



Comunicación y Hombre

ISSN: 1885-365X

j.conde@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria
España

Díaz Martín, Marcos

Contenido contracultural e ideológico en Harold y Maude

Comunicación y Hombre, núm. 12, junio, 2016, pp. 209-222

Universidad Francisco de Vitoria

Pozuelo de Alarcón, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=129446703014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Contenido contracultural e ideológico en Harold y Maude

Counterculture content and contemporary social references in Harold and Maude

Harold y Maude es una de las películas más representativas del movimiento cinematográfico *New Hollywood* dado en Estados Unidos a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Basándonos en la teoría del cine de temática contemporánea como representante más o menos fiel de los acontecimientos históricos y sociales que le rodean, en este artículo analizamos la suficiencia del filme de Hal Ashby como evidencia del cambio social dado en la época y su carácter de película contracultural desde el punto de vista ideológico y de la construcción de los personajes.

PALABRAS CLAVE: Harold y Maude, New Hollywood, contracultura, hippismo, existencialismo, beat.

Harold and Maude is one of the most representative films of the New Hollywood film generation in the United States in the late sixties and early seventies. Based on the theory of contemporary theme cinema as a reflection of historical and social events surrounding him, in this paper we analyze the adequacy of the Hal Ashby film as an evidence of social change at the time and its character of countercultural film, taking into account its ideological point of view and characters construction.

KEY WORDS: Harold and Maude, New Hollywood, counterculture, hippy, existentialism, beat.

1. Introducción

Harold y Maude es la segunda película de Hal Ashby y condensa algunos de los temas que hicieron de este autor uno de los más representativos del *New Hollywood*, principalmente a través de una fuerte implicación y temática social.

La película aparece en un momento en que el *New Hollywood* estaba en cierta etapa de transformación o transición entre algunas de las cintas más representativas de su inicio –y que ya habían abordado varios de los temas que en esta se tratan, como *El Graduado* o *El Restaurante de Alicia*– y el movimiento parecía cercano a bifurcarse entre los directores que optarían por contenidos más reflexivos, como John Cassavetes o Francis Ford Coppola, y

aquellos a los que se dio en llamar directores de *blockbuster*, como Steven Spielberg.

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, en la mayor parte de los casos bajo un reconocible mensaje de contenido social y contracultural.

En este artículo trataremos de dar respuesta a una concepción de *Harold y Maude* como evidencia del cambio social dado en Estados Unidos a finales de la década de los sesenta, de la influencia de ciertos movimientos sociales como el *hippismo* y el pacifismo y culturales como la Generación Beat. Más ampliamente, abordaremos su validez como reflejo de determinada postura contracultural y política.

2. Metodología

El carácter metodológico de este artículo es analítico y comparativo y está basado, por una parte, en el estudio de trabajos y fuentes textuales anteriormente publicados sobre la película y el *New Hollywood* y, por otra, en el análisis de la propia cinta y otras relacionadas con ella por su temática o contemporaneidad.

Nos interesa especialmente el concepto alcanzado por investigadores de la relación cine-historia como Shlomo Sand o Marc Ferro de la "historia de las mentalidades" (Sand, 2004: 17-22). Concretamente, Ferro postula que lo que no ha sucedido, las creencias y los pensamientos del hombre son también historia y merecen ser estudiados y analizados (Ferro, 2008: 7).

Siguiendo ese enfoque, nuestro abordaje 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 ideológicos, industriales, económicos o del propio medio. Por ello, cuando hablamos de la validez de la película no lo hacemos desde el punto de vista de la exactitud histórica, sino desde el de una historia de las mentalidades y de la cultura popular. Por ello, para el análisis de *Harold y Maude*, nos centramos en varios aspectos:

- La correspondencia más o menos fidedigna de la película con su contexto temporal y social, haciendo especial hincapié en su contenido ideológico y su relación con la contracultura.
- La definición de los personajes en su relación con los movimientos sociales y culturales que analizaremos.
- El aporte que supone la película en el *New Hollywood* y su relación con otras de temática similar.

3. Construcción de personajes y salto generacional

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, y el optimismo desatado de Maude, testigo de algunos de los verdaderos dramas del siglo XX (un tatuaje evidencia su supervivencia al Holocausto de la Segunda Guerra Mundial).

La segunda oposición de la cinta se da entre la concepción de la organización y estratificación social de ambos personajes 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.

En la línea de la segunda hipótesis, Parley Ann Boswell y Paul Loukides consideran la película y las constantes referencias a la muerte muestras 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” (Boswell y Loukides 1999: 75).

Como estos autores, 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 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 lo que pueda ocurrir en una película como *El Graduado*, aleja a los jóvenes allí nacidos de una verdadera educación sentimental y un compromiso social real.

También en ese sentido, DiMare señala que “alienado por su madre, Harold parece no tener conexión con el mundo exterior y con la sociedad de la que forma parte” (DiMare, 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 violencia propia del contexto norteamericano de los años sesenta y setenta, ejemplificados en la Guerra de Vietnam.

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” (Mulholland, 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 se puede ver en otras cintas de la época como *La Jauría Humana*.

Sin embargo, en *Harold y Maude*, y de hecho 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.

Por otro lado, 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.

En cuanto al 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, 1998).

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 y que le lleva constantemente al suicidio; también a su tío Víctor y con él al militarismo y a todo lo que este implica. 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.

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.

Esta realidad nos lleva a pensar en 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.

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 un posicionamiento de Ashby 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 una 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* [...]. Pero *Harold y Maude* [...] 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 (Zoller, 2002).

Este enfoque, que compartimos en parte (esencialmente en esa búsqueda de lo emocional y del descubrimiento de la propia individualidad), infravalora la importancia de la confrontación como forma de definición de los personajes, que consideramos fundamental. Si la figura de Harold 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” (Zoller, 2002).

En efecto, 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.

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*. 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. 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 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*) (Gibson, 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 abur-

guesada 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” (Levy, 2011)– o Joe Leydon que asumen el contenido social de la película como evidente:

La historia de *Harold y Maude* 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*” (Leydon, 2009).

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” (Beach, 2009: 52).

4. 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.

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 la “historia de las mentalidades”.

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 el entorno familiar.

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" (Mullholland, 2001).

De hecho, la expresión del absurdo aparece en el filme en varias ocasiones, en muchas de ellas de manera explícita. 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 Shedlin recoge en su estudio de la película unas declaraciones del escritor que dio origen a la ella, 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" (Shedlin, 1972: 52).

En este sentido, *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.

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 consu-

mismo –la película esconde multitud de diálogos de cierta hondura filosófica: Maude roba el coche de un policía, y la escena podría quedar 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 mayor¹.

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 que formaron dicha generación².

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” (Cook, 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” (Grinberg, 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 incompreensión de esa vida moderna, 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:

1/ 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.

2/ 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).

La generación que llegó a la mayoría de edad en la década de 1950 intentaba [...] encontrar un sentido al mundo de la postguerra. Según los *beats*, [...] la historia y la humanidad eran ingobernables [...]. 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 *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 (Cantor, 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 su papel en la cinta sea más el de simbolizar su desapego hacia la institución concreta y la guerra en general) 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 desdénando 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 ya hemos destacado: la aparente falta de voluntariedad del personaje, inmerso en un proceso de cambio social del que es partícipe casi sin darse cuenta.

Por otra parte, el interés por la muerte tiene que ver con esa incomprensión 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.

5. Maude, el *hippismo* y la implicación política

Harold y Maude adolece del carácter fatalista de otras cintas del *New Hollywood*, en las que el final señala 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, sí puede cambiar el orden de la cosas. En ese sentido, 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 (Zoller, 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 decaimiento de este movimiento.

En la famosa escena en que los protagonistas están rodeados de 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 lo que Cantor denomina el “nuevo radical” de finales de los sesenta:

Le preocupaba la sociedad 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 (Cantor, 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” (Cantor, 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 del 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 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 país³, 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 heterogéneo⁴– y 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.

Inciendiando 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:

3/ 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).

4/ “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 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).

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 (Melville, 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:

Los *hippies* simplemente no querían –ni creían en– la revolución política, social y económica que buscaban muchos del SDS 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 (García, 1989:45).

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” (Cantor, 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”.

Coincidiendo con este aspecto, Timothy S. Miller 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” (Miller, 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.

Este autor habla también de la influencia de estas teorías de la liberación sexual en el nuevo feminismo que brotaba en la sociedad estadounidense 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.

6. Conclusiones

Dados los supuestos iniciales, consideramos *Harold y Maude* una película representativa del periodo histórico en que se estrenó. Ello no significa que sea un espejo de todo lo que la rodeaba en 1971, pero sí refleja una “historia de la mentalidad” de cierto sector y determinados aspectos de la población estadounidense.


En cuanto a su correspondencia con su contexto temporal, y como en su propia época, en *Harold y Maude* hay dos aspectos fundamentales: las peticiones de una mejor sociedad se ven eclipsadas ante la propia motivación individual y son en cualquier caso generalistas, poco concretas y sin un abordaje político concreto.

Este aspecto, relacionado con lo que Faulstich llama “el monótono dejar pasar del héroe” (Faulstich, 1997: 34), tiene que ver con el triunfo del nihilismo y el narcisismo sobre la voluntad de cambio colectiva. Esto nos lleva a pensar en esta película –y es un aspecto que comparte con otra del *New Hollywood*– no solo como el reflejo de los movimientos sociales por sí mismos, sino como una consecuencia de los procesos de cambio y de las fuerzas de resistencia a estos.

La película de Ashby nos sirve de reflexión también para poner en cuestión cierto maniqueísmo muy común en el *New Hollywood*, que enfrenta naturalmente a los personajes con aquello ante lo que se oponen: personificaciones de las instituciones ante las que rebelarse. En este caso familia acomodada y tradicional, el ejército, la Iglesia, etc.

Con todo, podemos señalar que la película se convierte en un vehículo muy interesante para abordar varios 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), la ausencia de mensaje político concreto y 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.

La película es así una consecuencia directa (también falta de perspectiva) de determinadas realidades históricas –la Guerra de Vietnam, el aumento de las desigualdades, la segregación de las clases, el ideario hippie, etc.– que condicionaron no solo el cine sino la expresión cultural norteamericana en los sesenta y setenta. Sin embargo, identificamos en el filme más que una reflexión concreta sobre 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 definen como un pensamiento, una sensación o una ideología bastante difusas. 

Bibliografía / Bibliography

- BEACH, Christopher. *The Films of Hal Ashby*. Detroit: Wayne State University Press, 2009.
- 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.
- BRIOSO SANTOS, Héctor. *Estridencia e ironía: El Techo de la Ballena : un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 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.
- COOK, Bruce. *La generación beat: Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona: Ariel, 2011.
- DAVIDSON, James A. *The Director That Time Forgot: The Films and Career of Hal Ashby* [en línea]. *Images*. 1998. [Consulta: 18 enero 2015]. <<http://www.imagesjournal.com/issue08/features/halashby/>>
- DAWSON, Nick. *Being Hal Ashby: Life of a Hollywood Rebel*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2009.
- DIMARE, Philip C. (ed.). *Movies in American History: An Encyclopedia, Volumen 1*. California: ABC CLIO, 2011.
- EBERT, Roger. "Harold and Maude". *Chicago Sun-Times*. Enero 1, 1972.
- EGAN, Kate y THOMAS, Sarah. "Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification". En BARON, Cynthia y BERNARD, Mark. *Cult connoisseurship and American Female Star in the Sixties: Valuing a Few Withered Tits in the Midst of 'Mammary Renaissance'*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.
- FAULSTICH, Korte. *Cien años de Cine: 1961-1976. Entre Tradición y Nueva Orientación*. Madrid: Siglo XXI de Editores, 1997.
- FERRO, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2008.
- GARCÍA, Daniel. "Protesta y política: los movimientos anti-guerra en Estados Unidos, 1965-1975". *Revista Historia Crítica*, n°1, 1989, pp. 33-65.
- GIBSON, Brian. *Harold and Maude* [en línea]. *Vueweekly*, 2012. [Consulta: 10 enero 2015]. <http://www.vueweekly.com/harold_and_maude/>
- GORFINKEL, Elena. "Cult film, or Cinephilia by Another Name". *Cineaste*. 2008, vol 34, n° 1, pp. 33-38.
- GRINBERG, Miguel. *Beat days: visiones para jóvenes incorregibles*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2003.
- HUGHES, Darren. *Hal Ashby* [en línea]. *Senses of Cinema*, 2004. [Consulta: 20 enero 2015]. <<http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/ashby/>>
- INDICK, William. *Movies and the Mind: Theories of the Great Psychoanalysts Applied to Film*. Carolina del Norte: McFarland & Company, 2004.
- LEVY, Emanuel. *Harold & Maude (1971)* [en línea]. 2011. [Consulta: 20 enero 2015]. <<http://emanuellevy.com/review/harold-maude-1971/>>
- LEYDON, Joe. *Harold and Maude* [en línea]. 2009. [Consulta: 1 enero 2015]. <<http://www.movingpicturehistoryblog.com/2009/02/harold-and-maude-1972.html>>
- MCGUINNESS, Richard. "Creatures nosing for crumbs". *The Village Voice*. 1971, vol. XVI, n° 51.
- MELVILLE, Keith. *Las comunas en la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona: Editorial Kairós, 1972.
- MILLER, Timothy S. *The Hippies and American Values*. Tennessee: The University of Tennessee Press, 1991.
- MULHOLLAND, Garry. *Stranded at the Drive-In: The 100 Best Teen Movies*. Londres: Orion Books, 2001.
- PORTNOY, Kenneth. *Screen Adaptation: A Scriptwriting Handbook*. Woburn: Butterworth-Heinemann, 1998.
- SAND, Shlomo. *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Ediciones Crítica, 2004.
- SHEDLIN, Michael. "Harold and Maude". *Film Quarterly*. 1972, n° 26, pp. 51-53.
- VARIETY STAFF. "Harold and Maude". *Variety*, 1970, p. 18.
- ZOLLER SEITZ, Matt. *Harold and Maude: Life and How to Live It* [en línea]. 2002. <<http://www.criterion.com/current/posts/2337-harold-and-maude-life-and-how-to-live-it>>