitud que desencadena en el espectador, que se sitúa al lado del protagonista y perdona tanto la transgresión sexual como los hechos de que no haga nada útil en casa o que dé al traste con una boda que, esa sí, cumple todos los preceptos de un matrimonio a la antigua usanza. Y si se puede hablar de ella como conservadora es porque cuando termina su metraje el mensaje que queda es algo parecido a la inevitabilidad de seguir con el modelo anterior. Su mensaje liberal se convierte en desesperanza generacional a la vez que Ben acaba aceptando, sin darse cuenta, las reglas establecidas.

Sin embargo, y aún dando valor a la teoría del film como crítica amable o directamente conservadora, creemos que el hecho de tratar temas como el desencanto generacional, la vacuidad de todo un sistema de vida establecido o el adulterio supone una novedad en el panorama cinematográfico de la época; es más, parte de su valor añadido consiste en conseguir que como espectadores se den por buenas actitudes muy alejadas del discurso moral dominante.

5.1.1 EL DISCURSO GENERACIONAL EN *EL GRADUADO*

Una de las principales críticas vertidas sobre *El Graduado* a la hora de aceptar su validez como documento histórico o representativo es la caracterización de sus personajes. Algunos autores argumentan que la película, a costa de resultar tan icónica en su representación del entorno, pierde parte de su credibilidad -es cierto que los padres aparecen, como señala David Brinkley como hipócritas y autocomplacientes- (1968).

También en 1968, John Simon escribe en *Movies into film: film criticism, 1967-1970* una dura crítica contra la credibilidad de la cinta justificada, esencialmente, en lo básico de la caracterización de los personajes; esto es, en la simplificación del carácter antagonista de padres e hijo (1968).

Sin embargo, aún dando esto por cierto, consideramos que esa característica es, como hemos señalado en el primer capítulo, un “mal menor” común en muchas películas y que no hace perder su valor documental.

Como hemos explicado, creemos que esa determinación de los personajes no es condición suficiente para dudar de su credibilidad, puesto es condición común de muchas grandes películas. La caracterización, la definición, se produce en muchas películas (quizá más en las norteamericanas) por oposición, por confrontación, algo que frecuentemente, es cierto, se hace cayendo en cierta caricaturización. Se trata, creemos, de un elemento a salvar en el juicio del film, no un motivo suficiente en sí mismo para negar su valor documental.

Como Robert Coles, no creemos que esa simplificación en los personajes ni el hecho de mostrarse pasivos políticamente reste un ápice de interés al contexto social en que se desarrolla la película (1968). Sin embargo, sí conviene analizar el carácter de sus protagonistas principales de cara a distinguir en ellos los principales mensajes de la cinta.

Como hemos señalado, la figura del protagonista se establece por contraposición a las de su entorno. El propio Benjamin, preguntado por su futuro, no sabe a qué se quiere dedicar, aunque si sabe una cosa, quiere ser diferente a sus padres, pero también a su propia generación. Así, es antagonista de sus padres en cuanto a modelo familiar y de valores, sin embargo, lo es casi más de aquella juventud que le rodea y pelea por distintos ideales. Está casi tan disociado del entusiasmo de los segundos y su “*The revolution is about our lives*” como de su propia familia.

El carácter de Benjamin, en realidad, tiene mucho más que ver con la vida de sus padres (acceso a una educación elitista y buena calidad de vida) que con los movimientos sociales que se daban a su alrededor, aunque manifiesta una característica, eso sí, muy relacionada con muchos de esos movimientos: cierta sensación de hastío que además es muy propia de las películas americanas de la época, pero encauzada por vías muy diferentes.

El protagonista podría enmarcarse dentro de esa “mayoría silenciosa” a la que Reagan apeló cuando ganó las elecciones, esa gran masa conservadora y tradicionalista que parecía escondida tras las revueltas pero que continuaba abarcando la mayor parte de la sociedad estadounidense de la época. Además, el movimiento contracultural surgió precisamente como respuesta de la clase media y baja ante la ideología dominante de la media y alta, a la que pertenece el protagonista. Su conflicto, pues, tiene mucho más que ver con lo local, lo familiar, que con lo global y reivindicativo.

Benjamin no es contracultural, poco o nada tiene que ver ni con el movimiento *hippie* ni con esa nueva izquierda revolucionaria. De hecho, en el único momento en que se encuentra con personas enmarcadas en la primera categoría, lo que hace es recriminarles su comportamiento, sacando a la luz cierta conciencia de clase media-alta adquirida en su educación. Tampoco tiene nada que ver con la nueva izquierda reivindicativa (cuando le preguntan si es uno de esos agitadores, cerca de la universidad, se apresura a negarlo rápidamente).

Sin embargo, lo que sí se observa en Benjamin es cierta voluntad de diferenciación, aunque sin delimitación clara, que como espectadores identificamos gracias a la música del arranque de la cinta y a su aspecto, alejado de aquel joven atlético, rubio y apuesto que aparece en la novela original de Charles Webb.

El personaje de Benjamin es en sí una crítica a la idea del progreso; el hecho de contar con la mejor educación, y vivir con todas las necesidades cubiertas no hace que tenga una idea más clara de su futuro y, lo que es más evidente, no le libra de cometer actos contrarios a la moral dominante. Y, sin embargo, como espectadores perdonamos a Benjamin su poco carácter, su desliz sexual y, en realidad, todo lo que hace.

Benjamin no solo no es un héroe, sino que tampoco cumple el prototipo de antihéroe involuntario que responde a una situación injusta por el hecho de serlo o por otra persona; cuando reacciona lo hace únicamente por su propio interés; no rompe su

actitud nihilista sino cuando se encuentra sin salida y una vez cumple su objetivo, no parece saber por qué lo hace o si ha ganado algo haciéndolo.

Como señala Korte Faulstich, a la doble moral de los padres se opone “el monótono dejar pasar del héroe, la negación, la huida con la amada y musicalmente la dulzura de lo popular” (1997). Con esa idea corroboramos nuestra visión de *El Graduado* como manifiesto generacional, pero no como documento contracultural; al menos no con el concepto contracultural al uso en la época; antes que contracultural sería anticultural o *acultural*.

La rebelión –que surge de la improvisación y no de la ideología- de Benjamin se manifiesta a través de la sexualidad; su crecimiento, su verdadero paso a la madurez proviene de una liberación que igualmente podría haberse dado en otro contexto pero que lo hace, significativamente, en uno de los ámbitos más cambiantes en la década de los sesenta. La sexualidad es la única arma que consigue desencadenar su rebeldía desenfocada, que no es sino un compendio de desencanto juvenil, aislamiento fruto de la vida en los suburbios e inmadurez propia de la edad y la vida acomodada.

En ese entorno Benjamin no encuentra la manera de desarrollar su personalidad y se muestra deseoso de que su vida sea “diferente”, una voluntad indeterminada de diferenciación, esa sí, muy propia de la década. Efectivamente, realmente el único momento de la cinta en que vemos a Benjamin ser una persona decidida es cuando se dirige a impedir la boda de Elaine; antes, e incluso después, sus acciones están guiadas por la indeterminación. Así, tanto la aventura sexual con la Sra. Robinson como su enamoramiento de Elaine pueden representar cierta liberación pero también una distracción que lleva, por una parte, al mismo estado de indecisión (para algunos críticos simple inmadurez) del que procede o, por otro, suponer cierto aprendizaje hacia el mismo tipo de vida que llevan sus padres.

Porque cuando Benjamin actúa con determinación, esto es, cuando el héroe encuentra un motivo por el que luchar, no tiene nada que ver con ningún activismo político, ni siquiera por encontrar su futuro (lo más que hace en ese sentido es acomodarse en un estado de indeterminación e inmovilismo), lo hace por una mujer, por amor.

También es cierto que, ya desde el principio de la cinta, música e imagen confluyen para crear una imagen de Benjamin como alienado, alguien perdido en un mundo que le absorbe y en el cual se siente a disgusto. Esa sensación se potencia en la primera cena en casa de sus padres; de manera similar a muchos jóvenes contestatarios de la época, no sabe hacia dónde encauzar su descontento y su vida, aunque sí tiene claro

una cosa; no hacerlo en la misma dirección que sus padres. La conversación que mantiene con algunos de los amigos de sus padres (es especialmente sintomática aquella en que uno de ellos le sugiere dedicarse al negocio del plástico) refleja fielmente esa sensación.

Así, ¿es *El Graduado* un ataque a los convencionalismos de la clase acomodada estadounidense, o más bien una crítica a ese inconformismo indeterminado de la época que a la fuerza tendría que terminar en nada?

Según Elaine Bapis, “La visión de *El Graduado* del discurso generacional hace de la alienación una condición de la edad y la solidaridad generacional un instrumento de cambio” (2008: 41). No coincidimos con Bapis en este punto, porque si *El Graduado* tiene que ver inexorablemente con la brecha generacional, no lo hace con un movimiento colectivo y sí, como hemos señalado, con una suerte de revelación individual, sean o no sus consecuencias fructíferas o determinantes para el cambio. Benjamin nunca se plantea de manera profunda una crítica solemne del modo de vida de sus padres, ni se rebela de manera consciente contra ellos; mucho menos se plantea actuar desde la solidaridad generacional.

Por otra parte, son varios los críticos y autores que se centran en la faceta psicológica del film en cuanto a la identidad de Benjamin y de la Sra. Robinson. Aunque quede fuera de nuestro análisis, por cuanto se desvía del interés representativo del film, sí cabe mencionar la tesis, presente en el trabajo de autores como William Indick, de la representación del complejo de Edipo del primero, en tanto en cuanto busca el amor de su madre en la figura de la Sra. Robinson (2004: 188).

En cambio sí parece más interesante para nuestra tesis analizar parte del comportamiento de la Sra. Robinson. Su desesperación por buscar nuevas aventuras amorosas tiene mucho que ver con su sensación de juventud perdida enmarcada en el clásico sueño americano; ella misma asume que, aunque cuando era joven aspiraba a convertirse en artista, la realidad le ha llevado a convertirse en la típica ama de casa de clase media. Con ello, el de la Sra. Robinson es un papel fundamental, pues ayuda, tanto o más que el de Benjamin, a desarrollar toda una teoría del hastío de una forma de vida: la de la clase media y alta en los suburbios.

Sin embargo, no somos partidarios de contemplar su papel como ejemplo del movimiento de la liberación de la mujer a través del sexo, como algunos críticos han querido ver. La Sra. Robinson no sólo no participa del movimiento feminista, sino que asume que su aventura con Benjamin no es más que eso, y no una verdadera acción consciente contra sus ataduras, que da casi por supuestas u obligatorias. Al

final de la cinta, esta dice a su hija: “*es demasiado tarde*”, a lo que ella contesta: “*no para mí*”. La brecha generacional se hace así más patente, a pesar de que el final parezca reducir esa al mínimo, al terreno de la anécdota.

Con todo, su papel sí supone una crítica poco velada del anquilosamiento de la fórmula matrimonial, no ya solo de la contemporánea sino de aquella que tradicionalmente relega a la mujer al papel secundario. La sexualidad, creemos, no es el tema central de la cinta, como algunos teóricos han subrayado; aunque su papel es incuestionable y tiene que ver con los cambios en la percepción sexual en la época, no es sino la vía de escape o de expresión, de un descontento matrimonial basado en la relación machista en este.

Aunque nos sentimos más próximos a aquella teoría de la cinta como reflejo de la crisis de la masculinidad (relacionada con el advenimiento, no solo en *El Graduado*, sino en otras películas contemporáneas, del antihéroe sin motivación y según un concepto de masculinidad forjado durante décadas en el cine clásico) hay quien ve en *El Graduado* una película abiertamente machista, misógina. Es el caso de Walter Metz, que afirma que “*El Graduado* expone los razonamientos del modernismo masculino, según el cual los efectos enfermizos del consumismo son los resultados de la feminización” (2004: 122).

Como otros factores en la película, el hecho de que el protagonista mantenga relaciones sexuales con una mujer adulta no responde a una cuestión reivindicativa ni ideológica, más bien lo hace a una casualidad. Creemos que el hecho de que la película se desarrolle en torno a la sexualidad no es lo más importante del film; por supuesto, es importante en tanto en cuanto que responde a un cierto cambio en la percepción del ciudadano medio, especialmente los jóvenes, pero no es el hecho central a discutir. En *El Graduado* la relación sexual -primeriza en un caso, extramatrimonial en el otro- se establece sin la menor intención reivindicativa o ideológica, pero es por sí misma un cambio fundamental en la moral sexual inmediatamente anterior.

También para Dougherty la película es pasivamente misógina y emocionalmente confusa. Pero, si su idea de la rebelión de la mujer y del cambio generacional es decepcionante, ¿lo es en sí la película, o gana por ello puntos como documento histórico, en el sentido de que refleja el fracaso de muchas de las teorías del cambio? La cuestión es dilucidar si la película es decepcionante por serlo su final o si por ello es más fiel a la realidad, más crítica con esta.

Que la sexualidad no juega un papel determinante en la cinta lo muestra el hecho de que, más allá de ella, la Sra. Robinson no da una muestra más de oposición al *status quo*; aunque descontenta, asume su rol de prototipo de mujer de clase media sin más. El sexo es la única muestra de rebeldía de la Sra. Robinson, que efectivamente se encuentra totalmente alejada de cualquier movimiento de liberación feminista. Como hemos explicado en el anterior capítulo, el movimiento feminista se dio más como rebeldía individual, casa a casa, que de manera global, por eso no encuentra en *El Graduado* una respuesta explícita más allá de un adulterio ocasional, que sí es representación de un estado de conciencia propio de una generación de mujeres condenada históricamente al papel secundario en la sociedad, pero no representativo de su respuesta.

De hecho, críticos como Tom S. Reck, que hizo una muy dura crítica del film por su vacío argumental y conservadurismo, ven en *El Graduado* un tratamiento puritano de la sexualidad. Y es incontestable que, si bien la primera relación se establece única y exclusivamente en torno al sexo, la segunda, que en realidad es la importante porque marca el final de la historia de Benjamin, y porque se da entre dos jóvenes de la generación del amor libre, se edifica muy lejos de aquel. Tan solo algún beso casto y en ningún momento se habla de ningún tipo de relación sexual. Tampoco coincidimos en la visión de Metz de la Sra. Robinson como mero antagonista; nos parece incorrecto no valorar su representación de cierta realidad de los suburbios no solo de la época, sino una cotidianidad arrastrada o heredada de una generación anterior.

Y sin embargo el papel de Elaine si nos parece más prescindible en cuanto a su carácter y, como Metz, creemos que su principal función en la película es simbolizar el camino de Benjamin hacia la normalidad (Metz, 2004), si entendemos esta como continuismo. Además, como veremos en el siguiente punto de este capítulo, finalmente su decisión de fugarse con Benjamin no supone la liberación de ninguno de los dos; más bien, como señala Jacob Brackman, “la victoria de Elaine, que podríamos ver como un paso preliminar en el camino de liberación de Benjamin, suplanta la verdadera cuestión de su liberación” (1968: 36).

Con todo, Nichols se encarga más de denunciar o mostrar una determinada situación en los roles de hombre y mujer que de mostrar los supuestos de redefinición de esos papeles en contemporaneidad. Y creemos que lo que da verdadero valor representativo a *El Graduado* es que el desencadenamiento de simbolismo no se produce solo gracias a Benjamin (todo lo dicho se podría quedar en una explicación del desencanto generacional), sino, en igual medida, con la Sra. Robinson, igualmente representativa de la vida de esta clase social.

5.1.2 *EL GRADUADO* EN SU CONTEXTO SOCIAL, ¿UNA PELÍCULA REVOLUCIONARIA?

Como hemos señalado, el análisis de *El Graduado*, -tanto el de su propio desarrollo como más frecuentemente el de su desenlace- ha dado lugar a una controversia sobre su fidelidad tanto a su contexto histórico como al carácter más o menos afín a la conciencia política social de la época de su estreno.

Esos cambios temáticos estuvieron acompañados en las obras de finales de los sesenta y principios de los setenta por modificaciones en lo formal y puramente cinematográfico -en unos autores, como Robert Altman o Mike Nichols, de manera más acusada, en otros, como Francis Ford Coppola, menos- que lo diferenciaban del cine clásico. Incluso, autores como Michael Ryan y Douglas Kellner abogan por una teoría que relacione los cambios a nivel técnico con los acontecimientos históricos.

En lo formal, la realización de *El Graduado* introduce algunas de las constantes que posteriormente podemos apreciar en otras películas del *New Hollywood*. Su realización tiene mucho que ver con la que se venía utilizando en la cinematografía europea. La cinta supone un encuentro entre la narrativa clásica norteamericana en cuanto a la estructura y planteamiento del film (en este caso de la comedia romántica) y las formas propias de la vanguardia europea.

Sobre esa influencia, J. D. Whitehead opina que, aunque pueda presentar lazos de unión con la narrativa de la *Nouvelle Vague*, la de Nichols es una película más influenciada por las “distorsiones satíricas del expresionismo” (2001: 72).

Nichols parece marcar distancia respecto al cine clásico a través de una narrativa plagada de planos muy cortos o el movimiento constante de una cámara que acompaña a los personajes. En el visionado encontramos con frecuencia un montaje sincopado y rápido en las escenas de más alta tensión (la primera insinuación de la Sra. Robinson o el momento en que Elaine se entera de la relación, por ejemplo) y especialmente llamativas son las secuencias en que el protagonista pasa, con un salto o cruzando una puerta, de un escenario a otro, de una piscina a una cama o de un hotel a la cocina de sus padres.

Es también llamativo, y es un rasgo que relaciona *El Graduado* con otras películas del movimiento en que se inscribe, el uso reiterativo del *zoom*, la utilización de planos picados y contrapicados sostenidos en el tiempo, la superposición de planos o la distorsión o saturación que pretenden ser subjetivos respecto la visión del

protagonista. Incluso podemos hablar de cierta estética parecida a la del videoclip cuando bajo los acordes de Simon y Garfunkel se resume la historia del *affaire* de los protagonistas.

La utilización de la cámara subjetiva, cuyo uso es también frecuente, por ejemplo, en *Easy Rider* es especialmente significativa por cuanto aporta una mayor implicación con el protagonista. Un claro ejemplo es la escena en que, vestido de buzo, Benjamin se sumerge en la piscina. El hecho de situar la cámara “dentro” del traje tiene una intención clara: sentir como espectadores, con la mirada del protagonista y oyendo tan solo su respiración forzada, lo que él padece; una clara metáfora de su aislamiento en el ambiente familiar.

Es llamativo también que la realización, especialmente moderna en la primera parte la cinta, vira hacia la normalidad en la segunda mitad; esto es, la narrativa se ajusta al tipo de relato y se hace más convencional cuando el propio argumento gira hacia los cánones más clásicos de la comedia romántica para volver a utilizar un lenguaje más moderno en el último tramo de la película, cuando de nuevo aparece el uso del *zoom*, la cámara al hombro y el montaje rápido y ágil.

Destaca también el uso original de la banda sonora, cuya canción principal se repite tres veces durante la película. La música se convierte en más de una ocasión en un elemento narrativo fundamental al acompañar el movimiento de la acción (un ejemplo es el momento en que a Benjamin se le acaba la gasolina del coche al mismo tiempo que la música va decayendo).

Con todo, más que estos aspectos formales, ha sido objeto de debate la relevancia de la película en sí; aquellos autores que la acusan de intrascendente se apoyan en que no es sino la historia del tránsito hacia la normalidad y la vida adulta de un joven de clase acomodada, y que ese camino es la acumulación de anécdotas juveniles. Un ejemplo son Stephen Farber y Estelle Changas, que aun reconociendo la calidad del film insisten en señalar todas aquellas cuestiones que hacen de él una película amable –la ausencia del conflicto entre madre e hija, el tratamiento de la cuestión sexual, etc.- (1968).

Junto a las críticas que la acusan de intrascendente, y más abundantemente, hay otras que señalan que transmite un mensaje conservador tras un velo progresista. Para Metz, *El Graduado* es, desde el punto de vista de la ideología de género, conservadora hasta el extremo (también misógina y un canto a la alienación posmodernista).

Dougherty va más allá y habla de la película como un auténtico himno al conformismo, cuyo mensaje principal es principalmente retrógrado (1997). Nosotros, más que pensar en el film como un documento retrógrado, pensamos que es reflejo de su tiempo, que no es contracultural precisamente porque está dentro del sistema, y que si su desenlace asume un mensaje retrógrado o conformista lo hace como preludio de lo que luego pasó con gran parte de las reivindicaciones de la época.

Realmente, una historia de amor –o de iniciación sexual- entre un adolescente y una mujer adulta no es un tema novedoso, aunque sí lo es el hecho de ubicar esa historia dentro del sistema cinematográfico más comercial, que se convierta en un éxito rotundo y, sobre todo, que sea el paraguas bajo el que presenta toda una teoría de cierto movimiento social suburbial, de aparente agotamiento del materialismo y un tipo de manifiesto generacional.

El hecho de que Benjamin mantenga una relación con la Sra. Robinson antes de hacerlo con su hija no es sino una manera más de mostrar la necesidad del protagonista (de la juventud de la época, si queremos) de separarse de la generación anterior (más allá de que luego ese discurso torne en un modo de vida muy similar a aquel).

El propio Brackman asevera que *El Graduado* propone varias tramas de las cuales solo es capaz de resolver la menos interesante, la amorosa, que en realidad responde a una estructura clásica de relación de pareja que llega a buen término después de atravesar varias dificultades. La realidad es que la película parece evitar, o dejar de lado pronto, el tema que pone en cuestión al principio, la alienación de una generación sin motivación ideológica, y se encamina pronto hacia una temática más fácil de tratar, aunque no poco interesante, el entramado sexual generacional. Pero creemos que, desde ese punto de vista, el de la película como viaje iniciático sexual, algunos críticos dejan de lado todo el contexto que la rodea. No es el caso de John Adamczyk, que afirma que

Los acontecimientos que tienen lugar en *El Graduado* demuestran claramente un fuerte sentido de la rebelión -la rebelión contra la clase alta, contra la vieja generación y la rebelión contra las convenciones estándar de la cultura americana durante los años sesenta (2005).

Para Robert Beuka, *El Graduado* anuncia el inicio de una era de los hijos de los suburbios, plenamente consciente de su papel conflictivo en el entorno en que vive y que expresa su sentimiento de alienación a través de la transgresión de conceptos sociales y tabúes sexuales (2004: 114).

Coincidimos en la esencia de la tesis de Beuka y Adamczyk, en el sentido de que el contexto, la vida acomodada en los suburbios, condiciona su vida y su propio deseo de escapar de esta a través del aislamiento, pero no en que esa autodefinición personal venga de una situación consciente, al menos en el caso de *El Graduado*. Por tanto pensamos en la película como una muy válida reflexión sobre los roles masculino y femenino y su autoafirmación en el entorno de los suburbios, pero no que esa definición se produzca de manera voluntaria.

Igualmente ocurre con el análisis de Bapis, que afirma que la película se deshace del concepto de éxito de una generación anterior y “aclama a un protagonista que encuentra en el hecho de no hacer nada una potente forma de resistencia” (Bapis, 2008: 41), igualmente válido en cuanto a su consideración generacional, pero también pendiente del concepto de resistencia consciente, que nosotros valoramos más como inconsciente, casi involuntaria. Por ello coincidimos más bien con el análisis de Robert Kolker cuando afirma que *El Graduado* “es un himno a la rebelión paradójicamente pasiva de los sesenta” (2000) y añadimos que es también una crítica, eso sí comedida, a la reformada visión del *American Dream* encarnada por los hijos de aquella generación, la de sus padres, que se mudó masivamente a los suburbios en la década de los cincuenta y que los primeros veían ya, como el caso de Benjamin, como un escaparate vacío o más bien un espacio confinado desde el que no era fácil abrirse al mundo.

Como señalan Leonard Quart y Albert Auster, “la razón de la alienación de Benjamin está proyectada en la esterilidad de la prosperidad de la clase media... precisamente en ese momento en que el sueño americano parecía en su punto álgido de realización materialista” (2002).

Incluso, autores como Michael Ryan y Douglas Kellner abogan por una teoría que relacione los cambios a nivel técnico con los acontecimientos históricos; esto es,

Las técnicas de cámara neo expresionistas son utilizadas en muchas películas (*El Graduado* es una de ellas) para traducir un estado de desilusión con la vida burguesa, para connotar la prevalencia de la filosofía existencialista de lo efímero de la existencia y para evidenciar cinematográficamente los nuevos valores románticos de la época (“vive el momento”) (1988: 19).

Aunque reconocemos el valor de la estética para aportar significado e intencionalidad (el cambio en ese aspecto en los films de los sesenta es incuestionable como reacción a lo tradicional), desconfiamos de una teoría de lo puramente cinematográfico como algo válido por sí mismo para reflejar un movimiento histórico. Preferimos en este

caso acudir a escenas o momentos concretos en la película que a la totalidad del estilo como definitorio en sí mismo y poner en relación esos cambios estéticos con otros en lo temático y de género y con su significado.

Con todo, y como la crítica Ivone Marguiles, pensamos en *El Graduado* como “una crítica izquierdista afable de la promesa dorada de la sociedad capitalista” (Beuka, 2004). En realidad, creemos, lo que hace *El Graduado* es poner de manifiesto los límites, el alcance de los cambios a finales de los sesenta. El final es para nosotros el mejor ejemplo de cómo los cambios iniciados (modificación del rol de la mujer, rebeldía juvenil, etc.) sí tuvieron incidencia, pero siempre limitados por la realidad de una coyuntura ajena al cambio, cuando no directamente opuesta a él.

El Graduado en realidad tiene más que ver con una película inglesa del mismo año como *Dos en la Carretera* (Stanley Donen, 1967) que con otras a las que tradicionalmente se asocia como *Easy Rider* o *Bonnie and Clyde*. La de Nichols es como aquella una crítica desenmascarada pero amable; como películas ambas suponen una reflexión sobre temas contemporáneos (la validez del concepto tradicional del matrimonio una y de la vida del americano medio la otra); son punzantes con aquello que tratan pero no hirientes; se podría decir que incluso muestran aprecio, o respeto al menos, por las instituciones (matrimonio, familia) que en teoría atacan.

Esta teoría de la cinta como crítica afable sitúa a *El Graduado* dentro del llamado *New Hollywood* pero en nuestra opinión lejos de la contracultura, pues pertenece a la cultura misma; su crítica es, más que en otras cintas emblemáticas de la época, desde dentro. Pertenece a cierto género de crítica dentro del sistema; su protagonista no solo no es un *outsider*, sino que reniega de ellos. Es una cinta crítica, sí, pero sin cuestionar realmente los cimientos de los principios más básicos. Entre otros aspectos, el éxito de audiencia, crítica y público hablan de una película novedosa en forma y fondo, pero no revolucionaria.

Para resultar un film contracultural a *El Graduado* le falta, al menos, tratar más que de refilón alguno de los temas que sí estaban presentes en otros films de la época. En la película no sabemos nada de Vietnam y poco de otras revueltas estudiantiles, políticas o por los derechos civiles.

En palabras de Brackman, *El Graduado* expone la cuestión de la alienación con una facilidad familiar (Brackman, 1968: 36); pensamos que ese carácter de revolución a pequeña escala es el que hace de la cinta algo propenso a la controversia; permite ver a aquellos que la consideran una cinta revolucionaria la reacción de la juventud ante

la opulencia vacía de la época, y a otros, la simple rebeldía juvenil propia de una historia de maduración juvenil.

El entorno de autocomplacencia capitalista es fundamental en la película, tanto por referenciar al personaje como por determinar sus acciones que, como señalábamos en el anterior capítulo, responden a la determinación por oposición horizontal, esto es, entre una clase similar. Así, *El Graduado* responde a esa necesidad de rebeldía dentro del propio sistema establecido, pero no sale de él por muchos elementos novedosos (sin duda son muchos e importantes) que identifiquemos en su visionado.

Igualmente, *El Graduado* expone, no sin cierta inocencia, parte de un sentimiento de culpabilidad ante el propio materialismo y forma de vida capitalista, más concretamente la de los suburbios. Un generación, como señala el crítico Hollis Alpert, sospechosa de la misma opulencia en la que les ha tocado vivir (Alpert, 1968), con la diferencia de no haber conocido otra.

Benjamin ejemplifica cierta condena de una manera de vida que, aunque a sabiendas es desmesurada, atrae al protagonista como un imán. Su propia condena es la de su generación. Tanto la industria cinematográfica como la sociedad hicieron suyas algunas de las propuestas y precisamente por eso acabaron engulléndolas y quitándolas gran parte de su significado original. Lo que en la película de Nichols parece la rebelión total de Benjamin no acaba sino en la autocomplacencia (acaso en entender su autor antes que nadie los límites de los que hablamos) de un movimiento difuso.

Así, cintas como *El Graduado*, en su concepto de crítica afable, pueden ser incluso lo contrario a la contracultura, en el sentido de que legitiman el *status quo* al presentar los problemas de este como males menores, que no condicionan el final de la historia; más bien, la teoría y la ideología dominante triunfan a pesar de esos inconvenientes que finalmente son salvados con intención de que la tradición triunfe. No es tanto que traicionen su carácter revolucionario como que este siempre ha estado muy limitado por ser películas en el fondo propias del *mainstream*, aunque dentro de la parte más contestataria de este.

Es esa indeterminación la que le aporta su carácter histórico pero sobre todo nacional; es ante todo -más allá de asumir algunas propuestas estéticas principalmente europeas- una película americana. Y creemos que en su propia indefinición como film (a medio camino entre testimonio generacional, renovación estética y documento histórico) se encuentra el valor mayor de *El Graduado*, reflejo de una época de indecisión, de crítica decidida pero no verdaderamente dañina para

el sistema, de revolución formal más que verdaderamente conceptual. Es casi un tratado de lo que supone una época de indefinición, incertidumbre y sobre todo transición.

Con todo, Nichols introduce muchos elementos de análisis a destacar, pero quizá el principal es el desencadenamiento de un final triste a través de una estructura más o menos clásica de final feliz; esto es, el desenlace corresponde a cierto arquetipo clásico en que el protagonista consigue, al final de la película, su propósito, en este caso a la chica, pero su final desafía al tiempo al concepto de *happy ending* con una escena final, la del autobús, que tiene mucho que ver con el espíritu de decepción o desencanto de final de la década, cuando parece que todo ha cambiado para quedar igual.

De esta manera, por mucho que especulemos sobre su final, la realidad es que todo lo importante queda abierto. Detrás de una historia amorosa resuelta con dificultades, el conflicto personal de Benjamin queda inconcluso; mucho más el generacional. Queda aplazado, arrinconado por una trama, la sexual, que sin ser en realidad la principal prácticamente lo hace desaparecer.

Así, aunque abierto a más interpretaciones, el final supone el enfrentamiento entre la dicotomía continuismo / ruptura en toda su extensión. La rebeldía entendida como el escape de la vida norteamericana media acaba en una escena que sugiere que el protagonista acaba de empezar una muy similar.

Una interpretación, quizá la más condescendiente con el valor revolucionario del film, afirma que “el nivel metonímico de la idealización metafórica del éxito burgués se da plenamente al final, cuando la pareja coge un autobús hacia la libertad y dejan atrás la riqueza de sus padres” (Ryan y Keller, 1988: 21). Estos mismos autores creen que la cinta con ese final supone una crítica al matrimonio como tal, y por tanto sí se trata de una película radical en su planteamiento.

Sin embargo y como ya hemos expresado no compartimos esta teoría y creemos más bien que el final arroja un mensaje bastante claro: la lucha contra el sistema, en este caso metaforizada desde la familia, suele acabar dentro de él; el deseo de intentar cambiar las reglas –al menos aquellas más enraizadas en la sociedad estadounidense– suele dejar como resultado la integración en ellas.

Ahondando en el final de la cinta, y como en su propia época, en *El Graduado* hay dos aspectos fundamentales: las peticiones de una mejor sociedad se ven eclipsadas

ante la propia motivación individual, narcisista, si se quiere; y los cambios no son estables ni concretos, y derivan en sensación de continuismo. Como señala Bradford W. Wright, “como la cultura de las décadas siguientes demostraría, el activismo de los sesenta no podía competir por mucho tiempo con las fuerzas narcisistas liberadas en su mismo momento histórico” (2001: 229).

En efecto, la cinta es, de nuevo por oposición, el triunfo de unos conceptos sobre otros; lo cual tiene mucho que ver con su contexto histórico: el narcisismo sobre la voluntad colectiva y las reivindicaciones en masa y, sobre todo, del sistema establecido sobre la mayor parte de las manifestaciones contrarias a él.

De alguna manera, de la película podemos extraer el fracaso de una forma de pensar: Estados Unidos había estado luchando tras la Segunda Guerra Mundial por construir un país lleno de oportunidades –la Sociedad de la Opulencia-; sin embargo, la primera generación (por edad, Benjamin pudo haber nacido coincidiendo con el final de esta) que puede disfrutar plenamente de todas esas facilidades y que no conoce otra forma de vida no solo no hace nada para perpetuarla conscientemente, sino que no la entiende o no la comparte.

El resultado es, en lo histórico, una interesante mezcla entre los convencionalismos de la etapa inmediatamente anterior y las pulsiones de cambios inminentes pero limitados. En lo cinematográfico, como señala Hollis Alpert, *El Graduado* alinea el viejo y el nuevo Hollywood (1968). Coincidimos con él: muestra cierta crítica social ligera y novedades técnicas, pero nunca deja de lado cierto sentido de la moralidad. La ruptura de ciertos tabúes no supone una enmienda a la totalidad.

5.2 COWBOY DE MEDIANOCHE

“¡John Wayne! ¿Tratas de decirme que es marica?”

Joe Buck, ante las acusaciones de Enrico "Ratso" Rizzo sobre su indumentaria.

Cowboy de Medianoche, película ganadora del Oscar a la mejor cinta en 1969, es junto a *El Graduado* uno de los films más representativos del *New Hollywood* y también uno de los retratos más significativos de los *outsiders* a finales de la década de los sesenta⁶.

De manera más acusada que Nichols, su director no forma parte del grupo de cineastas tradicionalmente encuadrado dentro del *New Hollywood*. John Schlesinger, por otra parte, no es un director estadounidense, sino británico, pero la repercusión del film da idea del grado de verosimilitud que este logró con la idiosincrasia del alienado estadounidense. Como señala Rafael Dalmau, “la visión de unos Estados Unidos como un país libre, vibrante, sexual pero sucio y decadente, es el mejor retrato del país hecho por un extranjero” (2004: 220).

Desde su estreno, la película ha sido analizada desde múltiples puntos de vista; así, no han faltado críticos que han visto en ella la desmitificación del *cowboy* tradicional del cine americano (con ello, del *western* y, añadimos, de toda la serie de valores inherentes a él y a sus protagonistas), la situación de los pobres en la ciudad y el reflejo de un movimiento cada vez más visible en la sociedad americana contemporánea, el homosexual.

En una situación de conflicto permanente entre antiguas y nuevas reglas, como señala Michael Moon, una ola de mayor permisividad permitió a lo largo de los sesenta que las manifestaciones culturales reflejaran en una mayor medida y de manera más libre la existencia de muchos de los que hasta entonces no parecían existir o, por lo menos, no eran figuras comunes (1998: 113-132). *Cowboy de Medianoche* es un ejemplo de cómo el cine, aunque no solo él, se sumó a esa

⁶ El film fue además el primero que tras ser catalogado como X recibió el Oscar a mejor película, guión y dirección –posteriormente, gracias a los premios recibidos y la recaudación que alcanzó (cuarenta y cinco millones de dólares en Estados Unidos tras un coste de producción inferior a los cuatro millones) esa calificación se modificó a R en 1971- (Comas, 2009: 151-157).

tendencia y de manera súbita los pobres o los homosexuales aparecieron en las películas y de hecho se hicieron protagonistas.

Debido a ello, el crítico Eduardo Torres Dulce habla de ella como una “película arqueológica” por cuanto “describe la trastienda de Nueva York, la parte menos noble, más cutre” y la califica como una película “totalmente antiamericana” precisamente porque, “a costa de ser muy americana, rompe los mitos del héroe del país”.

Como Torres Dulce, creemos importante resaltar desde el principio el carácter plenamente americano de la cinta, precisamente a través de la puesta en cuestión de algunos de los valores más tradicionales de esta sociedad, y que el mayor atractivo de la película es su desmitificación del héroe tradicional a través de unos personajes tan distintos del tradicional *cowboy* americano como del propio *American Dream*, del que ambos protagonistas son un fiel contrapeso.

De paso, y con la habilidad de no nombrar directamente ni el conflicto ni posicionarse política o ideológicamente de un lado u otro, al menos de manera explícita, *Cowboy de Medianoche*, con la desmitificación del héroe y *cowboy* americano, es toda una alegoría del desencanto con la Guerra de Vietnam y, más ampliamente⁷, del cambio en la perspectiva del dominio estadounidense en el mundo y su papel de indiscutible gendarme internacional.

Este mensaje se nos presenta a través del concepto de *buddy film* construido a partir de la complicidad de los dos protagonistas; es, además de una oda a la amistad, un viaje a través de la pérdida de la inocencia y una alegoría del difícil tránsito entre campo y ciudad que en la época fue masivo.

Como en *El Graduado*, ni la sexualidad, muy presente en la cinta desde el principio (Joe Buck no tiene ningún problema en reconocer que quiere ganarse la vida acostándose con mujeres) ni la propia relación (de amistad o de amor) entre los protagonistas son los argumentos centrales de cinta, y sí el desarraigó y un tipo de alienación; esta última en cambio muy diferente a la del protagonista de la primera.

⁷ Resulta curioso que el mismo año en que *Cowboy de Medianoche* obtuvo el Oscar a la mejor película, lo que supuso un reconocimiento al *New Hollywood*, John Wayne, el *cowboy* por excelencia, recibiera el galardón al mejor actor.

Si en *El Graduado* la desorientación del protagonista se producía por no saber cómo salir del sistema establecido, en esta se da precisamente por ser un *outsider* sin pretenderlo, por no haber tenido la oportunidad de entrar en él desde el principio. Si *El Graduado* muestra el ahogo dentro del sistema, *Cowboy de Medianoche* lo hace desde sus límites, desde las barreras que delimitan el sueño americano. También el crítico DeWitt Bodeen opina que el realismo descarnado de la cinta abre el camino de una nueva tendencia cinematográfica, que muestra la vida de aquellos que no han podido realizarse (Bodeen, 1980).

Así, ya en la época de su estreno, el crítico Archer Winsten señaló en el New York Post que *Cowboy de Medianoche* es un testimonio de su tiempo (Monaco, 2001) y sobre todo del tipo de personas que quedaron fuera del sistema, los inadaptados y los marginados. En un entorno de moral aparentemente decadente o inexistente –no solo los protagonistas y su entorno, también aquellas personas dentro del sistema muestran una moral cuestionable- *Cowboy de Medianoche* fue criticada en su momento por suponer un ataque contra la ciudad de Nueva York, al mostrar sus zonas más bajas y sus peores gentes.

Desde la perspectiva actual no creemos que suponga en sí una crítica a Nueva York, y sí más bien un retrato de su decadencia moral. Desde la piedad con sus protagonistas –igual que en *El Graduado*, la identificación del espectador es inmediata con quien, por su forma de vida, no sería lógico que se produjera- la película resulta una postal de los bajos fondos neoyorkinos, donde todo el mundo parece ser hostil. Más que una crítica de la ciudad, pensamos en ella como un manifiesto de lo insostenible de un modo de vida que deja fuera de él a mucha gente y, más allá, un tratado del egoísmo de una sociedad en que cada individuo pierde el sentido de la generosidad y la colectividad -el nihilismo y la individualidad se muestran en la película de manera muy clara y solo la relación de amistad logra de alguna manera redimir a los protagonistas-. O, como señala Paul Mocano, *Cowboy de Medianoche* es “un problemático descenso en la exploración del lado oscuro de una sociedad opulenta” (2001: 166).

Conviene recordar en este punto que la pobreza era uno de los mayores problemas del país a finales de la década de los sesenta. De hecho, el presidente hasta el año anterior al estreno de la cinta, Lyndon B. Johnson, dio prioridad durante su mandato a un programa denominado *Guerra contra la pobreza*, en el marco de su política hacia la *Great Society*. Lo que identificamos en la cinta como la “humanización de la pobreza” coincide con el hecho de que en los sesenta el debate sobre la pobreza se empezó a centrar más en las condiciones ambientales que en las personas que viven en ella.

La película de hecho muestra puntos en común con lo postulado en el famoso tratado de Michael Harrington “*La Cultura de la Pobreza en los Estados Unidos*”, según el cual la *cultura de la pobreza* es la internalización de normas de comportamiento, a través de procesos de socialización, que condicionan culturalmente para no salir de la pobreza a aquellos que nacen en ella o les impiden integrarse en la sociedad opulenta (Harrington, 1963). De esta manera, afirma Harrington, se produce un círculo vicioso por el que los pobres tienen dificultades no solo estructurales sino también culturales para su integración.

La teoría de Harrington encaja a la perfección con los perfiles de los dos protagonistas: a Enrico "Ratso" Rizzo su propia condición de pobre, enfermo e inculto le impide integrarse, a Joe Buck su ingenuidad, su origen humilde y también su falta de preparación (“solo sirvo para acostarme con mujeres”, llega a decir). Pero *Cowboy de Medianoche* es, como *El Graduado*, no solo un tratado sobre la alienación o la pobreza sino, más intensamente, un testimonio de la dificultad de salir del papel asignado a cada individuo en la sociedad contemporánea, o al menos de salir de ella según los planes establecidos, sobre la no igualdad de oportunidades.

La película muestra también un aspecto esencial de la deshumanización inherente al capitalismo: la capitalización de las relaciones humanas; Joe Buck no es una vaquero, sino que se viste como tal únicamente con un fin mercantilista: ganarse la vida gracias a una identidad que no es la suya. Esa condición de “disfrazado permanente” de Joe tiene también que ver con la alienación, con la pérdida de la propia personalidad. El trabajo deja de ser tal para convertirse en un condicionante de toda su vida.

Por otra parte, la historia de amistad u homosexualidad dentro de la cinta se encuadra en su época de estreno dentro de la crisis de masculinidad y el convencionalismo del héroe del relato tradicional. La definición del hombre clásico, transmitida por el cine desde sus inicios, conoce en esta película toda una redefinición, no solo a través de la identidad sexual sino del carácter de indefinición moral que anteriormente, en otro tipo de cine, no se daba.

Por ello, aunque como ocurría con *El Graduado*, muchos críticos han querido ver en *Cowboy de Medianoche* un relato sobre la identidad sexual, y sin negar que este existe, creemos que sobre él prevalece la búsqueda de una identidad propia en un entorno y un sociedad fundamentalmente hostiles, así como un relato sobre la piedad, la amistad y la generosidad perdidas bajo el modelo de organización de los triunfadores. Es un retrato de la deshumanización de la gran ciudad y el modelo

capitalista competitivo. Así, coincidimos con la tesis de Katie Mills sobre el concepto central del film:

Cowboy de Medianoche señala con precisión e intensidad la difícil situación de las clases económicas bajas de Nueva York, que delinquen para sobrevivir en las calles lejanas a los rascacielos de la élite adinerada que ignora a aquellos que tiene debajo. La diferencia entre el americano medio y los estafadores pone de manifiesto de manera deliberada la explotación de la celebración americana de la libertad (2006: 131).

También Ryan y Kellner señalan que la conclusión de *Cowboy de Medianoche* es indisociable de “un amplio contexto que incluye una descripción crítica de la decadencia de la clase alta y la opresión del ámbito rural” (1988: 26).

Y en su estudio sobre la manera en que las películas reflejaron en mayor o menor medida la figura y más ampliamente el tiempo de mandato de Richard Nixon, Mark Feeney asegura que *Cowboy de Medianoche* “ejemplifica la permisividad no solo en los temas tratados, sino en los resultados y en la actitud” (2004: 293) y compara la cinta con *Dos Hombres y un destino* en cuanto a su naturaleza de *buddy film* con final no feliz.

Feeney hace también un interesante análisis de los protagonistas de las cintas de la época; efectivamente, prácticamente todos se relacionan de una manera u otra con las partes más bajas de la sociedad; son ladrones, asesinos, prostitutas, gánsteres, etc. Aunque está claro que el cine siempre ha contado con esas capas de la sociedad en sus películas, coincidimos con Feeney en que la diferencia fundamental estriba en la facilidad para hacer de ellos antihéroes aprobados por el espectador.

Por otra parte, el propio Mills establece una comparación que nos parece muy pertinente entre *Easy Rider* y *Cowboy de Medianoche*, que ejemplifica cómo la simplificación del rol masculino es un hecho en la primera y no en la segunda, y que nos sirve para exponer nuestra visión de ambas cintas y su valor representativo.

Añadimos a la teoría de Mills que, de manera similar a como ocurría en *El Graduado*, y por oposición a *Easy Rider*, lo que tenga de reivindicativo o contracultural el carácter de estos personajes se produce sin ser explícito. Esto es, la propia historia nos da un indicador histórico, no las reivindicaciones explícitas de sus personajes, que en *Easy Rider* sí son consciente y voluntariamente *outsiders*, lo que a nuestro juicio resta credibilidad a la propuesta.

A este respecto, uno de los autores que más crítico se ha mostrado con la película es Jason Horsley, que afirma que todo lo que *Cowboy de Medianoche* tiene de revolucionario o de transgresor, todo aquello que le hace conectar con el espectador, tiene que ver con una visión mercantilista (2009: 89-91); es decir, se aprovecha de la complicidad que a sabiendas iba a obtener del público joven.

Huelga decir que no estamos de acuerdo con Horsley; en primer lugar porque la naturaleza mercantilista es propia de las películas en cuanto pertenecen a una industria concreta; en segundo porque pensamos que la identificación del espectador con uno u otro personaje sí es consecuencia del buen o mal hacer del director, en cierta medida, pero mucho más del grado de verosimilitud que el primero encuentre en la cinta.

Sin embargo la crítica Judith Crist señalaba en *New York Magazine* en el año del estreno de la cinta que esta no goza de la cualidad de otras como *El Graduado* o *Bonnie y Clyde* de conseguir la identificación del espectador con el personaje (1969: 48-49). Discrepamos de esa opinión: precisamente creemos que Schlesinger busca, en algunos momentos de forma abusiva, la sensibilización con los perdedores.

Igualmente lo hacemos de Horsley cuando considera que la película es equiparable a *Easy Rider* en su retrato de la juventud, incluso llegando a definir esta última como más honesta. Dicha teoría sería equivalente a decir que la honestidad de un film depende de la claridad con que exponga sus conceptos, por la simplificación de los mismos o por el grado en que se adhiera a un movimiento -generacional, político o de otra índole- concreto.

Lo interesante de *Cowboy de Medianoche* es que los conceptos no son explicados de manera tan clara: cuando Joe comienza a prostituirse con hombres, se da una dualidad en el film. A un tiempo supone su rendición ante la imposibilidad de cumplir su deseo de triunfar como gigoló para mujeres (con ello de su particular *American dream*) y el comienzo de su sacrificio real por Rizzo. El descreimiento sobre la manera de triunfar en la sociedad hostil está acompañado de una actitud piadosa, algo amable dentro de la degeneración que es tónica habitual de la cinta, y de paso es el inicio de una posible relación homosexual, eso sí, no asumida explícitamente.

De igual manera, Horsley critica la película por cuanto considera que propone un ataque a la sociedad establecida y que propone la *automarginación* como única salida ante una realidad falsamente opresora. Creemos que más que opresora en la película ésta se muestra como hostil y que la marginación no es en ningún caso

voluntaria o buscada por los protagonistas; más bien es una cinta sobre aquellos que, sin quererlo, se han quedado fuera del concepto de éxito.

El de Joe Buck es el retrato de la inocencia enfrentada a la dureza de la ciudad, ante la que este se encuentra vencido. El mito del pueblerino y su difícil adaptación a la ciudad encuentra en *Cowboy de Medianoche* su reflejo, al que se añade la denuncia de la naturaleza de un tiempo especialmente insensible con el extraño, el diferente y el inadaptado. La película es sobre todo un tratado sobre la soledad y la indefensión del individuo ante la gran ciudad.

Por eso, como hemos señalado, aunque autores como Michael Moon o Kevin Floyd se han centrado en sus análisis en la orientación sexual y la presencia de referencias homosexuales en la película, nosotros tomamos ese elemento como uno más del análisis, pues aunque es ciertamente importante no creemos que deba centrar en exclusiva el análisis de la cinta.

Como estos autores, creemos que el protagonista de *Cowboy de Medianoche* está en busca de una identidad, pero pensamos que se trata más de una identidad colectiva, la “intensa búsqueda del alma colectiva” a la que alude Elsaesser y que señalábamos en el anterior capítulo. Como señala el propio Moon, “además de la cuestión de quién era el “hombre real”, la pregunta de dónde estaba la América real se convirtió en una preocupación principal”. Sí coincidimos en este punto con Moon, cuando señala que estas obras –de manera especial *Cowboy de Medianoche*– presentan una dicotomía entre si esa América verdadera se encontraba en el ámbito de la ciudad, con la decadencia y sordidez que muestra la cinta, o en el rural, con todo lo que ello implica en cuanto a conservadurismo. A este respecto, que abordaremos más adelante, Moon explica que

Cowboy de Medianoche saca al chico fuera del campo (que puede ser el campo y del propio país, la nación), situándole en las calles de Nueva York y después juega con la idea, atemorizante para muchos americanos de la época, de que puedes sacar el país (el supuesto nacionalismo innato) del chico (1998: 124).

Así, la pérdida de inocencia se da en *Cowboy de Medianoche* a la vez que se desmitifican sucesivamente algunos preceptos clásicos del imaginario estadounidense: la facilidad para encontrar un camino laboral ascendente; la religión, con la aparición de un fanático religioso y otros apuntes; y los valores de solidaridad, con la deshumanización y amoralidad de la gran ciudad.

En este punto, *Cowboy de Medianoche* cumple una de las dobles vertientes de las que hablamos en la primera parte de esta investigación: es un documento histórico y a la vez supuso un reconocimiento abierto de cierta manera de entender la pobreza y la sexualidad en el país; es decir, es testimonio pero a la vez fue parte de un movimiento de concienciación al proponer algunos conceptos no asimilados por gran parte de la ciudadanía, darles voz y convertirse en referente.

5.2.1 LA SEXUALIDAD COMO EVIDENCIA DEL CAMBIO SOCIAL

Si bien insistimos en que creemos que la sexualidad forma parte más de la forma que del fondo de ambas películas, es evidente que tanto en *El Graduado* como en *Cowboy de Medianoche* esta se presenta como algo fuera de lo normal, precisamente en la época, la de finales de los sesenta, del llamado *amor libre*: en *El Graduado*, en forma de adulterio primero y sexualidad reprimida después; en *Cowboy de Medianoche*, como una manera de ganarse la vida en un caso, y como una orientación no asumida en otro⁸. En la segunda alcanza en muchas escenas (el hombre que presuntamente iba a convertirse en su manager, y que inicialmente se identifica como homosexual resulta ser un extremista religioso; en los *flashbacks*, unos chicos del pueblo violan a su novia mientras le reducen) lo degradante.

La sexualidad no tiene en ellas un sentido normal, gracias a lo cual algunos autores han querido ver en la película de Schlesinger un manifiesto determinado, apoyándose en teorías como la de Edward Rielly, que señala que “para algunos (americanos) el sexo era parte del estilo de vida antisistema, incluso una política antisistema para combatir la estructura de poder imperialista” (Rielly, 2003: 30).

Sin embargo, como argumenta Ralf J. Brabban, el concepto de sexo tiene poco de lascivo o excitante en *Cowboy de Medianoche*: “Joe está obsesionado con el sexo, pero le resulta frustrante” (2002: 60). Incluso vemos en ambas una relación más allá. En plena época de ruptura de ciertos tabúes, las películas de Nichols y Schlesinger deslegitiman la sexualidad como motor de cambio: en ambos casos no solo no conduce a ninguna solución y ambos protagonistas han de alejarse de él para encontrar una salida que en ambos casos se acerca al concepto establecido de normalidad.

Aunque la condición homosexual de los protagonistas de la película no es clara y siempre se apoya en cierta indeterminación, para Vito Russo la película es el retrato más patético de personajes homosexuales avergonzados de su condición y que a causa de ello se vuelven violentos (1987) y para Barbara C. Mennel, “películas como *Cowboy de Medianoche* muestran la agresión como la respuesta a la confusión acerca de la prostitución confundida con el amor o el deseo” (2008: 181).

⁸ En su comparación con la adaptación egipcia de la película, Walter Armbrust opina que si los protagonistas de *Cowboy de Medianoche* no llegan a tener una relación sexual física se debe a que Joe Buck no es capaz de asumir su condición de homosexual.

Aunque la película se estrena en una etapa clave para el movimiento gay -como señala Floyd, “el film fue realizado y estrenado en un momento en el que décadas de un activismo gay relativamente tímido y reformista dio paso, en parte, al surgimiento de una cultura gay cada vez más visible y polémica” (2001)- si *Cowboy de Medianoche* tuviese la intención de convertirse en un manifiesto favorable a la tendencia homosexual resultaría más amable en su presentación de los protagonistas. En cambio, la homosexualidad y el sexo aparecen siempre de manera sórdida; lo que sí es, independientemente de cómo se quiera categorizar, es un documento que muestra abiertamente cómo la tendencia era más y más reconocida en un país donde los gigolós homosexuales se muestran en la Calle 42 abiertamente (tanto que el único que parece desconocer el código por el que estos se visten así es el propio Joe Buck). Según Floyd, que también da por asumida la existencia de la tendencia homosexual,

La *homosexualización* del héroe es una firme y simultánea subvaloración nacional y urbana del estereotipo de gay afeminado en el que una defensiva y prehistórica masculinidad ha confiado, un insurgente socavamiento de los parámetros de representación específicos de la sexualidad masculina como tal (2001: 110).

Más allá de lo que Floyd llama la “*homosexualización del cowboy*”, nos parece más significativo su propio carácter iluso y vulnerable, así como su falta de prejuicios para ejercer la prostitución. Nos sentimos por ello más cercanos a la postura de Ann Barrow, que entiende que

Para Schlesinger, (...) la identidad masculina estadounidense es una ficción, es una narrativa que limita, codifica y deshumaniza a los hombres y mujeres. El hombre americano se convierte en lo hiperreal, la encarnación del duro hombre de la frontera, en el nuevo y mejorado Jardín del Edén (2004).

De hecho, frente a aquellos que dan por hecho el carácter homosexual de la cinta, el propio Schlesinger niega esa afirmación; la película muestra, según él, “cómo dos hombres pueden mantener una relación valiosa sin que esta sea homosexual” (Phillips, 1999: 232). Por eso coincidimos con Gene Phillips en que Rizzo supone en la vida de Joe la amistad que hasta entonces no había conocido y en que los *flashbacks* de la película, aunque desafortunados desde el punto de vista cinematográfico, contribuyen al retrato de la vida pasada de Joe y su carencia afectiva.

Barrow sitúa el origen de la relación de los protagonistas, más que en la homosexualidad, en la falta de familia de ambos y más concretamente de un

referente paterno. Efectivamente, y aunque creemos que no hay referencias concluyentes en la película para dicha afirmación, sí conviene recordar que la relación es siempre de dependencia entre ellos, nunca amorosa o igualitaria; en un principio es Ratso el que cuida a su manera del recién llegado; después la tendencia se invierte, a medida que el primero enferma.

Con todo, aunque la presencia de la prostitución no es nueva en el cine hollywoodiense (solo ocho años antes, el protagonista de *Desayuno con Diamantes* era gigoló; sin embargo, el tratamiento del personaje y la profesión es totalmente distinto), sí lo es el abordaje sórdido que se da en *Cowboy de Medianochе*.

Un aspecto muy interesante de *Cowboy de Medianochе* es la manera en que se combina la ingenuidad de Joe, encarnada en su eterno disfraz del *cowboy* que nunca ha sido y que solo desaparece con la muerte de su amigo, con la naturalidad con que se concibe el sexo como una profesión.

La religión también está presente en la película; en una época en que su vigencia se ponía en duda –recordemos los datos recogidos en el anterior capítulo sobre la asistencia a las iglesias o sobre el número de personas declaradas creyentes- en la película existen diferentes referencias a ella. Además del ya señalado fanatismo religioso del presunto *manager*, cuando Joe consigue su primera clienta en Nueva York (a la que finalmente él mismo debe pagar), podemos escuchar en la televisión la frase “*Do you think God is dead?*” que inmediatamente retrotrae a la famosa portada que tres años antes abría la edición de abril de la revista TIME.

5.2.2 EL DISCURSO CAMPO-CIUDAD Y LA DESMITIFICACIÓN DEL HÉROE AMERICANO

Uno de los aspectos más interesantes de la película en su calidad de documento histórico es la comparativa de dos ambientes entre los que en la época se produjo un importante trasvase de población: los pequeños pueblos y las grandes ciudades.

Cowboy de Medianoche es la desmitificación de la gloria de la ciudad y del progreso que en teoría debe suponer el tránsito pueblo-ciudad (de hecho, la ciudad en sí misma se acerca a la descripción de un terreno apocalíptico las más de las veces). Ese tránsito entre Texas y Nueva York, cuya esencia es la búsqueda de oportunidades laborales, refleja en *Cowboy de Medianoche* una realidad propia del mismo éxodo: la dificultad del inmigrante ante un nuevo contexto, la dificultad de adaptación y, sobre todo, la falta de oportunidades ante un mercado ya copado (metaforizado, en este caso, en la abundancia de “vaqueros” en la Calle 42).

La película resulta desmitificadora por varias razones: una de ellas es que, ni siquiera por oposición, como suele articularse el discurso norteamericano clásico, uno de los ambientes resulta no hostil; esto es, tanto el campo como la ciudad resultan degradantes. El primero por la falta de oportunidades que le son inherentes en el capitalismo pleno, el segundo por la deshumanización patente.

En la sucesión de *flashbacks* sobre el pasado en el campo del protagonista, aquel no queda bien parado; desde la primera escena, el pueblo de origen de Joe Buck aparece como decadente, y los recuerdos del pasado no hacen sino subrayar la brutalidad de los jóvenes que lo habitan y que crearon el trauma que sufre Joe. Incluso después de todas las penurias que pasa en la ciudad, el protagonista no se plantea volver a casa en ningún momento. Por si fuera poco, el propio carácter de Joe muestra a una persona con poca inteligencia, ingenua -cabe señalar la relación con una película cuyo estreno se produjo dos años más tarde, *Perros de Paja* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971) en que las personas de pueblo aparecen descritas generalmente como violentas y poco fiables⁹.

Al tiempo, los *flashbacks* son una especie de justificación para el carácter de Joe, no para el iluso que muestra al principio de la cinta, sino para la utilización de la violencia en la etapa en que el protagonista se acerca, como señala Moon, al

⁹ En la película de Peckinpah la relación campo-ciudad se establece al contrario; es el hombre instruido de la ciudad el que se instala en el campo; sin embargo, el origen del protagonista no es descrito, al contrario de lo que ocurre en *Cowboy de Medianoche*.

arquetipo de héroe –cuando se encarga de proteger a Rizzo- que brota en escenas de estrés sexual similares a las que muestran cómo sufrió de joven junto a su novia.

En su retrato de ambos ambientes, cabe en este punto relacionar la cinta también con *La última película* (*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971), que dos años más tarde significaba un duro retrato de la vida en un pueblo de Texas en la década de los 50. En ella, aunque curiosamente estrenada dos años más tarde, algunos críticos ven una especie de prefacio de *Cowboy de Medianoche*: la vida campestre aparece retratada en toda su crudeza y decadencia pero, aunque no nombrada expresamente, la ciudad parece la salvación para sus protagonistas.

El viaje del protagonista de oeste a este (significativamente contrario al del *western*) es el de la búsqueda del éxito, del sueño de riqueza y triunfo, pero también simboliza una huida del concepto del oeste como tal. Es una búsqueda, desde la limitación que le impone su poca capacitación –siguiendo la teoría del círculo vicioso de la pobreza de Harrington- de cierta civilización.

Así, opinamos con Christie Milliken que la escena inicial en que se muestra un antiguo cine abandonado mientras se oyen sonidos de películas del oeste ilustra el final no solo del modelo arquetípico de esas películas, sino el de cierto concepto de masculinidad en que se apoyaban muchos de estos films (2002: 217-232). *Cowboy de Medianoche*, al tiempo que describe la situación de los bajos fondos de Nueva York, pone en cuestión la mayor parte de los códigos del *western* tradicional, el carácter eminentemente estereotipado de sus personajes y las contradicciones de los *buddy films* tradicionales.

En cuanto a su retrato de la ciudad, ya hemos comentado que aparece, tanto por las personas que la pueblan como por el ambiente en que se mueven, descrita como un territorio fundamentalmente agresivo y hostil. Barbara Caroline Mennel opina que la película plantea el concepto de ciudad desde la sexualidad, pero desde el punto de vista erróneo del protagonista, y que es “su ingenuidad rural la que hace que sea explotado sexualmente, especialmente por la mujeres de la ciudad” (2008: 181).

El film también muestra la presencia en la ciudad de una tribu urbana, relacionada con Andy Warhol, que supone el colmo de la deshumanización de la ciudad en la cinta. El contraste que se nos muestra es muy claro entre la clase más baja y aquella que, totalmente ajena a ella, solo invita a los protagonistas a la fiesta precisamente por su carácter anacrónico, por su simpática rareza.

Así, la película señala los límites del sistema capitalista, los puntos flacos de la “Nueva Frontera”. En su viaje a Nueva York, Joe escucha en la radio anuncios que preguntan por sus deseos y prometen una vida mejor; él no pudo contener la emoción hacia lo que espera sea un futuro brillante.

Junto a esa variante existe en la película no una justificación de la violencia pero sí un muestrario de la pérdida de la inocencia: del animado hombre rural del principio, a medida que la sociedad en la que intenta inscribirse le da más y más de lado, asistimos a su conversión en un hombre capaz de realizar actos de violencia, como cuando agrede a dos homosexuales. Así, el mito de la inocencia del traslado campo-ciudad encuentra en *Cowboy de Medianoche* una secuela: la adaptación al medio a través de la violencia -algo parecido a lo que ocurrirá en *Perros de Paja*- o el poder de un entorno eminentemente agresivo para condicionar el carácter pacífico de quien lo habita.

Igualmente, la Guerra de Vietnam había contribuido a poner en cuestión el papel pocas veces discutido de Estados Unidos en el mundo, el de sus héroes más característicos, y con ello la reformulación de un género, el *western*, esencialmente unido a ese rol.

Por eso José Félix González considera a *Cowboy de Medianoche* un “western crepuscular” ya que trata la desintegración de su antiguo mito (2007: 105-106); pero él mismo reconoce, y pensamos que resulta más exacto, que posee elementos que lo hacen más cercano al *buddy film* y al drama social.

Y sin embargo aunque Floyd señala que *Cowboy de Medianoche* debería considerarse, junto a *Grupo Salvaje y Pequeño Gran Hombre* (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970) parte de un subgénero del *western* entendido como “western antisistema”, parece más cierto que suponga una reformulación del mito del *western* desde fuera de éste; es decir, una mezcla de géneros muy propia del cine de la época que nos interesa.

Con la del *cowboy*, la película redefine (y ridiculiza) una figura clásica del cine estadounidense. La deconstrucción del mito se produce primeramente desubicándolo al situarlo en la ciudad moderna, donde la naturaleza del vaquero tradicional ya de por sí no tiene sentido. Aunque merece un análisis propio, cabe señalar *Taxi Driver*, ya en las postrimerías del *New Hollywood* y dirigida por un director, este sí, referente del movimiento, como el *western* moderno, en donde un antihéroe propio de su tiempo se enfrenta a males propios del mismo.

Como señala Floyd, la figura del *cowboy* y su desmitificación remiten indirectamente a la guerra de Vietnam (2001: 130). El hecho de poder ridiculizar una figura como la del vaquero coincide con la reformulación del papel del país y sus héroes tradicionales –los pertenecientes al ejército, que portan unos valores esencialmente parecidos a los del *cowboy*– en territorio ajeno; tanto las manifestaciones contra la guerra como esta película hacen alusión a una mayor potestad para criticar el mito y el nacionalismo americanos.

Así, en un momento de la película, cuando Joe Buck hace referencia a John Wayne, no solo lo hace al mito del *western*. Lo hace también al hombre que como tal referencia toda una serie de valores conservadores. En su intento de parecerse a este, al modelo clásico de héroe, Joe no solo fracasa, sino que el propio Wayne no podría estar más en desacuerdo con la comparación. De hecho, y aunque nos sirva para establecer una teoría de la desmitificación del mito, el rol de Joe como *cowboy* se reduce a su ropa, pero es síntoma inequívoco de esa desmitificación; si se quiere, de la falta de respeto por los valores tradicionales que encarna.

Barrow compara en su estudio sobre la representación de la masculinidad la película con otra cinta de la década, *Hud, el más salvaje entre mil* (*Hud*, Martin Ritt, 1963) y explica la utilización de la “*hipertextualidad*” en *Cowboy de Medianoche* en el momento en que la habitación de Joe vemos un póster de esta y su protagonista (*Hud*, protagonizado por Paul Newman) y que representa lo que a él le gustaría ser: un hombre con mucho atractivo para las mujeres, pero también lejos de los valores tradicionales presentados por el *western*.

Lo que Joe echa de menos, que nosotros llamamos humanización, es un código de valores; sin embargo, habría de tratarse de un código nuevo, y en ningún caso el del oeste, en que sin duda no podría acomodarse, al menos en cuanto a masculinidad se refiere. Al final, su aceptación en la sociedad se da a través de su reconocimiento de su naturaleza de hombre considerado normal, esto es, renunciando a su personalidad impostada de vaquero y a su sueño de triunfo. De hecho, el mensaje más pesimista de la cinta no proviene de la muerte de Rizzo sino de la aceptación de la limitación del éxito de cada persona según su origen (de nuevo nos remitimos a la teoría de Harrington).

Ciertamente, y volviendo a la analogía con *El Graduado*, los protagonistas no alcanzan un estado de estabilidad (no de felicidad ni realización) sino cuando se alejan de sus propósitos iniciales y se adecúan a las normas establecidas, y mucho menos ninguna de las cintas otorga una salida a la alienación; algo cercano al fracaso de la revolución.

5.3 M.A.S.H.

- “Este hombre es un prisionero de guerra”.
- “Tú también lo eres, cariño, solo que no lo sabes”.

Diálogo entre Margaret O'Houlihan y John Trapper en M.A.S.H.

Como hemos señalado en los anteriores capítulos, el *New Hollywood* tuvo una clara tendencia contracultural y contestataria, entendida muchas veces desde una posición de indefinición ideológica que, entre otros, tenía nexo común en el rechazo a la Guerra de Vietnam.

En lo que nos ocupa, la guerra fue tan impopular entre la población norteamericana que por primera vez Hollywood no utilizó las películas como material propagandístico. Aún más, las alusiones al conflicto durante su duración fueron más bien escasas -excluyendo producciones independientes- y la mayor parte de las películas de referencia sobre el conflicto se filmaron ya mediada la década de los setenta, una vez finalizada la guerra.

Dos años antes que *M.A.S.H.* veía la luz *Boinas Verdes* (*The Green Berets*, John Wayne, 1968), sin duda la mayor película propagandística sobre la guerra, financiada en parte por el gobierno estadounidense y radicalmente maniquea en su planteamiento del conflicto. Después de ella, y tras las referencias que encontramos por ejemplo en *Easy Rider*, *M.A.S.H.* se convirtió en la principal cinta considerada antibelicista realizada durante el conflicto en el país, sin contar documentales críticos como *A Face of War* (Eugene S. Jones, 1968) o el posterior *Hearts And Minds* (Peter Davis, 1974).

A finales de la década de los setenta las películas sobre la guerra y sobre el trastorno que ocasionaba a quienes allí combatían -es el caso de *Taxi Driver*, *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *El Cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) o *El Regreso* (*Coming Home*, Hal Ashby, 1978)- ocuparon el interés de algunos de los autores más relevantes del *New Hollywood*.

Por tanto, y concentrado el tratamiento masivo del conflicto ya en las postrimerías de los años setenta, *M.A.S.H.* supuso uno de las primeras películas sobre la guerra, aunando a un tiempo la crítica antibelicista más inequívoca, el género de la comedia

y la particularidad de hablar de Vietnam desde un film originalmente situado en la anterior Guerra de Corea.

Adaptada a partir de la novela *M.A.S.H.: A Novel About Three Army Doctors* de Richard Hooker publicada en 1968, la película de Robert Altman recibió la Palma de Oro del festival de Cannes en el año de su estreno y el Oscar al mejor guión adaptado en una edición en la que estuvo nominada a cuatro estatuillas más. Su impacto en el momento de su estreno fue considerable, recaudó cerca de 37 millones de dólares - fue la tercera película más vista en 1970 (Biskind, 1998: 123)- y dio lugar a una serie televisiva homónima cuyo último capítulo superó los 100 millones de espectadores en el país.

Es conocido que Altman quería evitar en el film las referencias concretas a ninguna guerra -presuntamente con el doble objetivo de indicar que todas las guerras son parecidas y a la vez no desvincularla de la Guerra de Vietnam, entonces en un punto álgido-, a pesar de que la novela original en que está basada esté ubicada en la Guerra de Corea. Sin embargo, la productora Fox obligó al director a incluir al inicio referencias a este país, para no relacionarla explícitamente con Vietnam ya que, como hemos señalado, los grandes estudios eran todavía reacios a tratar, fuera cual fuera el enfoque, una guerra que podía resultar todavía conflictiva para la audiencia y por tanto nociva para la recaudación en taquilla. El intento del estudio fue fallido en tanto en cuanto la película se percibió desde su estreno como una parodia de la guerra contemporánea.

Caber recordar que Robert Altman, a diferencia de Schlesinger, sí es un director claramente encuadrado dentro del movimiento definido como *New Hollywood*; aún más, posiblemente sea el que más fielmente representa algunos de los postulados del grupo y desde luego el que más tiempo y más intensamente los prolongó en el tiempo.

La filmografía de Altman da cuenta de la obra de un director especialmente interesado en la deconstrucción de las formas cinematográficas clásicas a través de dos herramientas: la ruptura de los códigos narrativos de los géneros, o la mezcla de varios de ellos en un solo film, y la modernización formal dentro de ellos. Todo ello le acerca al concepto de autor tal y como se venía utilizando desde hacía algunos años en el contexto del cine europeo. A ello hay que sumar su postura política cercana a la izquierda y sus críticas a valores en duda a finales de la década de los sesenta: el militarismo, la familia tradicional, el racismo, el clasismo, etc.

De hecho, Altman aúna dos de los componentes que mejor definen el *New Hollywood*: en lo temático, sus películas huyen del *happy ending* y adoptan una especie de “realismo sucio” protagonizado por perdedores; en lo formal, se aleja de los convencionalismos de los géneros cinematográficos clásicos y utiliza recursos sorprendentes y novedosos.

5.3.1 CONTENIDO IDEOLÓGICO Y CONTRACULTURAL EN *M.A.S.H.*

M.A.S.H. pone en liza algunos de los temas candentes en la sociedad estadounidense a finales de la década de los sesenta. Sin embargo, defendemos en esta tesis la postura de que la película está, aunque en un primer lugar pueda parecer lo contrario, desprovista de ideología, en la medida en que esto es posible. O incluso más, que sea una apología de la falta de esta.

En ese sentido, consideramos la cinta una evidencia de aquella teoría a la que aducimos en anteriores capítulos, según la cual gran parte del arte viró en la época que nos ocupa hacia la *apolitización*. En el caso de *M.A.S.H.*, como en el de otras películas cercanas, abandonar la política oficial (en este caso aquella según la cual las guerras en que intervenía Estados Unidos venían acompañadas de elementos de propaganda bélica en forma de film *hollywoodiense*) no supuso el acercamiento a una política opuesta, y sí más bien a un vacío de contenido político y al abrazamiento de un pragmatismo cinematográfico, en este caso focalizado en el humor.

Discrepamos pues del concepto de *M.A.S.H* como una película *izquierdista* como tal. Más bien el mensaje antibelicista, a costa de ser humorístico, es a la fuerza transgresor. Sumado a la personalidad de Altman, da como resultado un film histriónico y exagerado en un medio, el militar, tan tradicional. Esto no implica que el mensaje sea inocente o desintencionado, pero su voluntad parece más orientada a una crítica antibelicista generalista que a un discurso político determinado. Aún así, el contexto en que radica el film le conecta directamente con un movimiento social también indefinido pero inequívocamente pacifista.

Otro rasgo de la cinta que la ubica de pleno en el terreno de la contracultura (ya comentado el de la indeterminación ideológica y el del pragmatismo artístico) es el de la no adscripción a un género concreto. *M.A.S.H.* se inscribe en la redefinición de géneros propia del *New Hollywood* y de la contracultura, a medio camino entre la comedia de situación y el antibelicismo filmico. En esa huida hacia delante de contenido frenéticamente anticonservador, *M.A.S.H.* también habla del encorsetamiento sexual y religioso y, como señala José Luis Guarner, presenta la “constante confrontación entre la realidad y la imagen que de ella transmiten los *media* –aquí el altavoz del campamento que continuadamente lanza órdenes confusas, noticias incomprensibles, explicaciones imbéciles–” (1993: 103).

De hecho, para Guarner el film no ha envejecido bien, su mensaje resulta hoy caduco y su humor tosco y superficial, a pesar de introducir muchas de las variables que identifican el cine de Altman: personajes excéntricos, diálogos solapados, mezcla de

géneros, historia deslavazada, etc. Coincidimos con él en que el humor en *M.A.S.H.* es muchas veces básico e incluso podría considerarse de mal gusto, pero si su mensaje puede considerarse caduco es porque se trata de una película especialmente unida a su contexto temporal. Ayuda a comprender la manera confusa, ideológicamente hablando pero también desde el punto de vista cinematográfico, en que en esta época de cambios se expresaron algunos autores. Para Jean-Loup Bourget “*M.A.S.H. es la reconstrucción de América en un lejano teatro de operaciones*” (1980: 7). Esa reconstrucción se hace a través de tres asuntos principalmente: el funcionamiento militar y la Guerra de Vietnam, el tratamiento público de la sexualidad y la organización social.

Slavoj Žižek cree que *M.A.S.H.* es en esencia una película conformista por cuanto se contenta con mostrar algunos clichés en dichos aspectos y no ahonda en la complejidad del militarismo (1997: 20). Coincidimos en ese punto cuando señalamos que la película dista de ser ideológica o política, de hecho consideramos que es a costa de esa simplificación cómica como se aleja definitivamente de presentar un contenido ideológico concreto o un discurso político válido. Pero esa vacuidad crítica, insistimos, no la hace menos válida desde el punto de vista histórico, ya que representa en cierta medida la simplificación de ciertos ideales y la “muerte de las ideologías” a la que hacíamos referencia en el cuarto capítulo de esta investigación.

M.A.S.H. comparte con *Easy Rider* un maniqueísmo propio de ciertas películas de esta generación; la confrontación, como en la película de Hopper y como en *El Graduado* se da abiertamente entre los jóvenes antibelicistas -no idealistas como en la primera, eso sí, sino impulsados por las circunstancias, de nuevo prototipos de antihéroes- y los viejos militares, anticuados y conservadores. A través de ese discurso contrario a todo lo que suene a tradicional -religión, militarismo, autoridad, etc.- el de Altman deriva en uno que delimita claramente quienes son los héroes de esa nueva era y quienes aquellos ante quienes protestar.

Santiago Andrés Gómez bautiza este discurso de Altman como *realismo onírico* por cuanto el director estadounidense “recrea la compleja grandeza del mundo con sagacidad [...] pero su esencia artística le da un inesperado giro personal; es una fuerza espiritual que, en virtud del fuego creativo, resulta una incursión con gesto irónico en diversos géneros” (2010: 30).

Aunque Andrés Gómez deja fuera precisamente *M.A.S.H.* de lo que define como sublime y poético en la obra de Altman, baste señalar que, si bien coincidimos en lo sobrevalorado del film -seguramente por su condición, de manera similar a lo que ocurre con *Easy Rider*, de cinta emblemática e icónica de la época- sí creemos que

cumple con algunas de las condiciones que el autor aúna para el resto de su obra: la mezcolanza de géneros, el *autorismo* dentro de la temática realista, el personaje múltiple, ciertos rasgos autorales y técnicos, etc. Sin embargo en *M.A.S.H.* no se da ese “distanciamiento visual y por lo tanto mental” que asume Andrés Gómez; más bien la película que nos ocupa sea, en este punto sí, una eslabón perdido en la filmografía del realizador estadounidense, pues muestra un apego moral -acaso por la cercanía del conflicto vietnamita o por la efervescencia del *New Hollywood*- del que en posteriores películas se va desprendiendo progresivamente.

M.A.S.H. es, quizá de manera mucho más que acusada que otras de sus realizaciones, una película muy consciente de ser representativa de su tiempo y contexto; a pesar de mostrar un discurso antibelicista muy general, hace acopio de algunas de las faltas más características de ello: ausencia de perspectiva y un discurso parcial movido por la resistencia nacional al conflicto.

En lo temático, y como ocurría en *Cowboy de Medianoche* aunque con medios totalmente diferentes, *M.A.S.H.* desfigura el género es que se inscribe a través de unos protagonistas antiheroicos. El contraste entre los personajes de ambas cintas se da por la voluntad y, sobre todo, por la conciencia. Mientras en la primera los protagonistas quieren participar de un mundo que parece derrumbase en su sordidez, los de la segunda son plenamente conscientes del absurdo en que se sitúan y del que no quieren tomar parte.

El propio Altman defiende que su intención distaba de hacer una película política, sino una interpretación de su manera de ver la sociedad y el ejército. De hecho, el guión se apropió en cierto sentido de los tópicos de los movimientos sociales de la época, tales como el antimilitarismo exacerbado, la irresponsabilidad total o, en un plano más básico, las formas de vestir; incluso se podría decir que “desprestigia” cuanto de intelectual pudiera tener la contracultura, ridiculizando a la vez que a los estamentos militares las formas de actuar del movimiento. Es decir, sustituye los tópicos de la cultura y el *mainstream* por los de la contracultura.

Con todo ello, el contenido contracultural de la película se ve limitado por lo conservador de algunos de sus aspectos, como señala Žižek. Está claro que en lo formal supone la aplicación de nuevos códigos visuales pero en el contenido, otros como el papel de la mujer limitan y condicionan su papel pretendidamente reivindicativo.

En ese sentido, Seymour Chatman estudia la película en comparación a la serie de televisión a la que dio lugar y la ideología supuestamente implícita en ambas.

Reproducimos parte de su teoría porque sirve para apuntalar la nuestra de la película de Altman como antiideológica:

No significa en modo alguno que Hawkeye y Trapper John sean anticapitalistas. (...) más bien se podría decir que utilizan el capitalismo, desde su propia escasez económica, de forma negativa y anárquica contra un ejército comprometido en defenderlo del comunismo. Tratan de obtener ventajas y afirman su propio sentido de la jerarquía profesional contra la jerarquía militar que les considera insignificantes. (...) La película demuestra con suficiente claridad que el ejército no puede ganar este tipo de batalla no solamente porque se trata de una burocracia ineficaz, sino porque su jerarquización es opuesta a la ideología norteamericana, que en teoría es democrática en el aspecto político aunque no en el económico (1984: 119).

Chatman cree que en *M.A.S.H.* “a un nivel más profundo hay una crítica implícita no solo de las fuerzas armadas, sino también de los estamentos políticos y económicos de Norteamérica. La crítica tiene éxito porque da de lleno en el punto que Norteamérica entiende mejor, la realidad económica, y en particular la escasez” (1984: 119).

En realidad, creemos, lo que hace Altman es confrontar la priorización del talento, o del éxito o de la profesionalidad, con la jerarquización propia del ejército y así defender una idea de “*meritocracia*”. Dicho de otra forma, opone la escala social basada en el trabajo y el talento para el mismo, según la cual cada persona que se esfuerce puede lograr alcanzar un puesto de responsabilidad y éxito social y laboral, y aquella del ejército, más firme y en el caso de la comedia prácticamente irreversible por mucho que los protagonistas lo merezcan. Es también un ataque al sentido de la comunidad ordenada y a la vez un cuestionamiento de la jerarquización arbitraria o impuesta (militar) y una defensa de otra en función de méritos.

De hecho, cuando los altos mandos del ejército conocen que los tenientes Burns y O'Houlihan se han acostado juntos, el primero es expulsado del ejército, mientras ella es mantenida en su puesto. La diferencia, creemos, estriba en su competencia profesional, él es un mal cirujano mientras ella, según afirma uno de los protagonistas, Benjamin Franklin Pierce, es una jefa de enfermeras brillante. Así, igual que se pueden apreciar en la película signos de machismo, se puede leer una defensa del trabajo en equipo, la camaradería y, sobre todo, de la prestancia profesional del individuo. De hecho, Jean-Loup Bourget ve en este aspecto una defensa de la igualdad de la mujer, porque se la trata de igual a igual (igual de mal, llegado el caso) respecto a los hombres, siendo prioritarias la valía profesional y

personal (Bourget, 1980: 27). Así, aunque insistimos en nuestra visión de la cinta como un documento exento en lo posible de ideología, reconocemos en él un manifiesto a favor de la disidencia, si no de una ideología concreta, sí de la autoridad y, creemos que más profundamente, de la incompetencia profesional y personal.

5.3.2 INDIVIDUALISMO Y DEFINICIÓN DE LOS PERSONAJES

Siguiendo los postulados comentados en el cuarto capítulo de esta tesis, comprobamos que la de Altman es también una película deudora de aquella idea de individualismo heredada de la contracultura. Se opone a la idea del ejército como masa uniforme, tradicional de otras películas bélicas, aunque lo hace irónicamente a través de un reparto coral, en que se muestra al grupo como un conjunto de personalidades completamente heterogéneas.

Esa individualidad se muestra en la ausencia de un objetivo común que no sea la supervivencia o el hedonismo. En ese sentido, Elaine Bapis opina que en *M.A.S.H.* “la creatividad, la flexibilidad y la autonomía son más heroicas y necesarias que la jerarquía, la lealtad y las ideas de nobleza militar” (2008: 120).

En efecto, pensamos en los personajes de la película más desde lo humano que desde lo militar; creemos que los personajes son caricaturas de lo políticamente incorrecto, pero también poseen carácter apolítico. En el fondo, siguiendo la teoría de Bapis, y como ocurría en *Cowboy de Medianoche*, la película de Altman es, mucho más que un ataque a los tradicionalismos por sí mismos, un intento de redefinición del rol masculino, del concepto de virilidad reinante hasta hace poco. Robert T. Self, en esa línea, explica que “la historia de *M.A.S.H.* disocia el deseo humano de la violencia y la muerte”, es decir, habla del comportamiento humano en un contexto extremo, pero que en el fondo le es mucho más ajeno que sus propias pulsiones. También William Johnson señala que “en realidad el film no versa sobre la vida en el ejército, o sobre la rebeldía...sino acerca de la condición humana; por eso resulta una comedia tan excitante” (1970: 38).

Si, como señalábamos en anteriores capítulos, la identidad estadounidense se ha construido en el cine a través de la oposición de contrarios, en *M.A.S.H.* parece claro que lo hace sobre la base de dos conceptos muy claros: la oposición a los valores tradicionales del ejército y la jerarquía férrea, y a los valores del héroe tradicional: reflexivo, valiente y capaz.

Como en *Los Vividores* (*McCabe and Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971), los protagonistas de *M.A.S.H.* son antihéroes que se mueven en la cúspide dentro de sus respectivos entornos sórdidos. Por eso esta película debe leerse más como un mural de la condición de sus personajes y de su entorno que como un film con una línea argumental explicativa por sí misma.

Bapis cree también que Altman avanza una visión amable del prototipo de hombre de los sesenta, “parte contracultural y parte escapista” (2008: 114). La realidad es que, más allá de que el carácter coral de la cinta contribuya a su mensaje antimilitarista, en *M.A.S.H.* los personajes son posibilistas, se mueven por instinto de supervivencia, en beneficio propio o por puro hedonismo. Quizá sea esta la película del *New Hollywood* donde la separación entre lo éticamente aceptable en la época y lo moralmente reprobable sea más difusa; como hemos visto en los anteriores apartados, en películas como *El Graduado* o *Cowboy de Medianoche* la actuación de los personajes está sujeta a un dilema moral que en la película de Altman no existe, al menos para la mayor parte de ellos.

Los personajes son además especialmente inmaduros. Su máxima preocupación es disfrutar, tienen una clara actitud nihilista, pero acompañada de una indiferencia hacia el entorno especialmente notable. De manera más acusada que en los anteriores films analizados, los personajes de Altman dan cuenta de una irresponsabilidad propia de quien ataca un modelo social pero no propone otro a cambio. Dicho de otra forma, hacen acopio de una resistencia hacia un modelo social establecido, pero no son alternativa; por eso hablamos del film como no ideológico. Con la diferencia de que en *Easy Rider* los protagonistas son puros *outsiders* y en esta son cirujanos y están en el ejército (dos cualidades estas que hubieran hecho de ellos respetables miembros de la sociedad en otro tipo de películas), comparten con aquellos el hecho de moverse por mero instinto de supervivencia y diversión.

Por ello Richard Schickel hablaba en la revista *Life* en 1970 de los protagonistas como “Robin Hoods del racionalismo contemporáneo”, que roban a los adinerados que promueven y manejan las guerras para dar a los jóvenes soldados implicados en ella, y que denigran a sus superiores y empeñan su esfuerzo en aquellos atrapados en el desastre de la guerra, y justificaba el humor de trazo grueso de la cinta por cuanto se relaciona con el despropósito de la guerra (1970: 284). Schickel afirmaba que la película resumía el espíritu de libertad (“*M.A.S.H. is what the new freedom of the screen is all about*”) asociado a las películas del *New Hollywood* –su frase incluso pasó a formar parte de los carteles promocionales de la cinta de Altman-.

En el primer caso no podemos estar de acuerdo con Schickel, puesto que, como en otras películas del *New Hollywood*, la intencionalidad no forma parte de la caracterización de los personajes, que desde luego no acuden a la guerra por placer. En cuanto a su relevancia como ejemplo de la libertad de la nueva escena americana, parece claro que lo es tanto en lo formal como en lo temático y lo generacional, pero en lo ideológico esa libertad tiene poco que ver con un proceso reflexivo sobre la situación ideológica o política del país, algo que sí ocurre, por ejemplo, en *La Jauría Humana* o *Cowboy de Medianoche*.

La aceptación de los personajes en el guión es total y por ello llamativa; su evolución a lo largo de la cinta es nula, básicamente se da por buena una actitud plenamente infantil, más propia de adolescentes que de cirujanos de alto nivel, lo que Robin Wood denomina un “devaluado existencialismo absurdo” (Wood, 1986: 31) que, claro está, tiene que ver con ese fenómeno del *outsider* sin ideología ya comentado, pero que es más propio de comedias destinadas al consumo adolescente que de un proceso de construcción de un personaje con hondura del cine de autor.

El nulo interés de Altman por profundizar en la psique de los personajes -ausencia de hondura que, sin embargo, no encontramos en otras películas del director como *Los Vividores* o *Vida Cruzadas* (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993)- parece fruto de su interés por hacer una película “sobre lo público” –seguimos para esta categorización la distinción que hacen Goffredo Fofi, Paolo Petazzi y Piero Santi en “La Cultura del Novecientos: Cine Música” (1981: 141)-, por transmitir más una idea general que por hacer un verdadero análisis del efecto de la Guerra de Vietnam sobre los individuos (un aspecto este bosquejado tan solo en el final, cuando reciben la noticia de que podrán volver a casa) antes, durante o después del conflicto.

La falta de desarrollo de los personajes y lo plano de sus caracteres hace que el mensaje antimilitarista quede también como hueco. La religión, como en *Cowboy de Medianoche* ocupa un papel secundario, pero si en la primera aparecía como impositivo o cruel, en *M.A.S.H.*, de manera más simplista, aparece como meramente innecesario, una especie de mal menor que no hace sino interrumpir el avance de la ciencia, metaforizado a través de un cura torpe que no hace sino molestar en la sala de operaciones, donde se trabaja de verdad.

Así, la referencia a la religión es más que evidente en la cena que emula *La Última Cena* de Leonardo da Vinci, de manera similar a lo que ocurría en *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). En el caso de *M.A.S.H.*, la cena es el preludio del suicidio fingido de uno de los miembros del cuerpo médico porque piensa que tiene tendencias homosexuales. Gerdard Plecki cree que la escena, más que a la religión, ataca a los films bélicos en sí: “la ética de Altman es más situacional que anti-religiosa”, un argumento este que enlazaría con nuestra tesis del film de Altman como no ideológico.

Brian Glasser señala que el carácter de héroes de los personajes es especialmente susceptible de contradicción (2010: 68). En efecto, su definición, mucho más allá de ser médicos, importa porque representa una caricatura del rebelde de los sesenta. Son médicos porque así lo requiere el desarrollo de la cinta, pero en realidad la película trasvaza una serie de valores propios de la época a una profesión considerada seria.

En cierta medida, Altman legitima esos comportamientos *outsider* al situarlos en el entorno de una profesión inequívocamente bien valorada. Más que hacer, como señala Glasser, heroica la figura del médico, Altman parece dignificar el discurso contracultural al hacer a profesionales de este tipo dueños de él. Según Judith M. Kass “cada personaje de Altman sirve para reconfortar al autor, renegando de la verdad que hay alrededor de él, con sus propias ideas que considera invencibles y que le ayudan a vencer cualquier obstáculo que se interponga en su camino” (1978: 30).

En ese mismo sentido, Wood cataloga al conjunto de los personajes de *M.A.S.H.* como “listillos” y “monadas” (1986: 38), siendo ejemplo de los primeros los dos protagonistas principales y de los segundos la jefa de enfermería. En cualquier caso se trata de personajes profundamente inmaduros, solo cobran sentido en el escenario en que están en la película, no tienen ubicación posible fuera de ese microcosmos creado por Altman para ellos.

Y, sin embargo, sí hay algo que les diferencia de la mayor parte de los personajes que encontramos en las cintas de la época: su nihilismo sí está acompañado de una voluntad de hacer el bien y preocuparse por los que les rodean, aunque también puede contemplarse como una característica inseparable de su profesión. Es cierto que los personajes se mueven en una especie de individualismo romántico, alejado por completo de la realidad que les rodea; excepto cuando operan, son irremediablemente inmaduros.

En esa línea, Self opina que “la dislocación presencial y las motivaciones psicológicas en *M.A.S.H.* demuestran un sentido moderno de hostilidad, incertidumbre y ambigüedad sobre el concepto de autoridad, autoridad que es configurada repetidamente en términos de inestabilidad sexual” (Self, 1990: 39). Con Self, pensamos que la película entera se sustenta en un concepto de ambigüedad, de incertidumbre y sobre todo de ligereza. Para ello es indispensable la presencia de unos personajes psíquicamente inestables. Hay una defensa implícita de la naturalidad, de lo impulsivo.

En *M.A.S.H.* el contexto que rodea a los protagonistas es absurdo, carece de sentido, todo es disparatado y excesivo. En ese entorno, parece explicar Altman, los más absurdos, los que mejor entienden el sinsentido general (el de la guerra) son los que mejor se adaptan y por tanto los que con mayor facilidad sobreviven. En otras palabras, si la guerra y el propio ejército es un sinsentido, ¿por qué no denostarlo mediante la más profunda irrespetuosidad? Bourget lo explica así: “si todo el mundo está loco, solo los locos pueden tener la sabiduría” (1980: 25).

Como señala Jan Dawson, la mayor parte de la tensión irónica de la película se produce entre la profesión de los protagonistas y el impulso destructivo de la guerra (1970: 161). Igualmente, añadimos, se da entre el comportamiento asociado a la profesión militar y al de los personajes, que no se sienten militares, sino ciudadanos y profesionales.

Bourget también señala un aspecto esencial de la caracterización de los personajes, y que creemos la diferencia de los de otras comedias. Haremos una comparación con las películas de los hermanos Marx. En ellas, baste como ejemplo *Sopa de Ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), enmarcada como *M.A.S.H.* en un conflicto bélico, o *Una Noche en la Ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935), los protagonistas sufren una especie de inconsciencia que es la base de los gags cómicos, precisamente porque se opone al comportamiento lógico y “normal”, de los demás personajes. En la película de Altman, la práctica totalidad de los personajes, siendo una comedia coral, participan de esa inconsciencia que cabría presuponer solo a los personajes principales. De hecho, los personajes que no participan en principio de esa histeria colectiva aparecen como los raros, es decir, como aquellos que no entienden el sinsentido que supone la contienda militar. Así, cuando los comandantes Burns y Houlihan se encuentran solos, parece caer su careta de formalidad y rompen aquellas reglas de rectitud y formalismo que les hacían parecer normales en comparación con el resto del reparto.

Siguiendo con la comparativa con *Sopa de Ganso*, cabe destacar que en ambas, el humor permite que el ataque sea lo más frontal posible, porque lo es al sentido mismo del ejército y a su jerarquización. Humaniza a sus altos cargos (en ambas, cuando los protagonistas son nombrados con altos cargos, lo toman con sorna, y de hecho lo que más desean de sus nuevos puestos es el acceso más fácil a las mujeres).

Respecto a esto último, Altman recibió en el momento del estreno de la película algunas críticas que le acusaban de misógino, ante lo que el director se defendió declarando que la cinta no refleja su postura hacia las mujeres, y sí el trato que se les daba en el ejército (Comas, 2009: 175). Intencionado o no, la realidad es que la película, como otras del *New Hollywood*, pone más empeño en reflejar la indeterminación ideológica o reivindicativa contemporánea que el papel que la mujer supuso en dicha rebelión. Así, mientras el rol masculino reflejaba, película tras película, nuevas redefiniciones a través del concepto de antihéroe ya comentado, el rol femenino no presentaba cambios significativos, bien por su invisibilidad o intrascendencia (el número de protagonistas masculinos es significativamente mayor que el de femeninos en el periodo) o por perpetuar, como en *M.A.S.H.*, un rol totalmente secundario o estigmatizado.

De hecho, las declaraciones de Altman sobre el papel de la mujer carecen de mucho sentido; la cinta es en sí una comedia con componentes del absurdo: si damos por hecho que en la realidad los miembros de los *M.A.S.H.* no se comportaban así, ¿por qué hemos de asumir que el trato a la mujer sí refleja lo que pasaba en el ejército? Además, la vejación a la mujer no solo es constante, sino permitida por ella misma. La teniente O'Houlihan es humillada reiteradamente y sin embargo al final de la película es la primera animadora de sus compañeros en el famoso partido final. En cuanto al sexo, como señala Chatman, el personaje dominante siempre es el del hombre, y “los líos sexuales se arreglan en términos de jerarquía médica” (1984: 128), lo cual no hace sino reforzar lo misógino y retrógrado de esa parte de su mensaje.

Cabe señalar la contradicción de un discurso moderno, antimilitarista, antijerárquico, con un indisimulado machismo que lleva a pensar en la sustitución de una jerarquía laboral por otra sexual, basada en la autoridad masculina, opuesta a los valores de liberación de la mujer tan en boga en la época. Por todo ello *M.A.S.H.* es más una alocada expresión de la pujanza del confuso discurso de rebelión de los sesenta y de la confusión del ideario de verdadera rebelión feminista que un verdadero tratado antimilitarista.

5.3.3 DECONSTRUCCIÓN NARRATIVA Y GENERACIONAL

No podemos obviar que *M.A.S.H.* fue también la apuesta de Altman contra el sistema de los grandes estudios. Con ella inició su sistemática de controlar íntegramente la producción de sus films. Su carácter de cinta mitificada viene también de ello, porque Altman personificó el movimiento *New Hollywood* más radical, entendido este como una propuesta de cine independiente cercano al modelo europeo.

En cuanto a lo puramente narrativo, queda claro que la principal capacidad de Altman es conciliar la deconstrucción de los géneros tradicionales con la de los códigos temáticos; rompe en *M.A.S.H.* el continuismo de la historia del cine clásico y lo sustituye por la importancia del momento.

Así, Robert Self señala que las películas de Altman son la mejor manera de explicar tres aspectos de la narrativa cinematográfica del *New Hollywood*: su cuestionamiento del relato clásico y los géneros tradicionales, su representación del debilitado e ineficaz individualismo y su análisis reflexivo sobre la industria del entretenimiento como cómplice de la alienación cultural (2005: 8).

La narrativa de Altman se inscribe en el modernismo cinematográfico que multiplica las líneas argumentales y limita las opciones del personaje, que deja de ser el centro de la trama para convertirse en consecuencia de su entorno, que verdaderamente pasa a ser el centro del film y supera a los personajes. El propio Altman denomina a su estilo “*realidad subliminal*”, una forma de presentar la realidad bajo el tamiz de su propia realidad ideológica y de su entorno convulso. En *M.A.S.H.* se da una doble articulación entre la búsqueda de lo real en cuanto a realización –una muestra son los diálogos superpuestos y la utilización del sonido- con un anclaje profundamente irreal (el comportamiento de los personajes principales y secundarios es completamente descabellado) que hace que la crítica militarista puede verse diluida.

La fragmentación narrativa a la que recurre da una impresión de ese mosaico social que es lo que verdaderamente le interesa mostrar. La película se estructura casi exclusivamente gracias a las locuciones en los altavoces del campamento y a las operaciones sangrientas realizadas por los protagonistas, que funcionan como una especie de puentes entre historias aisladas. Así, Altman aúna en *M.A.S.H.* los mecanismos clásicos de la comedia coral (de los gags independientes, más bien, reuniendo elementos realistas y algunos directamente inverosímiles) con una técnica de realización plenamente moderna. Hereda la ausencia de argumento y sentido estricto del *slapstick* estadounidense (no en cuanto a los gags físicos, sí en cuanto a la

falta de continuismo entre ellos) con la sensibilidad propia de su cine y del *New Hollywood*.

Kass relaciona la película con la gran comedia americana de la década de los treinta, con la diferencia de que la “locura” de los años sesenta es, opina, mucho menos ingenua y más cercana a lo soez y al sadismo: “la locura que Altman muestra en escena es social, no individual” (1978: 282).

Precisamente, ese carácter coral hace que la película carezca de una trama concreta y se asemeje en algunos sentidos a una comedia típica costumbrista; por ello abre demasiados frentes, lo que, pensamos, evita que profundice en ninguno de los múltiples temas que aborda, todos ellos candentes en las protestas sociales de finales de los sesenta: conciencia antimilitarista, homofobia, desigualdad de género, jerarquización y organización social, racismo, etc.

El realismo se logra gracias a numerosos recursos estilísticos, uno de ellos el del sonido; en ocasiones nos cuesta incluso oír a los protagonistas entre en el barullo sonoro que ocasionan otras conversaciones, el ruido de platos, herramientas quirúrgicas, operaciones militares, etc. Ese calculado descuido tanto en el rodaje como en la postproducción busca una sensación de “*realismo sucio*”, como si la cámara fuera un intruso en la contienda y no interfiriera para nada en la realidad que ve el espectador.

La realización de Altman contribuye sin duda a esa sensación anárquica pero responde, creemos, a ese “manifiesto invisible” del *New Hollywood* que impregna las obras de sus directores de cambios en lo estilístico y lo formal (en el caso de Altman el uso de zoom, planos cortos e encuadres incómodos es especialmente reiterativo). Es en ese sentido que Self opina que “de igual manera que sus personajes luchan contra la coacción de la autoridad militar, el film lo hace contra el rigor del orden de la narrativa tradicional” (Lehman, 1990: 155).

También en referencia a la realización en sí misma, Bernard Tavernier y Jean-Pierre Coursodon asumen que Altman, a pesar de lo que se suele afirmar, hace gala en sus películas de un contenido no político y no ideológico, y que lo que interesa no son tanto los hechos como su representación:

La representación es, para él, menos importante que sus reflejos [...] De ahí lo ocioso de esos debates sobre el antimilitarismo de *M.A.S.H.*, un juego demoledor cuyo blanco no es tanto la Guerra de Corea como el espíritu y los

clichés de dos géneros cinematográficos, el cine de guerra y la *soap opera* médica y, a través de ellos, un cierto estado de ánimo (1997: 298).

No creemos que ese juego de representaciones sea excluyente en sí de un análisis temático -por su falta de hondura temática y política, *M.A.S.H* podría considerarse más un ataque a los convencionalismos del cine bélico que a la guerra en sí, aunque en su deconstrucción del cine bélico a costa de la mezcolanza de géneros asoma por supuesto la crítica antibelicista- pero sí coincidimos con Tavernier y Coursodon en que la mezcla generacional se da en *M.A.S.H.* en un escenario tan pequeño, en un microcosmos dentro del campo de batalla tan exclusivo, que dificulta un proceso reflexivo sobre el ejército y el militarismo de mayor calado.

La realización, a través de gags prácticamente inconexos, tampoco es la propia de una película reflexiva o crítica, porque reduce la realidad de lo mostrado a una colección de situaciones con principio y final propio. Esa realización es definida por Chatman como episódica e incluso como “picaresca”. En la película de Altman planea un sentimiento constante de imprevisibilidad precisamente porque el estilo del director estadounidense intenta dar una sensación de falta de planificación. Las relaciones humanas se basan en la falta de planificación y en la ambigüedad, no están claros los roles de jerarquización, dando una impresión de calculada anarquía.

5.3.4 GUERRA DE VIETNAM Y MILITARISMO EN *M.A.S.H.*

Fueron varios los films que incluyeron la Guerra de Vietnam en sus tramas mientras esta se daba, bien como condicionante de la personalidad y la salud mental de los combatientes -un ejemplo es *Saludos (Greetings*, Brian de Palma, 1968), precursora de las cintas que ya mediados los setenta incidieron en esa tendencia-, bien como causa de malestar y resistencia en películas como *Camino Recto (Getting Straight*, Richard Rush, 1970) o *The Edge* (Robert Kramer, 1968).

Sin embargo, casi todas ellas eran reflejo de un movimiento, mayoritariamente estudiantil, de oposición a la guerra desde Estados Unidos. *M.A.S.H.* fue pionera porque Altman quiso mostrar la guerra desde dentro, más aún, desde la parte menos noble o menos heroica, el campo de sanitarios que atiende a los heridos.

Por ello las referencias a la hora de comparar la cinta de Altman con otras contemporáneas, algo que hemos hecho en anteriores capítulos, es difícil, puesto que las películas con temática bélica brillan por su ausencia en el *New Hollywood*, y aquellas que tratan la guerra vietnamita se encuadran mayoritariamente en movimientos cinematográficos y épocas distintas.

Antes de la película que nos ocupa ya se habían producido muchas de contenido abiertamente antimilitarista -un mero ejemplo es *Senderos de Gloria (Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957)- pero las diferencias fundamentales de *M.A.S.H.* con ellas son tres: el empleo de la comedia, la ausencia de trama concreta y la inscripción en un movimiento social antibélico: las protestas contra la Guerra de Vietnam.

M.A.S.H. comparte con el cine bélico tradicional ciertos elementos comunes: muestra la crueldad de la guerra y la difícil adaptación al medio. Y sin embargo difiere de esto en un aspecto fundamental: la práctica ausencia de un componente moral por parte de los soldados; en gran parte de los films de guerra, estos pasan por un conflicto ético, ya sea generalista, hacia la naturaleza de la guerra, o más concreto, sobre la necesidad de morir y matar a semejantes en el campo de batalla.

En *M.A.S.H.* ese dilema moral que lleve al cuestionamiento ético de la guerra por parte del espectador se produce a través del absurdo. En ella salen mal parados tanto el belicismo en sí como la lógica interna del propio ejército. En un mensaje muy acorde con los tiempos, los militares aparecen retratados no solo lejos de toda épica, sino que son antiguos, rígidos, como elementos propios de un viejo orden con el que poco tiene que ver la nueva ola contestataria y liberal.

Por ello creemos que el principal logro antibelicista de Altman es desvincular la guerra de todo contenido heroico situando toda la acción en la retaguardia de la contienda; mostrar las consecuencias más inmediatas de la guerra (más tarde, *Taxi Driver* o *El Retorno* lo harían sobre aquellas a largo plazo) contribuye a su desmitificación. La ausencia de enemigo extranjero en la película -nunca vemos a ningún coreano que dispare a aquellos heridos que llegan al hospital- es en sí mismo un mensaje antibelicista. Casi podemos asumir que los norteamericanos se hacen daño a sí mismos por el hecho de estar allí. Self cree que “los caracteres no convencionales y rebeldes de los personajes de la película llaman más la atención que la resolución del conflicto bélico, y la cinta investiga a estos personajes con una superioridad sexual y moral y profesional, no respecto a un enemigo extranjero, sino nacional” (2002: 31.)

Siguiendo la teoría de la construcción del ideario cinematográfico estadounidense por oposición, lo más significativo de esta reflexión de Self nos parece precisamente la identificación del enemigo. En efecto, la clave en el análisis de *M.A.S.H.* es saber que, en oposición a otros films de guerra, el enemigo no es el vietnamita sino que son dos: el propio estadounidense (en la figura de los altos mandos como metáfora del conformismo y el inmovilismo político pro-bélico) que jerarquiza la sociedad en función de conceptos morales y méritos discutibles y obsoletos y, de forma más amplia, el absurdo de la guerra, no solo la de Vietnam. De hecho, una lectura generalista nos llevaría a admitir que lo que se opone en este caso es la vida (los médicos luchan por salvarla en medio de aquella vorágine) contra la muerte, representada por el ejército y las armas.

El propio Altman asume que su film sí es antimilitarista y justifica la comedia en una entrevista con Aljean Harmetz en 1971 señalando que “hay gente que necesita ver a niños quemándose para entender que una película es contraria a la guerra” (Sterritt, 2000: 9).

Por eso, aún siendo más sangrienta que otras películas de temática belicista de la época, como *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970), Altman sitúa toda la acción en el territorio más ingrato de cualquier guerra, el hospital, lejos del campo de batalla donde en otras se muestra la gloria del vencedor o la épica del vencido. De nuevo, como en *Cowboy de Medianoche*, la elección del escenario no es ni mucho menos casual; mostrar la peor parte -de la ciudad uno, del escenario de guerra otro- ayuda a que el espectador tome la parte por el todo y extraiga una visión conjunta del tema. Así, como señala Bapis, “la libertad está disociada de la idea de la guerra y el deber de la acción” (2008: 116). Ese distanciamiento acerca la cinta a los movimientos pacifistas y a la población que no estuvo allí, y la aleja de la afinidad bélica para acercarse a un estado de conciencia nacional.

A diferencia de otros films de temática bélica, que muestran batallas o biografías de héroes militares (es el caso de *Patton*), *M.A.S.H.* muestra un aspecto muy concreto de la contienda, el de la relación o la manera de enfrentarse del soldado ante la guerra, especialmente cuando no la siente como suya. Y, sin embargo, como en la película de Schaffner, la estrategia fílmica es similar: no mostrar el campo de batalla.

La guerra es, en el caso de *Patton*, un acontecimiento muy cercano y deseado por el protagonista, pero resulta interesante distinguir por qué, aún en el caso de unos protagonistas tan rematadamente antagónicos respecto a los de *M.A.S.H.*, el campo de batalla queda también fuera de cuadro. Es algo que no ocurre con la mayor parte de los films que tratan la guerra de Vietnam en la década de los setenta y ochenta, donde la batalla sí es importante en sí misma.

Cabe relacionarlo con la mentalidad y sensibilidad de la sociedad estadounidense de la época, que sí recibía las imágenes reales de la guerra a través del televisor. Se suele hablar de la Guerra de Vietnam como la primera contienda televisada en los hogares estadounidenses en tiempo real. Quizá por ese motivo los directores, incluso tan distantes en cuanto a realización y postura ideológica como Schaffner y Altman, decidieran que resultaba más interesante, por cuanto complementaba las imágenes ya conocidas de la guerra, mostrar las bambalinas de la contienda, ya fuera desde el punto de vista del militar convencido (*Patton* podría convertirse, pasado por el tamiz del humor grueso de Altman, en uno de los hieráticos superiores de los protagonistas de *M.A.S.H.*) como del obligado.

M.A.S.H. cuadra como ninguna otra película bélica hasta entonces con el concepto de “guerra televisada” que comúnmente se atribuye a la contienda de Vietnam; es precisamente por ese carácter de falso documental cómico, al que ayuda la falta de trama y, sobre todo, el tipo de filmación y postproducción descuidada y aspectos técnicos como el insistente *zoom* o el ruido ambiental.

Si la guerra, como señala Jean Baudrillard, (Largo, 2002: 41), se perdió por exceso de información, *M.A.S.H.* no pudo contribuir menos que las imágenes de los informativos, por cuanto mostraba la imagen menos noble de la contienda, desposeyendo a la guerra del componente épico o heroico que pudiera aparecer en imágenes de la propia batalla¹⁰.

¹⁰ En 1968, dos años antes del estreno de *M.A.S.H.*, Estados Unidos había sufrido ya 200.000 bajas en la guerra. Ese mismo año, coincidiendo con la ofensiva de Tet, la oposición se magnificó (Jones, 1996: 550). Considerar que la película de Altman es ajena a ese movimiento antimilitarista y contrario a la Guerra de Vietnam no parece cierto, más cuando director y movimiento cinematográfico están tan unidos a su contexto social y temporal.

Sin embargo, aún con la propia declaración del director sobre su carácter antimilitarista, Lawrence H. Suid cree que *M.A.S.H.* no es de hecho una película antibelicista, sino que es más bien “un retrato de un grupo de personas interactuando en un entorno burocrático que resulta ser un hospital militar” (2002: 278). Aunque coincidimos en la conceptualización de la película más como un alegato contra la jerarquización, la imposición de leyes y la dificultad de la escala social, extraer de ella por completo su carácter militarista no nos parece adecuado, pues es precisamente en ese contexto donde alcanza su mensaje pleno.

Aunque, en efecto, como señala Suid, *M.A.S.H.* podría tener lugar en cualquier otro conflicto bélico, no podría hacerlo en otro lugar que no fuera un hospital militar. De tal forma disentimos de Suid: si podría tomar lugar en otra guerra pero no en otro contexto no bélico, lo que debe significar es que su crítica sea más antimilitarista que concreta de las guerras de Corea o Vietnam, pero está claro que intentar disociarla por completo de ello carece de sentido.

Suid justifica esa afirmación aludiendo a que el conflicto en sí ocupa poco lugar no solo en la acción, sino también en los propios diálogos. Sin embargo, pensamos, la propia existencia de la guerra y su atmósfera impregna la cinta por completo, y el hecho de que sea una comedia no significa que el espectador no sea consciente de que la existencia del hospital militar y de los heridos y mutilados que hasta allí llegan no tiene sentido si no es en un conflicto armado, sea este visible o no.

Con todo, sí coincidimos con Suid en que *M.A.S.H.* es más reveladora en cuanto a su estudio de la interacción de las personas con la guerra, y creemos importante el análisis en cuanto al choque de las distintas sensibilidades ante esta. En *M.A.S.H.* aparece, como no había aparecido en cintas bélicas anteriores, el conflicto entre aquellos que no cuestionan o aprueban la naturaleza de la guerra y aquellos que consideran que aquello no tiene sentido, y que simplemente hacen lo posible para cumplir con su trabajo y volver a casa lo antes posible, huyendo de un conflicto que no entienden y de una institución presentada como caduca y anticuada. Lo cual, más allá de la comedia, es obvio que articula un mensaje acorde al de una opinión pública posicionada masivamente en contra de la guerra.

El ejército constituye uno de los pilares más reconocidos del ideario de identidad estadounidense; por ello algunos autores señalan que con la reconfiguración del género bélico Altman pondría en solfa no solo el género sino la institución en sí. El déficit que encontramos a esta teoría es que *M.A.S.H.* es más una comedia situada en un escenario bélico que una reformulación real del cine de guerra, es decir, es más

una mezcla de géneros, en principio contrapuestos, que una regeneración profunda del cine bélico.

Altman socaba en *M.A.S.H.* un principio indisociable del militarismo: la jerarquía férrea. Los protagonistas no hacen distinción en el uso del lenguaje que usan con superiores ni inferiores. Además de un ataque frontal a la tradición militar, en general supone una defensa del igualitarismo social.

En cualquier caso, *M.A.S.H.* incide en la presentación del antihéroe involuntario que ya hemos visto en *El Graduado* y *Cowboy de Medianoche*. Sus personajes son absolutamente planos, sin rasgos de emoción ninguna. En la ficción están plenamente al servicio de la medicina, de la curación de los enfermos, no tienen fondo emocional ni ideológico. Solo muestran cierta emoción al final, cuando se plantea la posibilidad de volver a casa. Altman parece señalar que en la guerra la personalidad se diluye, aparece el soldado, el médico o el cura, pero solo es fuera de ella cuando las personas pueden ser ellas mismas y recobrar su personalidad. De hecho, el propio Altman explica que los personajes de la película son gente corriente porque en la guerra nadie estaba luchando realmente por unos ideales concretos. Con ello, *M.A.S.H.* habla también de la capacidad de adaptación a un medio hostil y lo fundamental de los placeres momentáneos, hedonistas, para plantar cara a dicha hostilidad.

Al contrario que la coetánea *Boinas Verdes* -según Amaya Muruzábal, “el canto de cisne del mensaje bélico sobre Vietnam en la pantalla grande” (Muruzábal, 2009: 130), tanto por temática e ideología como por su estructura narrativa similar a la de las películas posteriores a la Segunda Guerra Mundial- pero en línea con la mayor parte de los posteriores films específicamente encuadrados en el país asiático, los protagonistas de *M.A.S.H.* aparecen, según la terminología de José María Caparrós, como *hombres víctimas de la guerra* (1998: 107). Como en la posterior *Apocalypse Now*, los personajes muestran una dualidad moral inescrutable. Aunque mostrada por caminos muy diferentes, como espectadores entendemos que, como señala Coppola, nada es bueno ni malo definitivamente (Caparrós, 1998: 107). En *M.A.S.H.* los protagonistas son anárquicos e irrespetuosos, pero salvan vidas y trabajan incansable y profesionalmente por hacerlo.

Así, la película de Altman, aunque anterior a las películas referentes de la Guerra de Vietnam, se inscribe sin dificultad en aquellas, pues comparten una visión de los protagonistas que definimos como “ciudadanos inmersos en la guerra”, una especie de soldados accidentales, no profesionales y no motivados. Comparte también con aquellas ese concepto de ambigüedad moral del que también habla Caparrós al analizar la película de Coppola.

También como aquella, la película de Altman adapta un texto anterior (*M.A.S.H.* original estaba inspirado en la guerra de Corea, *El Corazón de las Tinieblas* en la experiencia de Joseph Conrad en África) al conflicto vietnamita¹¹. Esto otorga a ambos relatos, creemos, un carácter universal en cuanto a su crítica antibelicista, como si todas las guerras fueran en el fondo parecidas, al menos en cuanto al relato corto, a la experiencia de los soldados a pie de campo.

Refrenda esa teoría ese género paralelo instaurado en los films de temática vietnamita sobre el ex combatiente, su vuelta a casa y su difícil reintegración en la sociedad. Como hemos señalado, *El Regreso*, *Taxi Driver* o *Nacido el Cuatro de Julio* hablan, como no se había hecho antes, de las consecuencias de la Guerra de la Vietnam para los soldados americanos. Sin embargo, ya terminada en el estreno de todas ellas la guerra, pensamos en ellas más como alegatos antibelicistas - precisamente a partir de una premisa nueva, la del excombatiente herido física o mentalmente- que como testimonios exclusivos de la contienda. Esto es, pensamos, consecuencia directa de un nuevo pacifismo, el de la década de los sesenta, que dejó como resultado un nuevo concepto de la justificación de la guerra en los Estados Unidos.

Es por eso que consideramos este film también un relato social de ciudadanía norteamericana mucho más que un documento bélico, aunque también lo sea, por cuanto muestra más una realidad estadounidense que vietnamita (o coreana llegado el caso). Habla más del desencanto con un valor, el militar, tan difícilmente puesto en cuestionamiento anteriormente, que del propio conflicto. Sin embargo, su principal cualidad es que ese conflicto actúa como desencadenante de ese sentimiento de no identificación, de individualismo exacerbado y desobediencia feroz.

Caparrós habla de algunas de estas cintas bajo el concepto de “ambigüedad ideológica” (1998: 114), que nosotros compartimos y adjudicamos también a *M.A.S.H.*, aumentado por varios factores: el propio hecho de tratarse de una comedia alocada, el hecho de no contar con una trama definida y constituirse a base de *gags* casi independientes y quizá lo más importante: realizarse bajo el influjo de su propio tiempo y el desarrollo del propio conflicto y su propia apariencia de intrascendencia.

M.A.S.H. comparte otro rasgo con las películas a las que hacemos referencia: un tratamiento obsceno y brutal de la sexualidad que veladamente parece conectar la

¹¹ También *Trampa 22* (*Catch-22*, Mike Nichols, 1970), estrenada en el mismo año que la película de Altman y de temática y tono humorístico similar a *M.A.S.H.*, se ubica en una guerra que no es Vietnam, en este caso en la Segunda Guerra Mundial.

guerra y la participación en ella con un concepto de vuelta a lo primitivo y de alejamiento de la realidad y la civilización.

En cierta manera *M.A.S.H.* enlaza las películas bélicas tradicionales (se desarrolla en la propia guerra) con aquel género del que venimos hablando, casi idiosincrásico de la Guerra de Vietnam, en que vemos al soldado después del conflicto. La película de Altman muestra el ahora y el después más inmediato. Su falta de hondura dramática reside precisamente en que ese después tan inmediato no deja tiempo a un análisis psicológico de lo que supone para los soldados la guerra, solo de las consecuencias inmediatas, esto es, físicas.

M.A.S.H. parece inaugurar a su vez un género que posteriormente tuvo poco seguimiento; el tratamiento de la guerra en ella es novedoso, pero al fin y al cabo se trata de un puente entre la temática y los estándares del cine de guerra de las décadas de los cuarenta y cincuenta y el que posteriormente se haría, y que a la vez se ramificó en dos vertientes diferenciadas: aquel centrado en las consecuencias psicológicas (abundantemente ubicado en la post-guerra) y aquel que devolvía ya en los ochenta la guerra al campo de batalla, revitalizado y modernizado en cuanto al uso de la violencia, el revisionismo patriótico y la idiosincrasia del héroe en la década de los ochenta –es el caso de *Acorralado* (*First blood*, Ted Kotcheff, 1982) o *Desparecido en Combate* (*Missing in Action*, Joseph Zito, 1984).

Así transmite una sensación de estancamiento, la trama y la acción no avanza y se detiene en una serie de gags sin progresión dramática aparente; en el momento de su estreno, y tras cinco años de conflicto, esa era la opinión de gran parte de los estadounidenses¹².

M.A.S.H. no es sino el reflejo de ese estado de conciencia, aún poco definido pero entusiasta y decidido, en contra de la guerra, la avanzadilla de una posición antibélica que posteriormente, en manos de directores también relacionados con el *New Hollywood* como Coppola o Scorsese, tomaría un empaque ideológico y psicológico del que *M.A.S.H.* carece tanto por falta de interés como por ausencia de perspectiva histórica.

¹² Si años antes, en 1967, la mayor parte de la sociedad norteamericana era partidaria de la guerra y de la detención del comunismo que se invocó como causa del conflicto, ya iniciada la década de los setenta (tan solo meses después de la celebración en octubre de 1969 del *Moratorium Day*, la marcha pacifista más numerosa en contra de la Guerra de Vietnam hasta ese momento), el alargamiento del conflicto y el tipo de guerra había dado lugar a una sensación de sinsentido; esas dos variantes, el estancamiento y el sinsentido de la guerra son los dos puntos en los que Altman encuentra la medida del conflicto y del film.

Cuando decimos que no es una película ideológica nos referimos a que no aborda en ningún momento las causas últimas del conflicto, no pone en cuestión la necesidad o no de empezar una guerra de difícil resolución en pos de atajar el avance comunista, y en cambio sí defendemos su naturaleza antibélica, aunque somos partidarios también de una lectura generalista del conflicto armado, más cercana al pacifismo que a una reflexión concreta sobre Vietnam.

Esa visión generalista de la cinta sobre la guerra, más que sobre el conflicto vietnamita, coincide con la tesis de Muruzábal, que afirma que “el cine de guerra estadounidense no es fruto de las guerras que el país ha vivido a lo largo del siglo XX sino, más bien, del proceso de militarización que hunde sus raíces en el siglo XIX y que culminó con la Segunda Guerra Mundial y el revés que supuso Vietnam en la estrategia internacional de Estados Unidos” (Muruzábal, 2009: 130).

Coincidimos con Amaya Muruzábal, que con esta afirmación hace referencia a una *historia de las mentalidades* más que de las realidades. También Shlomo Sand cree que la película de Altman “retrata la división que existía entre el imaginario y la memoria colectiva de los norteamericanos, plagados ambos, después de la Segunda Guerra Mundial, de representaciones de heroísmo y sacrificio de los soldados” (2004: 464).

Añadimos que, a nuestro parecer, si la opinión pública se mostró contraria a la Guerra de Vietnam fue más por el hecho de ser televisada que por el de ser perdida; esto es, la visión realista de una guerra, y no la idealizada precisamente presente en las películas bélicas anteriores a *M.A.S.H.*, influyó en la generación de un movimiento pacifista más que el hecho de ser una guerra de la que Estados Unidos no lograba resultar victorioso. El hecho de que continuamente oigamos un altavoz en el centro médico que, como hemos señalado, vertebría en cierta medida la trama, hace referencia a una guerra radiada y televisada como de hecho fue la de Vietnam.

Muruzábal apuesta por una visión del cine bélico desde la doble perspectiva de su naturaleza histórica y de estudio de la naturaleza humana y su expresión en situaciones excepcionales. Así refrendamos nuestra teoría de que *M.A.S.H.* tiene que ver más con una expresión de indolencia sobre la guerra, casi diríamos sobre cualquier guerra, que con un análisis histórico concreto, pues de hecho se sitúa concretamente en Corea pero damos por hecho que su “localización moral” es Vietnam.

Por otro lado, la concepción de *M.A.S.H.* como un microcosmos de la sociedad estadounidense (y en ello quizás resida el aporte fundamental de la cinta, pues se

diferencia muy claramente entre los militares y los civiles, aquellos que forman parte de la guerra por pura obligación o casualidad: los ciudadanos de uniforme) es obviamente insuficiente, pero no desdeñable.

5.4 LA JAURÍA HUMANA

- “Deja que los blancos solucionen los problemas de los blancos”.

Conversación entre una mujer negra y su hijo en *La Jauría Humana*.

La Jauría Humana se estrenó tan solo un año antes del que fue el mayor éxito y la película más recordada de Arthur Penn, *Bonnie and Clyde*, que de hecho incide en el estudio de la catarsis de la violencia y de la relación de fuerzas entre el concepto tradicional de justicia y los *outsiders* que inicia la primera.

Comentamos ya en el cuarto capítulo de esta investigación que coincidimos con David Thomson al designar *La Jauría Humana* como la primera película del *New Hollywood* (2004: 74) por varias razones: aúna gran cantidad de los temas candentes en la actualidad norteamericana de la época, lo hace desde una realización respetuosa con los códigos clásicos pero con elementos innovadores y presenta dos conceptos que analizaremos principalmente en este capítulo: la violencia y el pesimismo en la deconstrucción del ideario norteamericano.

El propio Thomson apunta algunos aspectos que encontramos en la cinta y que definen a la práctica totalidad de los personajes: “avaricia, codicia, paranoia, insensatez de la muchedumbre y pasión por la violencia” (Thomson, 2004: 74). Thomson relaciona estas características con la “era de los asesinatos” y más concretamente con el de John Fitzgerald Kennedy (tan solo tres años antes del estreno de la cinta de Penn) y la entonces incipiente Guerra de Vietnam, cuando “las imágenes reales alimentaron las películas y América parecía arder con más brillo en la pantalla” (2004: 75).

La Jauría Humana es la cuarta película de Arthur Penn, un cineasta especialmente interesado en lo político y en lo social en lo que concierne a Estados Unidos y temática y personalmente unido al cine de autor europeo. Tavernier y Coursodon hablan de Penn como

El cineasta del caos y del tumulto interior, pintor de las conciencias embrionarias y torturadas, lleva muy lejos la expresión física de un malestar específicamente moderno, el del individuo, invariablemente marginal, que

intenta oscuramente definir su identidad a través de una relación siempre problemática con el otro y el mundo (1997: 892).

Estos autores hacen referencia a un aspecto fundamental en el cine de Penn: la búsqueda de la identidad individual en confrontación con una sociedad hostil, un “universo caótico” (1997: 892) en el que no encuentra fácil expresión la diferencia de la personalidad. Ese entorno, que consideramos más que caótico (no lo es tanto si pensamos que las respuestas de ese entorno hostil responden a valores tradicionales y establecidos) decididamente violento, está presente como en ninguna otra de sus cintas en *La Jauría Humana*.

A diferencia de *Bonnie and Clyde*, en la que por mucho que el espectador empaticice con los protagonistas no pierde de vista que son ladrones y que el resto de la sociedad mantiene cierta posición de normalidad, en la película que nos ocupa todos y cada uno de los estamentos de la sociedad están de una u otra manera corrompidos, bien por el poder o bien por la mera ignorancia y el furor colectivo.

Las películas de Penn –ocurre en *Bonnie y Clyde*, *El Zurdo (The Left Handed Gun, 1958)* y *Pequeño Gran Hombre (Little Big Man, 1970)*, entre otras- reflejan la lucha del individuo frente a la sociedad hostil y su necesidad de manifestar su individualidad ante esta. Usualmente lo hacen a costa de ser ciertamente maniqueas, esto es, mostrando como oposición al protagonista una gran masa uniforme, necesariamente compacta e injusta. Sin embargo, en casi todas ellas, y *la Jauría Humana* es junto a *Bonnie y Clyde* quizá en la que resulta más evidente, el final es el fin de la ilusión, el pesimismo resultante de contemplar cómo ese deseo de individualidad y libertad se ve coartado sin solución.

En relación a ese fatalismo, Robert Phillip Kolker señala que

A lo largo de su carrera, él (Penn) asume las convenciones de lo “realista” (o quizá pesimista) tan profundamente que no permite alumbrar alternativas liberalizadoras para sobrevivir, indica que no hay alternativas al orden represivo que él presenta como inevitable” (2000: 30).

En ese entorno, señalan Tavernier y Coursodon, la familia actúa como uno de los últimos reductos en los que el personaje puede sentirse a gusto, seguro, y que de hecho se mueve por pautas racionales. Pero fuera de ella se da lo que podemos denominar como “insatisfacción social”, que existe, como en otras cintas analizadas, sobre cierto sentido de la indefinición ideológica y política, con la particularidad de

que en *La Jauría Humana* el *sheriff* está completamente legitimado para actuar como lo hace, pues el resto de la sociedad se mueve por conductas plenamente irracionales. La de Penn es por tanto una crítica generalista contra la incultura y una defensa tanto de ciertos valores éticos como de un concepto maximalista de ilustración (el personaje de Marlon Brando llega a decir a los pueblerinos que deberían estar leyendo un libro, “si es que supiesen”).

Es precisamente ante esa insatisfacción donde se hace patente la *disidencia romántica* que Tavernier y Coursodon identifican en la mayoría de los personajes de Penn (y que en el *New Hollywood* es un aspecto recurrente, como ya hemos visto), con la diferencia de que en otras películas lo que se opone es un delincuente de algún tipo contra una sociedad normal (aunque estructurada en base a conceptos vistos como erróneos o anticuados). En *La Jauría Humana* la oposición es entre un protagonista eminentemente bueno y ético –también la autoridad desautorizada-, el *sheriff*, contra un pueblo maniqueamente malo.

Como los autores franceses, creemos que la incomunicación de los protagonistas y su encierro interior marcan su carácter, pero consideramos fundamental tratar que en la película que nos ocupa la confrontación parece obligada porque el entorno es decididamente hostil y retrógrado. La diferencia fundamental de *La Jauría Humana* con la mayor parte de las películas que la siguieron en el movimiento que nos ocupa es que en la mayor parte de ellas el protagonista es, de las más distintas maneras, un *outsider*, mientras en el film de Penn, quien por profesión debería ser el enemigo, quien supuestamente debería portar los valores antiguos contra los que manifestarse, es el héroe. Es finalmente una contradicción en cuanto al propio movimiento, pues los valores puestos en alza son los que representa el propio *sheriff*, esto es, los tradicionales.

Es por ello que la crítica social en *La Jauría Humana* es más encendida que en otros de sus films; el personaje central no tiene realmente opción más allá de pelear a su manera contra todo lo que le oprime a él y a los indefensos (junto a él, los delincuentes de poca monta o los negros, introduciendo de paso el conflicto por los derechos civiles, aumentado por el hecho de encontrarse en un medio rural donde el cambio social es aún más difícil).

En su pesimismo, *La Jauría Humana* despliega gran parte de las ansias de cambio y revolucionarias de la década de los sesenta, que el propio desenlace de la cinta ya anticipa como fallidas. La película de Penn no es más que el reflejo, ya al inicio del *New Hollywood*, de la tensión que acarrea la confrontación de un viejo y un nuevo modelo social, y sobre todo un prisma de la fuerza de la resistencia al cambio.

Así, el film es de manera similar a las demás películas que hemos analizado, el trazado del límite al que puede llegar la revolución de los sesenta; esto es, la evidencia de las costumbres sociales y los límites éticos que el resto de la sociedad, por muy en bancarrota moral que se la considere, está dispuesta a conceder a los agentes de cambio.

En la película sorprende el uso explícito de la violencia, que trataremos más en profundidad en este análisis, pero baste señalar ya que ese uso descarnado es la evidencia de la teoría de cómo la fuerza física se impone a la capacidad intelectual, y de ello provienen gran parte de los problemas de la sociedad -en este caso rural, aunque extrapolable a la general-. Haciendo una generalización de este aspecto, *La Jauría Humana* es una reflexión sobre la estructuración social, que no obedece a una meritocracia intelectual sino física, de la fuerza, y sobre cómo esa fuerza se impone también, además de a nivel interno también externo, por ejemplo en la Guerra de Vietnam, difícilmente justificable desde un punto de vista racional y sí por un temor indefinido a lo diferente.

Cabe recordar en este punto que *La Jauría Humana* es, por fecha de estreno y temática, la más cercana de las que analizamos en esta investigación al *Macarthismo*. Es innegable que la película de Penn tiene que ver también con el estado de vigilancia comunitaria impuesto en Estados Unidos con la llamada caza de brujas, que deriva en un clima irrespirable hacia la posible traición.

En la película, que el productor Sam Spiegel definió como un “western contemporáneo con alusiones morales” (Dick, 1982: 128), se reproduce un aspecto común al de otras películas del *New Hollywood*: la crítica es reciente, por su oportunidad histórica, pero se vuelva hacia lo universal. Esto es, desde la crítica al sistema de organización social del Sur estadounidense parte hacia la de la condición humana; desde el envilecimiento de la sociedad norteamericana y su racismo la película se convierte en un documento sobre la facilidad de las personas para convertirse en violentas cuando se sienten arropadas por las masas; es a una vez crítica del *American Way of Life* de la postguerra y una visión pesimista de la irremediable tendencia del ser humano al embrutecimiento y la violencia grupal.

Sin embargo, Tavernier y Coursodon ven precisamente en su representación grupal el principal fracaso de la película:

Curiosamente, en su última parte [...] desemboca en una especie de fantasmagoría alucinatoria [...] Paradójicamente, por lo que tiene de inaudito, ese realismo hace bascular la película en una atmósfera de pesadilla. Esos

buenos ciudadanos reunidos para el linchamiento ritual parecen una galería de personajes grotescos (1997).

En efecto, en su intención de criticar abiertamente la sociedad y la brutalidad reinante, Penn cae en el maniqueísmo que enfrenta la violencia contra la razón y la justicia, y esa es de hecho una de las principales críticas que recibió en el momento de su estreno. Bosley Crowther señalaba entonces que en ella “todo está intensamente sobrecargado [...] la película es fría, obvia y un intento escandalosamente torpe de hacer un drama sobre los derechos civiles con el mal comportamiento de los habitantes de un pequeño pueblo, del tipo de *Peyton Place*” (1966).

En cuanto a la narrativa en sus películas, Phillip Kolker hace un paralelismo con los personajes y afirma que, como ellos, “la construcción filmica de su mundo tiende a liberarse a sí misma de las convenciones y la autoridad de los procedimientos de la narrativa aceptada, a los que solo cede al final, de igual manera que sus personajes son obligados a ceder ante el orden social”. A este aspecto oponemos una tesis, que no es sino la de la ausencia de *happy ending*, fundamental de hecho para entender el cine de Penn y más allá el del *New Hollywood*. Si bien en cuanto a narrativa puede acusarse en sus films la no modificación de algunas formas narrativas clásicas (a pesar de su acercamiento indisimulado al cine de autor europeo, Penn de hecho nunca reniega del clásico estadounidense) en lo temático la ruptura con el final confortable le distancia de este, y le acerca, desde su postura pesimista, a otras cintas contemporáneas.

En ese sentido, volviendo a la teoría de la construcción del mensaje y de la identidad de los protagonistas por oposición, *La Jauría Humana* abarca un espectro mayor que *M.A.S.H.* o *Cowboy de Medianoche*, porque el contrario acaba por ser la práctica totalidad de la sociedad, corrupta y violenta, parte de ella desde el principio y otra que va desenmascarándose según avanza la trama. Su victoria pues no tiene sentido si no es observada por el espectador; esto es, el *sheriff* no deja de ser un perdedor en tanto en cuanto el mensaje no trasciende la pantalla, porque en la ficción no hay nadie que lo asimile, pues todo el entorno es hostil y el adversario casi impersonal.

De hecho, una de las diferencias de *La Jauría Humana* con la más famosa *Bonnie y Clyde* es la forma en que se comporta el entorno, en la primera casi por completo hostil y violento, mientras en la segunda condensa el ataque en la policía, mientras el resto de la población no les ataca a pesar, precisamente, de ser bandidos. En *La Jauría Humana* el atacado es tanto el *outsider* como el propio guardián de la ley, lo cual da una idea de varios aspectos: de cómo el pueblo ejerce la violencia

prácticamente a discreción, de un momento histórico de la sociedad estadounidense de enrarecimiento y enfrentamiento general y, más allá, de una justificación social de la violencia en el día a día. En opinión de Kolker, “el asesinato de Kennedy [...] y la Guerra de Vietnam, dos de los traumas americanos de los sesenta, hicieron a la cultura muy consciente de los detalles del sufrimiento psicológico y posicionaron esos detalles en un contexto profundamente emocional, además de político” (2009: 47).

5.4.1 ESCENARIO SUREÑO Y ESTUDIO DE PERSONAJES

El mismo Kolker hace un apunte sobre una característica de la importancia del escenario en el ideario del cine estadounidense que conviene tener en cuenta: “en el cine norteamericano, como en el poema clásico pastoral, el pueblo es convencionalmente un lugar cuyos habitantes no están afectados por la corrupción, un lugar que ofrece seguridad y confort” (2009: 45).

La cinta rompe también con esa tradición en que el pueblo y las pequeñas ciudades son vistos como una suerte de refugio respecto a la ciudad y sus condiciones de vida. Esa concepción es atacada no solo por *La Jauría Humana*, sino por otras de las cintas de las que ya hemos hablado dentro del *New Hollywood* como *La Última Película*, *Perros de Paja* o la misma *El en el Calor de la Noche* (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison, 1967), con las que comparte una descripción eminentemente violenta y una concepción negativa de las relaciones que allí se dan. En todas ellas, un protagonista pacífico se ve atrapado en una red de violencia generalizada de la que no puede escapar sino uniéndose y respondiendo a la violencia o huyendo precisamente a la ciudad, en otro tiempo foco del caos.

Con ello, pensamos en estas cintas como una ampliación del espectro de la crítica social del *New Hollywood*, que hace protagonistas de la violencia a un colectivo hasta el momento relativamente libre de culpa, el del entorno rural.

El propio productor, Sam Spiegel, señalaba en el momento de su estreno que “Tejas, como la mayor parte del Sur, es rica y poderosa y frecuentemente muestra un tipo de enfado fruto de que sus convicciones no gobernan el resto de América...creo que esa es una de las razones [...] del tratamiento (no del asesinato en sí mismo) del asesinato de Kennedy” (Fraser-Cavassoni, 2003, 80).

Parece claro que resulta imposible analizar *La Jauría Humana* sin atender, aunque sea brevemente, a su componente sureño y sin ahondar en la clase de desconfianza y superioridad que los realizadores y la industria de Hollywood, en representación de las zonas urbanas, sentían ante el Sur. La actitud de los personajes del Sur en cintas contemporáneas como las ya mencionadas *En el Calor de la Noche* o *Perros de Paja* los describe como violentos, pero sobre todo como incultos, ajenos a los procesos de cambio y al progreso de la ciudad. La adaptación, aunque en el caso del film de Jewison acentuada por el hecho de tratarse de un negro, de los foráneos es prácticamente imposible y los habitantes del pueblo son desconfiados y violentos casi, parecen evidenciar estas películas, por naturaleza.

Cabe señalar que el *New Hollywood* es especialmente proclive a la puesta en escena de los tópicos retrógrados sobre el Sur. Basta recordar cómo en *Easy Rider* es el escenario en donde los protagonistas sufren agresiones y ponen fin a su viaje, y que en *Cowboy de Medianocche* las imágenes de recuerdo de Joe Buck responden a su adolescencia y a su pobreza. Esto es, la imagen de la violencia y la irracionalidad encarnada en el sureño como metáfora de lo más retrógrado de la sociedad estadounidense contra la que se postulaban.

Ello y su carácter coral hacen caer *La Jauría Humana* en la caricaturización de los personajes, representativos de una manera de oponerse al progreso a fuerza de la intención de Penn de mostrar los más bajos instintos violentos del ser humano, que lo condenan, parece referir, a la vuelta irremediable a los orígenes, anulando los procesos de cambio.

El machismo y el racismo son temas recurrentes en la película. En realidad, como señala Emanuel Levy, prácticamente todas las relaciones que se establecen en la película son por conflicto, por oposición (1999). Si hemos reparado en todos nuestros análisis en la importancia de esa oposición para definir a los personajes y, a mayor escala, los mensajes de las películas, en *La Jauría Humana* cabe señalar que cada relación es en sí misma el retrato de las fuerzas de choque habidas en el país en 1966, y que con ellas se da lugar a una reflexión común sobre estos valores y otros como el conservadurismo o el clasismo. La conclusión que arroja el film es de profundo pesimismo en tanto en cuanto las viejas fuerzas resistentes a la contracultura y a la renovación social y moral ganan irrevocablemente. La sensación que queda al finalizar la cinta es que el estancamiento es inamovible, de manera más acusada que en ningún otro lugar en el Sur.

De esta manera, la cinta de Penn ahonda en un concepto ya iniciado en el cine norteamericano en el que el Sur y sus habitantes aparecen descritos como viles y cobardes; esa máxima se ve reforzada y exagerada en películas como las ya nombradas de Peckinpah y Bogdanovich, pero tenía antecedentes muy claros en otras como *Vidas Borrascosas* (*Peyton Place*, Mark Robson, 1957) y de otra manera en *Solo ante el Peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). Pero Penn ahonda en ese mito sureño incorporando los matices de la época de su estreno, a medio camino entre la conmoción unitaria provocada por el asesinato de Kennedy -Iván Tubau cree que “Kennedy y su “Nueva Frontera” están presentes en los jóvenes protagonistas [...] y son derrotados por las fuerzas más conservadoras, como lo fue el asesinado presidente” (1984: 202)- y la división ideológica y el estado de vigilia violenta que acompañó a la Guerra de Vietnam. Ambos momentos tienen su reflejo en la película; el primero, de manera concreta en la trama, el segundo de forma más tangencial en toda la cinta.

Michael J. Riley dedica en su tratado sobre el reflejo de la historia norteamericana en el cine un capítulo a la violencia y a cómo esta influye cuando la democracia no se comporta como tal y hace referencia al asesinato que se da en la película como correspondencia al de Lee Harvey Oswald: “es una evidencia de cómo, en ausencia de ley y sin tolerancia la justicia se pervierte por intereses especiales” (2003: 392).

Así, Penn aúna el conflicto inacabado Norte/Sur, da cuenta de cierto costumbrismo en la caracterización del segundo y lo actualiza bajo el prisma contemporáneo de la violencia individual y grupal y la imposibilidad del cambio social. Sin embargo, la diferencia entre la película que nos ocupa y *Perros de Paja* y *En el Calor de la Noche* es que en la primera, como ocurría en *La Última Película*, no se da una dicotomía o un enfrentamiento entre el Norte (un intelectual en la cinta de Peckinpah, un negro en la de Jewison) y el Sur (en ambas una comunidad atrasada), sino que se centra en las relaciones entre los propios habitantes del pueblo.

En cuanto a la relación Norte/Sur en el cine, conviene recordar aquí el concepto de “*Poor relation*” que establece David H. Budd basándose en varios aspectos: uno de ellos es el de la diferencia en la riqueza, sobre todo en cuanto a educación, economía y ciencia (esto es, en el “infradesarrollo” del Sur respecto al Norte). Según Budd, la relación se apoya en “la asunción de que la riqueza no es solo un criterio cuantificable, sino el más determinante”. Además, señala, “la relación se ha teñido con frecuencia con la doble torpeza, la culpa sutil, el paternalismo y la influencia desigual que caracteriza a los miembros ricos de la familia con aquellos denominados sus ‘parientes pobres’, aquellos que han tenido menos éxito” (2002: 16). En lo que nos ocupa, el concepto es ineludible, aunque más que en lo material (el Sur, como recordamos de la cita de Spiegel, no era pobre) lo centramos aquí en lo cultural y en la representación política e ideológica a nivel estatal.

También en torno a la representación del Sur, Thomas S. Hischak habla de un concepto de excentricidad que suele acompañar a sus representaciones en el cine *hollywoodiense*: “la excentricidad ha sido vista desde hace mucho tiempo como un rasgo sureño [...] es un cliché regional, pero no uno que no tenga cierto sentido”. Hischak hace referencia también al concepto de “gótico sureño”¹³ para hacer ver cierto estereotipo del personaje del Sur que consideramos enlaza con el protagonista

¹³ Aunque, en esencia el género novelístico del “gótico sureño” personificado en autores como William Faulkner o Tennessee Williams se asocia con la presencia de elementos fantásticos, sí consideramos un paralelismo entre la representación estilizada del Sur del género y la película que nos ocupa, si no tanto en la aparición en el film de esos apuntes fantásticos, sí en la recreación de ciertos mitos sureños, como la organización social y familiar.

principal que nos ocupa en *La Jauría Humana*: opuesto, de manera consciente o no, a la sociedad hostil, decadente y de viejas costumbres que le rodea.

En cuanto a su denuncia del racismo todavía imperante, la película de Penn se emparenta igualmente con *Matar a un Ruiñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962), también ubicada en el Sur, aunque las diferencia el uso de la violencia, la caricaturización mayor de *La Jauría Humana* en cuanto a los sureños y la propia ubicación temporal, ya que la película de Mulligan se sitúa en la época de la Gran Depresión.

En ese sentido, Allison Graham recalca que “la asociación de racismo provinciano y nacionalismo agresivo era muy común en la década de los sesenta, algo intensificado por los segregacionistas en su política internacional” (2001: 174). Esta autora señala que para la clase social más conservadora el Sur era un tipo de “campo de batalla” en el que combatir al comunismo tanto como lo era Vietnam y reconoce en *La Jauría Humana*, si bien no la resonancia cultural de *Bonnie y Clyde* (quizá, señala, por la ausencia de un control de la dirección claro por parte de Penn), sí su crítica a la alta sociedad y su muestra de la ineficacia de ciertas instancias como la del *sheriff* como amenaza ante ciertos tópicos duraderos sobre la criminalidad en el Sur (2001: 180).

Sin embargo, Graham pone en cuestión en su reseña sobre *En el Calor de la Noche* la validez de la película que analizamos como alegoría del asesinato de Kennedy y recuerda las acusaciones de incoherencia que hicieron algunos críticos sobre ella. Ya hemos señalado que el carácter generalista de la cinta puede hacer precisamente que se piense en ella como incoherente, por lo desmesurado de su empeño en la crítica a la sociedad en general, algo que efectivamente no ocurre en la película de Jewison, centrada en el componente racista.

Pero sí cabe destacar la sensación en *La Jauría Humana* de lo que podríamos llamar “violencia incipiente”, esto es, una tendencia a que la más mínima excusa sirva para desencadenar la esencia violenta de la mayor parte de la sociedad, de manera similar a como ocurre en los *westerns*, y de forma más acusada en los de Sergio Leone o Sam Peckinpah, en los que prácticamente cualquier momento es proclive para que aparezcan las pistolas y con ellas los más bajos instintos. Ahondamos en este aspecto en el punto 5.4.3 de esta investigación.

En cuanto a la construcción de los personajes, Robin Wood señala que Penn asume en *La Jauría Humana* muchos de los tópicos del cine clásico *hollywoodiense*: la ley, encarnada en una figura masculina y autoritaria, el individuo superior y carismático, la mujer como apoyo e inspiración del héroe, el joven inocente necesitado de la

protección y defensa de la ley, la muchedumbre violenta, etc. (1986: 17). A nivel estructural, añadimos, la del protagonista es sin duda una familia tradicional, en la que la mujer no trabaja y, en cuanto a su carácter, es mero apoyo del hombre de familia.

Así, según Wood, “la figura masculina autoritaria, el padre simbólico, depositario y proveedor de la ley, combina los mitos de individualismo y supremacía masculina que son centrales en el capitalismo democrático, representando las funciones de control y contención”. Pero como señala el propio Wood la diferencia respecto al cine clásico no estriba en que en la película se presenten o no como modelo de autoridad y control. En efecto lo hacen y en la película existen modelos de jerarquía social y también individual como el representante de la ley, la mujer que lo apoya o la muchedumbre enardecida. La diferencia fundamental estriba en que esos modelos aparecen como fallidos, algo que no ocurría anteriormente.

Comparemos en este momento la cinta de Penn con *Solo ante el Peligro*, estrenada 14 años antes; en ella se presentan componentes que podemos considerar similares: una figura masculina como autoridad principal y fuente de justicia, una mujer que le apoya en la sombra y una ciudadanía que le desprecia. Como decimos, la diferencia no está en la presentación de estos elementos, que efectivamente es similar, sino en dos aspectos: la violencia del pueblo como tal ante un desacuerdo con la autoridad y sobre todo el fracaso del protagonista tanto en su propósito de salvaguardar el orden en la ciudad como en proteger la vida de los débiles.

Como en otras películas del *New Hollywood*, la presentación de los elementos narrativos y de caracterización de personajes no es en esencia muy distinta de la del llamado cine clásico, pero sí lo es la manera en que estos interactúan, de tal forma que los propios equilibrios de poder se ven afectados (en *Solo ante el Peligro* los ciudadanos pueden no estar de acuerdo con la figura que encarna la ley, pero en pocos casos son abiertamente desleales a ella, y mucho menos de manera grupal, mientras en *La Jauría Humana* es la propia institución de la autoridad la que queda en entredicho, no solo por el poco respeto que infunde sino por su propia designación). Este punto no es sino el reflejo de cómo la autoridad de las instancias de poder se vio cuestionada en el periodo que nos ocupa y del descrédito de estas ante el auge de los movimientos civiles.

Como en anteriores análisis, cabe señalar que la intencionalidad no forma parte de la construcción del personaje principal; en varias ocasiones el *sheriff* insiste en que su verdadero deseo es trabajar en su propia granja y no como autoridad policial del pueblo. Una vez se desencadena la acción, son más bien la actitud del pueblo y las

circunstancias las que le empujan a actuar y a defenderse de unas acciones que él no ha provocado. De alguna manera este aspecto, que se ha dado repetidamente en nuestro análisis, enlaza con dos asuntos relacionados con la Guerra de Vietnam: la no voluntariedad del grueso de los soldados estadounidenses allí destinados, que se ven envueltos en un conflicto cuyo origen desconocen y que es más fruto de un prejuicio o un miedo (al comunismo como tal en uno y al diferente en otro) que de su propia voluntad; y la violencia como recurso espontáneo ante cualquier aspecto considerado amenazante, lo sea o no realmente. A este respecto, Levy señala que

Los valores de la cultura dominante son evidentes, en particular los relativos al matrimonio, la maternidad y la familia nuclear. Los padres de Bubber piensan que han fracasado como padres: ‘¿qué he hecho mal?’, se pregunta siempre la señora Reeves, cuando un niño resulta ser distinto de lo que marcan las expectativas de sus padres (2011).

Esta representación del orden social es común en el *New Hollywood*; ya hemos señalado cómo en *M.A.S.H.* la jerarquización militar era puesta en duda; en *La Jauría Humana* lo es la organización social y política de la sociedad civil; excepto que en aquella, los puestos en cuestión eran principalmente los mandos superiores; en esta, es prácticamente toda la estructura social la que queda en entredicho, pues desde el magnate petrolífero hasta los escalafones más bajos resultan incompetentes y viles. Lo que en la película de Altman podríamos considerar un alegato a favor de la *meritocracia* en la película de Penn se torna un mensaje más negativo y generalista sobre la incapacidad de la sociedad para gobernarse a sí misma, posicionar a los más válidos en los puestos de poder y sobre todo vivir de acuerdo a un concepto de progreso.

También la estratificación social del pueblo responde a un concepto muy antiguo, casi caciquil; el hombre más poderoso, Val Rogers, es el magnate del petróleo, y lo controla prácticamente todo, incluso define quién es el *sheriff*, y por tanto evade o controla la ley. Con ello, Penn radiografía el estado de corrupción que domina la estratificación social hasta el punto de que el *sheriff*, prototipo de héroe del film, lo es por adjudicación, lo cual le quita legitimidad ante el resto del pueblo.

En ese sentido, Emanuel Levy hace hincapié en la escena de la invasión de la prisión, generalmente tomada en muchos *westerns* como lugar seguro, por parte de la muchedumbre y subraya la coincidencia de que esa cárcel es a la vez la casa del *sheriff* y de cómo esto supone la invasión a un tiempo de sus dominios públicos y privados (1999). Pensamos en la secuencia como una evidencia de la falta de seguridad del personaje honrado y de cómo el poder de una masa enfurecida puede

primar sobre el de la razón o la justicia. Aunque quizá resulte oportunista enlazar esta escena directamente con la Guerra de Vietnam, sí parece inevitable hacerlo con el clima de desconfianza y vulnerabilidad instalado en el país a raíz del conflicto y de los consecuentes cambios a nivel social y político.

5.4.2 LA VIOLENCIA COMO ARGUMENTO CENTRAL

La Jauría Humana es una película especialmente violenta, explícita e implícitamente. Recogemos en este punto una cita de Adam Bingham por cuanto creemos representa nuestro concepto de ella como un film centrado en el origen de la violencia desde lo social y lo ético:

La Jauría Humana es una película moral en el mejor sentido de la palabra, no porque contenga un mensaje simple sobre lo correcto y lo erróneo en la forma de vivir nuestras vidas, sino porque se relaciona con el concepto de la moral y la experiencia humana, de la condición humana, y de cómo a veces se convierten en incómodos vecinos. Triunfa en la transmisión de la inmediatez, en efecto primaria, de la violencia y el conflicto social, y Penn nunca aparta la mirada de sus personajes ni los mira desde la distancia. Al igual que su contemporáneo Sam Peckinpah, entiende de dónde proviene la violencia y cuáles son sus costes y sus efectos (2003).

Así, el carácter de la película es moral porque ahonda en el origen de la violencia y la hermana con dos aspectos fundamentales: la condición humana y la propia organización social. Ambos aspectos, como señala Bingham, la emparentan con Peckinpah, no ya por el uso explícito de la violencia, rasgo que también comparten, sino por convertir a esta en el tema central de algunas de sus películas.

En el caso de *La Jauría Humana* la violencia nace de la frustración; como en otras películas de Penn, la violencia proviene de un gran grupo, esto es, de una sociedad entera, y no de individuos aislados. Cabe recordar, como hacíamos al principio de este capítulo, otra de sus películas, *Pequeño Gran Hombre*, donde el protagonista también se ve asediado por la violencia grupal; es decir, en cualquier contexto en el que se mueve se ve desplazado si no hace uso de ella.

A otro nivel, en *La Jauría Humana* el paralelismo se establece entre un pueblo tendente a la violencia y un individuo encargado profesional pero también éticamente de hacerle frente. En el fondo, pues, Penn denuncia la tendencia natural a la violencia y el fomento de esta de manera colectiva. Es en este punto donde la referencia de Kolker y Thomson al asesinato de Kennedy cobra sentido por cuanto Penn denuncia que el estado natural de la sociedad americana parece ser la violencia y la guerra y que quien intenta establecer políticas pacíficas o al menos no violentas es agredido a la mayor brevedad.

Asumimos pues el mensaje esencialmente pesimista de Penn como una reflexión acerca de lo imposible no solo del *New Hollywood*, al que él prácticamente dio inicio, sino del movimiento pacifista que en los sesenta pretendía cambiar el panorama político y social en Estados Unidos. Viene a decir que los convencidos del cambio, por fuerte u organizado o basado en la racionalidad que esté, siempre serán inferiores a esa masa informe tradicional y fanática que lo frenará.

Con Kolker, pensamos en el origen de esa violencia como una consecuencia del propio modo de vida, concretamente del Sur estadounidense, caracterizado exageradamente en la cinta de Penn como insidioso, mezquino e inculto.

Es precisamente ese origen rutinario de la violencia y ese carácter de inevitabilidad y acercamiento a lo primitivo, de incapacidad para el cambio político y social real, el que comparte con otras cintas de la época como *Perros de Paja*, con cuyo director, Sam Peckinpah, coincide en el uso descarnado de la violencia y más concretamente cierta concepción del mundo rural.

Esa misma violencia, que Kolker cree “abrumadora y repugnante” (2000: 48), puede considerarse, como en el caso de los *Spaghetti Western*, gratuita e innecesariamente explícita, pero como en el caso ya comentado de Peckinpah, parte de un discurso concreto sobre su precedencia y el papel que juega en la determinación de las relaciones, primero entre individuos pero más ampliamente en el de las colectividades y de cómo sin ella resulta imposible entender el orden social establecido. La violencia y su abordaje explícito hacen que reflexionemos sobre ella largamente y que entendamos que forma parte ineludible del discurso porque sin ella no es posible entender las relaciones jerárquicas.

El hecho de usar la violencia explícita durante todo el film hace que el espectador la acabe sintiendo como un elemento más de la realidad, no solo fílmica, sino que entiende que es ya parte de lo cotidiano, tanto como lo son los demás elementos del drama. Forma parte de la realidad más vil del ser humano y el contexto social y político de la época así lo indica, tanto a nivel interno del país como fuera de sus fronteras.

La interiorización de esa violencia contribuye a la falta de sensibilización del espectador, que más tarde, a finales de la década de los setenta y ochenta asistió a la proliferación de una serie de películas en las que la violencia, ejercida eso sí por prototipos de héroes bélicos, es el centro del guión sin que eso suponga ninguna sorpresa para un público ya acostumbrado a su uso indiscriminado.

En ese sentido, el propio Koller cree que “la violencia es una forma fácil de manejar la respuesta emocional (del espectador) bajo la pretensión del realismo” (2000, 49). Con ello, la sensación que deja el visionado de *La Jauría Humana* es que la violencia inunda toda acción del ser humano, o al menos su latencia. En la película de Penn la violencia está siempre latente en todas las relaciones entre personajes, de tal manera que la naturaleza humana parece tender siempre hacia ella, aún cuando se disfraze bajo un sistema civilizado y democrático. En el final de *La Jauría Humana*, como en otras películas con las que la hemos comparado nadie gana; ocurre también en *El Graduado* y en *Cowboy de Medianochе*, donde el protagonista acaba por no conseguir lo que quería, al tiempo que el resto de la sociedad, aquella que lo termina por derrotar, aparece como vencida a largo plazo debido a su corrupción, estancamiento y, en el caso que nos ocupa, tendencia a la brutalidad y la violencia injustificada.

El film deja también otras sensaciones en el espectador que recuerdan inevitablemente a su contexto: la falta de solidaridad con el derrotado (el *sheriff* saliendo cojeando y ensangrentado, equivalente en metáfora al pueblo vietnamita y aún más a aquel que dentro del propio país intenta seguir una reglas morales presentadas ya como obsoletas) y la impunidad del agresor, encarnado en la figura coral de la multitud, equivalente si queremos al pueblo norteamericano, agresor en Vietnam, y a la masa desprovista de un juicio moral.

Wood también explica que en el film de Penn “la violencia es la consecuencia lógica de la corrupción y frustración de la sociedad” (1986: 21) y señala un aspecto fundamental: la violencia emana de la clase media-alta y lo hace no por falta de recursos o por exigencias políticas, sino simple y llanamente porque no existe una moral o unos valores a los que acudir para que no estalle, se da porque el orden social se ha basado previamente en la corrupción. En definitiva, por desapego al poder y por falta de legitimidad en la elección de quien lo ostenta, asumiendo de paso que ni la Guerra de Vietnam ni en general el periodo de desarrollo abierto tras la Segunda Guerra Mundial logran calmar el ansia de violencia del pueblo norteamericano.

Así, Wood sitúa el origen de la violencia en su relación con la sexualidad masculina que no encuentra otro cauce expresión una vez eliminada la posibilidad de la vía cultural o política. Parece refrendar esa teoría de la masculinidad mal entendida que deriva en violencia el hecho de que uno de los pocos personajes no violentos, Edwin Steward, encarnado por Robert Duvall, es también aquel al que su mujer le es infiel sin miramientos y del que de hecho otros personajes se ríen, no tanto por la infidelidad como por no mostrar su masculinidad siendo violento y más concretamente por no llevar un arma.

En cualquier caso, el origen de la violencia es grupal y Penn sigue aquel axioma de Cicerón de que “la muchedumbre es juez despreciable”. Emerge, recapitulando, en varios aspectos: la persistencia de los valores tradicionales en confrontación con la tolerancia que se predicaba en la época, en la fuerza grupal, en la ausencia de cauces de expresión de la masculinidad y en la carencia de una autoridad convincente que la frene.

Precisamente en ese uso descriptivo de la violencia se presenta una diatriba entre si esta es inherente al ser humano y por tanto brota en situaciones de estrés como la de la película o si es fruto de una mal entendida organización social y masculinidad consecuencia de unos valores conservadores. En lo que nos ocupa, es claro que Penn se identifica con la segunda opción; la elección del Sur como escenario no es casual, de la misma manera que no lo era en *Perros de Paja*.

La pulsión violenta parece más fruto de una forma de vida concreta, la que representa el film, que de la naturaleza humana. El clima de paranoia que se vive en el pueblo es el acicate perfecto para que esa violencia, que hemos definido como estructural, brote con toda su fuerza. Es en ese contexto donde la crítica social de Penn cobra su sentido y donde conservadurismo, machismo, racismo y caciquismo pueden presentarse como causas de la violencia. La tendencia a ella de todo el pueblo, incluyendo los jóvenes, que acuden raudos a ver el desenlace de la fuga de Bubber, participando activamente de la cacería e incendiando el lugar, es fruto de la identificación con unos valores perpetuados que han tenido la violencia como referente y como recurso.

Esa presencia estructural o institucionalizada de la violencia es la que marca la relación entre los personajes y la propia trama. Es de hecho ese el motivo central de la cinta; más allá del orden social y de la resistencia al cambio es el estudio de su estatus como fuerza de poder indispensable en la estratificación social y el hecho de acostumbrarse a la presencia de esta no solo como espectáculo de masas sino en el día a día.

Lo que más llama la atención no es solo la falta de presunción de inocencia sino la deshumanización de los personajes, especialmente de los jóvenes, que no solo aceptan la violencia como inevitable sino que o bien participan de ella activamente, perpetuando el modelo de ese “pesimismo estructural” de Penn del que ya hemos hablado o, cuanto menos, la validan con su atención como un entretenido espectáculo de masas.

En todo caso, el final de la cinta subraya de manera indeleble la facilidad que tiene para brotar la violencia innata a cada individuo cuando se ve exacerbada por el deseo de venganza global. Al tiempo, es un tratado sobre la influencia del grupo y de cómo el embrutecimiento pone en liza lo peor de una colectividad sin motivos suficientes. La frustración personal desencadenada al unísono contra el diferente. De esta manera, lo que podría ser un acto de justicia -encontrar a un fugitivo- acaba en una especie de fiesta en la que la generalización de la violencia es total, en una especie de juicio colectivo.

La Jauría Humana coincide en el tiempo con la cotidianidad de la violencia, mostrada de manera explícita y diaria en la televisión. En la cinta de Penn es física la violencia entre autoridad y ciudadanos, pero lo es también la forma en que se tratan los ciudadanos entre sí, tanto entre clases distintas (los poderosos y los que no lo son), entre razas (la forma en que trata a los negros por el hecho de serlo) y entre personas del mismo estatus social, ante la mínima diferencia de pensamiento. Así, las reminiscencias a la Guerra de Vietnam o al asesinato de Kennedy no son solo explícitas (como el disparo a Bubber), sino contextuales.

Penn retrata una sociedad en permanente estado de alerta y en perenne disposición al enfrentamiento. Es pues un estado de violencia latente, que explota al final de la cinta en una especie de histeria grupal, pero que se gesta en el trato diario y que resulta fácil identificar con tres variantes: la confrontación de una forma de organización tradicional, mucho más arraigada en una ciudad sureña como la de la cinta, con las fuerzas de cambio que llaman a la igualdad social, la coincidencia temporal con un conflicto como la Guerra de Vietnam y finalmente el estado de incitación a la violencia propio de una década en la que los *mass media* emiten a diario y popularizan cierta exposición e insensibilización ante la misma, encarnada principalmente en el asesinato de Kennedy.

Wood incide también en el rol de las relaciones familiares en el film para exemplificar el desmoronamiento de la estructura familiar, apoyándose en el papel que juega la única madre que se identifica como tal en la película, la de Bubber, y a la que este desprecia finalmente (1986: 11-25). En efecto, en la cinta la estructura familiar queda desdibujada y argumentalmente es casi inexistente. Aquella que directamente aparece descrita negativamente es la relación de pareja, o más bien el matrimonio tradicional como tal. A excepción del caso del *sheriff*, en cuyo matrimonio sí hay una relación basada en los valores tradicionales (el rol clásico de la mujer como apoyo incondicional y soporte moral del héroe), los demás matrimonios se mantienen en la inestabilidad y la infidelidad.

Esa tendencia a la disgregación matrimonial emparenta con una realidad, la del divorcio, cada vez más presente en Estados Unidos en la época. Cabe recordar que entre 1950 y 1977 la tasa de divorcios en el país se duplicó, pasando de uno de cada cuatro matrimonios a uno de cada dos a finales de los setenta (Crooks y Baur, 2000: 420). En *La Jauría Humana* no se alude claramente al divorcio (de hecho, a pesar de que en los casos ya comentados la infidelidad es más que manifiesta, esta no termina en divorcio, quizás también por tratarse de una población, la sureña, habitualmente de valores más tradicionales que la de otras partes del país) pero sí a la insatisfacción matrimonial y a la crisis del estamento en sí.

En cuanto a la religión, se cumple cierto patrón ya descrito en el análisis de las anteriores cintas; no se da una reflexión consciente sobre ella, más bien aparece, y de forma breve, como un elemento arcaico e irrelevante. En *La Jauría Humana* toma forma en la figura de la señora Henderson, que reza continuamente y a la que directamente nadie escucha. La religión está fuera de la agenda, parece querer decir Penn, porque lo que se debate, las relaciones de poder, el cuestionamiento de la justicia y la justificación de la violencia, poco tienen que ver con ella.

Wood apunta algunos ítems sobre el comportamiento sexual de los personajes y sobre cómo el reflejo de los cambios en roles de los sexos se traslada a la pantalla (1986: 11-25). Durante la película una adolescente pregunta a un hombre mayor: “¿Crees en la revolución sexual?”, pero la realidad es que los personajes son totalmente ajenos a ella. En aquellas parejas en las que hay infidelidad aparece como algo sórdido y denigrante para la parte de la pareja que lo sufre; y de hecho una de las pocas parejas que no lo plantea, la del *sheriff*, aparece como la más íntegra moralmente.

Es decir, los escarceos fuera del matrimonio no tienen nada que ver en la película con el concepto de revolución sexual entendido como la redefinición de roles y la libertad de elección, y tampoco con la redefinición del rol masculino como proveedor de la familia. Penn parece indicar precisamente eso, la imposibilidad de los ciudadanos en el Sur para asumir como tal la verdadera revolución sexual propugnada en las grandes ciudades, que implicaba un cambio social mucho más profundo, no solo adscrito a la unión conyugal.

Así, en la película no hay referencia alguna a la liberación de la mujer, al cambio de los roles en la pareja ni a un movimiento feminista real, aunque sí existe cierto cuestionamiento de la pervivencia del matrimonio como tal. En cualquier caso, el Sur parece ir unos años por detrás de las zonas más avanzadas del país, donde ese cuestionamiento se había iniciado hace años y donde el movimiento feminista

aspiraba ya a una igualdad real entre sexos y no solo a un debate precario sobre la pertinencia del matrimonio tradicional.

En la película, la revolución sexual aparece reducida, seguramente por la incapacidad de interpretarla del personaje entendido de manera coral, a poco más que el adulterio ocasional o mantenido ante la rutina matrimonial, y no a la aplicación de un verdadero cambio del papel de la mujer en el matrimonio. Aparece pues un primer y tibio cuestionamiento de la unión conyugal, pero poco más que eso, en oposición a la permisividad que por ejemplo sí se da en la utilización de la violencia.

Un ejemplo aislado de un retazo de permisividad real, en el que sí coincidimos con Wood, es la convivencia aunque sea temporal de un matrimonio tradicional (el de Bubber y su mujer) con una relación amorosa paralela, la de del hijo del magnate con la segunda, que lo hace precisamente como resistencia o huida de la violencia grupal. A pesar de ello disentimos de la visión de este autor al considerar esto como un ejemplo de convivencia pues no es más que una colaboración ocasional ante el influjo de la violencia, y no una convivencia real entre una moral tradicional y una moderna y permisiva (2000: 25), aunque desde luego los conceptos de fidelidad sí aparecen en un plano más profundo en este caso concreto que en el de las relaciones de los personajes secundarios.

Por otra parte, en la cinta de Penn la consideración que hemos hecho del protagonista como *outsider* cobra un cariz distinto; en el caso del *sheriff*, claramente es inexistente su voluntad de convertirse en uno de ellos, porque además es por su trabajo el encargado de hacer cumplir la ley. Sin embargo, lo que podríamos llamar la compensación de poderes se ve rápidamente invertida cuando casi el pleno de la sociedad es decididamente hostil a su autoridad y violenta en masa.

En cuanto a Bubber, que Wood considerara “uno de los personajes más positivos del film, pero que representa la incertidumbre acerca de los valores de cualquier posible futuro americano” (2000: 21), sí es un delincuente reclamado por la justicia, aunque en cualquier caso uno menor, cuyos delitos aparecen en la película empequeñecidos por los de la sociedad que le juzga. De nuevo, la importancia de los delitos queda en entredicho y con ello el concepto de justicia como tal, lo que nos remite a la Guerra de Vietnam: el hecho de mostrar una violencia ejercida en masa y con el pretexto o la justificación de establecer un tipo de justicia. De tal forma, Penn parece establecer una secuencia o una estratificación de la violencia, presentando el delito menor como insignificante al lado de una violencia deshumanizadora ejercida por un pueblo en conjunto que además defiende los principios de un sistema de poder corrompido y unos valores tradicionales que en realidad ataca con su propio comportamiento.

Es en esa enmienda a la totalidad en donde identificamos lo que el propio Wood llama “la primera película apocalíptica americana”, la primera en la que la disgregación de la sociedad y de la ideología que la sustenta (representada en el microcosmos de la ciudad) es presentada como total y final, sin esperanza de reconstrucción.

Nos apoyamos en esta afirmación cuando señalamos que la cinta da origen, precisamente por esa posición que podríamos llamar “pesimismo estructural”, al *New Hollywood*, una línea seguida posteriormente por otros autores del movimiento, aunque o bien se centraron el algún aspecto más concreto de la sociedad estadounidense en su crítica o no fueron tan pesimistas en su reconstrucción del ideario que sustenta la sociedad.

En lo meramente cinematográfico, *La Jauría Humana* forma parte además de un movimiento especialmente interesado en romper ciertos esquemas del cine clásico; entre ellos, el que aquí nos ocupa es aquel que, cercano al *cinema verité*, se esfuerza por mostrar en pantalla una versión de las historias lo más cercana posible a la realidad; esto pasaba inexorablemente por romper tabúes sobre lo mostrado y lo no mostrado y especialmente en cuanto al uso de la violencia.

Así, *La Jauría Humana* es, en cuanto a su uso de la violencia, el preludio de una manera de narrar que Penn desarrollaría en su máxima expresión en *Bonnie & Clyde*, una narrativa que le emparentará definitivamente con Peckinpah. Aunque de hecho no lo hace tanto desde el punto de vista narrativo (sí en lo explícito de la violencia, pero no tanto en la utilización de recursos como la cámara lenta por la que es famosa la última escena de *Bonnie & Clyde* o *Grupo Salvaje*) como en el temático. Con *La Jauría Humana* y la búsqueda del máximo realismo, Penn colaboró en la generalización de la violencia en géneros cinematográficos distintos del bélico, y con *Bonnie & Clyde* en la estilización de la violencia y su utilización como recurso narrativo con significado propio.

Se impone en la cinta que nos ocupa más la violencia como escenario que como recurso narrativo en sí mismo, lo que no ocurre en las anteriormente mencionadas. De hecho, la sofisticación y la estilización de la violencia que se da en ellas no está tan presente en *La Jauría Humana*. Cuando hablamos de ella como precursora del *New Hollywood* lo hacemos no solo por su hábil retrato de una parte de la sociedad estadounidense sino también por la introducción de temáticas, como la violencia, que posteriormente tuvieron un desarrollo más amplio, también en lo técnico, en posteriores cintas.

Las razones del cambio en la representación de la violencia en la década son fundamentalmente dos, como señala James Kendrick:

La más obvia y directa [...] es la disolución del *Production Code* y su reemplazo por el sistema de calificación de 1968. E indirectamente (y podría decirse que más importante), el clima de cambio en América con la Guerra de Vietnam, el movimiento por los derechos civiles, los disturbios urbanos, los asesinatos públicos y las escaladas en crimen callejero y protestas contra la guerra (2009: 32).

Kendrick recuerda la importancia del aumento del público joven en los cines y de la situación económica de la propia industria cinematográfica, su inestabilidad, grave crisis de ingresos y avidez de novedades que volvían a llenar las salas, y relaciona todo ello con los modos de representación (2009: 44). De esta manera, la irrupción de la violencia en películas como la que nos ocupa respondería a una doble vertiente: el propio contexto, que ya hemos señalado, y un segundo factor, desencadenado por este; los cambios en los códigos cinematográficos desde la abolición del *Production Code* que otorgaban a los directores la posibilidad de explotar nuevos recursos narrativos y temáticos, entre ellos la violencia explícita.

La Jauría Humana, estrenada en 1966, es previa a la aprobación del sistema de calificación, por lo que este parece más una causa del nuevo ambiente de libertad creativa que una consecuencia del mismo. Aunque no desdeñable este aspecto, consideramos que el factor revelador del aumento de la violencia es más bien lo que Kendrick llama “clima de cambio” en el país y que, en lo relativo a la violencia es innegable: entre 1965 y 1968, más de doce líderes de los movimientos por los derechos civiles fueron asesinados y los crímenes con armas aumentaron entre un 15% y un 20%, mientras la tasa de crímenes incluso se duplicaba (2009: 35). El contexto histórico, pues, no podía ser más proclive a la inclusión de la violencia no solo como recurso técnico, sino como foco argumental: según Stephen Prince, “la guerra y los asesinatos de la década alimentaron una fascinación general por la violencia a la que las películas respondieron” (Prince, 2000: 8).

También Kendrick explica que “dado que la amplia mayoría del público americano era por primera vez testigo del daño que las balas y la metralla pueden hacer en el cuerpo humano, gracias a lo expuesto en sus salones, estos directores (Penn y Peckinpah) no podían no dar importancia a la muerte y la violencia” (2009: 37).

De hecho, el propio Penn señaló en su momento la influencia de la violencia y de los acontecimientos de la década en su cine: “Estados Unidos es un país en el que la

gente representa sus puntos de vista de manera violenta. Afrontémoslo: Kennedy fue asesinado. Estamos en Vietnam disparando a gente y siendo disparados...es la sociedad americana y yo tengo que encarnarlo diciendo que es una sociedad violenta" (Bouzereau, 2000: 11).

Así, a pesar de que Joseph Morgenstern considera el film de Penn "pretenciosamente primitivo" en su presentación de símbolos sociales y raciales (Prince, 2000: 48), este comentario nos parece especialmente relevante porque pone en valor un aspecto de la película que ya hemos comentado: la tendencia a la violencia, o la búsqueda de esta ante cualquier pretexto, es decir, una fascinación no solo con asistir a la violencia sino con participar de ella, algo que ocurre con prácticamente todos los personajes de la película.

El final del film, completamente alejado del concepto de *happy ending*, no es sino la huida y la derrota de los considerados justos de un sistema en decadencia y obsoleto, pero ante todo es la derrota de una forma de entender la organización social frente a otra basada en la violencia y en la influencia del poder.

5.5 HAROLD Y MAUDE

- “¿Piensa que la revolución sexual ha ido demasiado lejos?

- Ciertamente parece haberlo hecho”.

La madre de Harold pregunta y contesta ella misma a un cuestionario para encontrar pareja a su hijo.

Harold y Maude (*Harold and Maude*, Hal Ashby, 1971) es la más tardía de las películas analizadas para esta investigación. Estrenada en 1971 y basada en la novela homónima del mismo año escrita por Colin Higgins, es la segunda película de Hal Ashby y condensa algunos de los temas que hicieron de este autor uno de los más representativos -aunque a la postre uno de los más olvidados- del *New Hollywood*, principalmente a través de una fuerte implicación y temática social.

La película se produjo con un presupuesto de 1,5 millones de dólares (Philip C. DiMare, 2011: 233), una suma modesta para la época, y tuvo una pobre recaudación en el momento de su estreno; sin embargo, con el paso del tiempo ha tomado cierto estatus de película de culto. La crítica especializada fue por lo general poco entusiasta con el resultado del film, como veremos posteriormente -fue especialmente célebre la crítica de la revista *Variety* que comenzaba diciendo que “*Harold y Maude* tiene la gracia y la alegría de un orfanato en llamas” (*Variety*, 1970).

La película de Ashby aparece además en un momento en que el *New Hollywood* estaba en cierta etapa de transformación o transición entre algunas de las cintas que ya hemos analizado -y que ya habían abordado varios de los temas que en esta se tratan, como *El Graduado* o *El Restaurante de Alicia* (*Alice's Restaurant*, Arthur Penn, 1969)- y el movimiento parecía cercano a bifurcarse entre los directores que optarían por contenidos más reflexivos, como John Cassavetes, Martin Scorsese o Francis Ford Coppola, y aquellos a lo que se dio en llamar directores de *blockbuster* como Steven Spielberg.

La película narra la relación entre Maude y Harold. El segundo es un joven al que suponemos una edad cercana a los 20 años, que pertenece a una familia acomodada y que tiene una obsesión por la muerte y el suicidio. Harold muestra signos evidentes de depresión que le llevan a fingir suicidios e incluso llevan a su madre a obligarle a

visitar a un psicoanalista. Su concepción de la vida y del valor de esta da un giro radical a medida que conoce y se enamora de Maude, una anciana de 75 años también interesada por los funerales que sirve de contrapunto a la visión esencialmente pesimista de Harold y que representa el positivismo y una concepción de la vida diametralmente opuesta a la de Harold.

La temática del filme aborda el suicidio, la presencia de la muerte y las relaciones amorosas alejadas de lo convencional, temas que posteriormente volverían a aparecer de manera insistente en otras películas de Ashby como *El Regreso* o *Bienvenido Mr. Chance (Being There*, Hal Ashby, 1976), en la mayor parte de los casos supeditados a un reconocible mensaje de contenido social contracultural.

Sin embargo, *Harold y Maude* introduce una variable no desdeñable respecto a las películas anteriormente analizadas y, de hecho, sobre la mayor parte de las que conforman el *New Hollywood*: la presencia como protagonista de una mujer de la tercera edad. Por ser una generación esencialmente unida a la juventud y a la transgresión, llama poderosamente la atención una protagonista de edad tan avanzada, aunque posteriormente veremos cómo su carácter concuerda en esencia con los principales postulados del movimiento contracultural.

La trama de la película se articula sobre una doble contraposición: primero entre el nihilismo y negativismo del personaje de Harold, empeñado en acabar con su vida, aunque sea de manera fingida, y el optimismo desatado de Maude, testigo de algunos de los verdaderos dramas del siglo XX (conviene recordar ya la escena en que vemos un tatuaje que señala su supervivencia al Holocausto de la Segunda Guerra Mundial). Sin embargo, esta primera confrontación termina por convertirse en el motivo de unión de ambos personajes y de hecho es la razón del viaje iniciático y vital de Harold.

La segunda oposición de la cinta se da entre la concepción de la organización y estratificación social de ambos personajes (primero por separado, luego coincidente) y el *establishment*, entendido como la autoridad ejercida por poderes políticos, religiosos, militares y sociales. Pensamos en esta variable como la que da verdadero contenido contracultural a la cinta y de hecho no encuentra solución de continuidad, algo que sí ocurre con la confrontación entre el carácter de los personajes, que sí alcanza una conclusión cerrada.

En la línea de la segunda hipótesis, Parley Ann Boswell y Paul Loukides consideran la película y las contantes referencias a la muerte una muestra del “escepticismo

hacia las instituciones y los valores tradicionales que caracterizaban a Norteamérica y la cultura del *western* en la era de la Guerra de Vietnam" (1999: 75).

Como Boswell y Loukides, pensamos en el componente funerario de la cinta como una reflexión sobre la validez de los valores más tradicionales, aunque también sea una manera de esbozar el carácter de dos personajes que se acercan a la muerte de maneras muy diferentes. Es a un tiempo un cuestionamiento de la autoridad social y política y una reflexión sobre el modo de vida suburbial que, de manera similar a como ocurría en *El Graduado*, aleja a los jóvenes allí nacidos de una verdadera educación sentimental y un compromiso social real. La manera de actuar y pensar de Harold cambia radicalmente durante el film y lo hace cuando identifica en Maude ciertas motivaciones que desconocía hasta ese momento.

En ese sentido, DiMare señala que "alienado por su madre desocupada e incongruente, Harold parece no tener conexión con el mundo exterior y con la sociedad de la que forma parte" (2011: 233), y explica sus intentos de suicidio como formas de llamar la atención de su madre.

Es decir, los suicidios de Harold cumplirían la función de destacar su alienación y su alejamiento de la organización social común y la de la clase alta a la que pertenece, pero asumirían también la representación de la asunción de la violencia propia del contexto norteamericano de los años sesenta y setenta, ejemplificados en la Guerra de Vietnam.

Así, la dicotomía entre la vida y la muerte, que en todo momento sobrevuela la cinta, se enlaza con el cuestionamiento de la utilidad y de la humanidad de la Guerra de Vietnam, a la que acompañó, casi por primera vez en Estados Unidos, un verdadero movimiento de oposición social.

De hecho, autores como Garry Mulholland identifican no solo en los suicidios de Harold sino en la actitud de su madre ante ellos, "una metáfora del papel protagonista de la muerte en la vida pública en los ultraviolentos primeros setenta, al tiempo que una necesidad neurótica del chico de ser amado" (2001).

Ambos autores coinciden en su valoración de la actitud de Harold como una evidencia de la presencia constante de la muerte y la violencia en su contexto histórico. De hecho, creemos, se relaciona primero y a nivel general con la Guerra de Vietnam y la exposición televisiva constante de su horror, y segundo y a nivel cinematográfico con la propia filmografía del *New Hollywood*, que evidencia la

insensibilidad hacia la violencia y la propia institucionalización de esta, como hemos tratado en el análisis de *La Jauría Humana*.

Para hacer esta crítica, Ashby utiliza el género de la comedia, de manera similar a como pudiera hacerlo Robert Altman. El mecanismo de humor de la cinta, que podemos considerar una comedia negra, es similar al que hemos visto en *M.A.S.H.*, que no es otro que el de la inclusión del *gag* en un marco trágico, alternando en este caso un hospital militar por el suicidio y los funerales.

Sobre este tono humorístico la crítica se muestra dividida. El propio Mulholland cree que “lo que diferencia a Ashby es el amable, disperso y gracioso modo en que dispone sus sátiras contraculturales, cambiando la ira o la histeria por un resignado divertimento de la estupidez humana al estilo de Kurt Vonnegut o John Kennedy Otoole” (2001) mientras en la crítica ya comentada que la revista *Variety* dedicó al filme en el momento de su estreno se reseñaba que “el segundo largometraje del director Hal Ashby está marcado por unos buenos *gags*, pero empañado por una mayor preponderancia de humor inmaduro, exagerado y burlón supuestamente del tipo que atrae a un público más joven” (*Variety*, 1970).

En cualquier caso, el lenguaje de la comedia negra sirve, como hemos señalado, para hacer una crítica generalista al sistema social en el que está inmersa la historia, contraponiendo cierto mensaje optimista y ligado a la contracultura al lenguaje siniestro con que describe gran parte de las instituciones. En esa línea se posiciona también DiMare: “el film ridiculiza sistemáticamente el sistema -encarnado en las organizaciones militares y judiciales, instituciones religiosas, y la psicología- y ofrece una alternativa en la variedad, la alegría, el amor y la vida” (234).

En efecto, en *Harold y Maude*, y de nuevo es una constante en el cine de esta generación, la crítica es muy amplia, referenciando más un estado generalizado de conciencia y un *establishment* caricaturizado y simplificado que un aspecto concreto. Así, Ashby amplifica el mensaje a todas las instituciones posibles y lo que contrapone es toda una filosofía de vida basada en la contracultura y la conciencia ante la variedad. Una filosofía opuesta tanto a las instituciones a las que ridiculiza como al comportamiento de Harold al inicio de la cinta, esto es, la indiferencia ante lo desconocido.

Y sin embargo Harold sí se opone, antes incluso de conocer a Maude, a lo militar, a lo religioso y a lo familiar. Esto es, tiene una oposición natural a los valores tradicionales. Por eso pensamos en la película como una especie de defensa de cierta rebeldía informada, concienciada y reflexiva.

Este análisis nos lleva a identificar en la película una reflexión sobre la naturaleza injusta de las instituciones que se representan, primero desde un punto de vista natural, humano, si se quiere, pues Harold se opone a ellas casi sin ser consciente de por qué lo hace. Posteriormente, la crítica se amplia y torna en desobediencia cuando Harold conoce a Maude; entonces la oposición llega desde esa rebeldía informada y consciente a la que hacemos alusión.

En este proceso el estamento militar es, posiblemente detrás de la propia estructura familiar, el más criticado en la cinta (también lo es el policial, aunque de manera más breve). En esencia, lo es cualquier forma de autoridad impuesta. En ese punto ahonda Christopher Beach: “lo intercambiable de la autoridad masculina en la película se muestra en la decoración de las oficinas: el tío Víctor se sienta delante de un retrato del coronel MacArthur, el cura lo hace delante de uno del papa y el psiquiatra tiene un retrato de Freud” (2009: 54).

Este aspecto destacado por Beach no hace sino poner de relieve la crítica generalista de la película, que eleva la parodia de estos estamentos a una reflexión sobre su propia existencia o pertinencia en la época que nos ocupa, a costa de involucrar a algunos de los principales referentes de cada una, dejando claro que la crítica no se ciñe al mero momento histórico.

En el caso del ejército, como hemos dicho uno de los estamentos más señalados, cabe recordar que al retrato de MacArthur, figura emblemática de la historia militar estadounidense en la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Corea y ferviente anti-comunista, se unen el del icónico soldado Nathan Hale (con el que el Tío Víctor comparte la concepción de que perder la vida o una parte del cuerpo no es óbice para defender la lucha armada) y el de Richard Nixon. Ashby involucra así la política exterior del entonces presidente americano, cuyo mandato coincidió con el último tramo de la Guerra de Vietnam, y la une a la concepción del ejército que ya hemos comentado, estableciendo una línea de continuidad que recalca lo estanco de la institución. El retrato del Tío Víctor como un hombre irreflexivo y violento en extremo profundiza en la crítica a un estamento que, como ocurría en *M.A.S.H.*, es duramente ridiculizado, en especial en lo tocante a sus altos cargos.

La película explota también el tema del amor libre, no con la profundidad que lo abordan otras cintas de la época -el crítico Emanuel Levy señala que “la historia central de amor es demasiado inofensiva, mostrada con demasiada seguridad para ser considerada realmente una película *anti-mainstream*” (2011)- pero sí con la evidencia de mostrar una relación entre una mujer mayor y un adolescente. Cabe recordar también que el propio Ashby quería haber sido más explícito en dicha

historia de amor y en lo tocante al sexo entre ambos, pero la productora de la película vio en ello un riesgo excesivo de cara a su éxito comercial.

En efecto, la idea de una relación entre un hombre tan joven y una mujer tan mayor hizo impensable el hecho de que Ashby mostrara en escena algún tipo de contacto sexual, algo que sí ocurre en *El Graduado*, pero el mero hecho de mostrar la relación entre ambos y de enseñar una escena posterior a la relación ya implica una novedad suficiente desde el punto de vista temático, si no desde el meramente técnico. Al tiempo, la película acomete los convencionalismos de las películas románticas tradicionales, introduciendo una versión más extrema de *El Graduado* y cambiando el origen de la relación: la pasión en uno, el amor en otro.

En el aspecto técnico cabe destacar que Ashby utiliza un estilo narrativo que no corresponde con los principales cánones del *New Hollywood*; esto es, el hilo narrativo es totalmente lineal y utiliza tomas por general largas, alejadas del montaje rápido y fragmentado de directores como Martin Scorsese. Sin embargo, Ashby sí se permite un recurso narrativo destinado a crear complicidad con el espectador; Harold mira a cámara hasta en dos ocasiones: la primera una escena en la piscina y la segunda tras una de sus citas, en la que mira directamente a cámara y sonríe maliciosamente.

Volviendo a la comparación con *El Graduado*, cabe decir que ambas comparten ciertos arquetipos narrativos que no podemos dejar de relacionar con la propia trama: el uso de la música para subrayar la alienación y posteriormente la exaltación de la individualidad, o la definición del personaje, primero en su individualidad pura y luego en su descubrimiento de otra realidad.

5.5.1 CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES Y SALTO GENERACIONAL

La relación con la muerte acentúa otro aspecto de incuestionable calado en el filme: la cuestión del salto generacional entre quien ha tenido y tiene muy cerca la muerte y a quien le atrae por mero descontento juvenil. El contraste en este caso es muy evidente entre una persona de 75 años que ha vivido la Segunda Guerra Mundial y un chico por debajo de los 20 que vive en la época de la Guerra de Vietnam que en un primer momento no le afecta más que tangencialmente, puesto que no supone en ningún caso un cambio en el único modo de vida que conoce.

En este punto, el paralelismo en la temática con *El Graduado* es tan evidente como diferente es su forma de afrontar el desencanto con la vida burguesa y acomodada y el descubrimiento de una forma diferente de vida de mano de una mujer de mayor edad. La diferencia principal estriba en que la señora Robinson pertenece a la misma clase social que Benjamin y por tanto el mundo que le descubre es básicamente el de la sexualidad, mientras que Harold se abre a una forma enteramente distinta de considerar el mundo, algo que tiene mucho que ver con la posición contracultural del movimiento *hippie*.

Cabe señalar una escena concreta en que las similitudes entre *Harold y Maude* y *El Graduado* se hacen patentes: uno de los suicidios fingidos de Harold se da en la piscina, donde simula ahogarse. Recordemos una toma desde dentro de la piscina que se da no solo en estas dos películas, sino también, retrocediendo un poco más en el tiempo, en *El Crespúsculo de los Dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), donde, como en las dos anteriores, la historia se da entre un hombre joven y una mujer mucho mayor.

Volviendo a la relación entre las dos primeras, Christopher Beach señala la coincidencia del argumento, pero pone de relieve que *Harold y Maude* recoge una idea de la escuela del realismo social y la empuja hasta la frontera del absurdo:

Mientras Benjamin es una versión del apuesto y sexualmente potente joven americano, Harold es neurótico y un tipo carente de sexualidad, pálido y cuyo lenguaje corporal torpe denota la antítesis de la masculinidad del *mainstream* de Hollywood. [...] Mientras *El Graduado* satiriza un tipo concreto de la mentalidad de la clase media-alta, *Harold y Maude* utiliza su humor mordaz para cuestionar un rango más amplio de las creencias e instituciones americanas (2009: 56).

Ahondando en el personaje de Harold, James A. Davidson cree que con este protagonista Ashby dibuja las características de lo que será la quintaesencia de sus personajes: “un hombre-niño inocente que está influenciado por las personas de espíritu libre para superar la tiranía de una figura paternal dominante y separarse de ella para ganar experiencia vital”. Davidson considera que sus intentos fingidos de suicido no son sino formas de oponerse al modo de vida que intuye será el suyo porque es el de su madre.

Por su parte, Beach subraya una característica del personaje que ya hemos comentado: su forma de comunicación no verbal. Los suicidios, apunta, son la manera del personaje de dramatizar su descontento y a su alienación, mucho más que su expresión verbal.

En cualquier caso, la personalidad de Harold es en primera instancia solo oposición; esto es, se define más por lo que rechaza que por sus afinidades: oposición a su madre y con ello a un estilo de vida burgués y acomodado pero que encuentra esencialmente vacío, sin sentido (una reminiscencia al existencialismo que abordaremos más adelante en este análisis) y que le lleva constantemente al suicidio, por más que este sea fingido; también a su tío Víctor y con él al militarismo y a todo lo que este implica. Es especialmente significativa la confrontación entre Harold, que encuentra gusto en fingir su propia muerte, y un militar que ha arriesgado la suya y de hecho ha dado parte de su cuerpo por una causa, la guerra, que Ashby muestra como ridícula. El director estadounidense ampliaría su crítica al ejército en su siguiente película, *El Último Deber*, en la que volvería a aparecer lo que Davidson denomina el personaje “hombre-niño” inocente que aprende durante la película sus propios valores y forma de encararlos en confrontación con una situación hostil, y en *El Regreso*.

La profundidad en el personaje de Harold se alcanza sin embargo cuando este conoce a Maude y su espectro vital comienza a abrirse y a tener sentido más allá de la mera oposición y nihilismo. Maude cumple además el papel de la madre cariñosa que Harold no encuentra en su propia madre y en la que ya hemos visto que inciden autores como DiMare y Mulholland.

Con esa evolución del personaje, constatamos en *Harold y Maude* una constante en el cine del *New Hollywood*: la ausencia de voluntariedad y compromiso de su protagonista, especialmente en cuanto se refiere a contenido político o social. Es cierto que muestra un cuestionamiento de la autoridad en esencia acorde con los postulados del movimiento, pero denota más una disidencia individual que un convencimiento social o político concreto que le lleve a ello.

Esta realidad, que hemos constatado en la mayor parte de las cintas analizadas, constituye en sí misma un tema crucial en esta tesis, pues pensamos en ella como una evidencia de la falta de contenido fundamentado, concreto, de ciertos axiomas contraculturales. Y lo hacemos a pesar de que en *Harold y Maude* muchos de los postulados de los sesenta (no los reivindicativos políticos, pero sí los más sociales y organizativos) son muy evidentes: la ruptura total y absoluta con el modo de vida anterior, la tendencia al escapismo social, el movimiento *hippie* y sobre todo la tendencia a la individualización y la diferenciación de la masa a través del autodescubrimiento.

Incidimos en este punto en la contraposición en la película de dos modelos de oposición o resistencia al modelo imperante: Maude, que ha pasado por grandes dificultades, lo hace a través de una lucha activa (en los años anteriores, acudiendo a manifestaciones, resistiendo al Holocausto, etc.), del cuestionamiento de la autoridad e inculcando a un joven como Harold su postura ante la vida y el orden social establecido. Harold, en una actitud más propia de su generación y de un tipo de existencialismo superficial (no posee una postura firme sobre ello pero su cuestionamiento del valor de la vida es obvio) aborda su descontento desde una postura absolutamente pasiva, desvinculada por completo de cualquier reflexión o compromiso ajeno a sí mismo.

Pensamos en este hecho no como una falta de la película; aún más, parece una reivindicación no solo del incitamiento a una vida plena desde Maude hacia Harold sino como una reivindicación de Ashby (como Altman, un director claramente posicionado políticamente en la izquierda) hacia una postura reivindicativa y activa ante cuestiones sociales de calado de la época. Una de ellas, aunque como en la mayoría de las películas del *New Hollywood* tratada de manera tangencial, es la Guerra de Vietnam. Es patente la diferencia entre el conflicto anterior, la Segunda Guerra Mundial, y el sufrimiento que supuso para la generación de Maude, y el que provoca en Harold, tan alejado como pueda imaginarse de cualquier preocupación que no sea su propia infelicidad, algo especialmente notable en una película como esta, estrenada cuando el conflicto se encontraba en sus etapas más virulentas.

En su contextualización histórica del filme, Zoller señala que

Sobre la base de las innovaciones de las referencias de *El graduado* y *Easy Rider*, *Harold y Maude* explora las otras mentalidades *outsider* a través del corte fragmentado, utilizando los montajes musicales para embellecer sus temas y crear una sensación de suspensión emocional. Pero *Harold y Maude* es en última instancia una película más rica, más profunda, menos medida [...] y

también más cálida, más rara y más difícil de reducir a eslóganes. No coloca a los rebeldes contra el *establishment* o a cualquier grupo en contra de otro. Sólo quiere que la gente sea ella misma y sea apreciada en lugar de juzgada -y difundir la felicidad a través del acercamiento (2002).

Este enfoque, que compartimos en parte (esencialmente en esa búsqueda de lo emocional y del descubrimiento de la propia individualidad a través del contacto, es decir, del enriquecimiento a través de la socialización; también coincidimos en la diferencia que marca entre el *outsider* estereotípico de *Easy Rider* y los personajes de *Harold y Maude*), infravalora la importancia de la confrontación como forma de definición de los personajes, que consideramos fundamental. Si la figura de Harold (también la de Maude, aunque en menor grado, pues su personaje está perfectamente definido) tiene sentido es precisamente en su crecimiento, que se muestra precisamente a través de la oposición al *establishment*.

Siguiendo con el análisis de Zoller recordamos su visión sobre lo político en la cinta: “No es una declaración política sino humanista. Establece que las divisiones generacionales, de clase y de género son reales, pero las encuentra curiosas y no amenazantes” (2002).

En efecto, y como hemos señalado, la película se muestra mucho más cercana a postulados filosóficos como el existencialismo o una corriente como el *hippismo* que a un movimiento político concreto, aunque es innegable que contiene una crítica a poderes políticos y autoritarios. De hecho, reflexiona sobre la validez del sistema de clases con la mezcla entre el estatus al que pertenece Harold y la clase baja de la que proviene Maude (aunque este tema, claro está, sí ha sido tratado en multitud de ocasiones en el cine anterior), un punto que la diferencia esencialmente de *El Graduado*, en la que el protagonista no se mezclaba en ningún momento con otros estamentos sociales, a los que incluso llegaba a despreciar.

Sin embargo, Brian Gibson considera que *Harold y Maude* carece del contenido social sobre la América de Nixon que sí contiene la posterior *Bienvenido Mr. Chance (Being There)*, Hal Ashby, 1979). Discrepamos de su opinión pues, como hemos señalado, pensamos en Harold y Maude como un contenedor de gran parte de la temática social del periodo que nos ocupa. Pensamos que Gibson se basa más en la evidencia de una película, *Bienvenido Mr. Chance*, que ejemplifica su mensaje en la figura de un político, pero eso no es óbice para que el contenido de *Harold y Maude*, más generalista si se quiere, sea profundamente social. De hecho, el propio Gibson señala más tarde que

Los suicidios falsos de Harold son a la vez un desafío y pálido reflejo de su vida de clausura, minado bajo el techo de su madre distante. Y, en un eco de la Guerra de Vietnam, la contracultura (encarnada por Maude) ayuda a Harold a evitar el ejército cuando su tío [...] intenta reclutarlo en la lucha asesina por la patria (el hombre parlotea oficiosamente, a la manera del Tío Sam, debajo de un retrato de Nixon antes del *Watergate*) (2012).

En efecto, y a pesar de coincidir con Gibson en lo “infantil” de parte del discurso de Maude, no cabe en nuestra opinión concluir que por ello esté más vacía de contenido social que otras películas de Ashby, porque la confrontación entre esas tres variables (la vida aburguesada de Harold como exponente de los suburbios de las familias acomodadas, primero, las representaciones de iglesia y ejército como paradigma de los valores tradicionales, segundo, y ese discurso cercano al *hippismo* de Maude, por último) no son sino el fruto de un análisis, ligero y en clave de comedia si se quiere, pero amplio, de la América de la era Nixon.

De hecho, son varios los autores y críticos como Levy -“a pesar de sus defectos [...], la película, estrenada durante el apogeo de la Guerra de Vietnam, el movimiento contra la guerra y el *hippismo* y su humor anárquico y valores anti sistema reflejan el espíritu de la época” (2011)- o Joe Leydon que asumen el contenido social de la película como evidente:

La historia de *Harold y Maude* -la película y sus mitos, sus creadores y sus decisiones- se puede leer como un emblema de la era del *New Hollywood*, incorporando tanto las mejores intenciones y los peores impulsos, la asunción de riesgos más libre de espíritu y la peor auto-indulgencia mal orientada; ambas han llegado a definir el “*American New Wave*” (2009).

También el ya mencionado Shedlin cree que

Harold y Maude es una película sobre la libertad. [Hal Ashby] ha intentado audazmente sugerir las posibilidades de lograr la autonomía personal en la sociedad moderna. Sin ser dialéctica ni militante, *Harold y Maude* es en muchos sentidos una película política y habla directa y urgentemente a la audiencia a través del personaje de Maude y de la ridiculización completa de elementos sociales opresivos (1972).

Tanto es así que el final de la cinta, con las tres instituciones (ejército, iglesia y psicoanálisis) dando su visión sobre la relación entre ambos, no deja de ser un

resumen de cómo la relación se opone esencialmente a lo considerado como correcto por las tres. Asumimos por ello el resumen que hace Christopher Beach sobre las dos variantes principales de las que hemos hablado en este análisis: “la sátira de la película se dirige tanto a las instituciones sociales –la iglesia, el ejército y el psicoanálisis- como a los valores de la clase media-alta representada por la engreída y egocéntrica madre de Harold” (2009: 52).

Esa clase media-alta, de la que hemos tratado más ampliamente en el análisis de *El Graduado*, y sus valores conservadores aparecen caricaturizados de manera explícita cuando la madre de Harold contesta por sí misma a un cuestionario para encontrar pareja a Harold, en una escena que cumple un doble propósito: la ya comentada puesta en cuestionamiento de su sistema de creencias y la definición de la alienación de Harold, cuya respuesta es sintomática: otro suicidio.

En cuanto al primer tema, la postura de la madre de Harold sobre ciertos temas es muy clara, especialmente en cuanto a la libertad sexual: opina y “obliga” a opinar a su hijo, que la libertad sexual ha ido “demasiado lejos”, que la exposición sexual en los medios es excesiva y que la educación sexual no debe aprenderse fuera de casa. Además, comparte sin dudar la pervivencia de la pena de muerte, la idea de que dios puede influenciar sin duda la vida de las personas y la vida después de la muerte; es decir, da por hechos puntos de creencia esencialmente religiosos y clasistas que la definen ideológicamente.

Volviendo al tema del salto generacional, *Harold y Maude* incide en la cuestión que ya inició *El Graduado* pero lo hace desde la conciencia del cambio y la mayor profundidad de la transformación social de la época. Según Mullholland, “la edad equivale a propósito y juventud a nihilismo, porque la generación de Maude libró una batalla necesaria -Maude resulta ser una superviviente a una campo de concentración nazi- y la generación de Harold una inútil e innecesaria” (2001).

Según Richard McGuiness,

Las mejores comedias negras resaltan punzadas de conciencia sobre las vidas sin esperanza que crean [...] *Harold y Maude*, a pesar de estar construida sobre un concepto muy delicado –el salto generacional se unifica con el amor a la muerte- y hacer caricaturas sobre el *establishment* sin gracia, es tranquila en su núcleo central y captura a sus personajes en sus momentos de necesidad más solitarios (1971).

A pesar de coincidir en lo banal de ciertos guiños del guión para caricaturizar aquellos aspectos del sistema ante los que oponerse, nuestro principal desacuerdo con McGuinness es que el núcleo central de la cinta sea la atracción de los protagonistas hacia la muerte; consideramos que lo es más el salto generacional (o precisamente la anulación de este) y el descubrimiento de esa rebeldía consciente e informada. Esta está a medio camino entre el existencialismo de Harold al principio y el descubrimiento de la verdadera esencia del cambio social que ocupaba la contemporaneidad: el desacuerdo con el *establishment* del que habla este autor.

De hecho, el salto generacional puede considerarse opuesto al de *El Graduado*, pues este, que asumimos como fallido a costa del final ya comentado, no se parece al de *Harold y Maude*, que podemos considerar un “salto generacional opuesto”, pues los valores en boga en la época los representa una anciana de 80 años, que es precisamente quien los inculca en el joven Harold.

5.5.2 HAROLD, EL EXISTENCIALISMO Y LA GENERACIÓN BEAT

Autores como Kenneth Portnoy consideran *Harold y Maude* una película sobre “la vida contra la muerte”. Aunque consideramos que esa visión deja de lado el contenido social de la cinta, que de hecho nos parece el más destacable, es cierto que resulta fácil identificar en ella referencias a algunas líneas de pensamiento existencialistas, esto es, a una ética del comportamiento individual apartado de los sistemas de creencias externos a ella.

La confrontación entre la vida y la muerte no es la esencia de la cinta, lo es la oposición entre el sinsentido de un tipo de vida basada en ciertos valores presentados como anticuados y representados por la madre de Harold y otros nuevos representados por Maude. A pesar de ello, la vida y la muerte sí son temas esenciales en la cinta, claro está. Son constantes las referencias durante la cinta, especialmente en boca de Maude, al ciclo de la vida, a que la vida y la muerte forman parte de un todo. Pero cabe recordar en este punto un diálogo en que Harold dice a Maude: “yo no he vivido. He muerto varias veces”. Este punto nos refuerza en la idea de que la película no trata esencialmente de la vida y la muerte *per se*, sino de la forma de vivirla y experimentarla y más generalmente de los valores que impulsan a hacerlo (de hecho, la frase de Harold es la respuesta a la de Maude: “es mejor no ser demasiado moral en la vida. Mejor las metas que la moral”).

No pretendemos en esta parte ahondar en la profundidad de una corriente como el existencialismo, pues sería imposible y queda lejos de nuestro ámbito de estudio, pero sí dar cuenta de algunas evidencias que consideremos importantes pues fueron fundamentales en el crecimiento de las teorías y movimientos sociales que sí nos ocupan y que de hecho tienen mucho que ver con esa *historia de las mentalidades* que abordamos en el primer capítulo de esta tesis.

De hecho, el existencialismo sufrió una vigorización en el siglo XX como consecuencia de las guerras mundiales, que hicieron plantearse a autores como Albert Camus la importancia de la vida y la existencia. Harold comparte con personajes de Camus como el protagonista de *El Extranjero* (*L'Étranger*, Albert Camus, 1942) no solo la concepción del absurdo de la existencia, sino cierta incapacidad para mostrar sus sentimientos y una predisposición para la indiferencia ante la familia más cercana (en ambos casos, la madre). Ante todo ello se contrapone la vitalidad de Maude, que encuentra sentido a la existencia y lo hace de manera libre.

Además, en la película está presente la reflexión de Camus sobre si el absurdo de la existencia como el que atormenta a Harold ha de derivar en el suicidio y finalmente el de la aceptación de ese absurdo como parte de la vida. La lógica de la evolución de Harold está muy unida a esta concepción del escritor francés. Así lo explica también Mullholland: “cuando se enfrenta con estos adultos pretenciosos, ciegos y el absurdo mundo que han creado, el deseo crónico de morir de Harold parece la única respuesta racional” (2001).

De hecho, la expresión del absurdo aparece en el film en varias ocasiones, de manera explícita, con ese mismo nombre. En una de las primeras escenas de la película la propia madre de Harold señala que el padre de Harold tenía “el mismo sentido de lo absurdo” que este y en la escena del cuestionario que su madre responde por sí misma, a la pregunta “¿sueles tener la sensación de que la vida no merece la pena?”, señala una opción C para indicar que su hijo no está seguro sobre ello.

También la propia Maude habla de lo absurdo de muchas circunstancias de la vida. Una de estas ocasiones es la escena en que en una iglesia en la que asisten al funeral de una persona que no conocían la salida del féretro coincide con un desfile. Maude y la propia escena remarcan no solo esa idea del absurdo sino que inciden en la concepción de la fina línea entre la vida y la muerte, que se repite en otras ocasiones durante la película. En relación con los funerales: “[...] son un recordatorio amable de la importancia de no agarrarse a las cosas. Hoy aquí, mañana no” o “el principio y el final, el gran círculo de la vida”.

También Michael Sheldin recoge en su estudio de la película unas declaraciones del escritor (y posteriormente guionista) que dio origen a la película, Colin Higgins, sobre la escena en que Harold descubre a Maude posando para un amigo que esculpe su figura sobre hielo y cuyo trabajo desaparece al final del día. La intención de Higgins fue mostrar “una alegoría de la filosofía existencialista, como El Mito de Sísifo de Camus [...] un individuo haciendo algo sin fin ni esperanza” (1972: 52).

Por todo ello vemos en esta cinta una diferencia importante respecto a alguna de las analizadas previamente: la transformación del personaje (inexistente en *M.A.S.H.*, profundamente pesimista en *Cowboy de Medianoche*) vira desde el existencialismo hacia el positivismo encarnado por Maude. Esto resulta fundamental pues, aunque distanciado del *happy ending* tradicional (cabe recordar que la película termina con la muerte de Maude) el recorrido del personaje es claro. La contraposición, por ejemplo, con *Cowboy de Medianoche* es muy evidente: el segundo partía del entusiasmo absoluto y la confrontación con la realidad le hacía desistir. *Harold y Maude* constituye una excepción a las reglas del *New Hollywood*: el viaje del

protagonista es el del descubrimiento hacia una nueva forma de vida que parte, eso sí, de cierta forma (consciente o no) de existencialismo y mantiene su repulsa a las formas de organización social ante las que en todo momento mantiene su rebeldía. Recordamos en este momento nuestro punto de vista de la película como una defensa de una “rebeldía informada” o al menos de una más consciente que aquella mostrada en *El Graduado* o *M.A.S.H.* Por tanto, la evolución del personaje marca una línea diferencial con el resto de películas que hemos analizado, o más bien lo hace su voluntad de cambio, algo que no ocurría en películas anteriores.

En este punto resulta interesante resaltar también las líneas comunes que Harold, al que hemos relacionado con algunos postulados existencialistas, tiene con la cultura de la Generación *Beat*, inmediatamente anterior al *hippismo* que acogió muchos de sus postulados.

Ambos comparten manifestaciones acerca de la libertad sexual el rechazo del consumismo -la película esconde multitud de diálogos de una hondura filosófica fuera de toda duda. Maude roba el coche de un policía, y la escena podría quedarse ahí en un *gag* más o menos divertido, pero la justificación (“lo hago para que no se olviden de la fugacidad de las posesiones materiales”) implica una concepción sobre el materialismo muy acorde con la del propio director y el crecimiento de Harold- y de ciertos valores tradicionales de la cultura estadounidense, pero en el caso de la Generación *Beat* y en el de Harold la cercanía al existencialismo y al individualismo es mayor¹⁴. Sin embargo, ambas corrientes confluyen en la defensa y práctica de una libertad sexual que finalmente es la que une a los dos protagonistas.

De hecho, de la película podemos extraer una visión paralela y libre sobre lo que fue la transformación de la Generación *Beat* hacia el *hippismo*, tribu en la que se insertaron parte los primeros¹⁵.

¹⁴ Incluso la palabra “beat” tenía en su origen una acepción de “cansado” o “abatido”, que se adapta perfectamente a la actitud del Harold pre-Maude. Incluso algo trivial como la manera de vestir de Harold es mucho más cercana a la de los llamados *beatniks*, y tras conocer a Maude tiende hacia una vestimenta más coloreada, al tiempo que asume las creencias más *hippies* de Maude, más partidaria del hedonismo y la asociación grupal.

¹⁵ Bruce Cook señala en “La Generación Beat” que cuando los *hippies* aparecieron en escena, aunque parecían no venir de ninguna parte ni tener ancestros, de hecho eran descendientes directos de los *beats*. El mismo Cook habla de cierta actitud propia de multitud de jóvenes estadounidenses tras la publicación de *En la Carretera* (*On the Road*, Jack Kerouac, 1957): “era como si hubieran dejado a un lado toda noción de rebeldía contra el sistema y hubieran decidido tratarlo con sumo desprecio” (Cook, 2011: 5).

Así pues, la transformación de la personalidad airada, más salvaje, de los *beats*, hacia el *hippismo*, que Ashby muestra en *Harold y Maude* de manera tardía, tiene que ver con “los cambios sutiles que han marcado la transición entre los *beats* y los *hippies*” y que según Bruce Cook puede verse en la propia personalidad de los escritores de esta generación, “más amables, menos propensos a los ataques de rabia y a la retórica de la denuncia” (2011:7).

También Miguel Grinberg apunta que para muchos de los partícipes de la cultura *beat* la respuesta a la sociedad en la que viven pasa por “la cárcel, la locura o la muerte [...] y concordarán en una cosa: el inválido abismo de la vida moderna es insufrible” (2003: 24).

Identificamos este “abismo” al que hace referencia Grinberg con la personalidad y los suicidios de Harold, que de hecho tienen mucho que ver con la incomprendición de esa vida moderna a la que cita, ejemplificada en este caso en la de los suburbios de clase alta.

Reproducimos en este punto varios párrafos del estudio del historiador Norman F. Cantor sobre el fenómeno *beat* que ilustran el paralelismo que pretendemos establecer con la figura de Harold, aunque este se ubica una década después:

La generación que llegó a la mayoría de edad en la década de 1950 intentaba [...] encontrar un sentido al mundo de la postguerra. Sus miembros tenían ante sí un mundo sumido en un estado de guerra permanente: la Segunda Guerra Mundial, la de Corea, la guerra fría. Según los *beats*, la realidad impedía que se pudiera rendir culto a la razón. Era imposible desterrar al mal por decreto, aunque cabía en lo posible darle en el mundo carta de naturaleza. La historia y la humanidad eran ingobernables. El progreso, víctima de todas las guerras, constituía una ilusión. Lo ‘único real era la muerte’. [...] Tampoco valía la pena hacer planes y proyectos en vista de la inexorabilidad de la muerte. [...] La doctrina *beat* renunciaba, naturalmente, a la autoridad y a la sociedad organizada; tanto la una como la otra parecían antinaturales y por consiguiente opresoras.

Otros trataban de acercarse a la realidad más por elucubraciones mentales que por medio de verdaderas experiencias. En resumen, el *beatnik*, tras marginarse con gusto, se organizó en su marginación con un conjunto de reglas, una vestimenta peculiar y un estilo propio, configurándose como un conformista contra el conformismo. Los *beatniks* parecían sumidos para siempre en una

actitud romántica, burda y trivial de marginamiento voluntario, de autocompasión, de desconcierto y de verborrea.

Los *beats* no rechazaban la etiqueta de marginados. [...] No pretendían convertir a la humanidad, sino verse libres de compromisos y obligaciones sociales para poder explorar su mundo interior (1985: 3).

Resulta fácil identificar en las reflexiones de Cantor los fundamentos de la identidad del Harold en todo aquello que tiene que ver con tres aspectos: la automarginalidad, el desapego ante los estamentos de la sociedad contemporánea y el papel de la muerte.

Harold no solo no huye de la marginalidad, sino que la busca de manera consciente, escapando, primero, de un elemento como el ejército (aunque el papel de este en la cinta sea más el de simbolizar su desapego hacia la institución concreta y la guerra en general), en el que a la fuerza habría de socializar con otros, y evitando las citas que su madre le organiza para que encuentre pareja. Esa marginalidad autoinfringida tendrá su punto final en cuanto a lo amoroso en el momento en que conoce a Maude, pero no en cuanto a lo social, pues sigue desdeñando el contacto con otros que no sean ella. Coincide pues esta socialización con el proceso que explica Cantor, y del que ya hemos hablado, del cambio en el concepto de rebeldía que se da entre esta Generación *Beat* y el *hippismo*, mucho más dado a la colectividad.

Es especialmente elocuente el retrato que Cantor hace de los *beats* como “conformistas contra el conformismo” y de aquellos que “trataban de acercarse a la realidad más por elucubraciones mentales que por medio de verdaderas experiencias”, pues se acercan a la esencia de Harold y lo relacionan de manera inexorable con esa cualidad del protagonista del *New Hollywood* que hemos destacado en varias ocasiones a lo largo de esta tesis: la aparente falta de voluntariedad del personaje, inmerso en un proceso de cambio social del que es partícipe casi sin darse cuenta. A esta coincidencia se suma la peculiaridad de Harold, que en efecto se define más por sus acciones domésticas y sus suicidios fingidos, que también identificamos en el discurso de Cantor como autocompasivos, que por la búsqueda de experiencias vitales, al menos hasta que conoce a Maude.

Por otra parte, el interés por la muerte tiene que ver con esa incomprendión sobre el sentido de la vida y desde luego con un cambio en la concepción que hasta entonces parecía indiscutible del valor de esta, y que se relaciona con el momento histórico posterior a la Segunda Guerra Mundial. Esta mentalidad tiene presentes la Guerra de

Corea, si nos ceñimos al movimiento *beat*, pero también la de Vietnam, si no perdemos de perspectiva la contemporaneidad del filme.

También así lo cree Héctor Briosso Santos: “La fuerza psicológica de la guerra y la violencia de los 50 y 60 tiene una gran importancia a la hora de impulsar a los jóvenes hacia la alienación, la inhibición social y la introspección” (2002: 147).

Así, Harold responde a cada intento de imposición de su madre con un tipo de suicidio (a una cena con un simulacro de haberse cortado las venas en el baño, a una cita impuesta fingiendo prenderse fuego o cortándose una mano, etc.) en lo que en un principio podemos pensar que es una manera de llamar la atención de su madre y que posteriormente entendemos como un tipo de rebeldía o descontento más amplio.

En contraposición a esta forma de estar en el mundo que personifica Harold, la de Maude es la encarnación del movimiento *hippie*, que tampoco a ella, como a Harold (ambos encarnan movimientos que por edad no les corresponden y que de hecho se cruzan en la historia americana) por edad le tocaba vivir.

Con todo ello, pensamos en la cinta de Ashby como un canto al individualismo en dos partes: primero como forma de disidencia ante una serie de valores tradicionales explicados como caducos ya en el inicio de la cinta. Es esa primera parte que podemos llamar de disidencia pasiva, y que Harold ejerce desde la ignorancia de una posición concreta de alternativa, pero definitivamente con profundo desprecio por cuanto significan esos valores. En esa primer parte, William Indick cree que

La reacción estupefacta de la sociedad civilizada a la relación iconoclasta y tabú de *Harold y Maude* está simbolizada con la oposición humorística de tres superegos de Harold: el militar, el cura, que representa a la religión, y el psiquiatra de Harold, que reprende a Harold diciéndole que un correcto complejo de Edipo se muestra en él a través de una atracción hacia una figura materna -no la figura de una abuela (2004: 37).

Compartimos con Indick, aunque esté más interesado por el componente psicológico de la construcción de los personajes, la idea de la evolución de la personalidad de Harold en contraposición a los estamentos que nombra –al que añadimos el ejército, que tiene una relevancia especial en el contexto de la Guerra de Vietnam y la opción de la no violencia que le inculca Maude-, pero creemos que sobreestima el valor simbólico de ciertos elementos que identifica como evidencias de su complejo de Edipo.

Como ejemplo, Indick identifica el final de la película, cuando Harold destroza el coche que le ha regalado su madre, como el final de su complejo de Edipo. Nosotros pensamos más en ese final como una ruptura definitiva no con su madre sino con la vida burguesa y acomodada de la clase a la que representa. Igualmente, el final -el último suicido fingido de la película- supone precisamente la secesión de una forma de vida adolescente y la apertura definitiva a la vida tal como la entiende Maude. Este final es el que desprende definitivamente a la cinta del paralelismo que muchos autores hacen con *El Graduado* -y en el que nosotros mismos hemos insistido- por cuanto la resolución tiene de cambio personal y social, algo que no ocurría en la película de Nichols, esencialmente continuista y mucho más pesimista en su visión del propio cambio.

Volviendo a la primera mitad de la cinta, donde Ashby se esfuerza por mostrar la mayor parte de los ítems contra los que Harold debe enfrentarse y que constituyen esa primera visión existencialista del personaje de la que venimos hablando, resaltamos la importancia de la falta de pensamiento crítico de su madre y del encorsetamiento familiar. La escena en que la madre de Harold rellena por él el cuestionario para que encuentre una pareja similar a él no es sino la manera de Ashby de poner en evidencia no solo la diferencia de carácter entre madre e hijo. Es más bien una manera de posicionarse ante gran parte de los temas presentes en su cine.

Las creencias de la madre tienen también un reflejo en sus conversaciones con las chicas con las que cita a Harold: cuando la primera de ellas le dice que está estudiando ciencias políticas, que tienen que ver “con lo que está pasando”, y economía del hogar, la madre le anima a seguir la segunda rama y desprecia abiertamente el posicionamiento político. Beach lo define así: “la madre es el paradigma de la madre rica de los suburbios, preocupada solo del bienestar material y el estatus social e incapaz de relacionarse con su hijo de alguna manera significativa”. Es en suma un buen resumen de la confrontación entre ciertos movimientos aperturistas en cuanto a lo sexual, lo religioso y lo político y la resistencia al cambio, personificada en la madre de Harold, que no solo los rechaza, sino que impone su opinión a su hijo, que como hemos dicho ejerce todavía en ese momento lo que hemos llamado una “disidencia pasiva”. Es así hasta que descubre la manera de hacerla activa, esto es, cuando conoce a Maude y con ella la alternativa a este pensamiento que Ashby subraya como anticuado.

5.5.3 MAUDE, EL *HIPPISMO* Y LA IMPLICACIÓN POLÍTICA

La segunda parte de la cinta es el descubrimiento de un individualismo informado, del viraje hacia la maduración personal a través del contacto con otros que poseen una ideología distinta a la del *mainstream*, esto es, los valores tradicionales contra los que se postula el *New Hollywood*. Así, la segunda mitad de la película es una especie de armadura argumental para el personaje de Harold, que parece descubrir las razones por las que no era feliz y se confirma, gracias a la tutoría de Maude, en su oposición al tipo de vida y los valores que le han impuesto como correctos.

Harold y Maude adolece del carácter fatalista que hemos descrito en cintas anteriores, en las que el final señalaba los límites de la utopía o la imposibilidad del cambio efectivo. La película de Ashby sí muestra una transformación real y de hecho positiva: el descubrimiento que va desde el interés por la muerte a una voluntad de valorar la vida. Ashby muestra de manera clara su idea de que un cambio en la conciencia, enraizado en una reflexión y rebeldía conscientes contra los valores tradicionales y en la reflexión sobre los modos de vida y el papel que la sexualidad juega en ellos sí puede cambiar el orden de las cosas.

Ashby es un director más próximo al *hippismo* y con él a una visión optimista y abierta de la vida que al pesimismo que otros directores dejaban entrever en sus cintas, como es el caso de Arthur Penn o el propio Mike Nichols. En ese sentido, el crítico Matt Zoller señala que

Harold y Maude acoge valores que habían sido expresados por los jóvenes rebeldes y desertores a finales de los sesenta -paz, amor, comprensión, desconfianza en la autoridad, la determinación de marchar al ritmo de un tambor diferente- y los pone en la boca de una anciana envuelta en una de las más extrañas y originales historias de amor jamás filmadas (2002).

Con Zoller, entendemos la película como un muestrario de los valores *hippies* de los sesenta que el propio Ashby compartía y que no hace sino actualizar en un año, 1971, que coincide precisamente con el declinamiento de este movimiento. Igualmente, concebimos los personajes como una evidencia del estilo de Ashby: comparten con los protagonistas de *El Último Deber* o *Bienvenido Mr. Chance* el hecho de pertenecer a una sociedad y a un entorno que en esencia no entienden o no comparten, en el que no saben integrarse pero en el que de una manera u otra inspiran o son inspirados (Maude se convierte en un espejo en que mirarse para Harold en la cinta que nos ocupa, igual que Buddusky lo es para Meadows en *El*

Último Deber). La cuestión del aprendizaje aparece con insistencia en el cine de Ashby.

También Shedlin señala la composición del personaje de Maude como la quintaesencia de la contracultura. Además del desprecio por la propiedad privada y la acumulación de propiedades materiales, Maude pone en liza la validez de “las naciones y las fronteras y los patriotismos”. Con ello, se convierte en una especie de caricatura del prototipo de *hippie* que, por edad, hubiera podido ser Harold pocos años antes.

Si hemos identificado a Harold con algunos de los postulados del existencialismo y de la Generación *Beat*, la confluencia de Maude con los del movimiento *hippie* es indudable. La edad juega un papel fundamental para entender lo significativo del personaje: Elena Gorfinkel cree que la figura de la mujer adulta tenía un papel destacado en las películas independientes de la década porque era el símbolo de transformaciones industriales y en el espectador y del declive del sistema de los estudios, que no daba opción a un protagonismo tan enérgico de una mujer adulta como Maude prácticamente en ningún caso (2008: 34)

En la famosa escena de las flores Maude dice a Harold que cree que todas ellas son iguales: “pienso que mucha de la tristeza del mundo proviene de gente que es así (señalando a un tipo de flor) y permite que se les trate como a esta otra”. Esta frase supone un canto a la individualidad y al autodescubrimiento muy cercano al *hippismo*, que remarca cuando asegura que “la Tierra es mi cuerpo, pero mi cabeza está en las estrellas”. Pensamos también en esta escena como una referencia tamizada a la Guerra de Vietnam. Mientras hablan de la esencia diferente de cada individuo, el campo de flores se convierte en un gigantesco cementerio.

Incidiremos en este punto en la hondura política del discurso de Maude. Ella cuenta a Harold que en ese momento su modo de vida es más tranquilo, pero que años antes participó en revueltas y manifestaciones de todo tipo. Sin embargo, a pesar de haberlo hecho, el discurso de Maude no se corresponde con el que Cantor denomina el “nuevo radical” de finales de los sesenta:

Le preocupaba la sociedad americana y la calidad de la vida americana. La nueva izquierda protestaba contra la ausencia de calidad, contra el vacío de la vida moderna, contra el medio urbano fragmentado y carente de un sentimiento de comunidad, contra la impotencia de la sociedad americana, incapaz de llevar a la práctica sus promesas de igualdad y libertad y de ponerse a la altura de sus valores e ideales tradicionales. El joven extremista echaba la culpa de todo ello

al sistema liberal y era esta actitud lo que diferenciaba de manera rotunda a la nueva izquierda de la vieja (1985: 8).

El propio Cantor explica que

El extremista buscaba, por afinidad, el apoyo de los otros disconformes: los *hippies*. Y por lo general daba en hueso, porque los *hippies* presentaban el síndrome del aveSTRUZ, es decir, que negaban importancia a la política desentendiéndose de ella (1985: 9).

En efecto, el discurso de Maude huye de cualquier referencia política y su mensaje es mucho más generalista que el atribuido a esa nueva izquierda que retrata Cantor: Maude habla de su desprecio por las fronteras y los países y de la inutilidad de aferrarse a posesiones materiales. Son en efecto dos afirmaciones que la enmarcan dentro de un movimiento contracultural, pero su posición es sin duda mucho más cercana a otra definición de Cantor: “Los *hippies* se dedicaron a escandalizar y ridiculizar a la sociedad americana. Estaban convencidos de que con su sola existencia hacían burla de la mayoría de la sociedad”.

Así, algunas acciones como el hecho de no respetar el luto de un entierro, robar coches o no respetar la autoridad policial no son sino muestras de ese intento de ridiculizar todo un sistema de valores y poner en práctica otro tipo de convivencia, pero siempre desde un alejamiento total de posturas políticas concretas, más allá de su confluencia en la oposición a la Guerra de Vietnam.

Pero incluso en este punto, la ligereza de la película queda retratada en el hecho de que Harold no se resiste al alistamiento sumándose a una protesta que era ya masiva en el país¹⁶, sino con una estratagema ideada con Maude. Esto ejemplifica dos aspectos: que el compromiso político de ambos es prácticamente nulo -a pesar de que el movimiento de oposición contra la Guerra de Vietnam fue muy heterogéneo¹⁷- y

¹⁶ El 16 de octubre de 1967 más de mil jóvenes sujetos a reclutamiento devolvieron sus tarjetas en casi treinta ciudades. El 4 de noviembre y el 6 de diciembre, casi seiscientos más siguieron el ejemplo y el 3 de abril de 1968 fueron devueltas casi mil tarjetas más. Ya en el mismo año del estreno de la película, 1971, más de 500.000 personas marcharon pacíficamente por Washington contra la guerra (Cantor, 1985,11).

¹⁷ “La modalidad de coordinar grupos y personas de diferentes orientaciones en torno a marchas y manifestaciones de protesta específicas se convirtió en la característica más especial de la protesta contra la guerra. [...]. El ejemplo más importante [...] y que mayor impacto tuvo fue la quema en público de las órdenes de reclutamiento por parte de jóvenes

que la postura de Maude, y que adopta Harold, es tendente al individualismo y muy lejana de cualquier movimiento de protesta social organizado y por tanto colectivo.

Sin embargo, el dibujo de Maude como *hippie* lo completa su constante referencia al naturalismo (“soy libre como un pájaro”, “me encanta ver cómo las cosas crecen” o “es el ciclo de la vida”) y al hedonismo, a la búsqueda del placer de los sentidos.

Los *hippies*, como sus predecesores los *beats*, estaban a merced de la sociedad de la que se habían marginado. Estos grupos pudieron crecer porque, irónicamente, en esa sociedad se había desarrollado una gran tolerancia por el inconformismo. Aunque en teoría vivían libremente y sin cortapisas, en realidad estaban rodeados de leyes y disposiciones. Como no deseaban emprender acción alguna para cambiarlas, lo único que podían hacer era desconocerlas o eludirlas (Cantor, 1985, 12).

Pensamos en esta cita de Cantor para explicar la actitud de los protagonistas ante la autoridad del ejército o la policía, a los que menosprecian y de los que se deshacen con audacia, pero no con un compromiso político por cambiarlos o desarmarlos ideológicamente, sino para “eludirlos”, como señala Cantor.

También se hacen patentes aspectos muy cercanos a la cultura *hippie* como el acercamiento a las drogas o las esculturas y artefactos que Maude muestra a Harold para que experimente con sus sensaciones.

De hecho, Cantor incluye a las artes, entre ellas las películas, como una parte importante de la manifestación de la rebeldía y explica cómo en el caso del *hippismo* estas manifestaciones sustituyen una confrontación directa con las élites de poder, es decir, tienden a eludir el compromiso político directo. Así, señala, “el arte [...] se hizo portavoz del sentimiento más que del razonamiento objetivo” (1985: 15).

En ese sentido, la propia película es una manifestación de ese inconformismo contracultural pero poco concreto desde el punto de vista político. Además, resulta imposible disociar ciertos elementos presentes en la cinta del espíritu *hippie* y

que se negaban a prestar servicio militar en Vietnam. Muchos irían a la cárcel y otros -cerca de medio millón- optarían por abandonar el país. Estas diversas maneras de evadir el servicio militar se generalizaron y se convirtieron en una de las más poderosas formas de protesta de la nueva militancia juvenil contra la guerra”. (García, 1989).

contracultural; ya hemos tratado algunos de ellos, pero no queremos dejar de resaltar, por ejemplo, el valor de la música, con la banda sonora de Cat Stevens.

Incidiendo en esa misma línea, también Keith Melville marca un trazo divisorio muy claro entre la nueva izquierda política y lo que llama la apolítica de la izquierda psicodélica:

El *hippie* sigue la tradición de la bohemia *beat* e intenta forjar un nuevo estilo de vida, cambiar la sociedad desde abajo. [...]. Mientras los izquierdistas tratan de alterar la estructura económica y política del poder, “los “feelies”, los artistas, los psicólogos y los chamanes del movimiento se dedican a la tarea privada de expandir la conciencia y hacerse más sensitivos y expresivos (1972: 55).

En este enfoque reconocemos la figura de Maude como parte de esa expansión privada, que ella realiza con Harold, y que consiste efectivamente en la concienciación sobre un enfoque radicalmente distinto de la vida del que hasta el momento tenía Harold, pero alejado de mensajes políticos y que tiene que ver con la búsqueda de una expresión personal, individual.

Reproducimos en este punto una cita de Daniel García a propósito de la relación del movimiento *hippie* con la esencia de lo político:

El *hippismo*, como forma vivencial de rechazo a todo lo establecido, también iba en contra de todo lo tradicionalmente llamado político: los partidos, las instituciones, el "sistema". Precisamente, aquí radica la incompatibilidad, la incomprendición y el enfrentamiento que se dio entre los grupos de estudiantes de la nueva izquierda que dominaron el movimiento anti-guerra y los amplios sectores de la juventud que conformaban la contracultura. Los *hippies* simplemente no querían -ni creían en- la revolución política, social y económica que buscaban muchos del SDS [Estudiantes por una Sociedad Democrática, el grupo estudiantil más importante de los sesenta] y los otros activistas anti-guerra sino una revolución muy diferente y mucho más allá de lo político-económico-social: una revolución en las relaciones humanas, en las estructuras familiares y en las actitudes y comportamientos sexuales. Una revolución en la relación entre el hombre y el medio ambiente y la naturaleza. (1989).

En esta exaltación de los sentidos cobra buena importancia la sexualidad y la libertad sexual. Así lo explica Cantor: “Al *hippie* le preocupaba la libertad sexual porque la represión del sexo era una barrera que impedía expresarse y realizarse” (1985, 5).

La propia existencia de la relación entre los dos protagonistas tiene que ver con un fenómeno, el de la revolución sexual, ligado al movimiento *hippie* y contracultural de la época que nos ocupa y que la madre de Harold cree que “ha ido demasiado lejos”.

Coinciendo con este aspecto, Timothy S. Miller en “The *Hippies* and American Values”, un tratado sobre la influencia de los valores contraculturales en la escala de valores norteamericanos en la época, hace hincapié en la importancia del cambio en la concepción del sexo y las relaciones amorosas para entender el fenómeno *hippie*:

La contracultura proclamó la libertad en el acceso al placer mental. El sexo hizo lo mismo en cuanto al placer físico. Para los *hippies*, ninguna característica especial del sexo debe suponer que sea restringido. El sexo era, después de todo, una gama de sensaciones poderosas y maravillosas que cada persona debe gozar libremente (1991: 53).

Esta concepción del sexo lo es en realidad de dos materias que nos interesan para el análisis del filme: la propia existencia de una relación entre dos personas de edades tan alejadas, que en palabras del cura de la película resulta “vomitiva”, y la constante referencia al placer de los sentidos a la que se recurre durante la cinta.

La segunda se demuestra primero con las frases de Maude, pero también con las experiencias que quiere que Harold experimente: un ejemplo es la escena en que Maude muestra sus obras a Harold en su casa. Incide en la búsqueda de sensaciones, que empieza por una máquina que emana olores y termina con Harold tocando una escultura claramente similar a un órgano sexual femenino. Es pues una muestra más de la inclinación del movimiento por abolir las restricciones a cualquier búsqueda del goce individual y del hedonismo por sí mismo del que habla Miller.

Este autor habla también de la influencia de estas teorías de la liberación sexual en el nuevo feminismo que brotaba en la sociedad estadunidense y que compartía esta concepción de la liberación junto a otras de mayor calado político en busca de la igualdad.

Estos aspectos no hacen sino subrayar la confluencia de la construcción del personaje de Maude con la mayor parte de los postulados sobre los que se asienta la contracultura y el movimiento *hippie*, especialmente en lo tocante a contenido político y reflexión sobre la sexualidad. Además, se ven potenciados por darse en una mujer de la tercera edad, algo que sin duda, y como hemos reseñado con la postura de Gorkinkel, dota de un contenido muy significativo al personaje.

6. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

En el inicio de esta investigación señalamos dos hipótesis principales: por un lado, la verificación de la relación entre historia y cine de ficción y la validez de este como recurso de aprendizaje histórico y sociológico; por otro, la existencia de dicha conexión en un periodo concreto de la historia estadounidense, la década de los sesenta, centrándonos en la generación cinematográfica del *New Hollywood*.

Respecto a la primera de ellas, cabe señalar que los estudios sobre la correspondencia entre cine e historia han alcanzado un alto grado de madurez y los autores interesados en el tema parecen haber llegado al consenso de que el valor documental del cine es incuestionable. Como hemos señalado, las investigaciones en este ámbito se sitúan ya lejos de análisis incompletos como el de la teoría del espejo, que con cierta ingenuidad señalaba al cine como un reflejo casi exacto de la sociedad en la que se inscribe.

Así, consideramos que asumir el valor documental del cine exige dos circunstancias: conocer bien el proceso histórico en el que se inscribe cada película y, aún más, indagar en aquellos mecanismos que el cine, como arte, tiene para moldear la realidad.

En relación con este aspecto, en la explicación de la primera hipótesis de esta investigación señalábamos como fundamental el análisis de algunas herramientas de construcción propias del cine de ficción que tradicionalmente se han puesto como obstáculo para su consideración histórica. En este sentido, algunos estudiosos han tenido en cuenta la propia naturaleza del cine como vehículo de entretenimiento para menoscabar su estatus de fuente documental. Nosotros hemos considerado esa particularidad como un aspecto más a tener en cuenta, no como un impedimento.

De igual manera ocurre con la propia técnica cinematográfica; se hace patente en esta investigación que el propio hecho de hacer cine, esto es, la utilización de determinados procedimientos técnicos y narrativos, implica una forma de subjetividad. En este debate, actualmente muy activo en el frente de la discusión ficción/no ficción, no conviene perder de vista que la propia narrativa cinematográfica condiciona nuestra forma de entender un producto audiovisual cualquiera, en este caso el cine. Por tanto, desde el mismo momento en que nos acercamos a una película hemos de considerar que estamos expuestos a cierta dosis de subjetividad. Pretender alcanzar el concepto de una película que muestre sin doblez alguna un proceso histórico es tan inútil como negar por principio el valor documental del cine de ficción.

De hecho, nos hemos apoyado precisamente en las peculiaridades del medio para identificar algunas variables y particularidades de la producción cinematográfica propia de cada país, que según hemos comprobado legitiman el análisis posterior del *New Hollywood*. Y lo hemos hecho desde la perspectiva del clima social, de la *historia de las mentalidades*, más que desde el punto de vista del rigor histórico. Porque es este último el que ha hecho que algunos autores, esencialmente historiadores, hayan dado de lado al cine como fuente de conocimiento histórico.

Somos conscientes de que el florecimiento de las teorías de un cine transnacional pone en cuestión algunos de los postulados básicos del concepto de cine nacional. Sin embargo, consideramos probada en esta tesis la existencia de suficientes variables de tipo sociológico e histórico que justifican hablar de las particularidades del cine estadounidense de la época, aunque no de cine nacional como tal. Más aún en un momento histórico como el que nos ha ocupado, en el que asuntos intrínsecos a la coyuntura histórica del país -es el caso de la Guerra de Vietnam, el cambio generacional o los estereotipos en la relación Norte-Sur- tienen un reflejo tan claro en las películas.

Ya hemos comentado que buscar la exactitud histórica en una película de ficción carece de sentido, precisamente porque no es su vocación ni su finalidad. Creemos que esta investigación pone de manifiesto que pretender el mimetismo entre obra y realidad histórica no merece la pena pero sí ahondar, conociendo los procesos históricos en los que se inscribe, en los motivos, tanto voluntarios como involuntarios, que hacen que una cinta muestre la realidad en la que está inmersa.

De esta manera queda claro que lo audiovisual está tan presente en nuestra vida diaria que su importancia como agente socializador y formador de opiniones es innegable. Lo importante entonces es ver cómo lo hace; conocer los códigos del cine y la propia historia academicista es fundamental para ver hasta qué punto es fiable.

Cabe señalar también en este apartado de conclusiones que no existe un enfoque definitivo sobre las teorías cine-historia y que, por tanto, el estado de la cuestión que hemos abordado lleva a una serie de consideraciones finales pero no a una formulación definitiva. La propia naturaleza del cine hace que estas teorías se revisiten de manera constante. Por tanto, nuestro análisis de las películas se ciñe a ciertos parámetros ya señalados, como la fidelidad al contexto histórico o la identificación de sus personajes con los movimientos sociales y reivindicativos de la época que nos ha ocupado, pero ha debido adaptarse a las singularidades de cada cinta y cada director.

En ese orden cosas y ahondando en el contexto de subjetividad, creemos probado tras el análisis de las películas que el tipo de acercamiento a la realidad, que como hemos visto en ocasiones es deliberadamente intencionado o politizado, también es un indicativo. Ya hemos dicho que aisladamente el documento fílmico no es suficiente por sí mismo para conocer la realidad. Por ello en el análisis de la correspondencia entre lo que vemos en pantalla y lo que sabemos cierto por otras fuentes nos otorga cierta información: primero, sobre cómo la propia historia está sujeta a la subjetividad, segundo, la distancia o cercanía entre la *historia de las mentalidades* (o como se vive la historia “en directo”, sin perspectiva y de manera local) y cómo ha quedado reflejada en los libros de historia. Es decir, las películas nos han servido para poner a prueba dos conceptos: lo que Ferro denomina el contra-análisis de la historia oficial y lo que Hueso llama la subcultura, es decir, lo que hace referencia al mundo cotidiano más que a los grandes acontecimientos.

Otra conclusión de esta primera parte de la tesis es que no conviene separar el componente de entretenimiento del análisis del film en sí, porque representa precisamente uno de los condicionantes que hay que tener en cuenta cuando lo que queremos es saber por qué una película muestra un determinado aspecto histórico de una manera y no de otra. De hecho, creemos que este aspecto que condiciona lo narrativo es tan importante como lo meramente ideológico, pues los cineastas están más preocupados de hacer una buena películas que de que tenga rigor histórico. Defendemos pues la validez del cine llamado comercial como una fuente de valor histórico más allá de su calidad técnica (algunas de las películas que hemos analizado fueron un éxito de taquilla como *El Graduado*, otras como *Harold y Maude* un auténtico fracaso, pero eso no tiene que ver con su validez para nuestro análisis) y también la importancia de la formación del receptor para decodificar el mensaje y su valor histórico, tanto más cuando algunos films tienen un valor ensayístico.

Por otra parte, en alusión a la segunda hipótesis planteada, consideramos verificada la validez de los postulados anteriormente descritos en el caso concreto de la cinematografía norteamericana de los años sesenta. En este sentido, hemos identificado a lo largo de esta investigación una serie de variables que verifican dicha validez. Una de ellas es esa constante de la que hemos hablado en el análisis de varias películas: la definición de los personajes a través de la confrontación; otras son la mayor presencia de temática social o la generalización de la violencia explícita. En cuanto a la confrontación, hemos constatado una teoría que aparecía en varias ocasiones durante esta investigación y que hace referencia al cine norteamericano como un cine de afirmación nacional que se construye precisamente por oposición de conceptos. En la época que nos ocupa: valores considerados antiguos contra los nuevos, riqueza contra pobreza, vejez contra juventud o éxito contra fracaso. El resultado es que los mensajes se construyen no por una relación vertical sino horizontal y los personajes se definen por estar más o menos dentro del sistema.

De hecho, el *New Hollywood* fue realmente rompedor en la búsqueda de oponentes ante los que mostrar la personalidad del nuevo prototipo de héroe, que también cambiaba de rostro. Se amplía el espectro del opuesto, que pasa de ser aquel contrario a la creación de la identidad colectiva nacional a ser precisamente la base de esa misma identidad. El protagonista por tanto no puede ser otro que aquel que de una manera u otra se enfrenta a esos valores clásicos: el perdedor, el *outsider* y aún más el que sin quererlo debe enfrentar los problemas que ocasiona esa identidad considerada antigua e injusta.

Cabe recordar aquí que el análisis que hemos realizado y por tanto las conclusiones alcanzadas sobre cada película están centrados en lo cultural y lo sociológico y por tanto no siempre el resultado abarca el mismo número de temas o es capaz de cuantificar el alcance de cada uno de ellos. Esto es, el propio ámbito de nuestro estudio y el hecho de perseguir la representación de la realidad en las cintas lleva implícito un componente de subjetividad y de variabilidad en el análisis de unos documentos que no son exactos o herméticos y están abiertos a la interpretación. Pero esto no hace sino ahondar en un aspecto que ya hemos mencionado: la necesidad de conocer cómo se realizan y construyen las películas.

Esa singularidad de cada película es la que nos ha llevado a individualizar cada análisis y a centrar cada uno de ellos en aspectos más concretos de la historia estadounidense. Así, hemos puesto en práctica el concepto de “película museo” del que habla Marc Ferro, según el cual una cinta no solo contiene mensajes intencionados del director, sino también objetos, gestos, actitudes y comportamientos que escapan a su dirección y que contribuyen a generar una imagen más concreta de la época. Lo fundamental, creemos, para que la *historia de las mentalidades* sea válida es pensar en los personajes o en los mitos como reales en cuanto a lo que representan y no como lo que son por sí mismos.

En este punto cabe señalar también que, como hemos indicado en el estudio de algunos de los films, las convenciones narrativas del cine y en concreto del *New Hollywood*, que agregó bastantes novedades técnicas, influyen en el argumento y en la construcción de los personajes.

Y si es cierto como hemos señalado en varias ocasiones en esta investigación que el cine representa a menudo las líneas principales de pensamiento de cada época, en el caso del *New Hollywood* -y dado que, como pocas veces en la historia del cine hasta entonces, los autores compartían una visión ideológica y política- lo que hemos obtenido tras un análisis compensado de sus cintas ha de ser un reflejo de las líneas de pensamiento contraculturales que hemos abordado en el capítulo cuarto.

Somos conscientes también de que el concepto de cine de ficción como documento historiográfico que tiene en cuenta las particularidades del país de origen tiene unas fronteras borrosas porque siempre es permeable (en el caso que nos ocupa a los autores europeos, principalmente) a la influencia externa, pero creemos probado en esta tesis que sus variables nacionales son más que suficientes para sostener el concepto.

Así, la singularidad del cine estadounidense queda probada por la presencia de una temática y una manera de tratar la ideología propia del país, en primer lugar. En segundo término, queda patente cómo esa distinción nacional tiene su reflejo propio en cada etapa histórica, surgiendo variaciones sobre lo que hemos dado en llamar mito del héroe estadounidense y que no es sino la presencia de una serie de valores ideológicos a lo largo de la historia de su cine.

En ese sentido, como asumíamos en la segunda hipótesis de este trabajo, la singularidad del cine estadounidense de la época que nos ha ocupado queda probada por la presencia de una temática estrechamente relacionada con los asuntos que marcaban la agenda de actualidad cultural y política.

Hemos dado en concretar cuatro puntos de unión que aúnan a los directores del *New Hollywood* como una generación imprescindible para entender la historia norteamericana de la década y que justifican el hecho de nombrarlos conjuntamente:

- Presencia de temáticas y puntos de interés comunes: la realidad cotidiana, las políticas sociales, los movimientos juveniles y la vida en la ciudad, entre otros.
- Posiciones ideológicas y políticas similares. Certo posicionamiento contrario a las políticas conservadores, sin encasillamiento ideológico definido o reconocido, pero con tendencia al progresismo.
- Contacto personal y planteamientos técnicos y discursivos comunes. Una relación personal entre los autores, que si bien no realizaron ningún manifiesto ideológico ni cinematográfico sí reunían en sus discursos una serie de constantes basadas en una doble corriente: el gusto por el cine clásico y el hartazgo del que consideraban vacío, el inmediatamente anterior a ellos.
- Corrientes de influencia cinematográfica -cine europeo contemporáneo y autores norteamericanos clásicos- similares.

Una de las conclusiones de esta tesis es que el *New Hollywood* refleja como pocas generaciones una suerte de historia “a ras de suelo”; esto es, está más interesado en mostrar las consecuencias para la población, especialmente para los más pobres, de los grandes temas de actualidad que en entrar en profundidad en la naturaleza de estos.

A este respecto, cabe señalar la valía de *El Graduado* para explicar la situación de la clase media-alta mudada en masa a los suburbios en los años cincuenta y sesenta, que esencialmente completa el movimiento demográfico iniciado desde el campo hacia la ciudad y que no se explica sin saber que cierta clase favorecida dejaba al tiempo las ciudades para vivir en sus afueras.

La película de Nichols nos ha servido como anclaje para abordar también la cuestión del salto generacional, fundamental para explicar la situación de un sector determinado de la sociedad estadounidense, más teniendo en cuenta que los movimientos sociales estaban indefectiblemente unidos a la juventud, que fue la que se movilizó en masa.

Incluso, *El Graduado* nos parece un buen punto de partida para enfocar un término acuñado por Reagan una década después y que define principalmente al sector de la población que protagoniza la cinta: el de “la mayoría silenciosa”, la gran masa de población conservadora y no crítica que sirvió de base para que el partido republicano retornara al poder y que tiene en familias como la del protagonista un espejo claro.

Finalmente, esta película nos ha servido también para comprobar un factor del que veníamos hablando en el cuarto capítulo: por lo general las acciones de los protagonistas están más encaminadas al individualismo que a la reivindicación colectiva. Ocurre también con el protagonista de *Harold y Maude*, en ambos sus acciones se guían más por un deseo de individualización y diferenciación que de reivindicación. Se trata de lo que Faulstich llama “el monótono dejar pasar del héroe” y tiene que ver con el triunfo del nihilismo y el narcisismo sobre la voluntad de cambio colectiva.

Esto nos lleva a pensar en esta serie de películas más como las consecuencias de los procesos de cambio -y sobre todo de las fuerzas de resistencia a estos- que como el reflejo de los movimientos sociales por sí mismos.

Por su parte, hemos visto en *Cowboy de Medianoche* la desmitificación del *cowboy* americano y con él de ciertos valores puestos en duda junto a la esencia misma del *western*. A un tiempo hemos reflexionado sobre la puesta en escena de una realidad complementaria a la de las familias acomodadas de los suburbios de *El Graduado*: los bajos fondos de las grandes ciudades.

La película de Schlesinger es el ejemplo de cómo el cine de esta generación dio voz a algunos de los sectores más desfavorecidos de la sociedad y una evidencia de cómo el sistema capitalista, al que los movimientos sociales y contraculturales señalaban como causante de las desigualdades, dejaba en la cuneta a los más débiles. Encontramos en ella una de las evidencias más fieles de esa tendencia desmitificadora del *New Hollywood*, pues ataca los pilares sobre los que tradicionalmente se había esbozado el héroe americano. Lo hace mostrando un tipo de alienación muy diferente a la de *El Graduado* pero complementaria: esta tiene que ver con la dificultad para la promoción social y la deshumanización que supone la gran ciudad.

Cumple también, como hace la película de Nichols y *La Jauría Humana*, con una variable tratada anteriormente: la ausencia de *happy ending*. En todas ellas, el final de la película supone el de la utopía, la llegada de lo inevitable. El sistema, los convencionalismos y las estructuras sociales parecen inamovibles y las ansias de cambiarlo (el triunfo del amor en uno, el éxito del que siempre ha sido pobre en otra y la supremacía de la razón sobre los prejuicios en la tercera) parecen acabar siempre en una mirada negativa, chocando contra la realidad y delimitando los límites de la “Nueva Frontera” de Kennedy.

De hecho, en el capítulo dedicado a este film hemos puesto de manifiesto su relación con la teoría de la cultura de la pobreza desarrollada por Harrington y que tiene que ver con la desigualdad de oportunidades y la internalización de pautas de comportamiento que condicionan y dificultan el cambio en el estatus social.

La película de Schlesinger es también partícipe de otro aspecto que tratamos en el capítulo cuarto: el movimiento campo-ciudad y el aumento de las diferencias entre uno y otro, un terreno abonado también para *La Jauría Humana* -aunque más centrado en el espectro más amplio de la dicotomía Norte-Sur.

Por otro lado, posiblemente sea *M.A.S.H.* la película más unida a un conflicto concreto y fundamental para entender la política de la década: la Guerra de Vietnam. Las demás inciden en varios aspectos relacionados con ella: ponen en valor aquellas protestas que protestaban por lo injusto del conflicto pero, más profundamente en las

consecuencias de escatimar en gastos sociales a favor de los militares. Un ejemplo claro es el ya comentado de los personajes de *Cowboy de Medianoche*, inmersos en la vorágine de pobreza que las protestas sociales relacionaban con el aumento exponencial de los presupuestos militares.

M.A.S.H. es también el ejemplo de ese viraje hacia el apoliticismo -siempre que entendamos este como la ausencia de un mensaje o una reflexión política consciente, y no como que no exista temática susceptible de considerarse política- del que hemos tratado y que tiene que ver con la corriente individualista y hedonista de la época y más concretamente de la contracultura.

La película de Altman nos ha servido de reflexión también para poner en cuestión cierto maniqueísmo muy común en el *New Hollywood* (ya hemos hablado también de la creación de los personajes a través de la confrontación) que enfrenta naturalmente a los personajes con aquello ante lo que se oponen: personificaciones de las instituciones ante las que rebelarse. En este caso el ejército y la organización jerarquizada no basada en los méritos, de igual manera que en *La Jauría Humana* lo es la violencia estandarizada o en *Harold y Maude* la familia acomodada y tradicional.

Sin embargo, esa ausencia de contenido político concreto no desmerece el papel de *M.A.S.H.* como descripción cómica de la Guerra de Vietnam. A costa de un humor que en ocasiones puede considerarse zafio, la película supone un documento muy aclaratorio de hasta qué punto llegó a considerarse el conflicto como un sinsentido, algo anacrónico a los tiempos. Por ello señalábamos en el análisis de la cinta que la diferencia con films de contenido antibélico anteriores se concreta en tres aspectos: el empleo de la comedia, la ausencia de trama concreta y, sobre todo, y ahí radica su originalidad, la inscripción en un movimiento social antibélico contemporáneo a su estreno. Hay también otro asunto fundamental: la ausencia de épica en la batalla cuadra a la perfección con el concepto de “guerra televisada” con el que frecuentemente se hace referencia al conflicto.

La Guerra de Vietnam y los movimientos pacifistas tuvieron consecuencias no solo en la llamada izquierda revolucionaria, sino también en el sector más conservador del país, tradicionalmente partidario de la actividad armada, pero que por primera vez veía cómo la intervención estadounidense no tenía el poderío que se le suponía y que contemplaba de paso cómo surgía un movimiento de protesta que en absoluto compartía. Parte de ese movimiento reaccionario tiene su reflejo en *La Jauría Humana*, que como hemos visto en detalle ejemplifica la generalización y la

insensibilización ante la violencia (en la vida real y en lo cinematográfico) ante el diferente.

Finalmente, la guerra tuvo una importancia decisiva en el ideario de la contracultura y del *hippismo*. Ejemplificado en el caso de *Harold y Maude*, vemos la influencia innegable en un ideario por otra parte endeble en cuanto a su profundidad ideológica, pero definitivamente influido por la corriente pacifista desencadenada por el conflicto vietnamita.

También dentro de las propias filas de ejército, y en ese terreno se mueve *M.A.S.H.*, la Guerra de Vietnam supuso el mayor grado de oposición conocido hasta la fecha. La disensión que en la película de Altman se muestra a través de la comedia no es sino el reflejo del desprestigio de una entidad como el ejército no solo entre la población general, sino en su misma esencia.

En este análisis de la sociedad norteamericana a través del cine hemos encontrado en *La Jauría Humana* una visión muy decadente de la población sureña, que se superpone a lo dicho de *M.A.S.H.* y supone, desde puntos de vista radicalmente opuestos, un testimonio de la naturalización y la banalización de la violencia. Si la primera era un estudio cómico sobre su absurdo, podemos hablar de la película de Penn como la evidencia de la institucionalización de la violencia y su importancia para definir las estructuras de poder.

Si hablamos en esta investigación del concepto de cine con contenido esencialmente nacional, por qué no hacerlo, con más precauciones, de cine regional. *La Jauría Humana* es el ejemplo de una forma de vida al sur de Estados Unidos profundamente definida (también caricaturizada, pero eso es en sí también un importante indicativo de las relaciones Norte-Sur) por lo religioso, lo violento y lo tradicional. Este aspecto es especialmente relevante en una época que algunos autores han dado en llamar “la era de los asesinatos” y que está íntimamente ligada al de Kennedy al inicio de la década y a la propia Guerra de Vietnam.

La relación de esa estructuración violenta y esa jerarquización basada en la tradición y las relaciones de poder supone, primero, una evidencia de la confrontación de lo que pretendía ser un nuevo modelo de organización social y el antiguo mundo exemplificado en el Sur. Y segundo, un freno fundamental para el desarrollo de esa individualidad ya comentada. Deriva en una especie de pesimismo estructural que derriba la “disidencia romántica” de la que hemos tratado en este caso y que es aplicable a gran parte de las cintas que hemos comentado.

De igual manera, la película de Penn pone en evidencia muchos tópicos sobre el Sur como el racismo o el machismo, presentes en la época y que de hecho perviven en el ideario estadounidense. Conviene aquí destacar el concepto que hemos comentado más ampliamente en el capítulo dedicado a esta película del “poor relation” que define la relación Norte/Sur en el cine y que hace referencia a la manera de representar su forma de vida, educación y economía (en la película, sobre todo, la estructuración social) o lo que es lo mismo, el “infradesarrollo” del Sur respecto al Norte.

Finalmente en *Harold y Maude* hemos abordado fundamentalmente dos aspectos: por un lado, la identificación con los movimientos sociales cercanos al *hippismo* (la presencia, entre otros, del amor libre, de la resistencia a la autoridad, el rechazo del consumismo o el cuestionamiento del orden establecido) y la ausencia de mensaje político concreto. Por otro, la presencia de la herencia de movimientos culturales y literarios inmediatamente anteriores como la Generación *Beat* y el existencialismo, fundamentales para entender la formación de la contracultura como tal.

Estas cintas son, en definitiva, la consecuencia directa (también falta de perspectiva) de determinadas realidades históricas –la Guerra de Vietnam, el aumento de las desigualdades, el movimiento campo-ciudad y la disgregación de las clases, el ideario *hippie*, etc.- que resumimos en el capítulo cuarto y que condicionaron no solo el cine sino la expresión cultural norteamericana en los sesenta y setenta. En muchos casos, hemos encontrado en estos films más que una reflexión concreta sobre alguno de estos temas una especie de clima general de descontento que afecta a todas estas áreas, como una especie de rebeldía generalizada ante los valores tradicionales del país que efectivamente tiene mucho que ver con el propio espíritu de la contracultura y que gran parte de los autores de la época, como hemos señalado, definen más como un pensamiento, una sensación y una ideología bastante difusas.

Coincidimos con autores como Clifford Geertz al considerar que resulta complicado distinguir lo esencialmente político en el discurso de la contracultura; es por eso que en las conclusiones de nuestros análisis hemos topado con postulados comunes y más con ese clima unitario de descontento que con reflexiones conscientes sobre política o cultura. En cualquier caso, esa constante nos parece una evidencia de esa “teoría de la indefinición” o la confusión de la que ya hemos hablado y nos parece por tanto estimable como conclusión en sí misma.

Esa respuesta adopta sin embargo caminos distintos en su expresión contracultural: desde la violencia iracunda de *La Jauría Humana* a la resignación generacional de *El Graduado* o el positivismo en *Harold y Maude*, pero entendemos que su origen es

similar, o al menos tiene raíces comunes en la contracultura y los movimientos sociales. No son sino formas distintas de acometer el descontento y que de una manera u otra se relacionan con la teoría de la “marginación universal” de Roszak que recogemos en el cuarto apartado de esta tesis.

Como hemos comentado, ha surgido también de manera recurrente en el análisis de los films otro aspecto al que hacíamos referencia en el capítulo dedicado al papel del autor frente al contexto social y que supone una contradicción: la presencia casi permanente en estas cintas de un protagonista involuntario, y que de hecho tiene que ver con la indefinición política que estamos analizando. Por lo general no se trata, al contrario de lo que podíamos suponer al inicio de la investigación, de *outsiders* motivados en contra de un sistema o una circunstancia concreta de este (algo que podía ser lógico estando inmersos en un proceso de cambio social tan importante y tan activo) sino de sujetos normales que se ven sorprendidos e inmersos en los procesos de cambio que los envuelven y, en casi todos los casos, los superan y hacen inservible su disensión.

Es el caso del protagonista de *El Graduado*, pero lo es también el de *Cowboy de Medianoche* y desde luego el de *La Jauría Humana*, aunque no tanto el de *Harold y Maude*, que en este sentido funciona como una *rara avis* en tanto en cuanto su proceso de crecimiento sí se basa en una voluntad consciente de cambio (aunque también alejada de lo político).

Pensamos en esta circunstancia no solo como una evidencia de la dificultad de implantar los cambios que esa misma generación creía justos sino como cierto preludio del periodo inmediatamente siguiente, que dio al traste con muchas de las ilusiones políticas y sociales de estos procesos, en general, y con la revolución cinematográfica que suponía el *New Hollywood*, en concreto, con la aparición de los llamados *blockbusters*.

También lo es como una referencia a esa época que Albert Camus denominó como de apaciguamiento de las ideas por parte de los intelectuales, esto es, una época en la que las ideas viraron hacia lo apolítico tal como se conocía antes, participando toda ella, aunque con disensiones, de una idea y unos valores comunes de estratificación y organización social.

Por tanto, el análisis conjunto de la cinematografía y la historia de la época arrojan una sensación de movimientos fallidos, o al menos de rebeldía controlada que derivó en períodos en esencia más conservadores que los anteriores: en lo cinematográfico,

autores que se iniciaron dentro del propio movimiento comenzaron a dinamitarlo desde dentro gracias a sus propuestas más comerciales.

En lo político, las reivindicaciones de más altura, como los cambios a nivel social, tuvieron un eco limitado y de hecho encontraron un freno muy importante en las presidencias consecutivas de Nixon y Ford hasta mediada la década de los setenta y de Reagan durante los ochenta. Sí mantuvieron su intensidad las reivindicaciones más concretas, como el incipiente feminismo o la lucha por los derechos civiles. También es paradigmático el caso de la Guerra de Vietnam, que a pesar de las protestas que desencadenó no terminó de manera efectiva hasta 1975 y fue de hecho una contienda muy larga. Los sistemas cinematográfico y político asimilaron y engulleron las protestas como un proceso natural, cíclico y transitorio.

Por todo ello, las películas analizadas cumplen la doble misión de mostrar la *historia de las mentalidades* de la que hemos hablado, como una especie de historia de lo cercano y de lo que pudo haber sido, y a un tiempo nos otorgan, tomadas como conjunto, una referencia fiable de lo que supusieron los cambios sociales en la época y de la profundidad que alcanzó el cuestionamiento de los pilares de la ideología estadounidense a todos los niveles.

7. FICHAS TÉCNICAS

7.1 *EL GRADUADO*

Título original: The Graduate.

Dirección: Mike Nichols.

País: Estados Unidos.

Año: 1967.

Duración: 105 min.

Género: Drama, Romance, Comedia.

Reparto: Anne Bancroft, Dustin Hoffman, Katharine Ross, William Daniels, Murray Hamilton, Elizabeth Wilson, Buck Henry, Brian Avery, Walter Brooke, Norman Fell, Alice Ghostley, Marion Lorne, Eddra Gale.

Guión: Calder Willingham, Buck Henry.

Distribuidora: Embassy Pictures Corporation.

Productora: Embassy Pictures Corporation, Lawrence Turman.

Departamento artístico: Joel Schiller.

Departamento editorial: Bob Wyman.

Departamento musical: Dave Grusin.

Diseño de producción: Richard Sylbert.

Fotografía: Robert Surtees.

Maquillaje: Harry Maret, Sherry Wilson, Sydney Guilaroff.

Montaje: Sam O'Steen.

Novela original: Charles Webb.

Producción: Lawrence Turman.

Sonido: Jack Solomon.

Vestuario: Patricia Zippordt Patricia Zippordt.

7.2 COWBOY DE MEDIANOCHE

Título original: *Midnight Cowboy*.

Dirección: John Schlesinger.

País: Estados Unidos.

Año: 1969.

Duración: 113 min.

Género: Drama.

Reparto: Dustin Hoffman, Jon Voight, Sylvia Miles, John McGiver, Brenda Vaccaro, Barnard Hughes, Ruth White, Jennifer Salt, Gilman Rankin, Gary Owens, T. Tom Marlow, George Eppersen, Al Scott, Linda Davis, J.T. Masters, Arlene Reeder, Georgann Johnson, Jonathan Kramer, Anthony Holland, Bob Balaban, Jan Tice, Paul Benjamin, Peter Scalia, Vito Siracusa, Peter Zamagias, Arthur Anderson, Tina Scala, Alma Felix, Richard Clarke, Ann Thomas, Viva, Gastone Rossilli, Ultra Violet, Paul Jabara, International Velvet, Cecelia Lipson, Taylor Mead, Paul Morrissey, Joan Murphy, Al Stetson.

Guión: Waldo Salt.

Distribuidora: United Artists.

Productora: Florin Productions, Jerome Hellman Productions.

Departamento artístico: Edward Garzero, Edward Swanson, William J. Gerrity, Willis Conner.

Departamento editorial: Ed Rothkowitz, Keith Parrish, Len Saltzberg, Richard P. Cirincione.

Departamento musical: Garry Sherman, John Barry, Toots Thielemans, Toxey French, Walter E. Sear.

Diseño de producción: John Robert Lloyd.

Fotografía: Adam Holender.

Maquillaje: Bob Grimaldi, Dick Smith, Irving Buchman.

Montaje: Hugh A. Robertson.

Novela original: James Leo Herlihy.

Producción: Jerome Hellman.

Sonido: Abe Seidman, Dick Vorisek, Jack Fitzstephens, James B. Young, John Bloom, Michael Minkler, Tom Long, Vincent Connelly.

Vestuario: Ann Roth Max Solomon.

Música: John Barry.

Efectos especiales: Joshua White.

Producción asociada: Kenneth Utt.

7.3 M.A.S.H.

Título original: M.A.S.H.

Dirección: Robert Altman.

País: Estados Unidos.

Año: 1970.

Duración: 116 min.

Género: Drama, Comedia, Bélico.

Reparto: Donald Sutherland, Elliott Gould, Tom Skerritt, Sally Kellerman, Robert Duvall, Roger Bowen, Rene Auberjonois, David Arkin, Jo Ann Pflug, Gary Burghoff, Fred Williamson, Michael Murphy, Indus Arthur, Ken Prymus, Bobby Troup, Kim Atwood, Timothy Brown, John Schuck, Dawne Damon, Carl Gottlieb, Tamara Wilcox-Smith, G. Wood, Bud Cort, Danny Goldman, Corey Fischer.

Guión: Ring Lardner Jr.

Distribuidora: Twentieth Century-Fox Film Corporation.

Productora: Twentieth Century-Fox Film Corporation, Aspen Productions (I), Ingo Preminger Productions.

Departamento artístico: Arthur Lonergan, Jack Martin Smith, Michael Friedman.

Departamento musical: Herbert W. Spencer.

Fotografía: Harold E. Stine.

Maquillaje: Daniel C. Striepeke, Edith Lindon, Les Berns.

Montaje: Danford B. Greene.

Novela original: Richard Hooker.

Producción: Ingo Preminger.

Sonido: Bernard Freericks, John D. Stack.

Música: Johnny Mandel.

Efectos especiales: Art Cruickshank, L.B. Abbott.

Producción asociada: Leon Erickson.

7.4 LA JAURÍA HUMANA

Título original: The Chase.

Dirección: Arthur Penn.

País: Estados Unidos.

Año: 1966.

Duración: 135 min.

Género: Drama.

Reparto: Marlon Brando, Jane Fonda, E.G. Marshall, Angie Dickinson, Janice Rule, Miriam Hopkins, Martha Hyer, Richard Bradford, Robert Duvall, Diana Hyland, Henry Hull, Jocelyn Brando, Katherine Walsh, Lori Martin, Marc Seaton, Paul Williams, Clifton James, Malcolm Atterbury, Nydia Westman, Joel Fluellen, Steve Ihnat, Maurice Manson, Bruce Cabot, Steve Whittaker, Pamela Curran, Ken Renard.

Guión: Lillian Hellman

Distribuidora: Columbia Pictures.

Productora: Columbia Pictures Corporation, Horizon Pictures.

Departamento artístico: Robert Luthardt.

Departamento musical: Eric Tomlinson, John Barry.

Diseño de producción: Richard Day.

Fotografía: Joseph LaShelle, Robert Surtees.

Maquillaje: Ben Lane, Virginia Jones.

Montaje: Gene Milford.

Obra original: Horton Foote.

Producción: Sam Spiegel.

Sonido: Charles J. Rice, James Z. Flaster, John Cox.

Vestuario: Donfeld.

Música: John Barry.

7.5 HAROLD Y MAUDE

Título original: Harold and Maude.

Director: Hal Ashby.

País: Estados Unidos.

Año: 1971.

Duración: 90 min.

Género: Comedia, drama.

Reparto: Ruth Gordon, Bud Cort, Vivian Pickles, Cyril Cusack, Charles Tyner, Ellen Geer, Tom Skerritt.

Guión: Colin Higgins.

Distribuidora: Paramount Pictures.

Productora: Paramount Pictures.

Departamento artístico: Michael Haller.

Departamento editorial: Sam Gemette, Don Zimmerman .

Departamento musical: Ken Johnson.

Diseño de producción: Wes McAfee.

Fotografía: John A. Alonzo.

Maquillaje: Kathryn Blondell, Bob Stein.

Montaje: William A. Sawyer, Edward Warschilka.

Novela original: Colin Higgins.

Producción: Colin Higgins, Charles B. Mulvehill.

Sonido: William Randall, Richard Portman.

Vestuario: William Theiss.

Música: Cat Stevens.

Efectos especiales: A.D. Flowers.

Producción asociada: Steve Silver.

8. ENGLISH SUMMARY

The relations between Cinema and History: Culture and Society in the New Hollywood.

8.1 INTRODUCTION, OBJECTIVES AND METHODOLOGY

In the last years there has proliferated those studies relates to films that explore cinema's technical aspects, aesthetics and production. Nevertheless, it is a fact that there is less research regarding a social analysis of films, especially since the seventies, when these kind of studies had its own high point. That is why we think that it is appropriate to update the information available in this field, with the aim of enriching the information available on the subject.

There are many ways to analyze a film or a series of them from the perspective of the History of social communication. In this research we have focused on its importance as a sociological and historical media and in the relationship between these topics and films, in the way they interact and how they are conditioned by each other. We have paid special attention to the films of a generation of filmmakers known as New Hollywood, as examples of the relationship. Their films represented a kind of revolution in American film industry itself but far beyond they were also a reflection about one of the most significant periods in terms of social and cultural changes in the U.S.

It is necessary for a sociological and cultural analysis to assume that what has not occurred, but could have, is part of our conception of History. This is why fiction, when it is based in a real historical context, conditions our view of History and brings to life a kind of "particular History". Cinema *makes real* imagined stories that are basic for our way of understanding History and generational changes. This is connected with Marc Ferro's concept of "memory films": testimonies of those who lived historical changes.

We rely on this theory to reach to the second concept that interests us: the notion of national film. If subjectivity is inherent to all kind of narrative, it seems inevitable that the cinema of a particular country (in our case the U.S.), has a dual function: to be part of the social discourse of its time and to condition the state of opinion of people along with other artistic expressions.

As we have pointed, in order to test the validity of these theories we focus on the New Hollywood film production, a stage of American cinema that coincides with a convulsed historical moment both in culture and politics. This group brings together some of the directors that marked the evolution of cinema and film industry itself for a decade, such as Martin Scorsese, Arthur Penn, Francis Ford Coppola, Mike Nichols and Robert Altman.

Their films are evidences of how counterculture and social content is filtered through the movies. They also reflect the limitations and barriers that gradually marked the end of the utopia that this cinema movement (they tried to change the rules of the cinema production establishment itself) and some of the demands of the time represented.

That is why we have dedicated a chapter of this research to put in situation the state of the country in the decade of the sixties and to think about the historical background that make these films being more socially committed than the ones of previous decades. It was a kind of an awakening to a certain way of thinking about art that led to the counterculture that is defined precisely by the manifestation of hidden and irreverent expression with social content.

Therefore, taking into consideration both the study of Cinema and History relation and politics and cultural perspective of the sixties, we have analyzed in the final part of this research the validity of five films framed in the New Hollywood generation: *The Graduate*, *Midnight Cowboy*, *M.A.S.H.*, *The Chase* and *Harold and Maude*. This way, this research aims to have a theoretical and practical value, leading to the analysis of specific concepts that relate historical changes with this generation's film production.

Throughout the work, methodological aspects of this research have been analytical and comparative. The third and fourth chapters have in consideration previously published textual sources, and in the fifth one we both use primary sources (in this case the five films and other related to them) and previous textual resources, in order to establish a comparison with other documents of the time.

8.2 CONCLUSIONS

We have already pointed that looking for historical accuracy in fiction film is meaningless, because it is not either their vocation or purpose. We believe this research shows that searching for mimesis between any work of art and historical reality it is not worth the effort, but it serves to investigate the reasons both voluntary and involuntary which makes a film show the reality in which it is immersed. Therefore we stand for the validity of commercial cinema as a historical source beyond its technical quality value (some of the films we have analyzed were blockbusters like *The Graduate* but others like *Harold and Maude* were complete economic failures, but that does not have to do with its validity for our analysis). We also defend the importance of training the audience to decode the message and its historical value, even more knowing that some films work as its directors essays.

In addition, talking about the concept of subjectivity, we tested after the analysis of these movies that the kind of approach to reality is also indicative by itself, as we have seen that it is sometimes deliberately intended or politicized. We have said that the film document alone is not enough by itself to know the reality. Therefore, in the analysis of the correspondence between what we see on screen and what we know by some other sources gives us some valid information: first, about how History itself is subject to subjectivity. Second, about the distance or proximity between “the History of mentalities” (or how History is lived without perspective at the moment) and the way it is reflected in History books. In other words, films have served us to test two concepts: to make a counter-analysis of the official History, as Ferro said, and to test the concept of subculture, that Ángel Luis Hueso defines as the things that happened in the everyday world instead of big historical events.

Specifically in the case of American cinema, we have identified throughout this research several variables that identify it. Some are specific to the country and others about the decade we are talking about. An example of the first one is the definition of the characters through confrontation; an example of the second is the increase of social topics or the presence of explicit violence.

Talking about this confrontation, we have validated a theory that has appeared repeatedly during this investigation and talks about American cinema as a national cinema that is constructed precisely by the opposition of concepts. In the sixties: old values against new ones, wealth against poverty, old age against youth and failure against success. The result is that no character is built by vertical relationships but by horizontal ones. That means that they are defined by their positions being more or less within the system, not between different power levels in it.

In fact, if the New Hollywood was really groundbreaking in something it was in its search of opponent characters to show the personality of the new prototype of hero, who also changed his face. These films increased the spectrum of the opposite, that there was no more the person that was contrary to the creation of the collective identity, but the most important criteria of this identity. The protagonist, therefore, cannot be other than the one that it is faced with these classical values, in one way or another. That could be the looser, the outsider and most of the times the one that unwittingly must face the problems caused by that old and unfair social system.

Moreover, the very uniqueness of each of these films is what has led us to individualize each analysis and focus them on more specific aspects of American History. This way, we have contrasted the concept of "museum film" mentioned by Marc Ferro. He explains that a film contains not only its intended director's messages, but also objects, gestures, attitudes and behaviors beyond its direction that contribute to generate a more concrete picture of those years. We believe that if we want the concept of "History of mentalities" to be valid it is necessary to think about characters and myths as real things as what they represent.

If it is true, as we have noted repeatedly in this research, that cinema represents often the main lines of thought of the times. In the case of the *New Hollywood* (since the authors share an ideological and political vision) what we have obtained after this analysis should be a reflection of the lines of countercultural thinking we have studied in the fourth chapter.

Thus, the uniqueness of American cinema, which by its universal character sometimes is wrongly identified as supranational, is proved by the presence of some items and a way to treat the ideology of the country. Secondly, it is clear how this national uniqueness has its own reflection in each historical period, emerging variations on what we call the myth of the American hero and that represents the presence of a set of ideological values along the History of his movies.

One of the conclusions of this thesis is that the New Hollywood reflects, as few generations do, a kind of History "at ground". Its directors are more interested in showing the important political topics consequences for the population (especially for the poorest) rather than going into the depth on the nature of big politic changes.

The films that we have analyzed are the direct consequence of some historical realities -the Vietnam War, the rising of inequality, the movement from the country to the cities, the hippie ideology, etc.- which we summarize in the fourth chapter and that conditioned not only film but also other American cultural expressions in the

sixties and early seventies. In many cases, instead of concrete reflections on these topics, we have found a kind of general climate of discontent that affects all these areas. It is a kind of generalized rebellion against the traditional values of the country which has much to do with the spirit of the counterculture itself that a lot of authors that we have studied define as a thought, a feeling and a rather diffuse ideology.

That reality however takes different ways in its countercultural expression. From the angry violence of *The Chase* to the generational resignation of *The Graduate* or *Harold and Maude* positivism, but with a similar origin or at least with common roots that came from counterculture and social movements. Therefore, these movies are different forms of treating discontent and are related to the theory of "universal marginalization" of Theodore Roszak that we talked about in the fourth chapter of this thesis.

There is another topic that has repeated in the analysis of these films: the constant presence in these films of a involuntary protagonist. It has a lot to do with the political uncertainty we are talking about. Unlike what we could think at the beginning of this research, it is not common to see in these movies motivated outsiders against a system or a particular circumstance (that should be logical being immersed in a process of social change as important and as active as the one in the sixties) but rather normal subjects that are surprised and immersed in change processes that surround them. This is the case of the protagonist of *The Graduate*, but it is also happens in *Midnight Cowboy* and definitely in *The Chase*. It does not happen in *Harold and Maude*, which is strange in this sense as long as the growth process of the protagonist is based on a conscious desire for change (although it is far from conscious politics).

We think in this circumstance not only as an evidence of the difficulty of implementing social changes, but as a prelude of the immediately following period, which vanquish many of the political and social illusions of these processes. It is also a prelude of the failure of the cinematic revolution that involved the New Hollywood, in particular with the emergence of blockbusters and more commercial cinema in the late seventies and early eighties. It is also a reference to that era that Albert Camus referred as the appeasement of ideas by intellectuals. This is a time when the ideas turned apolitical as it was known. Therefore, the analysis of the cinema and History of the period provides a sense of failed movements, or at least of a controlled rebellion that led to more conservative periods.

Politically, the more important claims, as social changes, had a limited impact and in fact had a major obstacle on consecutive Nixon and Ford presidencies until the mid-

seventies, and during the Reagan presidency. On the contrary, some of the more specific ideas, such as feminism and the fight for civil rights, maintained their intensity and had important consequences in U.S. politics. It is also paradigmatic the case of the Vietnam War, which despite the protests did not effectively ended until 1975. The truth is that both cinematic and political systems assimilated protests as natural, cyclical and transitory processes.

Therefore, the films analyzed have the dual mission of showing the “history of mentalities” we have spoken about (as a kind of “History of the close and small events” and the things that could have happened), and give us taken as a whole a reliable version of the importance of social and countercultural changes and vindications in the sixties and how they questioned some of the foundations of the American ideology at all levels.

9. BIBLIOGRAFÍA

Adamczyk, John. "Rebellion in the 1960s and "The Graduate", <http://www.unc.edu/~adamczyk/johnadamczyk.html> (consultado el 1 de junio de 2012)

Adams, Willi Paul. *Los Estados Unidos de América. (Historia Universal del Siglo XXI, Volumen 30)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1996.

Allen, Robert C. y Gomery, Douglas. *Film History. Theory and practice*. Nueva York: Knopf, 1985.

Alpert, Hollis. "The Graduate Makes Out". *The Saturday Review*, nº Julio (1968).

Amador, Pilar, "El cine desde la Mirada del historiador". En *La mirada que habla (cine e ideologías)*, editado por Camarero, Gloria, 23-35. Madrid: Akal, 2002.

Amar Rodríguez, Víctor Manuel. *El cine y otras miradas. Contribuciones a la educación y a la cultura*. Sevilla: Comunicación Social, 2009.

Anaya Santos, Gonzalo. *La esencia del cine: Teoría de las estructuras*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2008.

Andrés Gómez, Santiago. *El cine en busca de sentido. Robert Altman. ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine?* Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2010.

Andrew, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1993.

Aranda, Daniel, Esquirol, Meritxell y Sánchez-Navarro, Jordi. *Puntos de vista: una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: Ed. UOC, 2009.

Armbrust, Walter. "The rise and fall of nationalism in the Egyptian cinema". En *Social constructions of nationalism in the Middle East*, editado por Müge Göcek, Fatma, 217-250. Nueva York: State University of New York Press, 2002.

Bapis, Elaine M. *Camera and action: American film as agent of social change, 1965-1975*. Carolina del Norte: McFarland & Company, 2008.

Baron, Cynthia y Bernard, Mark , “Cult connoisseurship and American Female Star in the Sixties: Valuing a Few Withered Tits in the Midst of ‘Mammary’”. En *Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification*, editado por Egan, Kate, y Thomas Sarah, 259-275. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

Barroso, Jaime, “Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española”. En *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, coordinado por Ortega, María Luisa, 174-177. Madrid: Ocho y Medio, 2005.

Barrow, Ann. “In search of masculinity: Hud and Midnight Cowboy”, *Images Journal* (2004), <http://www.imagesjournal.com/2004/features/masculinity/> (consultado el 8 de septiembre de 2012)

Beach, Christopher. *The Films of Hal Ashby*. Detroit: Wayne State University Press, 2009.

Beauka, Robert. *Suburbia Nation: reading suburban landscape in twentieth-century American fiction and film*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.

Bell, Daniel. *The end of ideology: on the exhaustion of political ideas in the fifties*, Nueva York: The Free Press, 1960.

Benet, Vicente J. *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004.

Benjamin, Walter. *Tesis de Filosofía de la Historia*. Barcelona: Angelus Novus, 1970.

Bermejo González, Francisca. “Soñar el cine. Sobre la esencia cultural del cine”. En *La Comunicación Social en la historia*, editado por Company, Arnau. Pons, Jordi y Serra, Sebastian, 509-526. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001.

Bingham, Adam. "Little Big Man", *Senses of Cinema* (2003) <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/penn/> (consultado el 14 de septiembre de 2012).

Biskind, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Bodeen, deWitt, "Midnight Cowboy". En *Magill's Survey of cinema: English language films, Serie 1*, editado por Magill, Frank. Salem: Englewood Cliffs, 1980.

Boswell, Parley Ann y Loukides, Paul. *Reel Rituals: Ritual Occasions from Baptisms to Funerals in Hollywood Films*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1999.

Bouzereau, Laurent. *Ultraviolent Movies: From Sam Peckinpah to Quentin Tarantino*. Nueva Jersey: Citadel Press, 2000.

Brabban, Ralf J. "Alienation, sex and an unsatisfactory ending: Themes and Features of stories Old and New". En *Screening scripture: intertextual connections between scripture and film*, editado por Walsh, Richard G., 58-76. Harrisburg: Trinity Press international, 2002.

Brackman Jacob, "Onward and Upward with the Arts: 'The Graduate'". *The New Yorker* nº 27 (1968): 34-66.

Braunstein, Peter y William Doyle, Michael (eds.). *Imagine nation: the American counterculture of the 1960s and '70s*. Nueva York: Routledge, 2002.

Brick, Howard. *Age of contradiction: American thought and culture in the 1960s*. Nueva York: Ywayne Publishers, 1998.

Brinkley, David. "What's wrong with 'The Graduate'". *Ladies Home Journal* vol. LXXV, 4, 1968: 79.

Brioso Santos, Héctor. *Estridencia e ironía: El Techo de la Ballena: un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.

Bourget, Jean-Loup. *Robert Altman*. Paris: Edilio, 1980.

Budd, David H. *Culture Meets Culture in the Movies: An Analysis East, West, North and South, with Filmographies*. Carolina del Norte: McFarland & Company, 2002.

Büller, Phillip, “Cowboy de Medianoche”. En *100 clásicos del cine. Vol. 2: 1960-2000*, editado por Müller, Jürgen, 512-516. Madrid: Taschen, 2008.

Burgoyne, Robert. *Film nation: Hollywood looks at U.S. history*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

Burner, David. *Making peace with the sixties*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1996.

Delgado Ruiz, Manuel, “Cine”. En *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión*, editado por Buxó, Mª Jesús y De Miguel, Jesús M., 49-78. Barcelona: Proyecto A. Ediciones, 1999.

Bywater, T. y Sobchack T. *Introduction to Film Criticism: Major approaches to Narrative Film*. Nueva York: Longman, 1989.

Cabeza, José y Rodríguez, Araceli (coords.). *Creando cine, creando historia. La representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 2004.

Camarero, Gloria (ed.). *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal, 2002.

Camus, Albert. *El extranjero*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

Canby, Vicent. “Harold and Maude and Life”, *New York Times*, diciembre, 1971.

Cantor, Norman. *La era de la protesta. Oposición y rebeldía en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Caparrós Lera, José Mª. *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel Practicum, 1998.

Caparrós Lera, José Mª. (coord.). *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009.

Caparrós Lera, José Mª. "Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción", *Quaderns de Cine* 1 (2007): 25-35.

Caro, Adelaida. *América te lo he dado todo y ahora no soy nada: contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*. Berlin: Lit Verlag, 2007.

Carroll, Noël. *Interpreting the moving image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Català, Josep María, Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro. *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2001.

Cavallo, Dominick. *A fiction of the past: the sixties in American history*. Nueva York: Palgrave, 1999.

Chaiken, Michael y Cronin, Paul (eds.). *Arthur Penn: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2008.

Chatman, Seymour. "MASH: un caso de adulteración ideológica". *Anilisi* 9 (1984): 115-130.

Coles, Robert. "Bonnie and Clyde and The Graduate: Hollywood's New Social Criticism". *Society* 5, nº 6 (1968).

Colombres, Adolfo. *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005.

Comas, Ángel. *Los fabulosos años del New Hollywood. Panorama de dos décadas de cine norteamericano (1964-1983)*. Madrid: T&B Editores, 2009.

Cook, Bruce. *La generación beat: Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona, Ariel, 2011.

Costa, Antonio. *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.

Crooks, Robert, y Baur, Karla. “Sexualidad y diversidad. Actitudes hacia la sexualidad extramatrimonial en otras culturas”. En *Nuestra sexualidad*, editado por Crooks, Robert y Baur, Karla, 423-436. Méjico DF: International Thomson Editores, 2000.

Crist, Judith. “Mourning at Midnight”. *New York Magazine* 2 (1969): 48-49.

Dalmau, Rafael. *Sucedío en Hollywood Vol. 2*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2004.

Davidson, James A. “The Director That Time Forgot: The Films and Career of Hal Ashby”. *Images* (1998), <http://www.imagesjournal.com/issue08/features/halashby/> (consultado el 22 de marzo de 2014)

Dawson, Jan. "'M.A.S.H.". *Sight and Sound* 39, nº 3 (1970): 161-62.

Dawson, Nick. *Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2009.

De la Guardia, Carmen. *Historia de Estados Unidos*. Madrid: Silex, 2009.

De Pablo, Santiago. “Cine e historia, ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma?”. *Cine e Historia*, nº 22 (2001): 9-28.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós, 1984.

Dezcallar, Rafael, “Contracultura y tradición cultural”. *Nueva Época*, nº 37 (1984): 209-237.

Díaz, Marcos. “El salto generacional y el discurso social en *El Graduado*”. *Fonseca, Journal of Communication*, nº4 (2012): 140-166.

Díaz, Marcos. “Contenido ideológico y militarismo en *M.A.S.H.*”. *Revista Comunicación*, nº 12, Vol.1 (2014): 21-37.

Dick, Bernard F. *Hellman in Hollywood. The Steamy South: Toys in the Attic and The Chase*. Londres: Associated University Presses: 1982.

Díez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003.

Dimare, Philip C. (ed.). *Movies in American History: An Encyclopedia, Volumen 1*. California: ABC CLIO, 2011.

Dougherty, Robin. “Here’s to You, Mrs. Robinson”. *Salon*, nº 13 (2005), <http://www.salon.com/feb97/graduate970221.html?CP=SAL&DN=110> (consultado el 4 de junio de 2012)

Dyer, Richard. *Now you see it: studies in lesbian and gay film*, Nueva York: Rouletge, 1990.

Ebert, Roger. “Harold and Maude”. *Chicago Sun-Times*, 1 enero, 1972.

Elsaesser, Thomas. “The Pathos of Failure”. *Monogram*, nº 6 (1975): 13-19.

Escobar Villegas, Juan Camilo. *Lo imaginario: entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000.

Farber, Stephen y Changas, Estelle. “The Graduate”. *Film Quarterly* 21, nº 3 (1968): 37-41.

Faulstich, Korte. *Cien años de Cine: 1961-1976. Entre Tradición y Nueva Orientación*. Madrid: Siglo XXI de Editores, 1997.

Feeney, Mark. *Nixon at the movies: a book about belief*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

Fernández Sebastián, Javier. *Cine e Historia en el aula*. Madrid: Akal, 1994.

Ferro, Marc. “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”. *Film-Historia* 1, nº 1 (1991): 3-12.

Ferro, Marc. *Cinema and history*, Michigan: Wayne State University Press, 1988.

Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2008.

Fijo, Alberto y Gil-Delgado, Fernando. “El pasado en imágenes, ¿reconstrucción o invención?”, *Aceprensa* (2002), <http://www.aceprensa.com/articles/el-pasado-en-imagenes-reconstruccion-o-invencion/> (consultado el 1 de febrero de 2012).

Floyd, Kevin. “Closing the (Heterosexual) Frontier: Midnight Cowboy as National Allegory”. *Science and Society* 65, nº 1 (2001): 99 - 130.

Fofi, Goffredo, Petazzi, Paolo y Santi, Piero. *La Cultura Del Novecientos: Cine Música*. Méjico DF: Siglo XXI editores, 1981.

Fraser-Cavassoni, Natasha. *San Spiegel*. Nueva York: Simon & Schuster, 2003.

Garci, José Luis, Torres Dulce, Eduardo, Rodríguez Marchante, Oti y Gómez Angulo, Juan A. “¡Qué grande es el cine!: Cowboy de medianoche” (2003), http://www.youtube.com/watch?v=mCMc-QHe_dY (consultado el 20 de septiembre de 2012).

García, Daniel. “Protesta y política: los movimientos anti-guerra en Estados Unidos, 1965-1975”. *Revista Historia Crítica*, nº1 (1989): 33-65.

García Fernández, Emilio C. *Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*. Madrid: Arco Libros, 1998.

Garrido Ardila, Juan Antonio. "Los caracteres nacionales según "En torno al Casticismo" de Unamuno". *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº39 (2004): 81-105.

Gauthier, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1986.

Gibson, Brian. "Harold and Maude". *Vueweekly*, 2012, http://www.vueweekly.com/harold_and_maude/ (consultado el 4 de mayo de 2014).

Glasser, Brian. *Medicinema: doctors in films*. Abingdon: Radcliffe Publishing, 2010.

Gorfinkel, Elena. "Cult film, or Cinephilia by Another Name". *Cineaste* 34, nº 1 (2008): 33-38.

Graham, Allison. "Civil Right Films and the new Red Menace: The Legacy of the 1960s". En *Framing the South: Hollywood, Television, and Race During the Civil Rights*, editado por Graham, Allison, 147-194. Mayland: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Grinberg, Miguel. *Beat days: visiones para jóvenes incorregibles*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2003.

Goldmann, Annie. *Cine y sociedad moderna*. Madrid: Fundamentos, 1972.

Goldmann, Annie. "Quelques problèmes de sociologie du cinéma". *Sociologie et sociétés* 8, nº 1 (1976): 71-80.

Gómez Tarín, Francisco Javier, *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.

González Pascual, Alberto. *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010.

González, José Félix. *El héroe del western crepuscular: dinosaurios de Sam Peckinpah*. Madrid: Fundamentos, 2007.

Greeley, Andrew. “M. Sons and Fathers”. *The Reporter*, febrero, 1968.

Guarner, José Luis. *Historia del cine americano / 3. (1961-1992). Muerte y transfiguración*. Barcelona: Laertes, 1993.

Guillén, J. Luis Gómez Mesa. “El cine, obra de arte y cultura”. *Anthropos*, nº 58 (1986): 2-6.

Harrington, Michael. *La cultura de la pobreza en los Estados Unidos*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1963.

Harrington, Michael. *The other America: Poverty in the United States*. Nueva York: Penguin Books, 1981.

Hartley, Dean W. “How do we teach it? A Primer for the basic literature/film course”, *Literature/ Film Quarterly*, nº 60 (1975): 60-69.

Heat, Jim F. Decade of disillusionment: the Kennedy-Johnson years. Indiana: Indiana University Press, 1975.

Herlihy, James Leo. *Midnight cowboy*, Nueva York: Simon & Schuster, 1965.

Hischak, Thomas S. “Film and Theater”. En *The South*, editado por Mark, Rebecca y Vaughan, Robert C., 193-222. Westport: Greenwood Press, 2008.

Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Indiana: Hackett Publishing Company, 1994.

Horsley, Jason. *The secret life of movies: schizophrenic and shamanic journeys in American Cinema*. Carolina del Norte: McFarland & Company, 2009.

Horwath, Alexander, Elsaesser, Thomas y King, Noel (eds.). *The last great American picture show: new Hollywood cinema in the 1970*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

Hueso, Ángel L. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.

Hueso, Ángel L. *El cine y la historia del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1983.

Hughes, Darren, “Hal Ashby”, *Senses of Cinema* (2004): <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/ashby/> (consultado el 8 de junio de 2014)

Hughes, William, “The evaluation of film as evidence”. En *The Historian and film*, editado por Smith, Paul, 49-79. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Huguet, Montserrat. *El círculo imposible de la memoria*. Barcelona: Memorial Democràtic: polítiques públiques de la memoria, Generalitat de Catalunya, 2007.

Ibars Fernández, Ricardo y López Soriano, Idoya. “La historia y el cine”. *Clio*, nº 32 (2006).

Igual Úbeda, Antonio. *Una estética del cine*. Barcelona: Seix Barral, 1946.

Imbert, Gérard, “Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales”. En *La mirada que habla (cine e ideologías)*, editado por Camarero, Gloria, 89-100. Madrid: Akal, 2002.

Indick, William. *Movies and the mind: theories of the great psychoanalysts applied to film*. Carolina del Norte: McFarland & Company, 2004.

Jackson, Martin A. “Film as a source material: some preliminary notes toward a methodology”. *Journal of Interdisciplinary History* IV, nº1 (1973): 73-80.

Johnson, William. “M.A.S.H.”. *Film Quarterly* 23, nº 3 (1970): 38.

Jones, Maldwyn A. *Historia de Estados Unidos, 1607-1992*. Madrid: Cátedra, 1996.

Kass, Judith M. *Robert Altman: American Innovator*. Nueva York: Leonard Maltin Popular Library, 1978.

Keith Grant, Barry (ed.). *American cinema of the 1960s: themes and variations*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2008.

Kendrick, James. *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*. Illinois: Board of Trustees, 2009.

King, Geoff. *New Hollywood cinema: an introduction*, Londres: IB Tauris & Co, 2002.

Kolker, Robert. *A cinema of loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Korte, Helmut. *Cien Años de Cine: 1977-1995. Artículo de consumo masivo y Arte*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985.

Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.

Krämer, Peter. *The New Hollywood: from Bonnie and Clyde to Star Wars*. Londres: Wallflower Press, 2005.

Kurosawa, Akira. “Mis películas favoritas”. *Nuevas revistas de política, cultura y arte*, nº 129 (2010): 177-217.

Lagny, Michel. *Cine e Historia. Problema y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997.

Laguarda, Paula Inés. “El cine como fuente y escritura de la historia”, *Anuario 2006-2007 de la Facultad de Ciencias Humanas*, nº 8 (2008): 109-119.

Landry, Robert J. “*Midnight Cowboy*”. *Variety*, mayo (1969).

Largo, María Teresa. *La guerra del Vietnam*. Madrid: Akal, 2002.

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. Nueva York: New York University Press, 1999.

Levy, Emanuel. “Chase, the”, Emanuellevy (2011), <http://www.emmanuellevy.com/review/chase-the-1965-5/> (consultado el 20 de septiembre de 2012).

Levy, Emanuel. “Harold & Maude (1971)”, Emanuellevy (2011), <http://emanuellevy.com/review/harold-maude-1971/> (consultado el 20 de junio de 2014).

Leydon, Joe. “Harold and Maude”. Moving Picture History (2009), <http://www.movingpicturehistoryblog.com/2009/02/harold-and-maude-1972.html> (consultado el 15 de junio de 2014).

Loperena, Elisabet, Merej, Myriam y Sancho París, Pablo. *Historia, teorías y cine*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2008.

Maga, Timothy P. *The 1960s*, Nueva York: Infobase, 2003.

Marcus, Robert D. y Burner, David. *The American scene, Varieties of American History, Vol. 2*, Meredith Corporation, Nueva York, 1971.

Marzorati, Zulema. “El cine y la construcción de la memoria histórica”, *Diseño y Comunicación*, nº 10 (2008): 42-45.

Mayer, William G. *The changing American mind: how and why American public opinion changed between 1960 and 1988*. Michigan: University of Michigan Press, 1993.

McGuinness, Richard. “Creatures nosing for crumbs”, *The Village Voice* XVI, nº 51 (1971).

Melville, Keith. *Las comunas en la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona: Editorial Kairós, 1972.

Mennel, Barbara Caroline. *Cities and cinema*. Nueva York: Routledge, 2008.

Metz, Walter. *Engaging film criticism: film history and contemporary American cinema*. Nueva York: Peter Publishing, 2004.

Michaels, Debra. “From consciousness expansion to consciousness raising: Feminism and the countercultural politics of the self”. En *Imagine nation: the American counterculture of the 1960s and '70s*, editado por Braunstein, Peter y William Doyle, Michael, 41-68. Nueva York: Routledge, 2002.

Miller, Timothy S. *The Hippies and American Values*. Tennessee: The University of Tennessee Press, 1991.

Milliken, Christie. “Movies and the counterculture”. En *American cinema of the 1960s: themes and variations*, editado por Grant, Keith, 217-238. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2008.

Mills, Katie. *The road story and the rebel: moving through film, fiction, and television*. Illinois: Board of Trustees, 2006.

Mínguez, Norberto (ed). *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid: Iberoamericana, 2013.

Mínguez, Norberto. “Ficción y no ficción en la cultura audiovisual digital”. *Telos*, nº 99 (2014): 126-134.

Mintz, Steven, Roberts y Randy W. (eds.). *Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010.

Monaco, Paul. *The sixties, 1960-1969*. California: University of California Press, 2001.

Monreal, Pilar. *Antropología y pobreza urbana*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 1996.

Monteith, Sharon. *American culture in the 1960s*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Montero, Julio y Cabeza, José (eds.). *Por el precio de una entrada: estudios sobre historia social del cine*. Madrid: Rialp, 2005.

Montero, Julio y Rodríguez, Araceli (dirs.), *El cine cambia la historia*. Madrid: Rialp, 2005.

Montero, Julio. “Fotogramas de papel y libros de celuloide: el cine y los historiadores. Algunas consideraciones”. *Cine e Historia*, nº 22 (2001): 29-66.

Moon, Michael. *A small boy and others: imitation and initiation in American culture from Henry James to Andy Warhol*. Carolina del Norte: Duke University Press, 1998.

Morris, Charles R. *A Time of Passion -America 1960-1980*. Nueva York: Harper & Row, 1984.

Mulholland, Garry. *Stranded at the Drive-In: The 100 Best Teen Movies*, Londres: Orion Books, 2001.

Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos. *Cine y memoria del Siglo XX*. Santiago: LOM Ediciones, 1998.

Muruzábal, Amaya. “Las rupturas de la historia en la evolución del cine de guerra estadounidense”. En *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, editado por Fernández Toledo, Piedad, 112-137. Sevilla: Comunicación Social ediciones y Publicaciones, 2009.

Muscio, Giuliana. “Hollywood va a la guerra!”. En *Historia mundial del cine I: Estados Unidos*, editado por Piero Brunetta, Gian, 857-888. Madrid: Akal, 2012.

Negro, Dalmacio. *El mito del hombre Nuevo*. Madrid: Encuentro, 2009.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*, Barcelona: Indiana University Press, 1997.

O'Connor, John E. y Jackson, Martin A. *American History/American film. Interpreting the Hollywood image*. Nueva York: Frederick Ungar, 1979.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*, París: Paidós Comunicación, 1996.

Pelaz López, José Vidal y Rueda Laffond, José Carlos (coords.). *Cine, público y cultura. La dimensión social del espectáculo cinematográfico*. Madrid: Rialp, 2002.

Pelaz López, José Vidal y Rueda Laffond, José Carlos. *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid: Rialp, 2002.

Pérez Adán, José. *Cine y sociedad. Prácticas de ciencias sociales*. Pamplona: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.

Phillips, Gene D. *Major film directors of the American and British cinema*. Londres: Associated University Press, 1999.

Plecki, Gerard. *Robert Altman*. Barcelona: Lerna, 1985.

Portnoy, Kenneth. *Screen Adaptation: A Scriptwriting Handbook*. Woburn: Butterworth-Heinemann, 1998.

Prince, Stephen (ed.). *Screening Violence*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2000.

Puga Espinosa, María Cristina, Peschard Mariscal Jacqueline y Castro Escudero, Teresa. *Hacia la sociología*. Méjico DF: Pearson Educación, 2007.

Quart, Leonard y Auster, Albert. *American film and society since 1945*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002.

Quintana, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003.

Reck, Tom S. "The Graduate' reclassified", *Commonweal* (1967): <http://web.blomand.net/~dennmac/review4.html> (consultado el 2 de abril de 2012).

Rielly, Edward J. *The 1960s*, Westport: Greenwood Pub Group, 2003.

Riley, Michael J. "Militis and extremist politics movements", en *The Columbia Companion to American History on Film: How the Movies Have portrayes the American Past*, editado por Rollins, Peter C., 392-397. Nueva York: Columbia University Press, 2003.

Robnik, Drehli. "Mass memories of movies. Cinephilia as norm and narrative in Blockbuster culture". En *Cinephilia: movies, love and memory*, editado por Valck, Marijke, Hagener, Malte, 55-64. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Rodríguez, José Ángel. *Visiones del oficio: historiadores venezolanos en el siglo XXI*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2000.

Romaguera, Ramio, J. y Riambau, E. (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Fontamara, 1983.

Rorabaugh, W. J. *Kennedy and the promise of the sixties*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel Historia, 1997.

Rosenstone, Robert. *History on film/film and history*, Londres: Pearson Education, 2006.

Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1970.

Roszak, Theodore. *Person / Planet. The creative disintegration of industrial society*. Nueva York: Anchor Books, 1979.

Ruso, Vito. *The celluloid closet: homosexuality in the movies*. Nueva York: Harper & Row, 1987.

Ryan, Michael y Kellner, Douglas. *Camera politica: the politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Salvador Marañón, Alicia. *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la Historia Contemporánea*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1997.

Sánchez Alarcón, Inmaculada. “El cine, instrumento para el estudio y la enseñanza de la historia”. *Revista Comunicar* 13 (1993): 159-164.

Sand, Shlomo. *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Ediciones Crítica, 2004.

Schickel, Richard. “War humor in perfect taste: bad”. *LIFE*, 20 febrero, 1970: 12.

Sedeño Valdellós, Ana María. “Cine transnacional: nuevas formas de entender el cine en su dimensión globalizada”. *El Ojo que Piensa*, nº 3 (2011): 1-10.

Segaloff, Nat. *Arthur Penn: American Director*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2011.

Self, Robert T. “Robert Altman”, *Senses of cinema* (2005), nº 34, <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/altman/#8> (consultado el 1 de enero de 2013).

Self, Robert T. “The sounds of M.A.S.H.”. En *Close viewings: an anthology of new film criticism*, editado por Lehman, Peter, 141-157. Florida: University Presses of Florida, 1990.

Self, Robert T. *Robert Altman's Subliminal Reality*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.

Serna Alonso, Justo y Pons, Anaclet. *La historia cultural: autores, obras y lugares*. Madrid, Akal, 2005.

Shedlin, Michael. “Harold and Maude”. *Film Quarterly*, nº 26 (1972): 51-53.

Short, Kenneth R. M. *Feature films as history*. Londres: Croom Helm, 1981.

Simon, John. *Movies into film. Film criticism 1967-1970*. Nueva York: Dial Press, 1971

Simon, John. *Private Screenings*. Berkley: Berkley Pub. Corp., 1971.

Smith, Paul (ed.), *The Historian and film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Sorlin, Pierre. “El cine, reto para el historiador”. *Istor*, nº 20 (2005).

Sorlin, Pierre. “Historia del cine e historia de las sociedades”. *Film-Historia* I, nº2 (1991): 73-87.

Sorlin, Pierre. *Cines europeos y sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona: Paidós, 1996.

Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Stafford, Jeff. “The Chase”, *TCM* (1966):

<http://www.tcm.com/tcmdb/title/19800/The-Chase/articles.html> (consultado el 14 de septiembre de 2012).

Staiger, J. *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Stendhal. *Rojo y negro*. Quito: Libresa, 2005.

Sterritt, David (ed.). *Robert Altman: interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2000.

Suárez, José Carlos, “Las migraciones en el cine español”. En *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*, editado por Caparrós Lera, José Mª, 233-242. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009.

Suid, Lawrence H. *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2020.

Tavernier, Bernard y Coursodon, Jean-Pierre. *50 años de cine norteamericano*. Madrid: Akal, 1997.

Thomson, David. “The decade when movies mattered”. En *The last great American picture show: new Hollywood cinema in the 1970*, editado por Horwath, Alexander, Elsaesser, Thomas y King, Noel, 73-82. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

Trenzado Romero, Manuel. *El cine desde la perspectiva de la ciencia política*. *Revista REIS*, nº 92 (2000): 45-70.

Tubau, Iván. *Hollywood en Argüelles: Cine Americano y Crítica Española*. Barcelona: Publicacions Edicions Universitat de Barcelona, 1984.

Tyler, Parker. *Screening the sexes: Homosexuality in the movies*. Nueva York: Da Capo Press, 1993.

Utrera, Rafael. “El concepto de cine nacional. Hacia otra historia del cine español”. *Comunicación* nº 3 (2005): 83-97.

Variety Staff. “Harold and Maude”. *Variety*, 1970.

Villegas, Manuel. *Arte, cine y sociedad*. Madrid: Ediciones JC, 1991.

Wagg, Stephen (ed.). *Because I tell a joke or two: comedy, politics, and social difference*. Londres: Routledge, 1998.

Wanger, Walter. “Donald Duck and Diplomacy”. *Public Opinion Quarterly*, nº 14 (1950): 443-452.

Wattenberg, Ben I. (ed.). *The Statistical History of the United States. From Colonial Times to the Present*. Nueva York: Basic Book, 1976.

Webb, Charles. *The Graduate*. Nueva York: Washington Square Press, 2002.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Whitehead, J. W. *Appraising the Graduate: The Mike Nichols Classic and Its Impact in Hollywood*. Carolina del Norte: McFarland & Company, 2001.

Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.

Wright, Bradford. *Comic book nation: the transformation of youth culture in America*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Wright, Will. *The Wild West: the mythical cowboy and social theory*, Londres: Sage Publication, 2001.

Yinger, Milton. “Contracultura y subcultura”. *American Sociological Review*, nº 5 (1960): 625-635.

Young, Marilyn B. y Buzzanco, Robert. *A Companion to the Vietnam War*. Oxford: Blackwell Publishing Company, 2002.

Zinman, David. *Fifty Grand Movies of the 1960s and 1970s*. Nueva York: Random House, 1986.

Zinn, Howard. *La Otra Historia de los Estados Unidos*. Guipúzcoa: Argitaletxe Hiru, 1999.

Žižek, Slavoj. *The plague of fantasies*. Londres: Verso, 1997.

Zoller Seitz, Matt. “Harold and Maude: Life and How to Live It”, *Criterion* (2002), <http://www.criterion.com/current/posts/2337-harold-and-maude-life-and-how-to-live-it> (consultado el 12 de junio de 2014).

Zunzunegui, Santos. *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1985.

