

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**Dos muestras cinematográficas de la comercialización
de la *Generación X* como contracultura: *Trainspotting* y
*El club de la pelea***

Tesis que para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la
Comunicación (Periodismo) presenta:

Rodrigo Villegas Mendoza

Asesor: Maestro Enrique Aguilar Resillas

Ciudad Universitaria, México, D.F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS, DEDICATORIAS Y RECUERDOS

Esta página está dedicada a toda la gente que ha formado parte del tiempo en que este trabajo ha sido escrito, borrado, discutido, leído, aprendido, y todo lo que de ello derivó. Ida y vuelta. Sin duda que este tiempo y su largo camino han sido de mucho aprendizaje y trabajo. Muchas sensaciones y esperanzas se combinaron para que finalmente al día que se escribe esto, sea posible poder cerrar un ciclo muy especial.

Quisiera hacer una dedicatoria también muy especial al profesor Jorge R. Rodríguez Sánchez, quien fue el primer asesor de este trabajo y quien muy lamentablemente falleció apenas comenzábamos con el proyecto. Por su valiosa orientación y amistad, esta investigación vislumbró un horizonte cuando apenas se ponían las primeras piedras (y aun después). De igual forma a Enrique Aguilar por sus incisivas observaciones.

Agradezco también a mi familia por su apoyo y su paciencia, ya que estos años fueron largos... a mi mamá, papá, hermano, y también a mi tía Sandra. Igualmente a todos aquellos amigos que siempre estuvieron ahí con su apoyo en el transcurso de este trabajo, y en todo lo que lo rodeó en sus distintas etapas. Especialmente: César, Arturo, Evelyn; mis primos Daniel y Omar (y a sus familias). Y al final de este largo sendero, a Luz (y todas sus luces).

También agradezco a todos mis amigos y gente de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Siéntanse incluidos todos. Y sobretodo, va dedicada a todos los que estén interesados en la aventura de encontrar las esperanzas y los optimismos cuando parece que ya no hay más. Enhorabuena, gracias.

RVM, México, D.F., marzo de 2009s

ÍNDICE

	pag.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: INDUSTRIA CULTURAL Y JUVENTUD	8
1.1. Industria Cultural	9
1.2. El cine es industria	12
1.3. Juventud en construcción	18
CAPÍTULO 2: CONTRACULTURA	24
2.1. Cultura, <i>underground</i> y contracultura	25
2.1.1. La Cultura	25
2.1.2. El <i>underground</i> o cultura subterránea	28
2.1.3. Contracultura	31
2.2. Breve historia de la contracultura	37
2.2.1. Los <i>beat</i> , antecedente <i>hippie</i>	39
2.2.2. El poder de las flores	47
2.3. Consideraciones teóricas y explicativas de la contracultura	55
2.3.1. Tecnocracia	56
2.3.2. Por siempre joven	60
CAPÍTULO 3: LA MODA CONTRACULTURAL: LA <i>GENERACIÓN X</i>	66
3.1 Origen	69
3.1.1. Antecedentes sociopolítico-ideológicos	72
3.2. Generaciones	76
3.3. Los <i>Genxers</i>	79
3.3.1. Esquema de la <i>Generación X</i>	87
3.4. México 90: también se escribe con x	90
3.5. La moda contracultural. La comercialización de “lo incómodo”	94
CAPÍTULO 4: DOS Y MÁS MUESTRAS CINEMATOGRAFICAS SOBRE LA <i>GENERACIÓN X</i>	103
4.1. Películas de la <i>Generación X</i>	104
4.2. <i>Trainspotting</i>	105
4.2.1. Sobre la contracultura	113
4.2.2. Sobre la <i>Generación X</i>	121
4.3. <i>El club de la pelea</i>	126
4.3.1. Sobre la contracultura	132
4.3.2. Sobre la <i>Generación X</i>	142
4.4. Otras películas de la <i>Generación X</i>	147

Conclusiones

151

Bibliografía

160

INTRODUCCIÓN

Un hecho decepcionante dio origen a esta tesis: cualquier cosa puede convertirse en una mercancía, incluso las expresiones en contra del mismo sistema capitalista y de las formas de convivencia más conservadoras. Esa fue la manera cómo se comercializaron las bandas de rock que más me agradaban. La música rock de aquellas bandas que creí alternativas, y que en teoría nunca podría estar a favor de estos dos factores, era un ejemplo de esta comercialización.

Alrededor de esta música giró un imaginario de identidad juvenil que se fundía con lo que se conoce como una contracultura, una expresión alternativa y crítica de la cultura establecida; pero que en realidad se trataba de un retrato de ella por parte de los medios de difusión masiva. Con lo anterior me refiero a la *Generación X*. No sólo un fenómeno mediático, sino también de identidad juvenil que nos concernía a muchos jóvenes de alguna manera en los años noventa, con el que bastantes estábamos de acuerdo en su propuesta, pero que no podíamos adoptarla en su totalidad.

Si alguien se identificaba con este imaginario de identidad con todos sus elementos, sugería que se estaba de acuerdo con la “contracultura” ofrecida por los medios. Que ese círculo de “rebeldía” se agrandaba y se convertía en una moda. La industria cultural comprendía la situación y lanzaba sus productos simbólicos al mercado de los jóvenes, el cual vive un proceso de identidad, y por lo tanto adopta los productos con facilidad, o incluso como necesidad, creando un círculo de consumo y de confusión de las manifestaciones “opuestas” a la cultura establecida.

De esta manera, no se podía ubicar con precisión la génesis de ese presunto movimiento de contracultura, no se sabía si era la realidad o ficción mediática. Era

sorprendente que se pudiera comercializar tanto descontento, que una gran cantidad de los mensajes que iban dirigidos a los jóvenes estuvieran promovidos por la desilusión, oscuridad, pesimismo y rabia contra el orden establecido, que además fueran promovidos por los canales contra los que estaban en contra, como la televisión y el cine, a los que a su vez les generaban ganancias millonarias, conservando y enriqueciendo el juego del consumo.

Por su parte, el imaginario de la *Generación X* surgió en la década de los noventa y en los Estados Unidos. Era el de una nueva juventud que no creía en nada, a la que todo le daba igual, y que vivía en la abundancia de bienes y servicios los cuales despreciaba. A esos jóvenes de los noventa se les asociaba con una serie de etiquetas: vestimenta informal y raída, cabellos largos o rapados, fantasía musical *alternativa* transmitida en videoclips y películas, y también con actitudes marcadas: apatía, desilusión, desesperanza, irreverencia, desinterés consumista, uso de drogas.

La responsabilidad máxima de la difusión de este imaginario fue el canal musical por cable Music Televisión (MTV) con sus videoclips y programas, medio que partió de elementos de la realidad para conformar este ideario juvenil. El principal recurso fue la novela que dio origen al nombre y al “concepto”: *Generación X* del periodista canadiense Douglas Coupland, quien describe desde la literatura las condiciones sociales de la juventud norteamericana de los noventa en la cual él se desarrolló. Otros elementos que conformaron este imaginario en toda su amplitud fueron el ambiente de incertidumbre entre esa juventud estadounidense de los noventa al final de la Guerra Fría, y la necesidad de las bandas de rock por encontrar un “sonido

nuevo”. Ese sonido fue el *rock grunge* o *alternativo* (la música a la que me refiero al inicio de esta introducción).

Pero sin duda el elemento de mayor peso dentro de esta conformación fue la contracultura misma. Las expresiones y manifestaciones alternas y críticas al modelo de vida occidental contemporáneo y a la cultura establecida, cuyos objetivos generales eran: graduarse de las universidades, conseguir un empleo, hacer dinero, tener familia, jubilarse. Así también alternas y críticas al sistema político de la tecnocracia y al modo de producción capitalista.

Los distintos movimientos contraculturales se gestaron en condiciones muy particulares en el pasado siglo XX, e incluso antes. En este trabajo hemos hecho énfasis en los *beat* y *hippies* de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX, ya que fueron los primeros movimientos masivos y pacíficos con los cuales apareció el término de contracultura, porque se enfrentaron al orden establecido después de la Segunda Guerra Mundial, y porque sus raíces y consecuencias han influido en todos los movimientos alternativos posteriores.

Para el propósito de la comercialización, además de proponer un imaginario de identidad a quienes la buscan con mayor necesidad en una etapa trascendental de la vida, los jóvenes, MTV y otras industrias culturales, como el cine, no tuvieron reparo en diferenciar si la *Generación X* era una expresión contracultural o no. El objetivo era simple: realizar sus mercancías en el sistema de las industrias culturales, y también, como un efecto consecuente, desactivar la protesta contra el modo occidental de vida, el capital y la tecnocracia. Apropriadamente justamente lo que es adverso a estos tres factores.

En una gran cantidad de películas occidentales de los noventa (y aún en la actualidad) se puede percibir la desilusión y el panorama incierto respecto del presente, el futuro y la cultura, que son los elementos que critica la contracultura. Este sentimiento se captaba tanto en sus regiones de origen en los Estados Unidos y Europa, como en los lugares a los que llegó este imaginario, como México.

Si bien la realidad estadounidense es distinta a la mexicana y el poder adquisitivo es mayor en aquel país, la competitividad feroz afecta a los dos países por igual, y por consecuencia sus efectos: el desencanto ante el futuro, si acaso favorable para algunos en cuanto al bienestar material, pero para la mayoría lleno de insatisfacciones en lo que se refiere al desarrollo humano. Se trata de una situación que ambos países comparten en principio, y que continúa de acuerdo a las condiciones particulares de cada uno. Situación que se refleja en los productos culturales como las películas.

Las cintas que he escogido para ilustrar este imaginario son *Trainspotting: La vida en el abismo* (*Trainspotting*, Reino Unido, Danny Boyle, 1996) y *El Club de la Pelea* (*Fight Club*, Estados Unidos, David Fincher, 1999), ya que retratan con precisión las características de este imaginario de los noventa y tienen como respaldo las industrias fílmicas europea y hollywoodense, industrias culturales del *primer mundo*, que difunden mundialmente las películas gracias a su infraestructura, y además superan los niveles de censura de dichos orígenes, esparciendo el pesimismo, la desilusión y la desesperanza contestatarias a nivel global, pero en forma de mercancías.

En este trabajo definiremos el papel de la industria cultural en la comercialización de la actividad simbólica humana, y el caso particular del cine. Describiremos cómo se crea el concepto de “juventud” para las ciencias sociales y para estas mismas industrias en pro de la realización de sus mercancías, conformándose como un mercado muy rentable en las sociedades contemporáneas. Describiremos también las condiciones en las que surgió y se desarrolló la contracultura de los sesenta, en el marco de la tecnocracia y la crítica a la cultura establecida.

También describiremos cómo surgió casi 30 años después el imaginario juvenil de la *Generación X*, detallando sus características y cómo se comercializó como una falsa rebeldía. Finalmente, en las películas seleccionadas compararemos los elementos más característicos de la contracultura de los sesenta y los de la novela de Douglas Coupland, para precisar su herencia contracultural y definir los rasgos constitutivos de la *Generación X*.

En el primer capítulo hablaremos de la industria cultural, precisando el origen del concepto. Después, abordaremos el caso de la industria cinematográfica. Posteriormente explicaremos la construcción del concepto de “juventud” y cómo esta categoría social es ampliamente utilizada en el mercado de las mercancías simbólicas de identidad.

En el siguiente, abordaremos el surgimiento de la contracultura como término en la década de los sesenta en los Estados Unidos. Analizaremos las condiciones sociales y políticas en las que surgió, y también su crítica a las expresiones y valores de la cultura más conservadora en la historia de la humanidad.

En el tercer capítulo describiremos cómo un contenido de origen trasgresor, o contracultural, se convierte en mercancía, hasta alcanzar la categoría de moda. Como ejemplo particular precisaremos todas las características de la *Generación X*: su origen, su naturaleza como generación o como una contracultura, haremos una descripción minuciosa de sus particularidades –apoyándonos en la novela de Coupland–, junto con una breve alusión al funcionamiento de este imaginario de identidad juvenil en México.

En el cuarto y último capítulo, compararemos las películas seleccionadas con los elementos más característicos de la contracultura de los sesenta y los de la novela de Douglas Coupland, para precisar su carga contracultural y definir los rasgos constitutivos de la *Generación X*. Esto a fin de ilustrar la comercialización de esta generación como una contracultura asimilada, o como un simple producto cultural.

Sin más, espero que este trabajo pueda ser de utilidad para el conocimiento del tema y para posibles estudiosos del mismo. Muchas gracias.

CAPÍTULO 1: INDUSTRIA CULTURAL Y JUVENTUD

1.1. Industria Cultural

Los medios de difusión masiva forman parte de la industria cultural. La denominación sirve para designar a aquellas empresas que no desean justificar más su carácter estrictamente comercial con una supuesta función cultural, social, artística o emancipadora y su actividad económica elemental es el lucro con la cultura. Es decir, los medios de difusión más populares: la prensa, la radio, la televisión y el cine. También incluye las industrias del entretenimiento como la danza, la música, o el teatro.

El término industria cultural fue propuesto por Max Horkheimer y Theodor Adorno, sociólogos alemanes de la llamada Escuela de Frankfurt, en los años cuarenta del pasado siglo XX. En su ensayo de título homónimo, critican la degradación que el arte ha sufrido frente a los medios de comunicación popular, frente al embate del capitalismo que incorpora sus lógicas a todo y lo aleja de su función emancipadora del hombre.

En aquella época las llamadas industrias culturales se consolidaron. La industria cultural, existente desde el siglo XIX, en el XX era toda una realidad:

Film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad es que no son más que negocios que les sirve de ideología, que deberían legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.¹

¹ Max Horkheimer; Theodor Adorno, "La Industria Cultural" en *Industria cultural y sociedad de masas*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1974, p. 178.

Adorno y Horkheimer afirmaban que desaparecía en la cultura esa preferencia por las artes y la reflexión, y se intercambiaba por la diversidad, la acción y los contenidos llamativos. Afirmaban que los productos culturales se convertirían precisamente en eso, en mercancías, en productos hechos en serie para satisfacer necesidades creadas, rebajando la calidad de la actividad simbólica o el impulso artístico.

Esta actividad simbólica humana vital en las culturas, e inherente al espíritu en todas las civilizaciones de la historia, fue usada por las corporaciones e industrias para crear un objeto fabricado en serie. Un producto *standard* para públicos *standard*. Una mercancía consumible y desechable para crear una nueva y otra y otra.

De esta manera, la industria cultural se consolidó y sus diseñadores, los dueños del capital y de los medios, decidieron el rumbo de la cultura a partir de los patrones que sus ventas les indicaban. Así se dedicaron a proyectar idearios e identidades completamente dependientes y cómplices del gran capital. Ejemplo de esta situación fue la industria cinematográfica:

Cuanto más completa e integral sea la duplicación de los objetos empíricos (personajes, situaciones, paisajes; circunstancias) por parte de las técnicas cinematográficas, más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación de lo que se presenta en el film.²

² *Ibid.*, p. 184.

Es decir, mientras más similar sea la reproducción en pantalla de la realidad, hay cada vez mayor aceptación a la realidad que los medios, o la industria cultural, imponen: “El ideal consiste en que la vida no pueda distinguirse más de los films.”³

La realidad reflejada en los *films*, y en la actualidad en la televisión, no es otra que la impuesta por el capital y por la razón instrumental. La reproducción del sistema de mercancías tiene que parecer normal, el hecho de comprar y actuar para dejar de pensar y criticar. Ahora, sólo acción, pero entendiéndola como adquisición de nuevos artículos, físicos o culturales.

Un nuevo mecanismo de apropiación surgió a partir de esta industria. Una manera mucho más eficaz y menos ruidosa ante la opinión pública, podía desactivar las expresiones adversas a la cultura más dominante.

En este rol como orientador de las conciencias, las industrias culturales no han reparado en ninguna clase de consideración ética en su intento por conformar identidades y por cumplir su objetivo principal: lucrar con la actividad cultural. El sector dentro de la población que resiente en mayor manera estos procesos es la juventud. Para el grupo específico de la población que busca identidad y una explicación del mundo, es fácil para los medios proponer un modelo de la realidad –que lleva ya implícita la lógica capitalista de reproducción del sistema, tal y como apunta Adorno– que conserve su hegemonía ideológica y de paso la consolide entre los más jóvenes. Cualquier tipo de mensaje o idea contraria, crítica o subversiva contra este

³ *Ibid.*, p. 184.

proceso será minimizada, nulificada, aislada, o en el último de los casos, como veremos, asimilada.

Una de estas industrias es la del cine.

1.2. El cine es industria

El cine ha nacido como un símbolo del creciente desarrollo industrial de los países más avanzados del mundo. Inventado en 1895 por los hermanos Lumière, la cinematografía se organizó desde un inicio bajo un modelo industrial. Para muchos estudiosos resulta contradictoria esta situación con su condición de arte, que de hecho existe, porque el cine hace uso de distintas expresiones artísticas como la fotografía, el teatro, la música, la literatura, entre otras expresiones que lo conforman y le han dado el nombre de Séptimo Arte.

El cine nace como resultado y símbolo de su época, a finales del siglo XIX, en plena era industrial, como resultado del progresivo perfeccionamiento de las técnicas mecánicas para reproducir la realidad y también el comienzo de la industrialización del conocimiento. El cine no nace arte y deviene industria, sino por el contrario, surge a partir del espíritu industrial, de manera incipiente sí, pero dependiente en amplia medida de esta situación.⁴

El invento fue exportado a muchos países y el espectáculo consistía en mostrar proyecciones de acontecimientos ordinarios de la realidad. Era la primera vez que este suceso impresionante se conseguía de manera “fidedigna”, y los propietarios de los

⁴ José Enrique Monterde, *Cine, historia y enseñanza*, España, Laia, 1986, p. 14.

equipos de cinematógrafo cobraban ya a sus públicos por mirar las vistas. Poco a poco los cortometrajes se hicieron largos, y fue apareciendo el *cine de ficción*, relatando una historia al estilo de la literatura. Esta situación exigía una producción ordinaria de películas, y una organización industrial detrás de ellas para conseguirlo.

Con el desarrollo de la cinematografía, los contenidos se volvían de mayor complejidad, herederos de tradiciones antiquísimas como los actores, juglares o trovadores, ya fueran callejeros u “oficiales”. Así, los productores y creadores observaron las posibilidades creativas e ideológicas de este invento, que no tardó en ser utilizado para estos fines, recordando el ejemplo más citado en el advenimiento de la Alemania nazi.

En este sentido, la comunicación cinematográfica puede estar sometida en su estudio y apreciación a disciplinas tan diversas como la sociología y la psicología, al mismo tiempo que puede incidirse en ella desde todos los campos que tengan algo que decir en relación a la vida social (economía, política, estética, filosofía, antropología, etc.). Como medio de comunicación el cine puede proponerse diversos objetivos: informar, distraer, manipular, opinar, hasta aburrir; todo ello relacionado con las diversas facetas que pueda adoptar la actividad social.

Así, más que criticar su dependencia respecto de las leyes del mercado, que resultan obvias considerando la producción, distribución y exhibición de los filmes, llama la atención el hecho de que el cine no sólo produce objetos vendibles y consumibles, ni la estricta ocupación del tiempo libre con distracción, sino que los dota de sentido, o los *ideologiza*, aunque sea subliminalmente. Y ello no por motivos

estrictamente internos de la industria del cine, sino como parcela de un sistema industrial-consumista (de objetos e ideas) mucho más amplio; de ahí que en ocasiones la rentabilidad económica inmediata pueda ser sacrificada a la difusión de ideas y actividades rentables a largo plazo, lo cual en definitiva volverá a remitirnos a instancias sociales.⁵

Esta situación ha ocurrido en todos los países del mundo en todas las épocas. Este tipo de ideologías que rigen en la industria y que se reflejan en las películas intentan mantener un estado de homogeneidad social. De ahí que la gran mayoría de cintas se apeguen a los valores morales tradicionales de sus sociedades, y también que sean aceptadas y consumidas por sus públicos.

No obstante, los contenidos no siempre se apegan a lo que es “moralmente correcto” en una sociedad en específico. Hay momentos en que por el contrario, “la gente” desea ver lo que *no se puede exhibir*. Y también los creadores intentan llevar la ideologización hacia otros lugares.

Por ejemplo, en ciertos periodos de la historia del cine estadounidense, como la década de los sesenta del siglo XX, esta situación habría parecido absurda, cuando nada parecía ser más claro que el apagado convencionalismo de sus películas. Y si acaso las películas eran una fuerza social, algunas cintas parecían poseer una fuerza negativa, posiblemente reaccionaria, incluso patológica. Al final, esta actitud dejó de ser inalterable. Por el contrario, se sostiene ampliamente que las películas de la última

⁵ *Ibid.*, p.17.

mitad de los sesenta y la primera de los setenta se encontraban en una relación diferente de sus predecesoras en cuanto a la sociedad que las produjo.⁶

Aún después de la crudeza del llamado *cine negro* de la década de los cuarenta, las actitudes que adoptaron los creadores de las películas de los sesenta hacia la sociedad, y los valores que exhibieron, no parecían estar en consonancia con los de la corriente dominante de la vida y valores estadounidenses; lo que con frecuencia se llama “Norteamérica Media”, la mayoría silenciosa, los establecidos. Eran películas más bien contraculturales, revolucionarias, nihilistas. Las cintas más comentadas de ese momento (y la mayoría exitosas) no parecían ser uniformemente convencionales, respetables, reafirmantes. Los nombres son: *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Estados Unidos, Arthur Penn, 1967), *El Graduado* (*The Graduate*, Estados Unidos, Mike Nichols, 1967), *Busco mi destino* (*Easy Rider*, Estados Unidos, Dennis Hopper, 1969), *Woodstock, tres días de paz y música* (*Woodstock*, Estados Unidos, Michael Wadleigh, 1970), *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, Estados Unidos, Don Siegel, 1971), *Contacto en Francia* (*The French Connection*, Estados Unidos, William Friedkin, 1971), *Naranja Mecánica* (*A Clockwork Orange*, Reino Unido, Stanley Kubrick, 1971), *El Padrino* (*The Godfather*, Estados Unidos, Francis Ford Coppola, 1971), *Atrapado sin salida* (*One Flew Over The Cuckoo's Nest*, Estados Unidos, Milos Forman, 1975), *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1976), *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Estados Unidos, Alan J. Pakula, 1976).⁷

No se sabe con exactitud a qué obedeció el éxito de estas películas “transgresoras”, pero podemos inferirlo de igual forma del ambiente sociopolítico que

⁶ Ian Jarvie, *El cine como crítica social*, México, Prisma, 1979, p. 18.

⁷ *Ibid.*, pp.18-19.

se vivía en aquella época, y del hartazgo e inconformidad de esa sociedad hacia normas y costumbres que ya no tenían más vigencia.

Así pues, el cine como una expresión cultural de una sociedad refleja lo que pasa en ésta. Y al mismo tiempo no deja de ser lo que siempre ha sido: una industria. E igualmente no para de comercializar con todo lo que sea de interés o de rechazo a esta misma sociedad, puesto que siempre habrá una audiencia dispuesta a recibirlo, y porque ella se encuentra siempre en constante movimiento y transformación, aun cuando se llegue a una obsolescencia en las formas de expresión o en los valores éticos. La cultura y la sociedad se exigen a sí mismas una renovación constante.

Algunas de esas películas [de los sesenta y setenta] más visibles y exitosas estuvieron bastante adelantadas al pensamiento del grueso de la población. Desde luego, no sólo han resultado películas más críticas de esta diversidad, sino también han contribuido al constante empuje hacia los límites de lo que es tolerable en la representación de violencia y sexo, el uso de narrativa sumamente intrincada y tangencial y recursos expositivos como rutina, entre otras.⁸

Las oscilaciones hacia delante y hacia atrás deben, desde luego, ser parte de la reacción general de los realizadores de películas a las condiciones sociales del momento. También están influidas por los acontecimientos internos en la industria fílmica, incluyendo el surgimiento y declinación de creadores individuales, sin mencionar los actos intencionales por parte del gobierno, u otras industrias, por ejemplo, la banca, la televisión, grupos religiosos y de otra clase de presión

⁸ *Ibid.*, p.19.

Ian Jarvie en *El cine como crítica social* nos comenta que al mirar hacia el pasado del cine, conscientes de las preconcepciones y predilecciones de creadores anteriores, encontramos que la postura crítica de la representación de la sociedad ha sido durante largo tiempo una importante subtradicción del cine estadounidense, tal vez enterrada durante una época, en los años cuarenta y cincuenta, pero nunca completamente.

En todo caso esta misma “subtradicción” ha emergido de nueva cuenta en el cine de los noventa, e incluso continúa en la actualidad, pareciendo incluso ya una tendencia o casi otro género cinematográfico. Tiene de hecho nombres: *cine de drogas, de sexo, de violencia, contracultural*. Y en este mismo sentido, la comercialización de lo moralmente incómodo es y ha sido también redituable para la industria.

En este trabajo nos concentramos en el ideario de una juventud moralmente “contraria”, poco “atractiva” por su desidia y frustración. Influida por los grupos contraculturales de las distintas décadas de la segunda mitad del pasado siglo XX, y difundida y explotada por la industria cultural, con el propósito de su comercialización: la *Generación X*.

Ahora, ¿por qué es hacia los jóvenes y sus manifestaciones hacia dónde se han dirigido los medios de la industria cultural de esta manera?

1.3. Juventud en construcción

De acuerdo a cómo se construyen dentro del campo cultural las categorías sociales, “juventud” es una parcela creada por sus estudiosos y que, desde esta perspectiva, es relativa. No se tiene un límite infalible para determinar quiénes son jóvenes, a qué edad y en qué sociedad: la juventud varía según los intereses productivos de cada nación.

Es verdad que la condición de joven es, en principio, una etapa biológica natural del ser humano. Es aquella en la que una persona adquiere los instrumentos, capacidades y habilidades con las que habrá de enfrentar el resto de su vida adulta, aproximadamente entre los primeros veinte a treinta años de vida. Y es también una época de conformación de la personalidad y de reconocimiento individual ante el mundo.

Se puede decir que juventud significa crecimiento y cambio. Freud explica el paso de la niñez a la adolescencia, primero, como el fin de la dependencia completa de los padres, y cuando la identificación con ellos es reemplazada por un nuevo objeto amoroso que implica sobre todo sexualidad. El adolescente tiene deseos de aventura, de ensueños, de gloria y de poder, un optimismo creciente en sus posibilidades como ser humano, así como la necesidad de probarse a sí mismo.

Pero, sobretodo, la juventud se caracteriza por la búsqueda de identidad que no será más que el reconocimiento de sí mismo, la conciencia de lo que se es frente a los demás. La identidad es la relación entre el yo interno y la historia social. Es decir, la conciencia de pertenencia a un grupo, a un oficio, a una clase, a una sociedad, o a un

país. Pero esto que se dice fácil es complicado y todos esos procesos provocan con frecuencia un comportamiento sentimental y social que puede ser conflictivo. Porque al mismo tiempo que el adolescente necesita de la compañía también se aísla o reacciona de forma agresiva, depresiva o eufórica.⁹

En este proceso es donde los estudiosos establecen la categoría social, llamada “periodo de preparación”. El tiempo que dura este reconocimiento se conoce como “juventud”. De acuerdo con este criterio, en la actualidad podemos considerarla adaptada a las condiciones posteriores a la Segunda Guerra Mundial en los países vencedores:

[Después de la guerra] Las sociedades del “primer mundo” alcanzaban una insospechada esperanza de vida, lo que tuvo repercusiones directas en la llamada vida socialmente productiva y, por ende, la inserción de las generaciones de relevo tendía a posponerse. Los jóvenes debían ser retenidos durante un tiempo más largo en las instituciones educativas. Al mismo tiempo, emergía una poderosa industria cultural que ofrecía por primera vez bienes ‘exclusivos’ para el consumo de los jóvenes.¹⁰

Los bienes ofrecidos por la industria cultural constituyen ganancias económicas importantes en el nuevo orden de esa sociedad vencedora de la posguerra, que está interesada en confirmar al nuevo individuo libre y que lo convierte en total merecedor de obtener una ciudadanía nueva con todos los derechos políticos y jurídicos que ello implica, y por supuesto, también los adquisitivos.

⁹ Gabriel Careaga , *Biografía de un joven de clase media*, México, Cal y Arena, 2006, p.18.

¹⁰ Rossana Reguillo, “Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión”, en *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, Medina Gabriel (comp.), México, El Colegio de México-Centro de Estudios Sociológicos, 2000, pp. 104-105.

En ese proceso, “los jóvenes” asumen una “ciudadanía cultural”, mientras se les incorpora a los nuevos cuadros cívicos y laborales. Esa ciudadanía es lo que actualmente se traduce como el “ser joven”, y la industria cultural lo entiende bastante bien. De esta forma, es vital para ella crear y renovar constantemente las “identidades juveniles”, ofrecerles productos, mientras dichos individuos todavía no salen de las escuelas y gestan su “ciudadanía total”:

El vestuario, la música y ciertos objetos emblemáticos constituyen hoy una de las más importantes mediaciones para la construcción identitaria de los jóvenes (...) Un modo de entender el mundo y un mundo para cada necesidad. Efecto simbólico de identificarse con los iguales y diferenciarse de los otros, especialmente del mundo adulto.¹¹

Sin embargo, los jóvenes al asumir estas identidades, creadas por la industria cultural y los medios, lo hacen de una manera “permanente”, encontrando refugio ante un mundo laboral que les espera agresivo y desesperanzador. La juventud se percibe a sí misma como un “estado permanente” y no como una “etapa de transición” para la ciudadanía política y para el desarrollo económico, muy a pesar de la presión de las instituciones (Estado, familia, escuela) quienes creen que los jóvenes sólo tendrán “valor” una vez abandonada esta etapa.¹²

La necesidad del adolescente y del joven de pertenecer a grupos que les provean de identidad, es una forma de dominar el miedo y el terror frente a la conciencia de la individualidad. Ser parte de un grupo le aligera la carga, por lo menos con la apariencia de solidaridad que le permitirá manejar los insufribles sentimientos de vacío y soledad. El joven tiene que madurar, tiene que empezar a construir y a destruir sistemas, teorías,

¹¹ *Ibid.*, p. 104.

¹² *Ibid.*, p. 106.

mundos. Cuando madura se convierte en un joven adulto y los grupos le facilitan el camino. Como lo ha explicado el psicoanalista Peter Blos, ganan en acción propositiva, integración social, construcción de emociones y estabilidad de la autoestima. Los valores como lealtad, seguridad, amor y sobretodo trabajo, se tienen que legitimar en el mundo social, desde el grupo, no solamente en el Yo interno.¹³

Esta situación es perfectamente captada por los medios o por las industrias culturales quienes crean toda la parafernalia juvenil y sus productos, los cuales son, como se decía, el vestuario, la música, y los productos audiovisuales, que a su vez proponen actitudes y modelos de identidad. Como en cualquier otra empresa, estos productos generan ganancias sin las que estas industrias no podrían asegurar su existencia en el mercado.

Situación que fue concebida desde la década de los cincuenta, con la construcción del “ser joven” o del *rebelde sin causa* y el auge de los medios de difusión masiva. En la sociedad contemporánea hasta esa década, los adolescentes existían como el proceso biológico para transformarse en adultos, y recién se consolidaban como invento de la sociedad industrial para aumentar el consumo y detener la entrada de cientos de hombres y mujeres a la competencia social. Pero en los cincuenta la juventud mostraba ya signos de inquietud y desconfianza hacia su entorno social, y el cine, como una de estas industrias ya consolidadas, expresó este rompimiento con el conservadurismo de la sociedad.

¹³ Gabriel Careaga, *op. cit.* p. 21.

La rebeldía, la violencia y el desamparo de los adolescentes se concentraron en la presencia juvenil de los nuevos ídolos cinematográficos: Marlon Brando en *El salvaje* (*The Wild One*, Estados Unidos, Laszlo Benedeck, 1954), James Dean en *Rebelde sin causa* (*Rebel without a cause*, Estados Unidos, Nicholas Ray, 1955), y Brigitte Bardot en *Y Dios creó a la mujer* (*Et Dieu... créa la femme*, Francia, Roger Vadim, 1956). Todos lograron convertirse en la representación de los anhelos, las carencias, la violencia y la furia de vivir de cientos de jóvenes que estaban exigiendo que los tomaran en cuenta, que querían un lugar dentro de la sociedad y que habían aparecido como una nueva manera de ser. La industria cultural adaptó estas peticiones y las orientó hacia su propia lógica comercial.¹⁴

Estas películas sirvieron como modelo cinematográfico para crear otras y también para instaurar ese mecanismo de identidad juvenil, que desviaba la inserción en la vida laboral y creaba un universo aparte, un limbo en el que el joven podía desarrollarse y expresarse, pero también consumir. El procedimiento fue adaptado después a las distintas condiciones sociales que vivían las nuevas generaciones de jóvenes con distintas películas e imaginarios en distintas partes del mundo.

A finales de los cincuenta y los sesenta surgieron en los Estados Unidos los *beat* y los *hippies*, respectivamente, que independientemente de este proceso de comercialización, crearon su identidad juvenil como una identidad de vida, la cual estaban muy lejos de entender como un escalón para la edad adulta. En su caso, prescindieron de la industria cultural para florecer, pues su convicción era la de que este molde de identidad estaba motivado por las condiciones sociales y políticas de aquella

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

época, el auge de la tecnocracia, y las consecuencias negativas de éste en la vida común de aquellos jóvenes.

La acción de los medios de difusión y la industria cultural, ante este movimiento, fue la de apropiarse y vender sus elementos de identidad. El mismo mecanismo se repitió con distintos grupos contraculturales en las décadas siguientes. Veremos ahora qué es y cómo surgió la llamada “contracultura”.

CAPÍTULO 2: CONTRACULTURA

La contracultura es una manifestación que debemos entender para precisar su proceso comercial. Para ubicar en qué “nivel” de la cultura se encuentra, debemos entender las siguientes definiciones:

2.1. Cultura, *underground* y contracultura

2.1.1. La Cultura

Edward B. Tylor ha propuesto la definición clásica de cultura: “cultura o civilización, tomada en su amplio sentido etnográfico, es ese complejo de conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos que el hombre adquiere como miembro de la sociedad.”¹⁵

Esta amplia interpretación del concepto, ha sido aceptada y adaptada por muchos antropólogos, etnólogos, sociólogos y estudiosos de la cultura enfocándola a distintas direcciones a lo largo del pasado siglo XX. El término fue motivo de controversia entre las academias estadounidense e inglesa, entre distintos autores, y ha evolucionado con distintos énfasis, dada la pluralidad de las culturas y enfoques locales.

Esta disputa dio origen a dos teorías antropológicas de la cultura opuestas entre sí, la teoría de las “formas” o “modelos de cultura”, “culture patterns”, que tuvo su principal exponente en Alfred L. Kroeber, y la teoría de la “estructura social”, cuyo representante más destacado es A. R. Radcliffe-Brown.¹⁶ De estas dos vertientes ha

¹⁵ Edward B. Tylor, *Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Costume* (2 vols.) Gloucester, Mass., Smith, (1871) 1958, Vol. 1, pp. 1 en: *Enciclopedia internacional de las Ciencias Sociales*, dirigida por David L. Sills, Vol. 3, Bilbao, España, Aguilar, 1974, p. 298.

¹⁶ *Ibid.* p.298

surgido una disputa entre la antropología cultural y social en Inglaterra, y entre la antropología y la sociología en los Estados Unidos, respectivamente. Cada cual ha seguido sus líneas de investigación y especializado sus enfoques con el paso del tiempo de acuerdo con sus propios criterios.

Sin entrar en mayores detalles, la definición es suficiente para precisar a la cultura como el conjunto de todas las formas, costumbres y expresiones de convivencia de una sociedad determinada. Como tal incluye tradiciones, prácticas, códigos, normas y reglas de comportamiento, vestimenta, religión, rituales, y sistemas de creencias. Así, dentro de toda sociedad delimitada en su espacio y su tiempo, las expresiones de cultura pueden ser muy variadas.

Existe aún el debate sobre la existencia de distintas *subculturas*, como las culturas *oficial* y *popular*, o si solamente se trata de caras complementarias de una misma unidad que abarcan las distintas expresiones y costumbres que dan cuerpo a la cultura. Debate que parte del hecho de que fuera de la cultura, como entramado de distintas manifestaciones y valores, no existe otra cosa, la cultura es la civilización que el hombre ha creado para enfrentarse a la naturaleza y sus distintas manifestaciones.

De esta forma podemos entender que la cultura establecida, en general es aquella que simplemente ya estaba ahí cuando nacimos; un conjunto de costumbres, valores y normas que operan para la vida en conjunto, y también para mantener la homogeneidad social ante las adversidades del espacio y del tiempo. Esta uniformidad es también motivo de crítica y de nuevas expresiones dentro de ella misma. Por ejemplo, el escritor

mexicano José Agustín percibe la cultura que le tocó vivir en la segunda mitad del siglo XX con una urgente necesidad de renovación, y la define así:

La dominante, dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida el *status quo* y obstruye, si no es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre los jóvenes, además de que acepta la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, corporaciones, centros financieros o individuos.¹⁷

Esta definición nos sugiere que la cultura necesita un contrapeso para las manifestaciones sociales dominantes, tanto en el pensamiento como en la acción. Percibe a la cultura “dominante” como un conjunto de condiciones negativas al hombre y que obstruye las expresiones de sus actores, sobretodo de los jóvenes. Esa obstrucción los obliga a encontrar una vía alterna para expresarse mediante otras formas y costumbres.

De esa manera, en las sociedades de mediados del siglo XX y principios del XXI, esa alternativa surge del fracaso de la filosofía racionalista para dar un propósito a la sociedad y unos valores que subordinen los medios tecnológicos a los fines humanos, lo que ha llevado a las generaciones contemporáneas a la búsqueda de otros métodos de utilización de la mente distintos a los del racionalismo.¹⁸ No se trata de un desprecio a todo el racionalismo, sino a su monopolio en la forma de generar conocimiento, bienestar social y relaciones humanas.

¹⁷ José Agustín, *La contracultura en México*, México, Debolsillo, 2006, p. 129.

¹⁸ Luis Racionero, *Filosofías del underground*, España, Anagrama, 2000, p. 155.

En este sentido, ese contrapeso está representado por las manifestaciones alternativas al monopolio de la razón (o del método racionalista ortodoxo) que ha caracterizado a la cultura occidental desde su instauración con Sócrates,¹⁹ y su consolidación en el siglo XIX con la Ilustración y la instauración del racionalismo como eje del pensamiento científico, filosófico y social.²⁰

2.1.2. El *underground* o cultura subterránea

La lucha contra el monopolio de la razón ha debido tomar la ruta alternativa, o a veces subterránea. Los métodos del racionalismo suelen no aceptar otra versión de la realidad que los suyos, limitando a las expresiones paralelas a la “clandestinidad”. Es decir, a no ser tomadas en cuenta con “seriedad” por la razón.

Esos otros métodos pueden ubicarse en esa corriente alternativa, y su concepto unificador sería el de filosofías irracionales. Todas parten de bases distintas al uso excesivo de la razón, y buscan en primera instancia un estado psicossomático, una experiencia psíquico-emotiva usualmente opuesta a la forma de pensar dominante. Esto no quiere decir que esas filosofías sean incoherentes, absurdas e inútiles; por el contrario, pueden ser tan estructuradas, eficaces y consistentes como el racionalismo, e intentan contrarrestar su monopolio en las formas de conocimiento que lo radicaliza hasta convertirlo en un modo de autoritarismo mental.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰ Ken Goffman, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al Acid House*. España, Anagrama, 2005, p. 194.

De hecho se trata de la vieja disputa entra la razón y la emoción. Ha tenido distintas encarnaciones en la historia como lo fueron las vanguardias de pensamiento, por ejemplo, las de *ilustrados* contra *románticos*. En la actualidad el meollo se encuentra en el fracaso de los medios tecnológicos o tecnocráticos (medios que serán explicados con detalle más adelante), por dotar de un sentido digno de bienestar social y condiciones de vida aceptables para la mayoría.

En su lugar, tiene que ponerse una nueva cultura en la que las facultades no intelectivas de la personalidad –las que nacen del mundo de la imaginación y la fantasía y de la experiencia de la comunión humana– sean los nuevos árbitros de la bondad y lo bueno, de la verdad y la belleza.²¹

Esta polaridad, ubica los dos modos de interpretar la realidad. La razón persigue un comportamiento caracterizado por un autodomínio desapasionado, reflexión constante y discurso lógico. Por el contrario la emoción es irracional, renuncia a la serenidad a cambio de una emotividad intensa y manifiesta, renuncia a la deliberación a cambio de un libre fluir de los impulsos, renuncia a la lógica y a la construcción mental, a cambio del trance o cualquier forma de expresión no verbal. Cuando se establecen estos dos extremos, la discusión suele reducirse a una exposición interminable de ejemplos y contraejemplos a fin de probar las virtudes y los peligros recíprocos.²²

Ni lo racional ni lo emotivo, en tanto que impulsos o indicadores de estilos de comportamiento, garantizan nada respecto de la cualidad ética de cualquier acción. A lo largo de la historia ha habido ejemplos brillantes del uso de estas dos capacidades. Sin

²¹ Theodore Roszack; *El nacimiento de una contracultura*; España, Kairós; 2005; p.65.

²² *Ibid.* p. 90

embargo, la exploración de las facultades no intelectivas cobra su mayor importancia cuando se trata de una crítica a la concepción científica del mundo sobre la cual se construyó ese desarrollo técnico surgido del racionalismo.

Podemos ubicar a todos estas facultades, incluso dentro de sistemas, por ejemplo dentro del amplio marco del *underground* o cultura subterránea o paralela, como se mencionaba. Luis Racionero en el libro *Filosofías del underground* define el *underground* como el fondo filosófico de la contracultura: una tradición del pensamiento heterodoxo que siempre ha corrido paralela y subterráneamente a lo largo de toda la historia de Occidente²³. Alternativa desde la aparición de los chamanes prehistóricos, la instauración del derecho de propiedad, la transición al patriarcado y la invención de la autoridad y la guerra, hasta nuestros días. En su dinámica actual esta Gran Tradición Underground se caracteriza por dos tendencias fundamentales: 1) la búsqueda de una solidaridad mundial y 2) el cortar las líneas de poder, distribución, producción e información de las organizaciones autoritarias.²⁴

La tendencia a crear una solidaridad mundial implica que la cultura subterránea o *underground* favorece las posturas de ayuda mutua, asociación voluntaria y la necesidad de crear una mentalidad planetaria. Para esto, el *underground* considera todas las culturas y estilos de vida que en el mundo han sido un archivo del que puedan escogerse los elementos culturales y personales que mejor se adapten a los temperamentos y objetivos vitales de individuos y grupos.

²³ Luis Racionero, *op. cit.*, p. 10

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

Racionero clasifica estos sistemas de pensamiento antirracionalistas en tres partes, correspondientes a las tres corrientes que nutren el caudal ideológico de la cultura subterránea. Éstas son: uno, la filosofía individualista de los románticos y anarquistas como la imaginación, la rebelión personal del marginado, la ética “amoral” individualista y el anarquismo; dos, la filosofía oriental como el zen, yoga, taoísmo, sufismo y tantrismo; y tres, la filosofía psicodélica con la exploración y estudio de plantas medicinales y sustancias psiquetrópicas.²⁵

La tradición *underground*, basada en estas tres fuentes, se caracteriza por ser universalista, antiautoritaria, sensorial, libertaria y descentralizante. Se materializa cuando las condiciones le son favorables, y todo ese conjunto de fuerzas soterradas finalmente emerge a la superficie para salir del circuito subterráneo. Así ha sucedido por lo menos desde el pasado siglo XX con distintos movimientos. A ese tipo de manifestación concreta se le ha llamado “contracultura”.

2.1.3. Contracultura

Se conoce en específico con el nombre de contracultura al conjunto de movimientos contra las instituciones y las estructuras de pensamiento dominante que surgieron durante la década de los sesenta del pasado siglo XX en los Estados Unidos. En este caso, el concepto –propuesto por primera vez en 1969 por Theodore Roszack en *El nacimiento de una contracultura*–²⁶ se refiere casi exclusivamente a los acontecimientos de aquella década y por lo tanto el término se entiende como una referencia histórica. Es

²⁵ En los años sesenta, cuando se sintetizaba ácido lisérgico en todas partes, el doctor Humphry Osmond propuso el término “sicodélico”, pero como éste refería exclusivamente a los estados sicóticos fue corregido y quedó en “siquedélico”, es decir relacionado a la sique. En México, sin embargo, siempre se utilizó sin distinción sicodélico o psicodélico. En: José Agustín, *op. cit.*, p.58.

²⁶ Ken Goffman, *op. cit.* p. 57.

verdad que los límites geográficos se traspasaron y en algunas partes del mundo, principalmente en Europa, se vivieron las características de estos movimientos sociales. Incluso en México, con los llamados *xipitecas*.²⁷

Una contracultura es un movimiento social, recientemente juvenil, que propone nuevas formas de convivencia, expresión y valores éticos como alternativa a los ya establecidos en la cultura general. La renovación de antiguos moldes siempre tiene muchas resistencias y la propuesta es complicada para los representantes más establecidos de la cultura.

Este tipo de manifestaciones pueden expresarse en los ámbitos del arte, la ciencia, la filosofía, la religión o la espiritualidad, y así ha sucedido con distintos movimientos y sistemas de pensamiento a lo largo de la historia de la humanidad. Por citar ejemplos, el budismo zen fue contraparte del budismo hindú, el método socrático cuestionador fue en contra de un pensamiento colectivo dominante y autoritario, los trovadores de la Provenza europea del siglo XII al XIII establecieron la costumbre del “amor romántico” cuando éste era un consenso social, la Ilustración rompió con la hegemonía religiosa que imperaba en todos los ámbitos del pensamiento desde el cristianismo, las vanguardias artísticas entre las guerras rompieron moldes de creación y expresión, la Generación Perdida del siglo XX de los Estados Unidos criticó severamente los cánones literarios y sociales de su época; y así, entre otros eventos históricos, la contracultura se repite.

²⁷ Este término fue propuesto por primera vez con esa ortografía por Enrique Marroquín en *La contracultura como protesta*, en 1975, en alusión a las culturas prehispánicas como aztecas o toltecas y, en este caso, al prefijo *hippie*, o bien *xipi* en relación a estas mismas culturas.

Ken Goffman, estudioso de la contracultura, nos brinda tres características básicas de ésta, en su libro, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al Acid-house*:

- Las contraculturas conceden la primacía a la individualidad por encima de las convenciones sociales y las restricciones gubernamentales.
- Las contraculturas desafían al autoritarismo tanto en sus formas obvias como en las sutiles.
- Las contraculturas están a favor del cambio individual y social.²⁸

Goffman también propone que la contracultura radica más en el poder del individuo para crear su propia vida, más que en aceptar los dictados de las convenciones y autoridades sociales. Además establece su carácter marginal, perseguido, multi-diverso y de ruptura con la cultura dominante.²⁹

En la década de los sesenta del siglo XX en los Estados Unidos, como decíamos, la encarnación de estas características estuvo en el movimiento *hippie* –heredero a su vez de la llamada generación *beat*–. Los *hippies* se caracterizaron por su énfasis en la música rock, las drogas psiquedélicas, las comunas y la filosofía oriental y hermética. Practicaron todas las filosofías antes clasificadas por Racionero, además del pensamiento político de izquierda, apoyados en ideólogos como Marx, Marcuse o los de la escuela de Frankfurt.

²⁸ Ken Goffman, *op. cit.*, p.62

²⁹ *Ibid.* p. 66

Dicha contracultura se constituyó como un movimiento porque tenía más o menos claro el rostro del “enemigo”. Según Luis Racionero, el adversario no era gratuito y se encontraba unido a la historia del pensamiento occidental: la contracultura tenía como enemigo la lógica del racionalismo científico. Intentaba crear una revolución de la conciencia a nivel psíquico. Cambiar el discurso racional por el alfabeto de los sentidos e instaurar un gobierno de pensamiento sensorial fueron las premisas de esa contracultura estadounidense.

Cuando hablamos de contracultura se suele malinterpretar el término, su etimología causa confusiones y se malentiende su significado original en el inglés. “Counterculture” en su primer significado denota “balance (counter) en la cultura (culture)”, una propuesta de cultura paralela, alternativa o subterránea. *Cultura de balance*, en oposición a *contracultura* en español, o en otros idiomas, que directamente se entiende como algo que va a la contra, hacia la destrucción de la cultura establecida o popular.

En inglés se diferencia entre “counter” y “against”; “against” es contra, en cambio “counter” significa contrapeso, equilibrar por compensación. En este sentido, el término inglés contracultura significa el intento de equilibrar la cultura occidental compensándola en aquellos aspectos cuya carencia está provocando su declive. En la traducción española la idea ha adquirido connotaciones de movimiento anticultura, de ir contra toda cultura y no sólo los aspectos nocivos de ésta, lo cual confunde la intención del significado inglés.³⁰

³⁰ Luis Racionero, *op. cit.*, p. 10.

Así, la contracultura aspiraría a transformar la cultura, a reemplazar los viejos modos de producir bienes estéticos por nuevos, a poner en tela de juicio las formas instituidas de comprender y reproducir la cultura con la intrínseca finalidad de renovarlas.³¹

Alan Watts, difusor de las filosofías de oriente en los sesenta, en los Estados Unidos, y también su hijo Mark, afirman que la contracultura es el fuego renovador de la cultura misma. Incluso mencionan que la contracultura ha existido desde la época de las tribus en que los chamanes las guiaban por nuevos senderos espirituales, igualmente alternativos al sendero principal de supervivencia de las tribus, y que también es parte del espíritu creador artístico que desde ese entonces habita en el hombre.³²

Relacionan también a esos chamanes con los artistas modernos, comparando el proceso de las pinturas rupestres con la expresión artística contemporánea. Y equiparan el proceso creativo como el rasgo fundamental de la contracultura. Es decir, ubican al espíritu renovador o creador como el verdadero motor de la contracultura, la chispa que devuelve la vida a la cultura misma.

Por otra parte, Guillermo Fadanelli, expresa en su artículo “Cultura subterránea” que siente gran desconfianza por el término contracultura al sentirlo “superficial, manipulable y porque deja intactos los mecanismos a partir de los que la cultura occidental avanza”, y así prefiere el término de *underground* o cultura subterránea:

³¹ Guillermo Fadanelli, “Cultura subterránea” en *Cultura contra cultura, 10 años de contracultura en México*, México, Plaza y Janés, 2000, p. 20.

³² Alan Watts, *La cultura de la contracultura*, España, Kairós, 2000, p. 9.

En parte porque representa no una estrategia ni un movimiento, sino una geografía compleja y en gran medida impenetrable, porque allí se encuentran las grietas, las oquedades, los pliegues, el cuerpo real de la cultura no su discurso ni sus síntomas. No la capa superficial, sino el movimiento producido en la oscuridad y ajeno a su promoción como modelo.³³

Como leíamos, el *underground* es un término mucho más amplio para comprender las manifestaciones alternativas a las lógicas dominantes que causan declive en la cultura. No obstante, se suele usar sin distinción ese término junto con cultura alternativa, subterránea, y también contracultura. José Agustín, en este mismo debate, expresa que a la contracultura también se le conoce como “culturas *alternativas* o *de resistencia*. No tratándose de una subcultura, pues ni remotamente está por debajo de la cultura; podrá no conformarse con ella pero siempre tratándose de fenómenos culturales”.³⁴

Por esto, de aquí en adelante se utilizará en este trabajo el concepto “contracultura” por motivos prácticos, entendiéndola, uno, en su concepción como referencia histórica a lo sucedido en los Estados Unidos en la década de los sesenta, y dos, como manifestación concreta del *underground*, en los distintos actores de los diferentes periodos del pasado siglo XX, anteriores incluso, y los que continúen surgiendo.

En este sentido, los protagonistas de la contracultura se han distinguido por intentar construir una sociedad más igualitaria. En los Estados Unidos, en los sesenta,

³³ Guillermo Fadanelli, *op. cit.*, p.20.

³⁴ José Agustín, *op. cit.*, p. 130

fueron los *hippies*, o *hipsters*, y también los *beat* en los cincuenta, un antecedente muy importante aunque menos numeroso y más concentrado en la élite artística. Los *punks* y los *góticos* en los setenta, ochenta y noventa fueron contracultura; y como es tema de estudio de este trabajo los integrantes de la *Generación X* también fueron promovidos como parte de ello.

2.2. Breve historia de la contracultura

En Europa y Estados Unidos existieron otros grupos que fueron expresiones subterráneas de la cultura, como las revueltas juveniles, ya desde el siglo XIX y en el transcurso del XX. Diversos sociólogos han observado que el registro más cercano apareció en Alemania en 1815. Es ahí donde surge por primera vez la protesta del hijo de clase media. Eran estudiantes que querían una sociedad unificada inspirada en la democracia. Tenían el cabello largo, enfundados en un grueso abrigo amplio, de mirada inquieta, labios fruncidos, frente extraña y expresión y aguda. Fueron los estudiantes que vivieron los años del heroísmo e idealismo románticos, que se mezclaban con las ideas de libertad, patriotismo y Dios. De ese grupo surgió el romanticismo de la rebelión estudiantil.³⁵

Esa tradición continuó en Francia en 1830, cuando los jóvenes caminaban por las calles de París, barbudos y melencidos en trajes de satín y terciopelo de brillantes colores. Exigían libertad absoluta opuesta a toda ley y orden, eran perturbadores de la paz, merodeadores nocturnos y dados a romper los cristales de los escaparates. Fueron románticos también y rechazaban a la sociedad hipócrita y puritana. Una rebelión similar también se dio en Austria en 1848. En las calles los estudiantes gritaban que era

³⁵ Gabriel Careaga, *Biografía de un joven de clase media*, México, Cal y Arena, 2006, p. 26

necesario que se realizaran reformas académicas y que se creara la constitución. Exigían respeto a la libertad, armas para el pueblo y la cabeza de Klemens von Metternich, diplomático y mano derecha de Fernando I de Austria.

Está también la generación de jóvenes nihilistas de San Petersburgo de 1881, en el reinado del zar Alejandro II. Eran de igual manera melencólicos, mal hablados, soñadores, profundamente místicos, vestían de modo extravagante. Antisociales, vivían juntos y practicaba el amor libre. Se dieron a la tarea de cambiar la sociedad zarista. Habían desarrollado la estructura básica y la mayoría de las prácticas del movimiento clandestino ruso: células y comités centrales, prensa clandestina, agitación entre los campesinos y la clase obrera, movilización política y el sueño de un levantamiento en masa.

De esa manera llegamos hasta el siglo XX y de vuelta a Estados Unidos, a principios de siglo, con la que Gertrude Stein llamó “la generación perdida”. Los jóvenes que oían jazz, descubrían el psicoanálisis y el alcohol para olvidar los años de la depresión y la Primera Guerra Mundial, además de buscar una sociedad más libre y más humana. Luchaban por no convertirse en conformistas y estaban contra la moral puritana del estadounidense medio. Esta generación despertó, al finalizar la guerra, hastiados de la sociedad de consumo y no creía ni en dioses, ni en teología, ni en el sueño de la vida norteamericana. Algunos representantes de este grupo en la literatura fueron: Ernest Hemingway, John Dos Passos y William Faulkner. Finalmente huyeron a París.³⁶

³⁶ *Ibid.*, pp. 26-28.

Por último, y para entrar en el tema de este trabajo, los fenómenos que más se han estudiado han sido los de la década de los cincuenta y sesenta del siglo XX en los Estados Unidos, el *beat* y el movimiento *hippie*, respectivamente.

2.2.1. Los *beat*, antecedente *hippie*

El *underground* se manifestó tangiblemente como contracultura en los Estados Unidos aproximadamente entre 1958 y 1970. Probablemente por ser el país con una mayor crisis psicológica, debida al descontento de la población más joven con la opulencia materialista, situación que generó la llamada infelicidad en la opulencia.

A finales de los cincuenta, los Estados Unidos ya no eran el país reflejado en aquel cine rosa de Hollywood, lleno de amplias casas con jardín y bardas recién pintadas de blanco, cádillacs, jóvenes con peinado de goma y crinolinas, con Frank Sinatra y *Let's fly* en la radio, Eisenhower en la Casablanca y el *American way of life* en su esplendor. En definitiva no.

La acumulación de la riqueza, un desequilibrio político-social y el conducto natural del consumismo llevó a la sociedad estadounidense a un gran descontento general manifestado en distintos sectores, principalmente en los jóvenes, la población negra y los activistas políticos.

Las causas son atribuibles a lo que Theodore Roszack define como “la tecnocracia”, el posicionamiento de una nueva forma de gobierno en todos los ámbitos de la vida. Se trata de una modalidad de poder que pretende alcanzar un máximo control organizativo e intenta hacerlo en todas las instancias sociales a través de la técnica, de los especialistas rigurosamente calificados, y por ende de la ciencia. ¿Quién se atrevería

a contradecirla? Nadie más podría llevar a cabo semejante tarea puesto que no “estarían capacitados”. Sólo *los expertos*, los probados en la técnica son capaces de controlar los nuevos destinos de las naciones.

En palabras de Jaques Ellul:

La técnica requiere capacidad de predicción y, en igual medida, exactitud en la predicción. Por consiguiente, es necesario que la técnica prevalezca sobre el ser humano. Para la técnica es una cuestión de vida o muerte. La técnica debe reducir al hombre a un animal técnico, el rey de los esclavos de la técnica. La voluntad humana desaparece ante esta necesidad; frente a la autonomía de la técnica no puede haber ningún tipo de autonomía humana. El individuo debe ser modelado por técnicas, bien sea negativamente (mediante técnicas de comprensión del hombre), bien positivamente (por adaptación del hombre al marco técnico), a fin de arrancar de cuajo los sobresaltos que su determinación personal introducen al programa perfecto de la organización.³⁷

Esta cita es tan extremista como las condiciones sociales que se vivían en aquel Estados Unidos y también en el mundo. Seguía la segregación racial hacia los ciudadanos negros, la censura cultural, la paranoia colectiva promovida por el macartismo. En 1949, los Estados Unidos, Canadá y diez naciones del oeste europeo se alían para defender el Atlántico Norte y crean la OTAN, la URSS detona su primer bomba atómica, en China se consolida la revolución de Mao Tse-Tung, de 1950 a 1953 las tropas estadounidenses luchan en Corea para “proteger” al país de la “amenaza roja”.³⁸

³⁷ Jacques Ellul, *The Technological Society*, trad. John W. Wilkinson (Nueva York, A. A. Knopf, 1964), pag. 138 en Theodore Roszack, *op. cit.*; p. 20.

³⁸ Juan Carlos Kreimer, Frank Vega, *Contracultura para principiantes*, Argentina, Era Naciente, 2006, p. 5.

Ante este panorama, en la década de los cincuenta surgió en Estados Unidos el movimiento *beat* o *beatnick*. Éste tenía como antecedente a la “generación perdida” y a las filosofías del *underground*. Sus integrantes sentían un gran desencanto hacia su sociedad. Promovían ideales como la liberación sexual, la revolución psiquedélica, la relajación de las normas sociales y el camino de la expansión de la conciencia.

Los *beat* fueron, a su vez, el antecedente teórico y práctico inmediato de los *hippies*. Se les conocía también como la *generación beat* y la mayoría de sus integrantes se distinguían por llevar una forma demasiado relajada de vida en comparación con sus iguales de la gran cultura. Vivían con una melancolía instituida ante el desencanto: fiesta, psiquedelia, existencialismo, orientación sexual diversa, búsqueda espiritual en otras religiones. Existían al borde del camino, eran sicópatas filosóficos, tomaban café expreso en el día, dormían donde podían, experimentaban todo, leían, escribían, trataban de encontrar nuevas expresiones y códigos de convivencia.

Compartieron la desilusión de los existencialistas europeos, pero con un sentido distinto y dionisiaco. La literatura fue su gran vía de expresión. Exploraron la naturaleza hedonista y fueron lúdicos. Consumieron drogas para producir arte, para dar mayor intensidad a la vida y para expandir la conciencia. Desarrollaron una religiosidad de inclinación místico-orientalista, el jazz fue su vehículo musical. Rechazaron conscientemente el sistema y siempre exhibieron una conciencia política traducida en activismo pacifista. Las artes se abrían a nuevas expresiones contagiadas con este espíritu: la pintura, el teatro, la música, el cine, las historietas.³⁹

³⁹ Juan Carlos Kreimer, *op. cit.*, p.66.

Su principal vía de expresión fue la literatura y entre sus más destacados representantes están los escritores Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Gregory Corso, Philip Lamantlia, y de cierta manera William Burroughs, entre muchos otros. El alma del movimiento se concentró en Kerouac, Ginsberg y Burroughs –quien fue el *gurú* de estos dos–, así como en Neal Cassidy, quien no era escritor pero sí un *beat* profundo. Las obras literarias básicas de este movimiento son *Aullido* de Ginsberg de 1956 y *En el camino* de Kerouac de 1957.

El espíritu *beat*, a través de la literatura, comenzó a tener popularidad entre los jóvenes y muchos abrazaron este modo de vida, particularmente en la ciudad de San Francisco. Constituían una especie de colectivo escondido en todo el país, o *furtivo* como lo definía el mismo Ginsberg.

Todos coincidían en una profunda insatisfacción ante el mundo de la posguerra, creían que urgía ver la realidad desde una perspectiva distinta y escribir algo libre como las improvisaciones del jazz, una literatura directa, desnuda, confesional, coloquial y provocativa, personal y generacional; una literatura que tocara fondo.⁴⁰

El término “beat” significa “abatido”, el propio Kerouac recogió el término “beat” del ambiente del jazz y de la droga con la expresión “I’m beat right down to my socks”, algo similar a decir “estoy hasta la madre”. “Una especie de ya no poder más y

⁴⁰ José Agustín, *op. cit.*, p. 22.

una fatiga de todas las formas, de todas las convenciones del mundo... Así es que creo que puedes decir que somos a *beat generation*”,⁴¹ le dijo Kerouac al escritor Clellon Holmes, quien lo transcribió en una novela llamada *Go*, en 1952. Es decir, una generación exhausta, golpeada, abatida, engañada, derrotada. También existen otras acepciones del término como “estafado”, cuando la droga que se conseguía era mala, pero para Kerouac más bien significaba “golpeado y derrotado”.⁴²

Años después Allen Ginsberg diría que “beat” era una abreviación de “beatitud”, condición de santidad. Idea que también quedó expresada en la novela *En el camino* en diálogos del personaje Dean Moriarty (Cassidy, quien fue el copiloto de Kerouac en el auto Hudson 49 con el que cruzaron Estados Unidos y parte de México en un viaje frenético que dio origen al libro). En ese otro significado los *beat* eran profundamente religiosos, porque se entregaban con fuerte devoción a todos sus proyectos y combinaban ideas de muchas religiones para conseguir sus propósitos.

Fue hasta después, ya con el *boom* de la literatura *beat*, que el periodista Herb Caen acuñó el término *beatnick*, en alusión al satélite ruso *Sputnik* que fue puesto en órbita en 1957, con lo cual quería dar a entender que los *beat* tenían ya una mayor “frecuencia” o influencia. A Kerouac lo que le interesaba era el misticismo y no la fama, y criticó el nuevo nombre como un producto de la mercadotecnia. Años después se retiró y vivió apartado del mundo en su pueblo natal Lowell, Massachussets.

⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴² *Ibid.* p. 22

Si bien la mayoría de la gente reprobaba todo lo que los *beat* difundían y expresaban, para el grueso de esa juventud aparecía como un modelo digno de existencia ante la creciente represión y los ajustes sociales de la tecnocracia.

Era preocupante que en el país vencedor de la guerra se manifestaran estos síntomas entre la población joven, los cuales también se vivían en los países derrotados en Europa, ya que un grupo de jóvenes no sólo rechazaba el “mito americano”, el *destinomanifiesto*, el más que citado *American Way*, sino que además se consideraran abatidos, derrotados, golpeados, engañados. Eran los primeros indicios de que los principios rectores de aquel país comenzaban a perder legitimidad.

Los *beat* vestidos con boinas, sandalias, suéteres de cuello de tortuga y ropa oscura, además de su aire *existencialista*, no eran la única manifestación de que la vida en Estados Unidos no era un paraíso. Distintos sectores sociales comenzaron a expresar su descontento: los negros, los chicanos, las feministas, los homosexuales. La década de los sesenta estaba marcándose ya por muchos cambios y acontecimientos en el rubro social y político en los Estados Unidos:

1. En 1960 los estudiantes negros en Carolina del Norte y otros lugares del sur tomaban las aulas para protestar por la segregación, y los blancos organizaban el movimiento SDS, Estudiantes para una Sociedad Democrática por sus siglas en inglés, organización política que logró algo complicado: concentrar un mosaico de organizaciones de izquierda verdaderamente heterogéneas entre sí contra el Estado dominante.

2. En 1963 eran expulsados de Harvard los profesores de psicología Timothy Leary y Richard Alpert por realizar experimentos con LSD. El acontecimiento fue una de las primeras bases del movimiento psiquedélico. Años después, Richard Nixon consideraría a Leary el hombre más peligroso de Estados Unidos y fue perseguido por varios países durante décadas.
3. El 63 fue también el año del asesinato de John F. Kennedy, primer gran descontento político después de los años de prosperidad de la postguerra. Las sospechas recaen en grupos de extrema derecha y de fuera de los Estados Unidos, pero según el informe oficial Warren el homicida actuó solo.
4. En 1964 estalló el primer enfrentamiento grave en una universidad, la revuelta estudiantil en Berkeley. Se paraliza la universidad exigiendo libertad de expresión, demanda que al final es cumplida.
5. 1965 fue el año del asesinato del dirigente radical negro Malcolm X, haciendo estallar la rebelión de los negros en el barrio Watts de Los Angeles, y distintas manifestaciones en el sur. Ese mismo año el gobierno decide invadir sistemáticamente Vietnam. En 1966 se prohíbe y condena el consumo de alucinógenos.
6. En 1967 el movimiento *hippie* era una realidad concreta, ya eran más de 15 mil y realizaban su primer festival *be-in* “Reunión de las Tribus” en el parque Golden de San Francisco. Se trataba del primero de los *festivales del amor*, donde se escuchaba rock y se consumían sustancias psiquedélicas. Personalidades como George Harrison de *los Beatles*, Allen Ginsberg, Timothy Leary, Gary Snyder y Jack Kerouac manifestaron su apoyo al movimiento. Otro festival de similar convocatoria fue el Monterey Pop.

7. El mismo año el rechazo juvenil al reclutamiento militar para Vietnam fue más que evidente y cincuenta jóvenes quemaron sus cartillas de reclutamiento en Boston, lo que motivó un juicio célebre, para terminar siendo cientos de miles quienes no iban a la guerra. También se celebró la famosa y gigantesca *Marcha contra el Pentágono*, descrita por el periodista Norman Mailer en *Los ejércitos de la noche*.
8. Martin Luther King es asesinado en 1968. Hay disturbios en las universidades de Columbia, Stanford, Berkeley, Orangeburg y San Francisco State.
9. En 1969 se forma el Movimiento de Liberación de la Mujer. La Universidad de Berkeley es ocupada por el ejército. Se desató una operación policíaca a escala nacional contra el movimiento negro Black Panthers, matando, encarcelando o desapareciendo a sus integrantes. En el verano se organiza el Festival de Woodstock, con la asistencia de más de 300 mil personas, marcando un hito como demostración de identidad de la contracultura.⁴³

La contracultura en este marco tiene como principales actores a los *hippies* blancos y a los *beat*. El movimiento negro y los otros contingentes de culturas diferentes son considerados de especial manera dentro de este movimiento. Al tratarse más de una lucha por derechos raciales, reconocimiento social e involucrar a toda la población de raza negra o latina. Buscaban los derechos que los *hippies* blancos ya tenían pero rechazaban. Deseaban, con su lucha, llegar como un conjunto homogéneo racial al punto de bienestar material y derechos civiles del que los *hippies* habían salido. No obstante, constituyeron un aliado muy importante y combativo en busca de la justicia social, y de otras causas legítimas y reconocidas universalmente –como por ejemplo el

⁴³ Luis Racionero, *op. cit.*, pp. 13-14.

voto—, dentro de las revueltas por derechos civiles y humanos que azotaron Estados Unidos en los sesenta.

2.2.2. El poder de las flores

¿Quiénes fueron los *hippies*? ¿Quiénes se atrevían a lanzar flores a los policías en lugar de piedras? Para empezar eran jóvenes de apariencia exuberante, ideas poco ortodoxas y que practicaban en su mayoría una resistencia pacífica, de “amor y paz” ante un mundo adverso en muchos sentidos para ellos. Utilizaban vestimentas llamativas, cabelleras largas, mantas, amuletos y colgijes al cuello, muñecas y tobillos; faldas largas o cortas, cintas en la frente, sombreros, gorras, botas, huaraches o andaban descalzos; otros vestían como piratas, o de plano, usaban disfraces. O incluso, a la menor provocación se quitaban la ropa y andaban desnudos.

El origen de la palabra *hip* o *hipster* viene también del ambiente del jazz y de la droga. Kerouac utiliza “hip” en su novela *En el camino* para designar “lo que está en onda”. *Hipster* era sinónimo de *beat*. Norman Mailer explica que los *hipsters* eran merodeadores de la noche, negros blancos, aventureros de la ciudad, una persona de más cuidado que un *beat*, que se concentraba en las atmósferas artísticas:

En un principio era “hep” y significaba “una calidad intuitiva de entendimiento instantáneo”. Después se convirtió en “hip”, y ya en los cuarenta el término era tan común que había un jazzista llamado Harry The

Hipster Gibson. A fin de cuentas, lo *hip* es lo que está en onda, y “hipster” es el que agarra la onda, un “macizo”.⁴⁴

En 1965, el periodista Michael Fellon usa la palabra *hippie* para diferenciar al contingente multicolor de jóvenes que se expandía, para diferenciarlo de la generación *beat*. Un *hippie*, entonces, era el que se había liberado de las normas sociales y se había “sintonizado” en el camino de *la onda* (tal y como Leary proponía con el LSD: “*Turn on, tune in, drop out*”: “Préndete, sintonízate y libérate”).⁴⁵

Teniendo como precursores a los *beat*, creían en la paz y en el amor, eran asiduos a la marihuana, el LSD, los hongos, los ácidos y todos los accesorios psiquedélicos; escuchaban rocanrol, y a grupos y cantantes como Los *Beat*-les (Beatles), Rolling Stones, Jefferson Airplane, The Doors, Greatful Dead, Bob Dylan, Jimmy Hendrix o Janis Joplin.

Tenían una fuerte orientación hacia las religiones de oriente y hacia todas las vías de acceso al inconsciente. Además de la psiquedelia, creían en la adivinación, la cartomancia, la astrología, el yoga, el tantra, el taoísmo, la magia, la teosofía y el zen. Todas las religiones de oriente fueron de su interés. Eran aficionados a escritores como Joseph Campbell, Gurdieff, Mircea Eliade, Eliphas Levi, Madame Blavatsky, Richard Wilhelm, Carlos Castaneda, Aldous Huxley, Carl Gustav Jung, J.R.R. Tolkien y Lewis Carroll; de éstos dos últimos creían que sus libros eran útiles manuales de viaje psiquedélico.

⁴⁴ José Agustín, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p.63.

Vivían en comunas, inspirados en la que una vez empezó el escritor Ken Kesey a las afueras de San Francisco. Kesey inició un viaje en un camión que bautizó como *Further* o “más allá”, que levantaba a todos los *hippies* que encontraba en su camino en un viaje épico en la historia de la contracultura, de San Francisco a Nueva York. Todo el que estaba adentro cantaba, consumía LSD, o simplemente “se dejaba ir”. Fue justo en San Francisco donde surgió el barrio pionero de la generación *beat* y de la cultura *hippie*, el Haight-Ashbury.

Las comunas fueron populares en todo el territorio de Estados Unidos. Casi todas estaban ubicadas en el campo, cercanas a las grandes ciudades. Tenían la característica de autoabastecerse y desconectarse por completo del resto del mundo. Podían vivir de 8 hasta 40 personas en una misma, dependiendo del tamaño. Casi todos sus integrantes eran de edad más cercana a los 20 que a los 30 años. Trabajaban la tierra y el ganado, a pesar de las dificultades que la educación urbana de la mayoría de sus integrantes les implicaban. No tenían electricidad, ni teléfono, gas, radio o tecnología. Podía tratarse de cabañas de madera, carpas o tiendas. Antes de llegar a ellas muchos eran músicos, plomeros, estudiantes o empleados. Ya dentro, todos trabajaban todo. Se compartía la comida, el trabajo, las habitaciones y se practicaba el sexo libre. Para 1967 hay más de medio millón de *hippies* y varias centenas de comunas.⁴⁶

El movimiento *hippie* tiene una profunda influencia en la liberación sexual de los Estados Unidos y del mundo: revoluciona las actitudes sexuales, rompe numerosas

⁴⁶ Juan Carlos Kreimer, *op. cit.*, pp. 105, 109.

formas de inhibición social, preconiza las relaciones abiertas. El concepto del “amor libre” se basa en los principios de tener una relación con una persona, pero también poder explorar con otra si existía atracción, sin celos ni historias. Los *hippies* practicaban el amor libre en cualquier lugar que se les ocurría, ya fuera ciudad o campo. Combinaban ideas místicas de las religiones orientales en la búsqueda del placer.

Los cuerpos policíacos nunca dejaron de hostigar a los *hippies*, y el gobierno, los medios y la extrema derecha les cobraron verdadera saña. Se les difundía como jóvenes “mugrosos, holgazanes, parásitos y drogadictos. Se les satanizó para que los rechazara la ‘mayoría silenciosa’. La policía no paraba con los arrestos y por eso se dijo que más que generación de las flores, era la generación de las fianzas, porque todos los greñudos tarde o temprano eran arrestados”.⁴⁷

En México hubo un contingente que fue mejor conocido como *xipiteca*, puesto que sus integrantes se identificaban en mucha mayor medida con los indígenas de la América profunda, y con el culto a sus plantas de poder, que con sus iguales estadounidenses. Fueron criticados por copiar una supuesta moda extranjera, aunque como herederos directos de los aztecas y toltecas –de donde tomó su etimología, entre toda la diversidad de culturas prehispánicas e indígenas–, los *xipitecas* asumieron esta identidad contracultural con el mismo descontento hacia las ideas-guías que provenían del norte o de occidente, tecnocráticas y represivas plasmadas en la realidad nacional, razón por la cual obtuvieron cierta diferencia respecto de los estadounidenses.

⁴⁷ José Agustín, *op. cit.*, p. 68.

Ahora bien, las características del movimiento *hippie* podemos sintetizarlas en: la *renuncia a la sociedad de consumo y protesta contra el autoritarismo*, que apoyada en las ideas de Herbert Marcuse contra la sociedad de consumo y el conformismo, además de toda la tradición marxista, buscaba formas alternativas de autogestión y autosuficiencia económica. En este rubro se les unieron los activistas tradicionales de izquierda, *el poder negro*, los *yippies* –espontánea variante de activista-*hippie*– y en menor medida la izquierda institucional estadounidense.

La *liberación sexual* intentaba romper con el viejo esquema de la familia como organización social, practicando el amor libre, relaciones de pareja más relajadas sin el inevitable desenlace del matrimonio. Así también, una igualdad más tangible en los roles sexuales y una mayor exploración de la sexualidad.

El *apoyo en la filosofía oriental* buscaba un mayor entendimiento de la vida, y también como consecuencia del hartazgo de los modelos racionales e inflexibles del pensamiento occidental, los jóvenes intentaron apoyarse en las religiones y filosofía de oriente. El zen, yoga, taoísmo, sufismo y tantrismo brindaron una coherencia y sabiduría diferente a los métodos inexorables y positivistas ya conocidos.

El *individualismo y romanticismo hippie* se apoyó en el principio gandhiano de la no violencia y con el lema “haz el amor y no la guerra”, situación que los cuerpos represivos siempre aprovecharon para debilitarlos; por otra parte, propusieron la idea de un individuo consciente, despierto, que se desarrolla mejor si lo hace en función de los demás “mientras más me preocupo por mí mismo, más tomo en cuenta a los demás”. Una reelaboración del cristiano: “ama a tu prójimo como a ti mismo”.

Las *drogas psiquedélicas* rompieron el axioma inquebrantable de la percepción única psicológica. La marihuana, los hongos alucinógenos, ácidos y el LSD principalmente, mostraron a sus usuarios nuevas capacidades de percepción de la realidad y una vía poco transitada de comprensión a entornos aparentemente herméticos.

El rock exploraba nuevos horizontes auditivos, sensaciones antiguamente abandonadas. Desde los Beatles, pasando por Janis Joplin, Bob Dylan, Jimmy Hendrix, Rolling Stones, The Doors hasta Pink Floyd. Los sintetizadores, acordes ruidosos y las letras poéticas y contestatarias destapaban el desencanto y la esperanza de rockear por un mundo más libre.

Finalmente, las *comunidades* fueron el experimento más arriesgado de los jóvenes *hippies* y el que iba más allá del plano mental. Es decir, comunidades autogestivas económicamente que podían abastecerse de sus propios alimentos, construir sus viviendas y proponer un innovador modelo social sin jerarquías en el que todos los integrantes tenían voz para resolver las dificultades y organizarse a partir del micromodelo.

Cada uno de estos elementos representó una amenaza para el Estado tecnocrático, y más de fondo contra la estructura del mundo occidental. Algunos de ellos cayeron por su propio peso en un idealismo romántico insostenible, y otros fueron destrozados sistemáticamente por “la cultura” dominante, aunque también, y mucho, por el gobierno y su aparato represor:

El sistema consciente del peligro potencial que entraña el *underground* desplegó, a partir del advenimiento de Nixon, una eficazísima campaña de represión, atacando a cada oponente con una estrategia distinta. A los activistas más politizados como Weatherman, Black Panthers y Simbiotic Liberation, los eliminó por la fuerza de las armas; a los *hippies* más inofensivos los ha destruido con la diseminación de las drogas adictivas (heroína y speed), los ha marginado en comunas rurales inocuas, o los ha asimilado en movimientos capciosos como el del gurú Maha-ri-ji o los “Jesús Freaks”. (...) De la praxis social y vital de la contracultura poca cosa queda ya: la música rock se ha utilizado como tinglado comercial para consumir en discos, en vez de como catarsis shamánica desrepresora; las drogas psicodélicas se han adulterado para destruir a sus usuarios; las comunas, lejos de arraigar en la ciudad y ser un medio de producción alternativa, se han postergado a inocuos enclaves bucólicos; las filosofías oriental y hermética se han banalizado en harekrishnas y horóscopos. En pocos años el “Big Brother” policial, de la mano del Moloch comercial, han neutralizado y asimilado lo que parecía el nacimiento de una cultura. Sometida, mistificada, endulzada y prostituida, esta contracultura no es más que el patético despojo de aquella fiesta florida que muchos celebramos entusiasmados cuando empezábamos a creer en la inminencia de un cambio social conseguido a través de esta incipiente revolución cultural.⁴⁸

Las cosas ya habían empezado a descomponerse cuando en 1969 la actriz Sharon Tate y un grupo de amigos fueron asesinados brutalmente de manera ritual por Charles Manson y su “familia”, quien era un pseudo-gurú de un culto de *hippies* que manejaban contenidos de orden satánico. La situación creó un ambiente de paranoia entre los jóvenes, y de terror para el resto de la sociedad.

De la misma manera ocurrió en el *be-in* de Altamont, California, donde tocarían los Rolling Stones, Jefferson Airplane y Grateful Dead. Con más de trescientos mil

⁴⁸ Luis Racionero, *op. cit.*, pp. 14-15.

asistentes, quienes dieron salida, entre broncas y pleitos continuos, a la irritación y frustración contenida por años de represión sistemática, justo después de la canción “Simpatía por el Diablo” de los Stones, uno de los Hell’s Angels que estaba a cargo del orden y la vigilancia asesinó a puñaladas a un negro casi enfrente de la banda. Esto acabó con el concierto y también con el apoyo de una gran parte de los simpatizantes de los *hippies*, ya que resultó un acto desilusionante y un golpe fatal, el cual, obviamente, no dejó de ser mencionado y utilizado por los medios. Poco después, los Beatles se separaban y John Lennon daba la estocada final para la extinción de los hijos de las flores con la frase: “El sueño ha terminado”.

No obstante, el movimiento abrió muchos frentes. A las protestas de los negros, los estudiantes, los pacifistas y los activistas se sumaron las de los chicanos, asiamericanos y americanos nativos. Las mujeres lucharon contra la supremacía masculina, las lesbianas y los gays reclamaron iguales derechos que los heterosexuales, incluso los discapacitados formaron agrupaciones.

Los programas de inteligencia de la CIA y el FBI se actualizaron: la filosofía a combatir era más abierta que el comunismo, la sociedad no la condenaba, el enemigo no tenía una estrategia para tomar el poder. Debían ser más sutiles: lograr que las grandes compañías se anunciaran en los periódicos *underground*, fabricar operaciones de desprestigio, legitimar arrestos arbitrarios, comprar talento para proyectos que parecían una cosa y eran otra. Intervenir, interrumpir, desacreditar, neutralizar. Ese fue el método aplicado por el sistema.⁴⁹

⁴⁹ Juan Carlos Kreimer, *op. cit.*, pp. 162-163.

Una amplia combinación de circunstancias disolvió el sentido de unidad que existía dentro de este colectivo. Se sembró la paranoia, dejando un clima de cinismo y a veces de desesperación. La contracultura, en este primer intento, quedó pulverizada en la praxis. No así en el plano de las ideas del *underground* o de las filosofías paralelas. Los *hippies* o murieron a ultranza por sus ideales, o fueron asimilados por la cultura y el mercado laboral. Sin embargo, el autoritarismo y el consumismo, lejos de disminuir, aumentaron. Surgieron otros grupos como los *punks* y los *góticos* con distintas características aunque de base igualmente contestataria. Los moldes de pensamiento que dieron origen a esta contracultura de los sesenta siguieron no sólo vigentes, sino incluso, delicadamente necesarios.

2.3. Consideraciones teóricas y explicativas de la contracultura

El desarrollo de la contracultura estadounidense de los sesenta tuvo como impulsor de su nacimiento el marco social adverso de un sistema político-económico muy particular: la tecnocracia. Y tuvo también como protagonista muy sensible de estas condiciones a su juventud.

Con estas dos características se conformó esta cultura alternativa. No sólo con los *hippies*, sino también con las nuevas expresiones de las décadas posteriores. Las condiciones sociales adversas tuvieron el mismo receptor que se mostró inquieto por practicar nuevas alternativas a la “cultura”.

Veamos las características de este modelo regulador de la política y de la sociedad en los sesenta en los Estados Unidos, y cómo fue que esos jóvenes se convirtieron en los actores contraculturales:

2.3.1. Tecnocracia

En los sesenta, y a diferencia de Europa donde los jóvenes militantes utilizaban un discurso marxista contra la burguesía en busca de aliados, en Estados Unidos los jóvenes nunca creyeron en esta supuesta ayuda al saber a sus partidos políticos de izquierda demasiado endebles y mezquinos.

Dejando a un lado la posible ventaja que la retórica tradicional marxista pudiese aportar a su movimiento, los estadounidenses concentraron su lucha contra un enemigo mucho menos claro y tangible, contra una meta mucho menos concreta pero más peligrosa. Se dirigieron, a tientas, contra lo que Theodore Roszack define como “la tecnocracia”.

Más allá de objetivos específicos o de cambios de rol social, el esfuerzo de esa juventud iba enfocado a la tarea de alterar *todo* el contexto cultural dentro del cual tiene lugar la vida política. Olvidando la lucha política tradicional, los *hippies* creyeron ver otro tipo de enemigo; desde su perspectiva, no parecía que se pudiera atacar a una institución en particular para que las cosas cambiaran. Se trataba de algo más allá: de ir en contra de un conjunto de condiciones, de un sistema (por redundante que suene ahora); es decir, de la “tecnocracia”. El término se obtiene combinando la palabra *técnica* y *kratos* (poder). “Esa forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la

cumbre de su integración organizativa”. Siendo más puntillosos, se define como el uso de la técnica y de la organización empresarial para orquestar todo el contexto humano que rodea el complejo industrial.

La política, la educación, el ocio, las diversiones, la cultura en su conjunto, los impulsos inconscientes e incluso la protesta contra la tecnocracia misma, todo se convierte en objeto de examen puramente técnico y de manipulación puramente técnica. Se trata de crear un nuevo organismo social cuya salud dependa de su capacidad para mantener latiendo su corazón tecnológico.⁵⁰

En la tecnocracia una persona no experta debe quedar excluida a como dé lugar de las responsabilidades sociales, de todo aquello que implique complejidad de las actividades humanas, políticas, económicas y culturales. Este tipo de diligencias deben estar atendidas sólo por los expertos especialmente capacitados. Por lo tanto, la tecnocracia es el régimen de los expertos, donde todo está sujeto a un tratamiento profesional, técnico y, por ende, científico.

Los gobiernos tecnocráticos apelan al profundo respeto humano por la ciencia y la razón. Todo lo que no entre en esta concepción del mundo sale sobrando, está fuera de época o puede arreglarse sólo después del análisis de los expertos. La verdad de fondo en esta forma de régimen es la precisión de La Ciencia.

Utiliza imperativos incuestionables para el orden social: más eficiencia, generosos niveles de abundancia, mayor seguridad, mayor coordinación. La precisión

⁵⁰ Theodore Roszack, *op. cit.*, p. 20.

de la técnica se hará cargo de eso, y de todos los aspectos del mosaico social, incluso los más íntimos y personales: la sexualidad, la educación, la salud mental, la diversión.

La tecnocracia está más allá de las ideologías políticas. Es invisible a este nivel. Le son ajenas las confrontaciones puesto que su lógica obedece solamente a la eficiencia industrial y tecnológica, y a su racionalidad y necesidades. No importa qué partido se encuentre en el poder, el desarrollo tecnológico y su proceder están más allá de ellos y sus ideologías; por lo tanto, se convierte en un poder omnisciente, más allá de todo.

Nadie podrá darse cuenta de ello, ni siquiera aquellos en posiciones más favorecedoras –convertidos en simples *mánagers*–, puesto que se trata del orden inmanente de las cosas, y solamente los verdaderamente expertos y capacitados podrán manejarlo, convirtiéndose en una elite exclusiva. Incluso se invertirán millones del presupuesto para orquestar cuadros de pensadores tecnócratas (los *think-tank*) que puedan planear la vida y todas sus manifestaciones, a través, claro, de la técnica.

No será necesario buscar el discurso tecnocrático puesto que se manifestará alto y claro en los máximos dirigentes mundiales. La tecnocracia estará ahí y los jóvenes desconfiarán de ella naturalmente. Roszack enumera tres premisas fundamentales que la definen:

1. Las necesidades vitales del hombre son (contrariamente a todo lo que han dicho todos los espíritus eminentes de la historia) de naturaleza técnica. Si un problema no tiene una solución técnica de este tipo, es que no debe de ser un problema real. Es una ilusión... una ficción nacida de alguna tendencia cultural regresiva.

2. Este análisis formal de nuestras necesidades ha alcanzado ya un noventa y nueve por ciento de perfección. Han quedado satisfechos todos los requisitos previos de la plenitud humana. No es posible que una controversia se deba a un problema sustancial, sino solamente a un malentendido.
3. Los expertos han sondeado los deseos de nuestro corazón y son los únicos que pueden seguir velando nuestras necesidades. Los expertos que cuentan son los expertos bien certificados, y éstos pertenecen todos a los niveles supremos de mando.⁵¹

Es obvio que todas estas precisiones no eran tangibles para los jóvenes de aquella época, a pesar de que Roszack y otros se esforzaban por definir las en los mismos sesenta. No obstante las consecuencias de este tipo de régimen eran ya claras en la sociedad: imperialismo y reclutamiento obligatorio para una guerra de Vietnam que nadie quería; racismo y represión sistemática contra aquellas razas fuera de los cálculos técnicos, moldes rígidos en las cuestiones íntimas de la vida humana –sexualidad, familia, convivencia–, sistema único de forma de vida –crece, consume, reproducete, haz consumir a los que vienen–, creciente inconformidad y respuesta represiva ante la protesta, entre otras.

Aquellos jóvenes intentaban cambiar todo eso, no con revolución armada, ni siquiera contra un objetivo claro; en el fondo intentaban hacer una revolución en la conciencia con sus peculiares métodos: portando cabelleras largas y flores, viviendo en comunas, relajando la sexualidad, utilizando drogas psiquedélicas, volteando a las religiones de oriente y de la América profunda, protestando pacífica y creativamente contra los cuerpos policíacos, escuchando rock en conciertos masivos.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

No tenían una batalla sencilla pero nunca dudaron en que los motivos de fondo que daban vida a estas protestas eran legítimos, y lo siguen siendo, puesto que la cultura establecida necesitaba cambios, propuestas, revolución. Así, ¿cómo llegaron los jóvenes de los sesenta a encausar estas propuestas en el caso de la contracultura?

2.3.2. Por siempre joven

Para entender por qué los *hippies* abrazaron esta contracultura debemos entender algunos hechos. Sus padres eran sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial y deseaban formar hogares a como diera lugar, dentro de una prosperidad largamente anhelada, e incluso delirante. Los más viejos permitieron la instauración paulatina de la que hemos explicado como la tecnocracia:

El recuerdo del colapso económico en los años treinta, el gran cansancio y la confusión de la guerra, la dramática pero comprensible búsqueda de seguridad y distensión después de ella, el deslumbramiento de la nueva prosperidad, el intenso adormecimiento defensivo ante el terror termonuclear, y el estado crónico de emergencia internacional durante los decenios cuarenta y cincuenta, los años de caza de brujas y barbarie terrorista del macartismo, etc., todos estos motivos han influido sin duda en este resultado.⁵²

Ante tal panorama los jóvenes tomaron el riesgo de “cambiar a la sociedad”. Encontraron apoyo teórico e ideas frescas en estudiosos como Herbert Marcuse, Norman Brown, la generación *beatnick* o Charles Wright Mills; quienes a su vez hallaron mayor eco en la juventud que entre sus mismos colegas contemporáneos, o en la izquierda institucionalizada.

⁵² *Ibid.*, p.37.

No fue lo más ideal que solamente la juventud tuviera la enorme responsabilidad de iniciar una nueva sociedad en aquella década. El resultado dio muchos problemas puesto que los *hippies* necesitaban la madurez, fuerza y experiencia de otros varios sectores del espectro social para comenzar a considerar posibilidades de éxito, como por ejemplo, la clase trabajadora o los intelectuales. No obstante, su número fue un factor que había que considerar.

Para los sesenta, la mitad de la población en Estados Unidos tenía menos de veinticinco años, rango en el que se podía considerar suficientemente joven a una persona de acuerdo con las categorías sociales. Lo más relevante de esta situación no era el número, sino la *conciencia* entre ellos mismos de la cantidad que representaban y de su potencial influencia en la sociedad. Para ello contaba también la construcción mediática del “ser joven” o *rebelde sin causa*, reflejada ya con creces en el cine y la televisión.

La juventud formaba ya una parte importante del mercado; una gran cantidad de dinero circulaba en las manos de los más pequeños. Habían servido para abastecer de agua el molino comercial de la innovación; su imagen era mitificada por el aparato comercial y mediático, para el que representaba jugosas ganancias. Así se generó esta *conciencia de clase*, o para definirla mejor, *conciencia de sector social* en los actores contraculturales.

Así también, el incremento de la población estudiantil que se duplicaba respecto a 1950, y la consolidación de las universidades mismas como el modelo característico

del nivel educacional de los jóvenes de clase media, fueron factores de fortaleza y unión para lo que aún nadie podía vaticinar como el movimiento contracultural pacífico que pretendía reivindicar a la sociedad.

Era en los recintos escolares donde se adquiría esta conciencia de sector social, al encontrarse los más jóvenes, entre diecisiete y dieciocho años, con otros ya más entrados en la madurez, teniendo así un rango muy amplio de edad para definir a “la juventud” y su carácter como comunidad.

La solidaridad comenzó con las muchas protestas estudiantiles contra el reclutamiento militar obligatorio; combinando el entusiasmo de los más inexpertos con el liderazgo y conocimiento de los posgraduados, se obtenía un grupo efectivo y único que buscaba foros de expresión libre, y causaba muchos problemas a las administraciones de las universidades.

Muchos de sus mayores (o sus papás) se preguntaban por qué eran tan agresivos, por qué o contra qué se rebelaban. Pero la rebeldía no era espontánea. Una nación industrializada y rica como los Estados Unidos ya no necesitaba de grandes contingentes de jóvenes trabajadores para impulsar su economía. Se podía conformar con una pequeña parte de los que salían de la enseñanza media. La generación de estudiantes universitarios fue la beneficiaria de los hábitos de crianza particularmente tolerantes que distinguieron los años de posguerra. Por esa razón la clase media pudo prolongar las condiciones y tendencias del estado de la infancia:

Como nadie pretende que un niño aprenda ninguna habilidad comercial hasta que vaya al *college*, los centros de enseñanza media se convierten

en una especie de clubs que las familias pagan religiosamente sin rechistar. Así es como se “corrompen” los jóvenes, es decir, se les induce a creer que el ser humano es algo relacionado con el placer y la libertad. Pero a diferencia de sus padres, ávidos también de la abundancia y el ocio de la sociedad de consumo, los jóvenes no han tenido que venderse para obtener el confort que disfrutaban, ni tienen que gozarlo sólo a horas como sus padres. La seguridad económica es una cosa que toman como algo sobreentendido, supuesto sin más, y sobre ella construyen una personalidad nueva y sin compromiso, empañada quizá por una holganza irresponsable, pero con un cierto espíritu franco y transparente.⁵³

La gran diferencia, pues, con sus padres, es que ellos no tenían por qué reverenciar a las organizaciones que suministraban el efectivo. Así, la tolerancia en la crianza de los niños llegó a niveles exagerados y produjo un gran contraste con el aspecto duro de la realidad en la que sus padres crecieron y con la que tarde o temprano se encontrarían *los niños*. La juventud gozaba de amplias relajaciones, bienes materiales abundantes y un nivel nulo en las responsabilidades.

La situación fue también aprovechada por los medios y el aparato comercial para crear la cultura global del adolescente. El resultado fue hacer de la adolescencia no el comienzo de la mayoría de edad, sino un estado aparte y singular, una especie de limbo como prolongación de una infancia ya muy desfasada.

La infantilización creó falsas expectativas para el mundo poseducativo de sus protagonistas. Permitía alimentar demasiadas fantasías hasta una etapa demasiado lejana en la que ya el choque con la realidad era inevitable. El mercado laboral y su amenaza tecnocrática amenazaban ya de manera agresiva. La rigidez y disciplina de sus organizaciones eran demasiado contrastantes con la universidad y sus blanduras, que a

⁵³ *Ibid.*, p. 45.

su vez manejaban un doble discurso. Por un lado les hacían creer a los jóvenes que eran ya “hombres y mujeres maduros”, “preparados para enfrentar la vida”; y por el otro, nunca consentirían que los alumnos tuvieran poder de decisión sobre su propia educación. Prueba de ello era la propia lucha por tribunas y foros de expresión pública. Además, de acuerdo con las exigencias de la tecnocracia, las universidades son los productores principales de futuros empleados, y un sector en extremo delicado como para permitir que ahí existan problemas.

Una cantidad importante de estos jóvenes, sin muchas opciones por delante, fueron captados por las compañías para ingresar como sus nuevos cuadros de trabajo. Los otros, infantiles sin remedio, se orientaron hacia la contracultura o escaparon. Algunos más, fluctuaron entre los dos mundos, desencantados, errantes y en busca de una nueva significación de la palabra “adulto”. Muchos de estos *juniors* en los sesenta, provenientes de los Estados Unidos y de Europa, fueron deportados de regreso desde países asiáticos donde las drogas eran legales. Era más “una huída *de* que *hacia*. Evidentemente, para un muchacho de diecisiete años de clase media norteamericana, abandonar su confortable nidito por la pobreza y el vagabundeo representa(ba) un formidable acto de disconformidad y protesta.”⁵⁴

Así, esos jóvenes no tuvieron mayor opción que adoptar la identidad *hippie* como un modo digno de vida, a sabiendas de que el enemigo era en desmedida poderoso, pero también con el conocimiento de que no les quedaba mucho más.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

El último ingrediente que ayudó a cocinar esta inicial contracultura fueron los “radicales pensadores adultos”. Aquellos que utilizaban el discurso marxista no encontraron mejor auditorio que los jóvenes. Ni siquiera la población negra (que mucho conformaba el proletariado estadounidense, y en ese momento se aliaba más a la tecnocracia), o las fuerzas del mundo económicamente desfavorecido (demasiado lejanas) eran de ayuda para ellos. Así, sin mayores opciones se aliaron e intentaron orientar, no sin muchas reservas, a la generación *hippie*.

Sin mayores alternativas, y con gran fantasía, esos jóvenes consentidos comenzaron la lucha por la revolución de la conciencia contra muchos enemigos. Uno de ellos, y muy poderoso, eran los medios de difusión masiva, los cuales aún tienen la capacidad de ofrecer estas identidades en un proceso comercial natural. Aquello que intente proponer nuevas formas de cultura o nuevos códigos de conducta será retransmitido de manera socialmente aceptable.

CAPÍTULO 3: LA MODA CONTRACULTURAL:

LA GENERACIÓN X

Después de la existencia de varios grupos contraculturales por todo el mundo, en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta; en los noventa, en los Estados Unidos, aparecieron unos jóvenes que no abanderaban precisamente una revuelta. Al principio no se sabía si el mote era una más de las estrategias publicitarias de las cadenas comerciales para que sus productos se vendieran. Se llamaban la *Generación X*. Un nuevo colectivo que no creía en nada, al que todo le daba igual, cuyos integrantes vivían con el desprecio a los abundantes bienes y servicios, y para resumir en una frase célebre: *se odiaban a sí mismos y deseaban morir*.⁵⁵

Una universitaria de Nueva York después del suicidio de Kurt Cobain escribió lo siguiente:

Nos llaman la Generación X, y nadie sabe qué hacer con nosotros. Algunos practicamos el sexo libre, usamos drogas, nos embarazamos, cometemos abortos y nos enfermamos de SIDA. Buscamos cómo escapar de las drogas, del alcohol, de la cocaína y del crack. Somos víctimas de la violencia. Nos hallamos deprimidos, tristes, solitarios. Nos graduamos de las universidades para ir a vender hamburguesas o lavar autos en una gasolinera. Finalmente, caemos en la psicoterapia, y un día nos suicidamos.⁵⁶

“Esta chica se graduó con honores, pero el diploma universitario de nada le sirve. El desempleo es un monstruo que los persigue. Su futuro es una X.”⁵⁷

⁵⁵ En alusión a la canción *I hate myself and I want to die*, del grupo *grunge* emblemático de esta generación, Nirvana, y del indiscutible antihéroe de la misma: Kurt Cobain.

⁵⁶ Hernández Oropeza Prócoro, *La Generación del Milenio* (en línea), Revista Interforum, Dirección URL: http://www.revistaiterforum.com/espanol/articulos/092302lit_generacion_procoro.html/, (Consulta: 18 de noviembre de 2007).

⁵⁷ *Ibid.* Hernández Oropeza.

Como a esta chica, a todo este colectivo se le relacionó con una serie de etiquetas para identificarlos: vestimenta informal y raída, cabellos largos o cabeza rapada, fantasía musical *alternativa* transmitida por MTV, y también con actitudes marcadas: apatía, desinterés consumista, desempleo, frustración, depresión, uso de drogas. En su desilusión se asemejaban al espíritu de los *beat*, en su aire pacifista a los *hippies*, en su ideal anarquista a los *punks*, tenían incluso la frustración y el espíritu oscuro de los *góticos*, pero las comparaciones terminaban enseguida. Se trataba de una mezcla que no encontraba identidad por ningún lado.

No se sabía bien qué tan auténtica era esta manifestación, pero comenzó a tener una gran popularidad, principalmente en los Estados Unidos, y poco a poco se fue expandiendo, sobretodo hacia Europa, donde quizá germinó por sí sola, y a algunas otras partes del mundo a través de los medios y de las condiciones sociales.

El nombre y las características a las que aludía adquirieron cierta popularidad en los lugares que lo recibían, pero en su país de origen se había vuelto tan común entre los jóvenes que parecía un verdadero triunfo de la contracultura sobre las viejas estructuras. O de la contracultura creada por los medios.

Como veremos, el concepto requiere encontrar un objetivo muy específico para ofrecer sus productos, a través de una observación para encontrar lo que resulte atractivo para ese público. Ese ingrediente es la rebeldía y la inconformidad. Así surgió esta generación de los noventa, y en este capítulo precisaremos cómo se vuelve comercial lo moralmente “incómodo”. Pero todo tuvo su origen en Seattle:

3.1. Origen

La letra “X” ha estado relacionada históricamente a la incógnita en el lenguaje matemático. *Los x* carecen de identidad propia e individual, sus objetivos son un misterio: podrían cambiar el curso de la historia o convertirse en el siguiente eslabón de la fuerza de trabajo.

El nombre obedece más a razones de identificación: había que llamarles de alguna manera. La forma de bautizar a este grupo de jóvenes, de 18 a 25 años, de la década de los noventa, en los Estados Unidos, aparece ya desde los años sesenta, refiriéndose a distintos productos culturales como por ejemplo:

- Un libro reportaje de Charles Hamblett y Jane Deverson (Fawcett, 1964), en el que investigaron las cantinas *underground* británicas.
- Una banda inglesa de punk rock en los setenta, liderada por Billy Idol, quien recogió el nombre del libro.
- Una serie de historietas homónimas producidas por Marvel Comics.
- Una película para televisión basada en dichas historietas.
- *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, la novela de Douglas Coupland.⁵⁸

El término *Generación X*, difundido en la década de los noventa a nivel mediático, en la mercadotecnia y en estudios culturales, se consolidó por medio de la

⁵⁸ Wikipedia, *Generación X Desambiguation* (en línea), Dirección URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Generation_X_%28desambiguation%29, (Consulta: 26 de noviembre de 2007).

novela de nombre homónimo escrita en 1991 por Douglas Coupland, periodista canadiense radicado en Seattle, quien después de ese texto continuó en una línea de ficción descriptiva acerca del estado de la juventud que a él le tocó vivir, con libros como *Planeta Shampoo* o *La vida después de Dios*, entre otros.

Generación X: Historias para una cultura acelerada relata las aventuras de Andy, Dag y Claire, tres jóvenes de alrededor de veinticinco años que viven en Palm Springs, en el desierto de California, Estados Unidos. Ellos deciden escapar de la carrera de consumo y de las expectativas “superiores” de vida en este sitio de veraneo. A lo largo de las páginas cada uno de ellos descubre sus razones para vivir, en este lugar alejado de la tecnología y de las zonas del llamado “mundo civilizado”, universo en el cual no encuentran nada que les recuerde su condición humana y en el que sólo ubican el objetivo de comprar y poseer cosas para ser más importantes ante los ojos de los demás.

Para ellos han quedado atrás las épocas *hippies* de redescubrimiento espiritual, o las juventudes contestatarias de discurso marxista o anarquista. Asimismo, detestan a la generación inmediatamente anterior a ellos: los *baby boomers*, y de ahí a los llamados *yuppies*, quienes sin ser en general de clase alta, se vanaglorian por la posesión de bienes y servicios como discurso ideológico de prosperidad. Es así como Andy, Dag y Claire relatan historias y experiencias (que bien podrían ser las de Coupland), las cuales describen a la sociedad en la que les tocó vivir.

La popularidad de la novela fue aprovechada para la explotación comercial e ideológica de esta supuesta identidad juvenil, a través de la cadena de televisión por

cable estadounidense Music Television (MTV), y por algunas otras cadenas de televisión (aunque no con la constancia de MTV), el cine, y por algunos otros medios escritos como la revista Rolling Stone, entre otras.

Con el precedente del libro de Coupland (1991), MTV se encargó de popularizar esta forma de identidad, de venderla y también de exportarla al mundo, como también lo haría el cine. Era la oportunidad de hacer consumir a esos jóvenes de la sociedad estadounidense que se resistían a entrar en la dinámica del consumo. La tarea de MTV y de las demás industrias culturales era clara: difundir las características que identificaron a esta generación, desde su perspectiva mercadotécnica, y mostrarla como un producto original, en pro de una identidad juvenil.

Se habla incluso de una *Generación Mtv*, en el intento exagerado de esa cadena televisiva por crear un concepto de identidad con todo el paquete incluido: música y moda.⁵⁹ Al parecer, esta generación fue posterior a la *X* pero con características muy parecidas, aunque es más un sobrenombre que pone en claro el papel determinante de esta televisora en la conformación de dicho ideario juvenil.

⁵⁹ Wikipedia, *MTV Generation* (en línea), Dirección URL: http://en.wikipedia.org/wiki/MTV_Generation, (Consulta: 26 de noviembre de 2007).

3.1.1. Antecedentes sociopolítico-ideológicos

A finales de los ochenta y principios de los noventa del siglo XX, el ambiente sociopolítico de los Estados Unidos seguía siendo problemático: llegaría casi a su fin la Guerra Fría, en 1989, con la caída del Muro de Berlín, y con la disolución de la Unión Soviética y del bloque comunista, en 1991. Estados Unidos seguía financiando golpes militares en América Latina y los primeros roces bélicos con el Medio Oriente eran ya también una realidad. La significativa victoria para el capitalismo, y la desaparición de su más peligroso contendiente, de manera paradójica provocaban un ambiente de consternación e incertidumbre.

Dentro de los Estados Unidos, el presidente Ronald Reagan se proclamaba a sí mismo como un defensor del liberalismo económico, a favor de fuertes recortes fiscales y la reducción del Estado procurador de bienestar social. Su programa económico, conocido popularmente como “reaganomics”, provocó recesiones económicas y efectos contraproducentes en la economía y en el empleo. El objetivo era “aligerar” al Estado de la responsabilidad del bienestar social, endilgádoselo a la iniciativa privada; síntomas del neoliberalismo económico.⁶⁰

Con el fin de la Guerra Fría y la instauración de un nuevo imperio sin ningún contrincante en su camino, Estados Unidos sólo administraría y expandiría el capital. Al presidente George Bush padre, quien llegó al poder en 1991, corresponde la reconfiguración política de su país, y también del mundo. Había incertidumbre por saber

⁶⁰ Wikipedia, *Ronald Reagan* (en línea), Dirección URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Ronald_Reagan#column-one (Consulta: 15 de marzo de 2008).

cómo sería el nuevo fluir de la riqueza, y qué es lo que sucedería con la nueva “administración de la paz”. Este aire de extrañeza se expandiría en toda la década de los noventa.

Ideológicamente este reacomodo vendría a reforzar un viejo “relato”: el de la posmodernidad. Es decir, el fin de las grandes ideologías o “grandes relatos”, como los llamó Jean Francois Lyotard, en 1975, con su libro *La condición posmoderna*. Durante la década de los setenta, el término se introdujo en la sociología y en la filosofía como categoría de análisis, proveniente de un malestar que se venía arrastrando desde los cincuenta y que adquirió relevancia en los sesenta, tanto en la producción artística como en la crítica y en las condiciones de vida.⁶¹

En un primer sentido se entiende “posmodernidad” como un rompimiento con la “modernidad”, lo que está *después* de ella. Así, el término sólo adquiere significado en relación con lo que se entienda como “modernidad”. La ideología “moderna” entiende a la civilización humana como un proceso lineal, progresivo, en el que cada día la humanidad “mejora” o progresa; se perfecciona hasta que, eventualmente, en directa relación con su pasado, culmina para alcanzar el máximo desarrollo de la humanidad.

Históricamente los límites de la modernidad corresponden al fin de la Edad Media, pasando por la Revolución Francesa, hasta la mitad del pasado siglo XX. Sus fundamentos principales son: el proceso lineal de la historia, la instauración del racionalismo científico y la idea de progreso. En un sentido general, simplificando hasta

⁶¹ Gianni Vattimo “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?” en *En torno a la posmodernidad*, España, Anthropos, 1990, p.13.

la exageración, la posmodernidad es todo lo opuesto a la modernidad: el descreimiento llevado al máximo y el fin del progreso.

La incertidumbre es el símbolo de la posmodernidad. Cuestiona y sintetiza a todas las formas anteriores. Sus características son la atención a lo cotidiano y la trasgresión de los límites. La manera de obtener conocimiento es actuando, con una fuerte tendencia hedonista, renunciando a la “ética del deber”, al compromiso y a la responsabilidad –en sus sentidos más tradicionales– y, sobretodo, el desligue institucional a todos los niveles: político, ideológico, religioso, familiar. Sin embargo, actualmente el pensamiento posmoderno está demasiado preocupado por el presente, sin sentir ninguna necesidad de raíces históricas o de un destino atrayente.⁶²

Es cierto que existe un amplio y encendido debate acerca de la posmodernidad, en el que se cuestiona su autenticidad, sus límites, su validez y su esencia misma. Pero dentro de este trabajo la entenderemos como el punto en que se hace “conciencia” del “fin de las ideologías”, y en el que se pone en duda el sentido de la civilización como un conjunto. Y a su vez, como un periodo en que tal posición provoca un cierto aire de desolación o confusión, y que el ser humano, a partir de la ciencia, la filosofía, y otras expresiones, intenta ubicar nuevos sentidos para la existencia humana.

Dicho espíritu tiene sus propias manifestaciones en la civilización, ya desde los sesenta, como hemos visto con el auge de la contracultura, pero también en los noventa, con distintas expresiones culturales. Por dar un ejemplo en este ámbito, y retomando el hilo expositivo de la *Generación X*, por medio del rock y de las identidades juveniles.

⁶² Iñaki Urdanibia “Lo narrativo en la posmodernidad” en: *Ibid.* p. 46.

¿Qué podía esperarse en el final de la historia en este ámbito? Todo estaba dicho; las grandes leyendas habían surgido ya: Lennon, Janis, Morrison, Dylan, Jagger, Vicius. Los discursos estaban igualmente exhaustos: activismo social, expansión de la conciencia, libertad sexual, igualdad para todos, desencanto ante el no futuro, la destrucción de nuestra civilización. ¿Qué más podía decir el rock? ¿Qué podría hacer cuando generaba ganancias millonarias y se había institucionalizado hacía ya un largo tiempo?

El *rock* llegó a la saturación de su fórmula y se extinguió su apuesta *underground* o subterránea, más no las causas que daban vida a esta expresión, como la inconformidad y la frustración ante un panorama de desesperanza tanto para jóvenes como para los rockeros. El mundo ya no tenía nada que ofrecer; todo estaba hecho, todos los trabajos ocupados, toda la música había sido tocada, no más sueños ni ilusiones: el fin de la historia.

Esto suena especialmente familiar para el contexto de la *Generación X*, y así como en el rock, distintos campos de la cultura resintieron el paso de la posmodernidad. *Los X* fueron un reflejo de este espíritu de recomposición que se plasmó en su discurso. En este caso, toda una generación, más allá de un pequeño grupo de contracultura, fue contagiada por esta incertidumbre.

De la misma manera, distintos colectivos generacionales en los Estados Unidos han tenido, además de diversos orígenes culturales, algún nombre que los caracterice.

3.2. Generaciones

Para la cultura popular estadounidense es práctico clasificar a su sociedad y fragmentarla en categorías, como es el caso ahora de la *Generación X* –entendida aquí como un colectivo que representa a toda una juventud–, precedida por otras segmentaciones igualmente creadas por los medios, o por los publicistas, los historiadores o los estudiosos de la cultura, ya sea por motivos comerciales o de estudio académico.

Desde el punto de vista biológico, generación es un conjunto de nuevos integrantes de una especie en una etapa determinada. A su vez, las generaciones preceden y suceden a otras, renovando el ciclo de la vida para dicha especie. Es decir, cada *camada* representa una nueva generación, nuevos integrantes que renovarán las funciones de vida que desempeñaban los anteriores integrantes dentro del conjunto.

En el ámbito social, una generación es un conjunto de individuos que tienen en común un rango de edad determinada, en un lugar y un tiempo específicos de la historia. Comparten una manera de sentir y de comprender la vida, que es opuesta o diferente a la anterior. Dependiendo del agotamiento de la generación “receptora” o predecesora será la magnitud de la renovación histórica con la nueva generación. No se le puede atribuir una regularidad a su aparición, por lo que las generaciones se suceden en intervalos variables e imprevisibles.⁶³

⁶³ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Porrúa, México, p.5.

De acuerdo con Ortega y Gasset, esta idea de generación, que va muy ligada a la de *juventud*, abarcaría a los individuos entre los 18 y 30 años que viven un periodo concreto de la historia, justo antes de integrarse de lleno al sector económicamente activo de la sociedad, y que de alguna manera son marcados por acontecimientos políticos o sociales fuera de lo común.

“Generación”, como concepto práctico, ha funcionado a la perfección para diferenciar a distintos sectores sociales que han compartido una experiencia histórica y un espacio geográfico de manera consciente. Muchas épocas de la historia han sido representadas por una generación específica que ha recibido un nombre particular, a veces sin abarcar a todo el grueso de esa población en particular, pero, por ejemplo, sí a la población artística. Muestras de ello son la generación literaria del 98, en España, , la misma generación *beat*, y ahora, recogiendo el ejemplo de la historia, también Douglas Coupland propuso a la *Generación X*, al borde del fin del milenio. En este caso, la literatura es una forma personal de plasmar los sentimientos y percepciones de los integrantes de las generaciones para mostrar cómo viven sus experiencias y cómo se percibe el mundo; es decir, también se vuelve un movimiento artístico, o político-social.

Según Ortega y Gasset, el concepto de generación es el más importante en la historia. Así, una generación es una variedad humana con características comunes que la diferencian de generaciones anteriores. Cada generación tendría dos trabajos: recibir lo vivido (ideas, valoraciones, instituciones) por la generación anterior, y expresar su propia espontaneidad al mundo, por lo que su actitud no es la misma ante lo propio y ante lo recibido.

Los elementos que se deben considerar para designar a una generación son: el intervalo de edad, la experiencia en común, una ideología adoptada como forma general de entender el mundo, antecedentes y aspiraciones en común. Cada generación tiene sus características, su vocación y su misión histórica. Aunque hay veces que los propios individuos y las generaciones no logran completar su misión histórica o carecen de conciencia, o su identidad genérica generacional. Todo lo anterior, dicho sea, según Ortega y Gasset.

En resumen, podemos entender como generación, con los elementos ya enunciados, a las personas que oscilan entre los 18 y los 30 años, y que en lo social cumplen un rol de relevo en la cultura y en la economía, al mismo tiempo que aprehenden una identidad que los diferencia de sus similares de otras épocas, y de sus contemporáneos de mayor edad.

Para abundar en la comprensión de lo que se conoció como *Generación X* y, con base en el concepto de generación explicado, es necesario mencionar las generaciones que le precedieron, de las cuáles hay numerosas clasificaciones y nombres.

Tenemos como un punto de partida a *La Generación Silenciosa* (*Suppies, War babies, rappies*, entre otros nombres), nacida entre 1925 y 1945, sobrevivientes de la Segunda Guerra y actualmente los más viejos en la sociedad, quienes generaron el auge y prosperidad económica en los años cincuenta.⁶⁴ Esta generación dio paso a la generación siguiente:

⁶⁴ Gary L. McIntosh, *Make Room for The Boom . . . or Bust*, Grand Rapids MI: Fleming H. Revell, Estados Unidos, 1997, pp. 18-21.

La Generación Boom (babyboomers, postwar babies), nacida entre 1946 y 1964, que vivió la Guerra Fría y la instauración de la tecnocracia, marcada por dos posiciones muy opuestas: un fuerte idealismo pacifista, representado por los *hippies*, frente a una dura actitud represora, consecuencia del macartismo y de la tecnocracia. Como derivado de esta generación se puede ubicar al subgrupo de los *yuppies (Young Urban Professionals)*, quienes se manifestaron en la década de los ochenta, y que incluso algunos fueron *hippies* en su juventud temprana. Los *yuppies* experimentaron un fugaz auge económico en Estados Unidos, y vivieron un nuevo romance con el consumismo, los lujos y la abundancia.⁶⁵

Aunque los nombres y las clasificaciones puedan variar, estos datos nos ayudan a comprender de dónde vienen los X desde el punto de vista generacional. Y también permite entender que su problema fue que se identificaron de tal forma con este imaginario juvenil que no lo quisieron abandonar, justo como los *hippies*, provocando consecuencias sociales contrarias a la lógica comercial, como el abandono del consumo, la deserción laboral u otras vías inconvenientes al paso mecánico del sistema de ventas.

3.3. Los Genxers

Del segmento *yuppie* parte Douglas Coupland para definir a la *Generación X*. Los ubica como a los nacidos aproximadamente entre 1965 a 1976, aunque hay autores que manejan que esa generación se extendió hasta ya entrados los 80. Es decir, son los hijos de los *hippies* que tenían entre 20 a 30 años en la década de los noventa. La letra X significa la incógnita, lo impredecible, la encrucijada, lo totalmente desconocido:

⁶⁵ Ricoveri Marketing, *La Generación X* (en línea), Dirección URL: <http://ricoverimarketing.americas.tripod.com/RicoveriMarketing/id8.html>, (Consulta: 26 de noviembre de 2007).

Sentía que me estaban expulsando de los *shin jin rui*, que es como los periódicos japoneses llaman a todos aquellos chicos de veinte años y pico de la oficina: seres humanos nuevos. Resulta difícil de explicar. Aquí (en Estados Unidos) tenemos el mismo grupo, y es mayor, pero no tenemos nombre... es la generación X, que busca de modo deliberado el esconderse. Aquí hay más espacio para esconderse, para perderse, para camuflarse. En Japón no.⁶⁶

Encontramos una definición ya procesada en una revista mexicana del año 1997, viendo a este movimiento como un producto muy concreto:

Quienes nacieron en Estados Unidos entre 1969 y 1976 son, según algunas revistas norteamericanas y buena parte de su población, Generación X (...), tienen la opción de sumarse al nutrido grupo de jóvenes que puede insertarse dentro de una clasificación. Son aquellos a los que no les importa nada. Es el individualismo llevado al límite y el descreimiento exacerbado. Suponen que los ideales por los que lucharon sus padres son absurdos y estúpidos y no considera que haya una razón de peso por la que ellos deban creer en dichos ideales. Más bien por el contrario. Están preocupados por sí mismos y por sobrevivir en un mundo que aparentemente no tiene ya nada que ofrecerles. Están mucho más allá del desencanto. Han hecho del desencanto una forma de vida.⁶⁷

Los X surgen, desde la perspectiva de Coupland, como una reacción o como un opuesto a todo el mundo *yuppie*. Como lo último que desearían ser:

Los X suceden a los yuppies. Fueron una especie niquelada y carbonizada, al borde de los noventa. [...] Los yuppies constituían un producto energético. Electrónica, masajes, velocidad, vitamina A, aeróbics, dinero.

⁶⁶ Douglas Coupland, *Generación X*, México, Punto de Lectura, 2001, pp. 104-105.

⁶⁷ Julieta García González, "Gen Mex", en *Etcétera*, México, 6 de febrero de 1997, pp. 38-42.

Habitantes proverbiales de residencias firmadas, neuróticos consumidores de marcas y locales exclusivos.⁶⁸

En términos literarios el libro *Generación X* era igualmente muy novedoso, con un formato casi cuadrangular y con pequeñas viñetas y definiciones de la cultura estadounidense a los costados de la caja principal del texto. También era una reacción y pretendía expresar las condiciones de esta nueva identidad juvenil frente a otro libro alusivo, *American Psycho*, de Easton Ellis, que reflejaba en su decadente esplendor al mundo *yuppie* con la historia de un joven ejecutivo millonario que tiene acceso a toda clase de bienes y servicios pero que su pasatiempo favorito es matar a quien se atraviese en su camino. Se encendían las luces de emergencia del ideal de la sociedad contemporánea con este exitoso, atlético, atractivo, pero totalmente psicópata *yuppie*, quien describe su situación de la siguiente manera en la película de mismo nombre: “*Algo horrible está sucediendo dentro de mí y no sé por qué*”... “[una confesión que] *no me hace sentir mejor y no significa nada*”.⁶⁹

Ante esta actitud de abundancia de bienes, y de vacío espiritual o ético, es que la *Generación X* hace su aparición, olvidando el mundo optimista del consumo capitalista, ya sin la esperanza comunista recientemente derrumbada en los noventa, pero con la opción de la dispersión y la indiferencia. No se trataba de protestar y cambiar al mundo, sino de hallar una salida a ese mundo dinámico y voraz plagado de referencias publicitarias e ideales instrumentalistas.

⁶⁸ Vicente Verdú, “Un libro insignia” en Douglas Coupland, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁹ Diálogo de Norman Bates (Christian Bale) en la película *Psicópata Americano (American Psycho)*, Mary Harron, Estados Unidos, 2000)

Fue la primera generación que se crió con una ruptura en el hogar y en su conformación familiar. Los divorcios aumentaron espectacularmente. Eran hijos en hogares uniparentales o con personas ajenas a un núcleo familiar tradicional. En muchos sentidos tenían que arreglárselas solos desde muy pequeños.

También se criaron con el peligro constante y presente. La suya no era una amenaza de una guerra nuclear, sino que se había trasladado a la casa del vecino, a la calle, a la escuela. Uno se puede acostumbrar a vivir con el peligro y eso sucedió con estos jóvenes. La amenaza de muerte, las enfermedades venéreas y la delincuencia estaban más cerca. Los X se hallaron igualmente ante un periodo de *adelgazamiento* en las nóminas de las empresas estadounidenses, consecuencia directa de la tecnocracia y del neoliberalismo, en donde el desempleo hizo acto de presencia.

La juventud tuvo entonces que asumir trabajos intrascendentes y explotados, mal pagados, sin prestigio y sin futuro, además de codiciados por todos. Una de las definiciones de Coupland nos especifica estos empleos como “McJob”, referencia sarcástica a la cadena de franquicias más grande del mundo:

Trabajo mal pagado, sin prestigio, sin dignidad, sin futuro, en el sector de servicios. Considerado frecuentemente como una elección profesional satisfactoria por personas que nunca han tenido ningún trabajo.⁷⁰

El trabajo ideal para los afectados por la llamada “Crisis de los veinticinco años”:

⁷⁰ Douglas Coupland, *op. cit.*, p. 21.

Periodo de hundimiento mental que se produce después de los veinte años, normalmente provocado por la incapacidad para vivir fuera del mundo de la enseñanza o de los ambientes estructurados, acompañado del descubrimiento de la propia soledad en el mundo. A menudo supone la iniciación en el ritual del consumo de fármacos.⁷¹

Así, según Coupland, los jóvenes inmersos en la angustia existencial, fuera de la escuela (los que ingresaron) y en la carencia de un futuro preciso o atractivo apostarían más por la apatía, la dispersión y el sinsentido, pero sin olvidar en ningún momento la rabia y frustración que esta situación provocaba.

De acuerdo a esta información, podemos sugerir la hipótesis de que la industria, por su parte, detectó estas circunstancias y la consecuencia directa por ellas: el déficit en sus ventas. Esa juventud no deseaba comprar y consumir más. La invasión y excesos del *marketing* eran ya causantes de una reacción contra él. Era tiempo de inventar algo, además de publicidad más elaborada. Los medios de difusión masiva utilizaron un mecanismo para integrar el descontento como un nuevo producto, como una identidad que se podía adoptar viendo MTV o comprando los accesorios adecuados en alguna tienda que los ofreciera.

La *Generación X* arribó entonces como la salvación para la industria cultural. Sólo habría que llenar los espacios habituales de la juventud, como por ejemplo, la música:

Surgieron programas de radio y publicaciones para servir a la nueva demanda, los grupos y sellos más raros e impensables suscitaban la atención pública y eran ofertados hasta en los grandes almacenes, y toda

⁷¹ *Ibid.*, p. 60.

una nueva generación de jóvenes oyentes se apresuró a vestir el desastroso uniforme que les permitiera acceder a la nueva moda. Si ayer se vendían Michael Jackson y Dire Straits, fórmulas de éxito probado, hoy tocaba puré de guitarras eléctricas, desgarró expresivo a granel, supuesta independencia, volumen atronador y cabelleras desmañadas. Seattle era el nuevo Liverpool, proclamaron las cuatro listas de turno... y muchos les creyeron. La gran industria, en un principio temerosa y escéptica, hacía sonar sus talonarios en busca de grupos que pudieran encajar en los nuevos tiempos, pagando adelantos que en muchos casos serían una trampa mortal para el contrabando, comprando si era necesario sellos enteros para así adquirir credibilidad a bajo precio.⁷²

El punk rock conocido después como *grunge*, originario de Seattle, fue la bandera musical ofrecida a esta generación por los medios. Sonic Youth, Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden, Alice in Chains, Mudhoney y muchas otras bandas que se desenvolvían en la escena *underground* –marginal o periférica– y que en sus inicios fueron promovidos por pequeños sellos o compañías de discos, todavía dentro del ideal contestatario del rock, fueron pescadas por las grandes empresas disqueras como Sony, Epic o Geffen Records, y ninguna escapó al proceso capitalista del entretenimiento masivo, muy a pesar del discurso de las bandas por no identificarse con nada.

Muy especial fue el caso de Kurt Cobain y Nirvana, quienes se convirtieron en verdaderos estandartes de este ideario, aun en contra de su voluntad. Si hay un rasgo que unificó criterios para identificar a esta generación, definitivamente fue la afición o, por lo menos, la noción de existencia del *grunge* y de la música de Nirvana y, con la posterior muerte del líder de la banda, todo mundo tuvo su versión de “¿quién mató a Kurt Cobain?”

⁷² Ignacio Julia, *Grunge Noise & Rock Alternativo*, España, Celeste Ediciones, 1996, p.12.

Ejemplos de otras bandas representativas de esta generación dentro del género *indi* o *alternativo* fueron: Faith No More, Pixies, Smashing Pumpkins, Blind Melon, Candlebox, Radiohead, Stone Temple Pilots, Rage Against the Machine, Nine Inch Nails, Marilyn Manson, White Zombie, Pantera, Type O'Negative, Tool, Deftones, Red Hot Chili Peppers, Green Day, The Offspring, entre muchas otras.

Se difundía la inconformidad, las ropas raídas, los cabellos largos, la depresión, la angustia y el punk rock. Los videos musicales en MTV reforzarían el proyecto, y más tarde, lo haría el cine.

No obstante, el modelo fue transmitido por cable a todo el mundo y el mote de *Generación X* tuvo vida todavía un tiempo, al considerarse, de cierta manera, legítimo y apegado a la realidad de muchos lugares que no fueran los Estados Unidos, léase inmediatamente Europa, y en general el llamado primer mundo. A los países a donde llegó esta identidad, más que un colectivo que pudiera asumirse en concreto como una contracultura de la *X*, se trataba de una juventud que compartía condiciones sociales similares, y que además se identificaba con lo que veían y escuchaban en las películas o en MTV. En la internet podemos encontrar páginas y blogs de los distintos países donde se adoptó la *Generación X* al contexto local. Por ejemplo, en España, se asoció la frustración con la resaca de la dictadura franquista,⁷³ en México incluso se quiso recrear una "Generation Mex", y hasta se publicó un libro en tono de parodia con ese título del autor Guadamur (México, Ed. Moho, 1997).

⁷³ <http://skiras.blogspot.com/2006/11/generacin-x.html>

Así, en los Estados Unidos, la juventud asimiló durante un tiempo esta nueva identidad, si no revolucionaria, al menos reivindicativa, o de perdida novedosa. Y quienes siguieron con el temor ante este grupo de jóvenes, frente a la sociedad contemporánea en general, continuaron siendo las industrias. Aquellas que tarde o temprano emplearían a este modelo de individuos que ellas mismas estaban creando.

Esta preocupación fue consciente para las empresas que se preguntaron cómo “dominar” o incorporar a estos jóvenes a la sociedad. Hay sitios en Internet que manifiestan su preocupación por el nuevo cambio de roles en la vida laboral. Ejemplo es un portal de mercadotecnia que recomienda diez puntos *indispensables* ante el potencial peligro de *los x* y su dispersión. Se hace énfasis en el carácter anticonsumista de estos jóvenes, en las posibles nuevas estrategias del *marketing* y en las políticas de trabajo para acercarse a ellos. Uno de los puntos enfatiza:

... 2. Dan menos valor a las jerarquías. Por lo tanto se debe tratar a los miembros de generación "X" como iguales, no como subordinados. Es necesario incluir a los miembros de la generación "X" en el proceso de aprendizaje. Si un instructor le da una orden a un ejecutivo tradicional, probablemente la lleve a cabo. En cambio, es muy posible que el de la generación "X" no lo haga hasta que esté convencido de que es lo correcto...⁷⁴

A grandes rasgos entendemos que *los x* buscan mayores condiciones de igualdad y rechazan a sus patrones y sus normas, además de la lealtad corporativa, consecuencias todas del autoritarismo inaguantable de décadas anteriores. Algunos de estos ideales

⁷⁴ Gerza Artículos, *Estilo de aprendizaje de la Generación X* (en línea), Dirección URL: <http://members.fortunecity.com/dinamico/articulos/art018.htm>, (Consulta: 26 de noviembre de 2007).

reivindicativos son consecuencia de la lucha contracultural como la igualdad social, la de género y la defensa ante la explotación.

3.3.1. Esquema de la *Generación X*

Considerando que al definir un objeto lo limitamos, los rasgos particulares de este grupo están supeditados a la volubilidad de los individuos que pudieran asumirse como *Generación X*. Con base en el concepto de Douglas Coupland, y en sus libros *Generación X* y *Planeta Shampoo*, la juventud con la cual convivió este autor y de la que se plasmaron sus características primero en sus libros, y después en los medios audiovisuales, podemos identificar a sus integrantes por aspectos económicos, sociales y particulares, apoyándonos también en el prólogo de Vicente Verdú a la edición en español de *Generación X*:⁷⁵

- *Características económicas:*
 1. Envidia de la riqueza y bienestar material de las generaciones anteriores.
 2. Escasos ingresos.
 3. Ocupaciones temporales (nombrados *McJob* por Coupland).
 4. Pocas posibilidades de futuro con comodidad económica.
 5. Fin de las oportunidades laborales prósperas.
 6. Rechazo general al consumismo.

⁷⁵ Verdú Vicente, *op.cit.*, pp. 7-12.

- *Características socioculturales:*

1. No protestan, no explotan; simplemente se acomodan o desaparecen: la indiferencia es la propuesta.
2. Esta juventud ha dejado de pelear por el éxito, la fama y el dinero.
3. Gestan involuntariamente una cultura del desastre o del caos.
4. Menosprecian el porvenir y la competitividad.
5. Rechazan los trabajos convencionales o burocráticos.
6. Carecen de furor reivindicativo, no se asumen como rebeldes, sino como residuos.
7. La mayoría tienden al desempleo y han llevado su educación hasta las instituciones universitarias.

- *Características particulares:*

1. Exigen nuevas formas de conocimiento y estimación.
2. Buscan la espiritualidad, aunque no de la manera ferviente de los *hippies*.
3. Su humor es generalmente sarcástico.
4. Son *X*, porque siendo muchos se consideran ajenos a los enredos del sistema (y ninguno se autoproclamará *X*).
5. Son complejos y sutiles, recogen la experiencia social de otras juventudes para criticar o describir la realidad.

6. Desprecian las vestimentas y apariencias aseadas y correctas, relacionadas con el *yuppie* aparentemente exitoso, y utilizan cualquier cosa que desentone sin querer llamar la atención.
7. Su música es cualquier cosa menos el pop, relacionada con lo *yuppie*.

El llamado “libro insignia”, más allá de pretender ser un manual de identidad, capítulo por capítulo relata las características de una juventud escéptica ante el tren desenfrenado de la vida consumista. Los títulos de los capítulos van ya reflejando un poco del trasfondo sociocultural: Nuestros padres tenían más, Basta ya de reciclar el pasado, No soy un objetivo de mercado, Deja el trabajo, Crisis de los veinticinco años, Muerto a los 30 enterrado a los 70, Comprar no es crear, No te comas a ti mismo, Las experiencias compradas no cuentan, ¿Por qué soy pobre?, Los famosos mueren, Cultiva flores, Mtv sí balas no, Bienvenido a casa hijo ya no estás en Vietnam, La aventura sin riesgo es como Disneylandia, El plástico nunca se desintegra, Esperando el resplandor, entre otros.

En cada capítulo se abunda en las características de herencia contracultural:

- El escape ideal es a la zona periférica del mundo (Palm Springs, México, Brasil). Se le tiene añoranza a la vida en los países económicamente desfavorecidos donde “todo el tiempo es verano”.
- La descripción de los ambientes de trabajo, los edificios enfermos o de oficinas, definen a la tecnologización como un aspecto altamente nocivo para la salud.

- Las generaciones mayores a ellos jamás podrían comprender cómo los explotan los del *marketing*, puesto que son sobrevivientes de la depresión económica del 29 y la posguerra: comprar es algo positivo y progresista.
- Todos los diálogos de los personajes están llenos de referencias publicitarias, reflejo de la mercadotecnia insertada en el común de vida.
- La televisión es la gran compañera sentimental e ideológica de los estadounidenses de todas las edades, se ha convertido en una presencia en todos los hogares, pero los jóvenes no encuentran nada ahí.
- Existe una búsqueda de los occidentales entre los escombros consumistas de lo verdaderamente religioso, representado en este caso por lo inmediatamente opuesto: oriente.
- Los mismos padres no tienen expectativas optimistas hacia sus hijos X.
- Los videos de rock de MTV sirven para que los jóvenes se mantengan ocupados y no protesten como en países donde no existe ese canal.
- Hay una separación irremediable entre los X y sus amigos casados y absortos en la supervivencia capitalista.
- Los jóvenes perciben una ausencia de la historia en su sentido crítico o concientizador.
- El resto de la juventud que no entra en el estilo X tiene miedo a salirse del consumismo por no ubicar otro modo digno de vida.⁷⁶

3.4. México 90: también se escribe con x

Para mediados de los noventa la contracultura en México había persistido casi 50 años, desde la aparición del *pachuco* en la década de los cuarenta. No se podía ubicar

⁷⁶ *Ibid.*, p. 308.

concretamente alguno de los grandes movimientos del pasado pero se percibía cierta característica *X*, coincidiendo también un poco con el espíritu *punk* y *dark*, es decir, el futuro no era muy promisorio y flotaba un aire de desencanto y frustración.

Algunos jóvenes se identificaban más con el *punk*, otros con el metal pesado, otros con la psicodelia, pero en realidad estos grandes movimientos contraculturales se entremezclaron y los jóvenes tomaban de ellos según les gustaba, y mezclaban todo sin preocuparse, como sucedió también en EU. A fin de cuentas lo que se deseaba era expresar un descontento que crecía y que era consecuencia de la descomposición del régimen político del PRI y sus más de 60 años en el poder.

Para los jóvenes el panorama no era alentador y tendía más bien a la depresión. La educación universitaria se cerraba para la población de bajos recursos, a la que se pretendía “programar” literalmente como técnicos, empleados, obreros y servidores sin posibilidades de ascenso a los planos superiores de riqueza, en clara consecuencia de la instauración de la tecnocracia, o ya convertida en neoliberalismo. Incluso para los que podían estudiar, las posibilidades de empleo no eran amplias, y en caso de obtener trabajo, debían convencerse de que era una suerte extrema el tenerlo y que lo principal era conservarlo; es decir, no pedir aumentos ni mejores condiciones. Sólo un sector muy pequeño de la juventud tenía acceso a excelentes bienes y servicios educativos y sociales, lo cual aumentaba la inconformidad.

En cierta manera las condiciones eran semejantes a las de los años cincuenta y sesenta, sólo que mucho más agudizadas. Desde principios de los noventa fue observable que, contra todos los pronósticos, los sesenta estaban muy presentes: Jim

Morrison fascinaba a nuevos adolescentes y para los más tranquilos estaba la onda retro. Las bandas que aún podían escucharse como transgresoras eran Caifanes, Maldita Vecindad, Café Tacuba, Tex Tex, Botellita de Jerez, Santa Sabina, La Lupita, Tijuana No y los inicios de Julieta Venegas; por supuesto El Tri, y entre la nueva avalancha que se consolidaba: Molotov, Resorte, La Cuca, Guillotina, Poncho Kingz, El Gran Silencio, Control Machete, Plastilina Mosh, Zurdock Movimiento, Estrambóticos, La Gusana Ciega, además del contingente de todas las bandas de Ska. Se escuchaban también Todos tus Muertos, A.N.I.M.A.L., Illya Kuryaki and the Valderramas (de Argentina), Aterciopelados (Colombia), Los Tres (Chile), Héroes del Silencio (España), Mano Negra (que después sólo fue Manu Chao), entre otros.

Entre otras cosas, esto indicaba que las condiciones anímicas eran semejantes a las de los sesenta, incluso la situación adversa con represión, autoritarismo y censura. Poco a poco se robustecieron los mecanismos de control para limitar lo más posible la libertad de expresión: entre represión abierta, crimen político, mecenazgo y censura en los medios, el régimen de Carlos Salinas fue particularmente duro para los que buscaban vías alternativas de expresión.

Un sondeo breve en internet realizado para este trabajo, en su mayoría contestado por estudiantes de licenciatura con un rango de edad aproximadamente de veinte años, refleja que la mayoría de ellos comparten ciertas características de la *Generación X* aunque ponen énfasis en que las condiciones sociales de México hizo que se viviera de manera muy particular.

Se comparte la frustración, la desesperanza y la depresión; consecuencias de la imposición de la cultura dominante y de los moldes culturales que vienen del llamado primer mundo. También creen que es difícil afirmar que la *Generación X* se vivió en México como en Estados Unidos, puesto que hay cosas complicadas de adaptar a la realidad de nuestro país, como el poder adquisitivo de los estadounidenses, además de la ausencia de los ideales revolucionarios en aquel país.

Los problemas políticos nacionales eran diferentes y se sentía una atmósfera de desconfiada prosperidad al creer que entraríamos al primer mundo con el entonces flamante Tratado de Libre Comercio. Sólo un año después reventó la fantasía con la devaluación del 95 y sus consecuencias inmediatas como el desempleo, inflación y un aumento en la delincuencia. Estos ingredientes contribuyeron a encubar la sensación de pesimismo, desilusión y desesperanza que la *Generación X* proponía a través de MTV, películas y algunos otros medios como revistas o programas de televisión extranjeros. Así, los jóvenes mexicanos pudieron identificarse de alguna manera con el *genxer*, aunque también con muchas otras expresiones como los góticos, los eskatos y los cholos.

Las personas que contestaron estas entrevistas electrónicas, jóvenes en su mayoría, afirman que en México se aspira a un poder adquisitivo similar al estadounidense, y que hay una lucha por obtener ese poder. No obstante, coinciden en que las condiciones de desigualdad que genera el sistema dominante occidental producen un desencanto, un rechazo hacia trabajos monótonos y limitantes, además de una angustia por no ubicar un futuro económico próspero. Lo cual no significa que el panorama sea desolador. Por el contrario, proponen que es tiempo de transformar la

realidad y de aprender de esta desilusión –que muchos ciertamente han experimentado– para seguir en busca de mejores condiciones de vida y de desarrollo.

Así, en los noventa, la cultura oficial de México se había vuelto conservadora, cómplice de la censura, neELITISTA y paternalista. En ese contexto, la contracultura ofrecía un respiradero. La opresión avanzaba también, pero la voluntad de expresión de muchos jóvenes buscaba salida a pesar del desencanto y los intentos del sistema por bloquearla.⁷⁷

3.5. La moda contracultural. La comercialización de “lo incómodo”

En este apartado se concentra la parte más importante de todo este trabajo. Una vez expuestos las particularidades de la industria cultural, la relativización del concepto de juventud, la contracultura y la *Generación X*, el mecanismo por el que la contracultura se convierte en una moda o un producto es el siguiente:

De entrada, es difícil ubicar quién es el portador de la “verdadera” contracultura. ¿Quién es genuino? ¿Quién un producto de los medios y la moda? Por un lado, el rebelde contracultural, y por el otro, la copia engendrada por la televisión y los medios. Entre estas dos posturas oscila el cuerpo mayoritario de los portadores de la contracultura, es decir, entre aquellos que deambulan de un lado al otro durante su “tiempo de exploración” o juventud.

⁷⁷ José Agustín, *op. cit.*, pp. 123-126.

¿Cómo puede convertirse el rebelde contracultural, sus deseos de identidad y su crítica al sistema en un negocio? ¿cómo se convierte en producto su actitud en forma de música, ropa, revistas, películas, programas de televisión? Desde esta lógica podemos explicarlo como un juego de publicidad, y a partir de un criterio estético, situación que el sociólogo francés Pierre Bourdieu denomina: “la ideología del gusto natural”.⁷⁸

Según este criterio estético, la diferencia entre lo bonito y lo feo, lo vulgar y lo fino, se encuentra en el objeto en sí. El arte malo es simplemente malo *per se*, pero sólo las personas con cierto conocimiento estético específico podrán diferenciarlo. Estos individuos a su vez forman siempre un sector, o una clase social.

El criterio estético en Bourdieu es siempre una cuestión de *distinción*, el cual, además de diferenciarse por sus propias características lo hace por *lo que no es*. “El gusto quizá sea, primero y ante todo, un disgusto; el producido por el horror o la intolerancia visceral de los gustos de los demás”.⁷⁹

Es decir, un objeto se vuelve bello o estético directamente en oposición a lo considerado feo o vulgar. O se hace valioso en oposición a lo devaluado. Con este mismo criterio de *distinción* podemos explicar no simplemente objetos artísticos, sino productos mercantiles. Y no diferenciarlos específicamente por la belleza, sino por cualquier otro rasgo que ese sector o clase dominante imponga arbitrariamente. Estamos convirtiendo un producto en *producto exclusivo*, ¿de quién?, de los que saben reconocer su *calidad* o *autenticidad*.

⁷⁸ Citado en: Joseph Heath; Andrew Potter, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, México, Taurus Santillana, 2005, p. 142.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 143.

Dentro de la publicidad podemos encontrar incontables ejemplos o slogans con este sencillo criterio. Siempre se podrá comprar un chocolate *más sabroso*, una casa *mejor ubicada*, un coche *más cómodo*; y dentro de las categorías culturales, una identidad *más rebelde*.

En una sociedad criticada por la masificación y el consumismo conformista, la rebeldía natural consiste en lo individual, inconformista y transgresor. El rebelde contracultural captado por los medios ofrece una imagen de alguien que no compra lo que todos compran, y que critica los hábitos de consumo de los demás: la moda, los productos mediáticos, el hecho de enrolarse en una carrera de adquisición contra todos, así como estar conforme con dicha actitud.

Además de constituir una imagen de identidad para la juventud, en una etapa en la que se necesita un modelo de proyección, ante el cambio e inestabilidad de una edad de la vida a la otra, la industria cultural y sus medios ofrecen este modelo de rebelde, respaldado por un imaginario ideológico. En este caso, el de la contracultura.

Si se considera la situación política en la que surgió la contracultura de los *hippies* y el modelo cerrado de la tecnocracia ante las cuestiones humanistas, las expresiones de contracultura surgen fuera de la tendencia general de la cultura instituida, y por ende, fuera de los medios de difusión. Dentro de esta misma necesidad del joven de reconocerse a sí mismo en relación con un grupo, una sociedad o una identidad, las manifestaciones contraculturales son un laboratorio de expresiones alternativas a la cultura que los jóvenes reconocen como suyas, proponiendo una nueva

gama de formas de convivencia, expresiones, valores éticos, filosofías, estética y percepción de la realidad.

Es justo de estas nuevas expresiones y propuestas, que parten del espíritu creador –como afirman estudiosos como Watts, Roszack, Goffman, Racionero o Fadanelli–, del que la industria cultural y los medios se sirven para proponer los nuevos imaginarios juveniles de identidad, como un proceso comercial ordinario para ellos.

El individuo harto del *sistema* y de sus consecuencias controladoras, que limitan su libertad y lo sujetan a un consumismo alienador, intentará diferenciarse de esta situación a como dé lugar en pro de una identidad propia y auténtica, y a favor de su realización independiente del grueso de la sociedad. Por lo tanto, buscará símbolos de *distinción*. Dichos símbolos se encuentran naturalmente en la contracultura, al tratarse de la corriente *underground* de la humanidad.

Pero lo que hacen los medios es recoger dichos símbolos e insertarlos en el mercado, incluso con el mismo mensaje anticultural. No podría ser de otra manera para poder asegurar el éxito de las ventas de este producto. Joseph Heat y Andrew Potter lo explican en el libro *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*:

El gran defecto de la sociedad de masas es que convierte a los individuos en miembros del rebaño, piezas del engranaje, víctimas de un conformismo descerebrado. Todos llevan unas vidas frías y superficiales, dominadas por valores frívolos y materialistas. El sistema les manipula para amoldarlos a sus requisitos funcionales e impedir que sepan lo que es la auténtica creatividad, la libertad o la satisfacción sexual completa. Pero, claro, dicho todo esto, ¿quién iba a querer ser miembro de la sociedad de masas? La gente más bien querrá demostrar como sea que *no*

son una simple pieza del engranaje. Y, por supuesto, al divulgarse una imagen negativa de la sociedad de masas, todos procuraran hacer precisamente eso, distanciarse.

Por tanto, la rebeldía contracultural –que rechazaba las normas de la sociedad “tradicional”– se convirtió en un importante símbolo de distinción. En una (nueva) sociedad que premia el individualismo y desprecia el conformismo, ser un “rebelde” constituía ya una nueva categoría transicional.⁸⁰

Ser un *hippie*, ser un punk, un gótico, un *genxer* equivaldría a ponerse la distinción de “no ser un engranaje más igual que todo mundo”. No se trataría de la estética de la belleza, sino de la liberación de la conciencia, de ser “un salvado”, un “antisociedad de consumo”. Así, los productos mediáticos y la moda ofrecerían la nueva imagen de distinción.

La contracultura de los *hippies*, *punks* y *góticos* surgió antes de su tratamiento comercial, y fue posterior el retrato que de ellos hicieron los medios de difusión masiva. En el *genxer* nació de manera deliberada. El cine y MTV, aprovechando las condiciones sociales de esa juventud estadounidense de los noventa, comercializaron su imaginario para promover una identidad juvenil “rebelde” o “contracultural” de toda esa generación, sin un mayor objetivo que hacerse un lugar en el mercado con productos como música, videoclips, películas o programas de televisión, a costa de la necesidad de los jóvenes de identificarse con algo.

De la misma forma en que los niños que se convirtieron en *hippies* asumieron esa identidad como forma de protesta ante el marco social de los sesenta, los chicos de la *Generación X* asumieron la comodidad de la frustración, apatía y dispersión. Esa

⁸⁰ *Ibid.*, p.148.

situación fue influida también en alguna medida por la ideología posmoderna, o la conciencia del fin de la historia y de las grandes ideologías.

Esos adolescentes de los noventa no gozaron de la bonanza económica de los cincuenta, en hogares con mamá y papá, porque muchos crecieron en familias fragmentadas; pero todavía disfrutaron de amplias relajaciones, bienes materiales abundantes, nulas responsabilidades y beneficios educativos hasta la universidad. Fue al salir de ellas, al igual que sus similares de los sesenta, que se encontraron con un panorama hostil, y con opciones poco atractivas.

La industria del “adolescente”, instaurada como veíamos desde los cincuenta con el *rebelde sin causa*, cuarenta años después era mucho más sofisticada. El desarrollo de los medios de difusión era avasallante. La televisión y el cine, principalmente, ofrecían la nueva identidad del “rebelde”.

Pero no todos podrían ser rebeldes, regresando a Bourdieu, por lo mismo que no todos podrían tener el mismo gusto estético. Si todos quisiéramos ser rebeldes contraculturales, la contracultura dejaría de ser eso para convertirse en “La Cultura”, en lo establecido, lo conforme, lo manipulable. No habría más elemento de distinción. Invariablemente el círculo de *rebeldes* iría en aumento, así como aumenta un grupo de consumidores de cierto producto *exclusivo*. Entonces los símbolos de distinción se volverían comunes y muy lejos de su significado original. Así, el verdadero rebelde resistiría con sus expresiones, y nuevos grupos se conformarían en el futuro, y a su vez, el publicista tendría que inventar un nuevo estilo. De esa manera la contracultura se reinventa a sí misma constantemente. Tanto del lado *underground*, como en su

apropiación comercial. De esta manera puede entenderse a la contracultura como una línea más del consumismo competitivo.

Al respecto, Heath y Potter abundan:

Por supuesto, para mantener la ideología que sustenta este consumismo, es esencial que la rebeldía se publicite masivamente como una “apropiación”. De este modo, los ciclos continuos de obsolescencia se pueden achacar al sistema, en vez de considerarlos el resultado de la competición por un bien posicional. (...) Además, como la filosofía “antisistema” considera la cultura como una red de represión y conformismo, el abanico de estilos rebeldes es potencialmente infinito.⁸¹

La obsolescencia se vuelve natural, tanto en el ritmo del mercado, como en la manifestación e identidad contracultural. Si bien la contracultura aun tiene muchos puntos de desencuentro con la cultura, y ambas posiciones parecen irreconciliables, el espíritu alternativo, subterráneo o *underground* siempre estará presente como una opción de desarrollo del ser humano, de la cultura, y se seguirá manifestando de la manera que mejor convenga en su momento histórico.

Si en el *hippie* fue demasiado romántica, con el *punk* fue demasiado agresiva, y con el *gótico* demasiado fúnebre, se han adoptado elementos de todas ellas en la cultura. El cabello largo, los cabellos levantados con goma, la vestimenta de manta o de piel, el rock como “música aceptada”, la liberación sexual, o la crítica que hacen estos grupos a la condición humana y social, son elementos con los que convivimos todos los días. Entonces la contracultura se presenta como una manifestación del espíritu humano en todos los tiempos.

⁸¹ *Ibid.*, p.150.

Es de esta manera como podemos entender a la contracultura como una expresión social y humana y, por otro lado, como un negocio. Como una explotación comercial, con el elemento de distinción respecto a lo que se critica dentro de esta sociedad: el consumismo, la tecnocracia y al capital mismo.

En el caso de la *Generación X*, más que un colectivo que pudiera asumirse en concreto como un movimiento contracultural, se trataba de un grupo de jóvenes que compartían condiciones similares, tal y como había descrito Coupland en su novela, y que además se identificaban con lo que veían y escuchaban en la televisión y las películas. Al respecto, un ejemplo muy preciso es el de la bandera musical de esa generación, el del rock *grunge*:

La mal llamada Generación X, los jóvenes de los años noventa, no parecen dispuestos, ni preparados, para utilizar el rock contemporáneo como acicate de una revuelta social. El rock está ahora en todas las salas de estar, es algo totalmente asimilado por la sociedad; basta con cambiar de canal para evitar su estruendo. La gran industria ha invadido lo que antaño era territorio independiente celosamente custodiado, y el paisaje es otro. Está todo mucho más fragmentado y parcelado.⁸²

El rock, la música que en sus inicios sólo podía escucharse en lugares marginales y que ahora puede comprarse hasta en los supermercados:

El rock en todas sus variantes, las formas de vestir, los símbolos y otros lenguajes se universalizan a través de múltiples mecanismos mediáticos. De hecho, los canales musicales de televisión por cable se han extendido por el

⁸² Ignacio Julia, *Grunge noise & rock alternativo*, España, 1996, p.18.

mundo, influyendo notoriamente en las preferencias musicales y determinando el consumo cultural.⁸³

El cine se unió también a este propósito. Su espectro es ahora más global porque el acceso a él es más sencillo que los canales de televisión por cable, incluso a los internacionales a los cuales mucha gente tiene menos acceso. En algunos lugares, este proceso en el cine sucedió de manera similar a su país de origen. México estuvo incluido.

Hemos escogido un par de muestras de ese cine identificado con las características contraculturales mencionadas, y con aquellas que Douglas Coupland observó en la juventud que le rodeaba. Analizaremos a continuación los casos de *Trainspotting* y *El club de la pelea* por ser películas que retratan explícitamente el desencanto ante el modelo de vida occidental, característica ineludible del ideario de la *Generación X*, y por su crítica fundamental a la cultura dominante.

⁸³ *Ibid.*, p.18.

CAPÍTULO 4: DOS Y MÁS MUESTRAS
CINEMATOGRÁFICAS SOBRE LA *GENERACIÓN X*

4.1. Películas de la *Generación X*

Además de *Trainspotting* y *El club de la pelea* existieron algunas otras cintas que retrataron de distintas maneras a la *Generación X*, ya fuera como un producto, o como una expresión cultural. La mayoría de forma implícita, pero incluso también de modo directo con sobrenombres como *Generación 90* en el caso de *La dura realidad* (*Reality Bites*, Ben Stiller, Estados Unidos 1994), que intentó convertirse en una versión oficial del colectivo. Otras películas fueron: *Singles* o *Solteros* (Cameron Crowe, 1992), *Clerks. Detrás del mostrador* (*Clerks*, Kevin Smith, Estados Unidos, 1994), y *Kids* (*Kids*, Larry Clark, Estados Unidos 1995).

No se decidió analizarlas por distintas razones, pero la de mayor importancia fue que no marcaron de manera más amplia, como las dos escogidas para este trabajo, la crítica al modelo general de vida del mundo occidental, característica fundamental de la contracultura. También variaron en sus distintos enfoques respecto de la desilusión de los jóvenes de los noventa con el problema del futuro sin futuro, incluso con tratamientos de comedia. Y por último, sólo se seleccionaron las dos películas del título de este trabajo para tener un enfoque más delimitado en el análisis comparativo.

4.2. *Trainspotting*.

Trainspotting. La vida en el abismo (Trainspotting, Danny Boyle, UK, 1996)

Dirección: Danny Boyle. **Guión:** John Hodge, basado en la novela homónima de Irvine Welsh. **País:** Reino Unido, 1996. **Foto en Color:** Brian Tufano. **Música:** Jonathan Miller. **Edición:** Masahiro Hirakubo. **Con:** Ewan McGregor (Renton), Ewen Bremner (Spud), Johnny Lee Miller (Sick Boy), Kevin McKidd (Tommy), Robert Carlyle (Begbie), Kelly McDonald (Diane). **Producción:** Andrew McDonald / Channel Four Films. **Duración:** 94 mins.

SINOPSIS:

Un grupo de amigos intenta encontrar sentido al mundo materialista actual a través de las drogas, estafas, fiestas y la búsqueda de problemas. Un viaje a situaciones extremas que desafían lo absurdo del mundo consumista, el orden establecido y la angustia por el futuro. Los personajes de esta historia, de acuerdo a su relevancia, son:

Mark Renton (Ewan McGregor): un joven veinteañero al que le desagrada el porvenir que la sociedad le ha preparado: escoger “la vida”, un empleo, consumo. En lugar de eso prefiere usar todo tipo de drogas a su alcance, principalmente heroína. Todas sus actividades giran alrededor de ese propósito. Es astuto, lúcido e introvertido. Es consciente de la disyuntiva que el mundo contemporáneo le plantea: “la vida” (empleo, familia, consumo) o el escape mediante el placer destructivo. Se traslada de una opción a la otra en una lucha personal por escoger su destino.

Sick Boy (Johnny Lee Miller) es otro veinteañero que también consume drogas y heroína. Es cínico y grandilocuente. También es capaz de hacer cualquier cosa por

conseguir droga y pasarla bien. Fanático de Sean Connery, conoce toda la información relacionada con su carrera. Aspira a ser un traficante de drogas.

Spud (Ewen Bremner) también consume drogas y heroína como fin único de su existencia. Es el personaje más noble, pero el más descuidado y dependiente de la droga. Es también el miembro más tranquilo de su grupo de amigos y con quien todos cuentan en distintas situaciones.

Begbie (Robert Carlyle) no consume drogas, sólo alcohol. Su verdadera adicción es por la violencia. Es impulsivo, estafador e intransigente. Necesita estar metido en problemas para sopesar la vida. Juega billar y bebe. Mantiene un fuerte apego a las costumbres autoritarias dominantes en otras épocas.

Tommy (Kevin McKidd) es el miembro más saludable del grupo. Hace ejercicio y siempre dice la verdad. Tiene novia e intenta llevar una vida sana. Es honesto y leal con sus amigos. Sólo cuando tiene una separación con su chica comienza a inyectarse heroína.

Diane (Kelly McDonald) es una chica que Renton conoce en un bar. Es relajada en cuanto a sus relaciones personales, bebe y consume drogas blandas como el hashis. Es estudiante y vive en casa con sus padres. Deambula en busca de experiencias entre el mundo establecido y su contraparte subterránea.

La película comienza cuando Renton y Spud son perseguidos por dos vigilantes de una tienda, mientras corren por las calles de Edimburgo, Escocia. Caen de sus ropas varios artículos robados y la voz en *off* de Renton menciona el ya conocido monólogo:

Elige una vida, un empleo. Elige una carrera, una familia, una maldita televisión inmensa. Elige lavarropas, autos, CD y abrelatas eléctricos. Elige una buena salud y el colesterol bajo. Elige las hipotecas a plazo fijo. Elige una primera casa. Elige a tus amigos. Elige tu ropa informal. Elige un traje de tres piezas comprado en cuotas y pregúntate quién demonios eres un domingo en la mañana. Elige sentarte en el sofá a mirar programas estupidizantes mientras comes comida chatarra. Elige pudrirte en un hogar miserable, siendo una vergüenza para los malcriados que has creado para reemplazarte. Elige tu futuro. Elige la vida. ¿Por qué querría eso? Elijo no elegir la vida. Elijo otra cosa ¿Las razones? No hay razones ¿Quién las necesita si hay heroína?⁸⁴

Después de eso, nos presentan rápidamente a todos los personajes. Observamos una escena en un departamento descuidado en esa misma ciudad. Renton y Spud experimentan una dosis de heroína. Swaney (Peter Mullan), el dueño de ese local, mira cómo Sick Boy exhibe su sabiduría sobre Connery con Allison (Susan Vidler), a quien también le inyecta una dosis. Hay un bebé en uno de los cuartos. Renton está apartado y Spud se recuesta en el piso en estado de éxtasis. Escuchamos otros monólogos significativos de Mark Renton:

⁸⁴ Monólogo de Mark Renton (Ewan McGregor) dentro de *Trainspotting, la vida en el abismo* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996).

“Muchos creen que (el hecho de consumir heroína) se trata de miseria, desesperación, muerte. No hay que olvidar todo eso. Pero se olvidan del placer. De lo contrario, no lo haríamos.”⁸⁵

Después de esa sesión, Renton quiere dejar las drogas. Consigue unos supositorios de opio como revulsivo. Le caen mal y busca un baño en un salón lujoso. Lo encuentra, sucio en extremo, “el peor baño de Escocia”. Evacua, y después de eso observamos una ahora clásica secuencia: Renton se mete dentro del sucio retrete para encontrar los supositorios y nada en un mar de aguas fétidas hasta recuperarlos.

Por otra parte, Spud intenta conseguir trabajo y acude a una entrevista a la que asiste después de ingerir cocaína. No para de hablar y los empleadores, fastidiados, le dicen que luego se comunicarán con él. Renton al intentar dejar las drogas, mata el tiempo en distintas actividades junto con Sick Boy, como disparar a un perro, a distancia, con un rifle de salvas de francotirador.

Después vemos que en un bar, Begbie cuenta una historia a sus amigos sobre un juego de billar en la que él mismo gana el juego, pero Tommy les había contado ya la verdadera versión en que Begbie aporrea a un distraído cliente cercano a su mesa con el pretexto de que lo distrajo. Después de contar la historia, Begbie arroja al aire un tarro vacío desde el primer piso del bar y se estrella en el rostro de una chica del piso de abajo. Comienza así una bronca que pone feliz a Begbie y en la cuál incursiona con éxtasis, ante la mirada acostumbrada de sus amigos. Cuando Tommy contaba esa

⁸⁵ *Ibid.* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996).

versión en su departamento a Renton, éste le roba un video en el que tiene relaciones sexuales con su novia.

Aquí termina la presentación de los personajes, dejándonos claro quienes son, qué hacen y dónde se desenvuelven.

Después, continuando la historia, hay una secuencia en la que los amigos de Renton y algunas de sus parejas van a un bar-discoteca, ahí Renton conoce a Diane y terminan en su casa teniendo relaciones sexuales. Tommy también quiere tener sexo con su novia esa noche, ella le pide que ponga el video donde aparecen juntos. Tommy no lo encuentra, se pelean y su novia lo deja. Spud no logra tener sexo ya que se encuentra demasiado ebrio, despierta al día siguiente en la cama de su novia mojado en sus propias heces y fluidos corporales.

Para distraerse de lo de su novia, Tommy invita a sus amigos a respirar aire fresco y a caminar por un monte con el fondo de un gran paisaje escocés. Ellos le contestan que no están locos y discuten sobre el ser escocés y lo nefasto que eso es para Renton, quien le grita a Tomy: “Somos la basura del mundo. La mierda más miserable y patética que haya poblado la Tierra. Ni todo el aire puro del mundo cambiaría esa situación”.⁸⁶ Molestos, deciden regresar a la ciudad y volver a usar las drogas .

Vemos luego que Renton, Spud y Sick Boy hacen cualquier cosa por conseguir una dosis de heroína. Tommy, deprimido por el abandono de su novia comienza a usarla

⁸⁶ *Ibid.* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996).

también. Roban, falsifican, consiguen recetas médicas. Prueban todo. Renton comenta que se inyectarían vitamina C si fuera ilegal.

Poco después, viene una secuencia en la que el bebé muere en el departamento de Swaney ante la estupefacción de todos. Renton se da cuenta de que era hijo de Sick Boy y Allison. Mark intenta decir algo “consolador” o “humano”, pero sólo logra preparar una dosis de heroína para aliviarse el dolor. A partir de este hecho intensifican el uso de la droga, tienen aún menos remordimientos y roban más. Sick Boy no vuelve a ser el mismo. La voz en *off* de Renton nuevamente nos describe la nueva y angustiante situación:

Algo se perdió en Sick Boy para siempre, no tenía una teoría para justificar la muerte del bebé. Sólo podíamos seguir adelante, apilando miseria sobre miseria, ponerla en una cuchara y disolverla en bilis. Luego inyectar en una vena y empezar otra vez. Y seguir saliendo, robando y jodiendo a la gente. Avanzando hacia el día en que todo saldrá mal. Porque no importa cuánto ocultes o robes, nunca alcanza. No importa cuánto jodas a la gente, siempre necesitas más.⁸⁷

En seguida viene la secuencia en la que dos policías atrapan a Spud y a Renton en la corretiza con que abre la película. Spud va a la cárcel por 6 meses. Renton es absuelto por estar en un programa de rehabilitación de la heroína. Aún así recae y consume nuevamente. Experimenta una sobredosis que lo hace terminar en el hospital. Después viene la escena de la crisis alucinatoria en su propio cuarto, donde observa al bebé muerto caminar de cabeza sobre su techo.

⁸⁷ *Ibid.* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996).

Al superar la crisis, Renton descubre a Tommy más sumergido en la heroína, éste le pide dinero a su amigo y él se lo da para conseguir una nueva dosis. Diane le dice a Renton que tiene que encontrar algo nuevo. Entonces Renton encuentra un trabajo en Londres como vendedor de departamentos. Le va bien, le parece un universo nuevo por sentirlo totalmente ajeno a él. “Si la sociedad existía, yo no tenía nada que ver con ella. Me gustaba cómo sonaba: beneficios, pérdidas, préstamos, alquileres, sub-alquileres, subdivisiones, engaños, fragmentaciones, huídas”.⁸⁸ Casi se siente satisfecho en la vida cuando Begbie llega a establecerse con él, prófugo de la justicia, y pronto se apodera de todo su espacio y objetos personales. Poco después llega también Sick Boy.

Después de muchos problemas con ellos, y antes de que terminen de vender todo lo que hay de valor en su departamento, Renton los muda a uno de los apartamentos que vende, sin pagar alquiler. Funciona hasta que unos posibles compradores son sorprendidos, y posiblemente asaltados, por Begbie y Sick Boy. Renton pierde así su trabajo, y los tres regresan a Edimburgo.

La muerte de su amigo Tommy es otro motivo que los hace regresar. En su funeral, un hombre le explica a Renton que éste murió intoxicado por las drogas y por las heces fecales de un gato que le había comprado a su novia, y que al ser rechazado por ella vivía en el departamento de Tommy. La depresión, la suciedad y las drogas envenenan a Tommy, quien es encontrado difunto después de varios días de su muerte. Todo esto se cuenta con una serie de escenas en las que se alterna el tiempo y observamos todos los acontecimientos

⁸⁸ *Ibid.* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996).

Después del funeral, Sickboy, Begbie, Spud y Renton planean ir a Londres a hacer el negocio más grande que hayan hecho: venderle 2 kilos de heroína a unos traficantes, por una cifra mucho más alta de la que ellos pagaron por conseguirlos. Se transportan a Londres en un incómodo viaje para Begbie, y ya con muchas diferencias en su amistad. Se encuentran con los compradores y les venden los 2 kilos por 16 mil libras, aunque tenían mucho más. Renton y sus amigos creen retomar su amistad, pero un conflicto de Begbie en un bar cuando festejan hace tomar a Renton una decisión.

Así, cuando todos ellos duermen en un mismo cuarto, Renton aprovecha la circunstancia y escapa con todo el botín ante la mirada aterrada de Spud. A quien le deja un fajo de 2000 libras en una caja de seguridad, como después se ve. De esa manera, Renton decide escoger “la vida”, iniciando una nueva, sabiendo que ha traicionado a sus amigos pero que ellos habrían hecho lo mismo. Decide incorporarse a lo que criticaba en la sociedad en un inicio y comenzar a vivir consiguiendo mercancías y protocolos sociales. Hasta morir:

Soy un mal tipo pero eso cambiaré. Elegiré la vida, busco otra cosa. Seré como ustedes: trabajo, familia, TV grande, lavarropas, auto, CD, abrelatas eléctrico, buena salud, colesterol bajo, seguro dental, hipoteca, casa, ropa informal, traje de 3 piezas, comida chatarra, hijos, paseos en el parque, auto limpio, ropa nueva, Navidad en familia, jubilación, exención positiva, sobrevivir. Mirando al frente, hasta morir.⁸⁹

⁸⁹ *Ibid.* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996).

4.2.1. Sobre la contracultura

Basada en la novela homónima de Irvine Welsh (quien realiza un pequeño papel como vendedor de droga en la cinta), *Trainspotting* levantó mucha polémica en su tiempo como *película de drogas*. Fue condenada por muchas críticas por su desinhibición a este respecto, a pesar de su tratamiento desapegado de la lección moral.

No obstante, desde nuestra perspectiva, lo verdaderamente inquietante no es el uso de drogas de sus protagonistas, sino el estado de las cosas que los obliga a realizarlo: la forma de vida de las sociedades contemporáneas de finales del siglo XX. Situación ante la que Renton y sus amigos eligen no escoger “la vida” y conseguir droga hasta “el día en que todo saldrá mal”. Para ellos esto es mejor que vivir la vida llena de monotonía, envejecimiento y adquisición de mercancías.

Dentro de la película, esta situación coincide con otras características del movimiento de contracultura *hippie*, las cuales están reflejadas en ésta y en muchas otras películas ya en un tratamiento más comercial. Esta herencia, en mayor o menor medida conserva fuerza, de acuerdo con el manejo de la obra artística. A continuación expondremos los elementos que hemos marcado previamente del movimiento *hippie* dentro de esta película:

Rechazo a la sociedad de consumo y al autoritarismo

La secuencia inicial nos plantea con claridad esta situación. Renton y Spud escapan de dos guardias de una tienda mientras caen de ellos artículos robados, al tiempo que escuchamos el monólogo más conocido de la cinta. ¿Por qué escoger una vida llena de materialismo, si existe el arriesgado placer de la heroína?

En esta secuencia observamos *travellings* dinámicos que nos atrapan desde la toma inicial con Renton y Spud corriendo por la calles de Edimburgo, al tiempo que escuchamos las percusiones que inician la canción *Lust for life* de Iggy Pop.

Por lo menos Spud, Sick Boy y Renton se mantienen con fuerza en esta posición. Renton es el más consciente de las dos opciones y es quien al principio más cabalmente decide no escoger “la vida”: trabajo, familia, la sociedad establecida.

Begbie, quien no usa drogas y mantiene el paradigma de no querer envenenar su cuerpo con esas sustancias, en contraparte bebe alcohol. Es un psicópata que no puede vivir sin violencia, pero sobretodo rechaza también “la vida”. Observamos esta situación cuando provoca broncas innecesarias en bares y billares, cuando asalta a mano armada a los clientes de esos lugares, y cuando roba una joyería y se refugia en el departamento en Londres de Renton.

Tommy renuncia a “la vida” cuando la depresión por el abandono de su novia lo devasta hasta la muerte. ¿Por qué si él ha seguido el “camino correcto” de “la vida” se desploma en una situación fatal e irreversible? Su mismo departamento, que en las

primeras escenas de la película es limpio, luminoso y ordenado, después del quiebre es sucio, oscuro y caótico. Aquí el trabajo artístico de la película nos refleja la contraparte de la sociedad de consumo, la cual parece haber “traicionado” a Tommy, quien ha sido un fiel seguidor de sus principios, y al tener un pequeño desliz, lo lleva dramáticamente hasta su propia autodestrucción.

La primer y más fundamental protesta de los *hippies* de los sesenta está presente en la película, más allá del tratamiento amoral del equipo de producción, quienes se limitaron a retratar a los *junkies* sin planteamientos éticos. Incluso lo comenta Irvine Welsh, autor de la novela, en una entrevista:

Habría estado decepcionado si (la película) hubiera sido una mala muestra de realismo social. Creo que en la cinta hay más que eso. Se trata de la cultura y el estilo de vida en un sentido amoral. Acerca de cómo la gente vive sus vidas y cómo interactúa. Verlo como sólo una especie de reacción a la opresión social, a las circunstancias sociales, es cortar algo de su espíritu y convertir a los personajes en víctimas –que no creo que realmente lo sean–. Creo que son gente cuyos ideales y ambiciones tal vez difieren de lo que la sociedad les ofrece, pero creo que a cambio tienen una gran fortaleza.⁹⁰

Liberación sexual

La novela original fue escrita en los ochenta y la liberación sexual era ya algo consolidado en Europa. Al respecto, observamos la secuencia de la discoteca, a la que todos asisten a buscar pareja, la consiguen, y además terminan sin demasiados problemas en situaciones de relación sexual. En esa secuencia, Diane y Renton, al

⁹⁰ *Trainspotting*, Kit internacional de prensa para el festival de Cannes 1995, Channel Four Television Corporation, 1995.

conocerse por primera vez tienen sexo. Después de eso Renton no permite siquiera que Diane lo tome de la mano y él se va sin prometer mayores compromisos.

Tommy también intenta tener relaciones sexuales con su novia sin dificultades, producto del ambiente de la discoteca, y la chica de Spud también está dispuesta a tenerlas aunque él se encuentre indisposto después de beber demasiado.

Posteriormente, Begbie también pretende tener sexo con alguien que conoce por primera vez en un bar, pero no lo hace al percatarse un poco tarde que es un travesti, quien asiste sin mayor prejuicio a un antro “ordinario” dentro de esa sociedad. La voz en *off* de Renton, al respecto comenta con ironía:

“La música y las drogas cambian, los hombres y las mujeres también. En mil años no habrá chicos y chicas. Sólo ‘personas’. Me parece genial. Lástima que no le avisaran a Begbie.”⁹¹

Además agrega:

“Creo que somos heterosexuales por descarte, no por decisión. Depende de quién te guste. Es una cuestión estética. Y ni mierda qué ver con la moral. Pero díganse a Begbie.”⁹²

⁹¹ Monólogo de Mark Renton (Ewan McGregor) dentro de *Trainspotting, la vida en el abismo* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996).

⁹² *Ibid.* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996).

En esta cinta, intuimos una sociedad en fase avanzada de liberación sexual. Los tabúes parecen más lejanos. Y al respecto, podemos recordar también el inicio de la cinta en que Spud besa en la boca a Sick Boy agradeciendo una dosis de heroína y Sick Boy sólo le reclama un poco sin más inconveniente.

Apoyo en la filosofía oriental

No hay alusiones al respecto, salvo el hecho de que los personajes consuman heroína por el placer “espiritual” que les brinda. En una entrevista hecha en la revista francesa de cine *Première*, el productor de la película Andrew Macdonald, comentó:

(La heroína) es verdaderamente una droga poco cinematográfica, muy pasiva, no provoca viajes alucinatorios. El efecto de la heroína significa un increíble olvido de uno mismo, una especie de paz... Hay entonces una contradicción con el cine. Podemos decir que más bien teníamos que buscar la recreación del estado espiritual de esos jóvenes, antes que hacer un filme absolutamente realista sobre qué es lo que se siente con la heroína. Para eso hay tres docenas de documentales en Inglaterra.⁹³

La búsqueda de la “espiritualidad”, entendida como cualquier cosa opuesta a las circunstancias de consumo, es algo implícito desde la novela misma en los motivos por los que esos jóvenes usan la heroína y las otras drogas.

Romanticismo

La renuncia a todo esquema de la razón pragmática es una manifestación constante de esta película. No se trata de “escuchar” a las emociones sobre un esquema racionalista,

⁹³ Jean Yves Katelan, *Première*, junio, 1996, p. 113. (Traducción: Nora Judith Núñez).

sino de un escape de este último con, como hemos visto, reacciones desesperadas con la heroína en Renton, Sick Boy, Spud y Tommy, el espíritu “salvaje” del hombre con Begbie, el concentrar todas las actividades diarias en torno a conseguir drogas y la búsqueda del placer en todos los personajes.

Drogas psiquedélicas

El *leit motiv* de la cinta es el universo en torno al consumo de drogas en la juventud que dio vida a *Trainspotting*. Si en la película esto no es una nueva capacidad para comprender la realidad, sí es una sensación paliativa que no se podría experimentar tan fácilmente de otra manera. Vale la pena recordar el monólogo de Renton al comenzar la película:

“Muchos creen que (el hecho de consumir heroína) se trata de miseria, desesperación, muerte. No hay que olvidar todo eso. Pero se olvidan del placer. De lo contrario, no lo haríamos.”⁹⁴

A ello hay que agregar los comentarios de satisfacción de los otros protagonistas luego del uso de la heroína. No obstante, la producción de la película se enfocó en plantear un tratamiento amoral del consumo de drogas, aunque exista una estilización de este hecho con toda una estética: colores brillantes, ambientes decadentes –pero llamativos–, los impactantes y primerísimos planos del brazo de Renton cuando se inyecta. Y sobretodo, la secuencia del buceo de Renton dentro de “el peor baño de Escocia” en busca de los supositorios de opio, en la estilización máxima de este hecho

⁹⁴ *Op. cit.* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996).

con tomas picadas y contrapicadas, tonos suaves en la composición de la imagen y la música clásica de fondo *Suite Carmen No. 2* de Georges Bizet.

En la contraparte “moral”, tenemos la secuencia de la crisis alucinatoria de Renton en su propio cuarto. Tiene como fondo una música electrónica como *Dark and Long* interpretada por Underworld, que da falsa pasividad y mucha tensión. Observamos al bebé muerto que camina de cabeza por el techo, planos con profundidad de campo en la habitación, y tomas intercaladas de los distintos personajes, que nos envuelven en la angustia y desesperación de Renton.

Respecto de este elemento de la psiquedelia en *Trainspotting*, que bien podría suscitar un ensayo completo, las reacciones de la prensa fueron muy diversas y había opiniones a favor y en contra. En las reseñas mexicanas muchas eran en contra por tratarse de un tema aún muy incómodo, pese a la manera imparcial en que se intentó retratar este fenómeno.

Música Rock

El rock ha quedado décadas atrás en *Trainspotting*. Al ser la novela escrita en los ochenta, los personajes hacen referencia a la música pop. Recordemos cuando Tommy le comenta a Spud que fue al concierto de Iggy Pop, que su novia se molestó porque no la invitó, y que esa fue una razón más por la que termina dejándolo.

En la cinta escuchamos de manera extradiegética (como fondo musical) más pop, ya haciendo uso del material de los noventa con bandas alternativas –más cargadas

a esta vertiente— como Elastica, Blur y New Order. Si bien en la secuencia de la discoteca vemos un *rave*, la canción que se escucha (intradiegética) es *Temptation* de Heaven 17 (también pop).

La canción *Perfect Day*, de un cantautor considerado pilar del rock alternativo, como Lou Reed es justo una apología a la heroína. La secuencia con la que tiene lugar es una recaída de Renton que lo lleva incluso al hospital, y a partir de la cual comienza seriamente su proceso de desintoxicación, con crisis incluida.

La música electrónica también tiene presencia al ser la historia filmada en los noventa. La secuencia de la crisis alucinatoria de Renton en su cuarto tiene como fondo la pista *Dark and Long* de Underworld, que da una falsa tranquilidad a una situación de alucinaciones esquizofrénicas. También es de mencionar la secuencia final donde Renton decide escapar con el botín que les dejó la venta de heroína, en la que escuchamos *Born Slippy* interpretada por la misma banda.

Así, más que letras contestatarias y melodías estridentes, tenemos ya la suavidad pop y la tensión electrónica que han vuelto popular la banda sonora de la película, y que nos enfatiza la situación extrema pero desenfadada de los jóvenes de *Trainspotting*.

Comunas

La comuna se volvió sólo un refugio en el departamento ya mencionado. No es una forma de organización independiente, sino una guarida ante el mundo hostil y las condiciones socioeconómicas. Su fin principal es el consumo de drogas.

La manera en que este refugio está representado en la composición de la imagen es con paredes de colores vivos en tonos oscuros y un acabado desgastado, creando al mismo tiempo una atmósfera muy intimista.

En varias secuencias Renton, Spud o Sick Boy terminan noqueados después del pinchazo de heroína, pero la más significativa es cuando ellos mismos encuentran al bebé, que ha crecido en ese lugar, muerto en su cuna. Hecho que queda evidentemente fuera de cualquier propuesta de desarrollo social o comunitario, y dentro de la película, es el momento a partir del cual el consumo de droga abandona su carácter lúdico para los personajes, y entonces se convierte en una situación límite de desesperación y resignación.

Así, lo que quedó de la comuna ya no es una comunidad autogestiva económicamente que proponía un innovador modelo social sin jerarquías. Desde *Trainspotting* es una guarida donde no siempre tiene lugar el placer, sino también la sobredosis y la muerte.

4.2.2. Sobre la *Generación X*

El libro *Generación X* de Douglas Coupland y la película de *Trainspotting* coincidieron en la década de los noventa. Si consideramos que la novela de Irvine Welsh fue escrita en los ochenta, nos es más revelador darnos cuenta cómo esas situaciones perduraron una década después, cuando fue hecha la película.

Encontramos elementos en común en las dos obras como el descontento ante la vida llena de consumo, las pocas posibilidades de un futuro satisfactorio, el rechazo a los empleos convencionales, el rechazo al afán de éxito, a reivindicar a la sociedad, el desinterés político, el aspecto descuidado, la apatía, entre otros.

Características económicas:

Son precisamente las pocas posibilidades de un futuro satisfactorio lo que hace actuar de esta manera a los personajes de la película. Justo el motivo principal de la cinta es plantear por qué alguien quisiera un futuro económicamente “atractivo”, cuando todo lo que lo conforma es angustiante: trabajo, carrera, familia. Mejor sería adoptar *el viaje* y el camino de la intensidad total. Si la *Generación X* se veía llena de desilusión ante dichas expectativas, los jóvenes de *Trainspotting* ya han digerido bastante el desencanto, e indolentes, continúan con el camino de las drogas y la autodestrucción.

Al ser una herencia de la contracultura, algunas de las secuencias ya descritas en el rechazo a la sociedad de consumo y el autoritarismo también ilustran esta situación. El monólogo de inicio de la cinta es claro.

Rechazan también los empleos convencionales. No les interesa ganar dinero, ni para drogarse, para eso existe el beneficio social del Estado (drogas legales o medicinas), o en último caso el robo. Ninguno de ellos ha trabajado o tiene interés en hacerlo en un empleo “exitoso”. Incluso Mark Renton cuando consigue empleo lo hace como un vendedor de bienes raíces en el que se siente totalmente ajeno a la sociedad a

la que pertenece. Begbie prefiere asaltar para sobrevivir, Sick Boy intenta ser un traficante y propone el *negocio* final para vender heroína, y Spud fracasa en una entrevista de trabajo al responderla con la mayor honestidad. Desprecian todo vínculo con la lógica económica establecida y sus convenciones sociales.

Características socioculturales:

Los protagonistas han abandonado por completo el afán de éxito. No quieren reivindicar a la sociedad o proponer una revolución. Se asumen como verdaderos residuos para quienes lo único que resta es el uso de drogas y estafar al Estado. No hay ningún impulso vital que los anime a cambiar la situación establecida de las cosas, o a siquiera seguirla. El desencanto y la resignación son su forma habitual de existencia.

El productor de la película, Andrew Macdonald, conocía estas características de sus personajes desde antes de rodar la película:

(El libro) era acerca de un grupo de personas –drogadictos, ladrones, dementes y desesperanzados– que usualmente no son representados en la ficción, y que en el texto tenían una buena calidad literaria. No se trataba de la percepción voyeurista de algún graduado de Oxbridge acerca de esta gente, sino se sentía que realmente había sido escrito desde adentro en un sentido completamente impersonal.⁹⁵

⁹⁵ *Trainspotting*, Kit internacional de prensa para el festival de Cannes 1995, Channel Four Television Corporation, 1995.

Esta marca de la *Generación X* concentró a los personajes en actividades que los distrajeran de lo que la sociedad les ofrecía. Como el mismo Renton nos dice, conseguir drogas es un “oficio de tiempo completo. Las calles están llenas de drogas”, y obtenerlas es la mejor alternativa que el mundo contemporáneo les ofrece a los personajes. Eso incluye robar recetas médicas y medicinas de hospitales o asilos de ancianos, también robarle dinero a su madre o a cualquiera para comprar una dosis de heroína. Si sobra un poco de tiempo, otras actividades de “buen ciudadano” no quedan de más, como disparar con un rifle de salvos de francotirador a un perro para que muerda a su dueño.

La condición de encontrar algún acomodo en esta sociedad es esencial y la idea de transformar a la sociedad ni siquiera está presente. Mejor ser un *junkie* que escoger “la vida”. Su entorno directo tampoco les motiva mucho. En esto, la misma madre de Renton es una drogadicta socialmente aceptada, con valium conseguido a través de recetas médicas; creando un escenario que se suma al complicado estado de las cosas.

En general todas las situaciones que vemos contribuyen a reflejar una cultura del caos, y eso es lo que hace que la película continúe siendo transgresora. Comparados con los *genxers* de Douglas Coupland su esperanza es inexistente. Rondan alrededor de los veintitantos años y su nivel de quejas es más que excedido; la apatía en ellos es algo ya no patológico sino totalmente natural, incluso se toma con cinismo. Sólo con las consecuencias destructivas de la droga llega el malestar.

Las generaciones mayores a ellos tampoco los podrían comprender, puesto que son hijos de la posguerra; el marketing y la comodidad proporcionada por los bienes y servicios es algo positivo. Podemos observarlo en las escenas donde aparecen los padres de Renton, quienes tienen una casa y pasan la vida frente al televisor, satisfechos, e incluso indiferentes ante su hijo. Para Renton la vida que ellos llevan es carente de esperanza, es como estar rodeado de “muertos vivientes”.

Características particulares:

Los protagonistas de esta película se consideran ajenos a los enredos del sistema, al afán de logro y demás características de la vorágine consumista como *genxers* tomados de la novela de Douglas Coupland. Son complejos, y en el caso escocés, han tenido de trasfondo a otras juventudes críticas y al contexto británico. En la cuna del punk, sus predecesores les han advertido de sobremanera lo nauseabundo del sistema y la alternativa de la anarquía. No obstante, ninguno de los personajes maneja este discurso, sino que ya se encuentra más allá, el sinsabor está demasiado asimilado.

No escuchan música *grunge*, ni tampoco portan el desastroso uniforme que alguna vez MTV le diera a esta generación –camisas de franela, pantalones desgarrados de mezclilla, tenis All-Star, playeras–; los de *Trainspotting* prefieren más la escena electrónica, y el pop. Aún quedaban fuera de la percepción de MTV de la *Generación X*.

Sus ropas son de igual manera extravagantes: playeras y pantalones entallados. En el caso de Sick Boy, le gusta vestir con la “personalidad” de James Bond; traje y gabardina. La excentricidad a la hora de vestir es una consecuencia de las contraculturas

tan evidente en esta película, que ahora pareciera simplemente parte de la cultura, aunque sólo permitida a los jóvenes en sus etapas de “búsqueda”.

No tienen tampoco sentido crítico de la historia y parecen lejanos a todos los ideales políticos. Ejemplo de ello en la cinta es el rechazo al nacionalismo, en la secuencia en la que Tommy invita a sus amigos a un paseo con un bello paisaje escocés, que vemos en un gran plano panorámico. Les pide respirar aire fresco y a sentirse bien de ser escoceses, a lo que Renton responde: “Somos la basura del mundo. La mierda más miserable y patética que haya poblado la Tierra. Ni todo el aire puro del mundo cambiaría esa situación”⁹⁶

4.3. *El club de la pelea*

(*Fight Club*, David Fincher, 1999)

Dirección: David Fincher. **Guión:** Jim Uhls, basado en la novela homónima de Chuck Palahniuk. **País:** Estados Unidos, 1999. **Foto en Color:** Jeff Cronenweth. **Música:** The Dust Brothers (Michael Simpson y John King). **Edición:** James Haygood. **Con:** Brad Pitt (Tyler Durden), Edward Norton (Narrador), Helena Bonham Carter (Marla), Meat Loaf Aday (Bob), Jared Leto. **Producción:** Art Linson, Cean Chaffin y Ross Grayson Bell / 20th Century Fox. **Duración:** 139 mins.

SINOPSIS: El Narrador (Edward Norton), un joven oficinista harto de su vida rutinaria y consumista, conoce a Tyler Durden (Brad Pitt), vendedor de jabón, quien a través de un club de peleas callejeras le enseña a cuestionar el mundo en que se encuentra, y le propone una forma de vida crítica opuesta al ideal del consumo y del conformismo. Éstas son las características de los personajes principales:

⁹⁶ *Op. cit.* (*Trainspotting*, Danny Boyle, Reino Unido, 1996).

El Narrador es un joven oficinista que hace los reportes de accidentes para una compañía de seguros y tiene que viajar todo el tiempo. Es depresivo, consumista y conservador. Padece de insomnio por llevar una vida monótona y solitaria. Su mayor pasión es observar un catálogo de mobiliario en busca de nuevas adquisiciones. Se encuentra en un punto de crisis y depresión profunda que no puede liberar sino en grupos de terapia para enfermedades terminales. Su vida cambia por completo al conocer a Tyler Durden.

Durden es un vendedor de jabón quien cuestiona la vida consumista de la sociedad contemporánea y está harto de ella. Es inteligente, cuestionador, impulsivo y transgresor. En él se encarna la liberación de todos los impulsos reprimidos del Narrador, es su *alter ego*, como después queda claro en el desenlace de la película. Es el organizador de los clubes de pelea y un líder impredecible para todos los involucrados en sus proyectos.

Marla (Helena Bonham Carter) es una chica que acude a los grupos de terapia del Narrador. Ella también es una insatisfecha de la vida, quien busca la muerte pero su tragedia es que nunca la encuentra. Es también depresiva, atractiva y abierta a la sexualidad. Tiene una fascinación hacia Narrador y hacia Tyler, situación que aclarará el conflicto de personalidad de estos dos, al ser ella la pieza fundamental para mantener el equilibrio entre ellos.

La película comienza en una escena en la que Tyler tiene colocada una pistola en la boca del Narrador en una oficina oscura de un alto edificio. Están a punto de ver explotar varios edificios a la redonda. Narrador menciona que lo sabe porque Tyler lo sabe. Después vemos una escena en la que Narrador abraza a su gordo amigo Bob (Meat Loaf Aday) en una sesión de terapia, y explica que Bob tiene tetas por un tratamiento de testosterona debido a la falta de sus testículos.

Después Narrador nos explica que toda su historia comienza seis meses antes de este encuentro con Bob. Vemos que Narrador vive en un estado de monotonía con su trabajo y tiene un departamento lleno de muebles de marca. Observamos un *travelling* circular dentro del apartamento que nos muestra los nombres de estos artículos, su precio y una pequeña definición de ellos, como en un catálogo.

Narrador se siente deprimido y tiene insomnio. Vemos una visita al médico, quien le niega medicamentos y sugiere reposo, le propone que visite grupos de terapia al cáncer para que compruebe lo que es el verdadero dolor. Los visita y descubre en ellos una vía de escape para desahogar su tristeza. Se une a ellos para tomar las terapias sin que él padezca alguna enfermedad terminal. Esto lo hace sentir aliviado y finalmente puede dormir. Pero sólo hasta que conoce a Marla, quien tampoco está enferma y acude a los grupos por un sentimiento depresivo similar al del Narrador. Entonces, la crisis le regresa.

Luego vemos escenas en que sus viajes de trabajo en avión son agotadores, va de un lado a otro. Pierde la noción del tiempo. Pero en uno de ellos conoce a Tyler Durden,

un vendedor de jabón que cuestiona los absurdos de la civilización moderna, como por ejemplo, la noción de seguridad en un avión con una puerta de emergencia a 9000 metros de altura. Durden le obsequia una tarjeta y provoca una perdurable impresión en el Narrador.

Cuando regresa de ese viaje, el departamento del Narrador ha explotado con todo adentro y lo único que le queda es la tarjeta de Tyler y el número de Marla. Narrador no sabe qué decirle a Marla, pero habla con Tyler. En la siguiente escena, ambos se encuentran en un bar, donde platican más sobre lo insoportable de la vida consumista contemporánea, se hacen amigos, y después Tyler le pide que lo golpee y le dice que no puede conocerse a sí mismo si nunca ha estado en una pelea. Comienzan así una pequeña golpiza. Al finalizarla, Narrador admite que nunca se había sentido tan vivo. Es así como deciden iniciar un club de peleas clandestinas. El objetivo de las luchas no es ganar ni perder sino simplemente pelear.

En la siguiente secuencia, vemos que Narrador se muda a la casa de Durden, que es un gigantesco caserón abandonado en el que comienza a cambiar su vida. Deja de ser un empleado sumiso y depresivo, pelea cada fin de semana en el club de la pelea. Se siente vivo y satisfecho. Pero por segunda ocasión llega Marla para enturbiar su vida. Debido a que ella llama al número que le marcó el Narrador antes de encontrarse con Durden, Marla habla para avisarle que está intoxicada y a punto de morir. Es Tyler quien va a su rescate y después sostiene relaciones sexuales con ella. Narrador se siente celoso, pero Tyler le exige que pase lo que pase nunca le hable sobre él a Marla.

Después vemos varias escenas en las que continúa el club de la pelea y la fabricación de jabón robando grasa humana de las clínicas de liposucción. Narrador se va alejando del camino de la sociedad establecida. Durden comienza a encargar distintas tareas a los miembros del club, como provocar peleas entre la gente para “despertarla”; dar consejos de reciclaje en la publicidad, alterar los platillos en los restaurantes lujosos, boicotear rollos de película o cambiar las ilustraciones en las indicaciones de seguridad en los aviones. Tyler se encarga a sí mismo de amenazar al encargado de un minisuper para convencerlo de que regrese a la universidad.

Posteriormente siguen tomas en las que Tyler comienza a reclutar gente dentro de su propia casa. Organiza el *Proyecto Caos*, una red clandestina que intenta convertirse en “ejército”, su plan es expandirlo a distintas ciudades de Estados Unidos (*Project Mayhem*, literalmente *Proyecto Mutilación*).⁹⁷ El objetivo del proyecto es alterar el complicado orden económico y social con acciones ingeniosas o transgresoras, como las que vimos anteriormente, además de organizar más clubes de pelea, destruir “obras de arte corporativo” o blanquear los saldos de tarjeta de crédito de los clientes.

Narrador no se percató de lo que Tyler trama y observa que él y los miembros le tratan diferente. Tiene entonces una discusión con Tyler cuestionándole por qué nunca le advirtió de la mecánica y el fin último del Proyecto Caos. Durden le confiesa que él voló su departamento para que Narrador reaccionara ante la vida llena de monotonía y artículos de consumo que llevaba. En ese instante, el auto en el que vienen discutiendo

⁹⁷ Arturo Cuyás, *Nuevo Diccionario Cuyás Inglés-Español y Español-Inglés de Appleton*, Nueva York, Estados Unidos, Appleton-Century-Crofts, 1966, p. 360.

se estrella por la voluntad manifiesta de Durden, y cuando Narrador despierta Tyler ha desaparecido.

Enseguida vemos varias escenas en las que el personaje de Edward Norton intenta encontrar a Tyler en distintas ciudades, pero nunca lo consigue, a pesar de seguir muy de cerca su rastro. Entonces, aparece la escena donde un hombre en un restaurante lo llama Tyler Durden. Y, en un intrincado manejo de la narrativa de la historia, se da cuenta que desde el inicio no hubo un Tyler Durden, sino que todo el tiempo fue él como un *alter ego*, proyectando una personalidad que siempre quiso tener, albergando a los dos individuos dentro de su persona, tal vez en un desarrollo avanzado de esquizofrenia o de personalidad múltiple.

Después sigue la escena en la que “Tyler” encuentra al Narrador para aclararle la situación, y decirle que él es lo que el Narrador siempre quiso ser en su vida: desprendido, valiente, decidido, pero sobretodo, libre. Le aclara que él no habría logrado solo llegar hasta ese extremo. Marla es la única que conoce la existencia de ambos, por haber tenido relaciones sexuales “con los dos”, y porque Narrador le ha hablado de Tyler a ella.

Narrador manda fuera de la ciudad a Marla para protegerla de los miembros del Proyecto Caos. Intenta autosabotearlo y lo denuncia a la policía. Les platica sobre la operación máxima que consiste en hacer volar los edificios vacíos de un corporativo de crédito, ya que así los tarjetahabientes se liberarían de sus deudas y obtendrían un saldo blanco en sus cuentas. Los policías, que son miembros del Proyecto Caos, intentan

cortarle los testículos, ya que Tyler les había advertido que si los denunciaba hicieran eso. Pero Narrador se libera y corre hasta los edificios para intentar detener la explosión.

Finalmente, en el edificio donde se observaría la operación, Narrador enfrenta a Tyler. Pelea con él, o consigo mismo, como lo captan las cámaras de seguridad. Se regresa a la escena con la que comenzó la película, y Narrador, al asimilar que Tyler es él mismo, retira la pistola de la mano de Durden con sólo un pensamiento para colocarla en su propia mano. Y después se dispara así mismo en la boca, sabiendo que así eliminará definitivamente a ese *alter ego* que engendró. Entonces, el personaje de Brad Pitt o “Tyler” muere.

A continuación vemos que Marla, después de forcejear con varios guardias del Proyecto Caos, llega al piso del edificio donde ha ocurrido todo eso. Narrador asume todas las consecuencias que su otra personalidad engendró, acepta la tarea liberadora del Proyecto Caos y ser Durden desde sí mismo. Se contenta con Marla y le dice que simplemente lo ha conocido en un periodo muy extraño de su vida. Al final, destruyen con explosivos los edificios del corporativo financiero y Narrador y Marla los contemplan tomados de la mano, aceptando el comienzo de su nueva vida.

4.3.1. Sobre la contracultura

El Club de la Pelea propone una *respuesta* al mundo hostil de la sociedad contemporánea. Si sus personajes han dejado de pugnar por el éxito y la fama prometidos por el modelo contemporáneo de vida, también emiten un grito de rabia. Se

manifiestan e invocan el instinto de supervivencia que vive dormido en el ser humano, primero golpeándose, y después tratando de hallar una respuesta al laberinto de la monótona vida actual hacia una más satisfactoria y plena.

Se criticó mucho en la prensa nacional e internacional al *Club de la Pelea* al llamarle película violenta o “fascistoide”, adjetivos que se le acomodaron por la supuesta incitación a la agresividad y a la destrucción. En una situación similar al asunto de las drogas en *Trainspotting*, en *Club de la pelea* estas expresiones, en el fondo, son planteadas como una respuesta desesperada y una crítica al estilo de vida que se vive en la actualidad, principalmente en el llamado *primer mundo*.

Por otra parte, la forma en que está planteada la historia, es decir, con una intrincada narrativa, resta impacto a todos los elementos de crítica. En esta misma dirección se puede percibir una estrategia para recaudar más taquilla y apelar a los procedimientos de mercadotecnia, sin olvidar que el director proviene del sector de la publicidad y tiene un gran dominio de las tecnologías audiovisuales. Así, el mensaje de crítica de la novela original de Palahniuk queda rebajado y se pueden tergiversar muy ampliamente sus interpretaciones.

Al continuar el modelo de vida occidental desde los sesenta y al consolidarse durante todo este tiempo las expresiones artísticas y las contraculturales también se han mantenido en su crítica. Desde la novela de Chuck Palahniuk, *El club de la pelea* abunda en rasgos de crítica contracultural. En esta ocasión las marcaremos como lo hicimos previamente en *Trainspotting*:

Rechazo a la sociedad de consumo y al autoritarismo

El pilar argumental de esta película es el rechazo a la sociedad de consumo. El Narrador vive desencantado ante el mosaico de vida que ésta le ofrece. No tiene satisfacciones, pero es correcto. Sólo se ha dedicado a seguir las metas generales de la sociedad: graduarse, tener trabajo, departamento, y continuar adquiriendo nuevas posesiones. Recordemos su departamento.

El individualismo, uno de los “beneficios” de esta sociedad, es una cuestión que incomoda desde el inicio al protagonista de esta película. Observamos esta situación en la secuencia en la que se nos muestra que Narrador tiene que viajar constantemente en avión por su trabajo. Vemos planos medios en esta secuencia, con tomas intercaladas de Norton y de distintos productos. Él mismo comenta:

A donde quiera que yo viaje la vida es diminuta. Azúcar y crema en porción individual. Manteca individual. El paquete Cordon Bleu para microondas. Shampoo acondicionador en uno. Paquete muestra de enjuague bucal. Jaboncitos individuales. Los amigos que encuentro en cada vuelo son amigos para un solo uso. Entre despegue y aterrizaje estamos juntos. Es todo el tiempo que tenemos.⁹⁸

El esquema de una sociedad de consumo que atosiga y produce malestar es una constante en toda la película, tanto en el Narrador como en todos los personajes que van

⁹⁸ Voz en *off* de Narrador (Edward Norton) en *El Club de la pelea* (*Fight Club*, David Fincher, Estados Unidos, 1999).

integrándose a los clubes de pelea. El insomnio y la narcolepsia en estos viajes le hacen engendrar a Tyler Durden.

Éste es la personalidad reprimida del Narrador, que cuestiona todos los absurdos a los que la sociedad occidental contemporánea ha llegado. No tiene un empleo estable, pero sobrevive. Intenta “despertar” a la gente con las peleas en la calle y con las tareas del Proyecto Caos. Las realizan como reacciones ante el mundo que obliga a dejar de luchar por una vida más satisfactoria y plena, y a sólo obtener un acomodo para sobrevivir. Tyler dice respecto al club de la pelea:

Veo en el club a los hombres más listos y más fuertes. Veo tanto potencial, y veo que se desperdicia. Dios mío, una generación completa vendiendo gasolina, sirviendo mesas, esclavos con cuello blanco. Los avisos nos hacen desear tener coches y ropas. Hacemos trabajos odiosos para comprar lo innecesario. Hijos medios de la historia. Sin propósito ni lugar. Sin Gran Guerra. Sin Gran Depresión. Nuestra Gran Guerra es espiritual. La Gran Depresión son nuestras vidas. Hemos crecido con la televisión y nos han hecho creer que seremos millonarios y dioses de la pantalla y el rock. Pero no es así. Lo vamos aprendiendo de a poco, y estamos muy disgustados.⁹⁹

Los diálogos tienen correspondencia, a su vez, con las acciones que los dos actores que interpretan a Tyler realizan. Todas las acciones del Proyecto Caos. Todas ellas van encaminadas hacia restar poder al consumismo y a la manera de vivir de la sociedad contemporánea. Después de entender y cuestionar a esta forma de sociedad,

⁹⁹ Diálogo de Tyler (Brad Pitt) en *Ibid.* (*Fight Club*, David Fincher, Estados Unidos, 1999).

Narrador dice: “Me daban pena los tipos en un gimnasio queriendo ser lo que Calvin Klein o Tommy Hilfiger les indicaran”.¹⁰⁰

Observamos esta respuesta activa a los hábitos consumistas de la sociedad hasta la secuencia con que culmina el filme. Vemos a Marla y al Narrador en una toma completa de espaldas, agarrados de la mano, y en profundidad de toma, los edificios se desmoronan en explosiones, al tiempo que escuchamos *Where is my mind* de Pixies. De esa manera, numerosos tarjeta-habientes se liberarán de pagar cuentas interminables.

La vida misma del personaje de Edward Norton exige un cambio debido al esquema ya tan mencionado, el cual lo hace engendrar otra personalidad para poder soportar tanto malestar, el *némesis* de su propia persona en su mismo cuerpo. Tyler Durden, es la solución a muchos problemas con su actitud esencialmente destructiva a lo contaminadamente establecido. Malestar que a su vez tiene uno de tantos orígenes, desde la vista del mismo Tyler, en el punto siguiente.

Liberación sexual

Desde su novela, el mismo Chuck Palahniuk planteaba ya la queja hacia toda una generación educada por mujeres, consecuencia de la lucha por la liberación sexual iniciada en los sesenta, aquí citado en un diario mexicano:

La castración de la civilización occidental es lo que impulsa a esta historia.

La inminente obsolescencia a gran escala económica y social del macho y

de las especies en general se hace presente en esta historia. Los hombres

¹⁰⁰ Monólogo de Narrador en *Ibid* (*Fight Club*, David Fincher, Estados Unidos, 1999).

están fallando en el trabajo, en la escuela y en las familias, en teoría, porque el conocimiento moderno y el mundo orientado a las habilidades son básicamente intolerables a la testosterona. Mientras que la fuerza y agresión de los hombres fueron útiles para establecer el mundo moderno, ahora son un impedimento para su continua operación diaria, una tarea más apropiada a los instintos y comportamientos de las mujeres.¹⁰¹

En la película, uno de los reclamos de Tyler contra el mundo consumista contemporáneo es que éste ha sido formado por las mujeres. Esto lo vemos en una escena en la que Tyler se baña en una tina y platica con el Narrador sobre su padre y la “línea de vida” que propone la actualidad. Comienza el diálogo Tyler:

- Si pudieras elegir a alguien, ¿con quien pelearías?
- Con mi jefe, probablemente.
- ¿De verdad?
- Sí, ¿por qué?, ¿con quién pelearías tú?
- Con mi padre.
- Yo no conozco a mi padre. Bueno, lo conozco pero se fue cuando tenía seis años. Se casó con otra mujer y tuvo hijos. Hacía eso cada 6 años, cambiaba de ciudad y de familia.
- Tenía un sistema de licencias... Mi padre no fue a la universidad, era muy importante que yo fuera.
- Eso lo he oído antes.
- Me gradúo un día, lo llamo larga distancia y le pregunto: “¿Y ahora qué?”, contesta: “Consigue un trabajo”.
- A mí igual.
- A los 25 años hago el llamado anual: “¿Y ahora qué papá?”, dice: “No sé. Cásate”.
- Yo no me puedo casar. Soy un niño de 30 años.

¹⁰¹ De la Cruz Polanco, Fabián, “Brad Pitt, con ‘El club de la pelea’, hace uso de su agresividad interna y dotes histriónicos”, en *El Heraldo de México*, Espectáculos, 24 de octubre de 1999, p. 7-D.

- Somos una generación criada por mujeres. Me pregunto si otra mujer es lo que necesitamos.¹⁰²

Durden cree incluso que es hora de revertir la hegemonía de las mujeres en el mantenimiento del mundo, como lo demostrará con sus proyectos *sólo para hombres*. De esta forma, la tranquilidad y la paz en las que la sociedad actual se desenvuelve serían la reacción de una “masculinización”, que tuvo como punto más alto la Segunda Guerra Mundial, según el estudio del investigador Pere Canal en *Cine y sociedad de fin del milenio*. En su exposición, este argumento se refuerza si consideramos que el pensamiento patriarcal del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, inspiró a mediados del siglo XX, a toda una nación de hombres cultos hacia un proyecto de dominación mundial, proyecto que terminó en el peor desastre conocido hasta entonces por la humanidad: la Segunda Guerra. El ejército del *Proyecto Caos* es una réplica a escala reducida de un proyecto “pro-masculinización”, dentro de su respectivo contexto histórico:

El modelo patriarcal cayó y ninguno vino a ocupar su lugar ni su función. Con la retirada de lo masculino, lo femenino no sólo ocupó su espacio, sino que irrumpió en el mismo con la energía y la razón históricas alimentadas durante siglos de negación y sometimiento. Como compensación al paroxismo masculinizante del patriarcado, la sociedad occidental entera se feminizó.¹⁰³

Al arribar Tyler con su propuesta destructiva y su restauración de lo masculino, su discurso compenetra con contundencia en el ánimo de sus “disminuidos” congéneres

¹⁰² Diálogo entre Tyler Durden y Narrador en *Op Cit.* (*Fight Club*, David Fincher, Estados Unidos, 1999).

¹⁰³ Pere Canal, *Cine y sociedad del cambio de milenio*, España, Ronsel, 2005, p. 121.

contemporáneos. Narrador si bien, de inicio, acepta todas las reglas de Tyler, siempre hay algo que le incomoda. Esa molestia llega hasta su extremo máximo cuando la personalidad de Tyler dentro del Narrador intenta destruir cada vez más, entonces Narrador decide acabar con su *alter ego* en la secuencia final de los edificios, pero asumiendo ciertos rasgos. No sólo eliminando a Durden de su vida, sino adoptando las cualidades que Narrador necesitaba.

La catástrofe social delata que la receta que expende (Brad) Pitt (o su personaje) frente a ese diagnóstico es una receta insalubre, incorrecta. Una vuelta al modelo de masculinidad del patriarcado incurrirá, de nuevo, repitiendo la Historia, en un mayor sufrimiento. (...) Edward Norton rememora su relación con Brad Pitt para encontrar un logos alternativo al discurso de Pitt, al desastre. De Pitt se queda con el logos masculino y encierra su violencia irracional.¹⁰⁴

Notamos con esto que el aspecto de la liberación sexual va ya adelantado con esta película. Bajo esta perspectiva, el motivo principal que generó la sociedad monótona del consumo, fue su “feminización”. Evento que tuvo un punto de origen reconocido en la contracultura *hippie* de los sesenta, con los movimientos a favor de la igualdad de los géneros, y que ahora con esta película, podemos interpretar como una consecuencia muy avanzada de esta lucha

Por otro lado, el hecho de que Marla sea sexualmente desinhibida dentro de la historia es la clave para que el Narrador se dé cuenta que él mismo es Tyler Durden, para quien Marla se trata sólo de un deporte sexual, de acuerdo con su crítica a los miembros de su generación. Es Narrador quien se reconcilia con ella sólo después de eliminar la personalidad de Tyler y restaurar su estabilidad.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 122.

Apoyo en la filosofía oriental y misticismo.

No hay alusiones a religiones orientales, sin embargo, hay una toma hacia un objeto que tiene relación directa con oriente en la secuencia en que Narrador acaba de perder su departamento en una explosión. Narrador camina incrédulo hacia la puerta del condominio mientras varios objetos se miran al fondo. Hay una televisión, pero también una mesa con el símbolo chino ying yang. El equilibrio entre dos fuerzas opuestas y complementarias, según la filosofía oriental china. Se puede interpretar como un prelude de todo lo que va a suceder: Tyler vs. Narrador, masculino vs. femenino, naturaleza vs. civilización, destrucción vs. preservación.

Romanticismo

Los personajes reflejan un romanticismo que es más bien el elemento del regreso al espíritu salvaje del hombre: el planteamiento de la supervivencia y su fuerza portadora de vida. El abandonar toda la comodidad contemporánea y dejarse llevar por los instintos. Los personajes plantean que lo que necesita la sociedad es dejar de seguir las reglas que llevan a la monotonía e infelicidad y obedecer, en cambio, a la emoción para liberar el animal que puede sobrevivir a las situaciones más complicadas.

Drogas psiquedélicas

El uso de fármacos o drogas *psiquedélicas* queda excluido, incluso como paliativos para el insomnio del Narrador. Lo mismo apreciamos en la secuencia en que Tyler va al rescate de Marla, que está intoxicada con Xanax o Alprazolam, antidepresivo disponible

con receta médica. En este sentido, en cierto parecido con *Trainspotting*, dentro de su sociedad, las personas pueden consumir ya ciertas drogas legales que integran la expresión contracultural a lo establecido.

Música rock

La producción de la película no utiliza la música rock, y las pistas de la banda sonora no son tan significativas dentro de la cinta salvo en la secuencia final, ya mencionada: Marla y Narrador viendo los edificios que se desmoronan en explosiones y en que escuchamos *Where is my mind* de Pixies.

Los *Pixies* tuvieron relación con muchas bandas identificadas con el rock *alternativo* en los ochenta y principios de los noventa, como Nirvana. La música asociada a la *Generación X* funciona como un elemento irónico del director, experto en videoclips musicales, para enfatizar la crítica social con la melodía ya mercantilizada, tal y como se viene planteando durante todo el trabajo.

Comunas

La comuna es un elemento muy poderoso en la historia, primero para Narrador como su único hogar y refugio, y después para la organización del *Proyecto Caos*, ya que con ella preparan desde la elaboración de jabones hasta los planes de sus futuras acciones de sabotaje.

El refugio de Narrador, paradójicamente, lo podemos asociar a los restos de la sociedad occidental contemporánea: una gigantesca casona abandonada en la que no hay algo que funcione en su interior, pero hay libertad, en contraposición al departamento que explotó en el que todo funcionaba y oprimía. Observamos las tomas en las que el sótano está inundado, las conexiones hacen corto circuito, el piso está roto, no sirve ningún servicio, no hay chapa en la puerta principal. No obstante, después de un tiempo, Narrador ni siquiera lo nota porque vive con lo indispensable, aunque con el peligro y, a cambio, obtiene espacio, comodidad y libertad.

Y por el otro lado, la casa funciona para reclutar al ejército del Proyecto Caos y para planear todas sus acciones de protesta. Es decir, funciona como una comunidad autogestiva, organizada y apartada del bullicio de la sociedad. Incluso en los decorados de la película, la casa siempre se mantiene vieja y desgastada, pero con el “ejército de Tyler” nunca deja de verse organizada y en movimiento. El ejército ha perdido voluntad y conciencia y siguen sin chistar las reglas de Tyler. Esa situación será lo que propicie a Narrador a detener el proyecto y enfrentar a su contra-personalidad.

4.3.2. Sobre la *Generación X*

Ahora, del libro *Generación X* de Douglas Coupland localizamos una serie de puntos en común, particularmente por hacer ambos referencia a la misma sociedad estadounidense. De inicio, notamos los rasgos comunes de los protagonistas: jóvenes aburridos de trabajos burocráticos, cansados de comprar y coleccionar cosas como el fin esencial de la existencia; son sombríos a la hora de reaccionar contra esta imposición

del mundo. Ninguno sabe bien qué es lo que realmente quiere, pero todos saben muy bien lo que no.

El Club de la Pelea muestra una reacción agresiva ante el *status quo* mediante los clubes de la pelea. Cuyo objetivo único de sus integrantes es pelear a puñetazos, no para ganar ni perder, sino para sentirse vivos y capaces de entenderse, primero a sí mismos, y luego a la vida de otra manera. Es decir, recordando el espíritu animal o irracional del ser humano que le ayuda a sobrevivir en cualquier tipo de situación adversa.

Si bien el Narrador no es un *genxer* estereotipado desde el comienzo, sí muestra particularidades que Coupland expone en su libro. Se trata de una combinación entre el *yuppie* y un *genxer* radical: tiene pocas posibilidades de un futuro próspero, tiene una ocupación cercana al *Mcjob* y un departamento con todos los lujos. No protesta, sino simplemente se acomoda a las circunstancias. No pelea por el éxito o la fama, menosprecia la competitividad, y sobretodo, ha hecho del desencanto su forma natural de vida. Todas estas características se combinan en la película con el instinto de la violencia que propone acciones de resistencia o sabotaje.

Características económicas:

El fin del futuro económico próspero es uno de los temas de esta película. Aunque el Narrador presenta condiciones económicas bastante confortables, con su departamento lleno de los muebles más exclusivos, justamente el hecho de poseer toda esa riqueza en la soledad, y el no tener tiempo para conocer gente “de verdad”, es lo que

lo deprime. Esto lo observamos en la secuencia en que viaja de un lado a otro en avión y expresa su malestar constantemente.

El trabajo del Narrador no es un *Mcjob* con ingresos miserables, pero es igual de monótono e intrascendente. No hay nada sobre la creatividad en el trabajo que los personajes de Coupland desearían, incluso ese ambiente rodeado de paneles, papeles y computadoras es lo que en el libro se define como un *edificio enfermo*: toda la gente se limita a obedecer las órdenes. Observamos varias escenas del Narrador en su oficina cuando sufre de insomnio, y también en sus constantes enfrentamientos con su jefe.

El Narrador menosprecia asimismo la competitividad, no se encuentra sumergido en ninguna carrera por los puestos más altos, y sólo le causan escozor estos esquemas. Al descubrir el club, todos los “miembros” mantienen una doble vida que poco a poco van abandonando hasta sumergirse por completo en el *Proyecto Caos*, es decir, en una vida sin lujos pero con la satisfacción y los riesgos de la libertad. Esto lo vemos en las escenas en que distintas personas, con distintos trabajos, saludan a Norton como si fuera Tyler. Todos en sus puestos en la “normalidad”. Con una doble vida para obtener los ingresos necesarios para sobrevivir.

Características socio-culturales:

Los integrantes de los clubes de pelea aparecen condenados a las circunstancias que la vida les ofrece; no protestan y están confinados a seguir las rutinas. Pero sólo hasta que conocen a Tyler Durden, y primero con los clubes de la pelea, y después con el *Proyecto Caos*, reaccionan con innovadoras formas de protesta. Este rasgo particular dentro de la película contrasta con el ideal general de la *Generación X*. Su activismo

destrutivo se contrapone a la indiferencia, en una reacción ante un mundo plagado de referencias publicitarias y de monotonía absoluta.

Ninguno pelea por el éxito o ambiciona obtener mejores puestos en sus trabajos. La fama y los escaparates les son ajenos y despreciables. Todos parecen rebasar los treinta años y ninguno quisiera ser el jefe o el director de alguna importante compañía.

Al Narrador lo podemos ubicar como alguien que vive en una duermevela constante, producto, además, de su insomnio y de la monótona vida que lleva. El desencanto es su manera cotidiana de vida: la depresión profunda es algo ya natural. Recordemos la secuencia en la que Narrador llega horas antes a los puestos de chequeo del aeropuerto o en que no sabe qué hora es.

Sólo reacciona ante la catástrofe de su departamento, propiciada por Durden (o él mismo como después nos enteramos); es decir, sólo él en su soledad puede encontrar una solución, que si bien es radical, es el inicio de una manera digna de vida, por lo menos como está planteada en la película.

Los miembros del club abandonan un poco la costumbre de los *genxers* de simplemente dispersarse, para contrarrestarla planeando algo en la oscuridad. El mismo Tyler Durden, en un diálogo, les espeta que no pueden tener sólo una revolución de fin de semana: una vez que han decidido rebelarse tienen que seguir hasta el final. Al respecto coincide con Roszack y su crítica a los *hippies* de fin de semana.

Características particulares

Los rasgos desaseados de los *genxers* no aparecen en la presentación estética de los personajes de esta cinta, aunque la ropa de Tyler Durden conserva un poco de este estilo, es decir, un elemento que desencaja en la formalidad. Puede tratarse de una camiseta multicolor, algunos lentes oscuros gigantescos, o una chaqueta *punk* de cuero rojo. El Narrador simplemente abandona las corbatas. Marla tiene un aspecto más *gótico*, con abrigos y faldas oscuras, cabellera despeinada, medias negras.

La música alternativa está a cargo de los llamados *Dust Brothers* y de los *Pixies*, ya comentado.

El habla de los personajes también lleva ciertas referencias publicitarias, inevitables en el modo de vida, sobretodo de la población urbana. Una muestra es un pequeño monólogo del Narrador en el que afirma que “cuando aumente la exploración espacial todo tendrá nombre de corporación. *Esfera Estelar IBM, Galaxia Microsoft, Planeta Starbucks.*”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Voz en *off* de Narrador en *Op. Cit. (Fight Club, David Fincher, Estados Unidos, 1999).*

4.4. Otras películas de la *Generación X*

Para cerrar este capítulo, presentamos, como referencia, fichas técnicas y una breve descripción de otras películas alusivas a la *Generación X* que no fueron analizadas en este trabajo:

Singles / Solteros

(Singles, Cameron Crowe, 1992)

Dirección: Cameron Crowe. **Guión:** Cameron Crowe. **País:** Estados Unidos, 1992.

Foto en Color: Ueli Steiger / Tak Fujimoto. **Música:** Paul Westerberg y varios.

Edición: Richard Chew. **Con:** Bridget Fonda (Janet Livermore), Campbell Scott (Steve Dunne), Kyra Sedgwick (Linda Powell), Matt Dillon (Cliff Poncier), Bill Pullman (Dr. Jeffrey Jameson), Eddie Vedder, Jerry Cantrell, Layne Staley, Chris Cornell.

Producción: Cameron Crowe / Atkinson / Knickerbocker Productions. **Duración:** 95 mins.

Primera comedia oficial sobre la *Generación X* y, sobretodo, del *grunge rock*, la bandera musical impuesta a esta generación. Personalidades de este género como Eddie Vedder, Alice in Chains y Chris Cornell aparecen en la cinta. Narra una serie de historias interconectadas de cinco jóvenes solteros de Seattle. Todos *genxers* que de una manera despreocupada asimilan su condición de solteros y de desempleados de los noventa. Se trató más de una promoción del *grunge* que de un documento que retratara las condiciones sociales más severas de dicha generación.

*Clerks. Detrás del mostrador***(Clerks, Kevin Smith, 1994)**

Dirección: Kevin Smith. **Guión:** Kevin Smith. **País:** Estados Unidos, 1994. **Foto en blanco y negro:** David Klein. **Música:** Scott Angley. **Edición:** Scott Mossier, Kevin Smith. **Con:** Brian O'Halloran (Dante Hicks), Jeff Anderson (Randal Graves), Marilyn Ghigliotti (Veronica Loughran), Lisa Spoonauer (Caitlin Bree), Jason Mewes (Jay), Kevin Smith (Silent Bob). **Producción:** Scott Moiser, Kevin Smith / Miramax Films. **Duración:** 99 mins.

Clerks, cuya traducción literal sería *Empleados* o *Dependientes*, nos narra la historia de Dante, un joven empleado de un minisuper que tiene que trabajar en su día de descanso. Junto con su amigo de la tienda de al lado, también dependiente de un videoclub, encuentran problemas al atender a los déspotas clientes.

La cinta es un retrato de la juventud que dedica su vida a los llamados *mcjobs*. Con muy poco presupuesto y una fotografía en blanco y negro, nos expone con humor la manera en que se las arreglan estos jóvenes de los noventa. Si bien funciona como un tratamiento cómico de ciertas condiciones que Coupland expone en *Generación X*, no se incluye en este trabajo al dejar de lado las cuestiones de la contracultura; además de estar distanciada del fenómeno de las audiencias masivas como una producción de poca distribución. No obstante, es considerada en Estados Unidos una película *alternativa de culto* de los noventa.

La dura realidad**(Reality bites, Ben Stiller, 1994)**

Dirección: Ben Stiller. **Guión:** Helen Childress. **País:** Estados Unidos, 1994. **Foto en Color:** Emmanuel Lubezki. **Música:** Karl Wallinger. **Edición:** Lisa Zeno Churgin, John Spence. **Con:** Winona Ryder (Lelaina Pierce), Ethan Hawke (Troy Dyer), Ben Stiller (Michael Grates), Janeane Garofalo (Vickie Miner), Steve Zahn (Sammy Gray). **Producción:** Danny DeVito, Michael Shamberg / Jersey Films. **Duración:** 99 mins.

Reality Bites es una película con el tratamiento del tema más digerido, aunque curiosamente fue hecha el mismo año que *Clerks*. Tiene inclusive el subtítulo de *Generación 90*. La cinta nos cuenta, a grandes rasgos, sobre tres jóvenes recién egresados de la universidad que buscan insertarse en el mundo laboral. Después del respectivo descontrol y desencanto, intentan sobrevivir a través de trabajos sin relación con lo que estudiaron. En una aparente crisis por esta situación, y el dilema de “venderse” al sistema, logran encontrar una salvación a través de la aceptación de la circunstancia, y también en el amor de pareja.

En esta cinta se manejan estereotipos como el personaje del rebelde talentoso, la estudiante estrella de su generación inmersa en el desempleo, el *yuppie* “corrompido” por tanto contacto con el sistema. Tampoco se incluye la película en este trabajo, a pesar de que fue una producción de mayor presupuesto, porque no alcanzó a los grandes públicos como *Trainspotting* y *El Club de la Pelea*.

Kids**(*Kids*, Larry Clark, 1995)**

Dirección: Larry Clark. **Guión:** Larry Clark, Harmony Korine. **País:** Estados Unidos, 1995. **Foto en Color:** Eric Alan Edwards. **Música:** Lou Barlow, John Davis. **Edición:** Christopher Tellefsen. **Con:** Leo Fitzpatrick (Telly), Justin Pierce (Casper), Chlöe Sevigny (Jennie), Sarah Henderson (Chica 1), Rosario Dawson (Ruby). **Producción:** Cary Woods / Excalibur Films. **Duración:** 90 mins.

Kids es la historia sobre un día en la vida de un grupo de adolescentes de Nueva York. Nos muestra sus problemas y la búsqueda de la satisfacción a través del sexo, alcohol y drogas. En medio de un verano que parece más de lo mismo en la vida de sus protagonistas, observamos que su único pasatiempo es andar de fiesta en fiesta y recurrir al sexo, drogas y rockanrol.

Se puede asociar a *Kids* como representante de los *genxers* por el vacío y sinsentido de la vida de sus protagonistas, aunque el énfasis del director fue retratar la decadencia de la juventud desde su punto de vista hasta un punto extremo, independientemente de las etiquetas de identidad. Hipótesis que puede reforzarse al observar sus películas consecuentes que siguen por la misma línea. Larry Clark además ya no utiliza veinteañeros o treintañeros en *Kids* como las otras cintas, sino a adolescentes que podrían ser los herederos de los *X* originales.

CONCLUSIONES

La contracultura critica las costumbres, conocimientos y valores dominantes de la sociedad, cuando considera que son insuficientes, obsoletos o autoritarios, proponiendo un contrapeso, ruptura o nuevas expresiones de cultura, y no precisamente una destrucción de la cultura establecida.

La acción crítica y propositiva de la contracultura ha estado presente en distintos periodos de la historia en su elemento más esencial, expresando nuevas manifestaciones que lleven la vida a una mayor libertad y convivencia armónica. Este elemento ha sido conocido por distintos autores como *underground*, espíritu creador o renovador, hasta llegar al actual “contracultura”, que como hemos visto fue planteado por primera vez en la década de los sesenta del siglo XX por Theodore Roszack.

Distintas son las características que los diversos teóricos le atribuyen, pero todos coinciden en su carácter antiautoritario, alternativo, renovador, de autoconocimiento del individuo, hostigado, además de la dificultad para definirlo o limitarlo para su identificación o estudio. Al plantear el cambio de manifestaciones y valores en la cultura, los representantes más establecidos en ella reaccionan de manera protectora a ésta y sitúan a la contracultura en la marginalidad y en el rechazo.

Incluso, se puede entender a la contracultura como el poder del individuo para crear su propia vida, más que aceptar los dictados de las convenciones y autoridades sociales. Así surgieron las rupturas y los cambios radicales a lo largo de la historia, en mayor o menor medida desde la individualidad a lo colectivo, en distintos ámbitos tanto políticos, como artísticos, religiosos, científicos, filosóficos o de costumbres.

De la misma manera, la contracultura en este proceso histórico se ha vuelto cultura. Lo contracultural en una época se vuelve cultural en otra. Lo rechazado se vuelve aceptado, al ser conocido y valorado por los distintos grupos sociales. Así, ese juego de cambios tiene posibilidades infinitas dependiendo del espacio y del tiempo específico en la historia.

En el siglo XX, la construcción de idearios de identidad juvenil contracultural es una parte de la respuesta que la cultura dominante emite para su conservación a través de las industrias culturales, las cuales funcionan para llevar con éxito su proceso ordinario de producción y comercialización de mercancías, utilizando la actividad simbólica y cultural del ser humano para su lucro. En este caso, justo con estos dos elementos: la contracultura y la identidad juvenil.

La etapa de la juventud es comprendida como un proceso de búsqueda y afirmación de la personalidad del individuo con respecto al ambiente o a la sociedad que lo ha visto desarrollarse. Además, los dirigentes de estas sociedades la plantean como una preparación para la vida económicamente activa e integrada al funcionamiento de las distintas naciones –como así ha ocurrido después de la Segunda Guerra Mundial–. En este periodo, el joven busca modelos de personalidad que, o bien respondan a su integración a la sociedad, o a su más pleno desarrollo individual, convirtiéndose así misma en una etapa de amplia experimentación identitaria.

La industria cultural del siglo XX, los medios de difusión masiva como la televisión y el cine, proponen imaginarios de identidad a los jóvenes que se encuentran en este proceso, con el fin de mantenerse funcionales en su sociedad y el mercado. De

esa manera, buscan lo novedoso o distintivo, con respecto a su competencia en este mismo terreno, y a su vez, esa distinción se posiciona en lo socialmente deseable. Por una parte, proponen todo aquello que se considere positivo dentro de su marco específico, dándole su toque de distinción. Pero por otra, en las sociedades occidentales de la segunda mitad del siglo XX, donde se critica el consumismo desenfrenado y el autoritarismo, propondrán también la rebeldía, o el consumo de productos “alternativos”.

Al establecer a la “distinción” como una mercancía, su círculo de consumidores que la reconoce se vuelve más amplio gradualmente, lucrando precisamente con lo que estaba en contra del consumismo y autoritarismo, y volviéndolo una moda, un valor socialmente aceptado, desactivando su carácter crítico y propositivo con respecto a estos dos factores.

Los movimientos contraculturales de la década de los cincuenta y sesenta en los Estados Unidos criticaban con mayor precisión, entre otras, estas dos situaciones. Tuvieron como marco adverso la tecnocracia y sus postulados anti-humanistas, la paranoia de la Guerra Fría, el imperialismo de la guerra de Vietnam y la lucha por derechos humanos y raciales en su propio territorio, provocando una reacción masiva – principalmente entre los jóvenes– como la que se ha expuesto en este trabajo con los movimientos *beat* y *hippie*. Posteriormente los medios de difusión, como industrias culturales, lanzaron sus imaginarios de identidad basados en estos movimientos como parte de la apropiación que la cultura realiza de la contracultura y como acción elemental del lucro con la actividad simbólica para la juventud.

Tres décadas después, en los noventa, el consumismo y autoritarismo continuaron vigentes y la propuesta de la industria fue la *Generación X*. En este caso, ubicaron a la apatía, depresión, frustración y también una cierta irreverencia como signos de distinción reflejados en las actitudes de los grupos musicales y de los personajes de películas y programas de televisión, además de la vestimenta como objetos de consumo distintivo.

Si un joven consume tristeza, depresión e irreverencia, se limita sólo a eso: consumir y deprimirse, en un ciclo vicioso que sólo genera más ganancias para esta industria o los medios, pero dejará intacto el cambio que propone la contracultura. La *Generación X* fue resultado de la incertidumbre del final de la Guerra Fría, de la sombra de la posmodernidad y del agotamiento de la lucha contracultural de décadas pasadas.

Además de la influencia en los *genxers* del *beat* y *hippie*, también estaba la del *punk*, o incluso la del *gótico*. Así, los jóvenes creyeron y se identificaron en este ideario de la *Generación X* que reflejaba el espíritu de los tiempos, la frustración y la rabia contenida hacia un futuro incierto, cuya propuesta máxima era el uso de la indiferencia, la dispersión y la irreverencia contra el estado de incertidumbre y consumismo de la cultura que los deprimía y desmotivaba.

Al surgir del retrato de Douglas Coupland con respecto a la observación de la juventud norteamericana con la que se desarrolló, la propuesta de una generación X pretendía expresar el desencanto de esta época desde la literatura. Describiendo al colectivo heredero de esas luchas contraculturales anteriores y del consumismo excesivo, y así mismo, a la realidad con la que vivían aquellos que pudieron

identificarse con ella, y también los que no lo hacían. Posteriormente MTV fue el principal difusor de este imaginario, además de las revistas especializadas, y también el cine.

En este trabajo, tomando como referencia al cine alusivo a este colectivo, *Trainspotting* y *El club de la pelea*, en el hecho de consumir estas películas, además de adoptar la moda que generan, identificamos el acto de mercantilización del colectivo contracultural denominado *Generación X*, ya que como auditorio asume cierta actitud de aprobación ante lo que el cine y el sistema comercial le ofrece, e incorpora socialmente los elementos de crítica; de este modo la industria desactiva la crítica contracultural y lucra con las identidades juveniles.

En el ejemplo concreto de *Trainspotting*, la crítica contracultural de fondo al consumismo del modelo de vida occidental contemporáneo, expresó una autodestrucción con las drogas y los excesos. En *El Club de la Pelea* la crítica y propuesta en contra de este modo de vida es la instauración de un proyecto que sabotea las lógicas económicas y sociales: cuestionar los paradigmas, organizar a la gente de manera independiente a la autoridad, destruir corporativos financieros, plantear el regreso a las emociones instintivas del hombre, etcétera.

No obstante, a pesar de tener la maquinaria comercial de Hollywood y Europa detrás de estas películas (actores de taquilla y producciones millonarias), además de que, en el caso de *Trainspotting*, el final de la película puede “tranquilizar” al espectador enseñándole que el camino fuera de la cultura dominante tiene consecuencias negativas, esta cinta conservó su “transgresión contracultural” al criticar

de manera severa a su sociedad y al ser una película muy incómoda para muchos auditorios, especialmente los que se identifican más con la cultura establecida.

El Club de la Pelea, al proponer la destrucción de los corporativos financieros, emblemas inobjetable del sistema capitalista contemporáneo, además de plantear como antihéroes a un grupo de saboteadores del sistema, mantuvo su trasfondo de crítica contracultural a su sociedad de referencia. De igual manera, como producto cultural socialmente aceptado, o de conformidad, planteó al final la desaparición del agente de descontrol: Tyler Durden.

Así que, como se expuso en los análisis de las películas, la contracultura se mantuvo presente con distintos rasgos que nos permiten apreciar que esa mercancía – contra– cultural, como parte del sistema comercial y de la vida económica de la industria, conserva un carácter crítico, y al mismo tiempo genera un grupo en aumento de consumidores de una potencial moda, en este caso, de rebeldía.

Por lo tanto, la *Generación X* se difundió como un producto mediático, proponiendo un imaginario de falso rebelde, a favor de de una identidad juvenil. A pesar de haber sido inspirada en la experiencia social de Douglas Coupland.

En el caso de México, y en el contexto más limitado de la ciudad de México, se identificó cierta influencia de este ideario, como consecuencia del modelo rector de las sociedades occidentales, a través de sus industrias culturales transnacionales (MTV y el cine, entre otras), aunque con características particulares en tanto que es una sociedad económicamente desfavorecida como lo es la mexicana.

En ella, los jóvenes no tienen la experiencia de un consumismo abrumador porque en muchas ocasiones ni siquiera poseen los recursos económicos para consumir. En la década de los noventa, esos jóvenes se encontraban afectados por años de autoritarismo gubernamental y dependencia económica del llamado *primer mundo*, situación que provocó distintas expresiones contraculturales a su vez, y el sentimiento de frustración e incertidumbre que provenía del modelo occidental, ya que se compartía el cine y los canales de cable como MTV, a lo que se sumó el malestar que generaba el sistema político y social en México.

Este trabajo permite plantear, en un caso particular, un proceso que puede repetirse en distintos lugares, en distintas épocas, como una combinación más de cultura y contracultura. La industria y el mercado propondrán nuevos imaginarios-mercancías, y la contracultura seguirá criticando y sugiriendo nuevas expresiones para una vida más alejada de las convenciones y autoridades sociales. Si bien la *Generación X* y toda la gente que pudo identificarse con su ideario han desaparecido de la escena más visible, bien podría volver a conformarse otra identidad que pretendiera recoger los elementos del *underground* y de las contraculturas a lo largo del tiempo.

El ejercicio realizado con este trabajo ha sido extenso y el resultado fue un valioso aprendizaje sobre la historia de la contracultura misma y su esencia. Así también de la cultura: sus orígenes, conformación y mecanismos de supervivencia. De la industria cultural y del sistema económico al cual representa, el capitalismo contemporáneo.

Así, la contracultura en su carácter *underground*, subterráneo o marginal, continuará vigente, como a lo largo de la historia de la humanidad, expresando en el fondo de los mensajes de la cultura la necesidad humana de renovarse cíclicamente, a través –como en las más recientes veces– de sus protagonistas más jóvenes, o de quienes detecten aquello que ya no satisfaga y que, por seguro, seguirán proponiendo actitudes, expresiones y valores que critiquen y renueven a la sociedad, a la cultura y al ser humano de la manera más armónica que sea posible.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, José, *La contracultura en México*, Editorial Debolsillo, México, 2006, 168 pp.
- Canal, Pere, *Cine y sociedad del cambio de milenio*, Ronsel, España, 2005, 270 pp.
- Careaga, Gabriel, *Biografía de un joven de clase media*, Cal y Arena, México, 2006, 177 pp.
- Coupland, Douglas, *Generación X*, Punto de Lectura, México, 2001, 308 pp.
- Coupland, Douglas, *Planeta Champú*, Ediciones B, Colección Tiempos Modernos, Barcelona, España, 1994, 296 pp.
- Cuyás, Arturo, *Nuevo Diccionario Cuyás Inglés-Español y Español-Inglés de Appleton*, Appleton-Century-Crofts, Nueva York, Estados Unidos, 1966.
- Eco Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Editorial Gedisa, México, 2000, 267 pp.
- Fadanelli, Guillermo, “Cultura subterránea” en *Cultura contra cultura, 10 años de contracultura en México* (Compilador Carlos Martínez Rentería), Plaza Janés, México, 2000. pp. 19-22.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 1990, 363 pp.
- Gary L. McIntosh , *Make Room for The Boom . . . or Bust*, Grand RapidsMI: Fleming H. Revell, Estados Unidos, 1997, pp. 18-21.
- Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Anagrama, Barcelona, España, 2005, 523 pp.
- Heath, Joseph; Potter, Andrew, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Editorial Taurus Santillana, México, 2005, 417 pp.

- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor, “La Industria Cultural” en *Industria cultural y sociedad de masas*, Colección Letra Viva, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1974, 259 pp.
- Jarvie, Ian, *El cine como crítica social*, Ediciones Prisma, México, 1979, 257 pp.
- Julia, Ignacio, *Grunge Noise & Rock Alternativo*, Celeste Ediciones, Madrid, España, 1996.
- Kreimer, Juan Carlos; Vega, Frank, *Contracultura para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, Argentina, 2006, 188 pp.
- Marroquín, Enrique, *La contracultura como protesta*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975.
- Monterde, José Enrique; Drac Magic, *Cine, historia y enseñanza*, Editorial Laia, Barcelona, España, 1986, 295 pp.
- Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, Editorial Porrúa, México, 1986,
- Racionero, Luis, *Filosofías del Underground*, Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1987, 190 pp.
- Roszak, Theodore, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Editorial Kairós, Barcelona, España, 2005, 320 pp.
- Sorokin, Pitirim, *Sociedad, cultura y personalidad*, Aguilar, Madrid, España, 1960, 1120 pp.
- Vattimo, Gianni, *et al., En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, España, 2000, 169 pp.

- Watts, Alan, *La cultura de la contracultura*, Editorial Kairós, Barcelona, España, 2001, 105 pp.
- Zubieta, Anamaría, *et al.*, *Cultura popular y cultura de masas: Conceptos, recorridos y polémicas*, Paidós Estudios de Comunicación, Buenos Aires, Argentina, 2000, 299 pp.

Hemerografía:

- Dubois, Jean Paul, “De 18 a 25 años: los desorientados” en *Enlace*, México, Boletín del Colegio Nacional de Ciencias Políticas y Administración Pública, Núm. 26, mayo-junio de 1993, pp. 25-29.
- García González Julieta, “Gen Mex” en *Etcétera*, México, 6 de febrero de 1997. pp. 38-42.
- Katelan Jean Yves, *Première*, junio, 1996, p. 113.
- Martínez Oscar, “Generación perdida”, en *Generación*, julio-agosto de 1998, número 19, p.9.
- De la Cruz Polanco, Fabián, “Brad Pitt, con ‘El club de la pelea’, hace uso de su agresividad interna y dotes histriónicos”, en *El heraldo de México*, Espectáculos, 24 de octubre de 1999, p. 7-D.
- Reguillo Rossana, “Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión” en *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, Medina Gabriel (comp.) México: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, 2000.
- Zúñiga, Ángel, “La generación X”, en *Revista de revistas*, México, número 4473, febrero de 1990, p. 40.

- *Trainspotting*, Kit internacional de prensa para el festival de Cannes 1995, Channel Four Television Corporation, 1995.
- *El club de la pelea*, Kit internacional de prensa, 20th Century Fox, 1999.

Sitios en Internet:

- Gerza Artículos, *Estilo de aprendizaje de la Generación X* (en línea), Dirección URL: <http://members.fortunecity.com/dinamico/articulos/art018.htm>, (Consulta: 26 de noviembre de 2007).
- Hernández Oropeza Prócoro, *La Generación del Milenio* (en línea), Revista Interforum , Dirección URL: http://www.revistaiterforum.com/espanol/articulos/092302lit_generacion_procoro.html/, (Consulta: 18 de noviembre de 2007).
- Ricoveri Marketing, *La Generación X* (en línea), Dirección URL: <http://ricoverimarketing.americas.tripod.com/RicoveriMarketing/id8.html>, (Consulta: 26 de noviembre de 2007).
- Wikipedia, *Cultura* (en línea), Dirección URL: , (Consulta: 17 de marzo de 2008)
- Wikipedia, *Generation X: Desambiguation* (en línea), Dirección URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Generation_X_%28disambiguation%29, (Consulta: 26 de noviembre de 2007).
- Wikipedia, *MTV Generation* (en línea), Dirección URL: http://en.wikipedia.org/wiki/MTV_Generation, (Consulta: 26 de noviembre de 2007).
- Wikipedia, *Ronald Reagan* (en línea), Dirección URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Ronald_Reagan#column-one (Consulta: 15 de marzo de 2008).