

DE LA POLIS A LA URBE A TRAVÉS DE MIRADAS INTERDISCIPLINARES

Coordinadores:
Javier Sierra Sánchez
María Antón Barco



Mc
Graw
Hill

DE LA POLIS A LA URBE A TRAVÉS DE MIRADAS INTERDISCIPLINARES

Coordinadores: Javier Sierra Sánchez y María Antón Barco

ISBN-13 (impreso) 978-84-486-3282-3

ISBN-10 (impreso) 84-486-3282-6

ISBN-13 (ebook) 978-84-486-3283-0

ISBN-13 (VS) 978-84-486-3284-7

MHID 978-000-85-0360-4

Depósito legal: M-32494-2021



Publicado por McGraw-Hill

Edificio Oasis, 1.ª planta

Basauri, 17

28023 Aravaca (Madrid, España)

Tel. +34 91 1803000

www.mheducation.es

© 2021. Derechos exclusivos de McGraw Hill para manufactura y exportación. Este libro no puede ser re-exportado desde el país al que sea vendido por McGraw-Hill.

Reservados todos los derechos. No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de McGraw Hill.

Director de la Colección de Comunicación: Javier Sierra Sánchez

Coordinación editorial: Cristina Sánchez Sainz-Trápaga

Gerente División Universitaria: Pere Campanario Oliver

Dirección General Sur de Europa: Álvaro García Tejada

Maquetación: José María Muntané

Arreglos de interior: ESTUDIO, C.B.

Diseño de cubierta: Rubén Rubial Villamarín

Arreglos de cubierta: Mar Nieto Novoa

Impresión: Producciones Digitales Pulmen, S.L.

Impreso y encuadernado en ESPAÑA - Printed and bound in SPAIN

1234567890 – 21 22 23 24 25

Los nombres ficticios de compañías, productos, personas, personajes y/o datos que puedan haber sido aquí utilizados (en estudios de casos o ejemplos) no pretenden representar a ningún individuo, compañía, producto o situación de la realidad.

DE LA POLIS A LA URBE A TRAVÉS DE MIRADAS INTERDISCIPLINARES

Coordinadores
Javier Sierra Sánchez
María Antón Barco



Madrid • Milán • Londres • México D.F. • Sídney • Singapur • Taipéi • Shanghái
Seúl • Beijing • Hong Kong • Kuala Lumpur • Bangkok • Nueva York • Chicago
Dubuque • Los Ángeles • Columbus • Bogotá • Nueva Delhi • Toronto • Dubái

Contenido

EL TURISMO REGENERATIVO INNOVADOR, COMO EJE FUNDAMENTAL DE LAS CIUDADES DEL FUTURO MEDIANTE LA CONTRIBUCIÓN DEL BINOMIO RELACIONES PÚBLICAS Y RESPONSABILIDAD SOCIAL, DONDE BARCELONA SE ERIGE COMO CIUDAD DE REFERENCIA MUNDIAL EN UN TURISMO CREATIVO, SOSTENIBLE, INCLUSIVO, INTERCULTURAL Y ADAPTADO A PERSONAS CON DISCAPACIDAD	
Ana María Huerta Molinero	9
GESTIÓN DE MARCA-DISTRITO EN ESPACIOS URBANOS CULTURALES Y CREATIVOS. EL CASO DEL DIGBETH Y SU RESPUESTA AL COVID-19.	
Jennifer García Carrizo.....	37
LUJO Y ALTA COSTURA: CHANEL Y DIOR COMO MECENAS Y BENEFICIARIAS DE LA CIUDAD DE PARÍS	
Marina Rodríguez Hernández, Isabel A. Vázquez Sacristán, Sheila Liberal Ormaechea	63
RESILIENCIA DE LOS BARRIOS FRENTE AL COVID-19 A TRAVÉS DE SU TEJIDO ASOCIATIVO. CIUDAD DE MÁLAGA COMO CASO DE ESTUDIO	
Francisco José Chamizo-Nieto, Marta Cornax-Martín, Nuria Nebot-Gómez de Salazar, Carlos Rosa-Jiménez, José Damián Ruíz-Sinoga.....	81
DE LA CIUDAD HERIDA A LA CIUDAD QUERIDA: IDENTIDAD Y REGENERACIÓN URBANA	
Teresa González Gómez, José Andrés Domínguez Gómez, Rubén Calero del Valle, Carolina Rebollo Díaz.....	99
SOHO MÁLAGA: LA CREACIÓN DE UN DISTRITO CREATIVO	
Antonio Castro-Higueras, José Patricio Pérez-Rufí	125
BERLÍN, 1900-1939. IMÁGENES E IMAGINARIOS DE LA METRÓPOLIS	
Miguel Ángel Chaves Martín.....	143
BABILONIAS Y VACÍOS: LA CIUDAD DECADENTE EN EL CINE NORTEAMERICANO DE LOS AÑOS SETENTA	
Javier Boned Purkiss, Alberto E. García-Moreno, María José Márquez-Ballesteros	161
TATIVILLE: LA CIUDAD MODERNA DE POSGUERRA DE JACQUES TATI	
Helia de San Nicolás Juárez	183
LA HABANA, CIUDAD MARAVILLA: UN BIEN PÚBLICO, DESDE EL AUDIOVISUAL	
Yohan Michel Madrigal Segredo	201

CORREDORES ESTRATÉGICOS DE SOSTENIBILIDAD URBANA. PROPUESTAS RESILIENTES Y DEMOCRÁTICAS PARA LA CIUDAD DE SANTIAGO DE CALI	
John Rodríguez Rodríguez	215
EDUCACIÓN PATRIMONIAL, CONTENIDOS DIGITALES DIDÁCTICOS Y CULTURA VISUAL	
Ignacio Moreno Nava, Estela Guadalupe Pulido Ordaz, Agustina Ortiz Soriano, Iván Vera Romero	239
ESTUDIO DE NEUROCIENCIA: MARCA METRO MADRID UNA EXPERIENCIA DE ARTE, HISTORIA Y SENTIDO DE PERTENENCIA EN CENTENNIALS	
Francisco García García, Oscar Estupiñán Estupiñán, Marta Gotor Cuairán.....	263
LA CIUDAD ADIMENSIONAL	
Enrique Barrera Martínez, Yolanda González Osuna	293
WAYFINDING AND ACCESSIBILITY FOR THE CONTEMPORARY CITY	
Alessandro Meloni.....	309
¡ABU, DÉJAME QUE PINTE TU CUENTO. UN MAPA INTERGENERACIONAL DE LA CIUDAD DE MURCIA	
Eva Santos Sánchez-Guzmán, David López-Ruiz	325
LAS REDES SOCIALES EN LA COMUNICACIÓN DEL RIESGO DE DESASTRE POR INUNDACIONES EN LA CIUDAD DE MÉXICO	
Bertha Nelly Cabrera Sánchez	335
¡NARRATIVAS DE CIUDAD: CIVISMO Y VIOLENCIA EN REDES SOCIALES DIGITALES	
Carlos Andrés Arana Castañeda	351
EL PARQUE PARA EL QUQAWI COMO PROPUESTA PARA CONTRIBUIR EN LA FELICIDAD DEL ESTUDIANTE	
Katia Natalia Barrientos Paredes, Yudi Janeh Yucra Mamani.....	367
IMPACT OF ASSOCIATIONS ON PATIENTS WITH DIABETES MELLITUS IN SPANISH CITIES	
Irene Bosch-Frigola, Fernando Coca-Villalba, María José Pérez-Lacasta, Miseriòrdia Carles-Lavila,	387
CARTOGRAFÍAS URBANAS CON ORIGEN LITERARIO: LAS CIUDADES INVISIBLES APLICADAS EN EL ÁMBITO DE LA EDUCACIÓN SECUNDARIA	
Helia de San Nicolás Juárez, Teresa Colomina-Molina	411

CIUDAD, MARCAS Y FLAGSHIP STORE

Vanessa Izquierdo González, Josefa Elisa López Gómez, María Luisa García Guardia	423
BRANDING EN EL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA: TRANSMISIÓN DE LA MARCA MÁLAGA CIUDAD GENIAL A TRAVÉS DE INSTAGRAM	
Belén Moreno Albarracín	443
LA CIUDAD-PERSONAJE	
Yolanda González Osuna, Enrique Barrera Martínez	459
LA AMALGAMA. ESPACIO CULTURAL MULTIDISCIPLINAR. NUEVOS ESPACIOS CULTURALES PARA UN PÚBLICO DIFERENTE	
Blanca Machuca Casares, Fernando Jesús García Puya	475
CUIDADOS COMUNITARIOS FRENTE A LA CRISIS DE LO URBANO	
Igor Ahedo Gurrutxaga	497
SÃO PAULO CREATIVA: FUERZA MOTRIZ EN TIEMPOS DE PANDEMIA	
Adriana Lima de Oliveira, André Rocha.....	515
DE LA CIUDAD REAL A LA SMART CITY DE ESCALA HUMANA: EL CASO DE VISEU, PORTUGAL	
Ana Mafalda Portas Matias.....	533
EL USO DE MACRODATOS PARA LA IMPLEMENTACIÓN DE ASOCIACIONES PÚBLICO-PRIVADAS (APP). UNA ALTERNATIVA EFICIENTE PARA CUBRIR LAS NECESIDADES DE INTERÉS PÚBLICO EN LAS CIUDADES	
Felipe Altamirano Barriga, Francisco García García, María Luisa García-Guardia	549
LONAS DE NETFLIX: FÓRMULAS VIRALES PARA CAMPAÑAS OFFLINE	
Eduardo Naudín Escuder	563
ESCULTURA PÚBLICA URBANA DEL SIGLO XXI: TRADICIÓN Y CREATIVIDAD. URBAN PUBLIC SCULPTURE OF THE 21ST CENTURY: TRADITION AND CREATIVITY	
Elena Kóreneva, Olga Kryukova.....	585
LA REPRESENTACIÓN DE LA "NO-SEVILLA" EN ADIÓS, UNA VEZ MÁS Y EL INCONVENIENTE	
María Toscano-Alonso, Irene Raya-Bravo, Laura Pacheco-Jiménez	595
LA CIUDAD INSTAGRAMEABLE. IMÁGENES POST-FOTOGRAFICAS DE LISBOA	
Violeta Rodríguez Becerril	613

Masereel, Franz (2012). *La ciudad*. Madrid: Nórdica Libros.

Martínez, E. (2009). A propósito de Berlín (o desmontando a Ruttmann). Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, XIV, 842, <http://www.ub.es/geocrit/b3w-842.htm>.

Metzger, R. (2006). *Berlín. Les années vingt. Art et culture, 1918-1933*. Wien: Hazan.

Peters, O. (ed.) (2015). *Berlín Metropolis: 1918-1933*. Munich-New York: Prestel Verlag.

Posener, J. (1998). El Berlín de Piedra – El Berlín Verde. *Cuaderno de Notas*, 6, 111-124.

Roseblum, R. y Janson, H.W. (1992). *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.

Simmel, George (1986). Las grandes urbes y la vida del espíritu (Die Grossstädte und das Geistesleben, 1903). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 247- 261.

BABILONIAS Y VACÍOS: LA CIUDAD DECADENTE EN EL CINE NORTEAMERICANO DE LOS AÑOS SETENTA

Javier Boned Purkiss

Universidad de Málaga, Málaga, España

Alberto E. García-Moreno

Universidad de Málaga, Málaga, España

María José Márquez-Ballesteros

Universidad de Málaga, Málaga, España

RESUMEN

Antecedentes: el fenómeno del nuevo Hollywood y el auge de los cineastas conocidos como la "Generación de los 70", coincide con un momento de crisis en la industria de Hollywood, que va a potenciar el papel del director respecto del gran productor. La influencia cultural del "realismo sucio" literario y el final del "Sueño Americano" propician que la ciudad sea tratada cinematográficamente como lugar metafórico del mal, una nueva Babilonia, destino irremediable, dando lugar a personajes que adoptan el papel de anti-héroes y justicieros urbanos. Metodología: Análisis de esta decadencia de la ciudad y degeneración de sus personajes como particular fenómeno cinematográfico, recreada por directores que crearon un buen número de filmes ejemplares, como Peter Bogdanovich (*The last picture show*, 1971), John Cassavetes *The killing of a chinese bookie*, 1976), Martin Scorsese (*Mean streets*, 1973, y *Taxi Driver*, 1976), Francis F. Coppola (*The Godfather*, 1972) o Woody Allen (*Annie Hall*, 1977, y *Manhattan*, 1979). Una ciudad que reflejará particularmente esta decadencia será Nueva York, símbolo y modelo urbano en el que se conjugan tanto la opulencia como la miseria espiritual, de manera singular. Conclusiones: estas películas y directores confirman el final del "cine clásico", inaugurando una nueva forma de actuación de los personajes, del papel dramático de los mismos y de su forma de actuar en la ciudad, de gran influencia para todo el cine de finales del siglo veinte.

ABSTRACT

Background: the new Hollywood and the rise of the filmmakers known as the "Generation of the 70s", coincides with a moment of crisis in the Hollywood

industry, which will enhance the role of the director compared to the great producer. The cultural influence of the literary "dirty realism" and the end of the "American dream" will cause the city to be treated cinematographically as a metaphorical place of evil, a new Babylon, an irremediable destiny, giving rise to characters who adopt the role of anti-heroes and urban vigilantes. Methodology: Analysis of this decadence of the city and the degeneration of its characters as a particular cinematographic phenomenon, recreated by directors who created a good number of exemplary films, such as Peter Bogdanovich (The last picture show, 1971), John Cassavetes (The killing of a chinese bookie, 1976), Martin Scorsese (Mean streets, 1973, and Taxi Driver, 1976), Francis F. Coppola (The Godfather, 1972) or Woody Allen (Manhattan, 1979). A city that will particularly reflect this decadence will be New York, a symbol and urban model in which both opulence and spiritual misery are combined in a unique way. Conclusions: these films and directors confirm the end of "classic cinema", inaugurating a new way of acting for the characters, their dramatic role and their way of acting in the city, of great influence for all the cinema of the end of the twentieth century.

PALABRAS CLAVE

Realismo; ciudad vacía; Babilonia; justiciero urbano; Nueva York.

KEYWORDS

Realism; empty city; Babylon; urban vigilante; New York.

1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO

Una de las etapas más interesantes de la producción cinematográfica norteamericana, la década de los años setenta del siglo pasado, quedó marcada por una serie de transformaciones significantes en cuanto a una nueva concepción del cine, que determinó enérgicamente su evolución posterior. El estudio y análisis de determinados aspectos de esa nueva cinematografía, denominada *Nuevo Hollywood*, nos revela la manera en cómo se enfrenta desde sus innovaciones a la cultura cinematográfica convencional norteamericana. Este hecho ha sido estudiado por numerosos autores, entre los que destacan Thomas Elsaesser, Alexander Horwath y Noel King (2004), Gordon B. Arnold (2013) o Peter Biskind (2004). Esta renovación tiene lugar desde diversas angulaciones: desde el nuevo papel del director (Peter Bogdanovich, Francis F. Coppola, John Cassavetes, Martin Scorsese), reivindicándose como autor frente a las grandes productoras; desde la influencia de una cultura que enfatiza el concepto de realidad, con la aparición del llamado Realismo Sucio en la literatura (Raymond Carver, John Cheever, Philip Roth o Tobías Wolff); desde las ideas del cine europeo (Godard, Antonioni); desde la

aparición en el cine de nuevos personajes encarnados a su vez por una pléyade de nuevos actores que aparecen en escena (Marlon Brando, Robert de Niro, Al Pacino, Clint Eastwood, Jane Fonda, Faye Dunaway, Diane Keaton), propiciando nuevos aspectos dramáticos; y, sobre todo, desde el lugar donde se desarrolla la acción cinematográfica, un contexto urbano considerado desde el cine como lugar del mal, Babilonia metafórica, destino fatal para la vida cotidiana de unos personajes que adquirirán de este modo un peculiar papel de anti-héroes, llegando incluso a hacer propio un sentido de la realidad que les convertirá en auténticos justicieros urbanos.

1.1. HOLLYWOOD Y LA CAÍDA DEL SUEÑO AMERICANO

Es importante recalcar la importancia que para la industria de Hollywood tuvo siempre el llamado Sueño Americano, esa colección amorfa de esperanzas, ideales y aspiraciones, que sin duda subyace en la trama de muchas historias de las películas americanas. La noción de que Estados Unidos es una nación buena y justa y que su idea persistirá en el futuro, superando cualquier reto, es una perspectiva recurrente en innumerables películas estadounidenses. Pero también existe la visión alternativa, según la cual, Estados Unidos no es seguro y su forma de vida es cuestionada. Esta visión negativa representaría el peligroso estado moral en el que se encuentra el país, estando siempre precipitándose hacia un apocalipsis. "Es una expresión de temor indicativa de que aquello que se ha amado y apreciado de la nación, puede arruinarse. En esta narrativa cuasi-apocalíptica, el poderío de los Estados Unidos está en precario, desafiándose peligrosamente el Sueño Americano" (Arnold, 2013, p.8).

Desde mediados del siglo XX, los síntomas de malestar y ansiedad comenzaron a aparecer con más regularidad en la vida norteamericana, apareciendo bajo diversas formas y contextos, plasmándose en imágenes en las que el miedo y la aprensión a menudo ocupaban un lugar destacado. En lo que se refiere a la industria cinematográfica de Hollywood, los enormes cambios que iba a sufrir desde finales de los años sesenta reflejaron muchas de las tensiones que habían amenazado la vida estadounidense en general. Hollywood había liberalizado su actitud sobre lo que podía aparecer en la pantalla. La desnudez se había vuelto cada vez más común como parte de una tendencia general hacia un tratamiento más directo del comportamiento sexual en general. Además, el uso de drogas, el lenguaje profano, la violencia explícita y una falta de respeto general por los ideales e instituciones estadounidenses se pueden encontrar fácilmente en las películas que se distribuyen en los cines convencionales. Para los tradicionalistas de la sociedad estadounidense, esos cambios fueron profundos. Estos desarrollos era evidente que apuntaban a una ruptura en el orden y el sistema de valores que para ellos caracterizaba lo que Estados Unidos había sido y debería ser. Temían que el Sueño Americano estuviera en un precipicio.

Al comenzar la década de los setenta, Estados Unidos estaba sumido en un malestar general, como comenta Arnold (2013)

La confianza de la nación se vio profundamente sacudida no sólo por su aparente derrota en Vietnam, sino también por una década de malestar social. Muchos estadounidenses habían perdido la confianza en las principales instituciones de su sociedad, que habían sido un componente fundamental de los ideales del Sueño Americano durante más de un cuarto de siglo. En cambio, su nación parecía estar en declive (p.149).

Así, una película como *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, obra maestra que más tarde comentaremos, va a contarnos la historia de un veterano de la guerra de Vietnam con problemas, emocionalmente marcado por sus experiencias en este conflicto. Esta película, como muchas otras, revelará una imagen inquietante de la sociedad urbana en la década de 1970. En general se retrata una sociedad en decadencia, mostrada al público a través de un mundo que se ha vuelto corrupto y oscuro, un mundo que arremete tanto contra el personaje principal, que éste se vuelve contra él.

1.2. EL NUEVO HOLLYWOOD

Los años setenta supusieron una auténtica Edad de Oro, cambiando las ideas de lo que el cine podía conseguir. En esta etapa se produjeron películas arriesgadas de forma conjunta, centradas en los personajes y no tanto en lo argumental, películas que desafiaron al Hollywood convencional en cuanto a su narrativa y su técnica, rompiendo los tabúes del lenguaje y del final feliz. Para autores como Biskind (2004), "lo que los cineastas de los setenta deseaban era tirar abajo el sistema de los estudios, o al menos, volverlo irrelevante, democratizando la realización cinematográfica y poniéndola en manos de cualquiera que tuviese talento y determinación" (p. 17).

Este periodo es conocido también con el nombre de *New American Cinema* o *Hollywood Renaissance* (Mann, 1994) caracterizado por una crítica del mito americano y su paisaje moral, de la manera más crítica que podía permitir la industria cinematográfica. Se trataba de una industria en transición, castigada por una crisis desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Autores como Agirre (2014) comentan que "los estudios, sin un rumbo marcado, parecían más abiertos entonces a las propuestas de una nueva generación de directores y productores de tendencias más heterodoxas" (p. 658).

Para autores como King (2002), la idea de *Nuevo Hollywood* se remonta más precisamente a finales de los años 60, en los que películas como *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) o *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) anticiparon un nuevo concepto de autoría y de tratamiento de la temática

y la narrativa, frente a lo espectacular del cine clásico anterior. De hecho, *Bonnie & Clyde* jugó un papel fundamental en la remodelación del cine en los Estados Unidos, y en opinión de muchos escritores, resultó fundamental para lanzar el movimiento llamado *Nuevo Hollywood*. Para Krämer (2005) esta película anunciaba un nuevo cine que estaba definido por intensas manifestaciones de violencia y sexo, pero consideradas de forma artística, estableciendo estas características como principales atributos de los cambios en la industria cinematográfica.

Una imagen alternativa al Estados Unidos contemporáneo, fue ofrecida por la película *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), en la que se rompía con el pasado de diversas maneras:

con una perspectiva juvenil y reflejando una actitud de aprobación por el consumo de drogas y otros comportamientos que se consideraban contracultura en ese momento, fue una película en la que la narrativa del Sueño Americano tenía poco significado. Había pocas dudas sobre la actitud no tradicional de la película. Los anuncios de la película presentaban el lema: "Un hombre fue a buscar a Estados Unidos, y no pudo encontrarlo en ningún lado" (Arnold, 2013, p.137).

Se sabe que los movimientos alternativos casi siempre resultan ser meras variaciones de una misma lógica económica y social. Cabe pensar entonces que el proceso de rejuvenecimiento que la industria cinematográfica impuso después de 1967-68, y que desembocó en un *Nuevo Hollywood*, fue producto de esta misma lógica. Para Horwath (2004)

Quizás la diferencia crucial radicara en la intensidad de los movimientos sociales, cambios, choques y crisis que sacudieron a la sociedad estadounidense en los años sesenta y principios de los setenta y, además, en la intensidad con la que la cultura popular registró estos choques. Durante los años ochenta y noventa, las crisis reales no fueron ciertamente menos intensas, pero las modalidades de su transformación narrativa en discurso popular habían cambiado por completo (p. 11).

Los últimos años de la década de 1960 y los años iniciales de 1970, merecen ser considerados especialmente, porque son un período genuino de transición, tan trascendental para el cine como la llegada del sonido a finales de la década de 1920 y principios de la de 1930, que cambió la estructura de la industria cinematográfica. De manera similar, en la década de 1970, se puede observar un afán de seguir distintas direcciones, aunque algunas de ellas no se tomaron, y muchos talentos se rindieron, frustrados, o fueron marginados y luego se quedaron en silencio. Pero la distancia histórica también pone de manifiesto el enorme alcance de lo que fue posible, unas veces por ensayo y error, otras por casualidad o afinidades insospechadas. Se dio una extraña y en principio improbable combinación de

vanguardia y explotación comercial, que cambió los géneros tradicionales. Para Elsaesser (2004), esta combinación se produjo “justo antes de que las nuevas tecnologías de sonido e imagen también comenzaran a tener un impacto igualmente grande, y una vez más alteraran el curso del renacimiento de Hollywood”. (p. 39)

1.3. LA GENERACIÓN DE LOS 70

Este *Nuevo Hollywood* estaba liderado por una nueva generación de directores. Si alguna vez hubo una década de los directores, fue ésta. Un grupo que disfrutó de más poder, prestigio y riqueza que nunca. Hay que tener en cuenta que los directores de la gran época clásica anterior, como John Ford o Howard Hawks, se consideraban asalariados de la industria del cine, bien pagados para fabricar entretenimiento, narradores de historias que no pusieran en peligro el negocio de las grandes productoras. Según Biskind (2004), “por el contrario, los directores del Nuevo Hollywood no tuvieron el menor reparo –y, en muchos casos, con todo el derecho– en ponerse al mando como artistas, ni evitaron desarrollar un estilo personal que distinguiera su obra de la de otros directores” (p. 14).

Una primera oleada de esta generación de directores de los setenta estuvo formada por Peter Bogdanovich, Francis Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols, Woody Allen, Bon Fosse, Robert Benton, Arthur Penn, John Cassavetes, Alan Pakula, Paul Mazursky, Bob Rafelson, Hal Ashby, William Friedkin, Robert Altman y Richard Lester. Un segundo grupo, más joven y mayoritariamente formado en las escuelas de cine, lo formaron Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Brian de Palma y Terrence Malick (Biskind, 2004).

En cuanto al conjunto de películas importantes que realizaron, destacan las que abrieron el nuevo camino, como *Bonnie and Clyde* (1967), *El graduado* (1967), *2001: una odisea del espacio* (1968), *Grupo salvaje* (1969), *Cowboy de medianoche* (1969), *Easy Rider* (*En busca de mi destino*, 1969), *The last picture show* (*La última película*, 1971) y *El padrino* (1972). Este grupo se completa con un corpus en el que figuran, además de los títulos anteriores, *Nashville* (1975), *El último deber* (1973), *Shampoo* (1975), *La naranja mecánica* (1971), *Luna de papel* (1973), *El exorcista* (1973), *El padrino II* (1974), *Malas calles* (1973), *Malas tierras* (1973), *La Conversación* (1974), *Taxi Driver* (1976), *Apocalypse Now* (1979), *Tiburón* (1975), *Cabaret* (1972), *American Graffiti* (1973), *Días del cielo* (1978), *Empieza el espectáculo* (1979), *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *Carrie* (1976), *Todos los hombres del presidente* (1976), y *La guerra de las galaxias* (1977), todas ya en los años setenta.

Biskind (2004) incorpora a este conjunto a una serie de directores europeos con obras importantes, como Roman Polanski, con *La semilla del diablo* (1968), y *Chinatown* (1974); Bernardo Bertolucci, con *El último tango en París* (1972) y *Novecento* (1976); Louis Malle, con *La pequeña* (1978) y *Atlantic City* (1980).

También se incorporaron directores veteranos como Don Siegel, Sam Peckinpah y John Huston, que de repente descubrieron la libertad y pudieron hacer algunos de sus mejores trabajos, como *Harry el sucio* (1971), *Perros de paja* (1971), *Pat Garret y Billy the Kid* (1973), *El hombre que pudo reinar* (1975) y *Fat City* (1972).

Esta década también sacó a la luz lo mejor de directores de oficio como Sidney Pollack y Sidney Lumet, autores, respectivamente, de *Danzad, danzad, malditos* (1969), y *Serpico* (1973) y *Tarde de perros* (1975). También permitió que un actor como Clint Eastwood se desarrollara como director.

Todos estos ejemplos delimitan una época

en que hacer cine en Hollywood fue realmente emocionante, la última vez que la gente pudo estar, y con razón, orgullosa de las películas que hacía, la última vez que una comunidad en su conjunto alentó el trabajo bien hecho, la última vez, también, que hubo un público capaz de sostenerlo. Fue una época en la que la cultura cinematográfica caló en la vida americana como nunca lo había hecho antes ni lo ha vuelto a hacer (...) Con todo, ese puñado de audaces películas americanas no eran nada comparado con lo que ocurría en el resto del mundo. Por todas partes –Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Suecia, Japón, Latinoamérica–, directores de nombres impronunciables rodaban películas deslumbrantes. Era la Edad de Oro del cine europeo y japonés de posguerra, los días de la *nouvelle vague* francesa, de Ingmar Bergman, de Akira Kurosawa, de Michelangelo Antonioni y Federico Fellini. Aunque sus películas eran «foráneas», parecían más inmediatas, más «americanas» que cualquier cosa que Hollywood produjese. Daban en el blanco; el público se reconocía en ellas (Biskind, 2004, pp. 16-17, 22).

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Una vez planteado este contexto, pasamos a analizar una serie de directores y películas que contribuyeron a este fenómeno del nuevo Hollywood, considerándolos como paradigmas de una nueva forma de hacer cine, y una forma concreta de enfocar la ciudad. Comprobaremos en ellas la aparición de la figura del anti-héroe, la ausencia de romances, la cotidianidad de las historias, y un tratamiento de la ciudad como lugar maldito, una nueva Babilonia en decadencia, sin salida ni esperanza, que da lugar a la aparición de justicieros urbanos, consecuencia directa de la decadencia del llamado Sueño Americano.

2.1. LA INFLUENCIA DEL REALISMO SUCIO. EL CINE DE JOHN CASSAVETES

El llamado “realismo sucio” fue un movimiento literario que nació en Estados Unidos en la década de los setenta. Podría decirse que casi todo el cine americano de calidad producido en esos años participa de su estética. Los relatos de Raymond Carver y John Cheever (ya fallecidos) o de Philip Roth (1933), Richard Ford (1944) o Tobias Wolff (1945) tuvieron gran influencia resaltando temas como la degradación en el seno de la familia, el divorcio, la infidelidad, la legitimación del sexo sin vinculaciones, o la agonía de la clase media respecto a la idea de bienestar. Incluidos en el gran número de fascinaciones que ofrecen la literatura y el cine, “está el chequeo a la realidad, la capacidad de atrapar en una página o en una secuencia cosas que suceden «exactamente así», la sutura tenue de la que está hecha la vida” (Azpurgua, 2013). Mostrar en un párrafo o en una toma lo que nos pasa, incluso desconociéndolo, ataca directamente las profundidades de nuestra humanidad y por ello nos conmueve.

En el nuevo cine de Hollywood al que venimos aludiendo, un director fundamental fue John Cassavetes (1929-1989). Creador del cine independiente, incorporó el Realismo Sucio al cine, peleando por mantener el control artístico de la obra, haciendo patente su alejamiento de la gran industria de Hollywood y apostando por un cine humano, psicológico y emocional. Se escribe y se rueda sobre la vida común, escenas cotidianas con lenguaje llano y directo. Los protagonistas se vuelven anti-héroes, personajes ausentes, perdidos, desesperados, auténticos representantes del fracaso del estilo de vida americano. Estos relatos de perdedores son también contados por cineastas como John Huston en *Fat City* (1972), relatando el escabroso mundo del boxeo, o por Peter Bogdanovich en *The Last Picture Show* (1971), donde nos adentramos en la vida sin esperanza de los habitantes de una pequeña ciudad de la América profunda.

Estos personajes, ausentes de la vida social y cultural que competen al estado moderno y liberal, representan la otra cara de la ciudadanía, siendo su región interna y oscura. Entendiendo el cine del Realismo Sucio como el cine de la marginalidad, éste

introduce en la escena pública aquellos “sujetos incompletos” negados por el discurso de la modernidad y generan el retorno a lo reprimido por el orden social y cultural. Su vocación por visualizar lo marginal plantea una ruptura simbólica que reintroduce en el imaginario colectivo aquellos restos que fueron excluidos en la constitución de la socialidad. Al hacerlo muestra la perversa operación del discurso ilustrado y demuestra la profunda identidad entre el marginal y el ciudadano (León, 2004, p. 33).

Cassavetes no se consideraba director, creía simplemente en la valía de los deseos internos de las personas, y pensaba que esos deseos eran pertinentes para cada individuo, y probablemente, lo único que merecía la pena. Quería llevar esos sueños a la pantalla, para poder verlos, pensar, sentir y maravillarse con ellos. Ello conlleva compartir en pantalla las contradicciones, las crisis vitales y los conflictos internos. “Los personajes realizan unas acciones, dicen unas palabras y tienen unas consecuencias, pero son variables, sin sentido, por lo que no se puede racionalizar nada; no hay una premeditación por su parte para intentar aclarar los motivos de esos comportamientos” (Paredes, 2009, p.102).

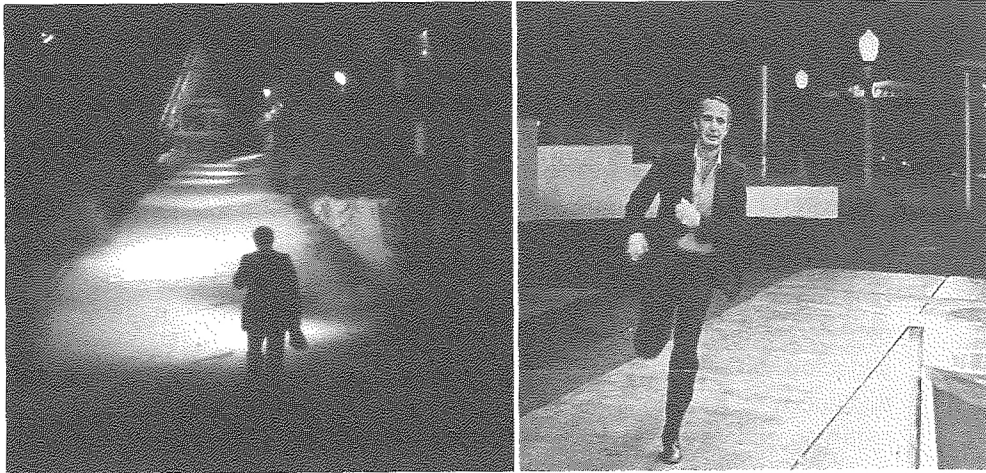
La comprensión de Cassavetes de la individualidad no se originó en un estudio de textos de filosofía avanzada. Surgió de su apreciación de la situación del intérprete teatral que crea y ajusta un papel frente a una audiencia. En diversos grados, las figuras más interesantes de Cassavetes están dotadas de poder para convertirse en artistas de sus identidades en el mismo sentido en que lo es un actor dramático. Cada uno se modela a partir de los materiales disponibles y revisa su actuación de acuerdo con las respuestas de los distintos públicos por los que se mueve, y los propios redireccionamientos internos (Carney, 1994, p.56).

En términos de Gilles Deleuze (1984), este cine estaba relacionado con un nuevo concepto de imagen-afección, más que con la clásica imagen-acción. Esto repercute también en la visión del espacio, de la ciudad donde estos personajes interactúan, y que se vuelve horizontal, a ras de tierra, pasando de filmes dominados por los rostros, como *Faces* (1968) a películas como *The killing of a chinese bookie* (1976), que construía espacios desconectados, de fuerte contenido afectivo. Para Deleuze,

la imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva. Los personajes son múltiples, con interferencias débiles, y se tornan principales o vuelven a ser secundarios. No se trata empero de una serie de sketches o de una sucesión de noticias, puesto que todos están apesados en la misma realidad que los dispersa. (...) La ciudad y la multitud pierden su carácter colectivo y unánimista, a la manera de King Vidor; la ciudad al mismo tiempo deja de ser la ciudad de arriba, la ciudad de pie, con rascacielos y contrapicados, para pasar a ser la ciudad acostada, la ciudad horizontal o a la altura del hombre, donde cada uno lleva sus propios asuntos por su cuenta (1984, p. 288).

En *The killing of a chinese bookie* (1976), Cassavetes nos presenta una ciudad oscura, desconectada y centrada en la psicología del personaje principal, una ciudad perversa que obsesiona al administrador de un club nocturno, al que se persigue y se le obliga a cometer un crimen (Figura 1). Los fragmentos de ciudad son obsesivos, sobre todo para el personaje que los hace suyos, que siempre se encuentra en peligro, haciendo patente la famosa frase de Raymond Chandler, “en la calle hay algo más oscuro que la noche” (Fernández Valentí, 2008, cap. 2, p.1)

Figura 1. La ciudad inconexa.



El personaje atraviesa la ciudad desconectada, oscura y peligrosa. Imágenes de *The killing of a Chinese bookie* (John Cassavetes, 1976) Fuentes: <https://thenewbev.com/blog/2016/11/the-killing-of-a-chinese-bookie/>; (izquierda). <https://posteritati.com/poster/15541/the-killing-of-a-chinese-bookie-1976-italian-locandina-poster> (derecha). Elaboración propia.

De alguna manera, el cine pasa a ser un discurso indirecto y libre, operando sobre la realidad, a la manera de los directores de la *nouvelle vague*, como Godard. Cassavetes disuelve la historia, la intriga o la acción, pero también el espacio, para vislumbrar una actitud más trascendente, que temporaliza los personajes, verdaderos anti-héroes. Todo se convierte en un espectáculo dramático que supera cualquier intriga. Únicamente se encadenan actitudes. Del espacio y la ciudad tan solo se conservan fragmentos desconectados.

2.2. PETER BOGDANOVICH Y LA CIUDAD VACÍA DE *THE LAST PICTURE SHOW*

El director Peter Bogdanovich impresionó al gran público con la película *The last picture show*, que se empezó a rodar en octubre de 1970 en la localidad de Archer City, Texas, estrenándose en Nueva York en el otoño de 1971. Casi simultáneamente se estrenaba también la homónima *The last movie* (Dennis Hopper, 1971), que presentaba un tema más apocalíptico, lleno de sensaciones contraculturales, una suerte de declaración sobre la muerte del *western*, muy ambiciosa pero que no tuvo el éxito deseado. *The last picture show*, sin embargo, tuvo un éxito desmesurado entre el público, impresionado por su tratamiento del blanco y negro, austero, profundo, en un momento donde el cine en color acaparaba las pantallas. ¿Qué aporta Bogdanovich en esta obra maestra? De alguna manera representa la muerte del cine clásico, el final de una época. Como comentaba el director Martin Scorsese, refiriéndose a Peter Bogdanovich, “el último que hizo cine clásico fue

Peter. Utilizaba el encuadre ancho y la distancia focal profunda. Él sí sabía de qué iba la cosa” (Biskind, 2004, p.178). A la película se la relacionaba con *Las uvas de la ira* de John Ford, sin embargo, denotaba una veracidad europea, que resultaba totalmente novedosa en el cine americano.

The last picture show trata de la vida sin esperanza, de unos personajes introvertidos, desolados, aburridos, que viven en un lugar donde no hay nada que hacer, desértico y vacío: la población de Anarene (Archer City, Texas, en la realidad). Las relaciones urbanas oscilan entre una sala de billar, un pequeño bar y un cine, todos del mismo dueño, el viejo Sam, interpretado por Ben Johnson. Este personaje representa el único punto de humanidad, el contacto con un cierto positivismo cultural y existencial, la capacidad del recuerdo y la posibilidad de re-encontrar el sentido de la vida, pero que el paso del tiempo terminó por convertir en anti-héroe marginal. Su muerte inesperada en el guion no hace sino acrecentar el gran vacío que preside la película, y que se expresa de manera específica en la ciudad.

En *The last picture show* es la propia ciudad quien se convierte en protagonista, siendo los personajes instrumentos de su propio mensaje: la soledad, el paso inexorable del tiempo, la imposibilidad de que se imponga la ética, el vacío de valores de una sociedad muerta, que se representa fielmente en sus vacíos urbanos, lugares para el olvido. Estos espacios urbanos, con clara referencia a las poblaciones fantasma del *western*, resultan fundamentales para el inicio de una nueva mirada sobre lo urbano, puesto que remiten directamente a unas formas de actuación que nada tienen que ver con los de la ciudad real y del espectáculo, estando su componente icónica muy reducida, definidas por su carácter de “anti-ágora”, y su experiencia supone un nuevo tipo de representatividad originaria, su carácter de extrañeza casi una “instalación”, en segundo grado, sobre la propia ciudad.

Sus habitantes viven la ciudad como un sueño sin salida, en imágenes cercanas visualmente a la pintura de Edward Hopper y en concepción cinematográfica cercana al cine europeo de Antonioni, donde el vacío y la soledad constituyen el tema recurrente (Figura 2). Nos acercamos a la forma de entender la ciudad como lugar de la negación o de “la ausencia de eventos, que se corresponden con una afición característica por la presentación de planos vacíos, donde las calles son, en las películas de Antonioni, el resultado deshilachado de la pérdida progresiva de la sustancia” (Rivera Gámez, 2007, p. 59)

Figura 2. La ciudad vacía. La soledad de los personajes.



La población de Anarene. Personajes en soledad. Imagen de la película *The last picture show* (Peter Bogdanovich, 1971). Fuente: <http://kencariton.net/ramenblog/2018/3/22/the-last-picture-show>

Como comenta Biskind, “la última escena se nos queda grabada en la memoria: la desolada calle mayor de Anarene, desierta, el aullido del viento, la hojarasca, trozos de cascotes; imagen potente de alienación y pérdida que parece sacada de una película de Antonioni” (2004, p.168).

Como en muchos filmes de Antonioni, en *The last picture show* el vacío es el tema recurrente. Todo aparece vaciado, arquitecturas a menudo desiertas, las calles raramente albergan personas. Son lugares de soledad extrema, en la que la incomunicación y la falta de esperanza propicia que las relaciones personales alcancen puntos límite. La ciudad llega así a convertirse en una sensación asfixiante, casi pavorosa (Figura 3).

Figura 3. La ciudad cotidiana y vacía.



La población de Anarene, el vacío cotidiano. Imagen de la película *The last picture show* (Peter Bogdanovich, 1971).

Fuente: <https://www.mediapolisjournal.com/2019/07/landscape-as-lonliness/>

Esta aparente banalidad de lo cotidiano de una ciudad americana, nos revela el temperamento de una época de desencanto, una metáfora del vacío omnipresente. De alguna manera el ansia de conocimiento de los personajes más jóvenes de la película, en analogía con el cine de Antonioni, “chocarían con unos sentimientos prisioneros de valores inadaptados, de mitos en los que ya no cree nadie” (Deleuze, 1986, p. 271).

Esto atañe directamente a muchas producciones de ese Nuevo Hollywood del que *The last picture show* es un auténtico paradigma. Es la crisis, a un tiempo, de la imagen-acción y del Sueño Americano, plasmada en la ciudad vacía y angustiosa.

2.3. EL CINE DE MARTIN SCORSESE. BABILONIAS Y JUSTICIEROS

Martin Scorsese rodó *Taxi Driver* en Nueva York, en el verano de 1975, estrenándose en 1976. El personaje principal, el taxista Travis Bickle (Robert de Niro), protagoniza la odisea psicológica de un personaje perturbado ante la visión de un mundo sucio

y degradado física y moralmente. “Una visión paranoica de la Norteamérica de la época, obsesionada por la derrota en Vietnam, las armas de fuego, el aumento de los índices de criminalidad y el fin del Sueño Americano” (Fernández Valentí, 2008, p. 45).

En cierto modo, el barrio de Little Italy, en Manhattan, en el que nació Scorsese, representaba la frustración del Sueño Americano para el colectivo italiano. “Este espíritu desobediente derivó, necesariamente, en un auge de la delincuencia callejera, las bandas y el crimen organizado, un ambiente hostil que el joven Scorsese se veía obligado a experimentar día tras día” (Gómez Gil, 2014, p. 239). Esta influencia de los peores valores de la ciudad en el individuo queda reflejada en muchas películas de Scorsese, como *Mean Streets* (1973), *Taxi driver* (1976) o *Raging Bull* (1980). En todas ellas el ambiente, la ciudad, es portadora del mal, genera en el individuo violencia y desesperación, convirtiéndose en la metáfora de una nueva Babilonia.

Figura 4. La ciudad del mal.

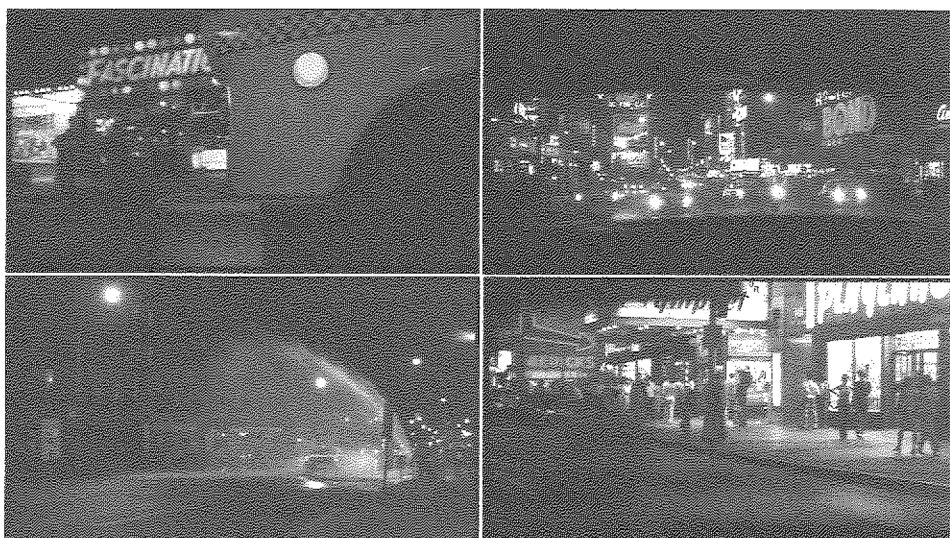


Figura 4. Nueva York como metáfora de Babilonia. La ciudad como ambiente del mal. Imágenes de la película *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). Fotogramas de la película (elaboración propia).

Ya en *Mean Streets* (1973), Scorsese plantea la acción en la ciudad de Nueva York, aunque la mayoría de la filmación se produce en Los Ángeles, y ya denota el gusto del director por los ambientes urbanos criminales y el uso de la violencia como elemento purificador. Será en *Taxi Driver* donde la idea de la ciudad (Nueva York) como nueva Babilonia, ciudad del mal y del pecado, se plasme con más intensidad (Figura 4).

La idea de Babilonia, ya configurada en los oráculos del Antiguo Testamento, representa una ciudad presidida por la ruina y la desolación, alcanzando el grado más bajo de su decadencia, todo lo cual podría interpretarse como el estado de mayor depravación y perversión, dominada por gente monstruosa y sin escrúpulos (Figura 5).

Figura 5. Edificios para el mal y la violencia.



Figura 5. Nueva York como metáfora de Babilonia. Edificio destinado a la droga y a la prostitución, escenario del acto de violencia final. Imagen de la película *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). Fotograma de la película (elaboración propia).

Según Pereyra Lavandina, y en referencia al Libro del Apocalipsis:

Babilonia representa el orgullo, la vanidad, la idolatría, toda influencia maligna que aparta de la fidelidad al Dios verdadero. Es un retrato a la opulencia, la seducción, la lascivia y el vicio. Ella tiene poder sobre las naciones, porque sus reyes “han fornicado” con ella y los navegantes se han enriquecido con la “potencia de sus deleites”. Se identifica con una ciudad poderosa (Apo.18:10), como “madre de las prostitutas y de las abominaciones de la tierra” (Apo. 17:5) y, en última instancia, con una guarida de seres repelentes al servicio de espíritus demoníacos (2011, p.72)

Esta idea de ciudad como metáfora de la maldad, aparece claramente en la ciudad de Nueva York de *Taxi Driver*, un gigantesco sistema de corrupción y degradación moral, basada en la codicia, lo más parecido a un nuevo infierno, un mundo brumoso e indeterminado, escenario de la soledad y la monotonía más absolutas.

El protagonista, Travis Bickle (Robert de Niro) elabora su propia visión distorsionada de esta realidad; la psicopatía va profundizando poco a poco en su personalidad enfermiza, hasta constituir un síndrome de escisión, de desdoblamiento, consumando su atracción por el mal y pasando a convertirse en un justiciero urbano, como nueva expresión de una estructura moral. El fácil acceso a las armas en la sociedad americana facilita rápidamente este proceso de conversión del personaje, que se va desplazando psicológicamente de un anónimo conductor de taxi a un justiciero urbano que deseará imponer su propio sentido de la justicia (Figura 6). El proceso forma parte de un ritual, que culmina en un acto final de ultra-violencia y que termina de configurar su particular purificación, convirtiéndole, paradójicamente, en un nuevo héroe para la sociedad, tras haber eliminado a los delincuentes.

Figura 6. De ciudadano anónimo a justiciero urbano.

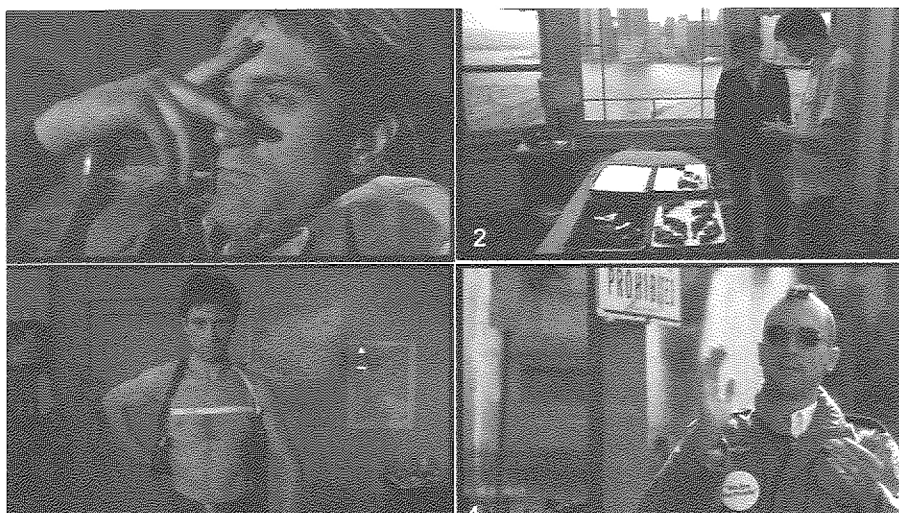


Figura 6. Proceso de transformación: de taxista anónimo a justiciero urbano. 1. Fascinación por la violencia. 2. Compra de armas. 3. Transformación psicológica. 4. Transformación física. Imágenes de la película *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). Fotogramas de la película (elaboración propia).

En *Taxi Driver* se dan antecedentes de películas de justicieros urbanos como *Death Wish* (Michael Winner, 1974), protagonizada por Charles Bronson, o *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971), la primera de la serie de películas del detective Harry Callahan, protagonizadas por Clint Eastwood. Todas plantean una justicia personal al margen de la ley por parte de los protagonistas, fruto de su desconfianza total en el sistema de la sociedad americana.

Sin embargo, mientras que estas películas describían la venganza como acciones limpias y rectas que de alguna manera restauran el orden moral, la venganza retratada en *Taxi Driver* es inquietante y cínica. Aunque el público considera a Bickle como un héroe, los espectadores saben que es

un hombre profundamente perturbado y alienado cuyas acciones tienen sus raíces en una desconexión con la realidad (Arnold, 2013, p. 158).

Taxi Driver reúne muchos temas, la influencia de la guerra de Vietnam, los temas de crímenes de las películas de justicieros, explorando ideas como la alienación, las respuestas reaccionarias a los problemas urbanos, la decadencia moral y la explotación sexual, entre otras. La película de Scorsese mira directamente a la vida de la ciudad, en la que la decadencia y la ruina moral están totalmente al descubierto.

Otra obra maestra de Hollywood que tuvo especial repercusión fue *The Godfather* (Francis F. Coppola, 1972), un film de personajes presionados por el ambiente y la ciudad, por la insignificancia y la conciencia de culpa. Un mundo del crimen rodado con el mayor realismo posible, empleándose ciento veinte localizaciones distintas tan solo en la ciudad de Nueva York. Son personajes desasistidos, que harán lo imposible para no perder el poder familiar, convirtiéndose en asesinos, emprendiendo un camino sin retorno.

2.4. WOODY ALLEN Y NUEVA YORK COMO DECADENCIA CULTURAL

Woody Allen, en el monólogo del comienzo de su película *Manhattan* (1979), expresa lo siguiente: "...adoraba Nueva York. Para él, era una metáfora de la decadencia de la cultura contemporánea" (Allen, 1979). Nueva York, en cuanto experimento cinematográfico, como ciudad fílmica, tiende a demostrar la lenta descomposición del mito de Occidente bajo las fuerzas entrópicas que pugnan en su interior. Son fragmentos urbanos que expresan la sensación de una decadencia (Barber, 2006).

En *Annie Hall* (1977) y sobre todo en *Manhattan* (1979), Woody Allen expresa, utilizando como metáfora la ciudad de Nueva York, el desasosiego, la neurosis que preside las actuaciones del ser urbano moderno, que tan sólo puede comprender la realidad y el futuro dirigiendo la mirada sobre sí mismo. El sujeto descubre su sentido tan sólo en el desorden de la ciudad, que se convierte en la representación objetiva de su identidad (Subirats, 1992).

La función de la ciudad estriba en propiciar una serie de encuentros y desencuentros azarosos, descubriéndose a través de los personajes, donde cualquier aspecto vinculado a la conflictividad de las relaciones humanas puede suceder. El "gran temor" (aparte de sus reiteradas preocupaciones metafísicas y la muerte en particular) es la intimidación violada que se hace evidente. "La ciudad representa el lugar insospechado de una cotidianidad que desborda a sus propios personajes. La vida cotidiana es ese recorrido visibilizado en la ciudad; la ciudad es el significante de la búsqueda interior, que se realiza de forma azarosa" (Karam Cárdenas, 2005, p. 103).

Se da en Nueva York una cierta fusión paradójica entre la opulencia y la miseria espiritual, que atrapa a sus habitantes, a base de una sobrecarga de estímulos (figura 7). Estos sienten que no pertenecen a ninguna parte, o mejor que todas las partes se han introducido en la ciudad, abrumándola, y a la vez, haciéndola más viva. Todo el mundo es extranjero, pero nadie es ajeno entre sus calles y avenidas, provocando un cierto estado de neurosis (Argullol, 1994).

Figura 7. Nueva York, la ciudad decadente.



Figura 7. En Nueva York se produce la fusión entre la miseria espiritual y la opulencia, plasmándose en un estado de contradicciones que afecta a la identidad personal. Imágenes de la película *Manhattan* (Woody Allen, 1979). Fotogramas de la película. Elaboración propia.

Nueva York se nos presenta así como la premonición de una decadencia, como lugar donde podrían experimentarse el final de los modelos existentes hasta la actualidad como consecuencia de una múltiple labor de corrosión cuyas cotas de transgresión son difíciles de prever. El neoyorquino es consciente de que cada uno de sus fragmentos corre el riesgo de desmoronarse, que Nueva York representa un territorio contaminado – a veces irreversiblemente contaminado – porque

responde a una estructura urbana que, si bien absorbía los niveles de conflicto de la época industrial, se muestra incapaz de resolver las nuevas confrontaciones que adquieren, en su interior, rasgos cada vez más anárquicos (Argullol, 1994, p.79).

En esa ciudad híper-comunicativa, decadente y llena a la vez de individualismo y soledad, la felicidad es una sensación efímera e instantánea, no existen normas objetivas que encaucen el comportamiento. Woody Allen detecta magistralmente esta actitud conformista, y siente esa misma sensación de insatisfacción y de huida en un mundo material que apenas llena el corazón. El “adorar Nueva York” tan sólo será el reflejo de una gran contradicción interna.

3. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Del análisis realizado de estas importantes películas y directores, podemos extraer una serie de conclusiones que nos explican la relevancia que tuvo el fenómeno cinematográfico del Nuevo Hollywood, sobre todo en cuanto a la percepción del fenómeno urbano.

Coincidiendo con una visión negativa de la sociedad estadounidense, tras la guerra de Vietnam y el consecuente declinar del llamado Sueño Americano, irrumpen en la industria de Hollywood (que a finales de los años sesenta gozaba de una mala salud), una serie de directores destinados a cambiar la idea que se tenía sobre el cine. Esta “Generación de los setenta” consiguió, desde la dirección cinematográfica, cambiar el enfoque de una industria proponiendo una mirada sobre la realidad mucho más directa y descarnada, que se manifestará especialmente en la concepción de la ciudad filmada.

Desde esta nueva situación, estos directores legitimaron la idea de “cine de autor”, emulando en cierta manera al cine europeo del momento, incorporando nuevos actores, y confirmando la nueva posición cultural en contra del orden y sistema de valores norteamericano.

Basándose en algunas películas que actuaron como precedente a finales de los años 60, este inquietante momento de la sociedad es relatado por este “cine de autor” de diversas maneras, habiendo analizado en este trabajo importantes manifestaciones: el nuevo carácter de la narración espacio – temporal en las películas, la novedosa aparición del cine-experimental influido tremendamente por el “realismo sucio” literario y, sobre todo, cómo unos nuevos personajes solitarios y anti-héroes se desenvuelven en un entorno urbano que condiciona la acción. La propia ciudad propiciará el desencanto y la falta de esperanza, mostrándose a través de una imagen - tiempo cinematográfica que derivará hacia una concepción teórica de la imagen donde primará la componente afectiva.

Esta idea de ciudad se manifiesta en cada director de diferentes formas, habiéndose estudiado en este trabajo cuatro de ellas, a nuestro entender fundamentales para la comprensión del fenómeno: a) la ciudad inconexa de John Cassavetes; b) la ciudad vacía de Peter Bogdanovich; c) la ciudad del mal de Martin Scorsese y d) la ciudad decadente de Woody Allen. Las películas analizadas, todas ellas importantes para el devenir del fenómeno del Nuevo Hollywood, representan prácticamente los paradigmas de esta nueva forma de hacer cine y de entender la cuestión urbana, aunque siempre hemos intentado integrarlas en un contexto relacionado con otras películas similares, teniendo todas ellas una enorme repercusión en la vida cinematográfica norteamericana y confirmando esta Edad de Oro del cine estadounidense.

4. REFERENCIAS

- Agirre, K. (2014). *El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo*. *Palabra Clave* 17(3), 645-671. <https://doi.org/10.5294/pacla.2014.17.3.4>
- Allen W. (1979). *Manhattan* [película] (monólogo inicial de la película). United Artists.
- Argullos, R. (1994). *Sabiduría de la ilusión*. Taurus.
- Arnold, G. B. (2013). *Projecting the end of the American dream: Hollywood's visions of U.S. decline*. Praeger. (Traducción propia).
- Azpurua, C. (2013). *El dirty realism en el cine. Realidad made in América*. Revista FilaSiete. <https://filasiete.com/articulos/a-fondo/cine-y-alrededores-realidad-made-in-america-el-dirty-realism-en-el-cine/>
- Barber, S. (2006) *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Gustavo Gili.
- Biskind, P. (2004). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Anagrama.
- Carney, R. (1994). *The Films of John Cassavetes: pragmatism, modernism, and the movies*. Cambridge University Press (Traducción propia).
- Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós.
- Deleuze, G. (1986) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Paidós.
- Elsaesser, T. (2004). *American Auteur Cinema: The Last -or first- Great Picture Show*. En T. Elsaesser, A. Horwath y N. King. N. (Eds.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood cinema in the 1970s* (pp.37-72) Amsterdam University Press (Traducción propia).
- Fernández Valentí, T. (2008) *Martin Scorsese: un infiltrado en Hollywood*. Carena.
- Gómez Gil, P. S. (2014). *La desintegración del Sueño Americano en el cine de Martin Scorsese*. *Fotocinema*. Revista científica de cine y fotografía, 9, 237-254. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5969/5473>
- Horwath, A. (2004). *The Impure Cinema: New Hollywood 1967-76*. En T. Elsaesser, A. Horwath y N. King. N. (Eds.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood cinema in the 1970s*. (pp.9-18) Amsterdam University Press (Traducción propia).
- Karam Cárdenas, T. (2005). La ciudad de Nueva York en el discurso cinematográfico de Woody Allen. En L. Zavala (Ed.), *Posibilidades del discurso cinematográfico. Actas del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico*. Universidad Autónoma del Estado de México.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*. IB Taurus.
- Krämer, P. (2005). *The New Hollywood. From Bonnie and Clyde to Star Wars*. Wallflower Press.
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo Sucio y violencia urbana*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Mann, G. (1994). *Radical Visions: American Film Renaissance, 1967-1976*. Greenwood Press.
- Nicholls, M. (2004) *Scorsese's Men: Melancholia and the Mob*. Pluto Press.
- Paredes, I. (2009). *John Cassavetes: claroscuro americano*. Ediciones JC.
- Pereyra Lavandina, M. (2011) *El consumismo y la "caída de Babilonia"*. *Apuntes universitarios*, 1(1) (pp. 59-80). <https://doi.org/10.17162/au.v1i1.316>
- Rivera Gámez, D. (2007). *Michelangelo Antonioni, universo desencantado: la arquitectura, la ciudad y el espacio en la "tetralogía existencialista"*. *Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona*, 6 (pp. 51-64). <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/99164>
- Subirats, E. (1992). *La Transfiguración de la noche*. Colegio de Arquitectos de Málaga.

ICONO 14



EDUCACIÓN
congresos

ESNE registraSOft



STARTUP
EUROPE



GLOBAL  KNOWLEDGE
ACADEMICS



MHID: 978-0008503604



9 780008 503604