

# NEW LEFT REVIEW 121

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO - ABRIL 2020

## EDITORIAL

SUSAN WATKINS La década de la crisis británica 7

## ARTÍCULOS

R. TAGGART MURPHY Japón: preservar el privilegio 25

FRANCO MORETTI ¿Alegorizar siempre? 63

MICHAEL BURAWOY Historia de dos marxismos 76

DYLAN RILEY Réplica a Burawoy 113

ZEP KALB Y  
MASOUMEH HASHEMI Los Universal Studios  
de Teherán 123

## CRÍTICA

ROB LUCAS El negocio de la vigilancia 149

EMILIE BICKERTON La Nueva Ola de Hollywood 161

JACOB COLLINS Travesías del Rin 171

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

**ts**  
d traficantes de sueños

---

[SUSCRÍBETE](#)

Jonathan Kirshner y Jon Lewis (eds.), *When the Movies Mattered: The New Hollywood Revisited*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2019, 214 pp.

EMILIE BICKERTON

## LA NUEVA OLA DE HOLLYWOOD

La importancia estética del cine estadounidense de las décadas de 1940 y 1950 fue una cuestión de principios para los teóricos cinematográficos de la *Nouvelle Vague* francesa. Defendían que, mas allá de los grandes directores –Ford, Hawks, Hitchcock, Ray–, el sistema de estudios estaba produciendo obras de un enorme interés, incluso (o especialmente) en los infravalorados géneros de las películas de detectives y las películas del oeste. Pero a mediados de la década de 1960, estos árbitros del gusto cinéfilo habían decidido que Hollywood se había extraviado. «La razón por la que nos solía gustar el cine estadounidense era que, por cada cien películas estadounidenses, el 80 por 100, digamos, eran buenas. Ahora, de cada cien películas estadounidenses, el 80 por 100 son malas». Así se expresaba Godard en una mesa redonda publicada por *Cahiers du cinéma* en 1964 y sus interlocutores, Truffaut, Rivette y Chabrol compartían esa sensación. Lamentaban el final del sistema de estudios de Hollywood y de las limitaciones que habían obligado a los directores a lograr tales hazañas de osadía cinematográfica controlada. Habían admirado el «saber hacer» de la era del cine negro, las maneras en las que manos con experiencia podían encontrar formas de trabajar dentro de la maquinaria. Ahora los directores de Hollywood empezaban a mostrar su interés por el «intelecto», y el «intelecto no nos interesa en el cine estadounidense». Truffaut estaba desolado: «Solíamos decir que nos gustaba el cine estadounidense, pero que sus cineastas eran esclavos; ¿qué harían si fueran hombres libres? Pues bien, desde el momento en el que fueron libres, hicieron películas malísimas.»

La premisa general de *When the Movies Mattered* es que el periodo transcurrido entre finales de la década de 1960 y el inicio de la de 1970 fue, por el contrario, una edad de oro del cine de Hollywood. El libro, una nueva colección de ensayos por parte de algunos de los críticos cinematográficos más originales, que escriben sobre esa década del cine estadounidense (Molly Haskell, David Thomson, J. Hoberman, entre otros) es una contribución a esa bibliografía en aumento sobre lo que la revista *Time*, celebrando el éxito en taquilla de *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), denominó el «Nuevo Hollywood». A partir de finales de la década de 1960 y hasta la mitad de la de 1970 surgió un modo especial de hacer cine en Estados Unidos, de la mano de una generación más joven –Arthur Penn, Paul Mazursky, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, entre otros– muchos de los cuales eran licenciados en cine. En un claro contraste con el Hollywood de la década de 1950, estos autores hacían películas abiertamente políticas, moralmente ambiguas y a menudo narrativamente inconclusas, e incluían en ellas escenas de sexo y violencia como no se habían visto antes. En películas como *A quemarropa* (John Boorman, 1967), *Cowboy de medianoche* (John Schlesinger, 1969), *Medium Cool* (Haskell Wexler, 1969), *Mi vida es mi vida* (Bob Rafelson, 1970), la «trilogía de la paranoia» de Alan Pakula –*Klute* (1971), *El último testigo* (1974), *Todos los hombres del presidente* (1976)–, *La conversación* (Coppola, 1974) y *Chinatown* (Polansky, 1974), el Nuevo Hollywood desafió las convenciones de género estadounidenses.

En *El restaurante de Alicia* (Arthur Penn, 1974) se glosaba la camaradería del espíritu hippy de paz y amor; Sam Peckinpah removía los cánones del *western* en *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) y *Mikey y Nicky* (Elaine May, 1976) destrozaba el vínculo sagrado de la amistad masculina. Una característica de estas películas era que rechazaban la imposición hollywoodiense del final feliz: Alicia se queda sola, vestida de novia, en los escalones del portal de su casa mientras la cámara retrocede pesadamente; Pat Garrett dispara a su propio reflejo y mata a Billy el Niño, escondido tras el espejo; a Nicky lo cosen a balazos ante la puerta cerrada de la casa de su amigo Mikey, escondido dentro. Bienvenidos al Hollywood de una nueva generación, dicen colectivamente estas películas, donde los sueños acuden a morir.

Paradójicamente, estos directores estaban profunda y conscientemente influenciados por el cine europeo, en especial por la *Nouvelle Vague* francesa. Los jóvenes estadounidenses soñaban con emular la libertad de cineastas como Godard, Rohmer, Truffaut, Rivette y Malle, así como la de los neorealistas italianos, y tomaron prestadas muchas de sus técnicas: *jump cuts*, rodajes y montajes rápidos, el empleo de técnicas documentales dentro de una narrativa de ficción, la importancia de la banda sonora, las tramas no convencionales y una disposición a retorcer las reglas de género. Una mirada rápida a las películas del Nuevo Hollywood confirma esta influencia europea

–*Mickey One* y *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn); *Faces* (John Cassavetes, 1968) y *Mi vida es mi vida*, de Bob Rafelson, son películas imposibles de imaginar sin las obras italianas y francesas que las precedieron. Coppola describió a su generación como la nueva ola estadounidense y Scorsese estaba igualmente encandilado: los dos primeros minutos de *Jules et Jim* (1962) eran, sencillamente, «una liberación». Como resume Haskell: durante un fugaz periodo, los directores estadounidenses lograron hacer películas europeas, con el dinero de Hollywood, pero sin las limitaciones del estudio.

*When the Movies Mattered* está coeditado por Jon Lewis, autor de *Hard Boiled Hollywood* (2017) y otros trabajos sobre cine negro, y por Jonathan Kirshner, más conocido por su trabajo en el campo de la interacción entre las finanzas globales y las relaciones internacionales, destacando en este ámbito su libro *American Power after the Financial Crisis* (2014), pero también autor de un texto sobre el mismo periodo, *Hollywood's Last Golden Age* (2012) en el que analizaba el contexto político y cultural que propició el nacimiento de esta nueva era cinematográfica. El telón de fondo decisivo era una crisis dentro de la industria del cine: el viejo sistema de estudios de Hollywood había sido desmantelado por la sentencia del Tribunal Supremo de 1948, que quebró el monopolio de los estudios sobre la preproducción, producción, posproducción, distribución y exhibición. De manera más general, la expansión de los barrios residenciales y el auge de la televisión estaban provocando una caída abrupta del público en las salas, desde los 90 millones de espectadores semanales alcanzados en 1946 hasta los 25 millones de 1960. Hollywood se recuperaba de la devastadora autocensura de la era McCarthy: en los inicios de la década de 1960, Dalton Trumbo, uno de los Diez de Hollywood, encarcelado y puesto en la lista negra debido a sus convicciones comunistas, pudo de nuevo aparecer en los créditos por sus guiones. En 1966, la Production Code Administration, el organismo encargado de supervisar la producción de Hollywood, se desmanteló y fue sustituido dos años más tarde por el sistema de calificación de películas, lo que señaló efectivamente el fin de la censura: las películas ya no tenían por qué ser todas «adecuadas» para la infancia.

Los directores recién encumbrados reaccionaron también a las revueltas que ocurrían fuera de la industria. Junto con las repercusiones internas de la Guerra de Vietnam –incluyendo una pérdida generalizada de la confianza en el gobierno– se registraban los «terremotos» de los movimientos por los derechos civiles y de liberación de la mujer. La propia televisión empujaba a Hollywood hacia el mundo real: las imágenes de Vietnam inundaban los telediarios de la noche y metían en millones de hogares estadounidenses un retrato de la violencia mucho más vívido y real que el descrito por las películas. El espectro demográfico de los espectadores cinematográficos también cambiaba: era posible convencer a las productoras de que se arriesgaran con

jóvenes directores, cuyo trabajo podía resultar más atractivo a un público igualmente joven, rico, culto y desafecto, para quien el rock era la sintonía de su vida. Estos primeros *baby boomers*, acostumbrados a la abundancia material, eran no obstante presos de una inseguridad existencial, creciendo en una década puntuada por los asesinatos de JFK, Martin Luther King, Malcolm X y Robert Kennedy, junto con movimientos de protesta generalizados que, a menudo, se topaban con la violencia policial.

La catastrófica guerra de Vietnam, durante el curso de la cual Estados Unidos arrojó más toneladas de bombas sobre Vietnam del Norte (que tiene aproximadamente la extensión de Wisconsin) que todas las bombas arrojadas durante la Segunda Guerra Mundial, condujo a un análisis de los mitos y de la identidad nacional estadounidense, también en los géneros clásicos como el western y las películas de detectives. Después del asesinato de Bobby Kennedy en 1968, la elección de Nixon («astuto, complejo, paranoico, en último término trágico», un clásico malvado del Nuevo Hollywood) fue la señal, de acuerdo con el resumen de Kirshner, de que las respuestas no se encontrarían en las urnas electorales; las películas de la década de 1970 se volvieron introspectivas, se hicieron «más pesimistas, negativas e impregnadas de una sensación de derrota». (Por el contrario, en su debate sobre las «películas conspirativas» de este periodo, incluido en *La estética geopolítica*, Fredric Jameson considera el «asesinato político paradigmático» la muerte de JFK).

¿Qué puso fin a esta década característica del cine estadounidense? Cuando Carter asumió el gobierno en 1977, la política estadounidense se había domesticado de nuevo, allanando el camino para que Reagan llegara al poder tres años más tarde. Los cambios acaecidos dentro de la industria fueron fundamentales a la hora de bajar el telón sobre las películas de la década de 1970. Los estudios se rehicieron, ayudados por algunas de las películas más taquilleras del Nuevo Hollywood (*El padrino*, *Chinatown*). En 1975, el estreno de *Tiburón*, de Steven Spielberg, en cientos de cines simultáneamente de todo el país, promocionado por una costosa campaña publicitaria (lo que ahora es el procedimiento habitual, pero que entonces no tenía precedentes), señaló el nacimiento del «taquillazo veraniego» y un modelo de negocio completamente nuevo. La promoción agresiva implicaría que la carrera de una película dependiera menos de las opiniones de la cinefilia y de la crítica especializada. Buscar el rendimiento alto en taquilla conducía a que se aumentara drásticamente la escala de producción, mientras que, de manera correspondiente, disminuía la disposición de los estudios a asumir riesgos en «proyectos más avanzados», más pequeños; los productores se inclinaban por los éxitos garantizados del gusto de las masas, que contribuyeran a que la población estadounidense se sintiera bien consigo misma. Simbólicamente, el Óscar de la Academia a la mejor película en el año 1977 lo ganó la reaganesca película *Rocky*, de Sylvester Stallone. Ese

mismo año se estrenó *La guerra de las galaxias*, de George Lucas, seguida de *Encuentros en la tercera fase*, de Steven Spielberg, así como de una colaboración entre ambos directores: *En busca del arca perdida*. El momento del Nuevo Hollywood había terminado.

¿Qué nos parecían entonces, en el breve lapso de su florecimiento, y qué nos parecen ahora esas películas? Los participantes en *When the Movies Mattered* ofrecen opiniones divergentes. David Thomson, autor del famoso *Biographical Dictionary of Cinema* (primera edición, 1975) se centra en *Último testigo* «la más interesante y menos coherente de las tres películas paranoicas de Pakula». Tanto *Klute* como *Todos los hombres del presidente* terminan de un modo «más positivo del que empezaron»: *Klute* con la puta psicoterapeutizada y tenaz que interpreta Jane Fonda y el detective impasible que interpreta Donal Sutherland aparentemente juntos. *Todos los hombres del presidente* con Robert Redford, Dustin Hoffman y la plantilla de *The Washington Post* desenmascarando el Watergate y salvando al país de Nixon. *El último testigo*, según como la cuenta Thomson, concluye con alguien que pregunta: «¿Esperanza? ¿Estás de broma?». La premisa de la película es el asesinato primero de un candidato presidencial y después de la media docena de testigos del delito, incluyendo a la exnovia del periodista curtido que interpreta Warren Beatty, que ahora se ve obligado a investigar a la misteriosa empresa Parallax. Nos encontrábamos en un momento —el año del Watergate— que proporcionaba amplias pruebas a quienes «se sintieran proclives a pensar que el gobierno de Estados Unidos era una tapadera de fuerzas manipuladoras actuando en un implacable interés propio».

Thomson se recrea describiendo el tono sombrío de la película, la «amenaza a cuentagotas» de la partitura, sus encuadres oblicuos y sus composiciones desequilibradas. Las cosas ocurren, pero de una manera que empieza por socavar la realidad: «Pakula era un director ladino (esta era su fortaleza y su limitación): avanza con un cuidado sigiloso». En su visionado actual de la película, Thomson descubre que esos atributos del cine negro de la década de 1970 «hoy pueden parecer resabiados, como una especie de enmoquetado que merma la vitalidad». Cuarenta años más tarde, *El último testigo* «pide a gritos más gasolina, ritmo y agitación». El potencial cómico de la empresa misteriosa necesita más espacio y aire, más ineptitud: «¿Cómo puede existir una institución estadounidense tan eficiente? Nuestro país es el país del crimen desorganizado, esa es sin duda nuestra última parcela de humanismo». La secuencia más destacada de la película es el examen que Beatty debe aprobar antes de que lo contraten en la empresa: consiste en contemplar un montaje de imágenes cada vez más perturbadoras, en las que se intercalan unos intertítulos que dicen «MADRE, PADRE, AMOR, YO». El espectador se encuentra a la fuerza dentro de la piel del protagonista, mirando a la pantalla: la paranoia de la película se expresa en términos puramente cinematográficos y nos quedamos, como se queda el personaje de Beatty, con la sensación amenazadora

de que hay alguien dirigiendo la secuencia, sin que sepamos ni quién es ni por qué lo hace. En la versión de Thomson, el protagonista, al que interpretaría Jerry Lewis, se quedaría flipado con el montaje —«¡Qué pasada!»— y rápidamente se pondría a dirigir en Parallax, convirtiendo así la película en una sátira, en lugar de en un estudio sobre el terror. El cine negro tiene una tendencia a volverse una bobada solemne aunque onírica, en oposición al pensamiento crítico, escribe Thomson. Hay que espolear y subvertir los géneros, si no queremos que se vuelvan un fraude.

El libro de Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974), un clásico de la crítica feminista, reprobaba al Nuevo Hollywood y, en especial, cómo trataba a las mujeres en sus películas. El mérito del sistema de estudios, argumentaba, era que, por lo menos, valoraba a las estrellas femeninas. En los melodramas del periodo mudo, en las comedias alocadas de la década de 1930 y en las películas de cine negro de la década de 1940, las mujeres a menudo tenían confianza, fuerza y diálogos brillantes y resposdones. No eran en absoluto representativas del estatus de las mujeres en general, pero su aura era un desafío y una refutación de la idea de sometimiento. «Desde el punto de vista de una mujer», pensaba entonces Haskell, los años del Nuevo Hollywood fueron «los más descorazonadores de la historia de la pantalla». Con el final del sistema de estudios, los jóvenes iconoclastas de la década de 1970 no tenían ninguna obligación de emplear en absoluto a mujeres. Estaban «huyendo de las mujeres, en películas que tenían lugar en mundos propulsados por la testosterona característica de las malas calles y las carreteras de dos direcciones, en feudos del crimen y nidos de mafiosos». Los personajes femeninos en su mayoría eran peones en dramas masculinos y, lo más probable, como le ocurría a la exnovia de Beatty en *El último testigo*, es que acabaran muertas. En 2001: *una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) a las mujeres se les reservaba exclusivamente el papel de azafatas del espacio.

Había, por supuesto, excepciones. En *When the Movies Mattered*, Haskell defiende que «buena parte de la energía, de la inteligencia y de la tensión sexual» de las grandes películas de la década de 1970 como *Mi vida es mi vida* y *Nashville* (1975) procedían de las guionistas Carole Eastman y Joan Tewkesbury. Entre todas las angustias que se ponían en juego en esa época, la renegociación del género fue la más profunda y la de mayor alcance, escribe Haskell; aún así, y tal vez no sea sorprendente, es la que menos se manifestaba en el nuevo cine. No obstante, se centra aquí en la ambivalencia de películas como *Llueve sobre mi corazón* (Coppola, 1969), *The Diary of a Mad Housewife* (Frank Perry, 1970), *Alicia ya no vive aquí* (Scorsese, 1974), *Una mujer bajo la influencia* (John Cassavetes, 1974) y la extraordinaria *Wanda* (Barbara Loden, 1970), que «hoy siguen pareciendo interesantes justamente porque son tan abiertas, porque se quedan tan en suspenso».

En *Llueve sobre mi corazón* y en *Wanda*, defiende Haskell, es «refrescante ver a mujeres que se echan a la carretera, que rechazan vidas, identidades y maridos en un intento de empezar de nuevo». Loden, una actriz que se hizo directora, rodó *Wanda* en un estilo *cinéma vérité*, en los Apalaches, donde ella se había criado, «una balada cinematográfica desolada y original», siguiendo a Wanda en su «peregrinación sin rumbo», a través de un mundo proletario de bares y sexo: «Una figura solitaria que duerme en la casa de otra persona, que se liga a un tipo cualquiera, que atraviesa un inmenso paisaje industrial». Como señala Haskell, no hay aquí ningún marco de género al que Wanda «pertenciera». En la década de 1970 le había molestado «la pasividad, la indefensión», síntomas que difícilmente podrían separarse del estilo «desmadejado» de la película. Pero, sin embargo, *Wanda* es «lo más desmadejado, audaz y radical posible» en su retrato de una «especie de desesperación, que se lo debe todo a un conocimiento de primera mano de las mujeres marginalizadas de clase obrera». Finalmente, «tan irresoluta como siempre, Wanda y la película sencillamente se detienen», dejándonos con el enigma.

*When the Movies Mattered* cubre la obra de Robert Altman, el Nueva York de la década de 1970 como telón de fondo (en *Pánico en Needle Park*, *Serpico*, *Tarde de perros*), *Chinatown*, de Polanski —«Que la policía se encargue de esto», «Él es el dueño de la policía»— y un análisis de la obra maestra de Cassavetes, *El asesinato de un corredor de apuestas chino*, que retoma la pregunta del crítico alemán Thomas Elsaesser: ¿hasta qué punto es posible considerar que el Nuevo Hollywood tenía un carácter experimental? (Cassavetes y Loden aparte: no mucho). J. Hoberman, el veterano crítico de *The Village Voice*, contribuye con una demoledora crítica de la visión política racial de *Rocky*, la fantasía blanca de la derrota en el ring del arrogante campeón negro, un trasunto de Muhammad Ali, por parte del pobre e inocente Stallone: «Estructuralmente, *Rocky* se parece a la segunda parte de *El nacimiento de una nación*, donde los blancos han sido desplazados por los negros». La película ingresó en taquilla cien veces más de su presupuesto.

La recopilación termina, no obstante, con una visión divergente, del crítico y ensayista neoyorquino Philip Lopate, que se hace eco de la crítica de la *Nouvelle Vague* francesa: que los nuevos y desinhibidos cineastas estadounidenses en su mayoría terminaron haciendo películas decepcionantes. Lopate recuerda haber sido ambivalente hacia las películas del Nuevo Hollywood cuando se estrenaron. Su técnica le parecía «inconsistentemente ecléctica y poco elegante» y le repelía el «didactismo de brocha gorda, a la moda, demasiado dependiente de la aprobación de su contenido». Sus gustos cinematográficos se habían formado una década antes, atraídos en primer lugar por «la energía iconoclasta de Godard, las austeridades de Antonioni, las subversiones perversas de Buñuel» y después por la «contención clásica» de Ophüls, Mizoguchi, Ozu, Bresson y Dreyer. Prefería la crítica de Andrew

Sarris, el mentor de Hoberman en *The Village Voice*, que había introducido originalmente la *politique des auteurs* de los teóricos de *Cahiers du cinéma* en Estados Unidos en 1962, que la de Pauline Kael, la crítica cinematográfica de *The New Yorker*, y una apasionada defensora del Nuevo Hollywood (a quien de hecho William Shawn había contratado después de su reseña entusiasta de *Bonnie & Clyde*, que había sido rechazada por *The New Republic*).

A Lopate le desagradaba la forma en la que *Bonnie & Clyde* «hacía guiños al público» con su banda sonora de irónica felicidad, su forma demasiado minuciosa de colocar detalles de la época de la Depresión. Comparada con las «obras maestras ardientes y contemplativas» de Ozu y Bresson, el estilo visual de *El graduado* era «en el mejor de los casos funcional y, en el peor, una pretensión artística fallida (el plano rodado bajo el agua en la piscina)». *La última película*, de Peter Bogdanovich era «penosamente académica». *El padrino* de Coppola, «sobrevalorado»: especialmente la primera película le parecía «túrgidamente pomposa y consciente de su importancia»; la segunda parte «era un poco más relajada y, por lo tanto, menos estridente, pero aún tenía demasiada vocación seria y monumental». La obra de Altman era sorprendentemente irregular, *Nashville* era la destilación de todo lo que su enfoque tenía de «brillante, enérgico y perturbadoramente caricaturesco». Gracias a su formación en las escuelas de cine, los directores del Nuevo Hollywood «eran sin duda conocedores del oficio de los viejos maestros, pero sus préstamos a menudo se resentían de una apropiación indiscriminada». Desde el punto de vista técnico, lo que se negociaba era «la integridad de la imagen», el equilibrio clásico entre el primer plano y el fondo que vinculaba a los personajes con su entorno. A partir de finales de la década de 1960, «empezó a imponerse una concepción más agitada y desestabilizadora del plano: más primeros planos (adaptados a la profundidad de fondo más plana de la televisión), un montaje más rápido, un mayor empleo del *zoom* en preferencia sobre la panorámica (que tenía como resultado una imagen más borrosa y unas composiciones menos nítidas) e interiores más oscuros y apagados». Por encima de todo, las obras más interesantes de la década se estaban haciendo en otros lugares: Akerman, Rohmer, Fassbinder, Tarkovsky. Lopate les devuelve a sus editores la fórmula que ellos usaban: «¿Qué edad de oro?».

Lo que la cinefilia quisquillosamente conservadora de Lopate omite es cualquier consideración acerca del gran y legítimo tema de los directores del Nuevo Hollywood: la violencia presente en Estados Unidos durante la década de 1970, el país más poderoso del mundo. La cuestión, en realidad, es entender lo que estaba en juego, crítica y estéticamente, en los diferentes relatos cinematográficos de esta violencia. En *Medium Cool* (1969) Haskell Wexler reunía una enorme cantidad de material acerca de la televisión, la guerra y la política, pero no supo muy bien qué hacer con él, reduciendo la representación de estas estructuras explosivas a aburridas cuestiones de moral individual.

Las películas del Nuevo Hollywood a menudo se definían por la ambigüedad moral, sus protagonistas eran de todo menos admirables, aunque pocas veces eran despreciables, entre otras cosas porque nunca triunfaban. Pero ante la ausencia de cualquier brújula moral, la caída del héroe se convierte en poco más que un espectáculo incoherente. A diferencia de las películas de gánsteres de Jean Pierre Melville, apunta Lopate, el desenlace del tiroteo final de *Taxi Driver*, de Scorsese, era un curioso y confuso gesto de desdén.

Con demasiada frecuencia, lo que convierte en «dorada» esta década del cine para los críticos del siglo XXI tiene más que ver con la «época» que con las propias películas, con el momento político y contracultural particular e irrepetible en el que se produjeron. La nostalgia indisimulada del título remite a una época en la que «las películas importaban», cuando las películas se esperaban colectivamente, se debatían seriamente y se discutían con ardor sus méritos y sus fallos. Pero, más allá de las resonancias temáticas entre la realidad histórica y la expresión cinematográfica, había conexiones más complejas y oblicuas entre las decisiones formales de estos directores y el contexto social y político más amplio en el que filmaban. La política era parte integral de la historia del Nuevo Hollywood; pero estos hombres, y las pocas y excepcionales mujeres, estaban haciendo películas, no escribiendo panfletos políticos. Si deseamos valorar estas películas en sus propios términos, es importante situarlas no solamente «en el contexto de su época», en la historia, sino en el contexto del cine y del cine mundial. Lopate tiene seguramente razón cuando mide los logros del Nuevo Hollywood en comparación con lo que se hacía en otras partes del mundo, pero no solamente en Europa Occidental: apenas hay menciones en *When Movies Mattered* a lo que ocurría, en el plano cinematográfico, en América Latina, en el bloque soviético o en Japón.

Es una lástima. Visionar las películas del Nuevo Hollywood e interrogar esa experiencia de visionado en términos visuales destaca algunas contribuciones importantes al lenguaje cinematográfico en general. *Klute*, de Pakula, y *La conversación*, de Coppola, por ejemplo, proporcionan un cursillo acerca de cómo visualizar de manera dramática la grabadora, un artilugio favorito de muchas de las películas de Nuevo Hollywood. El sonido y, especialmente, el montaje de sonido, es importantísimo: los sonidos de lo que se ha grabado, mezclados con los de la cinta siendo rebobinada y escuchada de nuevo, y con otros ruidos de ambiente en tiempo real, intercalados con los fragmentos de las frases que obsesionan al protagonista, escuchados repetidas veces sobre las imágenes del oyente y la escena en la que se grabaron esos sonidos. En *La conversación* hay largas secuencias sin ningún diálogo aparte de los fragmentos de la grabación en la que Gene Hackman está convencido de que contiene la confesión de una trama homicida. La película se estructura mediante esas pocas palabras: los acontecimientos avanzan y retroceden entre el momento pasado y estos pocos momentos de la conversación, como

un disco atascado en el tocadiscos. Esto, más que ningún diálogo, es lo que expresa los miedos de Hackman y la sensación general de desconfianza. Contemplantarlo es una experiencia desorientadora, frustrante, obsesiva y a menudo completamente absorbente, que nos sumerge en la experiencia del protagonista. Encontramos a menudo este rasgo en las películas del Nuevo Hollywood: el espectador se ve forzado a experimentar los sucesos desde el punto de vista del protagonista, a compartir su conocimiento parcial, añadiendo una cualidad apropiadamente turbadora a todo el proceso.

Las representaciones de género en el Nuevo Hollywood, que molestaban a Haskell y a Lopate, que lamenta la desaparición de los personajes mundanos masculinos que poblaban las épocas anteriores de Hollywood –Robert Mitchum, Jimmy Stewart, Cary Grant fueron reemplazados por «tipos alocados y descontrolados», o «jovenzuelos sin experiencia»; la «masculinidad madura de repente estaba bajo sospecha, la potencia en sí misma era un concepto dudoso»– a menudo encontró una expresión más abiertamente crítica en otros lugares. El retrato de la inmadurez masculina de *La maman et la putain* (Jean Eustache, 1973) no terminaba con la inmadurez masculina, como solía ser el caso en muchas películas del Nuevo Hollywood, sino que incluía un desafío para su protagonista, tanto en el contenido como en la forma. Lo mismo podría decirse de la disección de una ruptura marital que hace Bergman en *Escenas de un matrimonio*, también estrenada en 1973, mientras que *Confesiones de una modelo* (Jerry Schatzberg, 1970) parece errática, descoyuntada y superficial si la comparamos con la pesadilla doméstica que relata *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975).

Volviendo a las cuestiones formales: ¿desarrolló el Nuevo Hollywood un lenguaje visual propio y distinto? La obra de Cassavetes, Kubrick y Polanski, así como un puñado de películas independientes, pueden considerarse excepciones, pero en general es algo difícil de defender. Un programa doble con *Solaris* de Tarkovsky y *2001: una odisea en el espacio* de Kubrick mostraría que la primera es una profunda exploración metafísica en un lenguaje poético visual único, mientras que la segunda, por muy impresionante que sea en el plano visual, se concentra excesivamente en los estilizados trajes y naves espaciales. El Nuevo Hollywood, en su mayor parte, era estilística y técnicamente convencional. Penn, Scorsese, Coppola y el resto eran narradores visuales con talento y tenían su propio conjunto de preocupaciones y temas personales recurrentes, pero con ellos los códigos estéticos del cine siguieron prácticamente intactos. Libre en términos de narrativa, géneros y estilo, el Nuevo Hollywood se aferraba tenazmente a las convenciones sociales y estructurales más profundas. «Los tiempos han cambiado», le dice Pat Garrett a Billy el Niño en la película de Peckinpah, reconociendo que sus días de forajido han terminado. «Puede que los tiempos sí –dice Billy, levantando el vaso–, pero yo no».