



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**“FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS: LA IRONÍA DEL
SUEÑO AMERICANO”**

**SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA, HISTORIA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN**

PRESENTA:

OSCAR SÁNCHEZ FUENTES

ASESOR: DR. JORGE OLVERA VÁZQUEZ

AGOSTO DE 2014



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

A las personas que me dieron todo su apoyo desde el principio, mis padres: Patricia Fuentes Guerrero, por las reprimendas, para ti mi eterno amor y admiración; Fernando Sánchez Sánchez, por aquellas cosas que nunca fueron y por las que aún están por venir.

A todas aquellas personas que directa o indirectamente me han enseñado que la vida es más que una simple cara feliz.

A los profesores que han marcado mi vida dentro y fuera de las aulas. Por supuesto, a mi asesor, el maestro Jorge Olvera Vázquez, mi eterna gratitud por su interés, dedicación y apoyo.

Y por supuesto a Mónica López Sánchez, quien me ha enseñado el valor del esfuerzo con cariño, calma y comprensión.

Dedicatoria

Para esa vocecita que me mantiene de pie y cuerdo frente a este mundo, mi hijo

Fernando Saaed Sánchez Ortega.

Índice

Introducción	9
1. A bordo del tiburón rojo: Estados Unidos y el sueño americano	15
1.1 La velocidad ha muerto. El único viaje es la supervivencia: Estados Unidos 1960-1971	21
1.2 La fuerza de una identidad	37
1.3 El sueño americano	49
2. Un <i>freak</i> más en el reino de los <i>freaks</i>: Terry Gilliam	59
2.1 Datos biográficos del director	65
2.2 Filmografía: una forma de presentar las cosas	71
2.3 <i>Fear and Loathing in Las Vegas</i> : su visión	81
3. Aparcando en Las Vegas: ¿sabes lo que significa?	87
3.1 Las Vegas: jodiendo con el sueño americano	89
3.2 Drogas: cabalgando sobre la ola en una sombría realidad	101
3.3 La ironía: Oye, ¿sabes dónde queda el sueño americano?	111
3.4 Raoul Duke & Dr. Gonzo: raros para vivir y escasos para morir	123
Conclusiones	129
Fuentes	135

Introducción

Como la mayoría de los niños que crecieron en la década de los años ochenta y noventa, tuve en la televisión una compañera de juegos y distracciones. Las caricaturas, el cine, los programas de televisión y la moda norteamericana llegaban cada media hora por los diferentes canales de la televisión mexicana de aquel entonces.

Sin darnos cuenta, estuvimos, estamos y estaremos acompañados por el estilo de vida norteamericano, hacíamos en nuestros juegos un modelo a escala de lo que se proyectaba en la pantalla.

Con el tiempo, esa moda y acción de ver televisión se convirtió en objeto de estudio para algunos investigadores de la comunicación y otras áreas del conocimiento. Para mí es un pretexto más para admirar la forma en que Estados Unidos ha conquistado la atención de algunas generaciones, a pesar de sus peculiares y muchas veces nocivas formas de entender la vida.

“Tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos.” En tiempos donde la comodidad digital y las relaciones vía ordenador son la constante, podemos encontrar, todavía, cierto “fanatismo” por la cultura estadounidense. Quizá no de manera tan abierta como otrora, pero aún se tiene cierto gusto y consumo por las cosas hechas al estilo norteamericano.

Esta serie de elementos mostrados en la televisión engloban un concepto siempre pronunciado y jamás ofendido: *“The American Way of Life”*. Pero, ¿qué ha llevado a todos esos elementos constitutivos a mantenerse en el gusto popular?

En el reciente siglo XXI, y después de observar tantos atropellos hacia los derechos humanos realizados por las autoridades norteamericanas, el concepto del sueño americano sigue en pie: ¿cómo es que después de conocer información negativa de

esta sociedad sigue existiendo atracción por ella? Quizá sea un gusto morboso lo que alimenta al mito.

Estas y otras interrogantes han atraído mi atención para analizar el filme *Fear and Loathing in Las Vegas*, trabajo del director estadounidense Terry Gilliam, basado en la novela del periodista Hunter S. Thompson.

La obra retrata de manera cruda e inmoral una parte del sueño americano, la que todos comparten y nadie reparte. Una porción alejada de sus valores fundamentales que pasan inadvertidos, una parte que rompe los cánones de lo socialmente aceptable. Valores que transgreden el *status quo* y que paradójicamente lo mantienen.

Los años sesenta fueron para el mundo la época de la protesta, de la constante lucha política y cultural entre los bloques comunistas y capitalistas en pos de la obtención de nuevos territorios dónde implantar su domino y, sobre todo, su estilo de vida, su forma de entender el mundo.

Como consecuencia cultural de este enfrentamiento, la cultura estadounidense extendió sus influencias a todos aquellos países donde el dominio comunista no era significativo, y como estudiante universitario, el interés por estos temas comenzó a recorrer mi cabeza y, aunque desconocía quién o quiénes eran sus protagonistas, lo que se reflejaba en la televisión invadía mis sentidos, hasta el punto de enamorarme del modelo yanqui.

Motivado por esto y por los trabajos periodísticos referentes a la cultura de la droga, así como por la mutación literaria que arrojó la contracultura, me atreví a indagar acerca del contexto en el que se desarrolla la historia.

El punto de partida fue el tiempo en el que las viejas costumbres religiosas y trabajadoras se intercambiaron por bolsitas de mezcalina, saquitos de marihuana o botellas de éter, para entregarse envueltos en una banderita de los Estados Unidos, los años sesenta y setenta.

Hunter S. Thompson se destacó por estar plagado de ciertas contradicciones; es decir, poseía los elementos que caracterizan al “buen norteamericano”, pero a su vez su necesidad por consumir abominables cantidades de marihuana y ron lo llevó a convertirse en un modelo irónico ideal para los propósitos de esta investigación.

Thompson vivió su vida siendo un paradigma contracultural, aunque es sabido que también poseía un fuerte sentido patriótico. Fue un adicto, pero de igual forma era padre de familia, paseaba como *hippie* y además estaba enamorado de las armas de fuego y la cacería; se ubica en los límites de las dos clasificaciones: buen americano y mal americano.

La versión fílmica de Terry Gilliam se caracteriza por abordar las cuestiones del pensamiento desde un punto de vista amargo. Sus proyectos pretenden ironizar toda clase de objetos y situaciones que nos hacen prisioneros y solitarios.

El análisis de este trabajo pretende resaltar las características de estos creadores y mostrar ese lado contradictorio, irónico, de lo que los norteamericanos llaman *The American Dream*.

A nivel académico, la presente investigación pretende ser sólo un escalón de los muchos que continúan a lo largo de la historia de este concepto. Una fuente de información para todos aquellos que ven en los Estados Unidos no sólo un estilo de vida, la del “triunfador”, sino un fenómeno que se nutre de sus propios problemas, perversiones y que ha encontrado en Hunter S. Thompson y Terry Gilliam una interpretación pertinaz y real sobre esta nación.

Como vecinos territoriales, hemos compartido mucho más de lo que podemos imaginar, por lo que hay que reflexionar sobre lo que México, como país de tercer mundo, rescata y consume del vecino del norte.

El presente trabajo, *Fear and Loathing in Las Vegas: La ironía del sueño americano* tiene como objetivo principal identificar los elementos que establecen la ironización del sueño americano dentro del filme de Terry Gilliam. Para lograr esto se ha estructurado en tres capítulos, en los cuales se abordan algunas de las características principales que han formado a los estadounidenses y se ubican los temas relacionados entre sí, hasta encontrar las particularidades antes mencionadas.

El primer capítulo consta de tres apartados; en el primero se hace un breve repaso por la historia de Estados Unidos dentro del contexto en que se desarrolla el filme; esto es, finales de los años sesenta y principios de los años setenta. En el segundo se afrontan algunos de los principales elementos que identifican a los norteamericanos, retomando, por supuesto, la definición primaria de lo que es la identidad para algunos teóricos.

Finalmente, en el último apartado se establece lo que también algunos teóricos han identificado y definido como “el sueño americano”, mito en el que la prosperidad social y económica fomenta el sueño y, a su vez, la bonanza pervierte este estado de ánimo.

En el segundo capítulo se hace un breve repaso por los datos biográficos y fílmicos del realizador estadounidense Terry Gilliam. El trabajo de este director está colmado de elementos surrealistas y poco convencionales para los gustos comercialmente aceptados, lo cual es pertinente señalar para los objetivos de este proyecto.

También en este capítulo se hace un repaso de las características cinematográficas que componen los trabajos del ex *Monty Python*, haciendo un periplo hasta llegar a su visión de la novela de Thompson.

Por último, en el tercer capítulo se aborda los elementos irónicos que caracterizan al filme y que para objetivos de esta investigación se relacionan con el estilo —idealizado— americano. Está dividido en cuatro apartados, que tratan sobre la ciudad de Las Ve-

gas, las drogas, la ironía dentro del sueño americano y los personajes que encarnan Johnny Depp (Raoul Duke) y Benicio del Toro (Dr. Gonzo), cuyo trabajo hace honor al propio título de la película, al provocar miedo y asco por igual.

En medio de luces fluorescentes, tragos, enanos, osos, autos de lujo, sustancias químicas y un sinfín de excesos, hay lugar para la reflexión. Sin embargo, habrá que perder la cabeza para entrar en su juego en el indisciplinado mundo de un periodista y su irregular acompañante, una especie de Virgilio de los años setenta. Juntos realizarán algunas suertes que los harán atravesar el corazón de la bestia para hacer la autopsia al cadáver político y social de su país.

1. A bordo del tiburón rojo:

Estados Unidos y el sueño americano

*En una sociedad cerrada donde todo el mundo es culpable,
el único crimen es ser atrapado. En un mundo de
ladrones, el único pecado definitivo es la estupidez.*

Hunter S. Thompson

Escribir sobre la historia estadounidense y los elementos que han encauzado sus comportamientos —sociales y/o culturales— se ha convertido en una labor de afanosa suspicacia. La historia de Estados Unidos se ha enmarcado en toda clase de contradicciones, hechos políticos, sociales y culturales que se han desarrollado bajo una atrayente gama de virtudes que, a su vez, han ofrecido una sombra de dramáticos defectos. Sin embargo, y gracias a estas discordancias, es ahí donde reside su riqueza. Para efectos y motivos de este análisis se requiere agudeza y sentido —quizá— irónico para explicar y conocer un poco más sobre su conducta y comportamiento.

En principio y durante el recorrido de su formación como nación, las acciones dentro de ésta se han encaminado a contraponer el soporte de sus ideales, valores y enseñanzas. Una primera interpretación de esto es que Estados Unidos ha sido un pueblo de valores intrínsecos, estandartes morales relacionados con la legalidad, la igualdad, el respeto y, sobre todo, la productividad, que han ganado admiración por parte de otras naciones.

A su vez, esta tierra de barras y estrellas ha servido de escenario para movimientos igualmente connaturales y enérgicos de carácter ególatra, intolerante y de necesidad que han provocado a los ojos del espectador cierta vulnerabilidad.

Algunos productos comunicativos se han tomado la libertad de realizar reinterpretaciones de estos valores fundamentales, lo cual han llevado a interpretar —desde su perspectiva— este cúmulo de acciones visiblemente negativas, y ofrecen al espectador o al ciudadano común las dos caras de la moneda.

Es así como la sociedad y los medios han dado origen a la visión irónica del sueño americano; es decir, las situaciones que de principio se contraponen en su diaria convivencia dentro de esta tierra de oportunidades.

Con el tiempo, audaces plumas como las de James Truslow Adams, Horatio Alger, Norman Mailer o Noam Chomsky han definido, redefinido y criticado la filosofía en la cual se ha sostenido esta nación, misma que los ha llevado a convertirse en potencia mundial. No sólo en el terreno de la política, sino en otros aspectos.

Todos estos escritores, más allá de su postura política y su deber académico, han desarrollado una obsesión por explicar la formación y producción de su país, dilucidando sobre los tropiezos internos y a su vez externos que los han llevado a alcanzar la posición hegemónica que los caracteriza.

El periodista y escritor de origen estadounidense, Tom Wolfe, expresaba que Estados Unidos estaba muy cerca de ser lo que los socialistas utópicos del siglo XIX buscaban: una sociedad en la que todos tuvieran libertad política y tiempo libre, pero sobre todo, dinero para expresar sus anhelos; una fórmula que hoy en día resguarda la visión futurista del porvenir. Este escenario idílico perturba de manera espectacular las mentes de cada individuo que presencia directa o indirectamente los *hits* mediáticos o *hollywoodenses* de este país.

La palabra “anhelo”, al ser tomada como punto de referencia, cualquier persona tiene derecho a conseguir toda clase de aspiraciones. Si esto es posible, entonces un ladrón, un charlatán o alguien con doble moral podrá conseguir sus anhelos, sólo por ser de origen norteamericano.

Antes de adelantar cualquier juicio es necesario hacer un breve repaso histórico para entender un poco más sobre este pensamiento netamente estadounidense.

Con esta y otras frases como punto de partida comienza la presente interpretación; la exégesis de un país cuyo estilo de vida se expande poco a poco, colonizando y cubriendo gran parte del globo terráqueo. Un breve repaso al pensamiento y filosofía de una nación que enmarca su figura y se presenta ante el planeta: el *American Way of Life*.

El mundo contempla en *time prime* la mejor parte que se conoce del pensamiento estadounidense. Ésta no radica en las decisiones de su pasado —por terribles o trágicas que éstas sean—, sino en las acciones que claramente se encaminan al progreso y triunfo.

Todo ese potencial mental y físico reside aparentemente en el entusiasmo por la modernidad y el futuro; por lo que no se tiene, pero se puede conseguir.

En los inicios de este siglo es preciso recordar que la historia de Estados Unidos está ligada a la obtención de objetivos; esto se logra gracias a que los principios de la cultura estadounidense siguen vigentes hasta nuestros días, ese porvenir lo alimenta el individualismo, la propiedad privada y la bendición de Dios, es decir, la fe.

Los ejemplos vienen desde los primeros pobladores en busca de comida y refugio, pasando por los colonizadores europeos que exploraban las inhóspitas tierras para encontrar riquezas y más recientemente las grandes empresas trasnacionales como *Walmart*, *Apple*, *Disney*, entre otras, que acaparan el mercado a través de sus bienes y servicios. Todos ellos son una muestra de lo que este país es capaz de generar, son hijos del sueño americano.

Es un hecho que a Estados Unidos se le percibe como la tierra de las grandes oportunidades, un alias que por años ha engendrado y alimentado el imaginario colectivo. El lugar donde cualquier persona podrá alcanzar sus metas, por absurdas o engreídas que puedan ser.

A estas alturas de la vida y desde su “incómoda” posición, ha logrado difundir conceptos sobre lo aceptable e inaceptable; gracias a su devota ideología imperialista, ha provocado que algunos países hayan seguido su ejemplo, aunque su fondo y forma sea muy diferente.

Gustos como el *hip-hop*, los tenis, el cine, la televisión, los automóviles de lujo, las modelos y sus diminutos atuendos de *Victoria's Secret*, el uso de anglicismos, el arte disfrazado de *graffiti*, el teléfono móvil que ya es *iPhone*, el amor por el dinero y hasta la comida son detalles que “animan” las vidas de algunas generaciones, e inevitablemente lo seguirán haciendo.

Esta es una forma de difundir el sueño americano, permitiendo que cada individuo de estas descendencias lo reinterprete y genere uno propio. Un pedacito de la tierra prometida en cada perfil de *Facebook*.

Por décadas, esta nación ha sido irónicamente el paradigma de lo que se debe y no se debe hacer. Su publicidad nacional se desliza sobre el mandamiento del trabajo duro; con esto, la fortuna debe llegar.

Algunos lo hacen, pero la realidad construye otras sentencias. Javier Correa dice que sólo el 7% de la población logra este éxito financiero. El otro 93% vivirá su vida en la misma clase social en la que nació.¹

Entonces, ¿qué pasa con el sueño americano? ¿Es una cortina de humo? El coloso capitalista ha perdido fuerza debido a las intervenciones militares, quizá necesita más atentados o eventos que pongan a prueba su fe y así revivir su espíritu. ¿Ha sido víctima de su propio juego? “La satisfacción del dinero no ha dado otro resultado que crear un conflicto entre el Estado y la sociedad y someter a ésta a tensiones importantes.”²

¹ Javier Correa. “Los Molinos de la Mente / Estados Unidos: ¿Tierra de oportunidades?”. *La Jornada Aguascalientes*, 9 de diciembre 2012, Opinión, pág. 11.

² Gérald Messadié. *Réquiem por superman: La crisis del mito norteamericano*. México, Diana, 1993, pág. 322.

En la primera década del siglo XXI algo ha pasado con el sueño americano; algunos expertos señalan que ya no tiene la vitalidad con la que logró conquistar al mundo, como lo señala Vicente Verdú en su libro *El planeta americano: el sistema político y económico parece no tener nada que aprender fuera de sí y menos que copiar de los segundones que lo rodean.*

Para las personas que viven dentro de esta nación, pero que son ajenas a su historia, es difícil acceder al credo americano original; por lo tanto, su andar se limitará a sacar la mejor ventaja que se pueda durante su estadía en este país. Sin embargo, esto hace que, para algunos, la experiencia se torne desilusionante.

Con esto, las opiniones se han dividido al momento de buscar el sueño americano, pues la masa que llega a Estados Unidos ya no confía tanto en encontrar la felicidad o la riqueza como otrora; el azar dependerá en gran medida de eso.

Por su parte, el tiempo y algunos conflictos bélicos han hecho que los estadounidenses se encierren en su cápsula antinuclear, reclusos en su jaula de oro, con el fin de evitar que las nuevas tendencias y otros pensamientos ajenos a los suyos invadan su nación. No necesitan ser parte de la aldea global, ellos son la aldea global.

No necesitan copiar un estilo de vida, no hay lugar como el hogar. “El exterior es una sombra confusa que, sin duda, con el avance del porvenir barrerá la luz natural de América.”³

Esta forma de percibir al mundo ha provocado que el espíritu de los norteamericanos se vuelva narcisista. Es el agridulce sabor del sueño americano y quizá el comienzo de su descenso.

³ Vicente Verdú. *El planeta americano*. Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 19.

Irónicamente, los habitantes de esta nación se han convertido en víctimas de su propio desprecio, y esto se puede ver reflejado en la sociedad con fenómenos como la obesidad, el abuso de la autoridad, la violencia, la avaricia, la obtención de la riqueza espiritual a través del consumismo o la creación de necesidades superfluas, entre muchos otros; la pausada agonía del sueño americano.

El presente capítulo abordará de manera breve los detalles históricos que formaron el acontecer de Estados Unidos durante la década de los sesenta y principios de los setenta, un repaso por las situaciones sociales que hicieron tambalear al sueño americano y poner en entredicho sus más arraigados dogmas.

Debido a que el filme que se analizará se desarrolla en este periodo, es pertinente observar las críticas sociales y políticas que se hicieron durante este tiempo para entender el argumento que señala la presencia de la ironía dentro del sueño americano.

Además, en este capítulo se observarán los pormenores que han formado la identidad nacional de este país, según la opinión de algunos autores especializados en la materia. También se repasarán algunos de los valores y símbolos que han ayudado a la construcción del mito americano y se finalizará con un tercer apartado que comprende, *grosso modo*, los diferentes elementos que componen y describen el sueño americano.

1.1 La velocidad ha muerto.

El único viaje es la supervivencia:

Estados Unidos 1960-1971

Oficialmente es conocido como Estados Unidos de América, así lo establecieron las primeras líneas de la *Declaración de Independencia* el 4 de julio de 1776, pero desde que los primeros pobladores provenientes de Siberia y otras latitudes buscaron un lugar donde sobrevivir y cuando los colonizadores de origen europeo realizaron desembarcos y exploraciones, esta tierra comenzó a marcar su destino.

Ya fuera en busca de pieles para resguardarse del frío o de riquezas para la monarquía, la fértil superficie norteamericana ofrecería más que tierras desiertas, clima salvaje y nativos peligrosos para sus visitantes. Sería un lugar donde se cumplirían grandes promesas, éxitos ideológicos, económicos y políticos.

La creación de la unión americana recorrió las mentes de algunos intelectuales como Benjamin Franklin, John Adams y Thomas Jefferson; este último sería el encargado de esbozar la *Declaración de Independencia*, en donde se anunciaba formalmente que “se hace necesario para un pueblo disolver los nexos políticos que lo han unido con otro y adoptar, entre los poderes terrenales, un sitio separado e igual, al cual tiene derecho según las leyes de la naturaleza y del Dios de la naturaleza”⁴.

Una nación libre, soberana e independiente comenzaba a instaurarse. El pensamiento colectivo de la época reafirmaba ideales de justicia e igualdad que habían sido imaginados desde Europa; éstos se conjugarían con una nueva forma de hacer

⁴ Anaya Grandes Obras. USA *El sueño americano*. Madrid, Grupo Anaya, 1990 pág. 105.

política, más liberal e independiente de todas las normas del viejo continente y específicamente de Gran Bretaña.

Fue la descendencia de estos fundadores peregrinos la que comenzó a redactar la verdad sobre la cual se erigiría esta nación.

La autora Reí Anaya recopila estas primeras palabras de la historia democrática estadounidense:

[...] tenemos por indudables y evidentes estas verdades; que todos los hombres han sido creados iguales, que están dotados por Dios de ciertos derechos inalienables entre los cuales están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad; que para asegurar estos derechos se crean gobiernos entre los hombres [...]

El banderazo de salida para Estados Unidos estaba en marcha; de manera legal iniciaba su carrera rumbo a sus objetivos. Uno de ellos llama la atención por su carácter primigenio dentro del espíritu yanqui, pues hasta ese momento ninguna otra constitución en el mundo enmarcaba de manera estatal la búsqueda de la felicidad individual.

Bajo este argumento, las dificultades servirían de motivación para generar más propósitos. Por ejemplo, algunos tropiezos como la explotación humana o la esclavitud, la crisis económica, la aniquilación de los recursos naturales y la guerra forjarían valores que acompañarían a la felicidad en la búsqueda de un país modelo. Virtudes que formarían el perfil y la consolidación del sueño americano.

Así continuó hasta la década de los sesenta. Una de las más recordadas en el imaginario colectivo, no sólo por ser una época de liberación espiritual sin precedentes, sino porque al igual que un mazo de cartas apiladas, la idea de un sueño americano comenzaba a tambalearse con la fuerza del viento provocado por los gritos de protesta que comenzaban a cuestionar y externar su desconfianza —así como el

repudio— hacia los dirigentes políticos, la sociedad, las instituciones, la guerra y todas aquellas figuras o símbolos que por años fomentaron este sueño.

Estas expresiones se hacían presentes en las calles, en los medios de comunicación; por lo tanto, la sociedad comenzó a tomar más en serio su papel y racionalizar su peso específico dentro del escenario político.

Las clases inferiores y segregadas históricamente, como los negros, latinos, extranjeros, nativos americanos, homosexuales e incluso las mujeres veían que su libertad estaba coartada. Si el viejo canon dictaba que cualquiera tenía el derecho de buscar su felicidad, entonces, ¿por qué estos sectores estaban lejos de ello?

El liberalismo norteamericano iniciaría en casa una dura prueba que dejaría secuelas difíciles de olvidar.

Antes de revisar parte de lo ocurrido durante la década de los sesenta, habrá que mencionar que Estados Unidos experimentó una época dorada —en todos los sentidos— durante la década de 1950.

El crecimiento económico hizo que el desempleo se redujera y las familias encontraran autosuficiencia para afrontar los gastos cotidianos. Fenómenos sociales como el llamado *baby boom*⁵ contribuyeron a que la población creciera. Alan Brinkley comenta en su libro *Historia de Estados Unidos* que de el número de nacimientos aumentó de 150 millones de habitantes en 1950 a 179 millones en 1960.

Este índice de natalidad con el tiempo generó consumismo, el cual se desarrollaba dentro de los suburbios, que también experimentaban la euforia del cuerno de la abundancia norteamericano.

⁵ Término empleado para describir a las personas que nacieron durante “la explosión de natalidad” que sucedió en algunos países anglosajones entre 1940 y finales de la década de 1960.

Con el paso de los años, el ciudadano estadounidense tendría un poder adquisitivo más que importante. Los salarios serían suficientes para adquirir toda clase de bienes y servicios, además de ciertas extravagancias fatuas que harían del consumo un estilo de vida.

El automóvil y otros accesorios presuntuosos harían del materialismo una religión. El pensamiento norteamericano giraba en torno a éste, la caja de pandora se abrió para dar inicio a un nuevo estilo de vida.

El francés Gerald Messadié apunta al respecto que:

Los fantasmas norteamericanos [...] por fascinantes que sean [...] entrañan al propio tiempo un debilitamiento peligroso de sentido de la realidad, sobre todo de la realidad social, un aislamiento psicológico y un empobrecimiento del proyecto individual que acaba por resumirse en la simple búsqueda del dinero y el placer.⁶

El placer de las posesiones personales es un elemento primordial para entender la naturaleza del sueño americano, pues es a través del dinero que una persona puede acceder a casi cualquier cosa, las fábulas que se crearán en torno a este mal necesario inundarán las salas cinematográficas y las librerías.

El dinero provoca motivación e ímpetu y en un mundo capitalista, el impulso de “ser alguien”. El autor Julián Marías escribe al respecto: “el dinero es, además, una unidad de medida: muchas cosas se pueden medir en dólares; con ellos se consiguen; son, pues, el equivalente de muchas posibilidades”⁷.

⁶ Gérald Messadié. *Réquiem por Superman. La crisis del mito norteamericano*. México, Diana, 1993, pág. 71.

⁷ Julián Marías. *Análisis de los Estados Unidos*. Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 159.

El dinero guarda una relación con los valores de la belleza, la salud o cualquier otra bondad; nunca será exhibido —al menos por el gobierno o los medios públicos— como el centro de la perdición o algo nocivo, sino, por el contrario, como la fuente de la vitalidad y la fuerza.

Durante los años cincuenta la vida en los suburbios coadyuvó a que el pueblo norteamericano alcanzara su máximo de vida. El desarrollo se daba en muchos sectores como el científico, tecnológico, artístico, cultural, inmobiliario, militar y hasta de entretenimiento.

Mientras la mayor parte de los habitantes de Estados Unidos vivía en el cuerno de la abundancia, la reflexión comenzaba a invadir las mentes de la clase media.

Alan Brinkley refiere algunas ideas sobre el pensamiento del norteamericano con respecto a la tendencia crítica que comenzaba a florecer durante la época:

La clase media norteamericana estaba convirtiéndose en una fuerza más colosal, más poderosa y más consciente de su identidad. [...] La nueva prosperidad inspiró a algunos norteamericanos a considerar la prosperidad y las aspiraciones de la clase media como la clave para entender el pasado y el carácter de Estados Unidos.⁸

Para este momento, nada tendrá más valor que factores como la inventiva, la iniciativa y el esfuerzo; las familias conservan y responden por la legalidad histórica que conducen estas palabras dentro de la sociedad; estas mismas raíces terminarán hartando a los jóvenes de la década.

⁸ Alan Brinkley. *Historia de Estados Unidos: un país en formación*. México, McGraw-Hill, 2003, pág. 916.

Cansados del confinamiento familiar y de la vida blanda hogareña, se aventuran hacia nuevos impulsos, son presas de sus propios pensamientos, orientados a una convulsión que desembocará en su liberación, no sólo espiritual, sino sexual y hasta social.

Por otra parte, y gracias a inventos como la televisión, se instauran imágenes idealizadas y homogéneas de la aparente vida citadina norteamericana, pero es cuestión de tiempo para que los jóvenes (así como otros grupos) no coincidan con ellas.

Gracias a los medios de comunicación, la burocracia incrementó su influencia sobre la vida del país. Después de la guerra de Corea, la política de la nación entró en un periodo de calma, poco a poco los diferentes grupos sociales se daban cuenta de que las cosas no eran como los medios de comunicación decían y era cuestión de tiempo para que cada uno, desde su trinchera, levantara la voz.

Los afroamericanos fueron de los primeros en protestar contra la segregación y las desigualdades. El sector académico del momento contribuyó con su crítica mordaz hacia el nuevo orden social. Fueron los trabajos de los escritores conocidos como *beatniks* los que se concentraron en la esterilidad y el conformismo de la vida social norteamericana. De igual forma, el *rock 'n' roll* se encargaría de ser la música de fondo para las inconformidades juveniles de la época, despertando algo más que el libido.

La juventud comenzaba a tomar su papel dentro de la sociedad y, si bien no eran vistos con buenos ojos —sobre todo, los de los conservadores—, coincidían con las demandas de otros sectores sociales poco afortunados.

Para esta joven década de los cincuenta, la sociedad no estaba preparada para la llegada de este género musical, ya que como lo apunta José Agustín: “Desde los hogares, las escuelas, el gobierno, los púlpitos y los medios de difusión satanizaban al rocanrol porque era la puerta a la disolución, el desenfreno, el vicio, la drogadicción,

la delincuencia, la locura, ¡el infierno!: el rock era cosa del demonio”⁹. Este movimiento vendría a cambiar las mentes de los jóvenes enajenados.

Era relativamente fácil para los norteamericanos blancos de la clase media de la década de 1950, pensar que el mundo que ellos conocían —de crecimiento económico, de prosperidad personal y de homogeneidad cultural— era el mundo que prácticamente todos los norteamericanos conocían; y que los valores y los postulados que ellos compar-
tían, también.¹⁰

La prosperidad económica era abundante, pero la pobreza no había sido eliminada por completo y eso era suficiente para que el malestar social comenzara a manifestarse.

Así comenzaría la desenfadada década de los sesenta, un atrevido deseo de acción e innovación invadía las mentes de los sectores segregados, ellos ya no creían en el sueño americano, pues jamás lo habían visto.

La década de los sesenta en el aspecto político comenzaba con la elección del trigésimo quinto presidente de los Estados Unidos: John F. Kennedy.

Después de que, para muchos, el gobierno de Eisenhower flotaba en un mar de incertidumbre y estancamiento político, Kennedy llenó con su imagen de juventud y energía el ojo del norteamericano promedio, lo que fue interpretado como un nuevo estilo de hacer política, personificando la esperanza y el idealismo propios de casa.

Sus declaraciones y proyecto de nación atraparon de inmediato a millones de personas que veían en él la presencia del buen americano. Por su parte, el oriundo de Massachusetts no ocultó su interés por resolver las inconformidades e incertidumbres

⁹ José Agustín. *La contracultura en México*. México, Random House Mondadori, 2007, pág. 35.

¹⁰ Alan Brinkley. *Op. cit.*, pág. 926.

sociales por las que atravesaba la nación y prometió una serie de reformas cuyos objetivos consistían en la reducción tributaria, para finalmente promover el crecimiento económico.

En 1957, la URSS lanzó el satélite artificial *Sputnik*, con lo que demostró que podía construir cohetes más potentes que los estadounidenses. Además, tres meses después de que Kennedy asumiera la presidencia, la URSS colocó al primer hombre en órbita. La respuesta del presidente consistió en comprometer a Estados Unidos a llevar a un hombre a la Luna y traerlo de vuelta antes de que la década concluyera; lo demás es historia.

Cuando el presidente Kennedy asumió el cargo, se comprometió a mantener con vigor la Guerra Fría, pero también esperaba hallar algún arreglo y no quería comprometer a las fuerzas estadounidenses.

En otoño de 1962, la administración supo que la Unión Soviética estaba emplazando en secreto armas nucleares ofensivas en Cuba. Después de estudiar varias opciones, Kennedy decidió imponer una cuarentena para impedir que los buques soviéticos llevaran más suministros a la isla. Exigió públicamente que Moscú retirara las armas y advirtió que un ataque desde la isla traería represalias contra la URSS. Al cabo de varios días de tensión, en los que el mundo estuvo más cerca que nunca de una guerra nuclear, los soviéticos accedieron a retirar los misiles.

En retrospectiva, la crisis de los misiles en Cuba marcó un viraje en las relaciones entre Estados Unidos y la URSS. Ambas partes vieron la necesidad de aliviar las tensiones que podrían haberlos llevado a una confrontación militar directa. Al año siguiente, Estados Unidos, la Unión Soviética y Gran Bretaña firmaron un histórico Tratado para la Proscripción Limitada de Ensayos Nucleares, que prohibió las pruebas de esas armas en la atmósfera.

Indochina (Vietnam, Laos, Camboya), que fue posesión de Francia antes de la Segunda Guerra Mundial, era un campo de batalla más en la Guerra Fría.

A su vez, y gracias a la política anticomunista y por apoyar a otros países en vías de desarrollo, la Guerra Fría arrastró consigo de manera intrínseca uno de los conflictos bélicos más dolorosos en la historia de este país.

Truman y Eisenhower, ansiosos de obtener el apoyo de Francia para su política de contención en Europa, dieron a ese país ayuda económica que liberó recursos para la lucha en Vietnam.

Kennedy aumentó la ayuda y envió un pequeño número de asesores militares, pero una nueva guerra de guerrillas continuó entre la Vietnam del Norte y la del Sur.

La personalidad de John F. Kennedy de inmediato atrajo la atención de toda la nación. Es por ello que su asesinato el 22 de noviembre de 1963 desplomaría el ánimo colectivo.

El suceso se convirtió de manera rápida en un trauma nacional que difícilmente se borraría de la memoria. Pese a este fatal incidente, el sucesor directo de Kennedy, Lyndon Johnson, vendría a poner en marcha todas aquellas políticas que se habían quedado en la mesa de discusión.

Estableció su propio ritmo de trabajo al crear y poner en marcha diversas acciones de bienestar social, “la guerra contra la pobreza estaba en marcha, a través de programas como Medicare y Medicaid”¹¹.

Este tipo de programas integraba a muchos pobres a la actividad económica de la sociedad. Sin embargo, el torbellino político que representaba una nueva guerra en contra de un país asiático vendría a desplomar estas ofensivas contra la desigualdad.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 949.

Aún así, el proyecto denominado “la gran sociedad” alcanzaría logros cuantiosos; se redujo el hambre en forma notable y contribuyó a la disminución de la pobreza, de tal manera que estos avances no se habían registrado antes en el país.

Históricamente, el sector más golpeado y ultrajado por el liberalismo norteamericano ha sido el afroamericano, mal llamado “de color”. Los negros resistieron los embates de la esclavitud y la pobreza y supieron mantenerse al margen de la segregación, pese a compartir una tierra llena de oportunidades con los blancos. “La iniciativa interna más importante de la nación durante la década de 1960 fue el esfuerzo por suministrar justicia e igualdad a los afroamericanos”¹²; el abismo entre blancos y negros llegaría a su punto de encuentro.

El gobierno tenía interés por resolver este conflicto arraigado por años en las venas del pueblo, pero el compromiso no era absoluto. Incluso el propio Kennedy estaba escasamente comprometido con este fenómeno.

Figuras como la de Martin Luther King Jr. y otros simpatizantes lograrían encabezar un movimiento no violento que ganaría no sólo la aprobación de la ley de los derechos civiles más amplia en la historia de la nación, sino también el derecho al voto y, en última instancia, lograría que las minorías fueran contratadas como empleados dentro de algunas empresas.

Estos logros se consiguieron a base de sudor y sangre; pues se contaron por montones los disturbios raciales, generalmente iniciados por los grupos de choque que no estaban de acuerdo con este movimiento y veían en la violencia su única defensa. Por ejemplo:

Los disturbios raciales más graves, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, ocurrieron en el verano de 1965 en la sección de Watts de Los

¹² *Ibíd.*, pág. 951.

Ángeles. En medio de una detención vial, un oficial de policía blanco golpeó a un espectador negro que protestaba. El incidente levantó una tormenta de ira y una semana de violencia.¹³

Grupos de extrema violencia, como los Panteras Negras salían al escenario político, haciendo un llamado a sus “hermanos” para defender el orgullo afroamericano y adoptar la fe islámica, trabajando a favor de la separación racial.

Mientras estos acontecimientos se desarrollaban dentro de Estados Unidos, la política exterior seguía lidiando con la Unión Soviética y la Guerra Fría. La dura lucha contra el régimen comunista debía llegar a su fin de cualquier manera; sin embargo, el gobierno se inclinó más por la resolución pacífica.

El ánimo político y nacional pensaba diferente. Julián Marías escribe:

Las actitudes más frecuentes a lo largo de la historia frente a los males que nos agobian [...] las que encontramos hoy en casi todas partes, son dos. La primera consiste en tomar esos males como algo que “está ahí” y que es inevitable; la segunda los considera algo intolerable y que hay que eliminar a toda costa, a cualquier precio y sin contemplaciones.¹⁴

La década que inició con una sociedad cargada de optimismo y esperanza se enfilaba a una seria depresión y desilusión. La confianza hacia las instituciones se alejaba como la cortina de humo que era y el estilo de vida norteamericano se hundía más en su depresión.

El país respiraba angustia, pues los sectores sociales en constante movimiento generaban críticas hacia las decisiones gubernamentales. A todos esos gritos de protesta se sumaron los rechazos hacia la guerra de Vietnam; desde el punto de vista

¹³ *Ibíd.*, pág. 956.

¹⁴ Marías, Julián. *Op. cit.*, pág. 71.

conservador, estos actos atentaban contra las raíces del pensamiento norteamericano, pero para los ojos de un nuevo mundo esto era nocivo para el planeta.

Bajo este contexto, la popularidad de Lyndon Johnson fue en detrimento. Los jóvenes tomaban las riendas en cada acción de protesta; sus episodios estaban encaminados no sólo a terminar con la desigualdad racial y la injusticia económica sino también a ponerle fin a la guerra.

El encuentro de la liberación personal fue fundamental para entender este tipo de movimientos; el desapego ante la “tecnocracia moderna”¹⁵ y el acercamiento a todo aquello que tuviera que ver con la naturaleza, lo espiritual y lo colectivo, produjo consecuencias significativas dentro de la cultura norteamericana.

El pensamiento de izquierda, organizado por los movimientos en pro de los derechos civiles universitarios, encontró la forma de hacerse notar. Bajo este contexto hizo su aparición un momento académico que desató los nudos de la tradición y la rutina: la contracultura, encaminada al despertar intelectual.

Los jóvenes encontraron en la moda su mejor aliado para dar a notar —entre otras manifestaciones, como el uso de drogas y la promiscuidad sexual— la influencia de esta contracultura. “Al igual que la nueva izquierda, con la que se vinculó en muchas formas, la contracultura desafió la estructura de la sociedad norteamericana moderna atacando su banalidad, su vacuidad, su carácter artificial y su aislamiento de la naturaleza.”¹⁶

Una vez más, la música serviría de vehículo para expresar los temas de preocupación.

¹⁵ Se considera que las tendencias tecnócratas en los gobiernos buscan una menor representación popular y un mayor autoritarismo de las clases poderosas que se atribuyen la sabiduría de dirigir a un pueblo supuestamente ignorante que no sabe lo que le conviene.

¹⁶ Alan Brinkley. *Op. cit.*, pág. 980.

Richard Nixon asumiría la presidencia de Estados Unidos en 1969, probablemente uno de personajes más odiados del panorama político de esta nación. Pasará de ser un ejemplo de tradicionalismo nacional —mismo que no dejó de argumentar durante su campaña política— a representar la esencia de la traición del credo americano.

Los estadounidenses defienden de manera incorruptible valores históricos como el heroísmo, la generosidad y el entusiasmo, así como otros intereses contemporáneos, como la libertad y el sentido de los negocios. Sin embargo, si se desea ir en contra de éstos, sólo basta comportarse como el ex presidente Richard Nixon para tirar a la basura todo lo anterior.

En su camino hacia la casa blanca, Nixon ofreció argumentos sólidos para ganar, supo conseguir adeptos y ganar la confianza de la ciudadanía conservadora. Sus razonamientos, cuya vitalidad estaría vinculada a las raíces tradicionalistas, le ayudarían a conseguir la presidencia en un par de ocasiones; sin embargo, erró en algunos detalles, como el recurrir a la mentira, que lo perseguiría hasta el final de su mandato.

Para Julián Marías, el fenómeno de la mentira dentro de la sociedad *americana* se interpreta de la siguiente manera: “Cuando los americanos empiezan a mentir, en seguida se desaniman y cambian de idea. En ninguna parte es cierto que aquí aquello de que la mentira no prevalece.”¹⁷

El norteamericano no tolera acciones que traicionen el *credo americano*, por ello Richard Nixon tuvo que develar la verdad y renunciar a su cargo después de verse inmiscuido en el caso de allanamiento a las oficinas de la Sede Central del Partido Demócrata, el caso *Watergate*. Se convirtió en una de las mentiras más desastrosas para la historia del pueblo de las barras y las estrellas.

¹⁷ *Análisis de los Estados Unidos. Op. cit.,* pág. 76.

Algunos autores señalan que es probable que Nixon no haya sabido con anterioridad de la transgresión del *Watergate*, pero las acciones que lo llevaron a encubrir los hechos y mentirle al pueblo estadounidense fueron suficientes para terminar con el ánimo colectivo.

Las pruebas de su participación se multiplicaron. En 1974, el Comité Judicial de la Cámara de Representantes recomendó por mayoría de votos que se le sometiera a juicio político. Ante la eminente destitución de su cargo, dimitió el 9 de agosto de ese mismo año.

Los estadounidenses consideran que un líder debe poseer integridad personal por encima de todo, y Nixon no la tenía.

Durante su mandato, buscó restaurar la estabilidad interna de la nación y crear un nuevo orden mundial; intentó encontrar una solución al estancamiento de la guerra de Vietnam, con acciones encaminadas a restaurar la confianza en la Constitución y en los preceptos fundamentales de su país.

En 1971, su mayor problema fue la economía; batalló con una oleada inflacionaria que fue subproducto de la guerra y de los gobiernos anteriores.

Para enfrentar este problema llegó a ser el primer presidente republicano que apoyó el gasto deficitario como una forma de estimular la economía, además de que impuso el control de los salarios.

Esas decisiones estabilizaron la economía y crearon condiciones favorables para la reelección de Nixon en 1972. Su victoria fue abrumadora sobre el pacifista senador demócrata George McGovern.

La retórica de Nixon sobre la necesidad de imponer “la ley y el orden” ante la elevación del índice de criminalidad, el creciente consumo de drogas y las actitudes más

complacientes hacia el sexo halló eco en la mayoría de los estadounidenses, quienes no dudaron en apoyarlo.

Estableció un énfasis en las relaciones internacionales, principalmente con el mercado asiático y particularmente con China; su idea fue apoyar a las pequeñas naciones tercermundistas, en especial a los aliados. “Estados Unidos no podía vivir sin el resto del mundo, ni el mundo podía vivir sin los Estados Unidos.”¹⁸

Entre 1970 y 1971 los ataques al territorio vietnamita se intensificaron, las manifestaciones sociales se hicieron cada vez más presentes y el ambiente general vivía nuevamente episodios de violencia a consecuencia de la guerra.

En 1971 la prensa publicaba algunos documentos que revelaban la falta de honestidad por parte del gobierno ante los hechos ocurridos en aquella lejana nación.

Ahora también la batalla frente a la opinión pública se agudizaba, la ocupación militar mal fundamentada daba valor a las voces que desde un principio la rechazaron.

El estado de incomodidad llegó a los cuerpos militares; “la moral y la disciplina entre las tropas norteamericanas en Vietnam, que habían estado combatiendo en un guerra salvaje e inconclusa, se estaban deteriorando rápidamente¹⁹”.

Será cuestión de tiempo para entender que la guerra no se estaba ganando, pues Estados Unidos sabía contra quién estaba combatiendo; lo que no sabía era a favor de quién. “Fue finalmente la guerra de Vietnam la que despertó a Norteamérica a la realidad que Europa ya había vivido: la tecnología no crea, o en todo caso no basta para crear el Edén.”²⁰

¹⁸ Cfr. USA *El sueño americano*. Madrid, Grupo Anaya, 1990, pág. 161.

¹⁹ Alan Brinkley. *Op. cit.*, pág. 993.

²⁰ Gérald Messadié. *Op. cit.*, pág. 322.

Richard Nixon decidió resistir las críticas y continuar con la ocupación, aunque el número de efectivos se redujo considerablemente. La derrota no figuraba dentro de la agenda histórica del país.

La cobertura televisiva debilitó el apoyo a la guerra. Los estadounidenses la consideraron inmoral e ineficiente; generadora de millones de muertos de traumas para sus testigos y participantes.

Los ciudadanos no estaban unidos, debido a la enorme desconfianza que también generó la Guerra Fría, y se mostraban desconfiados ante cualquier otra intervención en el exterior.

La apatía ondeaba junto a la flamante bandera estadounidense, el ánimo colectivo ya no le daba los buenos días a América. Aquellos años de positivismo y esplendor pasarán a formar parte del *Hall of Fame* de los buenos recuerdos; junto a Kennedy, la televisión, el automóvil y todo aquello que el viento se llevó.

Las altas expectativas comenzaban a flaquear junto con sus líderes, los ideales de esperanza, éxito, equidad y progreso terminarían siendo un remedo de lo que fueron.

1.2 La fuerza de una identidad

Para casi cualquier persona en el mundo, gestar un sueño no instituye forzosamente un logro. Pero para un individuo que vive, trabaja, sufre, ama y se divierte en Estados Unidos, esto resulta lo opuesto.

Políticas de carácter liberal —propias del siglo xx— han hecho que esta sociedad alcance un pináculo ideológico, cuya sombra resguarda distintos campos de la vida moderna.

Discursos positivos que despegan en lo político y sobrevuelan lo económico continúan su trayectoria en lo espiritual, moral, lúdico y se desploman en un territorio contradictorio, un cementerio de vicios y malas costumbres. Esto hace que las leyes mantengan el *statu quo*.

El efecto que ha causado esta ideología en tiempos de las redes sociales se puede leer como viral, lo cual convierte a la mayoría de los norteamericanos y no americanos en duros defensores de su país: sus virtudes nacen, crecen, se reproducen y algunos estudiosos creen que están a punto de morir.

El *Diccionario de la lengua española* define la palabra *identidad* como el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. Este es el principio básico del cual se parte para tratar de entender su significado, pero para explicar la identidad americana hay que recordar que estos rasgos abarcan múltiples elementos —complejos—, los cuales han estado en constante cambio desde los primeros días como territorio colonizado.

Algunos teóricos determinan que la identidad, remite al reconocimiento de la personalidad de un individuo, de tal forma que ésta se proyecta y se va modificando por medio de las relaciones sociales.

Para otros autores, como Samuel Huntington la identidad se forma mediante de una serie de componentes clave: la raza, la etnia, la cultura, la lengua, la religión y la ideología; cuyos terrenos abarcan los sectores políticos y sociales, haciendo de ésta una sola entidad.

Gracias a estos principios, cada individuo ha encontrado una forma de identificarse con el otro, ya sea por el fruto de su esfuerzo o según sus necesidades.

A diferencia de las sociedades europeas, que se enfocan en la unidad y el espíritu colectivo, o los latinoamericanos, que se orientan y toman fuerza de su pasado, los estadounidenses reconocen y entienden dogmas, símbolos y mecanismos que les permiten ser “especiales”, creencias que les ha costado esfuerzo recopilar y defender durante su pasado.

Es decir, interacciones históricas que han definido sus similitudes y diferencias, las cuales obviamente han repercutido hasta el siglo XXI.

Se han formado la idea de que tienen un “don” que los hace conducir de frente en esta acelerada carretera por el planeta, llevando como pasajero al resto del mundo, hacia el futuro.

Aparentemente existe un haz de luz delante de cada persona, ellos lo llaman el “credo americano”, cuyo sustento se respalda en los derechos de igualdad de oportunidades; es decir, el derecho a la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad.

El credo sirve por igual a negros y a latinos, a indios o mestizos; mismo sentido de motivación, diferente interpretación.

El politólogo de origen estadounidense, Samuel P. Huntington, explica: “Los intereses nacionales derivan de la identidad nacional”²¹.

Pese a que el discurso es unificador por sí mismo, no todo aquel que pisa suelo norteamericano goza de estos beneficios.

El autor continúa diciendo que los individuos, hallan y redefinen sus identidades en el seno de un determinado grupo, lo cual deriva en el hecho de que cada persona debe encontrar su lugar.

Los llamados fundadores de esta patria, así como sus descendientes, llevaron a cabo este proceso social; basaron gran parte de su identidad en este tipo de relaciones donde la unión de elementos nacionalistas como el idioma, el territorio, la religión (definidos como protestantes), los modelos de trabajo, el estatus e incluso las leyes provenientes de Inglaterra los hicieron zarpar de tierras europeas, alentando su imaginación y cosechando la creencia de poder ser alguien; los invadió la necesidad de generar un propósito colectivo.

La nación más poderosa del mundo no es más que el producto de una sociedad de colonos, cuyos valores evolucionaron hasta convertirse en un modelo de pensamiento, el cual los inmigrantes han tratado de adoptar y que a la fecha es una mezcla de objetivos.

La construcción de la identidad americana se forjará —como los metales— al calor de las nuevas presiones, los golpes y necesidades colectivas; nunca olvidarán la cultura y las normas del viejo país, pero asirán nuevas costumbres a su catálogo genético, otorgándoles cierto egocentrismo.

²¹ Samuel Huntington. *¿Quiénes somos? Los desafíos a la identidad nacional estadounidense*. Barcelona, Paidós, 2004, pág. 32.

Este sentimiento los llevó a librar guerras de colonización e independencia, con las que lograron, además de riqueza, unidad, confianza, individualismo, miles de muertos y amor indirecto por la batalla.

La amenaza a la seguridad territorial dio sentido de pertenencia y valor a los colonos para identificar una parte medular que los convertiría de colonizadores a nuevos ciudadanos, habitantes de América (término que cobraría valor después de algunos hechos, como la Guerra del Rey Felipe 1675-1676²²). La victoria alcanzada tras la defensa de su territorio nutrió y justificó su espíritu de triunfo, sobre los demás.

El Credo americano, es una creación única de una cultura protestante disidente. La medida, el fervor y la continuidad con la que los estadounidenses se han adherido al Credo dan fe del lugar indispensable que ocupa en su carácter de identidad nacional.²³

Es a partir de esta serie de fenómenos, que trabajaron durante toda su historia para mantener la identidad norteamericana muy en alto, dotándola de virtud y esperando que ésta se convirtiera en modelo a seguir.

Para interpretar o entender parte del sueño americano es preciso contemplar la identidad nacional. Repasar el carácter espiritual, moral, de estatus e ideológico que convierte a un ser humano común en un arrojado estadounidense, consumidor de libertad tamaño *super size me*, envuelta en papel de estraza, aderezada con salsa democracia cien por ciento libre de culpa.

²² Los indios Wampanoag dieron la bienvenida y ayudaron a los llamados peregrinos, primeros colonos, a sobrevivir al invierno. Su convivencia fue pacífica al principio, pero la continua llegada de colonos europeos y su expansión hacia el interior del continente los llevó a invadir cada vez más tierras de los indios, lo que ocasionó continuos enfrentamientos, hasta que en 1675 se desencadenó el conflicto que sería definitivo.

²³ Samuel Huntington. *Op. cit.*, pág. 94.

Después de proclamar su independencia y establecer —como menciona Samuel P. Huntington— el credo americano, el estadounidense sigue algunos lineamientos con respecto a su identidad.

La identidad nacional suele contener (aunque no siempre) un elemento territorial y puede incluir también uno más de carácter adscriptivo (raza, etnia), cultura (religión, lengua) y político (Estado, ideología), así como ocasionalmente, alguno económico (el sector agrario) o social (las redes) [...] Hace referencia a la lengua, las creencias religiosas y los valores sociales y políticos, así como a las concepciones de lo que está bien y lo que está mal, de lo apropiado y lo inapropiado, y a las instituciones objetivas y pautas de comportamiento que reflejan esos elementos subjetivos.²⁴

Su identidad depende de principios y no de asignaciones, por tanto, su experiencia histórica —como define Huntington— modifica estas pautas de comportamiento.

La identidad de Estados Unidos, según ha argumentado Stanley Hoffman... es el resultado singular de un “rasgo material” (la diversidad étnica producida por la inmigración) y de un “rasgo ideológico” (su Credo democrático liberal).²⁵

El autor estadounidense Seymour Martin Lipset señala que una de las mayores virtudes que ostentan los Estados Unidos es su ideología liberal, a la cual se deben sus triunfos y éxitos más importantes.

Históricamente y pese a ciertos errores, esta forma de pensar y actuar sustentado “su razón”, el éxito estadounidense está condicionado por el acento puesto en la igualdad de oportunidades más que en la

²⁴ *Ibidem*, pág. 54-55.

²⁵ *Ibidem*, pág. 61.

igualdad de resultados, alentando así la competencia personal que se obtiene con la primera por sobre la protección colectiva que asegura la segunda.²⁶

Entre los siglos VIII y XIX, los norteamericanos nutrieron el credo americano con la creación de documentos, como la *Declaración de independencia* y la carta magna; las cuales exponen principios basados los derechos humanos.

A su vez, explican los roles de los gobiernos representativos y el derecho a la propiedad privada. Su contenido fue revolucionario para la época, sus ideologías aún en nuestros días los hacen pensar que están por encima de cualquier otra cultura; los convierte en un país “excepcional”.

Por otra parte, Estados Unidos es una nación universal; sin embargo, si alguien no está de acuerdo a con su forma de pensar puede ser perseguido y señalado como posible amenaza, esto será el próximo enemigo que alimente su conducta colonizadora.

Por otra parte, algunas naciones relacionan su identidad nacional con la extensión territorial, aunque la unión americana, a pesar de haber luchado por ella, pocas veces la ha relacionado con su identidad.

Debido a sus constantes movilizaciones territoriales, los estadounidenses fueron restando importancia a la región.

Existe admiración y cierto cuidado por la naturaleza, pero también su respeto por ella es mínimo, pues es vista más como materia prima digna de cualquier exploración y posterior explotación.

²⁶ Seymour Martín. *La división continental: los valores y las instituciones de los Estados Unidos y Canadá*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993 pág. 321.

Predomina su mentalidad absoluta; deben dominar su territorio como sometieron a los salvajes o nativos para después comerciar con su fruto.

Los celosamente llamados americanos se identifican más con su país por el cúmulo de ideas e instituciones políticas que por un lugar en sí mismo. “Esta actitud ante el universo hace del norteamericano un depredador solitario trabajando incesantemente por el futuro y la expansión. Su patria es el dinero, no la madre tierra.”²⁷

Con la explotación del fruto se llega a la cultura del *Money Making*, cuya acción es imprescindible dentro de la identidad norteamericana; la holgazanería o la pérdida de tiempo es vista casi como un pecado.

A través de actividades socialmente productivas se puede hacer frente al mundo, el cual es ferozmente competitivo; los resultados deben ser tangibles, sólo limitados por el tiempo que le lleva al americano realizarlos; dicho de otra forma: “es lo correcto si produce dinero”²⁸.

Eternos conflictos con relación al dinero generan juicios de lo aceptable e inaceptable, lo correcto e incorrecto, ideas colectivas que generan preocupación, pues el compromiso individual debe estar a la altura de la sociedad y en conjunto deberá mantener excelentes rendimientos. El pensamiento de automejoramiento está presente en las actividades de la mayoría.

Huntington señala que los estadounidenses no sólo han trabajado más que otros pueblos, sino que han hallado satisfacción en ello y se han identificado más que otros, esta ética del trabajo ha influido en sectores como la política, la educación y, por supuesto, la economía.

²⁷ Diego Moreno. *El país de los hombres solos*. México, Bajandes Editores, 2007, pág. 92.

²⁸ *Ibidem*, pág. 95.

La historia ha mostrado que muchas culturas se han concebido superiores al resto, pero la estadounidense no sólo es una excepción, sino una exageración de este proceso.

La ambición, por ejemplo, es fácil de incentivar y se encuentra plenamente insertada en la ideología norteamericana, pero si esta acción es llevada a los excesos, se convierte en un pecado.

En ese sentido, sólo la religión está a la par del dinero, se puede decir que son complementarios, pues la fe ocupa una posición determinante para la formación de esta nación, los lineamientos morales de este pueblo dependen de la religión.

La guerra de independencia fue fundamentada en términos religiosos e interpretada de manera bíblica por sus participantes, pues sólo de esta manera pudieron determinar su alianza con Dios; años después, las letras escritas en la *Declaración de independencia* continuaron con este despliegue de sacralidad, ya que no sólo remarcaba la aprobación, sino que legitimaba la protección de éste frente a los ojos del expectante mundo.

Religión y dinero, un amasiato que abarca terrenos afines y extraños; “la tradición norteamericana de *business* y evangelismo combinados. Es, si se quiere, la Coca-Cola y el *hot dog* al servicio de Dios”²⁹.

La combinación del espíritu de la libertad y el de la religión se convierten en estándares litúrgicos de occidente. Los discursos políticos cargados de dosis eclesiásticas difunden que la felicidad del pueblo, así como el orden y el buen gobierno, dependen esencialmente de la piedad, la religión y la moralidad.

²⁹ Gérald Messadié. *Op. cit.*, pág. 228.

Huntington menciona en su obra que durante 1992 el 68% de la población norteamericana decía creer en Dios, pues este hecho determinaba qué tan americano se era: entre mayor fe se tenga se es un americano de verdad.

Este discurso pretende ser llevado al pie de la letra, porque Dios es vengativo y Estados Unidos es temeroso, gran parte de sus tragedias se han visto ensombrecidas por las creencias de que los norteamericanos se han distanciado del Todopoderoso.

Para concluir con este apartado habrá que dar un breve repaso por algunos símbolos que también forman parte de la identidad norteamericana, recordando que son las situaciones de calamidad y desastre las que han logrado que estos emblemas cobren fuerza y se vean como elementos de unidad nacional.

Símbolos, rituales, ceremonias patrióticas y toda clase de acciones que alentaran al nacionalismo fueron adoptadas durante los años que le siguieron a la Guerra de Secesión; la población comenzó a ver con buenos ojos los elementos que definían su identidad, objetos y actividades que representaran su visión y presencia en el no tan nuevo mundo.

La inauguración de la Estatua de la Libertad, la celebración del Día de la Independencia, el Día de Acción de Gracias, etcétera, generaron orgullo y entusiasmo, pues recordaban los diferentes logros de esta joven nación.

El tío Sam, el hermano Jonathan, La Estatua de la Libertad, la Campaña de la Libertad, el *Yankee Doodle*, el águila de cabeza blanca, *Novus Ordo Seclorum*, *E Pluribus Unum*, *In God We Trust*. En lo que Estados Unidos sí es una excepción [...] es en el grado en que su bandera predomina sobre el resto de símbolos y se ha erigido en un elemento omnipresente del paisaje norteamericano.³⁰

³⁰ *Ibidem*. pág. 238.

Las banderas, por ejemplo, no sólo se ondean en las escuelas, sino también en los comercios y hasta en los hogares de particulares, estadios, centros deportivos o clubes de entretenimiento. Es un símbolo casi religioso; representa instituciones, logros, historia y la promesa del futuro; profanarla es una degradación a sus leyes más sagradas.

Por otra parte, el himno nacional —mismo que acompaña a la bandera en todo acto público y, por supuesto, privado— es una forma de confirmar su lealtad a la patria.

Como se ha señalado, los constantes cambios que sufren las ciudades, las poblaciones y, por ende, la cultura, han provocado toda clase de intercambios formativos, logrando la aparición de un crisol de razas, las cuales al ser heterogéneas, logran conformar una sociedad homogénea.

Desde el principio Estados Unidos ha vivido esta situación, un conglomerado de etnias, razas, culturas e ideas diferentes. Hoy más que nunca estas aportaciones se observan dentro de la sociedad norteamericana.

Huntington retoma el concepto acuñado por Hector St. John de Crèvecoeur, el cual define esta situación como *Melting Pot*³¹, cuya expresión podría apuntar hacia una dirección, un futuro de pluralismo cultural.

Finalmente, Diego Moreno señala lo siguiente: la nueva clase comienza a presentarse ante el mundo en *forma original*, nunca antes vista en Occidente. Sus costumbres y su forma de combatir, su sentido de fuerza y dirección, su actitud por sublimar el dinero, su voluntad dominadora, su conciencia de la economía de la estandarización de la vida son originales de Norteamérica; es ella la forma de reducir la vida a términos económicos que hoy dominan el mundo.

³¹ Interpretado como “sopa de tomate o ensalada”, este término fue el título de la obra de teatro del escritor de origen inglés Israel Zangwill: *The Melting Pot*; desde entonces, los investigadores hacen referencia a éste para referirse al fenómeno donde los individuos que componen diferentes naciones se unen a otra y particularmente para describir la integración de la inmigración de Estados Unidos.

Diego Moreno continúa: denominamos *americanismo* a toda voluntad imperial de nuestro tiempo en cualquier latitud, provenga ésta de un monstruo corporativo de *Wall Street* [...] o de cualquier forma de sobrevivir en América. El “americanismo” surge en una época imperial, dando vida a espíritus feroces con grandes capacidades, mentes frías, bárbaras, déspotas y expansivas. Existirán “americanos” de todas las lenguas y todas las razas en el futuro que hablarán inglés americano —el latín de hoy—, [...] a esa masa únicamente le interesará el entretenimiento que le espera en el siguiente *weekend*.³²

³² Diego Moreno. *Op. cit.*, pág. 20.

1.3 El sueño americano

Como se ha mencionado con anterioridad, alrededor del año 1620, poco más de cien hombres —después de otros intentos— desembarcaron en una tierra basta en recursos naturales.

Los exploradores, colonos fundadores, traían consigo toda clase de especulaciones sobre lo que pretendían en una joven tierra. Estados Unidos sería el páramo donde se concretarían esas meditaciones, un nuevo mundo sin nombre.

Algunos miles de años después, personajes de la política norteamericana como Bill Clinton seguirán replicando gran parte de las ideas que sembraron aquellos colonos. El sueño americano en el que todos han sido criados es sencillo, pero de una gran fuerza: si trabajas duro y respetas las normas, debes tener la oportunidad de ir hasta donde te lleve la capacidad que Dios te ha dado.

En términos contemporáneos, es seguir la receta de cocina que Martha Stewart ha seguido por generaciones o celebrar con la familia un *touchdown* de Robert Griffin III contra los Vaqueros de Dallas en *Thanksgiving Day*. En palabras de Gerard Messadié: el *American Dream* es una expresión ya consagrada del folclor ideológico norteamericano.

Estos son los personajes de la nueva mitología norteamericana, los peregrinos del futuro que viajan día a día por este mundo desconocido para encontrar algo colosal, algo único que los hará felices por siempre. Lo mismo que buscaron los peregrinos al llegar a América.

El sueño americano ya estaba presente cuando los primeros colonos se establecieron en el país: cada quien viviría en una libertad bíblica

y finalmente se entregaría a su labor terrenal, sin traba alguna, de este modo contribuiría a la edificación de una gran nación cuyo ejemplo conquistaría a las demás.³³

Y así bajo estos preceptos fueron conducidos por un nuevo pastor como si de alguna recreación de las antiguas escrituras evangélicas se tratara:

Su líder espiritual John Winthrop, justo antes del desembarco se dirigió al reducido grupo y les dijo que eran “el pueblo elegido” llamado por Dios a ser un ejemplo y un faro para el mundo. “Pues debemos pensar que seremos como una ciudad sobre un monte y que los ojos de todo el mundo estarán fijos en nosotros [...], si fallábamos en nuestro servicio al Señor, advertía Winthrop: traeremos la vergüenza al rostro de muchos buenos servidores de Dios y haremos que sus oraciones se conviertan en maldiciones que caerán sobre nosotros hasta que seamos expulsados de la buena tierra hacia la que nos dirigimos”. Si en cambio, servían al señor, a través de su superación personal, Dios lo vería y los recompensaría por ello.³⁴

El embrión comenzaba a formarse, pronto adquiriría identidad, ideología, espíritu y fuerza para transmitir sus valores de generación en generación y formar un hombre con identidad coherente.

El norteamericano Jeremy Rifkin comenta a manera de anécdota lo que su madre aprendió cuando ella era niña y que de igual manera se lo repitió cuando pequeño; las primeras palabras hacen alusión a esos principios básicos que han guiado la vida de múltiples norteamericanos: “en Estados Unidos puedes hacer todo lo que quieras y ser quien quieras ser, si lo deseas lo suficiente [...] cree en ti mismo y podrás mover montañas.”³⁵

³³ Ver Gérald Messadié. *Op, cit.*, pág. 121.

³⁴ Ver Jeremy Rifkin. *Op, cit.*, pág. 30.

³⁵ *Ibidem*, pág. 33.

El autor explica que la mayoría de los norteamericanos son educados desde pequeños con esta doctrina, el sueño americano se comienza a entender desde el hogar.

Pero, ¿de qué trata?, ¿en qué consiste?, ¿de qué depende lograrlo?, ¿qué lo hace atractivo? Éstas y algunas otras interrogantes en torno al tema surgen mientras se explora e interpreta las diferentes lecturas del mensaje enviado por los canales de comunicación que existen dentro de este territorio: el cine, la televisión, la prensa escrita, la radio y ahora el internet.

A finales de la década de los noventa y principios de los dos mil, el conocimiento incorporó nuevas herramientas de información, gracias a la plataforma multimedia producto del internet, como los *blogs* y demás canales de retroalimentación.

Estas páginas cargadas de información —muchas veces carentes de credibilidad y rigor académico— marcan una nueva forma de entender la comunicación, pues los procesos de información son más ágiles y rápidos, permitiendo que una noticia o acontecimiento sea tomada en cuenta por el sector social y éste pueda recibir diferentes opiniones al respecto.

Gracias a esto y a otros elementos de formación cultural, no resulta extraño que definiciones como la del sueño americano hayan adoptado nuevas interpretaciones, pues también forman parte de este experimento; pero antes de llegar a esas nuevas definiciones es importante revisar el origen.

El sueño americano hace hincapié en el crecimiento económico, la independencia y la búsqueda de la riqueza personal, rinde homenaje a la ética del trabajo, es inseparable de la herencia religiosa del país y además goza de una profunda fe espiritual.

Así mismo apunta Rifkin al comentar que los norteamericanos asocian el éxito con el abandono de sus vínculos culturales anteriores y su convención en agentes libres ante el gran crisol de pueblos americanos, además es inseparable del patriotismo y el amor por el país.

Las palabras *American Dream* aparecieron en 1931, cuando el historiador James Truslow Adams publicó su obra *The Epic of America*; ahí, el historiador hizo referencia por primera vez a esta forma de vida; en dos palabras condensó todo tipo de valores positivos para los americanos. Con esto posibilitó la creación de la nación más poderosa del planeta, un arma de dos filos que ya ha mostrado su alcance.

Por ejemplo, la interpretación capitalista del sueño americano comprende principalmente la obtención de bienes; los individuos deben adquirir independencia frente a los otros, esto se logra cuando el estadounidense es capaz de mantener autonomía financiera; es decir, se libera. El dinero acarrea seguridad, de eso depende el alcance de todas sus acciones.

En la actualidad, los norteamericanos han formado a un niño regordete que no sólo disfruta de los placeres de desayunar en *Arby's* o comer en *McDonald's*, sino que además trabaja orgullosamente para lograr los privilegios del poder y la dirección a pesar de sus 30 kilos de más.

[...] formar ciudadanos decididos, con fuertes dosis de autoestima y confianza en sí mismos. Fuertes y aptos para desenvolverse dentro de la cancha de Estados Unidos, donde no sólo están, sino donde se supone que el mundo entero llegará a estar.³⁶

El sueño americano se liga —por regla constitucional— al concepto de felicidad, y es tan variado su campo de interpretación como los individuos que lo interpretan. Uno por uno, sus habitantes sienten el impulso de concebir y encontrar su felicidad.

Nosotros los americanos hemos vivido siempre entre dos visiones conflictivas de lo que la sociedad americana es y debe ser. Una es la visión de nuestra nación como el lugar donde se realiza el mayor proyecto de

³⁶ Vicente Verdú. *Op. cit.*, pág. 15.

democracia, de igualdad política, de mayor libertad política a escala continental. La otra visión es la idea de una nación donde la libertad privada conduce a adquirir una riqueza sin límites a cualquiera.³⁷

Para llegar a la divina prosperidad, primero se establecieron instituciones que dictaron normas, leyes y pautas de comportamiento social para garantizar los derechos fundamentales que la ley establece. Estas instituciones enfatizaron que esos derechos consistían en el triunfo material, para finalmente organizar la vida gracias a la obtención de dinero, luchando y derrotando a los rivales.

Dentro de Estados Unidos, no hay comportamiento, costumbre o hábito que no pueda ser interpretado mediante parámetros económicos; todo tiene un precio, *otro día, otro dólar*. El dinero se relaciona no sólo con el valor de la belleza, de salud o de cualquier otra bondad.

Norteamérica goza de una prosperidad cuyo equivalente no había conocido desde los años veinte; experimenta una sensación nueva por su recobrado poderío tecnológico [...] se ensanchan las aletas de los *Cadillacs*, las chicas del *playboy* se desnudan, los rascacielos suben más y más, la electrónica se miniaturiza, casi no hay huelgas y la vida es hermosa. Es lo que se palpa en Las Vegas y en Greenwich Village. [...] El mundo mira a Norteamérica como Don Quijote a Dulcinea.³⁸

Todo el mundo conoció el mito de que Estados Unidos era vanguardia y porvenir.

Jeremy Rifkin señala que la ética del trabajo americano es producto de las mentes de John Winthrop, quien mantuvo y grabó la parte espiritual del sueño americano y Benjamin Franklin, quien aportó la visión útil y efectiva del mismo.

³⁷ *Ibíd.*, pág. 61.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 64.

El segundo veía a Estados Unidos como una especie de laboratorio para la exploración científica y tecnológica. Su idea del sueño americano era la de una nación con talento para la invención, siempre empeñada en generar riqueza y ampliar el alcance del mercado.

Benjamin prefería lo utilitario a lo sagrado y aspiraba a la abundancia material antes que a la salvación; por lo tanto, el mito cobró gran fuerza a nivel global.

Pero retomando la cuestión espiritual, creer en Dios es importante para cultivar acciones positivas, pues con ellas el norteamericano contribuye a la destrucción de este infierno terrenal.

La tradición política del país confirma que la constitución está hecha para gente moral y religiosa. Hoy la misma constitución establece que la unión americana es una nación laica; sin embargo, este pensamiento ya permanece en lo profundo del alma americana.

Vicente Verdú menciona que ser americano es un estado mental, el cual incluye la fe en Dios y a sus leyes, la disposición para el sacrificio y el afán de logro, el respeto al individuo y la esperanza en la misión redentora de América.

Estados Unidos es la federación más añeja del globo. Una república constitucional y democrática. Su creencia de ser un pueblo elegido por Dios desembarcó junto con los colonos y durante el siglo xx reforzó su patriotismo y su optimismo nacional, lo cual también los ha llevado a realizar actos bárbaros con tal de defender sus mandatos, otro contrasentido a debatir.

La religión se adhiere a esta nación; se encuentra en su política de una manera intrínseca. Se escribe en su carta magna, acompaña al siempre verde y cotizado dólar, *In God we trust* (En Dios confiamos), y se pronuncia en los discursos de toda clase. “No hay nación en todo el mundo con mayor porcentaje de práctica religiosa, ni país

con más parroquias por habitante.”³⁹ El impulso colectivo también depende de las leyes de Dios.

La nación americana es redentora por naturaleza, su obediencia demanda cierto sacrificio para así lograr los objetivos.

Glorificar a Dios, así como a la nación, significa trabajar por y para ella, pues ambos exigen productividad.

Los triunfadores son hijos favoritos de Dios. Dios bendice a América; no atenta contra ella. Dios es bondadoso, simple, estimulante. Y en último extremo imprescindible para ser rico y feliz. Gran parte de la energía optimista americana y la autoconfianza en su sistema está impregnada de esta aura que sobrevuela desde la vida laboral a las maniobras militares.⁴⁰

Bajo este criterio, los pobres son un insulto al sistema y deben sentirse avergonzados de su condición, ellos están obligados a redimir su situación a través del esfuerzo y, sobre todo, la fe en el sueño americano, a simple vista se puede entender que los pobres son la gente castigada por Dios, y hasta que no cambie su condición serán vistos y señalados como los rechazados del edén.

Los fundadores no imaginaban separar iglesia y gobierno, con el tiempo eso cambiará pues la religión no se concretaba a ser un asunto privado sino más bien de carácter público. La primera enmienda de la Constitución estableció la separación de la Iglesia y el Estado, definiendo esto de la siguiente manera: “no era el hacerlos libres de la religión, sino el de hacerlos oficialmente libres para la práctica de la religión”⁴¹, cualquiera que ésta fuera.

³⁹ Vicente Verdú. *Op. cit.*, pág. 29.

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 36-37.

⁴¹ Samuel Huntington. *Op. cit.*, pág. 111.

El sueño americano es hegemónico por naturaleza, se define por medio de las instituciones, ha sobrevivido a las amenazas que atentan contra él, Estados Unidos conformó la idea de un mundo estructurado a su imagen y semejanza, cualquier amenaza a su reino celestial deberá ser castigada. Toda lucha refleja su alianza con Dios y será una guerra entre los “elegidos por Dios” y un “anticristo” representado por cualquier cosa que atente contra la causa americana.

No importa de qué clase de imagen de Dios se trate, Vicente Verdú hace referencia al político Eisenhower para ilustrar este argumento cuando en 1954 el originario de Denison, Texas, hizo un llamado a los americanos a defender su gobierno, pues éste no tenía sentido sin “fe en la fe”⁴², sin importar cuál fuera esa fe. El *americanismo* defiende a Dios, la democracia, el individualismo, la libertad y, sobre todo, la felicidad.

El americano respeta su felicidad y más cuando ésta involucra dinero, por ello lo trata con formalidad, pues el dinero lo respeta a él.

El dinero acredita a los norteamericanos como miembros de la sociedad y gracias a eso pueden darse el lujo de practicar un estilo de vida: *The American Way of Life*.

Desde la vestimenta, pasando por la comida y hasta la manera en que se diseña un *PowerPoint*, el régimen que gobierna al hombre imperial hace que éste adopte toda clase de medidas para satisfacer sus necesidades, aún las de carácter superfluo, obligando a la masa a no descansar nunca.

El estrés y el *Jet set* son las dos caras de la semana norteamericana. Son símbolos mayores de la fría tensión del espíritu expansivo. Después de cuarenta horas de tensión viene la estampida del consumo. Una distracción momentánea entre negociadores y resultados. El minuto de descanso entre asalto y asalto de una pelea pactada a sesenta y cinco años.⁴³

⁴² Vicente Verdú. *Op. cit.*, pág. 32.

⁴³ *Ibíd.*, pág. 51.

Consumo y entretenimiento van de la mano, la gente sale de sus casas a trabajar y ganar dinero para divertirse y gastarlo. Nada ha escapado al régimen norteamericano del dólar y el “bien vivir”, las celebraciones o festejos, la apariencia o *look* son producto de sus lúdicas costumbres.

El fin de semana es hoy por hoy la pista donde millones de personas se desenchufan del agobiante régimen laboral y patinan para que sus dólares se adhieran angustiosos al mundo del consumo. “Es un símbolo mayor que explica la búsqueda de nuevas y exóticas sensaciones del hombre de la cuarta clase quien ha arrancado sus restos de raíz del terruño para convertirse en un nómada, un parásito urbano adicto a las luces de la ciudad”⁴⁴.

El estadounidense compra, compra y compra, pues así ayuda a su economía; comprar banderas, listones, sombreros y toda clase de artefactos con la leyenda *Made in USA* es otra forma de defender su patria y sentirse orgulloso de ello.

Con todo esto, el país se convierte en un ejemplo de lo que tampoco se debe hacer; sin embargo, la publicidad estadounidense hace que aquellas divergencias encuentren un espacio dentro de la cultura popular.

En el afán de encontrar su propio camino, el sueño americano ha caído en un profundo laberinto de libertad ilimitada, esto provoca cuestionamientos en la sociedad, pues los ciudadanos perciben, entre otras cosas, una creciente desigualdad en la distribución de bienes, que amenaza no sólo a las clases medias, sino también a los sectores más desprotegidos.

El sueño americano es la noción más amplia de que la actual generación será capaz de superar a sus padres; ya sea por ganar más dinero o por recibir más educación o por otras vías para avanzar más lejos en el mundo, sin importar más nada.

⁴⁴ *Ibíd*, pág. 52.

El concepto se ha ido erosionando desde hace años y parece que gran parte de los problemas van más allá de la política, para algunos especialistas el sueño americano se ha convertido en la pesadilla americana.

Mientras fantasean con luchar por la libertad y el progreso, vomitan al mundo violencia, prepotencia y falta de respeto hacia la voluntad de los demás, no importando la tradición de sus ideales.

Este sueño americano tiene mucho de onírico y lo onírico mucho de *Hollywood*, al parecer los americanos al ver con orgullo al equipo comandado por Stallone en *The Expendables* sueñan por un momento verse al lado de estos valerosos tipos, resolviendo conflictos y ayudando a los desprotegidos del *Planet Hollywood*; finalmente todos pueden ser héroes si se lo proponen.

La realidad indica que no todos pueden ser del equipo *G.I. Joe*, tendrán que conformarse con entrenar en casa, estudiar y experimentar con químicos para luego armarse hasta los dientes y en una escuela, un centro comercial o un estacionamiento público matar a la mayor cantidad de gente posible antes de suicidarse y así liberar al mundo de personas mediocres y nocivas para el mundo, con esto habrán contribuido a la causa.

Los muertos VIP de *Hollywood* son americanos; bellos, fuertes, inteligentes y tienen una familia que los quiere. Los muertos que no son americanos son feos, tontos, depravados y no tienen seres queridos que los lloren. Bajo este supuesto, las muertes americanas son más importantes y merecen ser vengadas, las demás no importan tanto.

Así, el sueño americano nutre toda clase de ideales, pero la realidad de éste es más cruda de lo que parece tiene que ver con gente que lleva vidas tranquilamente desesperadas, ataviadas de estupidez, cansancio, envejecimiento y frustración, personas que miran al cielo para preguntar: Dios, ¿por qué nos has abandonado?

2. Un *freak* más en el reino de los *freaks*: Terry Gilliam

*Siempre he tenido la necesidad de ver qué hay más allá,
qué hay al girar la esquina. El mundo trata de
decirte “Esto es lo que hay y no te aventures más
lejos, porque ahí fuera hay monstruos”.*

Pero yo quiero ver monstruos.

Terry Gilliam

Desde su origen, el cine ha contado historias nacionalistas e imperialistas, comprometidas directamente con el desarrollo económico de quien las crea. En su andar ha encontrado distintas expresiones —casi todas pertinentes— para revelar su contexto social.

Como las novelas, el cine puede transmitir lo que Mijaíl Bajtín llama “cronotopos”, es decir, tiempo que se materializa en el espacio, que media entre lo histórico y lo discursivo, dando entornos ficticios donde se hacen visibles los entramados del poder históricamente específicos [...] el espacio se carga y responde a los movimientos de tiempo, argumento e historia.⁴⁵

La industria del cine estadounidense abarca todo el siglo xx y seguirá por muchos años más definiendo estilos y modos de entender palabras como la esperanza, y el público capitalista siempre esperará afanoso estos productos.

⁴⁵ Shohat Ella, Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2002, pág. 117-118.

El cine, como parte de un fenómeno cultural, se nutre de otras disciplinas, las cuales abarcan terrenos artísticos, filosóficos, políticos y, por supuesto, sociales, que durante el siglo xx encontraron eco en los medios masivos de comunicación.

La ya no tan aceitada maquinaria de *Hollywood* apantalla a un sinfín de seguidores en todo el mundo gracias a su relación con los medios de difusión de información. El *marketing* se han encargado de enaltecer y generar expectativa en la gente por los productos fílmicos cuyos géneros son cada vez más inclasificables.

La intertextualidad de temas dentro de la cinematografía ha sido durante muchos años una fórmula exitosa para el cine americano, posicionando su labor dentro de la vanguardia del séptimo arte. Para el francés Jean-François Lyotard esto forma parte de un fenómeno social:

La posmodernidad es una condición, un estado caracterizado por el fin o la inoperancia de las ideologías modernas. No se puede considerar la postmodernidad como un acontecimiento exclusivamente cultural, ya que está relacionado con un nuevo tipo de sociedad (la denominada postindustrial, de consumo, de los media, de la información, de electrónica, de las altas tecnologías etc.).⁴⁶

Los productores y creadores del mensaje cinematográfico posmoderno entienden esto a la perfección y poseen los medios para traducir esos lenguajes; lo que buscan los unos al inventar y lo que encuentran los otros al consumir provoca en el público toda clase de impulsos que generan emociones cargadas de excitación y explosividad, alimentan la euforia por la imagen.

⁴⁶ Jean François Lyotard. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989, pág. 6.

Dentro de este terreno de alteraciones temporales y mezcla de géneros aparece un personaje que a sus avanzados 73 años usa camisas estilo Acapulco, maldice como caballero medieval y no teme usar cabello largo: Terry Gilliam.

Él ha sabido llevar de la mano características artísticas y otras cinematográficas como el guión, la iluminación, la escenografía, los encuadres, así como la actuación para romper de manera intencional la barrera de la imaginación, usando la maquinaria surrealista del arte para criticar un mundo real cansado y contaminado.

Sus historias tienen como protagonistas a hombres que viajan a través del tiempo, personajes que fantasean en medio de mundos iconoclastas acompañan al espectador al enfrentar un mundo cotidiano y opresor, dotándolo de argumentos suficientes para vencerlo en lugar de evadirlo.

Con una visión nostálgica hacia el pasado, Gilliam explora el género fantástico; su obra se establece dentro del realismo mágico, cargado de humor negro fruto de su pasado, mientras experimentó el amargo sabor del sueño americano, lo cual provocó en él un característico ideal subversivo.

Para él los héroes se convierten en personajes barrocos que rayan en lo agresivo, llevando al extremo su protagonismo y dejando la escenografía —igualmente barroca— en un segundo plano.

Su forma extravagante de dirigirse ante el cine comercial y los dueños de la industria le han costado severas críticas.

Sus detractores exponen que sus primeros filmes poseen virtudes que se han consumido con el tiempo y que sus actuales trabajos son simples remedos de su pasado prometedor.

Por otra parte algunas publicaciones dan la opinión de que Terry Gilliam se ha convertido en un director de culto, figura de una generación. No sólo un soñador indiscutible, sino una pieza indispensable de la cinematografía contemporánea.

Con un trabajo a veces cargado de pesimismo o desencanto —en este caso por el sueño americano— el oriundo de Minnesota, no teme mostrar las pasiones que lo llevan a plasmar personajes cuya alienación rompe tabús; drogas, excesos, situaciones que degradan la ética humana, provocan y despiertan el lado oscuro, así como fascinante, de lo inmoral.

El futuro nunca imposible se presenta en cada escena; su cine mantiene una risueña fidelidad al delirio, que como viejo septuagenario disfruta al contar prácticamente como un niño que presume su dosis de malicia después de una travesura.

Mientras el caos argumental adorna una imagen estética y estrafalaria, la pantalla se llena de monstruos que degluten alucinógenos como si fueran caramelos y realizan una cantidad de nefandas acciones sin temor a las consecuencias.

Admirador de Orson Wells y del expresionismo alemán, su obra contiene tintes kafkianos, coincidencias con las distopías de George Orwell, retazos surrealistas, distorsiones al estilo del periodismo gonzo, pero sobre todo, su obra se alimenta de obsesiones únicas presentes en su vida.

Lo que más estimula mi imaginación es observar. Creo que siempre hice esto desde que era niño. Traté de reinventar todo lo que veía. Nada más por divertirme, porque es entretenido, para cambiar las cosas y hacer combinaciones que fueran interesantes. [...] Escuchaba música todo el tiempo. Lo que no hago mucho es ver películas. Realmente ya no veo películas,

ni televisión. Yo iba mucho a la *National Gallery* en Londres y pasaba cincuenta minutos desde la puerta de enfrente hasta la última para dialogar con las pinturas. Veía un cuadro y me imaginaba una historia, inventaba diálogos [...] me lanzaba hacia esos mundos donde un artista había pasado mucho tiempo creando un solo momento.⁴⁷

⁴⁷ E. Hernández (2010). "Terry Gilliam tras bambalinas". [En línea.] *Letras Libres*. Recuperado el 19 de junio de 2013 en <http://www.letraslibres.com/blogs/terry-gilliam-tras-bambalinas>.

2.1 Datos biográficos del director

El 22 de noviembre de 1940 nació en Minnesota, Estados Unidos, Terrence Vance Gilliam, hijo de Beatriz y James Hall Gilliam. Terry, al que nunca le gustara ser llamado por su nombre, fue el mayor de tres hijos; pasó los primeros once años de su vida en *Medicine Lake*, Minnesota, hasta que por cuestiones de salud, a consecuencia de un padecimiento asmático de su hermana, se trasladó con su familia a *Panorama City*, en Los Ángeles.

Sin quererlo, el mayor de los Gilliam llegaría a ser testigo —desde la periferia de la ciudad— de la operación sistemática del mundo de *Hollywood*, gracias a que su padre trabajó como carpintero dentro de unos estudios de cine.

Su adolescencia en este lugar transcurrió en medio de buenas calificaciones y entusiasmo por conocimientos sobre arte, dibujo y cómics. Tendría alrededor de 12 años de edad cuando unas siluetas de Wally Wood⁴⁸, en la revista *Mad*, le cambiarían la forma de ver las cosas: la excitación por la vía de la imaginación comenzaba a introducirse en su vida. “Los dibujos de Wally Wood a pluma y tinta avivaban las llamas sexuales con mayor eficacia.”⁴⁹

Estudió ciencias políticas en la Universidad Occidental Collegede, en California, donde editó junto con algunos compañeros *Fang*, revista literaria cuya temática satírica comenzaría a enmarcar su estilo de hacer las cosas.

En su último año dentro de la universidad y en medio de trabajos ocasionales para mantener sus estudios, Gilliam trabajó el turno nocturno dentro de una planta

⁴⁸ American Art Archives (s.f.). [En línea.] Recuperado el 19 de junio de 2013 en <http://www.americanartarchives.com/wood,wally.htm>.

⁴⁹ T. Cónstenla (2012, 8 de marzo). “Una enciclopedia mundial del tebeo”. [En línea.] *El País*. Madrid. Recuperado el 20 de junio de 2013 en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331146480_513728.html..

de *Chevrolet*; esto, por supuesto, fue complicado para él, pues a partir de ese momento juró nunca más trabajar por dinero.

A la par de esto, Terry Gilliam envió algunas copias de su trabajo a las oficinas de Harvey Kurtzman en Nueva York, el clásico editor e ídolo de toda una generación de dibujantes, cuya labor sería el crear una de las revistas más representativas y ácratas de la literatura pop norteamericana: *Mad*.

Este famoso editor de origen judío dirigía la revista *Help!* Fue trabajando en esta publicación que él se enteró del trabajo de un joven Gilliam, cuya dedicación llamaría su atención.

Terry Gilliam —sin goce de sueldo en un principio— trabajó como escritor, diseñador y dibujante, donde según sus propias palabras se comenzaron a mostrar sus primeros destellos cinematográficos.

Una de las cosas que hicimos dentro de la revista *Help!* fueron los *Fumetti*, una serie de dibujos animados a base de fotografías. Creo que ese fue mi comienzo en el cine. Yo nunca había visto nada parecido, así que empecé a hacerlos. Teníamos que contar historias, para eso requeríamos de actores, juegos, lugares, trajes. Había iluminación, todas las cosas que componen una película, excepto que nada se movía.⁵⁰

Gracias a esta serie de trabajos, Terry Gilliam conoció al actor inglés John Clesse, cuya presencia en ese momento sería fundamental, este será el vínculo entre Gilliam y los protagonistas de la serie inglesa *Do Not Adjust Your Set*, —Eric Idle, Michael Palin y Terry Jones— para posteriormente, junto a Graham Chapman y el propio Cleese, formar *Monty Python's*.

⁵⁰ Plume, K. (2000). *Interview with Terry Gilliam*. [En línea]. Recuperado el 19 de junio de 2013 en <http://www.ign.com/articles/2000/11/15/interview-with-terry-gilliam-part-1-of-4>

En 1965, después de su trabajo en esta revista neoyorkina, Terry Gilliam se incorporó a la guardia nacional —con el fin de evitar el servicio militar y ser enviado a la guerra—; tras terminar su servicio abandonó América, para recorrer Europa durante algunos meses, lo cual lo llevó a realizar diferentes trabajos, como el logrado con el también dibujante y guionista de origen francés René Goscinny en la revista *Pilote*.

A su regreso a los Estados Unidos consiguió trabajar en una agencia de publicidad, pero este trabajo provocó en Terry una tremenda frustración, pues la vida de oficinista no era para él. Gracias a esto y a su temple descubrió que su personalidad debía confortar al sistema.

Durante la década de los sesenta su apariencia —digna de un *hippie*— le acarreó toda clase de problemas con la policía. “Fue como una epifanía, de repente sentí lo que significaba ser un chico negro o mexicano viviendo en LA, [...] aquello me ponía de peor humor y sentía que tenía que salir de ahí.”⁵¹

Estos conflictos y las constantes noticias sobre la desigualdad social de su contexto hicieron que abandonara Estados Unidos para hacer vida en Inglaterra y adoptar la nacionalidad posteriormente.

En 1967, ya en Londres, comenzó a trabajar en el campo de la ilustración para el periódico *Sunday Times*, para luego fungir como director artístico de la revista *The Londoner*, hasta que su peculiar estilo en el campo de la animación llamara la atención de los integrantes del programa *Do Not Adjust Your Set* y lo llevará a formar parte de la creación del grupo cómico *Monty Python's*.

Oficialmente, el grupo se crea en 1969 junto con John Cleese, Michael Palin, Terry Jones, Graham Chapman y Eric Idle, siendo Gilliam el único miembro no británico del grupo.

⁵¹ K. Plume (2000). *Interview with Terry Gilliam*. [En línea.] Recuperado el 19 de junio de 2013 en <http://www.ign.com/articles/2000/11/15/interview-with-terry-gilliam-part-1-of-4>.

Debutaron en la *BBC* (*British Broadcasting Corporation*) el 5 de octubre de 1969 con el programa *Monty Python's flying circus*, que estuvo en transmisión hasta 1974.

Bueno, la mayor parte de los programas americanos roban material de los ingleses. Inglaterra era un lugar libre que estaba bastante lejos. La televisión americana de los sesenta estaba estancada. Estaba completamente dominada por la gente de los estándares y prácticas habituales (los censores) e intentaba ser algo para todos los públicos tanto como le fuese posible, mientras que la *BBC* era una magnífica institución con una actitud del “Deja Hacer”.⁵²

Los *Python* imprimían un nuevo rostro a la comedia televisiva y el plus era la producción artística, como las enloquecidas cortinillas animadas de Gilliam, uno de los elementos más reconocibles de la serie, un estilo que hoy en día sigue siendo un referente de la televisión.

Al principio, Terry Gilliam sólo figuraba como diseñador en los créditos del exitoso programa, sus creaciones a base de recortes de fotografías, dibujos y cualquier cantidad de elementos hacían de esta combinación un trabajo experimental y surrealista.

Siempre había una salida, porque me quedaba atrapado fácilmente en mi propio nivel de excelencia, o por lo menos en uno en el que poder esforzarme, y a veces, por culpa de ellos, las cosas se convertían en algo bastante estúpido, porque creo que lo que yo mismo llamaba “excelencia” no era necesariamente algo que fuese muy “excelente”... sencillamente era la forma con la que yo creía que debía trabajar, así

⁵² P. Wardle (1995). Entrevista con Terry Gilliam. [En línea.] *Comics Journal*, núm. 182. Recuperado el 20 de junio de 2013 en <http://frog2000.blogspot.mx/2012/08/entrevista-con-terry-gilliam-en-comics.html>.

que yo sólo caí en mi propia trampa. Pero al quitarme la presión y no hacer nada que fuese demasiado estupendo y demás teniendo que hacer algo para pasar el rato, creo que hice algo que me dio libertad.⁵³

Poco a poco se inmiscuyó en la elaboración de los guiones televisivos y posteriormente se anexó a la actuación.

Se fue animando a aparecer en algún *sketch*, pero su interés por escribir, dirigir y seguir con sus animaciones fue más fuerte, fue el miembro del grupo que menos aparecía en pantalla.

Sin embargo, personajes como Patsy en *Monty Python and The Holy Grail* (1975) y el cardenal Fang de los sketches *The Spanish Inquisition* (1974), han quedado grabados en el gusto popular.

Realizaba papeles que nadie más quería hacer: los de carácter grotesco, enloquecido, incómodo; aquéllos que requirieran horas de maquillaje o complicado vestuario.

Gilliam ganó experiencia dentro de su novata carrera como director, gracias al filme de *Monty Python and The Holy Grail* (1975), la cual codirigió con su compañero Terry Jones; también, a la postre, dirigiría *Jabberwocky* (1977), una fantasía medieval protagonizada por Michael Palin.

La obra, pese a no contar con el beneplácito ni de la crítica ni del público, generó un pequeño culto debido a que en aquella comedia medieval empezaba a intuirse el cigoto del estilo de su cine: ambientes medievales sucios, héroes irónicamente involuntarios [...] una representación decrépita de la burocracia, un estilo visual peculiar

⁵³ Ecu Red (2013). *Terry Gilliam*. [En línea]. Recuperado el 21 de junio de 2013 en http://www.ecured.cu/index.php/Terry_Gilliam.

y un sentido del humor que desde el mismo tráiler no renuncia a su esqueleto Pythonesco. Tanto que en América fue publicitada como *Monthy Python's Jabberwocky*, cosa que le tocó bastante las maracas al propio Gilliam.⁵⁴

Terry Gilliam ha moldeado su propio estilo; el guionista, director, dibujante, actor, genio y quizá loco esconde esas virtudes detrás de su aspecto físico, el del típico señor inglés jubilado con la cabeza envuelta de canas, una barriga prominente que hace resaltar esas camisetas multicolor, pero a diferencia de la mayoría, su talento es indiscutible.

⁵⁴ Ecu Red (2013). *Terry Gilliam*. [En línea.] Recuperado el 21 de junio de 2013 en http://www.ecured.cu/index.php/Terry_Gilliam.

2.2 Filmografía: una forma de presentar las cosas

Los años setenta y ochenta fueron décadas productivas para la creación de filmes abocados al género fantástico, así como de ciencia ficción; durante este lapso alcanzaron gran popularidad comercial y para las generaciones venideras, obras de culto.

Gracias a películas como *Labyrinth* (1986), *Dark Crystal* (1982), *Legend* (1985), *Neverending Story* (1984), *Willow* (1988), etcétera, este género reafirmó su lugar dentro de la Meca del séptimo arte.

Por otra parte, resulta complejo entender el cine fantástico sin nombres como los de Tim Burton, Ridley Scott, Ray Harryhausen, Akira Kurosawa y un selecto etcétera, cuyo trabajo ha rebasado los límites de la imaginación.

Terry Gilliam es otro hombre cuyas inquietudes por crear historias cargadas de atmósferas fantásticas y oscuras aparece en este mosaico de celebridades.

Ha logrado conformar sus visiones a través de efectos especiales, recursos tecnológicos y principalmente la mutación de ideas, olvidándose de las reglas y los buenos modales del cine comercial.

La mentalidad del estudio de Hollywood es que los americanos son estúpidos. Ellos tratan de bajar el listón tanto como se pueda hasta alcanzar a lo que creen que es un público idiota. Y yo siempre he creído en la inteligencia de la audiencia. Pero si alimentas a la gente durante el tiempo suficiente con comida para bebés, a ellos les acabará gustando.⁵⁵

⁵⁵ J. Corro (2010). *El cine de Terry Gilliam: una lucha contra el negocio de Hollywood*. [En línea.] Recuperado el 21 de junio de 2013 en <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2010/10/19/el-cine-de-terry-gilliam-una-lucha-contra-el-negocio-de-hollywood>.

Esto lo ha llevado a enfrentar adversidades, desde limitaciones de producción, recortes y falta de presupuesto; proyectos inconclusos, censura, accidentes en las locaciones de filmación y hasta la pérdida de protagonistas.

La impresión que genera el ex *Monty Python* a la hora de emprender un proyecto es la de un cid campeador; es decir, un hombre cuya pinta de quijote moderno se levanta contra los molinos y, pese a todo, muestra su talento.

A lo largo de esas cruzadas ha tocado otros terrenos, lo cual lo ha puesto en serios predicamentos; al respecto él comenta: "...todos mis proyectos son como gestar un elefante."⁵⁶

Un ejemplo de esto fue lo hecho el 5 de agosto de 2010, cuando el *Madison Square Garden* de Nueva York fue testigo de la extraña colaboración entre el grupo canadiense de música *indie rock*, *Arcade Fire*, y el director, pues este último se encargó de dirigir y presentar un concierto de esta banda a todo el globo, mientras la transmisión se hacía en vivo por el canal de videos *YouTube*.

También en 2010 participó en la creación de un cortometraje publicitario para el circuito de velocidad *Nascar*. El video lleva por título *The Legend of Hallowdega*; o lo hecho en 2011, cuando dirigió y presentó el montaje *La Condenación de Fausto*, del francés Héctor Berlioz, para la *English National Opera*.

Regresando al terreno fílmico, Terry Gilliam se ha caracterizado por realizar tres largometrajes por década a partir de los años ochenta. Comenzó con la llamada trilogía de la imaginación, donde la trama de estas películas gira en torno al uso que de la imaginación, herramienta básica para el escape de la realidad opresora, según el propio director.

⁵⁶ J. Caballero (2010, 18 de octubre). "Quería conocer México, no como me lo ha contado la televisión". [En línea.] *La Jornada*. México. Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.jornada.unam.mx/2010/10/18/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>.

En la década de los años noventa, desarrolla la trilogía americana compuesta por películas rodadas enteramente en territorio estadounidense, abordando de manera pesimista y surrealista valores de la condición humana.

La visión que genera Gilliam en estas películas es más realista que en trabajos anteriores.

En la primera década del siglo XXI comienza su tercera trilogía, la cual aún no tiene nombre pero está cargada de escenarios artísticamente encantadores, con ambientaciones y diseño computarizado donde los efectos visuales cobran mayor peso, invitando al espectador a descubrir los paisajes oníricos de la mente a través de los avances tecnológicos. La moral humana una vez más es cuestionada.

Sea cual sea el proyecto de este autor, impregna perdicción y malformación al contexto en que se filma, trayendo toques de alienación y demencia a sus protagonistas, no importando si están en una etapa infantil de madurez o incluso vejez; todos tendrán en común una afanosa imaginación lista para formar apreciaciones sobre el sistema y lo humano. “La diferencia es que los personajes de Burton vuelan con la imaginación, escapan. Mis personajes lo hacen, pero por la vía del dolor y la disciplina.”⁵⁷

Si es necesario destacar algunas características del cine de Gilliam es preciso contemplar los siguientes elementos:

Mundos imaginarios y paralelos, los cuales apelan a la deformación de la realidad tal como se conoce. Cada uno de sus filmes crea este tipo de espacios y sirven de sustento para las texturas fantásticas, en donde hay existen reglas tan elementales como lo dicta la física; sin embargo, todo está permitido.

⁵⁷ E. Arias (2012). Terry Gilliam: “Hollywood se está librando poco a poco de aquellos que no queremos hacer blockbusters”. [En línea.] Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.cineenserio.com/terry-gilliam-hollywood-se-esta-librando-poco-a-poco-de-aquellos-que-no-queremos-hacer-blockbusters/>.

Idea del caos. En algún punto de la historia, el filme pasa por la destrucción, ya sea representado por un colapso de espacio, tiempo o desequilibrio de algún personaje. Casi todas las historias de Terry Gilliam funcionan de esta manera, es por ello que resulta predecible para la visión de algunos críticos.

Mirada infantil. Salvo algunas excepciones, como la de ser presentada en un segundo plano, la realidad pasa por el filtro del ojo infantil; es una manera de valorar aquello que está a punto de perderse o ponerse en un serio predicamento.

Los antihéroes. Lejos de ser personajes modelo para los espectadores, se convierten de inmediato en personajes tipo⁵⁸ y así plasmar su inconformismo frente a esa vida opresora.

El uso de la comedia. Es también una parte importante para el desarrollo de sus historias. Desde sus primeros trabajos, Gilliam hace una atenta invitación al humor plagado de absurdos, trivialidades y momentos extravagantes, todas aplicadas al sutil, pero corrosivo humor negro e ironía.

Composiciones pictóricas. Crea una caricatura de la realidad; sus singulares universos se nutren de influencias artísticas de todo tipo, desde los cómics y el teatro hasta la pintura; sus ambientaciones escénicas denotan el gusto por estas disciplinas, como si se tratara de cuadros animados, ya sea de Dalí o el Bosco.

El cine, una segunda memoria. Terry Gilliam relaciona una y otra vez el cine con su vida o su vida con el cine. Gilliam reconstruye su vida a través del séptimo arte, aprovechándolo como una segunda memoria.

⁵⁸ Es un personaje de ficción que depende fuertemente de otros personajes para formar su personalidad; esto es, su forma de hablar, así como otras características. Los personajes tipo son instantáneamente reconocibles por los miembros de una cultura dada. Debido a ello, un recurso frecuente de comedia y parodia es el exagerar muchísimo los rasgos habituales de los personajes tipo.

Con *Times Bandits* (1981) comienza su primera trilogía. Este viaje alucinante estará plagado de seres barrocos, la puesta en escena que Terry Gilliam monta contiene gran parte de los elementos ya expuestos con anterioridad. Algunos críticos han logrado interpretarla como una serie de capítulos y gags propios de *Monty Python*.

Brazil (1985) es considerada una obra maestra dentro de su filmografía, presenta una visión opresiva y totalitaria desde el punto de vista del abrumado. En esta historia los personajes deben lidiar no sólo con la desesperanza, sino con la burocracia y con un mundo futurista agonizante; sus primeras muestras de inconformidad ante el mundo materialista y dominante.

Para los críticos, esta película es una especie de homenaje a la visión de Orwell y el ojo del Gran Hermano.

Cargada de surrealismo e ironía —desde el título—, esta tragicomedia se desarrolla entre una serie de situaciones tecnócratas y la utopía del amor.

A partir de este trabajo, Terry Gilliam llamará la atención, pues logró generar opiniones a favor y en contra; especialistas más objetivos lo consideran un director insoponible, porque los elementos mostrados en sus filmes son tan amplios que rebasan por completo su calidad como realizador.

Para éstos, su capacidad está cargada de pretensión, lo que provoca una trampa para el crítico y el cinéfilo.

No sabemos si Gilliam deposita una confianza excesiva en su dirección artística, o si la falta de equilibrio de la puesta se deba a la premiosidad con que organizó los elementos a su disposición. No hay correspondencia entre la intensidad dramática y el impacto de los recursos técnicos explotados. No hay una construcción mítica de los símbolos. En la narración, la vida real y los sueños están separados, separación

que hace más que ampliar la intención del título del comienzo, provocando la asociación alegórica más inmediata. Cada elemento del film, en lugar de contribuir a crear sentido, el punto de vista del autor, de una manera creciente y equilibrada, actúa por voluntad propia. La sutileza es la madre de las obras maestras, la rigurosidad es el primera paso. Al violentar la rigurosidad de la puesta, se produce una total falta de libertad para el espectador, quien sólo recibe mensajes, uno tras otro, sin posibilidad de establecer sus propias asociaciones. Frente a cada escena de Brasil, el espectador debe identificar e interpretar decorados antes de comprender la acción filmada.⁵⁹

El uso de recursos técnicos —como los lentes de 14 mm— causará sensación, pues gracias a éstos aprovechó la toma y perspectiva de *gran angular*, cuyas características comprenden la exageración del objetivo a un nivel caricaturesco, sin dejar de lado la sensación de alejamiento; Gilliam —con este sello particular— comenzó a presentar sus historias.

Tres años después de crear uno de sus filmes más aclamados, Terry Gilliam realiza *The Adventures of Baron Munchausen* (1988); su presupuesto fue de 46 millones de dólares, una suma nunca antes utilizada por este director, pero lamentablemente para su causa, logró recaudar apenas 8 millones de dólares, convirtiéndola en un fracaso con todas sus letras para los cánones del cine comercial.

La historia abarca un plano metafísico, donde lo real es mentira y viceversa; cuenta las aventuras del clásico personaje creado por el alemán Rudolf Erich Raspen, cuya avanzada edad no le impide realizar una última aventura, la cual lo llevará a recordar sus días de gloria al enfrentar nuevos peligros en una época caracterizada por el progreso.

⁵⁹ <http://www.miradas.net/2005/n42/estudior/brazil.html>.

Este trabajo le pondrá fin a su autodenominada trilogía de la imaginación, junto con *Times Bandits* (1981) y *Brazil* (1985), nombrada de esta forma porque cada cinta corresponde a la percepción de la imaginación desde las diferentes edades del hombre.

The Fisher King (1991) será el inicio de tres nuevos filmes cuyas expresiones y elementos cinematográficos tendrán un nuevo hilo conductor en común, la realidad.

La trilogía americana, hecha en suelo norteamericano, contará con actores más “rentables” dentro del cine hollywoodense.

La creatividad se regularizó y el *rey pescador* se convirtió en una historia más íntima, la cual desechó los riesgos económicos, conservando la crítica, pero esta vez cargada hacia las múltiples personalidades de la sociedad norteamericana.

The Fisher King critica —entre otras cosas— la búsqueda de sueños e ideales, la depresión de la soledad y los problemas sociales, como la gente sin hogar o los vagabundos que habitan en las grandes ciudades de la unión americana, la casa del sueño americano.⁶⁰

Este trabajo recibió aceptación y realizaría luego una de sus obras más ovacionadas: *12 Monkeys* (1995). La elaboración de esta trilogía encaminaría su estilo hacia una forma iconoclasta de presentar las cosas, reflexión, excesos y personajes esquizoides; serán propios de estas historias. El retrato de una cultura que desayuna, come y cena desinformación.

12 Monos es un experimento narrativo, el cual deconstruye el tiempo y el espacio, deforma los patrones y los arma, amén de sus propios objetivos, teniendo como resultado el exhibicionismo de una sociedad hueca producto de hombres en estado

⁶⁰ U. Guzmán, (2010). “El rey pescador” (“*The Fisher King*”, 1991). [En línea.] Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.thecult.es/Cine-clasico/el-rey-pesecador-the-fisher-king-1991.html>.

vegetativo, caminando a la adquisición de bienes, sin darse cuenta del daño que el consumismo provoca.

La idiotización encaminada a la autodestrucción es uno de los temas de esta historia. Con elementos propios de la ciencia ficción y una pegajosa banda sonora, este trabajo es un resumen de los vicios naturales del ser humano.

El trabajo que cerrará esta trilogía, será *Fear And Loathing in Las Vegas* (1998), cuyo tema será el resultado del amasiato entre el sueño y la realidad.

Terry Gilliam implementa en este filme escenas delirantes y cargadas de color, extravagantemente violentas para el ojo del espectador.

Con miedo y asco en la mente, Gilliam elimina todo rastro de fantasía y hace de un espejismo lisérgico, una realidad.

Los elementos presentados en algunas escenas serán inabarcables para el ojo lúcido del espectador.

La crítica vapuleó este trabajo, ni siquiera funcionó en taquilla. Aunque el tiempo y una inesperada legión de *fans* tanto de Gilliam como del periodista Hunter S. Thompson sabrían valorar e incluso elevarla de categoría.

Su gusto por las diferentes caras de la verdad-mentira del mundo hacen del cine de Terry Gilliam un campo de cultivo para la deformidad física, de espíritu o del mismo planeta; los resultados vienen acompañados de inconstantes frutos de esperanza y desánimo.

Su trabajo comprende cintas como *The Brothers Grimm* (2005), *Tindeland* (2005), *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (2009), además de los cortometrajes

The Legend of Hallowdega (2010) y *The Wholly Family* (2011), junto con su más reciente largometraje, *The Zero Theorem* (2013).

Siempre me he salido con la mía. Nunca veo mis películas; paso tanto tiempo con ellas que cuando las termino les digo que me dejen en paz, que no quiero saber nada de ellas [...] En una película puedes decir así es la realidad o puedes transformarla; ser un espejo constante de reflexión, no como la cuentan los medios de comunicación. Podemos aceptar el mundo o ver cómo flota o jalarlo hacia abajo.⁶¹

⁶¹ J. Caballero (2010, 18 de octubre). "Quería conocer México, no como me lo ha contado la televisión". [En línea.] *La Jornada*. México. Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.jornada.unam.mx/2010/10/18/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>.

2.3 *Fear and Loathing in Las Vegas*:

Su visión

El viaje en drogas protagonizado por el periodista Dr. Raoul Duke y su gigantesco abogado de 300 libras —algo así como 136 kilos— Oscar Zeta Acosta fue escrito bajo el firme propósito de inventar un nuevo género periodístico; un periodismo instantáneo, el periodismo gonzo que acompañaría al nuevo periodismo como nueva corriente del oficio.

Dentro de la obra original, el periodismo gonzo pretendía simular de manera objetiva un salto hacia los diferentes estados —siempre alterados o ficticios— de conciencia que ayudarán a sus protagonistas en la búsqueda del sueño americano.

Un intento consciente de encontrar eso que acompaña al devenir histórico norteamericano, pero en lugar de eso encontraron el posdata y un epitafio para los últimos días del *hipismo* y de los años sesenta. A partir de ese momento, el autor de esta novela pondrá en marcha una lucha congénita en contra de la decadencia y la mediocridad de su país.

En la novela *Fear and Loathing in Las Vegas*, Thompson presenta el espíritu guerrero de los años sesenta, quedando herido, cansado y decepcionado del miedo y asco que persistía en casi cualquier parte de Estados Unidos y del mundo.

La idea de llevar al cine este relato anárquico aparecía en la carrera de Terry Gilliam como un accidente, un nuevo desafío se presentaba.

Otras personalidades habían intentado poner en marcha este proyecto: Jack Nicholson y Marlon Brandon, John Besushi y Dan Akroyd, John Malkovich o John Cusak aspiraron sin éxito para ser la pareja lisérgica del filme, y directores como Oliver Stone,

Bruce Robinson, Martin Scorsese, Ralph Bakshi o Alex Cox⁶² compartirían la misma suerte.

La película —destrozada por la crítica en el Festival de Cannes de 1998— intenta una adaptación fidedigna del espíritu transgresor y la carga provocativa de la novela.

El desierto es el punto de partida para todos los involucrados en este proyecto. Los páramos áridos sirven tanto en la novela como en otras producciones de Gilliam de escenario para la búsqueda de visiones interiores más allá del bien o todo mal, un punto en donde la reflexión puede encontrar el camino adecuado.

Para el cine de Gilliam, el desierto representa la creación de atmósferas del futuro posapocalíptico, pero dentro de este trabajo, el desierto sirvió de referencia para que las verdades fueran reveladas y en donde cada decisión se tomó sin previo aviso, como una explosión sorpresiva.

Para Hunter S. Thompson y Terry Gilliam, *Fear and Loathing in Las Vegas* es la interpretación de la cultura del asco y el miedo que se ha vivido en Norteamérica.

1971. Los Estados Unidos de América. Una época podrida. Una época verdaderamente podrida. Nixon estaba aún en la Casa Blanca. Los americanos todavía estaban en Vietnam. Habíamos enterrado a los años 60, espiritual y políticamente. El Flower Power se desvanecía, una bruma espesa empezaba a cubrir el país, el cinismo reemplazaba al idealismo, las certezas congeladas se infiltraban en el país de los hippies [...]. ¿Qué otra cosa podría hacer una persona clarividente que partir hacia el infierno en carretilla?... O, en el caso del periodista Raoul Duke y su abogado Dr. Gonzo, partir como una flecha en un

⁶² P. Stubbs (s.f.). *Dreams: Fear and Loathing in Las Vegas*. [En línea.] Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.smart.co.uk/dreams/flfact.htm>.

descapotable —con el baúl repleto de bebidas y drogas— para encontrar, de una vez por todas, el sueño americano, en el último lugar donde aún se lo podía encontrar. Para el poeta William Blake, del siglo XVIII, la ruta del exceso llevaba al palacio de la sabiduría. Para Duke y Gonzo, esa ruta se convierte en un camino sinuoso que conduce directamente a Las Vegas.⁶³

En medio de este desierto aparece el oasis multicolor llamado Las Vegas, un paraíso artificial libre de impuestos, creado para sintetizar la máxima norteamericana: cualquiera puede hacerse rico de la noche a la mañana. Sin embargo, el riesgo es alarmante, se gana y se pierde. Irónicamente, nace y muere el sueño americano.

Terry Gilliam hace de *Miedo y asco en Las Vegas* un trabajo donde las luces neón, los gritos y el consumismo encuentran su lugar en medio del placentero vacío de las montañas de Nevada, el filme exhibe el encanto de lo grotesco de una manera real y onírica.

Para ello, el cineasta utilizó filtros en las cámaras, grandes angulares, extraños movimientos en las tomas, encuadres forzados, *travellings*, grúas, picados y contrapicados, exóticos decorados y efectos especiales.

Todo esto conformó un afortunado *trip* de delirio, para esto también contó la asesoría del propio Hunter S. Thompson, quien posteriormente manifestara su desacuerdo en algunos puntos de la película.

El viaje geográfico y psicológico que representa el filme hace que el espectador alucine desde su butaca, lo cual confirma el mensaje trágico de lo vivido.

⁶³ A. Schettini (1998, 20 de mayo). "Lo que quedó del sueño americano". [En línea.] *La Nación. Argentina*. Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.lanacion.com.ar/97236-lo-que-queda-del-sueno-americano>.

Desde las secuencias iniciales, la película atrapa y aleja al espectador con su acelerado ritmo hilarante; el ojo tarda en controlar las acciones vertiginosas y descuadradas. La calma se logra sólo al llegar el bajón —natural— de Raoul Duke después de una buena dosis de ácidos.

El auditorio acompaña al periodista en su crónica llena de sentimiento y reconcilio moral, como último intento por reivindicar su esperanza por un país y una sociedad que lo han decepcionado.

Las risas están cargadas por un agrio sabor de boca, generado por imágenes salvajes y psicópatas.

El uso del *flashback* revela al espectador el contexto en el que se desenvuelve la trama, además sirve como puente para entender las nada triviales situaciones que han llevado a sus protagonistas a vivir esta aventura y así poder apreciar su viaje psicológico.

Gilliam logra que los Duke y Gonzo cinematográficos sean antihéroes, enfrentan irónicamente a los poderosos molinos de viento de la unión americana, es decir, los símbolos patrióticos, políticos, económicos y cívicos impenetrables dentro de la sociedad; pasan sobre ellos y, además, consiguen lo que pocos, burlarse y poner en tela de juicio sus virtudes.

El realizador no se caracteriza por ser sutil, en *Miedo y Asco en Las Vegas* esto queda comprobado.

Gilliam muestra la violencia del sueño americano, narra la agonía que vive la libertad espiritual, critica el dogma que sostiene al estilo de vida de esa nación.

El viaje alucinógeno descolocó a los seguidores del director, el guión no era más que una crónica drogadicta de excesos y visiones al estilo del director.

Tanto en el momento de su estreno como ahora, no han faltado voces que acusan *Miedo y asco en Las Vegas* de regodearse en sus excesos y miserias. [...] Lo que lleva al realizador a resaltar, prácticamente ninguneando cualquier aspecto constructivo, lo más desagradable de sus personajes, pese a estar siempre de su lado en su lucha contra la mediocridad que los rodea. A su descarnado consumo de drogas se suma una agresividad y falta de principios que pone muy en cuestión la herencia de la Generación del Amor de la que sólo parece quedar su estética, muy degradada, y un uso de las drogas en las antípodas de lo recreativo.⁶⁴

La adaptación del libro a la pantalla grande acercó a muchos jóvenes y público al trabajo de Thompson, haciendo que otros libros de este autor se llevaran a la pantalla, como *The Rum Diary* (2011).

⁶⁴ K. Plume (2000). *Interview with Terry Gilliam*. [En línea.] Recuperado el 19 de junio de 2013 en <http://www.ign.com/articles/2000/11/15/interview-with-terry-gilliam-part-1-of-4>.

3. Aparcando en las Vegas: ¿sabes lo que significa?

¡Estamos en territorio de murciélagos!

Hunter S. Thompson

Para comenzar con el análisis del filme *Fear and Loathing in Las Vegas*, cuyo objetivo general es identificar los elementos que establecen la ironización del sueño americano, se utilizarán los planteamientos teóricos de Sócrates, Friedrich Schlegel y Lauro Zavala. Sus definiciones con respecto al concepto de ironía son pertinentes para comprender y abordar la crítica hacia la sociedad americana y particularmente a la noción del sueño americano.

Gracias a estas definiciones se observarán los contrastes entre las acciones — que denotan los principios de identidad, así como los símbolos y valores que forman a la nación— y su realidad.

Tomando esto como referencia y agregando lo que algunos estudiosos señalan sobre el cine, al referirse a él como un medio narrativo, pues desde sus orígenes ha contado y ha presentado en la pantalla lo que es real o se considera real, el presente estudio repasará algunas escenas para advertir si estas declaraciones corresponden con las definiciones mencionadas en el primer capítulo sobre el sueño americano.

También se repasarán algunas reflexiones sobre el diálogo irónico entre autor y el espectador, como lo apunta Elizabeth Sánchez Garay al parafrasear lo dicho por

Schlegel: “la ironía como conciencia y forma de la paradoja”⁶⁵. Esto es, el ironista —en este caso, el filme— es consistente en asumir una postura distanciada del mundo de los valores establecidos, porque no establece dogmas ni afirmaciones incólumes.

La teoría de Friedrich Schlegel y la forma en la que Sócrates aplicó el pensamiento irónico serán el punto de partida para conocer los elementos irónicos que se encuentran en el filme de Terry Gilliam.

Se eligió a este director porque su filmografía está conformada por elementos de carácter cáustico, y particularmente el filme *Fear and Loathing in Las Vegas* posee imágenes cuyo contenido se relaciona con una narrativa que se puede mencionar como irónica.

Los elementos que se presentan en la pantalla y que ocuparán el siguiente análisis son: Las Vegas como territorio donde se cumplen los sueños, particularmente los del americano promedio, y a su vez territorio de pérdida; en ese sentido, las imágenes comenzarán a enseñar contradicciones de un lugar y un estado de ánimo; el uso y abuso de drogas que funcionan en este caso como catalizador para abordar la crítica a la sociedad americana y, por último, los elementos que se supone componen la ironía del sueño americano; esto es, la mofa y apreciación ofensiva hacia los símbolos patrios y los valores que han formado la identidad norteamericana.

Es a través del humor voluntario y anarquista que el filme representa un país y sus habitantes, haciendo que éstos muestren sus entrañas. Es a través de estas transgresiones —al credo americano— que el resultado se observa como un mensaje de carácter irónico, pues su valor descriptivo hace hincapié en otros elementos de la ironía narrativa: autor, texto y lectura.

⁶⁵ Elizabeth Sánchez Garay. *Ironía: arte y pensamiento*. México, Plaza y Valdés Editores, 2010, pág. 11.

3.1 Las Vegas: jodiendo con el sueño americano

Después de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos entró en un periodo de prosperidad. La industria y la urbanización crecieron de manera positiva, la nación comenzó a tener confianza y orgullo en todo lo etiquetado con la leyenda *Made in USA*.

Durante la posguerra, el país abrazó —más que nunca— el concepto del credo americano; sus habitantes vivían motivados por el ejemplo que brindaban las instituciones; por su parte, el sistema político confiaba en la configuración del mundo a su imagen y semejanza.

Después de la guerra surgieron diversas ideas sobre la felicidad, algunas de ellas relacionadas con el ejercicio de la fe y particularmente con la creencia de Dios. El amor al dinero fue otra forma de expresar este ánimo, cuyo espíritu permeó también en industrias como la tecnológica, científica, automotriz, armamentista y otras.

El estilo de vida americano o vivir la vida a la americana formó parte del significado de la libertad, esa voluntad hizo que la sociedad enfrentara las cosas de una forma particular; por ejemplo, la gente encontró alivio a sus problemas gracias a la adquisición de bienes materiales, hasta nuestros días esos sigue siendo parte del sueño americano. A su vez, la mayoría de la población no veía una división de clases sociales, la forma de diferenciar esta condición dependía de los niveles de adquisición.

Entre más elevado fuera el poder adquisitivo, más fácil sería alcanzar el sueño americano y, por lo tanto, la felicidad; la dicha tiene precio y Estados Unidos se pone como ejemplo ante el mundo y sus generaciones venideras.

Como se ha mencionado, los años cincuenta y principios de los sesenta fueron marcados por la prosperidad y el consumo; factores como la consolidación del poderío tecnológico, representados en la conquista lunar, la construcción de edificios cada vez más altos y la acelerada productividad mantenían en movimiento a la tierra de las oportunidades, eso fue el motor de sus esperanzas, el trabajo.

Los medios de comunicación difundían noticias con respecto a la vida norteamericana, exponían que la mayor parte de la sociedad estaba satisfecha con su nivel de vida, pues es credo del esfuerzo individual y la libre competencia eran suficiente.

Con todo esto, la expansión demográfica comienza a acelerar el ensanchamiento de los suburbios, esta situación contribuyó a que diversos sectores de la economía también crecieran, el oeste de la unión americana fue uno de ellos.

Los caprichos consumistas comienzan a formar parte de las actividades recurrentes dentro de la vida de los suburbios.

Después de la guerra, los suburbios —unidades habitacionales a las afueras de la ciudad— comenzaron a tener éxito. Sus precios accesibles, amplitud, privacidad, comodidad, seguridad y alejamiento de los peligros de la vida urbana hicieron que se convirtieran en la opción de vivienda sobre las ciudades.

Los suburbios mutaron y se convirtieron en una nueva generación de viviendas; las llamadas *edge cities* o ciudades borde, serán el punto de encuentro para los negocios, las compras y el entretenimiento fuera de la metrópoli; el uso del automóvil, su vía de acceso.

“El americano promedio odia Nueva York y todo lo que se le parece como representación del extranjerismo y la degeneración.”⁶⁶

⁶⁶ Vicente Verdú. *Op. cit.*, pág. 139.

Dentro del filme de Terry Gilliam, la ciudad de Las Vegas forma parte de estas ciudades borde, se ubica dentro de un terreno inhóspito y alejada de las responsabilidades laborales y las normas comunes de grandes ciudades. Encarna y revela el distanciamiento que existe entre las leyes y la civilización, a su vez se convierte en una extensión del valle de la muerte, un lugar donde el más fuerte sobrevive y cualquiera puede convertirse en lo que sea.

Las Vegas es una suerte de *edge city* con seguridad, eficientes comunicaciones terrestres, avanzado equipamiento tecnológico, prósperas actividades lúdicas y además elevada calidad de vida para sus empleados y dirigentes, su contacto con el desierto le da esa particularidad.

Este lugar es un páramo para el desarrollo de las posibilidades, territorio de sueños y encanto. “Aquél era el terreno de Bob Hope. De Frank Sinatra. De Spiro Agnew. El vestíbulo apeataba lindamente a fornica de alta calidad y a palmeras de plástico... era claramente un refugio distinguido para Grandes Gastadores”.⁶⁷

Con la cita anterior se comienza a apreciar la esencia irónica que representa Las Vegas, la contradicción entre lo que se dice del lugar y lo que se aprecia en la pantalla, el protagonista menciona que este lugar apesta lindamente, haciendo notar esta condición como virtud, lo cual es una forma de criticar la frivolidad de su espacio.

Elizabeth Sánchez Garay contempla lo siguiente con respecto a la ironía:

Sócrates nos propone una trama intelectual construida sobre la base de un conocimiento fragmentario y singular, donde interactúan el peso del saber y la levedad irónica. Así, en este justo juego de perspectivas, el autor invita a pasar de la afirmación categórica a la explotación y a la consulta. Invita, también, a desechar cualquier atisbo de dominio

⁶⁷ Hunter S. Thompson. *Fear and Loathing in Las Vegas*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2010. pág. 49.

y a poner en tela de juicio las propias convicciones, lo cual estimularía, a la vez, el despliegue de la intersubjetividad creativa.⁶⁸

En las ciudades de Estados Unidos, la vida se ve como un problema; casi todo se convierte en una problemática: el dilema de ser feliz, triunfar, sobrellevar la soledad, lidiar con el reconocimiento y los obstáculos de la competencia.

En Las Vegas estos dilemas pasan inadvertidos o se olvidan; las palmeras de plástico, las luces de los casinos y hoteles crean un estado de enajenación, éxtasis, asombro, lo cual permite que los hombres encuentren felicidad, ésa que disfrutó Sinatra y otros íconos del *glamuor* norteamericano.

No importa si esta escenografía es resistente o real, lo que interesa es que este lugar es para todo público, es éste quien decide qué hacer y cómo hacerlo, sin importar si es legal o ilegal.

En Las Vegas no hay espacio para la sensatez o la responsabilidad, la fortuna llama a todos, al hacerlo no distingue características positivas o negativas, la ironía se establece mientras en la pantalla se aprecian juicios precisos, es decir, describir situaciones y mostrar personajes.

Por otra parte, esta ciudad es una representación del dominio tecnológico sobre la naturaleza, postulándose como símbolo del consumismo y del desenfreno capitalista. “Las Vegas es una sociedad de masturbadores [...] Las Vegas es la ciudad más siniestra del mundo para un perdedor.”⁶⁹

El filme exalta las acciones contradictorias que realizan los personajes en la ciudad, son la representación de los visitantes, los americanos trabajadores —socialmente

⁶⁸ Elizabeth Sánchez Garay. *Ironía: arte y pensamiento*. México, Plaza y Valdés Editores, 2010, pág. 39.

⁶⁹ Hunter S. Thompson. *Op. cit.*, págs. 46-48.

aceptados— los mismos que huyen de la ciudad y se establecen en los suburbios para seguir fomentando el credo americano.

Gilliam hace que la ciudad enseñe el gusto por lo obsceno, hace que los personajes encuentren en la inmoralidad el sueño americano.

Caracterizada por ser la ciudad más grande del estado de Nevada en Estados Unidos, Las Vegas se ha convertido en uno de los principales destinos turísticos del país gracias a sus zonas comerciales y vacacionales, pero sobre todo gracias a sus casinos y espectáculos.

Coloquialmente conocida como la capital del entretenimiento mundial, la ciudad del pecado o la capital de las segundas oportunidades, en Las Vegas se castiga a los delincuentes, especialmente si éstos están drogados —otra ironía—, pues su drogadicción permite a los personajes asumir una crítica ante la estructura social.

Los protagonistas hacen de esta situación una virtud, un arma de dos filos, pues en medio de la devastación personal y disfrazados de ciudadanos productivos penetran la moral social, la alteran, la corrompen y así logran el propósito de ironizar sobre el sueño americano: vivir como millonarios, sin serlo.

La ciudad comenzó con sus actividades enfocadas al ocio en los años de bonanza económica, es decir, en la década de los cincuenta, en gran medida por la actividad musical en la ciudad y como complemento a las salas de juego.

La popularidad del juego y apuestas legales, la disponibilidad de bebidas alcohólicas a cualquier hora del día, la legalidad de la prostitución y el poder del dinero se convirtieron en elementos de aceptación dentro del riguroso espíritu americano. Si todo tiene un precio, el juego y la diversión también.

Tomando en cuenta los antecedentes históricos y teniendo como marco de referencia el año 1971, el filme reproduce parte de la sociedad americana de la época, es ahí donde estos personajes dominarán sus nervios y enfrentarán al monstruo americano.

Para esto hay que recordar una de las primeras escenas del *Hotel Mint* en Las Vegas, donde el Dr. Gonzo y Raoul Duke se forman en la recepción para registrarse. Antes de ellos se encuentra un personaje de cara alargada, blanco, de clase media, calvo —a pesar de no estar bajo los influjos de la droga—, su cara parece abstraída de toda realidad. Como se ha mencionado, cierto sector social olvidó su optimismo —entre otras cosas— a consecuencia de la guerra y se abandonó al infierno de un futuro incierto. Una realidad donde el sueño americano se puso en predicamento.⁷⁰

Es ahí donde dos sujetos drogados pasan sin ser vistos, son aceptados pese a su condición; ellos también quieren el sueño americano, triunfar.



El espíritu y la sangre de la rebeldía estadounidense en los años setenta se encaminó a las acciones y desechó las creencias tradicionales. Los símbolos pierden fuerza y la apatía no simpatizaba con los discursos políticos; la sociedad se contagió de este malestar y algunos de ellos encontraron en Las Vegas un aliciente para salir adelante.

⁷⁰ *Fear and loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas)*. Dir. Terry Gilliam. Prod. Laila Nabulsi, Patrick Cassavetti, Stephen Nemeth. G. Terry Gilliam, Tony Grisoni, Tod Davies, Alex Cox. Act. Johnny Depp, Benicio del Toro. Cía Prod. Rhino Films/Laila Nabulsi/Summit Entertainment. Estados Unidos, 1998. 14'38"-14'53".

La versión cinematográfica de *Fear and Loathing In Las Vegas* se suma a la crónica contada por Hunter S. Thompson, siendo ésta una herramienta para entender parte de la esencia del libro cuyo tema central se interpreta como el declive de una generación, la muerte de los *hippies*.

Ellos representaron una parte esperanzadora dentro del sueño americano; su lucha inició bien intencionada y con un futuro prometedor, pero terminó siendo mera ilusión, el despertar de un viaje de marihuana o ácido lisérgico, pues la generación del amor terminó uniéndose a las filas del tío Sam, consumiendo y aceptando el sistema capitalista.

En ese sentido, la ciudad de Las Vegas sirve como marco de referencia para realizar el sueño americano. Bajo las fauces de la bestia, un par de *hippies* pasan por alto el trabajo duro, el respeto a los símbolos americanos, la libertad, y acarrean holganza, libertinaje y violencia para formar parte de la selecta lista de triunfadores; logran mofarse del sueño americano, esta burla se ejerce contra lo que se admira y lo que se tiene.

Las Vegas es el lugar donde la mayoría silenciosa trata de encontrar el Santo Grial, lo busca en medio de las ruinas de la contracultura —aquella que con sus palabras disimuló sus pensamientos— en el corazón de la bestia, el dinero ha dejado de ser un medio para ser su único y neoliberal fin, a través de cada escena Gilliam interroga este lugar, llenando la pantalla con imágenes que no corresponden con la moral nacional.

Para entender esto hay que retomar lo dicho por Sócrates, cuyo método mayéutico define a la ironía de acuerdo con la entonación con lo que se dicen las cosas, esto es, del personaje que habla o por la naturaleza del sujeto, todos ellos definidos por acciones que significan lo contrario de lo que expresan.

Terry Gilliam presenta a Las Vegas como un desafío al canon americano, un reto en su propio terreno a través de las salvajes acciones de los protagonistas.



El intento de colocar el activismo radical y la cultura de las drogas de finales de la década de los años sesenta en el contexto y vitrina de la cultura popular de Estados Unidos en aquella época, representados en estos dos personajes: Raoul Duke y Dr. Gonzo

Estos paladines del desenfreno tendrán la oportunidad de *joderse* al sueño americano.

Duke: Nuestro viaje era distinto. Era una afirmación clásica de todo lo justo y verdadero y decente del carácter nacional. Era un tosco y físico saludo a las fantásticas posibilidades de la vida que hay en el país: pero sólo para los que son valientes de veras. Y a nosotros nos sobra valor.⁷¹

El asalto a Las Vegas por parte de los protagonistas se convierte en un refugio a los incesantes bombardeos mediáticos con respecto a la situación que vive el país, no es extraño que la gente prefiriera el bombardeo de *margaritas* que un bombardeo en Vietnam... Es más fácil y no requiere de mucho esfuerzo.

Sus actitudes, cargadas de libertinaje y falta de respeto hacia los intereses de América —representados en dicha ciudad—, son los últimos esfuerzos de una generación *hippie* al borde de la desaparición y que marcha en contra de la guerra.

⁷¹ *Fear and loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas). 10'07"-10'19"*.

Ante el miedo y asco del mundo exterior, Las Vegas —a pesar de la prohibición de las drogas— es el escenario ideal para conseguir escapar de los nuevos tiempos a punto de la putrefacción.

Duke: Mata el cuerpo y adiós cabeza; Alí vs. Frazier.

Periodista: Es el final de los sesenta, Alí vencido por una hamburguesa humana.

Duke: Los Kennedy muertos por mutantes.⁷²

Irónicamente, sólo en Las Vegas la mezcalina, el LSD, la marihuana, la cocaína y la incontable galaxia multicolor de drogas que los acompañan serán las llaves para entrar a otras percepciones, y cuyas puertas serán imposibles de cerrar una vez que han pasado por ellas.

A través del caos, los personajes llegan a su destino, impreparados para enfrentar un escenario agresivo como es la América de 1997, éstos deben adoptar una actitud que corresponda. Sus manifestaciones no se oponen a la mentira, pero no las expresan de manera recta, sino de una forma oblicua y así mostrar su punto.

Para llegar a esta posible verdad, Terry Gilliam hace valer su condición de cineasta y logra plasmar en su trabajo imágenes grotescas, absurdas y tediosas; en ese sentido, su trabajo se convierte en irónico desde el principio.

Friedrich Schlegel dice que estos elementos pueden formar parte de la ironía:

La ironía esta definida como conciencia y forma de la paradoja, de allí que el artista debe tener como objetivo captar la naturaleza contradictoria de la realidad sin llegar a soluciones finales: solamente al concebir y representar el juego de la vida como juego, se obtendrá una radical libertad creativa [...] ⁷³

⁷² *Fear and loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas). 22'57"-23'08".*

⁷³ Elizabeth Sánchez Garay. *Op. cit.*, pág. 42.

De esta forma, la ciudad del pecado es el único lugar donde sus protagonistas se refugian y atisban la anhelada verdad enterrada en un mundo material y sin escrúpulos, para ello es necesario que el receptor posea perspicacia o complicitad que le permita captar el significado latente y correcto de la obra.

El significado irónico no surge a partir de un contexto, sino de la competencia del espectador para interpretarlo.

Se ejemplifica esta situación cuando los protagonistas entran a un casino llamado *El Circus-Circus*. El circo como figura de entretenimiento infantil y familiar se convierte en un mal viaje del imperialismo yanqui.

Terry Gilliam invita a experimentar este viaje cargando las escenas de color y saturando los encuadres con toda clase de objetos y elementos propios de un carnaval; las luces, la música y el mosaico de personajes atípicos con dinero, armas y bebidas en sus manos, forman parte del mensaje, son señales que pretenden reflejar ironía en el espectador.



En Las Vegas se adquieren nuevas costumbres, es un lugar en medio del desierto donde cualquiera puede experimentar el sueño americano, el imperialismo no tiene nacionalidad. Terry Gilliam compone estas escenas con un particular toque surrealista, lo cual de pronto podría ser aterrador.

Dr. Gonzo: Creo que me está entrando el miedo.

Duke: Bah, tonterías. Vinimos a buscar el sueño americano. Y ahora que estamos justo en el centro de él quieres largarte. Tienes que darte cuenta de que hemos encontrado el centro neurálgico.

Dr. Gonzo: Lo sé. Por eso me da miedo.⁷⁴

La ironía tiene intención de burla, de crítica y de descalificar situaciones donde, en el caso de Las Vegas, la contradicción queda de manifiesto al enfrentar a los personajes con su realidad, en el miedo que circula por sus calles y la soledad del individuo que domina sus luces.



El espectador es sometido constantemente a esa deformación del mundo que sufren los personajes: ven monstruos, oyen sonidos inexplicables, sufren paranoia, desconcierto, pasan del sudor frío al calor más soporífero en segundos; bienvenidos a su realidad, el sueño americano.

Esta ciudad no queda desolada después de las seis de la tarde —como otras ciudades—, no se muestra a la gente regresando a su cálido hogar después de un arduo día,

⁷⁴ *Fear and loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas). 34'30"-34'47"*.

no hay casitas con flores y césped bien recortado. En esta ciudad no se hornean tartas de manzana para los hombres con oficios de rutina.

Es un lugar donde los personajes se convierten en una caricatura ácida de sí mismos y no entienden el límite entre el uso y el abuso.

“La mentalidad de Las Vegas es tan radicalmente atávica que a veces un delito enorme pasa desapercibido.”⁷⁵

En un periodo de la historia gobernada por Nixon, donde la supervivencia no formaba parte del concepto real del sueño americano, los protagonistas no sólo consiguen el sueño, sino que también lo someten a un punto tal que jamás volverá a ser el mismo.

Dentro del filme, la ciudad de Las Vegas pone de manifiesto la nostalgia por el bien y la belleza siempre ausentes de esta época; el bien representado por la moral americana, la equidad, el triunfo y por hacer las cosas de manera correcta, pero como explica Ana Rosa Domenella, los textos irónicos no buscan ser creídos, sino comprendidos, y Gilliam exhibe esto en el filme.

⁷⁵ *Fear and loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas). 1 36'56".*

3.2 Drogas: cabalgando sobre la ola en una sombría realidad

A lo largo de la historia, particularmente dentro de los medios de comunicación, los temas relacionados con las actividades que utilizan el cuerpo humano como lienzo de expresión o implican su alteración han sido motivo de escándalo, castigo y censura.

Contrariamente, el cine norteamericano adoptó el gusto y la libertad de abordar estos temas en la pantalla grande. Las hostirias relacionadas con el consumo de drogas encontraron espacio en este medio no sólo por la cantidad de títulos producidos desde los años treinta, sino por la importancia y preocupación que generó dentro del contexto social y las ganancias que esto representó.

Poco importó la polémica que este tipo de temas promovía, pues para las casas productoras y los estudios de cine, el dinero era el mismo que el generado por filmes con temas rosas, cursis y sanos.

En la actualidad, la industria sigue comprobando que estas películas continúan generando éxito en taquilla, las han convertido en costumbre y las historias se han retirado la etiqueta de escándalo para ser consideradas normales, a tal grado que esa normalidad se ha vuelto motivo de mofa.

En el caso de Terry Gilliam, al filmar *Miedo y asco en Las Vegas*, deja de lado el tema de la droga, es decir, no centra su trabajo sólo en éste, sino que sirve de conducto para complementar el declive de este periodo, una época donde la regla fue romper tantas normas como fuera posible.

El discurso cinematográfico de Gilliam no es sobre el uso de las drogas o el ejemplo de su abuso, es más bien una suerte de proyecto avieso que generó escándalo

para la crítica especializada en el tema y tuvo la suerte de crear fanatismo en cierto sector del público.

Evidentemente, Gilliam se da el lujo de no centrarse en elementos escénicos, materiales o humanos; en su lugar inserta otros tantos imaginativos para completar un cuadro, su base e impulso creativo es crear mensajes de ascetismo: qué mejor forma de llegar a un nivel espiritual o de reflexión que aprovechar perfectamente todo tipo de desecho, sobre todo el humano.

El tema no está tratado desde el punto de vista social, sino desde la perspectiva de la responsabilidad individual frente a la droga —argumenta—. Mi propósito no es corromper a los jóvenes. Sólo quise mostrar la verdad de una época pasada. Además, creo que cuando uno muestra la locura de la droga también muestra su lado oscuro. En ningún momento de la película se idealiza la figura de los drogadictos.⁷⁶

El filme da inicio con una presentación encaminada a la repulsión, resalta una serie de imágenes que definen el contexto de la guerra de Vietnam y las protestas en América para romper con una tipografía goteando sangre.



La sensación de vértigo, peligro, el sórdido humor y el despliegue de alucinación visual volvieron a *Fear and Loathing in Las Vegas* un trabajo complejo. La mirada tarda en encontrar sentido a estas imágenes, el espectador debe involucrarse de inmediato a los desórdenes visuales, similares a las drogas más fuertes; si no, cabe la posibilidad de que se pierda en el camino del filme.

⁷⁶ <http://www.lanacion.com.ar/97236-lo-que-quedo-del-sueno-americano>.

La sangre joven de una época violenta, de drogas, excesos y de lucha; “estábamos en algún lugar de Barstow, muy cerca del desierto, cuando empezaron a hacer efecto las drogas...”⁷⁷. El camino hacia el sueño americano al más puro estilo de una road movie cargada de humor negro.

Como si se tratara de un cohete o la explosión provocada por alguna sustancia química, las primeras secuencias del filme están cargadas de vértigo y desorientación, acompañadas de los estridentes *riffs* del grupo *Big Brother and The Holding Company*, la banda sonora da un recorrido caluroso a lo largo de la historia. El conflicto es la base del drama y la droga es el elemento que resalta las situaciones problemáticas.

Los zigzagueantes movimientos de cámara, iluminación antinatural, encuadres y close ups asfixiantes son los primeros argumentos fílmicos que Terry Gilliam certifica para iniciar este recorrido alucinante.

Uno de los objetivos es provocar la tragedia del personaje y el entorno que los rodea, pero el uso de estas sustancias no sólo se verá como el monstruo destructivo, además enseñará que hay otros matices dentro del estado de conciencia, como el crítico, nostálgico, humorístico e incluso irónico.

Estas primeras probadas de droga servirán para mostrar la verdadera forma y el fondo de una ciudad construida cual espejismo en medio del desierto, un lugar donde el dinero es lo más importante y el uso de la droga se castiga, los personajes triunfan desde su llegada, saturados de ella.

⁷⁷ *Fear and Loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas). Op. cit., 00'24".*



¡No juegue con la marihuana! En Nevada, por posesión: 20 años. La droga se presenta como el mal que hay que combatir y erradicar con malvados que se dedican al tráfico y policías que tratan de arruinarles el negocio. En este caso no sólo los primeros salen victoriosos de esta confrontación, sino que además lo hacen burlándose de ellos.

La contracultura juvenil que se desató a finales de los sesenta está representada en el desdén rebelde de los protagonistas.



Raoul Duke: Hace 24 horas estábamos en el “Polo Lounge” del Hotel Beverly Heights. En la terraza, por supuesto. Bebiendo un “jaibol” acompañado de mezcal, huyendo de las tristes realidades de este año del señor de 1971.⁷⁸

Después de esto, su abogado —Benicio del Toro—, recomienda toda clase de suertes mordazmente alejadas del marco de la ley para llegar a su propósito, ir a Las Vegas y mofarse, ridiculizar el sueño americano, el guiño definitivo para lo que será la trama de este filme, los protagonistas abandonan el lugar sin pagar y así comienzan el juego.

La ironía se observa en lo siguiente: un abogado sutil pronuncia, a modo de alegato, una interpelación falsa y la hace pasar por verdadera. ¿No es el colmo de la astucia? “El ironista finge entrar al juego de su enemigo, habla su lenguaje, entiende sus leyes, es éste sin duda el gran arte y la suprema libertad: la más inteligente y también la más diabólica y la más temeraria de las libertades.”⁷⁹

Haciendo valer estos recursos, los protagonistas dan la impresión de caricaturizar sus actos, pero bajo el plano crítico se puede interpretar como un cuestionamiento social; en ese sentido, Schlegel menciona:

El acto irónico máspreciado no es aquél dirigido contra los disparates de una torpe vanidad, sino el que se orienta hacia el propio pensamiento, de manera que el “yo trascendental” es capaz de burlarse de sí para socavar las propias convicciones y producciones⁸⁰

Provista de toda clase de personajes aparentemente comunes, estos actos son estimulados por el efecto de las drogas y encuentran humor en la depravación moral.

⁷⁸ *Fear and loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas). Op. cit., 05'12"-05'26"*.

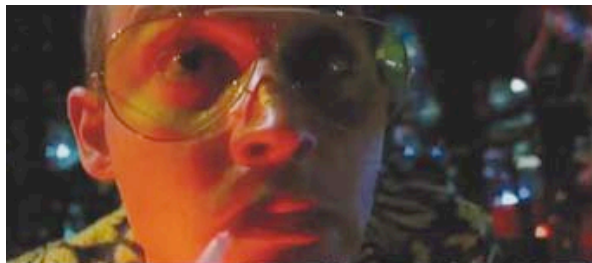
⁷⁹ Laura Cázares, H., Linda Hutcheon y Catherine Kerbrat-Orecchioni. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. pág. 100.

⁸⁰ Elizabeth Sánchez Garay. *Op. cit.*, pág. 44.

Sus acciones burlescas hacen que este lugar se convierta en un paralizante sitio que muestra lo peor de norteamérica; un lugar donde los demonios salen a investir el triunfo acuñado por generaciones y aprovechan esas libertades en lisérgicos trajes multicolor.

Por ejemplo, una de las primeras escenas que acompañan a Johnny Depp en su papel de Duke es donde éste —retacado de ácido— ve cómo los asistentes al bar del *Hotel Mint* se convierten en gigantescos lagartos, embrutecidos por el alcohol y la sed de sangre que les provoca la felicidad de estar en su entorno, libres de actuar como mejor les plazca.

Terry Gilliam y Hunter S. Thompson coinciden en que el comportamiento humano en su estado más libre es susceptible al fracaso pues se confunde con libertinaje y esto hace que la moral se convierta en un estado vil y deplorable, las instituciones no tienen el control y sólo observan el resultado de las acciones sociales es decir, sueltan la correa de la responsabilidad.



El uso de drogas se puede interpretar como un placer dentro de lo contracultural, pero bajo este mismo contexto, el consumo se dialectiza a tal punto que las drogas son la fuente transgresora y el gran impulso secreto de un capitalismo triunfante e invencible.

La representación del consumo y los goces de la libertad encerrados en este sitio hacen referencia al epígrafe de la novela, que de igual forma se presenta en el filme:

“Aquel que hace un bestia de sí mismo se libra del dolor de ser un hombre.”⁸¹

El hedonismo americano se verá cuestionado por la sociedad contracultural, como un defecto, drogas como el LSD serán producto de esta nación triunfadora encaminándose al barranco.

Esta autorealización condujo al país al paraíso, por algunos dólares encontraron el camino hacia la iluminación y de golpe a la realidad, esa que duele más que cualquier rehabilitación y que por difícil que parezca deberán enfrentar.

De esta forma, la ironía se vuelve hacer presente. No sólo al criticar la visión consumista y materialista de la nación, sino que a través de los momentos lucidos, Duke cuestiona a la droga y la contracultura, cuya exagerada expresión de impulsos pretendía lograr la libertad y sólo encontraron falsas esperanzas.

Tomando como base la obra *Ironía: arte y pensamiento*, es que se llega a esta reflexión, porque el personaje siempre cuestiona:

[...] el artista se fusiona con su objeto de creación como si fuese su esclavo, por lo que es indispensable tomar distancia de su obra para volver a sí mismo [...] Por eso el arrebatado creativo va siempre acompañado del pensar reflexivo. Por eso también la filosofía constituye la patria de la ironía.⁸²

En el filme, Duke realiza un par de reflexiones con respecto a la generación del amor, mientras teclea su máquina de escribir, dedica esas líneas al potencial que en su momento demostró aquella generación. Sin embargo, el tiempo y su iconoclasta estilo de vida terminó exhibiendo su cadáver a los ojos del mundo.

⁸¹ Samuel Johnson (1709-1784), por lo general conocido simplemente como el Dr. Johnson, es uno de los escritores más representativos de Inglaterra: poeta, ensayista, biógrafo, lexicógrafo; considerado un excelente crítico del idioma inglés.

⁸² Elizabeth Sánchez Garay. *Op. cit.*, pág. 44.

Interior: En una habitación se encuentra Duke, escribiendo de espaldas a la cámara, mientras ésta hace un *travelling* que recorre su lado izquierdo, hasta posicionarse frente a él. La habitación de hotel en aparente calma está iluminada por una tenue luz morada, mientras que el éxito *Get Together*, de *The Young Bloods* comienza a acompañar la reflexión.



Esta parte del filme se ha interpretado como un poema a la década de los años sesenta, donde según el propio H. S. Thompson murió el sueño americano.

En la madrugada, tras una noche de drogas, las últimas palabras de Duke son:

[...] Había una fantástica sensación universal de que hiciésemos lo que hiciésemos era correcto, de que estábamos ganando...Y esto, creo yo, fue el motivo... aquella sensación de victoria inevitable sobre las fuerzas de lo Viejo y lo Malo. No en un sentido militar; no necesitábamos eso. Nuestra energía prevalecería sin más. No teníamos sentido luchar... Teníamos todo el impulso; íbamos en la cresta de una ola alta y maravillosa... Así que, en fin, menos de cinco años después, podías subir a un empinado cerro de Las Vegas y mirar el Oeste, y si tenías vista suficiente, podías ver casi la línea que señalaba el nivel de máximo alcance de las aguas... aquel sitio donde el oleaje había roto al fin y había empezado a retroceder.⁸³

⁸³ *Fear and Loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas). Op. cit., 52'27"-54'04"*.

El último clavo al ataúd de la generación de los sesenta.

El uso indiscriminado de drogas es la humillación y la deshonra a los valores americanos; su libertad se confunde con aquel espíritu —canónico— traído por los colonos europeos y el grito de una generación que lucha por los derechos civiles y de igualdad.

En este sentido, el texto coincide con lo argumentado por el Dr. Jorge Olvera con respecto al pensamiento irónico, al señalar que “habría una intención inherente a la ironía: la búsqueda de la verdad”.⁸⁴

Es decir, las drogas son el vínculo para develar esa verdad, una crítica social al comportamiento americano y encuentran en el humor una forma de lograrlo.

Un ejemplo es cuando el Dr. Gonzo —cuyo oficio se vincula con el correcto ejercicio y aplicación de la ley— se ve superado por su adicción, pues su condición le permite realizar actos que desacreditan su profesión y hace valer su condición para ejercer sobornos, amenazas, corrupción de menores y fraude.

Ante la naciente voluntad de un mundo capitalista, el Dr. Gonzo adopta actitudes que se pueden definir dentro de la ironía socrática, pues adopta costumbres para adherirse al sistema y aprovecha su condición para beneficiarse y entrar en una aparente libre competencia, en este sentido sus acciones reflejan parte de la verdadera condición americana; Jorge Portilla considera que “la ironía socrática es la base de la voluntad para la aproximación a la verdad”.⁸⁵

Las drogas han sido colonizadas por Estados Unidos y ya ni siquiera se utilizan para evadir una condición humana o un mundo insoportable, sino para coexistir en él.

⁸⁴ Cit. Pos. Jorge Olvera. “*Como un velo a la espera: una aproximación fenomenológico-hermenéutica a la ironía en tres cuentos de Augusto Monterroso*”. Tesis de Maestría en Letras Mexicanas, México, UNAM, 2004.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 13.

Terry Gilliam, hizo posible la obsesión de Hunter S. Thompson por perseguir y comprender el origen del sueño americano, a través de la imagen y su particular estilo cinematográfico, convirtió los estupefacientes en elementos primarios para criticar a una sociedad, la cual a través de su comportamiento irónico ha confundido la nube de delirio con la de libertad.

Este director contribuyó a localizar parte del sueño americano; al menos lo que quedaba de él.

En pleno siglo XXI y pese a los diferentes recursos mediáticos, nadie sabe explicar nada sobre el sueño americano; el gobierno ha contribuido a desorientar a la población y a dar una imagen al mundo distorsionada. La publicidad transforma el significado y la televisión no sabe explicar en qué consiste. Fue hasta que un par de sujetos se colocaron hasta el tope y mostraron un mal camino que lograron localizarlo.

3.3 La ironía: Oye, ¿sabes dónde queda el sueño americano?

A estas alturas, el sueño americano ha topado con pared; el progresismo de las décadas anteriores parece estar a punto de colapsar, el capitalismo y su utopía neoliberal acarrearán problemas propios de la humanidad: pobreza, guerra, destrucción del ecosistema y vicios como la drogadicción. La esperanza religiosa basada en un paraíso immaculado se desmorona, pues la traición aparece en las instituciones.

La sociedad lleva en su interior un Judas; éste nutre su propia destrucción. El paisaje arroja imágenes apáticas sumidas en el desencanto, atemorizan y la vida parece perder su rumbo; con esto la sociedad encuentra distractores, es adicta a lo adictivo y así soporta su existencia.

En este sentido, los productos comunicativos y culturales como el cine abandonan la incógnita y encuentran una nueva forma de representar la utopía, atestiguan la realidad. Con esto se presta más atención a la vida del superhombre fallido que habitaba Estados Unidos, se hace énfasis en las vidas de los expulsados de la modernidad, aunque su narcisismo les exige presentarlos con originalidad.

Utilizan sinónimos para definir estas condiciones de vida, entretejen una sintaxis capaz de desorientar al espectador, pero cuidando de no alterar el sentido de la idea original del credo americano.

Encuentran un nuevo desafío para su creatividad, la parodia. Con este recurso se puede transgredir las leyes de los fundadores de la patria; en este pináculo creativo surge un discurso que utiliza la ironía para contar y analizar las historias.

La ironía encontró en la posmodernidad nuevas emociones, qué mejor manera de expresar el pesimismo de una década y conformar el perfil del ciudadano americano que la semirisa o el pseudollanto, una postura iconoclasta.

Esto provoca que la a sociedad que refleja el cine y los medios de comunicación esté caracterizada por sentimientos contradictorios, como la nostalgia y el júbilo.

Estas emociones están impulsadas por el espíritu americano, pero a partir de los años sesenta se reflejará más la nostalgia social, bajo los crónicos síntomas de la decadencia.

Como parte del análisis fílmico, el presente apartado abordará la ironización de dos elementos vinculados al espíritu norteamericano, omnipresentes dentro del paisaje de este país. A través del mensaje se podrán observar las situaciones irónicas por las que atraviesan los símbolos nacionales de este país, como son la bandera y el automóvil.

Para el pueblo norteamericano, estos dos elementos representan no sólo identidad nacional, sino el amor y el respeto de su ideología, y forman parte del rompecabezas del *American Dream*.

A través de estos elementos, el filme adquiere una postura contradictoria, pues por un lado es un guiño desafiante al futuro americano y por el otro es una revisión al pasado nostálgico de una sociedad de oportunidades, en una época de oro.

Pero como se ha mencionado, angustia, miedo y asco surgen a partir de que los personajes se percatan de que el tiempo es irreversible y lo hecho dentro de esta historia no puede remediarse; en ese sentido la añoranza cobra más sentido porque es el reflejo de una triste constatación. Es el regreso a su presente indeseable y los aleja de ese pasado idílico. Ante ese presente inestable y un futuro confuso, lo natural es recurrir a la destrucción y la transgresión.

Para lograr esta contradicción, el filme *Fear and Loathing in Las Vegas* presenta toda clase de imágenes donde estos elementos valorados por la sociedad estadounidense son ultrajados.

Por ejemplo, la bandera posee un elaborado código protocolario forjado en un pasado glorioso. “El culto a la bandera nacional, tal como se ha mantenido hasta nuestros días, fue una consecuencia directa de la Gran Rebelión.”⁸⁶

Esta insignia debe ser resguardada con el valor de símbolo religioso; la autoridad nacional está representada en ella, sin embargo, se le verá adornando toda clase de situaciones salvajes y aberrantes, como si la autoridad acreditara cada una de éstas.

El otro ejemplo es el automóvil, este medio de transporte es la manera de hacer posible la vida, la representación de lo material. Se convierte en una máxima de vida para los habitantes de este país, representa más que un transporte, pasado y futuro.

Llega a ser tan vital la presencia de un auto en la vida del norteamericano que en algunos casos, las personas piden en sus testamentos ser enterrados en la misma fosa que su automóvil. “El tren o el metro sólo sirve a los pobres; los menos americanos de todos [...] el coche privado es el vehículo providencial en Estados Unidos”.⁸⁷

El automóvil no sólo es un medio que denota individualidad e independencia, sino que también se asocia con el sector laboral, productivo e histórico de la nación. Vicente Verdú continúa con la explicación de este medio de transporte. “Las épocas de mayor optimismo nacional se asocian estrechamente con el esplendor del automóvil. Los jubilosos modelos de los años cincuenta y sesenta son testimonio de cómo se inscribía en su carrocería el estado de ánimo del país”.⁸⁸

⁸⁶ Samuel P. Huntington. *Op. cit.*, pág. 157.

⁸⁷ Vicente Verdú. *Op. cit.*, págs. 140-141.

⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 145

Ahora bien, en el filme *Fear and Loathing in Las Vegas* la bandera estadounidense y el automóvil acompañan a los protagonistas durante casi toda la trama. Siendo las especificaciones del director, así como las acciones de los actores, las que imprimen la carga irónica a estos componentes.

En una primera escena donde hacen acto de presencia estos objetos de carácter divino, Raoul Duke, en un *médium shot*, junto con una toma contra picada, abre la cajuela del automóvil y ésta genera un rugido como si se tratase de una bestia, la cual eructa su porquería para advertir o abastecer al periodista.

Después de esto, un *close up* detalla el contenido de la maleta, mientras se deja ver la bandera estadounidense, que hace compañía al cargamento.



En este caso, la bandera viene a romper con el significado de la escena y se convierte en crítica.⁸⁹

Pero también la ironía se expone de manera situacional, la cual según los términos de Booth y Muecke, se puede explicar de la siguiente manera:

⁸⁹ Lauro Zavala menciona que todas las formas de la ironía que encontramos en la narrativa, al ser la expresión de una coexistencia de perspectivas conflictivas sostenidas por un mismo elemento narrativo (narrador o personaje), establecen una distancia y, en ocasiones, producen una ruptura.

“Situación irónica: 1) la dualidad en los hechos; 2) la oposición de sus términos; 3) la ignorancia de la víctima; 4) un observador que se haga consciente de la ironía”.⁹⁰

En ese sentido, la escena nos envía el mensaje de un maletín lleno de drogas ilegales, no sólo en el estado de Nevada, sino en la mayor parte de la Unión Americana y del mundo; posteriormente, la toma exhibe esa situación al encuadrar a estos objetos, con el afán de advertir la oposición de los hechos y la bandera representa protección y brinda de la legalidad o cobijo a estas acciones.



Gilliam utiliza la bandera norteamericana en cada escena cargada de destrucción; en ese sentido, el lábaro patrio rompe con su tradición y adquiere una interpretación contraria a lo que significa.

En este punto, la interpretación del espectador es fundamental para reconocer la contradicción de estas situaciones. Los autores Linda Hutcheon y Jorge Portilla consideran que la ironía no se encuentra en los hechos o enunciados, sino en la conciencia de quien la aprecia.⁹¹

⁹⁰ Jorge Olvera. *Op. cit.*, pág. 27.

⁹¹ *Ibíd.*, pág. 32.

La mayor parte de las apariciones de la bandera dentro del filme podrían ser catalogadas dentro del terreno de la ironía situacional, hay que recordar que esta condición es una forma de presentar las paradojas de la condición humana y, en este caso, la condición positiva del sueño americano.

Acciones como limpiar los restos de cocaína de sus narices, inhalar éter hasta perder la coordinación, involucrarse después de un viaje ácido y adornar las paredes de cada uno de sus atrocidades son sólo algunos ejemplos de cómo es que los protagonistas utilizan el emblema para mofarse e ironizar el lábaro que representa la autoridad divina de esta nación.

De esta forma, un símbolo que representa el sueño americano mal acompaña el paso de estos doctores por el sendero de barbaries en Las Vegas.

Cada uno de sus actos, pareciera no tener más consecuencia que el desastre de las habitaciones que ocupan, pero sus acciones están marcadas por la discriminación, la violencia y la falta de respeto, no sólo hacia la sociedad, sino a sus personas, y sin embargo la autonomía que les brinda el espíritu norteamericano hace que tengan el derecho a hacerlo, por el simple hecho de ser americanos.

Paradójicamente, son independientes de expresar su libertad. Automáticamente por misión divina, se presenta el justiciero norteamericano contemporáneo.

Para terminar con esta parte, habrá que revisar dos acciones que reafirman parte de la ironía del sueño americano, las dos tienen que ver con la bandera, pero la segunda abre paso al otro elemento del triunfo americano, el automóvil.

La primera de ellas tiene que ver con el desastre que deja la toma del adrenocromo, una droga extremadamente dura dentro del filme.

Raoul Duke vuelve a despertar después de quedar inconsciente en un mensaje del ex presidente Richard Nixon en la pantalla. La escena muestra un *médium shot* cuyo detalle permite observar las estrellas de la bandera estadounidense, siguiendo la secuencia se abre la toma a un plano general para descubrir la habitación inundada con toda clase de elementos referentes a la contracultura.

Duke: Cuando desperté, el aspecto del callejón daba tanto asco... estaba podrido. ¿Cuánto tiempo habría pasado? Tantas señales de violencia. ¿Qué había sucedido? En el cuarto había huellas del abuso de todo tipo de drogas conocidas desde el año 1544.⁹²



La contracultura se manifiesta a través de la elaboración y adopción de expresiones culturales —lenguaje, actitudes, vestimenta, música—, pone en evidencia y exterioriza su animadversión a la cultura dominante o hegemónica; en este caso, el hotel que representa a la burguesía.

Como se ha mencionado, el efecto de la droga mantiene a los protagonistas al extremo de las emociones; haciendo que su espíritu personal de idilio y desenfreno se mantenga activo, tener a la bandera como manto hace que estas acciones tengan valor para un no lugar, una utopía donde sus acciones generan otra perspectiva.

⁹² *Fear and Loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas). Op. cit., 1 23'10".*

El mensaje de estas escenas crea una yuxtaposición de significados, es decir, lo que se aparenta describir en la acción y lo que en realidad se muestra en la misma, lo cual genera incongruencia en las escenas.

En las últimas escenas en donde se puede ver a estos personajes surcar la ciudad cometiendo toda clase de atrocidades, la bandera ondea estoicamente en otro instrumento valioso de esta sociedad, el automóvil.

El auto destrozado por su actos se ve como representación de la destrucción del progreso americano; no sólo la destrucción individual, moral y material, sino que “la ironía será utilizada, entonces, no para mostrar la totalidad, sino la fragmentación. Cuestionará la noción del sujeto moderno, será conscientemente paradójico, unirá lo diverso y separará lo más afín en el campo de la imaginación”.⁹³

Cuidar y mantener un automóvil es una manera de honrar su pasado productivo y abundante, y entre más automóviles, mayor abundancia.



El automóvil es una forma de ejercer el caos donde existe orden.

⁹³ Elizabeth Sánchez Garay. *Op. cit.*, pág. 66.

Dentro del filme se utilizan dos automóviles. El primero de ellos es un *Cadillac El Dorado* color rojo convertible, creado por *General Motors* a partir de 1953. El segundo apodado la ballena blanca era un *Cadillac Coupe de Villa*, autos netamente norteamericanos; los dos autos representan poderío, lujo, ostentosis; no se puede buscar el sueño americano en un *Volkswagen*.



Fundada por colonizadores franceses como Cadillac en el siglo XVIII, su fuerza se afincó, desde la génesis, en el trabajo. Dejó de ser un reducto francés y pasó a manos inglesas a mediados del mismo siglo para, con el Tratado de Arriendo y la rebelión del jefe indio Pontiac, convertirse en parte del territorio de los recién declarados Estados Unidos de América.

Estos autos representan la dualidad y contraposición de la vida. La cual provee al conductor de prestigio y la posibilidad de probar las delicias de lo etéreo. La metáfora imperfecta de aquellas cosas que están fuera de nuestro control.

[...] Así como la filosofía no puede prescindir de la duda, la vida humana no puede prescindir del discreto encanto de la ironía [...] lo cual parece indicar la naturaleza contradictoria del ser humano.⁹⁴

⁹⁴ Cfr. Jorge Olvera. *Op. cit.*, pág. 11.



La contradicción de las acciones con lo que se muestra en pantalla, conducir con cuidado es lo que menos hacen los personajes.

Pero ese símbolo de esfuerzo y trabajo —dentro del filme— es adquirido no gracias a éste, sino por el demoniaco placer de las tarjetas de crédito.

De una manera fraudulenta, se tima una vez más a la ciudad de Las Vegas y sus habitantes, sabiendo que en este paraíso material todo el fraude es castigado. Por supuesto, el filme no respeta esa máxima.

Lo interesante de usar un vehículo de lujo es que nadie —dentro de la ciudad— se preocupa por si es un delincuente o un asesino, mientras éste deje buenas propinas.

Y por supuesto, en un lugar donde las apariencias engañan, nadie cuestionará la moral de un sujeto que maneja un *Cadillac*, pues el auto brinda una elevada posición social, vinculada al trabajo duro y a la realización del sueño americano.



El auto norteamericano entraba al mundo de la economía, donde la cadena comienza por la creación del mercado; oferta, moda, todo esto en función del consumo. El automóvil se convierte en una extensión del individuo, libre y soberano.

En este sentido, el automóvil resulta ser otro elemento irónico del sueño americano, ya que éste también resulta un mecanismo de desapego, es decir, que gracias a su naturaleza no existe vínculo de conexión con algún territorio o pedazo de tierra.

Este desarraigo es una característica de la generación contracultural de la época; los sesenta fueron tiempos en los que se produjo el pecado original a la americana.

El uso que Raoul Duke y El Dr. Gonzo le dan al automóvil dentro del filme representa un retroceso a la utopía americana, droga a la moral individualista y degenera al espíritu de autosuperación.

3.4 Raoul Duke & Dr. Gonzo: raros para vivir y escasos para morir

Fear and Loathing in Las Vegas, el filme del director Terry Gilliam, es una suerte de transformación mediática a la novela del mismo nombre. Exagerada narración sobre un viaje realizado por Hunter S. Thompson y Óscar Zeta Acosta.

Inicialmente contratado para cubrir una carrera de motocross en la ciudad de Las Vegas, lo que originalmente iba a ser un fotorreportaje explotó hasta convertirse en un artículo del tamaño de una novela para la revista *Rolling Stone*.

La novela fue llamada el mejor libro de la década de la droga y, desde la perspectiva de Thompson, un intento fallido del llamado periodismo gonzo, que tenía como inspiración lo dicho por el poeta William Faulkner: la buena ficción es más realista que cualquier otro tipo de periodismo.

El filme *Fear and Loathing in Las Vegas* presenta parte de esos hechos, alterados de manera intencional para deleite del propio autor. La adaptación del guión cinematográfico tuvo que respetar el ritmo acelerado de los acontecimientos, el miedo y asco son un intento de colocar —entre otras cosas— el activismo radical y la cultura de las drogas bajo el ojo analítico de los acontecimientos históricos.

Intenta exponer ante la vitrina de los ojos del mundo, la otra cara de la división social de esa década; es decir, la inocencia y el optimismo para encarar su transformación y adhesión de nuevas características: apatía y cinismo.

A través de estos detalles, el filme logra simbolizar de una manera risible e irónica la decadencia de la cultura popular y la mentalidad de la gente, a quienes los personajes principales respetan poco o nada.

Por un lado, los personajes Raoul Duke y Dr. Gonzo comparten características similares, tomando en cuenta el principio de caracterización, creado por el dramaturgo Hugo Argüelles, el cual señala que existen una serie de características que permiten analizar a los personajes de acuerdo con sus conductas externas.

En ese sentido se puede hablar de personajes eróticos y tanáticos. Como se ha mencionado, los personajes principales de *Fear and Loathing in Las Vegas* comparten características de carácter tanático. Es decir, los dos poseen una conducta negativa, destructiva, no les interesa la realidad, gozan de sensibilidad, a su vez son solemnes y esquizofrénicos, poco a nulo sentido de culpa, viciosos esenciales e impositivos.

A grandes rasgos, estas son las características que los componen como personajes tanáticos, pero a pesar de esto, existen pequeños detalles que los diferencian.



Johnny Depp y Benicio del Toro dan vida a los personajes de Raoul Duke y Oscar Zeta Acosta, cuyas actuaciones describen situaciones paradójicas.

Raoul Duke, es el personaje principal y narrador protagonista o autodiegético, que al más puro estilo de *Eiróno*, falso tonto que simula ser ingenuo, comparte sus reflexiones, inquietudes y dudas, sin tratar de convencer o aleccionar al espectador.

La ironía es la primera de las fórmulas utilizadas por Sócrates en su método dialéctico. Sócrates comienza sus diálogos psicopedagógicos y propedéuticos desde la posición ficticia que encumbra al interlocutor, en este caso, el alumno, como el sabio en la materia para dar a entender la contradicción evidente.

El siguiente paso del diálogo es la mayéutica, esto es, ayudar a sacar de la psique aquello que el interlocutor sabe, pero ignora saber. Para ello, el método socrático sugiere realizar preguntas sencillas sobre el tema en el que el alumno ha sido nombrado como sabio.

Después, las respuestas que el interlocutor daba a Sócrates eran rebatidas, en especial confutadas con la finalidad de que el alumno descubriera que su “saber” era un conjunto de pre-juicios y las fuera completando y precisando por sí mismo, tomando consciencia, en todo lo posible, de lo real.

Este personaje entra en la noción de la ironía socrática, donde la Eironeia hace referencia a una actitud lúdica y aparentemente ingenua de quien recurre a ciertos ardidés para salirse con la suya y mostrar lo absurdo de los dogmas.⁹⁵

⁹⁵ Elizabeth Sánchez Garay. *Op. cit.*, pág. 21.



Raoul Duke posee particularidades que lo distinguen como un personaje erótico: humor, es virtuoso esencial, imaginativo, orgulloso y hace referencia al sentido de culpa.

De acuerdo con el principio básico de la ironía Socrática, la cual pretende que la voluntad se aproxime a la verdad, Raoul Duke intenta orientarse hacia la verdad y reflexiona al respecto para encontrarla y establecerla. Como lo menciona el Dr. Olvera en su tesis: "...la ironía no excluye la seriedad, incluso podríamos decir que, en el fondo, su pretensión es seria, aunque pueda manifestarse de manera humorística".⁹⁶

Dentro del filme, esto se ejemplifica en algunas escenas, una de ellas es cuando Raoul Duke, después de llegar del *Circus-Circus* y de haber dejado a su abogado en su habitación, baja al casino y se cuestiona lo siguiente:

Duke: ¿Qué estaba haciendo yo ahí? ¿Cuál era el motivo del viaje?
¿Estaba en pleno desvarío provocado por las drogas o había ido a Las Vegas a hacer un reportaje? ¿Quién era esa gente? ¿Esas caras? ¿De dónde salían? Parecían caricaturas de vendedores de coches de segunda mano de Dallas. ¡Los hay a montones el sábado de madrugada, jodiendo con el sueño americano! Esa es la imagen del gran ganador surgiendo del caos del amanecer de un casino de Las Vegas. No, no. Cálmate, disfruta perdiendo.⁹⁷

⁹⁶ Cit Pos. Jorge Olvera. *Op. cit.*, pág. 14.

⁹⁷ *Fear and Loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas). Op. cit.*, 43'24"-44'10".

Al igual que el paradigma socrático, Duke agujonea al espectador con toda clase de reflexiones.

Por último, el personaje interpretado por Benicio del Toro, el Dr. Gonzo, es un personaje secundario que, a diferencia de Duke, posee elementos tanáticos. Es fuerte, tiene una conducta negativa-destructiva, masoquista, tiene un ritmo lento, agresivo, híper hormonal.



El Dr. Gonzo es un personaje completamente irónico; a través de sus acciones logra surcar obstáculos, a pesar de que posee el conocimiento de las leyes, tiene la capacidad de pasarlas por alto, poniendo en tela de juicio su aplicación y su estatus.

El uso de la ironía impersonal hace que adopte otros papeles, de los cuales se conduce ante el mundo de una manera más teatral. Su sentido de compañerismo está completamente nublado de su identidad, ya que logra zafarse de los problemas que los aquejan. La múltiple personalidad mostrada por él en el filme no sólo es consecuencia de las drogas que se mete, quizá esta actitud lo haga destacar dentro de la ironía de lo ingenuo.

El Dr. Gonzo devela al antihéroe norteamericano que se esconde en cada esquina, bajo cualquier mascara, individualista y sin ningún apego por la geografía. Lo único importante es triunfar a través del placer, es decir, del modo que mejor le convenga.

Violento, provocador y con un arrojado espíritu transgresor, quizá este personaje ejerce como ninguno otro el acto irónico en todas sus dimensiones, el cual se define de la siguiente manera: “[...] es el que se orienta hacia el propio pensamiento, de manera que el “yo trascendental” es capaz de burlarse de sí para socavar las propias convicciones y producciones”.⁹⁸

Gonzo: Vaya, qué enfadado estás. Pero no hace falta que llames a la poli.

Duke: He de hacerlo. No me atrevería a dormir aquí contigo, lleno de ácido y queriéndome rajar con una navaja.

Gonzo: ¿Quién ha dicho nada de rajarte, tío? ¡Sólo quería hacerte una zeta en la frente!⁹⁹

La ironía situacional es el producto de reconocer la existencia de una situación contrastante o marcadamente incongruente dentro del universo narrativo, el Dr. Gonzo logra hacer una afirmación amarga en tono de broma, con sus acciones imita las convenciones que se ocultan en la realidad.

La ironía es entonces la forma más completa de escepticismo, y por ello, es un producto de la razón: es un acto intencional, que significa el reconocimiento de una paradoja. El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. En una palabra, mientras la ironía es la expresión de un desencanto, el humor es un ejercicio de la imaginación.¹⁰⁰

⁹⁸ Elizabeth Sánchez Garay. *Op. cit.*, pág. 44.

⁹⁹ *Fear and Loathing in Las Vegas. (Miedo y asco en Las Vegas).Op. cit.*, 49'13".

¹⁰⁰ Lauro Zavala. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UAM, 2007, pág. 51.

Conclusiones

Fear and Loathing in Las Vegas, el filme de Terry Gilliam, es una obra que devela la parte frívola del sueño americano; es decir, manifiesta la contraparte del trabajo arduo, el amor a Dios, y sorprende al manifestar la falta de afecto por un país que ha sabido inculcar los valores “correctos” de una nación que se mira a sí misma como ganadora.

El trabajo de Terry Gilliam y la edición del mensaje cinematográfico final ayuda a localizar e identificar algunos elementos de carácter irónico, los elementos contrastantes que invaden la pantalla, pues mientras en el cine clásico es un empleo instrumental, canónico, al servicio de la organización narrativa, con un notable predominio de los planos generales, en el cine de Gilliam hay una tendencia al montaje paralelo y un ritmo de corte vertiginoso, cuyas imágenes se presentan con agilidad e ingenio evidente en los diálogos.

El crecimiento económico está ligado permanentemente al sueño americano. Para lograrlo, los norteamericanos instituyeron valores rigurosos cuya obediencia permite estos objetivos. Nada está por encima de su divina ley; sin embargo, y para propósitos de esta investigación, el filme enseña circunstancias que desafían estas normas; un coctel de constantes insolencias hacia la figura de autoridad a cualquier nivel. En ese sentido, el sueño americano se tropieza con su lado irónico.

La recompensa es el fruto de un camino bien cosechado; esfuerzo y dedicación, pero Raoul Duke y su abogado el Dr. Gonzo acortan la distancia y llegan a probar las mieles del éxito gracias a otros elementos, como son los fraudulentos.

Terry Gilliam demuestra su interés por hacer un cine inteligente y astuto al adaptar las historias de otros a atmósferas delirantes, historias que retratan a la sociedad de finales del siglo xx, en un contexto de desarrollo económico, pero también enseñando lo disparate de este territorio.

Los aforismos que definen al sueño americano están íntimamente relacionados con la libertad y la autonomía, estas propuestas americanas se logran gracias a un estado de seguridad, irónicamente ésta permite a los protagonistas rebasar los límites de la intransigencia; es decir, la autonomía —ese derecho inalienable— es suficiente para pulverizar las imágenes osificadas por tantos años acuñadas en este mundo capitalista.

Sus protagonistas evidencian la parte más oscura de su ser, son personajes complejos con trayectorias decadentes y que la posmodernidad les ha otorgado el título de antihéroes. La trama guía al espectador por la psique de estos personajes educados bajo los mandamientos capitalistas, seres oscuros que expresan la contradicción del medio en el que se desarrollan.

En este sentido, la ironía del sueño americano se establece gracias a los actos realizados por los protagonistas de la historia; además, dichas acciones aparecen en pantalla para entrar en el juego de perspectivas que para objetos de esta investigación invitan al espectador a desechar cualquier atisbo de dominio y a poner en tela de juicio las propias convicciones de un país.

Gracias a la definición de algunos autores expuestos en esta investigación, se logró concluir que el sueño americano es profundamente personal y guarda insuficiente relación con el resto de la humanidad; bajo esta perspectiva, el filme demuestra la falta de unión que persiste dentro del pueblo americano.

En este país, el individualismo se convierte en una armadura. En un lugar aparentemente pensado para la serenidad y la prosperidad también se puede concebir un campo de batalla.

Apoyados en teóricos como Sócrates, Friedrich Schlegel y Lauro Zavala se logra señalar aquellas acciones y situaciones que permiten identificar el proceso de ironización del sueño americano. Conforme a la definición de estos autores y ante la ausencia de elementos que dicten lo contrario, se puede determinar que ambos personajes logran conseguir el sueño americano, triunfar a través de sus inaceptables acciones.

Ninguno de los dos es aprendido por las autoridades y los dos logran salir del país sin tener algún castigo.

Muchas de las actitudes hechas y vistas en Las Vegas, son lugar para cualquier pecado. El sueño americano antes tan codiciado, irónicamente se rebaja y, presentado desde la perspectiva del director, se convierte en un motivo de burla. Es decir, lejos de ser inspiradora, se convierte en una visión temible y aborrecible, adquiere un nuevo sentido.

El filme describe acontecimientos históricos concretos, pero no fue basado en hechos reales y aún así logra contextualizar el momento en que fue filmado. Durante la trama se observa el comportamiento de la clase media, la burguesía y la autoridad de la época.

El filme no describe como tal el sueño americano, sólo se menciona en algunas ocasiones, se le observa como si fuera un tesoro enterrado en medio de la nada, la búsqueda se trunca por los motivos ya expuestos. El tesoro con una cáscara vacía.

Una de las múltiples interpretaciones que se concluyen de esta investigación es que el modelo americano, con respecto al estilo de vida resulta —a pesar de los acontecimientos históricos negativos— un ejemplo para algunos espectadores.

Este paradigma ya no es eficaz y, en cualquier caso, nada humano; por ejemplo, se cree que Estados Unidos es un país de ricos, se pasa por alto la pobreza o es un tema que no afecta a la sociedad, la posibilidad humana se ve enceguecida por los escaparates de los hoteles y casinos.

En este sentido, es posible apreciar la representación de una ciudad insustituible para el desarrollo del sueño americano, la escenografía recrea un ambiente de elegancia, encanto y que Terry Gilliam se encarga de experimentar para convertirlo en un laboratorio para descubrir la verdad sobre América y sus americanos.

La realidad expuesta en el filme muestra al narrador protagonista —Raoul Duke— en constante reflexión; expone dudas con respecto a una generación aparentemente perdida y las deficiencias de un sistema que se encargó de su imagen y no de la pobreza.

El uso y abuso de sustancias prohibidas se convirtió en un problema para el gobierno norteamericano. Dentro del filme, éstas se convierten en un punto de apoyo que rebasa los límites de lo permitido.

Los personajes de esta cinta retratan la personalidad del autor de la novela, caminan por la cuerda floja y, a pesar de ello, logran llegar al otro lado.

Para el orgullo norteamericano, la mentira no está permitida. Para la historia y los fines de esta investigación, se convirtió en un elemento recurrente y de éxito, mostrando su verdadera personalidad.

Prácticamente son personas deplorables, carentes —uno más que otro— de dignidad, de respeto o de sentido común. Pegar sin utilizar los golpes; el uso de la violencia es más bien mental que física. Sobrios serán problemáticos, pero borrachos y drogados son una verdadera amenaza. “No hay ningún ser humano al que pueda contar nada, y mucho menos el miedo y el asco que siento desde el crimen de hoy. Dios sabe que si no hablo podría volverme loco.”¹⁰¹

Fear and Loathing in Las Vegas es un viaje enloquecido a través de los aparentes estados alterados de conciencia, enfrenta al sueño americano, con su pesadilla donde toma las fortalezas de una nación y juega con ellas, las manipula a su antojo y las escupe.

El mundo toma eso y lo ingiere para tener su propia interpretación.

¹⁰¹ J. Gutiérrez (2012). “La muerte del sueño americano”. [En línea.] *El País Uruguay*. Recuperado el 21 de septiembre de 2013 en http://historico.elpais.com.uy/suplemento/cultural/la-muerte-del-sueno-americano/cultural_668506_121012.html.

Miedo y asco se convierte en el binomio para conectar el cable a tierra y así entender esta complicada sociedad.

Estas palabras son el escudo y la lanza para librar la batalla contra la decadencia y la mediocridad; el filme señala y puntualiza que se debe tener estómago para luchar.

Lo que inició como un experimento por simular una historia periodística bajo los efectos de la droga terminó por iniciar un debate sobre la verdadera imagen del sueño americano y su significado.

Terry Gilliam, de la mano de Thompson, hace el intento por cimbrar las bases del salvaje sueño americano, pero en su intento —como en el resto de los elementos contradictorios que componen la historia—, ambos guerreros de basta imaginación han quedado heridos, cansados y decepcionados, pues los cimientos que levantan a la bestia son más grandes y fuertes.

El primero sigue intentando, desde su alejada trinchera, hacer alguna señal de advertencia y evitar caer en las entrañas del *American Dream*; el segundo ha sido abatido por los salvajes tiempos que éste fomenta, pues sus días terminaron con un patriótico disparo que disipó sus cenizas en esta basta tierra de oportunidades.

Fuentes

- Anaya Grandes Obras. *USA El sueño americano*. Trad. Leticia Legarreta Castrejón. Madrid, Grupo Anaya, 1990.
- Brinkley, Alan. *Historia de Estados Unidos: un país en formación*. Trad. Carlos Julio Briceño, Félix A. Esquivia M. México, McGraw-Hill, 2003.
- Carrascal, José María. *USA superstar*. Madrid, Destino, 1973.
- Cázares, H. Laura; Hutcheon, Linda; Kerbrat-Orecchioni Catherine. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1992.
- Cruz, Camilo F. *Guía para triunfar en los Estados Unidos. En busca del sueño americano*. México, Grijalbo, 1994.
- Degler, N. Carl; Cochran, C. Thomas. *Historia de los Estados Unidos: la experiencia democrática*. Trad. Haroldo Dies. México, Limusa, 1986.
- De la Guardia, Carmen. *Historia de Estados Unidos*. Madrid, Sílex Ediciones, 2009.
- Escohotado, Antonio. *Historia elemental de las drogas*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- , *Aprendiendo de las drogas: usos y abuso, prejuicios y desafíos*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Fohlen, Claude. *La América anglosajona de 1815 a nuestros días*. Barcelona, Nueva Clío, 1976.
- Harrington, Michael. *La Cultura de la pobreza en los Estados Unidos*. Trad. Emma Susana Speratti. México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed. 1965.
- Huntington, P. Samuel. *¿Quiénes somos? Los desafíos a la identidad nacional estadounidense*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona, Paidós, 2004.
- José Agustín. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México, Random House Mondadori, 2007.
- Liotard, Jean François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín. Madrid, Cátedra, 1989.

- Lipset, Seymour Martin. *La división continental: los valores y las instituciones de los Estados Unidos y Canadá*. Trad. Eduardo I. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Marías, Julián. *Análisis de los Estados Unidos*. Madrid, Guadarrama, 1968.
- Messadié, Gérald. *Réquiem por Superman. La crisis del mito norteamericano*. Trad. Manuel Fernández. México, Diana, 1993.
- Moreno, Diego. *El país de los hombres solos*. México, Bajandes Editores, 2ª ed., 2007.
- Rifkin, Jeremy. *El sueño europeo. Cómo la visión europea del futuro está eclipsando el sueño americano*. Trad. Ramón Vilà Vernis, Tomás Fernández Aúzy, Beatriz Eguibar. Barcelona, Paidós, 2004.
- Sánchez Garay, Elizabeth. *Ironía: arte y pensamiento*. México, Plaza y Valdés Editores, 2010.
- Shohat, Ella. Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Trad. Ignacio Rodríguez Sánchez. Barcelona, México, Paidós, 2002.
- Uris Escolano, Pedro. *Alucinema: las drogas en el cine*. Barcelona, Royal, 1995.
- Verdú, Vicente. *El planeta americano*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Zavala, Lauro. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UAM, 2007.

Recursos electrónicos

American Art Archives (s.f.). [En línea.] Recuperado el 19 de junio de 2013 en <http://www.americanartarchives.com/wood,wally.htm>.

Arias, E. (2012). *Terry Gilliam: "Hollywood se está librando poco a poco de aquellos que no queremos hacer blockbusters"*. [En línea.] Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.cineenserio.com/terry-gilliam-hollywood-se-esta-librando-poco-a-poco-de-aquellos-que-no-queremos-hacer-blockbusters/>.

- Caballero, J. (2010, 18 de octubre). "Quería conocer México, no como me lo ha contado la televisión." [En línea.] *La Jornada*. México. Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.jornada.unam.mx/2010/10/18/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>.
- Cónstenla, T. (2012, 8 de marzo). Una enciclopedia mundial del tebeo. [En línea.] *El País*. Madrid. Recuperado el 20 de junio de 2013 en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331146480_513728.html.
- Corro, J. (2010). *El cine de Terry Gilliam: una lucha contra el negocio de Hollywood*. [En línea.] Recuperado el 21 de junio de 2013 en <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2010/10/19/el-cine-de-terry-gilliam-una-lucha-contra-el-negocio-de-hollywood>.
- Ecu Red (2013). *Terry Gilliam*. [En línea.] Recuperado el 21 de junio de 2013 en http://www.ecured.cu/index.php/Terry_Gilliam.
- Gutiérrez J. (2012). "La muerte del sueño americano." [En línea.] *El país Uruguay*. Recuperado el 21 de septiembre de 2013 en http://historico.elpais.com.uy/suplemento/cultural/la-muerte-del-sueno-americano/cultural_668506_121012.html.
- Guzmán, U. (2010). "*El rey pescador*" ("*The Fisher King*", 1991). [En línea.] Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.thecult.es/Cine-clasico/el-rey-pesecador-the-fisher-king-1991.html>.
- Hernández, E. (2010). Terry Gilliam tras bambalinas. [En línea.] *Letras Libres*. Recuperado el 19 de junio de 2013 en <http://www.letraslibres.com/blogs/terry-gilliam-tras-bambalinas>.

<http://www.lanacion.com.ar/97236-lo-que-quedo-del-sueno-americano>

<http://www.miradas.net/2005/n42/estudior/brazil.html>

Plume, K. (2000). *Interview with Terry Gilliam*. [En línea.] Recuperado el 19 de junio de 2013 en <http://www.ign.com/articles/2000/11/15/interview-with-terry-gilliam-part-1-of-4>.

Schettini, A. (1998, 20 de mayo). "Lo que quedó del sueño americano." [En línea.] *La Nación*. Argentina. Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.lanacion.com.ar/97236-lo-que-quedo-del-sueno-americano>.

Stubbs, P. (s.f.). *Dreams: Fear and Loathing in Las Vegas*. [En línea.] Recuperado el 22 de junio de 2013 en <http://www.smart.co.uk/dreams/flfact.htm>.

Wardle, P. (1995). Entrevista con Terry Gilliam. [En línea.] *Comics Journal*, núm. 182. Recuperado el 20 de junio de 2013 en <http://frog2000.blogspot.mx/2012/08/entrevista-con-terry-gilliam-en-comics.html>.

Otros

Olvera Vázquez, Jorge. *Como un velo a la espera: una aproximación fenomenológico-hermenéutica a la ironía en tres cuentos de Augusto Monterroso*, Tesis de Maestría, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 2004.

Filmografía

Fear and Loathing in Las Vegas. Dir. Terry Gilliam. Prod. Laila Nabulsi, Patrick Cas-savetti, Stephen Nemeth. Guionistas: Terry Gilliam, Tony Grisoni, Tod Davies, Alex Cox. Actores: Johnny Depp, Benicio del Toro. Compañía productora: Rhino Films/LailaNabulsi/Summit Entertainment para Universal Pictures, año 1998. Dur. 118 min.

Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson. Dir. Alex Gibney. Prod. Mark Cuban, Todd Wagner. Guionista: Alex Gibney. Actores: Hunter S. Thompson, Johnny Depp, Oscar Acosta. Compañía productora, HD Net Films/Jigsaw Production/BBC Story villa/Diverse Productions/Phantom Films, año 2009. Dur. 120 min.

