

JUVENTUD Y CINE
DE LOS JÓVENES REBELDES A LOS JÓVENES VIRTUALES

Alejandro Ventura Comas

Tesis Doctoral Upf / 2017

Director: Dr. Francesc Xavier Pérez Torio

Departamento de Comunicacion



RESUMEN

La juventud no sólo es una categoría sociológica sino también histórica. A mediados del siglo veinte, cuando la sociedad y la cultura se consolidaron como fenómenos de masas, la juventud quedó establecida como un grupo social particular. En los últimos sesenta años, los cambios en las actitudes y conductas típicas de los jóvenes han sido muy marcados. Se ha producido el tránsito desde un conformismo casi automático (en los años 40 y 50 del siglo pasado), a una rebeldía casi natural (en los 60), para volver a las escenas de apatía y desencanto (en los 80), o al cinismo (en los 90), hasta llegar a la opacidad y la incertidumbre del mundo virtual actual. La tesis se propone estudiar a la juventud y sus diferentes modos de configurarse durante este período a partir de su representación artística a través del cine.

PALABRAS CLAVE: juventud-cine-historia-mecanismos de adaptación-conformismo-rebeldía-apatía-cinismo-mundo virtual-opacidad

ABSTRACT

Youth is not only a sociological category but also a historical one. By mid twentieth century, when society and culture were consolidated as phenomenons of masses, the youth was established as a particular social group. In the last sixty years the conducts and attitudes most typical of the youth have shown significant changes. It has transitioned from an almost automatic conformism (in the 40s and 50s of the past century), to an almost natural state of rebellion (in the 60s), only to return to scenes of apathy and disenchantment (in the 80s), or cynicism (in the 90s), until reaching the opacity and uncertainty characteristic of today's virtual world. The present thesis aims to study the youth and its different modes of configuration during that time, looking at its artistic representation through cinema.

KEYWORDS: youth-cinema-history-adaptation mechanism-conformism-rebellion-apaty-cynicism-virtual world-opacity

ÍNDICE

1. Introducción

2. Una teoría de la juventud

2.1. El potencial creativo

2.1.1. De modelo de acción a potencial intrapsíquico

2.2. Las dos dimensiones del bloqueo

2.2.1. Bloqueo interno: sistema internalizado, personalidad internalizada

2.2.2. Bloqueo externo

2.3. De la angustia profunda a la adaptación

2.3.1. Los mecanismos de proyección

2.3.2. Los mecanismos de adaptación

2.3.3. Los aparatos de adaptación

2.4. La juventud como máxima tensión conflictiva

2.5. Tipos juveniles y familia

2.6. Historicidad del conflicto esencial de la juventud y su vinculación con la tecnología

2.7. Crisis del mecanismo de adaptación y crisis de realización

3. Los años cincuenta: la irrupción del sujeto juvenil

3.1. Los precursores: la generación *beat*

3.2. *Blackboard Jungle* y *Rebel Without a Cause*: ¿Delincuencia o protorebeldía juvenil?

4. La rebeldía contracultural de los sesenta

4.1. Los años 60: la irrupción masiva del mecanismo de adaptación rebelde

4.2. La apropiación simbólica de elementos reales en forma de mitos

4.3. Los comienzos: *mods and rockers* en *Quadrophenia*

4.4. El Nuevo Cine Norteamericano de los 60

4.5. Jim Morrison o de como un mecanismo de adaptación rebelde deviene autodestructivo

4.6. Godard y el Mayo francés

4.7. El Mayo francés revisitado

4.7.1. *Milou en mai*, un filme centrífugo

4.7.2. *The Dreamers*, un filme centrípeto

- 4.8. Apogeo y crisis del mecanismo de adaptación rebelde: 1968, o de como la bestia devino imaginación

5. Los años setenta

- 5.1. El retorno a los “años dorados”: *American Graffiti*
5.2. El universo clausurado de las drogas: *The Panic in Needle Park*
5.3. El individualismo protoecológico: *Harold and Maude*
5.4. El final del “amor y paz” de los 60: *A Clockwork Orange*
5.5. El Glam: *Velvet Goldmine*
5.6. La violencia redentora: *Taxi Driver*
5.7. El Punk: *Sid and Nancy*

6. La apatía y el desencanto posmoderno de los ochenta

- 6.1. El fin del nihilismo *punk* y una obra primigenia: *Radio on*
6.2. El nacimiento de los *yuppies*
6.2.1. *American Psycho*
6.3. La Generación X
6.3.1. *Reality Bites*
6.4. El cine de Jim Jarmusch
6.5. *Rumble Fish*: la versión Coppola del “fin de los metarrelatos”
6.6. *Wild at Heart*: la manipulación bizarra de David Lynch
6.7. *Slacker*: la legitimación de la apatía
6.8. Diálogo interfilmico entre *My Own Private Idaho* y *Easy Rider*
6.8.1. El tiempo y el movimiento: circularidad versus linealidad
6.8.2. Libertad y sexualidad frente al fuego
6.8.3. La familia y los nuevos agrupamientos posmodernos
6.8.4. Alegoría del cambio anunciado
6.8.5. El final

7. El conformismo cínico de los noventa

- 7.1. La conflictividad juvenil en tiempos de incertidumbre
7.2. El *grunge* en *Last Days*
7.3. Renton en *Trainspotting*: la irrupción del joven cínico
7.3.1. El joven péndulo
7.3.2. La estructura narrativa de *Trainspotting*
7.3.3. La rebeldía, esa gran ausente
7.3.4. Sensibilidad cínica

- 7.4. La superación del conformismo automático
- 7.5. El fin de la autodestrucción como redención
- 7.6. La cooptación sistémica de la contracultura
- 7.7. La metáfora del pacto
- 7.8. Aumento en la velocidad de cooptación sistémica
- 7.9. El fin de la muerte como producto cooptable

8. La opacidad juvenil en el nuevo milenio

- 8.1. Mecanismos conformistas virtuales en disputa: *The Social Network*
- 8.2. Carácter dual de la opacidad juvenil
- 8.3. La violencia como implosión imprevista: *Elephant*
- 8.4. Los jóvenes y las nuevas guerras: diálogo interfilmico entre *The Hurt Locker* y *Hair*
- 8.5. El regreso ucrónico del mecanismo de adaptación rebelde: *Los edukadores*
- 8.6. La evanescencia del sujeto juvenil en el mundo virtual: *Matrix*

9. Conclusiones

1. INTRODUCCIÓN

La juventud no sólo es una categoría sociológica sino también histórica, esto es: no siempre existió una juventud tal como hoy la identificamos. En algunas épocas y en algunas formaciones sociales, fue difícil distinguir la juventud como un sujeto real. De la infancia, sin mediar períodos de transición, se pasaba directamente a la vida adulta.

La emergencia de la juventud se debe a un desarrollo histórico de la sociedad, de la cultura, de los poderes, los saberes y las representaciones ideológicas. Pero esta emergencia también responde a un desarrollo de la conflictividad de los individuos, desarrollo de las tensiones que atraviesan sus formas de sentir, pensar, relacionarse, vivir. Y esto es lo que permite hablar de una historia de la juventud.

A mediados del siglo XX, cuando la sociedad y la cultura se consolidaron como fenómenos de masas, la juventud quedó establecida como un grupo social particular, como una categoría cultural específica, como una etapa evolutiva especial en el desarrollo de la personalidad del individuo. Y es a partir de este período que podremos estudiar a la juventud y sus diferentes modos de configurarse como sujeto social a partir de su representación artística a través del cine.

En los últimos sesenta años, los cambios en las actitudes y conductas típicas de los jóvenes han sido muy marcados. El tránsito desde un conformismo casi automático (en los años 40 y 50 del siglo pasado), a una rebeldía casi natural (en los 60), para volver a las escenas de apatía y desencanto (en los 80), o al cinismo (en los 90), hasta llegar a la opacidad y la incertidumbre del mundo virtual actual, alentó a que algunos teóricos sociales, siguiendo la huella de Pierre Bourdieu, discutieran seriamente la posibilidad de atribuir algo distintivo a la juventud, reafirmando aquella tan citada máxima de este autor de que “la juventud solo es una palabra”¹. Ante la aparente volatilidad del fenómeno —y como forma de evitar caer en sentencias apocalípticas de este tipo— se hace entonces imprescindible definir un marco teórico que se ajuste a las diferentes formas de expresarse la conflictividad juvenil; la que a su vez es determinada por el

1 BOURDIEU, P.: “La juventud sólo es una palabra”, en *Cuestiones de sociología*, Madrid, Ed. Istmo, 2000, pp. 142-153.

doble proceso de socialización e individuación: las respuestas de los jóvenes pueden ser disímiles pero siempre surgen de una matriz común que debe contextualizarse históricamente. Dicho marco teórico debe ser, no sólo consistente y exhaustivo, evitando de esa manera, entre otras, las confusiones semánticas (por ejemplo, entre subculturas, contraculturas y tribus urbanas), sino también, y fundamentalmente, debe responder a las cuestiones sobre la heterogeneidad (si existe una juventud o varias) y al proceso de transición al mundo adulto (como comprender, por ejemplo, el pasaje de la rebeldía a la integración sistémica sin caer en interpretaciones naturalistas de tipo evolucionistas).

A fines de los 60, la rebeldía contracultural expresada por los *hippies* llegaba a su cenit en el festival de Woodstock. Entonces comenzaron a notarse los signos de su agotamiento e insuficiencia. La paz y el amor al prójimo, el ascetismo bucólico y hedonista, la liberación sexual y los viajes psicodélicos, demostraban ser inefectivos como antídotos contra una sociedad de consumo que, subrepticamente, se infiltraba entre sus relaciones, penetrando entre los intersticios de una conflictividad juvenil nunca resuelta. Para aquellos jóvenes que más claramente visualizaron esta situación, pero que ya no podían volver atrás, el camino de la autodestrucción aparecía como la única salida posible. Era preferible “quemarse que apagarse lentamente”.² Sin embargo, una generación después, sería evidente que ni siquiera la muerte, ensayada tal vez como último camino de redención, estaría a salvo de los mecanismos de cooptación sistémica de la contracultura: “Os compraremos vuestros insultos, nos pondremos vuestras zamarras asquerosas y sobre ellos crearemos otro imperio”.³ Esta lúcida profecía de un millonario californiano, arrostrada a propósito de las revueltas sesentistas, es útil para esclarecer las perspectivas que adoptaría una industria cultural que refinaba su estrategia de *marketing* para el mercado juvenil. No sólo había llegado la hora de los *yuppies* sino que la muerte de los ídolos resultó finalmente una buena mercancía. Es posible, y necesario, reconstruir todo este proceso de transformaciones sumamente complejas.

2 En el final de su carta-testamento de abril de 1994, Kurt Cobain, líder de Nirvana, reproduce esta línea de la canción *Hey Hey, My My (Into the Black)* del disco *Rust Never Sleeps* de Neil Young.

3 GUILLOT, E.: *Historia del Rock*, Madrid, Ed. La Máscara, 1997, p. 18.

El cine, como manifestación artística de primer orden del último siglo, nos proporciona la herramienta idónea para procesar dicha reconstrucción. De lo que se trata es, a partir del marco teórico antes señalado (focalizado en la conflictividad y los cambios actitudinales de la juventud), buscar su articulación con el cine como manifestación artística y comunicacional, a través del análisis exhaustivo de una serie de películas emblemáticas para los jóvenes, abordándolas desde el punto de vista del lenguaje y la estética cinematográfica.

Esta reconstrucción histórica de la juventud a través del cine implicará el repaso de películas claves, tales como *Rebel Without a Cause* (*Rebelde sin causa*, 1955) de Nicholas Ray correspondiente a los años de irrupción juvenil en la década del 50; *Easy Rider* (*Buscando mi destino*, 1969) de Dennis Hopper, película que, junto a otro conjunto muy numeroso y valioso, será determinante para dar cuenta de la rebeldía juvenil de los años 60; *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, 1971) de Stanley Kubrick para los comienzos de los 70 como ejemplo paradigmático de propuesta distópica que sepulta la rebeldía sesentista; *My Own Private Idaho* (*Mi Idaho privado*, 1991) de Gus van Sant para la representación del desencanto y la apatía juvenil de los 80; *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle para el cinismo de los 90 y finalmente *The Matrix* (*Matrix*, 1999) de los Hermanos Wachowski y *Elephant* (2003) del mismo Gus van Sant para referirnos a la opacidad y la incertidumbre virtual del nuevo milenio.

En el curso de este proceso de reconstrucción aparecerán figuras míticas del pasado que sirvieron de referencia a millones de jóvenes del mundo entero, tales como James Dean (*Rebel Without a Cause*), Jim Morrison (*The Doors*, de Oliver Stone y *When You're a Strange*, de Tom DiCillo), Sid Vicious (*Sid y Nancy*, de Alex Cox), David Bowie e Iggy Pop (*Velvet Goldmine*, de Todd Haynes) o Kurt Cobain (*Last Days*, de Gus van Sant).

En lo referido a los aspectos metodológicos con los que se buscará la articulación del marco teórico con el cine, cabe destacar, lo siguiente:

En primer lugar, esta articulación implicará evaluar en cada caso como la **estética cinematográfica funciona como dispositivo expresivo de un determinado mecanismo de adaptación** (categoría central del marco teórico que desarrollaremos en el próximo capítulo). Un buen ejemplo de esto último y aplicado al concepto de los

mundos contrapuestos (jóvenes/adultos), típico de los años 60, es analizar el comienzo de *The Graduate* (*El graduado*, 1967) de Mike Nichols. En dicho filme, Benjamin (Dustin Hoffman), joven recién graduado, ha llegado a su casa y se encuentra sólo en su cuarto, ensimismado en sus tribulaciones respecto a su futuro. De frente a la cámara, con una pecera al fondo del cuadro, dónde un buzo en miniatura funciona como el álder ego metonímico de su soledad y enclaustramiento, su rostro está iluminado de forma tal que la mitad del mismo permanece completamente en sombras. En la habitación sólo se escuchan las burbujas de aire de la pecera. De imprevisto, esa quietud absoluta se rompe por la entrada intempestiva del padre que comienza a hablarle al joven mientras de golpe acciona el interruptor e ilumina la habitación. El rostro del joven queda ahora completamente iluminado. La luz funciona aquí como un recurso estético que el filme utiliza para expresar la contraposición de esos dos mundos (el del joven y el del adulto), los cuáles, son a su vez —como veremos en detalle más adelante— la expresión de dos mecanismos de adaptación sustancialmente diferentes (el rebelde y el conformista). El espacio que Benjamin intenta mantener fuera del alcance del mundo adulto es literalmente invadido con la irrupción de esa “luz parental”.

En segundo lugar, nuestro enfoque metodológico se centrará particularmente en lo que denominaremos el **diálogo interfilmico**; esto es, en el diálogo que establecen —más o menos explícito— muchas de las películas antes citadas entre sí, como forma de dar cuenta de las respuestas que van dando las diferentes generaciones a aquellas actitudes juveniles consideradas perimidas u obsoletas de las generaciones anteriores. Así, analizaremos detalladamente como, por ejemplo, *My Own Private Idaho* interpela críticamente a los rebeldes años 60 de *Easy Rider* a través de un diálogo cinematográfico muy refinado en cada una de sus escenas. O como *Trainspotting* lo hace, a su vez, no solo con *A Clockwork Orange* sino también con el nihilismo autodestructivo del *punk* de mediados de los 70 representado por *Sid y Nancy*.

Este diálogo interfilmico no será analizado exclusivamente desde un punto de vista conceptual o argumental (en cuanto al surgimiento de nuevos comportamientos juveniles) sino, y fundamentalmente, a partir de como se procesan dichas transformaciones también desde un punto de vista del lenguaje y la estética

cinematográfica (como forma de expresión de dichos cambios conceptuales): ritmos y climas diferentes a partir de modificaciones estructurales de los guiones, los movimientos de cámara, la actuación, un uso diferente de la luz y en el tipo de montaje, serán determinantes para precisar el objeto de estudio.

Al focalizarnos en el análisis, por ejemplo, de una película como *Trainspotting* necesariamente surgirán los tópicos con los que suele asociarse la conflictividad juvenil desde la perspectiva de las ciencias sociales: sexualidad y relaciones afectivas, familia, violencia, drogas, educación, trabajo, uso del tiempo libre, etc. Nos detendremos en ellos y evaluaremos como esta película los presenta, no sólo en contraposición a la cultura de la institucionalidad dominante sino también en referencia a otras manifestaciones del pasado. Pero también constataremos y evaluaremos como lo hace desde un punto de vista estilístico muy preciso, a partir de una estructura narrativa no lineal y con el uso frenético de un movimiento de cámara como el *travelling* y un montaje fragmentado que es puro vértigo a lo largo de todo el metraje. En *Trainspotting*, el *tempo* cinematográfico se contrapone absolutamente a los largos planos secuencia y los “tiempos muertos” del cine minimalista de los 80 —por ejemplo, de un Jarmusch— cuyo ascetismo funcionaba en un sentido totalmente opuesto, pues eran una forma de expresión sofisticada de otro tipo de comportamiento juvenil donde lo predominante era el deambular de personajes sin rumbo. Es que los estilos cinematográficos para representar ambos mecanismos conformistas —el apático y el cínico— debían ser diferentes. Es por todo ello que se vuelve imprescindible detenerse en un análisis estético riguroso y pormenorizado de los filmes bajo el prisma del marco teórico antes esbozado.

En tercer lugar, el enfoque analítico propuesto será primordialmente **diacrónico** esto es, para poder estudiar los cambios de comportamiento de los jóvenes a través del tiempo y sus diferentes representaciones filmicas, es imprescindible concentrarnos en un contexto socio-histórico determinado, evaluando como dicha representación va interpelando aquella otra producida en ese mismo contexto, pero en una época anterior. En este

sentido es que nos referiremos a una periodización⁴ por décadas, concentrándonos primordialmente en la producción filmica del mundo anglosajón. Una excepción relevante se producirá al analizar el Mayo francés como instancia política culminante de la rebeldía contracultural de los años 60. En este caso, el foco de atención se trasladará al cine de Jean-Luc Godard —como representante destacado de la Nouvelle Vague—, así como a los abordajes post-68 de Louis Malle (*Milou en mai*, 1989) y Bernardo Bertolucci (*The Dreamers*, 2003)⁵.

En síntesis, esta es la dinámica que buscamos construir con nuestra particular aproximación y articulación entre la juventud y el cine: forma y contenido no deberán escindirse en ningún momento del proceso analítico que pretendemos desarrollar. De esta manera, se puede concebir que nuestro enfoque metodológico está en las antípodas, no sólo del arte como mero instrumento para la ilustración de tesis sociohistóricas, sino también del mero afán formalista cuya (des)historización —en este caso— no repararía en las diferentes formas de manifestarse la conflictividad juvenil a través del tiempo. A tales fines, esto implicará, no sólo la conformación de una selección filmográfica muy específica, sino también la aproximación y el análisis de los filmes propuestos —al realizarse desde un particular marco teórico sobre la juventud—, necesariamente evaluará aspectos conceptuales y estilísticos que pueden ser sustancialmente diferentes a los de otros abordajes (por ejemplo, a los desarrollados por la fenomenología del realismo, la Escuela de Fráncfort, la teoría del autor, el postestructuralismo, el psicoanálisis, la semiótica, el análisis textual, la teoría feminista, los estudios culturales y postcoloniales, etcétera).

Al final de este extenso recorrido humanista-cinematográfico —el cual pretende ser comprensivo y no meramente descriptivo o taxonómico—, esperamos haber podido alcanzar un nivel de conocimiento plausible ante un fenómeno complejo, que como el juvenil siempre se presenta como básicamente heterogéneo y evasivo.

4 Para una revalorización del concepto de periodización, véase JAMESON, F.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 15-22.

5 El mismo criterio —ahora aplicado al caso alemán—, fundamenta la selección de *Los Edukadores* (2004) de Hans Weingartner, para formar parte del último capítulo de la tesis sobre la opacidad juvenil en el nuevo milenio.

2. UNA TEORÍA DE LA JUVENTUD

La juventud como máxima tensión intersubjetiva

Las interpretaciones clásicas sobre el fenómeno juvenil se pueden agrupar en tres grandes bloques, de acuerdo a que variable de estructuración sistémica (sociedad, cultura o personalidad) se haya utilizado en su elaboración. Así tendremos:

- La juventud como “problema social” y como etapa de moratoria socioeconómica.
- La juventud como “campo de disputa generacional” en la lucha por la hegemonía cultural.
- La juventud como “sujeto de normalización” y como etapa de búsqueda de una identidad personal.

Estos tres grandes marcos teóricos son útiles y necesarios en la medida que, con mayor o menor rigurosidad, describen el fenómeno juvenil. Estos enfoques, parcialmente aplicados a contextos sociales y momentos históricos acotados, ofrecen descripciones más o menos representativas (cuantitativamente) y penetrantes (en términos cualitativos) de la juventud. Sin embargo, dichos enfoques no permiten explicar y comprender la cuestión juvenil (su sustrato de conflictividad) en toda su amplitud y profundidad.⁶

Si como sostuvieron Adorno y Horkheimer, la fecundidad de una teoría sociológica se evalúa por la capacidad que tiene para asimilar las relaciones entre individuo y sociedad,⁷ una teoría sociológica de la juventud no escapará a ese desafío.

Nosotros en principio, vamos a definir la juventud como una formación intersubjetiva en la cual se extrema la tensión del conflicto inherente al doble proceso de socialización e individuación. Pretendemos establecer ese concepto como un marco referencial para el

⁶ Un análisis crítico detallado de estos enfoques teóricos clásicos aparece en VENTURA, A.: *Para una sociología de la juventud*, 2015, inédito.

⁷ ADORNO, T. y HORKHEIMER, M.: *La sociedad. Lecciones de sociología*, Buenos Aires, Ed. Proteo, 1971, p.45.

análisis (sincrónico y diacrónico) de la categoría juventud. Pero antes de eso tendremos que explicitar nuestra perspectiva sobre ese proceso simultáneo de socialización e individuación, presentando el conflicto que de allí se deriva.

En función de la definición teórica de juventud que hemos postulado, asumimos que la sociedad y el individuo se constituyen de forma recíproca sobre el trasfondo de una historia que se materializa como sistema en la época moderna. La juventud, entonces, sería una formación intersubjetiva en la cual se extreman las tensiones y contradicciones relativas a ese doble proceso constitutivo: el de socialización e individuación.

Ciertos autores sugieren la idea de una simultánea conformación de individuo y sociedad de una manera tan idílica que nos resulta irreconocible en términos históricos. Esto se destaca, fundamentalmente, cuando cotejamos informaciones sobre la violencia con que se realizó el proceso de constitución de la individualidad en el seno de las sociedades burguesas. Una violencia que las clases sociales dirigentes se impusieron a sí mismas, con el mismo rigor con que hacían entrar a las clases subalternas en los moldes de un fuerte disciplinamiento sociocultural.⁸

Aquí no vamos a considerar ese aspecto histórico. Pretendemos, en cambio, considerar la situación estructural y sistémica del doble proceso de individuación y socialización, donde se nos habrá de revelar una dinámica sistémica que resulta ajena a esas instancias o, mejor dicho, que opera como una totalidad en el trasfondo de las interacciones sociales, condicionando los movimientos constitutivos de los individuos tanto como los de las sociedades. Y es por ello que no aceptamos que en el análisis de ese doble proceso se separe lo sistémico de las interacciones cotidianas (“el mundo de la vida”)⁹. Tendremos que presentar aquí una articulación de categorías que eviten ese dualismo.

Veremos, entonces, que las cuestiones referidas al entendimiento intersubjetivo, a las valoraciones morales, a la multiplicidad de subjetividades, a las prácticas individuales

⁸ La denominada “nueva historiografía” se ha dedicado a investigar los aspectos cotidianos de ese disciplinamiento burgués en el devenir de las sociedades modernas. Al respecto, véase la colección de la *Historia de la vida privada* coordinada por Georges Duby. Paradigmáticos para esta corriente historiográfica son los trabajos “genealógicos” de FOUCAULT, M.: *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003 e *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

⁹ Tal cual lo hace, por ejemplo, Jürgen Habermas. Véase HABERMAS, J.: *Teoría de la acción comunicativa* (Vols. 1 y 2), Madrid, Taurus, 1988.

orientadas al logro de una vida feliz, a la autorrealización de los individuos: todas estas cuestiones, no deberían separarse del análisis de la reproducción sistémica de la sociedad. De lo contrario, por más que en aras de la emancipación social se pretenda rescatarlas de los efectos nihilistas e instrumentalizadores del desarrollo sistémico de la modernidad, no se hace otra cosa que sacrificarlas. La pérdida de sentido y la pérdida de libertad, de las que hablaba Weber, no se conjuran de esa manera. Las cuestiones subjetivas y práctico-morales no son ajenas al conflicto que vive el individuo integrado en la sociedad capitalista; un individuo que ha internalizado la normatividad axiológica del sistema y que, desde ese referente interno, se posiciona activamente en su acción y conducta social.

Las cuestiones relativas a la personalidad tampoco deben separarse de la reproducción del sistema social: son una de sus instancias dinámicas. A su vez, para la persona, el sistema juega su parte en la movilización de sus fuerzas individuales. Paradójico juego de espejos, donde el individuo asume los sentidos culturales que estructuran su virtual identidad de “Yo”, mientras que el sistema consolida su reproducción en una escala intrapsíquica. Juego de espejos y reflexiones, que también puede conformar una dialéctica de pantallas y proyecciones.

El proceso de individuación cuenta con una base biológica (o somática). De todos modos, al referirnos al conflicto del individuo, asumiremos que éste no es anterior a las relaciones sociales, desde las cuales se socializa su personalidad. También acordamos en que esas relaciones sociales —entre las que se preconfigura la individualidad— surgen en un proceso históricamente determinado. En ese sentido, pretendemos resaltar que esa doble constitución, al llevarse a cabo bajo el predominio del sistema capitalista, termina por establecer un bloqueo sobre la individualidad constituida. Un bloqueo que, a su vez, determina la formación de una peculiar dinámica de la conflictividad individual.

Dado que la noción de “bloqueo” será central en nuestra conceptualización del conflicto individual, deberíamos deslindar, previo a su uso, la perspectiva que tiene Michael Foucault sobre el disciplinamiento.¹⁰

Por cierto, nuestro concepto de bloqueo no se ajustará a ninguna de estas dos imágenes de disciplina. El bloqueo no se reduce a la función disciplinaria; si bien la comprende, en la medida en que la trata de incorporar en un concepto más amplio y menos difuso: un concepto de bloqueo que comprende y distingue una instancia externa y una interna a la formación y el desarrollo pleno del individuo.

¿Y a qué respondería un desarrollo pleno de la individualidad, eso que ha sido bloqueado? Respondería al desarrollo del potencial creativo del individuo, una fuerza esencial del ser humano en la que se unifican componentes biológicos (“supragenéticos”) con competencias semánticas (“transnormativas”). Esa instancia de la individualidad en que lo subjetivo deja de responder a un orden de autoconservación y puede asumir la capacidad mundana de una transformación creativa de la realidad. Esa fuerza que sólo se hace reconocible en el conflicto del individuo moderno y a través de sus expresiones. Una fuerza esencial, profunda, intrapsíquica, que permanece bloqueada. Una fuerza cuya conceptualización sólo podrá reconstruirse a partir de las mediaciones conflictivas que unifican individuo y sociedad, variando históricamente en sus formas de desarrollo y expresión.

Analizar el conflicto profundo entre un determinado potencial creativo que intenta desarrollarse y expresarse y el bloqueo impuesto a dicha expresión y desarrollo, es la única forma de comprender esencialmente el comportamiento del individuo en nuestras sociedades. La articulación de individuo y sociedad, estructurada en torno a este conflicto individual, es el punto de partida para reconstruir teóricamente e interpretar las cuestiones referidas a la juventud.

¹⁰ “A un extremo, la disciplina-bloqueo, la institución cerrada, establecida en los márgenes, y vuelta toda ella hacia funciones negativas (...). Al otro extremo, con el panoptismo tenemos la disciplina-mecanismo (...). El movimiento que va de un proyecto al otro, de un esquema de la disciplina de excepción al de una vigilancia generalizada, reposa sobre una transformación histórica, la formación de lo que podría llamarse en líneas generales la sociedad disciplinaria”. FOUCAULT, M.: *Tecnologías del yo, y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 212.

Manteniendo una constante referencia a ese punto de articulación se podrán comprender las formas históricas en que el sistema ha asegurado la integración social de la juventud, y también se podrá acceder a las tendencias conflictivas que, amenazando esa integración, habilitan una práctica orientada a la superación del bloqueo en la dirección del potencial creativo.

2.1. EL POTENCIAL CREATIVO

Respecto del potencial creativo, en principio, diremos que todos los individuos y cualquiera de ellos, poseen la potencialidad de crear. Así reconocemos, explícitamente, una cualidad humana universal. Esto aleja toda perspectiva de identificar la creatividad con la genialidad o la mera originalidad. Nuestra perspectiva sobre la creatividad habrá de des-sublimar el virtuosismo del “genio”, llevándolo al plano terrenal y fáctico de la existencia cotidiana: allí, lo quimérico de la creatividad se conjuga día a día, en la autenticidad radical del “querer ser uno mismo”, con plenitud, y en la continuidad de toda una biografía. A su vez, cuando otorgamos a la creatividad humana un carácter potencial, estamos planteando su posibilidad y no una realización plenamente garantizada.

Dos dificultades se nos presentan al definir la categoría básica de potencial creativo. Una primera dificultad radica en que, de manera intuitiva, los términos potencial y creativo resultan contradictorios entre sí, dado que estamos acostumbrados a pensar la creatividad como algo actualizado, como algo ya acreditado en una representación objetiva: una obra de arte, la expresión de una idea, la solución de un problema, una manifestación novedosa, etc. No obstante, vamos a considerar la creatividad como una cualidad potencial del individuo y como una cualidad universal que, justamente, está impedida de actualizarse.

La segunda dificultad se refiere a la visualización del potencial creativo, a las posibilidades de su captación empírica. Debido al carácter inconsciente del conflicto

profundo, las fuerzas básicas que lo configuran permanecen ocultas detrás de comportamientos, acciones, discursos, expresiones simbólicas, relaciones intersubjetivas. Es entonces cuando su aprehensión más se dificulta. El potencial creativo del individuo se encuentra bloqueado y ejerce su fuerza a un nivel profundo de la vida psíquica. Su reconocimiento no puede ser inmediato ni empíricamente contrastable y, en lo que respecta a la subjetividad interior, a su aprehensión por parte del propio individuo, resulta ser engañosa.

Ambas dificultades pueden superarse a condición de que profundicemos en el análisis de los hechos sociales y psicológicos, sin limitarnos a tratarlos como cosas. De proceder así, reconoceremos esas dos fuerzas en disputa, inclusive en nuestras propias vivencias, acciones y relaciones sociales: por detrás de éstas, el potencial creativo y el bloqueo aparecerán unificados en las tensiones dinámicas de su conflictividad. No olvidemos, entonces, que estas dos categorías determinan una unidad en el conflicto profundo del individuo. Su tratamiento por separado será un mero recurso expositivo, adecuado tan solo a los efectos de especificar las características generales de ambas categorías básicas.

Sin olvidar que la creatividad es una cualidad potencial, distintiva de la actividad humana, diremos ahora que toda actividad creativa se sustentará en el propio cuerpo del individuo, en su específica capacidad somática de abrirse —interior y exteriormente— hacia el medio ambiente natural y social dando impulso a un conjunto dinámico de capacidades subjetivas: sensibilidad, inteligencia, imaginación, expresividad y voluntad son las dimensiones en que habitualmente se reconocen esas capacidades. En términos estrictamente psíquicos, esta conformación biológica del organismo humano sería la base material del potencial creativo.¹¹

Pero aún lejos de la creatividad, el ejercicio “cuasi natural” de estas disposiciones humanas se cancela en una forma de actividad orientada a la satisfacción de necesidades

¹¹ Se trata de ese aspecto fisiológico que constituye la primer base material (biomolecular, neurobiológica, oseomuscular, etcétera) para la actividad humana. De igual forma se presentan una serie de elementos estructurales del organismo humano (expresividad facial y corporal, motilidad, capacidad de habla, receptividad cognitiva y sensitiva, capacidad imaginativa, etcétera) que aparecen orientando al individuo hacia su exterioridad social y fisiconatural.

preinterpretadas desde una normatividad sistémica. Ese cancelamiento se entiende como lógica de autoconservación y es la primer vía de acceso del individuo a la sociedad.

No obstante, una vez integrado en la dinámica social, el sujeto podría superar ese orden de autoconservación latente transformándolo de manera intencional. La intencionalidad de esta actividad transformadora se constituye reinterpretando las necesidades subjetivas y su orden de realidad, superando la mera autoconservación, y consolidando una praxis intersubjetiva (reflexiva y cooperativa).

Entonces, la actividad asumiría su forma creativa en múltiples dimensiones. De manera simultánea y holística, el individuo participaría en la transformación del ambiente físico-natural y de las relaciones sociales en que sus competencias se movilizan (intersubjetividad cotidiana, cultura y sociedad). Consecuentemente, también habría de transformar sus competencias subjetivas (sensibles, cognitivas, motivacionales). De esta manera, la actividad creativa fundamenta un desarrollo pleno de la subjetividad, el cual se presenta como un proyecto abierto que pretende validez para autorrealizarse. Vale decir, la intención del sujeto puede ser argumentada, comprendida y criticada en la co-gestión de un nuevo contexto de relaciones sociales: su sentido es determinado por el individuo en un redireccionamiento social del conjunto de sus competencias subjetivas. Así, en la actividad creativa del sujeto tenemos presente un movimiento continuo entre individuo y sociedad: la intención subjetiva del individuo se valida a través de una acción que modifica la realidad objetiva, a la vez de integrarse en un proceso de interacción social.

2.1.1. DE MODELO DE ACCIÓN A POTENCIAL INTRAPSÍQUICO

Esa capacidad universal de la actividad humana, la creatividad, no pudiéndose realizar en una instancia histórica particular, queda reducida a una potencialidad intrapsíquica. La apertura, el despliegue, el desarrollo de esta forma de actividad queda históricamente mediatizado desde el momento en que los seres humanos vivimos limitadamente

nuestras relaciones con la naturaleza, con la sociedad y con nuestra propia individualidad. No podemos aprehender y desplegar nuestra capacidad creativa y, prácticamente, ni siquiera somos conscientes de la misma. Cuando pretendemos estar desarrollándonos (en referencia al medio social o natural inmediato), no lo hacemos sobre la base de esa capacidad superadora de la mera autoconservación; por lo que, más tarde o más temprano, terminamos por percatarnos del carácter ilusorio de nuestro pretendido desarrollo. En estos casos, las angustias más desgarradoras (o el nerviosismo con que solemos reírnos de nosotros mismos) se hacen cargo de la desilusión.

Siendo así, el uso del término “potencial” en nuestra categoría básica adquiere su plena justificación, pues hace referencia a lo efectivamente bloqueado en el conflicto actual del individuo. El concepto de Potencial Creativo asume lo potencial como una fuerza real, como una fuerza preformativa del carácter humano. No se complace con el mero posibilismo de la creatividad sino que la asume en su fuerza determinante del conflicto individual y, a través de éste, la descubre en las formas de una conflictividad que se expresa socialmente. Este potencial creativo —que por sus bases, y por lo que abarca, resulta diferente para cada persona—, sólo se realizaría en un determinado marco de relaciones sociales: un marco social que tendría como finalidad fundamental el desarrollo universal de esa potencialidad individual del ser humano. Así, queda establecido un vínculo entre el potencial creativo y el contexto social en que el individuo actúa conflictivamente. No se trata sólo de un vínculo negativo, de una limitación para su desarrollo. Existe también otro tipo de influencia.

Una investigación antropológica de largo aliento podría dar cuenta de un “crecimiento absoluto del potencial creativo” del ser humano, relacionando con ese crecimiento, ciertas modificaciones evolutivas, incluso fisiológicas de la especie. Una investigación de este tipo debería aclarar si esas evoluciones, en los primordios de la hominización, tuvieron un carácter puramente biológico —como ser el andar en posición erguida, con la consiguiente liberación de la mano, etcétera—, o si aparecieron con el surgimiento de un incipiente ambiente social, desplegado en formas primitivas de trabajo cooperativo y en rudimentarios procesos de lenguaje. O si fueron ambas cosas a la vez, interactuando en un mismo proceso.

En esta dirección, el ser humano, en su carácter genérico, aparece dotado de una “fuerza especial” (una fuerza propia de la especie) que lo habilita a actuar de un modo particular, un modo en el que nunca ha actuado ser alguno. O sea, el ser humano puede relacionarse con el mundo (percibir, representar, operar) como ningún otro ser se ha relacionado. A esa “fuerza especial”, que engloba el conjunto de las capacidades vitales de la especie, la distinguimos como una potencialidad creativa que evoluciona absolutamente en términos antropológicos.

De todas formas, sin necesidad de remontarnos tan atrás en el tiempo, es posible considerar un “crecimiento relativo del potencial creativo”. Este crecimiento ya no tendrá características antropológicas, sino que se referirá a un incremento de los estímulos sociales sobre el potencial creativo individual. En esta dirección se ubicarán el crecimiento de las fuerzas productivas (con sus correspondientes avances tecnológicos), así como las modificaciones de las relaciones sociales tendientes a una profundización y desarrollo de los procesos de individuación.

En este plano, la evolución humana se vuelve algo histórico y social, una eventualidad cultural. Esa dinámica de crecimiento y cambio social, que va socavando permanentemente la validez normativa de un orden primitivo de integración social, opera como una variación en las circunstancias de los conflictos humanos. De hecho, tendencialmente, produce un desplazamiento de aquella “fuerza especial”, aquella potencialidad antropológica, hacia la interioridad subjetiva del individuo. De aquí en más, las variaciones del contexto social son recepcionadas de forma estimulante por el potencial creativo individual, esa fuerza intrapsíquica que intenta desplegarse en contraposición a sus bloqueos.

Lo que venimos diciendo podemos ilustrarlo con la emergencia de la juventud como categoría social. En virtud de la complejidad que ha adquirido la división social del trabajo, constituyéndose como un sector poblacional para el cual queda disponible un tiempo de reflexión crítica, de individuación altamente conflictiva, de interacción social flexibilizada, de resistencia y de autonomía virtual frente al sistema: la emergencia de la juventud podría considerarse como una condensación de múltiples estímulos al potencial creativo.

Pero este crecimiento relativo, estos estímulos, no han de confundirse con un desarrollo real del potencial creativo del ser humano: sólo ilustran su paradójica existencia. Ya vimos que, en lo que refiere a una auténtica creatividad, este desarrollo sólo puede satisfacerse en una multiplicidad de dimensiones, en las que, de momento, predominan las distintas formas del bloqueo sistémico.

2.2. LAS DOS DIMENSIONES DEL BLOQUEO

Cuando intenta desarrollarse, el potencial creativo inherente a todo individuo es asediado y dominado por una fuerza superior que lo bloquea. Esa fuerza tiene un origen social e histórico: la densidad del sistema social se multiplica con su movimiento en el devenir de la historia, aplicándose sobre el individuo con toda su intensidad. Las tradiciones, las ideologías, las instituciones políticas y económicas, la vida cotidiana con sus instancias sistémicas de interacción determinan las formas de ese bloqueo.

En el apartado anterior diferenciábamos un conjunto de competencias subjetivas (pragmáticas, sensitivas, cognitivas y motivacionales), cuyo desarrollo creativo se cancela una vez que el individuo ingresa en el orden de la autoconservación sistémica. Esas competencias se ubicaban en un nivel intermedio entre la base somática de la individualidad y la interacción del individuo con su ambiente natural y social. En la medida que atribuíamos esas competencias subjetivas al potencial creativo individual y que reconocíamos su cancelación primaria, desde ahí, preanunciábamos un primer orden de conflictos.

Que las competencias subjetivas del individuo no se desarrollen creativamente no significa que dejen de desarrollarse en cualquier sentido. Por cierto, la socialización (y los aprendizajes evolutivos que implica) impone un proceso de desarrollo para las mismas, el cual no se encuentra libre de conflictos. Este desarrollo, basado en formas de interacción social, incluye una dirección intencional: los aprendizajes se hacen efectivos sobre la base de unos presupuestos normativos que apuntan a la reproducción del orden

social: “Nuestras actividades desembocarían en un caos si no nos atuviésemos a reglas que definen ciertos tipos de comportamientos como apropiados en determinados contextos, y otros como inapropiados (...) Las normas que seguimos en nuestras acciones le dan al mundo social su carácter ordenado y predecible.”¹²

Los procesos de aprendizaje sociocultural y las confrontaciones sociopolíticas especifican funcionalmente las pautas culturales, condensándolas en esquemas simbólicos de comportamiento que pasan a operar como normas de significado idéntico: reglas institucionalizadas de acción, roles sociales más o menos definidos, tipos y figuras estigmatizadas de interacción, mecanismos de sanción (premios y castigos), en fin, lo que Goffman ha dado en llamar “el sutil soporte de la realidad cotidiana”.¹³

Siendo así, la cuestión de la adaptación social (y sus mecanismos) debe rediscutirse en el plano de ese sentido intencional ya inscripto en las primeras interacciones, pues éste se volverá constitutivo para el conflicto de los individuos socializados. Para rediscutir esta cuestión, debemos introducirnos en un nivel profundo de intermediación entre individuo y sociedad, donde el conflicto adquiere toda su relevancia práctica: se trata de la mediación entre la interioridad psíquica y las esferas de acción social. Antes de eso, debemos explicar lo que entendemos por bloqueo.

En nuestro concepto de bloqueo hemos considerado las formas que adopta la sociedad capitalista para regular y ordenar la conducta individual. Este orden no es puramente exterior al individuo; también está internalizado. El bloqueo opera en dos planos que se refieren simultáneamente al individuo: el externo y el interno. Sólo así asegura su predominio sobre el potencial creativo individual. En definitiva, no solo estamos instalados en el “vientre de la bestia”,¹⁴ sino que, además, ella está dentro de nosotros.

12 GIDDENS, A.: *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península, 1995, p.151.

¹³ En este sentido, Ervin Goffman plantea que el “funcionamiento de lo obvio esta regido por reglas y, a su vez, comporta una dimensión normativa”. Véase: WOLF, M.: *Sociologías de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1994.

¹⁴ Como afirma Cohn-Bendit en su célebre texto de despedida de la revolución. COHN-BENDIT, D.: *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 25.

El bloqueo interno se conforma al internalizarse la normatividad axiológica. Esta normatividad se sostiene en una serie de valores ideológicos, pautas culturales, normas sociales y reglas de conducta. En su conjunto, la normatividad axiológica internalizada define modos y concepciones de vida que caracterizan desde la infancia “un modo de actuar, de pensar y de sentir”.¹⁵ Por lo tanto, el bloqueo interno no se reduce a una pura regulación moral, aunque también en ello se aplique.

Entendida en el sentido más amplio, la normatividad axiológica internalizada proviene de los aparatos ideológicos de dominación: instituciones religiosas, estado, familia, sistema educativo, medios de comunicación, industria cultural, etc. En última instancia, su axiología responde a las necesidades sistémicas de la economía y la política: los núcleos estructurales del orden de autoconservación.

Aunque es impuesta por el sistema capitalista, la normatividad axiológica es vivida por el individuo como si fuera propia. Más adelante veremos la manera, y a través de que mecanismos, se da este proceso tan paradójico. Por ahora, solo agregamos que a esta dimensión del bloqueo interior al individuo la denominaremos **sistema internalizado**, y que el mismo establece una personalidad internalizada.

Por su parte, el bloqueo externo opera sobre el potencial creativo a través del enfrentamiento que el individuo protagoniza con un mundo basado en la explotación, la opresión, la alienación y la cosificación. Un mundo donde la violencia, la miseria, el hambre, la contaminación y la destrucción ambiental conviven con objetos e imágenes que controlan y dirigen los destinos de las personas. Se trata, en suma, de la dinámica peculiar de los sistemas económico, político, ideológico y cultural, cuya consolidación más reciente es la “sociedad de consumo” del capitalismo avanzado, una sociedad dual, polarizada entre incluidos y excluidos.

¹⁵ Durkheim considera las creencias y los modos de conducta establecidos por la sociedad como “instituciones” y las identifica con los “hechos sociales”, esto es, con los “modos de actuar, de pensar y de sentir exteriores al individuo, y que poseen un poder de coerción en virtud del cual se le imponen”. DURKHEIM, E.: *Las reglas del método sociológico*, Barcelona, Altaya, 1994, p. 33. Aquí, obviamente, la normatividad axiológica no será entendida tan sólo como un hecho exterior al individuo, y si llega a encarnar en él, ya lo veremos, no es sólo por su “poder de coerción exterior”.

2.2.1. BLOQUEO INTERNO: SISTEMA INTERNALIZADO, PERSONALIDAD INTERNALIZADA

¿Cuál es el tipo de articulación que se establece entre los motivos subjetivos con que los individuos se desempeñan en sus acciones y la normatividad hegemónica propia del sistema de relaciones sociales? Aquí vuelve a plantearse la cuestión de cómo se articulan individuo y sociedad. Y si, como afirmamos antes, el proceso de individuación ocurre en forma simultánea con la socialización, ahora, entonces, debemos considerar cómo, para ambos procesos, resulta clave la internalización de valores, pautas, normas y reglas de conducta.

Entre las intenciones con que se conduce el sujeto en su comportamiento social y la normatividad hegemónica no hay un nexo de determinación directa. Entre ambas instancias normativas —la internalizada y la socialmente hegemónica— no existe una adecuación causal inmediata: la dinámica del conflicto individual y el desarrollo de los conflictos socioculturales mediatiza esa relación en el plano de la intersubjetividad social. La actividad del individuo no se adecua de manera inmediata ni automática a las pautas socialmente hegemónicas. No obstante, la normatividad sistémica conforma los distintos aspectos de la vivencia subjetiva individual. Hasta dónde penetra su capacidad de dominio o cuáles son su márgenes de determinación real, es algo que debemos dilucidar.

En la dimensión “intencional” de la actividad del individuo es donde, emblemáticamente, ha de expresarse el bloqueo sistémico de su potencial creativo. El sentido que motiva el accionar del sujeto, ya sea que se presente como un deseo o una expectativa, una necesidad o un sentimiento, un hábito o una actitud original, resulta una instancia constitutiva de su actividad social. Lo que sea la sociedad, lo será “para él” en sus vivencias intencionales. Definidas a partir de estructuras simbólicas propias de un orden social sistematizado, es en esas vivencias donde el bloqueo habrá de asentar su validez, y será allí donde habrá de velar su capacidad de regulación actitudinal.

El deber ser de la norma, por lo general, permanece irreconocible para los sujetos. Las reglas y normas se desempeñan como una fuerza alienada, como algo que se desliza por

un *continuum* de significación subconsciente, como un *telos* inmanente de la acción. No obstante, esa normatividad puede ser reconocida por los sujetos que, en una fase crítica del curso de la interacción, la pueden usar como criterio de evaluación y regulación: en este sentido los sujetos poseen un “saber implícito” que les faculta a decidir la corrección o desviación de la conducta (propia o ajena) respecto de la norma:

Un sujeto capaz de acción puede que en muchos casos no sea capaz de explicitar las normas por las que orienta su comportamiento. Pero en la medida en que domina las normas y puede seguirlas tiene un saber implícito de regla; en virtud de este *know how* puede en principio decidir si una determinada reacción comportamental puede entenderse a la luz de una regla conocida, es decir, si puede entenderse como acción; si responde a una determinada norma o se desvía de ella; y en qué grado se desvía de la norma subyacente.¹⁶

El significado que las normas presentan para la acción de los sujetos se relaciona con el proceso de socialización. Los “saberes implícitos de regla” se fijaron en el inconsciente del sujeto, cristalizando como un sistema normativo, como una normatividad axiológica.

Tenemos, entonces, que el sentido subjetivo de la acción se estructura en torno de valores ideológicos, pautas culturales, normas sociales y reglas de conducta, todo lo cual se ha formalizado simbólicamente en referencia inmanente con intereses materiales y relaciones de dominación (articulados y consolidados hegemónicamente en un complejo histórico de relaciones sociales). Esta referencia, que ha de precisarse en cada caso, es lo que dota de validez semántica, en la interioridad del individuo, a la fuerza hegemónica de una remota dominación social.

Siendo así, el bloqueo, considerado en la dimensión de la normatividad axiológica internalizada, asumirá el carácter de una fuerza intrapsíquica, conformándose como un sustrato simbólico de necesidades individuales sistémicamente pre-interpretadas. En un sentido bien amplio, ese sustrato está compuesto de signos, imágenes, señales, figuras

16 HABERMAS, J.: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Madrid, Cátedra, 1989, p.24.

de interacción, esquemas perceptivos y cognitivos, intuiciones sensibles, síntomas, etcétera: en suma, las distintas formaciones simbólicas de una regulación social introyectada.¹⁷

¿Cómo se da ese proceso? En las interacciones simbólicamente mediadas que se llevan a cabo durante la socialización del individuo, las manifestaciones vitales de éste son interpretadas sobre el trasfondo de un horizonte histórico de normatividad sociocultural.¹⁸ En este contexto, las interacciones se realizan sobre la base de capacidades interpretativas asimétricamente distribuidas. La normatividad y la fuerza simbolizadora está del lado del adulto, del grupo social al que ese adulto pertenece y de los medios de (re)producción simbólica que la sociedad adulta dispone para las tareas de socialización. Mientras que, del lado del niño priman unas formas de acción e interpretación indiferenciadas, donde se mezclan los estratos de realidad objetiva, subjetiva e intersubjetiva, centrados todos en la inmediatez temporal y espacial de su

¹⁷ Tanto Freud como Piaget y G. H. Mead, ofrecen una basta literatura sobre los procesos de conversión de la normatividad social en dinámica psíquica. Con matices, los tres han observado esos procesos subjetivos de internalización (Freud), interiorización (Piaget) y apropiación simbólica (Mead). Más, en contra de las virtudes de sus consideraciones teóricas, un déficit de las mismas fue no haber señalado el carácter sistémico del contenido normativo: su formación como bloqueo sobre el potencial creativo individual.

¹⁸ La normatividad sociocultural implica: valores ideológicos (visiones trascendentales y ontológicas del mundo), pautas culturales (patrones de interpretación y orientación estandarizados), normas sociales (expectativas generalizadas sobre la obligatoriedad de un comportamiento adecuado), reglas de conducta (lo que la etnometodología destaca como la regulación de lo obvio en la cotidianidad de la vida social). En cuanto al carácter sistémico de esta normatividad, suscribimos la posición de Mc. Carthy, cuando afirma: “Categorías, principios, normas, patrones, criterios, procedimientos, técnicas, creencias y prácticas anteriormente aceptadas como pura y simplemente racionales, se nos muestran ahora al servicio de intereses particulares y de constelaciones de poder que han de disfrazarse para seguir funcionando, o aparecen realizando y sosteniendo relaciones de poder que nadie suscribiría si fueran realmente reconocidas”. Mc. CARTHY, T.: *Ideales e ilusiones*, Madrid, Tecnos, 1992, p.55.

propio cuerpo (aún sin disciplinar), de sus propias necesidades (aún sin interpretar), de su propio lenguaje (aún sin estructurar simbólicamente).¹⁹

A partir de esas interacciones asimétricamente mediadas, el individuo va internalizando un sustrato simbólico que, por la vía de aprendizajes sucesivos y constantes (aunque no por ello librados de saltos y regresiones críticas), y por la dinámica funcionalmente imperativa de su uso intersubjetivo, paulatinamente experimentará como algo propio de su naturaleza interior. En ese contexto de simbolización social, y por esas vías de interacción, la normatividad axiológica se internaliza psíquicamente, se procesa biográficamente y se convierte en personalidad. En el marco de la sociedad capitalista, un comportamiento “competentemente” disciplinado, un lenguaje prefijado semánticamente, una forma de pensamiento instrumental utilitario y una sensibilidad acondicionada reactivamente serán las características de una individualidad bloqueada en su potencial creativo.

Así se nos muestra esa intencionalidad de la socialización; ese modo en que, de manera pre-científica, la lógica normativa de la sociedad orienta y evalúa los procesos de aprendizaje.²⁰ Ciertamente, ese proceso de socialización no queda librado de conflictos y ambigüedades:

¹⁹ En la psicología evolutiva de Piaget se definen las capacidades cognitivas del niño en términos de un egocentrismo natural. Por su parte, el psicoanálisis habla de un narcisismo primario. En ambos casos, la resultante del proceso de socialización será una descentración “yoica”, cuyas etapas asumen un paralogsimo con la evolución desintegradora del pensamiento salvaje o de las imágenes mitológicas del mundo. La diferencia entre ambos radica en que, mientras la primera corriente considera una teleología del pensamiento simbólico y racional, la segunda se detiene en los aspectos de una represión cultural ejercida sobre las pulsiones vitales: en ambos se vuelve a perder de vista la dimensión sistémica de la formación de un bloqueo sobre el potencial creativo. Algo similar sucede con Mead, quien, desentendiéndose de esta asimetría primaria del interaccionismo simbólico, no destaca el hecho de que “adoptar la actitud del otro” es, sistémicamente hablando, adoptar el punto de vista del sujeto dominante y su influjo funcional sobre la interacción.

²⁰ Esta cuestión queda opacada tras la naturalidad con que se presentan las distintas lógicas y dinámicas evolutivas en la disciplina psicológica: desde el principio y hasta el final de la socialización, estas lógicas de evolución de la personalidad responden teleológicamente a un modelo de adultez que se estructura simbólicamente sobre las normas sistémicas básicas, o que se adecua a ellas. La teoría de Erikson, que de manera explícita plantea esta circunstancia, igualmente, no escapa a la regla. Su concepto de crisis de identidad encierra una sutil teleología adultocéntrica.

- La socialización habilita la individuación en el plano cognitivo operacional, dando lugar al desarrollo de posibilidades perceptivas y habilidades prácticas reproducibles de forma comunicativa y colectivas. A la par de ello, impone formas normalizadas de pensamiento instrumental e identitario conectadas con las pautas de apropiación privatista de los bienes de uso.
- La socialización habilita la individuación en el plano lingüístico, dando lugar a una capacidad expresiva y comunicativa. Simultáneamente, impone un sistema de códigos lingüísticos y reglas gramaticales que legitiman las relaciones de poder culturalmente hegemónicas (muy especialmente, a partir del uso ideológico de los pronombres personales y los adjetivos posesivos).
- La socialización habilita la individuación en el plano práctico-moral, dando lugar a una perspectiva autonomista de la persona. De forma concomitante, impone obligaciones funcionales que se asientan sobre la culpabilidad emotiva del individuo que asume una conducta desviada del contexto ético del grupo al que pertenece.

En definitiva, se trata de la ambigüedad de un proceso de socialización que estimula el desarrollo individual del sujeto (aportando las competencias universales de comunicación y de acción: aprendizajes fonéticos, gramaticales y sintácticos para el desempeño en el habla; aprendizajes para el dominio motriz en el desempeño instrumental; aprendizajes de reglas interactivas para el mantenimiento emocional de relaciones interpersonales y para el establecimiento de vínculos afectivos con otras personas), a la par de bloquear su potencial creativo. A lo largo de ese proceso, ante esa ambivalente imposición del bloqueo, el niño se expresará activamente. Lo hará en forma receptiva, aunque sin dejar de plantear resistencias y conflictos.

En este sentido, la adquisición del lenguaje, en paralelo al desarrollo cognitivo intelectual del individuo, resulta paradigmático de lo que venimos afirmando. No dudamos del papel estimulante que juega el dominio lingüístico para el desarrollo del individuo. Lorenzer plantea que “el paso decisivo en la formación de la conciencia es la adquisición del lenguaje”. En otros términos, también Piaget asocia la formación evolutiva del pensamiento simbólico con la adquisición del lenguaje. No obstante, desde

el momento en que el aprendizaje de las reglas gramaticales y los contenidos semánticos de la lengua natural se introducen en la perspectiva de la adaptación del individuo a las relaciones capitalistas vigentes, el lenguaje aprendido habrá de desempeñarse como una forma del bloqueo. En este aspecto, Lorenzer está más atento que Piaget: “El sistema de lenguaje, que se aporta al niño paso por paso, fusiona en su proceso el sistema de las formas de interacción interrelacionadas con los puntos nodales del sistema lingüístico; por tanto, no es casual la concordancia entre sistema de lenguaje y formas de interacción sistémicamente ejercitadas”.²¹

De esta manera, el lenguaje (como las demás competencias cuasi-antropológicas) juega su doble papel de estímulo y bloqueo, inclusive antes del aprendizaje definitivo de las reglas que lo rigen. Esto se ha experimentado, de manera inintencional, durante la aplicación de técnicas pedagógicas vanguardistas (por ejemplo, el constructivismo pos-piagetiano). Pretendiendo flexibilizar la relación educador-educando en aras de una mayor autonomía del niño durante su proceso educativo, esas orientaciones pedagógicas no pueden evitar que la fuerza socializante del entorno primario (relaciones madre/hijo, vínculos familiares estrechos) reduzca a un estado virtual sus esfuerzos de avanzada. Y esto no podría ser de otra manera, dado que el proceso de aprendizaje lingüístico establece desde el principio la “fijación” sentimental del niño al sistema en el que se ejercita su dominación: no es casualidad que las primeras palabras pronunciadas sigan siendo “mamá”, “papá”, “mío”.

En general, las teorías psicológicas evolutivas descuidan esa unidad interna de estímulo y bloqueo, y presentan el desarrollo de las etapas de aprendizaje sin tomar en cuenta el hecho de que las mismas son realizadas en un contexto de socialización cultural, histórica y sistémicamente determinada. En suma, no pueden dar cuenta de esa sutil dialéctica entre los estímulos al potencial creativo del individuo y el bloqueo a su realización. Dialéctica que proporciona la regla del proceso de socialización y de la correspondiente internalización de la normatividad, y cuyo resultado será el establecimiento de una personalidad internalizada. Como contraparte, tampoco la teoría

²¹ LORENZER, A.: *Sobre el objeto del psicoanálisis: lenguaje e interacción*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, p. 89.

crítica —basándose en una psicología del “Ello” que identifica todos los impulsos individuales con un sustrato biológico presocial, y que ve en el “Yo” un agente instrumental y represivo de la cultura internalizada—, puede captar las formas de procesarse la conflictividad individual en el contexto social del capitalismo tardío. La dialéctica de socialización e individuación, en su versión negativa, también se confunde en esta dimensión. A la larga, y esto es lo que más nos interesa, ambas corrientes psicológicas —la del “Yo” (en su dirección kantiana de autonomización) y la del “Ello” (en su dirección hegeliana de autorrealización expresiva)—, no podrán salvar la prueba que les impone el conflicto emblemático de la juventud. Fundamentalmente, no podrán comprender la conflictividad profunda que está por detrás de esos fenómenos típicos de conformismo, hedonismo, rebeldía, desviación anómica, fuga virtual o autodestructividad: características actitudinales de una juventud de masas que, generación tras generación, se vienen sucediendo y combinando desde mediados del siglo XX.

Recapitulando: en relación al bloqueo interno se nos presenta, por un lado, la normatividad axiológica; por otro, el proceso de socialización mediante el cual esa normatividad se internaliza; finalmente, como resultante, una personalidad sistémicamente constituida.

Las expectativas del sujeto sobre la validez de la normatividad axiológica se habrían forjado por la vía de una imposición sancionadora: silenciamientos y nominaciones, premios y castigos, límites y estímulos, miedo y fascinación. Que la norma adquiera su valor deviene de la efectividad que habría demostrado a la hora de regular situaciones de interacción vivenciadas por el individuo durante el proceso de socialización. Por lo demás, la validez de la normatividad axiológica no depende de que el individuo la realice prácticamente: esto es, que satisfaga las exigencias de valor que aquella le prescribe. De esto se derivan esas situaciones en las que los sujetos motivan sus acciones a partir de valores y pautas culturales que no pueden hacer efectivos; dirigen y evalúan sus acciones sin alcanzar los resultados que los valores todavía les prometen: en su interioridad responden a la normatividad axiológica internalizada, siguen las pautas, no pueden realizarlas socialmente y, sin embargo, para ellos, éstas no pierden validez.

Por cierto, si también hemos de hablar de una personalidad internalizada, es por entender que la socialización no resulta algo lineal y homogéneo para todos los individuos que viven en una misma sociedad. Aún dentro de los márgenes sistémicos homogeneizadores, desde el momento que la sociedad está diferenciada estructuralmente, que las experiencias biográficas nunca son las mismas, y que el potencial creativo (en su conformación somática) es diferente para cada individuo: el proceso de internalización de la normatividad axiológica presentará desarrollos desiguales.

En todo caso, ya no hemos de entender el concepto de “personalidad internalizada” en referencia a una supuesta lógica evolutiva que diferenciaría etapas de aprendizaje sucesivamente logradas, sino en razón de los contenidos sistémico-culturales y de las formas en que el propio individuo los va asimilando en su interioridad psíquica. En la socialización del individuo, llega un momento en que la normatividad axiológica se estabiliza al nivel más profundo de la interioridad subjetiva, configurando un sistema internalizado. Valores, pautas, normas y reglas interiorizadas se articulan cristalizando como individualidad. Entonces, el bloqueo interno se impone al potencial creativo asentando las bases de la conflictividad profunda. Y será en relación a ese conflicto — entre potencial creativo y bloqueo— que el individuo se posicionará en su accionar, en sus maneras de pensar e incluso en su forma de sentir, si bien la expresión final del conflicto se manifestará a través de unos complejos mecanismos de mediación (los cuales analizaremos en el próximo apartado).

La internalización de valores, pautas, normas y reglas de conducta es concomitante al proceso de socialización. No es algo indefinido y continuo, ni absolutamente contingente y dependiente de las variaciones del entorno social. Al afirmar esto, no pretendemos desconocer el esfuerzo desplegado por el interaccionismo simbólico y las distintas corrientes de sociología fenomenológica para tematizar e investigar las operaciones constructivas que realizan los individuos en las distintas situaciones sociales donde, contingentemente, se requiere una interpretación compartida y una regulación interactiva de la acción. Lo que queremos destacar, en cambio, es que esas operaciones no pueden desvincularse del conflicto que el individuo trae consigo. Un

conflicto que, con fuerza de necesidad, ha sido el conducto por el cual el sujeto arriba a esas situaciones que ahora, contextualmente, pretende interpretar y regular.²²

Cuando los individuos interactúan coordinando sus respectivos cursos de acción no lo hacen obedeciendo, exclusivamente, a interpretaciones compartidas de la situación. Estas interpretaciones, por momentos, y a determinados niveles estructurales de la acción, pueden ser necesarias. Pero su resolución está condicionada por el bloqueo interno que afecta a los que allí participan, pues, esas interpretaciones responden a valores, intereses y necesidades (preinterpretadas) referidos al sistema internalizado del individuo.

Aún así, cabe una última consideración crítica sobre las perspectivas de una incesante interpretación intersubjetiva de las situaciones de acción. Éstas, en términos fenomenológicos, evitan una circunstancia relevante de la reproducción sistémica de las sociedades, cuando desconocen que los individuos se enfrentan de forma cotidiana a un ordenamiento institucionalizado de las relaciones sociales. Ordenamiento que, por su propia fuerza estructural, preestablece, de facto, una definición de la situación. Se trata de esos aspectos materiales y simbólicos en que la acción no queda librada a la realización de los participantes, sino que discurre reproduciéndose con independencia de las iniciativas individuales. Nos referimos a esa lógica de desarrollo de las relaciones sociales que se aparta, irreflexivamente, de los esfuerzos interpretativos de los sujetos de acción; una lógica sistémica de “alineación”: la dimensión externa del bloqueo sobre el potencial creativo de los individuos.

2.2.2. BLOQUEO EXTERNO

Al presentar nuestro concepto de “creatividad”, ya señalábamos alguna de las formas en que la sociedad capitalista ejerce el bloqueo sobre el desarrollo del potencial creativo

²² Al afirmar esto, queremos apartarnos de esa definición de “socialización” según la cual: “Al nacer, no somos humanos: sólo poseemos la potencialidad para llegar a serlo. Nuestra humanidad nos es dada y mantenida merced a la interacción social. La socialización es un proceso inacabable a lo largo de la vida”. VANDER ZANDEN, J.: *Manual de psicología social*, Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 126.

del individuo. Ahora sólo vamos a realizar una mínima enumeración temática de los aspectos que definen esa forma del bloqueo.

La producción capitalista²³ conforma una premisa de la lógica sistémica con que se reproduce la sociedad. En este modo de producción, la realización del trabajo se socializa generando una masa inmensa de riquezas. Pero la apropiación de éstas solo se lleva a cabo de forma privada. Sobre esta contradicción de base, el capitalismo permitió la liberación y la confluencia de enormes fuerzas sociales en el proceso de producción de riquezas; aunque, con las relaciones sociales asentadas sobre la salarización del trabajo y la propiedad privada de los medios de producción, el carácter social de esas fuerzas productivas se hizo irreconocible.

Desde sus orígenes, el capitalismo se desarrolló en un doble movimiento: en una dirección, aislando a los individuos respecto de su anterior existencia comunitaria e impulsándolos a una incesante competencia; en otra, liberándolos de los lazos que los ataban a la propiedad feudal de la tierra. Luego, ese modo de producción requirió del mercado como mecanismo fundamental para la integración social de los individuos. Tendremos, entonces, que el mercado capitalista integra en la producción y aísla en la distribución: integra en la producción asegurando la acumulación y concentración privada de capitales y aísla en la distribución imponiendo reglas de competencia entre los productores capitalistas privados; integra en la producción obligando a todos los individuos desposeídos de cualquier medio de producción a vender al capital su fuerza de trabajo a cambio de los medios de subsistencia necesarios para su mantenimiento y aísla en la distribución obligando a los individuos a asegurarse con sus propios recursos la forma de satisfacer sus necesidades y de reproducir sus vidas. Así, entre la producción y el mercado capitalista se establece un vínculo de mutua retroalimentación: una peculiar unidad que aseguraría la autorregulación económica de la sociedad, o mejor dicho, una regulación que se independiza de la voluntad de los actores que participan de la reproducción material del sistema.

23 Para el desarrollo de este tema, véase *El capital* de Marx y sus varias relecturas actuales. Entre ellas destacamos: PIKETTY, T.: *El capital en el siglo XXI*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, y ARRIZABALO, X.: *Capitalismo y economía mundial*, Madrid, Instituto Marxista de Economía, 2014.

En la sociedad de mercado, todas las relaciones y todas las actividades se asimilan en la forma mercancía que asume el intercambio social. Esta forma esconde, recubre y desfigura el hecho de que sean individuos y grupos sociales quienes establecen entre sí los vínculos de producción e intercambio. En esa opacidad de lo social sólo resulta visible la circulación de mercancías. El tránsito de las cosas se sobrepone al trato entre las personas. Entonces, decimos que las relaciones sociales se cosifican, porque ya solamente a través de cosas (y como tales), pueden los individuos vincularse entre sí. Los individuos y los grupos sociales no pueden menos que fetichizar los productos mercantiles. Dejan de reconocer en ellos cualquier cualidad humana. Las mercancías terminan por aparecer como objetos divinos, modernos tótems, amuletos o maleficios, objetos de superstición. Este poder que se atribuye a las mercancías —en particular al dinero, mercancía por antonomasia, equivalente universal de todas ellas— ya no puede reconocerse como el resultado de una actividad humana.

El bloqueo externo no se agota en ese aspecto económico del desarrollo social. Desde esa contradicción de base —la explotación privada del trabajo socialmente producido— se desarrolla una dinámica política, ideológica, social y cultural que confluye a asegurar el mantenimiento del sistema capitalista de producción y la distribución de la riqueza. En la actualidad, la forma que asume es la de la sociedad dual, polarizada entre excluidos e incluidos.

Las formas de regulación social que la producción capitalista, el mercado, el Estado y la administración burocrática de la sociedad tendieron a establecer, cobran una relevancia fundamental para la división social del trabajo. Es cierto que el trabajo tiende a ser cada vez más socializado en el marco del crecimiento capitalista de la economía, pero eso no quita que el reparto de tareas esté diferenciado jerárquicamente, que al interior del proceso de trabajo unos se desempeñen como dirigentes y otros como dirigidos, unos como controladores y otros como controlados, unos como necesarios y otros como sobrantes.

Por cierto, que la sociedad capitalista se encuentre diferenciada y estratificada es una condición para la división del trabajo socialmente realizado. Pero a su vez, ésta división jerárquica del trabajo tiende a reforzar la estratificación del conjunto de la sociedad: la

requiere y la justifica en todas las esferas de actividad. En general esta división, separación, especialización, jerarquización y estratificación clasista del trabajo social comporta para el individuo una de las más fuertes experiencias del bloqueo externo.

Hay un aspecto de la división social del trabajo que cobra un carácter mortífero para el individuo: se trata de la separación del trabajo intelectual y manual. Esta división se presenta al interior de los diferentes procesos de trabajo (muy a menudo, el trabajo intelectual esta incorporado de manera tecnológica en los instrumentos, dispensando al trabajador de cualquier desarrollo en esa dirección). Pero también aparece en la delimitación de esferas fuertemente diferenciadas en la estructura global de la sociedad: por un lado, las esferas culturales especializadas en la racionalización intelectual de los saberes (la ciencia, la tecnología, el derecho, la administración, la moral, el arte, etcétera); por otro, la rutina del trabajo físico en la industria, el agro o las empresas de servicios.

De la división estructural entre el trabajo intelectual y manual se derivan todos esos elementos constitutivos de la empobrecedora dinámica del sistema educativo: la separación temporal y espacial de la educación respecto de cualquier actividad realmente productiva; la conformación de una didáctica abstractiva separada de la praxis social y orientada a los requerimientos del mercado laboral; el fomento de la competitividad entre los individuos en pos del reconocimiento y la certificación de los saberes para una futura integración diferenciada y estratificada en el sistema de trabajo; la separación entre inculcadores e inculcados amparada en, y reproductora de, un sistema de autoridad generacional que se vuelca a la justificación de cualquier sistema de autoridad. Desde allí se proyecta ese currículum oculto del sistema educativo, orientado al mantenimiento de todas las divisiones jerárquicas.

Las formas de regulación administrativa y división social del trabajo se reforzaron históricamente con la separación funcional (y la articulación complementaria) de dos esferas de vida con lógicas diferentes. Por un lado, la vida pública, centrada en la dinámica de la economía y la política, apareciendo como un ámbito de relaciones impersonales de carácter asociativo, e institucionalizando una lógica formal, identitaria y universalista. Por otro, la vida privada, centrada en la dinámica doméstica del núcleo

familiar, apareciendo como un ámbito de relaciones interpersonales de carácter comunitario, y encarnando una lógica sustantiva, diferenciadora y particularista. La dinámica de intercambio entre lo público y lo privado tiende a encerrar la vida cotidiana en los marcos estrechos de la despolitización civil y del consumismo familiar, último recurso de sentido sistémico para la motivación de los desempeños individuales en esa recortada cotidianidad. Este carácter unidimensional que adopta la vida cotidiana, y que la empobrece sustancialmente, también configurará para el individuo un aspecto de su bloqueo externo.

Los mecanismos mercantiles y burocráticos, la división social del trabajo y la separación de lo público y lo privado no operan en un vacío de tradiciones. Si bien la burguesía ascendente fue demoliendo las dependencias feudales que los individuos mantenían con sus “superiores naturales”, no por ello dejó de reciclar ciertas formas de dominación ideológica precapitalistas. La opresión de género, la opresión generacional y la opresión étnica no sólo brindaban motivos para justificar políticas de dominación clasista y, en general, políticas represivas de distinto tipo, sino que también ayudaban a delimitar espacios de regulación y estratificación social. La separación y jerarquización sexo-genérica de las actividades sociales; la separación y jerarquización de un mundo adulto y un mundo infantil o juvenil; la separación y jerarquización étnica de regiones sociales y ambientes culturales: todas ellas fueron estableciendo criterios de normalización y pautas de conducta que tendieron a regular y estabilizar las formas de un *status quo* global. Para los individuos esas formas de regulación no dejaron de conformar aspectos sensibles del bloqueo externo. El encuentro con el otro en la actividad sexual, así como la puesta en común de experiencias generacionales y etnoculturales diferentes, quedan fuertemente pautados por esos mecanismos de opresión. Superior e inferior, fuerte y débil, normal y desviado, opresor y oprimido, dominante y dominado pasan a ser los marcos de valoración en los cuales se procesan esas interacciones. Y esto es así, incluso, en la actualidad, cuando el *modus operandi* de esas formas de normalidad precapitalistas se ha vuelto más flexible, más subliminal, más sutil, pero no menos cínico. En esta situación el potencial creativo del individuo no puede menos que retraerse o desfigurarse.

Las formas del bloqueo externo, recicladas imaginariamente o ajustadas funcionalmente, encuentran en la sociedad de consumo²⁴ su modalidad más tardía de desarrollo. Sociedad de masas que concentra un desarrollo tecnológico y un inmenso conjunto de fuerzas productivas capaces de reciclar la riqueza incesantemente. Sociedad urbana altamente industrializada y contaminada. Regulada por el consumismo desenfrenado y anárquico; controlada policíaca y burocráticamente; integrada telemáticamente con medios de comunicación cosmopolitas capaces de amplificar y extender sus imágenes y símbolos por todo el orbe simultáneamente. Sociedad dual, esquizofrénicamente integradora y excluyente, violentamente aisladora de los individuos, explotadora y opresora, polarizada y polarizadora, aunque siempre dispuesta a amortiguar las distancias sociales. A esta sociedad de consumo le corresponde una cultura de masas que penetra y atraviesa los diferentes estratos y las diferentes clases de la sociedad. La industria cultural de masas procede homogeneizando y estandarizando una identidad social que se refleja en los valores de consumo, a la par de heterogeneizar y especificar en los diferentes objetos y símbolos (soportes de ese valor) los modos de realización de una aparente identidad personal. Diferenciación y multiplicidad: siempre sobre la línea media del desarrollo cultural global. Una línea medianera trazada entre el polo del estereotipo más craso y lo más refinado de la *haute culture*. Un espacio de recuperación mesocrático en el que se fusionan los motivos del conservadurismo cultural aristocrático, incluso el más recalcitrante, y los impulsos utópicos de los movimientos contraculturales. Si algo distingue a esta cultura de masas (este híbrido cultural) de las anteriores culturas clásicas y populares es su tendencia a la mediocridad. Se trata de una mediocridad *prêt-à-porter*, que asimila los contenidos semánticos más rupturistas y más aperturistas en el incesante torbellino de la circulación semiológica.

Nos queda decir que el bloqueo externo es histórico. En nuestra perspectiva, su conformación depende de la fase de acumulación capitalista a la que nos estemos refiriendo. En este sentido, también el conflicto esencial del individuo asume un carácter histórico. Hemos de tener presente que, al variar los patrones de acumulación

24 Para este tema, se pueden ver el clásico freudomarxista de MARCUSE, H.: *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta, 1993, y una versión posestructuralista más reciente en BAUDRILLARD, J.: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

capitalista se modifica la lógica de reproducción del sistema, variando con ello el tipo y las características del enfrentamiento entre el individuo y el mundo. De ahí que la conflictividad individual se modifique generación tras generación. El conflicto profundo, si mantuviésemos constante su intensidad para cada individuo, no es igual para cada generación. Para interpretar la conflictividad de la juventud debemos conjugar esas variaciones en términos de una modificación histórica del conflicto individual.

2.3. DE LA ANGUSTIA PROFUNDA A LA ADAPTACIÓN

El conflicto profundo provoca una angustia latente en el individuo que se ve imposibilitado de desarrollar su potencial creativo. Las modalidades manifiestas de esa angustia son múltiples. A menudo, la angustia, se expresa en una suerte de obsesión ante el vacío, la muerte, el carácter inauténtico de lo experimentado. Puede suscitar un sentimiento de indiferencia total, de encierro claustrofóbico o su opuesto, un sentimiento de separación, de extrañamiento frente al todo, de ajenidad. También puede manifestarse en la incertidumbre del sujeto para quien el mundo de los objetos, su espacialidad, muestra una apariencia caótica y falta de sentido. Incertidumbre que también puede referirse a la experiencia del tiempo, vivido en su enigmática heterogeneidad o como una suerte de disgregación sin historia, sin pasado y sin futuro. En general, la angustia asume la perplejidad y el desamparo ante lo desconocido, dispara un sentimiento de malestar en el cuerpo, una tremenda ansiedad, una exasperación o irritación constante, un paradójico sentimiento de ausencia en medio de un tiempo y un espacio discontinuamente abiertos, o continuamente cerrados.

La idea de angustia concita siempre la común experiencia del miedo, la desesperación, la impotencia y la insignificancia: es el sentimiento de lo tremendo, de la presencia irrebalsable de “la bestia”, tal como fue descrita desde los tiempos del Antiguo Testamento. Moloch, Leviatán, Mefistófeles, Moby Dick, Nosferatu son encarnaciones simbólicas de unas fuerzas inhibitorias, obstaculizantes, paralizadoras del desarrollo del

sujeto. La angustia profunda es una angustia de insignificancia: depende de la incapacidad de dar sentido a la propia existencia.

En términos existencialistas se entiende por angustia una actitud del hombre frente a su situación en el mundo. Para esta corriente del pensamiento, la raíz de la angustia sería la dudosa posibilidad de la existencia, la inquietud ante el modo injustificado que adopta el “ser-en-el-mundo”. No es un miedo determinado lo que dispara la angustia, sino la mera posibilidad de existir. La apertura de la existencia hacia un futuro incierto provoca ese sentimiento de amenaza inminente. En última instancia, la mera reflexión sobre la condición humana es suficiente para provocar la angustia. En el “poder-ser” heideggeriano se refleja una modalidad del “ser-ahí” (*Dasein*) que constituye la existencia como algo originariamente abierto, pero que, sin embargo, sólo puede cargarse como un peso insostenible: esta pesada carga sería lo que se anuncia en la angustia.

El corolario existencialista sobre esa condición no puede ser otro que el del “ser relativamente a la muerte”: aceptación de la muerte como posibilidad ineluctable, como certeza indeterminada de la existencia. Esa condición indeterminada, el destino del ser, es lo que distingue la angustia existencialista de cualquier miedo concreto, puntual, circunscrito. En definitiva, esta perspectiva sobre la angustia se reduce a reconocer un conflicto entre la existencia dada de hecho, humanamente siempre limitada, y una indeterminación del deber ser, absoluto y eterno.

Para el psicoanálisis, en cambio, la angustia es la respuesta a una situación traumática provocada por un aflujo de estímulos cuya intensidad es tan fuerte que no tiene posibilidad de descarga. Prototipo de esa situación es la temprana impresión del acto de nacer. Allí se condensa la experiencia de indefensión del individuo tras su abandono del útero materno, la pérdida del sentimiento jubiloso de unión y paz, esa suprema simbiosis con el mundo. El individuo, rememorando esa experiencia, reacciona ante toda situación de impotencia, lo que es siempre una reacción ante el peligro de lo desconocido. La angustia opera allí como señal de alarma que se dispara automáticamente para anticipar el trauma y defender el yo individual.

Así, indeterminadas entre la rememoración traumática del nacer y la presencia inevitable de la muerte, todas las concepciones de la angustia reflejan el sentimiento de impotencia de un individuo aislado de su contexto social. Pero en tal indeterminación, estos conceptos de angustia revelan un contenido ideológico conservador. En una perspectiva metateórica, dejan su lugar a una conciliación resignada con el mundo. La angustia existencialista o psicoanalítica se determina *a posteriori*, con una imposición teleológica: el destino de la angustia es la adecuación del individuo a lo real, la aceptación de una existencia arbitraria. Por ser mortal o meramente por haber nacido, el individuo nunca podrá superar sus limitaciones reales. En el primer caso es el destino preestablecido el que da la nota: el ser limitado, es, para morir. En el segundo es el origen traumático: el yo ha de reconocer su herida narcisista.

Nuestro concepto sobre la angustia profunda del individuo pretende superar esta indeterminación y sus consecuencias. No es en los extremos de la experiencia vital, el nacimiento o la muerte, en los que tal angustia se origina. La misma responde a la dinámica de un conflicto individual que se procesa en la oposición de sus dos fuerzas básicas: el potencial creativo y el bloqueo impuesto al mismo por la sociedad. La impotencia para desarrollarse en la dirección del potencial creativo debida a la compulsiva imposición de ese bloqueo, en esencia, es lo que aparece expresado en el sentimiento de angustia. Aquí no cuenta ninguna indeterminación. Es un bloqueo histórico y sistémico el responsable de tal experiencia angustiante: la presencia de la “bestia” no es otra cosa que la presencia inexorable del sistema. En lo exterior, estamos ante ella, y ella nos habita interiormente.

Las formas en que la angustia se expresa varían en los distintos momentos históricos, así como en los distintos momentos biográficos. Varían los contenidos simbólicos de sus exteriorizaciones, y también la intensidad con que se vive dicha angustia. Los contenidos, formas e intensidades se modifican porque la dinámica del conflicto apunta siempre a tratar de evitarla. ¿En qué consiste esa dinámica conflictiva que tiene como finalidad exorcizar la angustia, apaciguarla, olvidarla? ¿Cómo se procesa? ¿Cuáles son sus resultados?

2.3.1. LOS MECANISMOS DE PROYECCIÓN

En este momento, se hace necesario un proceso de abstracción para que podamos comprender como se articulan nuestras categorías básicas. Para esto nos ayudará la representación gráfica de un modelo de fuerzas análogo a los utilizados por las ciencias físicas.²⁵ Allí, el conflicto profundo entre el potencial creativo y el bloqueo (interno y externo) puede ser entendido como la contraposición dinámica de dos fuerzas de sentidos opuestos e intensidades desiguales. Que la fuerza “representante” del sistema —la fuerza que provoca el bloqueo— sea más intensa que la del potencial creativo traduce en este símil físico la prevalencia, tanto objetiva como subjetiva, del sistema capitalista sobre el individuo. El vector que representa el bloqueo sistémico será pronunciadamente más extenso en nuestro símil. Entonces nos preguntamos: ¿es posible que el conflicto esencial potencial creativo/bloqueo emerja “tal cual es”, descarnadamente, “a flor de piel”, en el individuo?

No descartamos tal posibilidad. Pero en ese caso: ¿sobreviviría el ser humano bajo los efectos de una fuerza aplastante que lo oprime y lo reduce a la condición de un “átomo insignificante”, imposibilitado de desarrollar su potencial creativo? Si así ocurriese, el individuo se vería enfrentado a su propia debilidad y a su inexpresividad, lo que le conduciría inevitablemente a la parálisis, al congelamiento y, finalmente, a la auto-destrucción. En esas condiciones, de alcanzar niveles masivos esa “parálisis individual”, la sociedad capitalista correría el riesgo de ver cuestionada su propia reproducción.

Lo que evita esta situación intolerable para el individuo y peligrosa para el sistema es la puesta en funcionamiento de un mecanismo psicológico profundo. A este proceso intrapsíquico lo denominaremos mecanismo de proyección.

²⁵ Frente a este símil, no debemos olvidar que estamos trabajando con procesos intrapsíquicos y psicosociales, por lo tanto, imposibles de cuantificar algebraicamente. No se trata de calcular la dimensión de las fuerzas en interacción ni tampoco el valor numérico de sus resultantes; tan sólo, pretendemos ilustrar gráficamente la dinámica que asume el conflicto individual en lo más profundo de la vida psíquica. La rigidez metafórica del símil físico puede adquirir la calidez del discurso poético cuando tomamos en cuenta lo que Frida Kahlo escribe en su diario: “miedo a saber que no somos otra cosa que vectores dirección construcción y destrucción para ser vivos, y sentir la angustia de esperar al minuto siguiente”.

No se trata aquí de la idea manejada por la psicología académica sobre la traslación de impulsos desde un sujeto receptor hacia su medio ambiente: el desplazamiento de un hecho neurológico o psicológico hacia un objeto del mundo exterior. Tampoco nos referimos a aquellos procesos psicológicos que el psicoanálisis ha denominado con los términos de “transferencia” (la actitud que asimila a una persona como si se tratara de otra proyectada: la maestra por la madre), “identificación” (la asimilación con un personaje ficticio en el cual el individuo se proyecta a sí mismo: el héroe del filme, el líder del grupo musical), o la misma “proyección” (la atribución a otro —objeto o persona— ciertas intenciones, deseos o actitudes incontestadas para uno mismo: lo que proyecta el homofóbico en el homosexual). Freud ha presentado la “proyección”, fundamentalmente, como un caso normal de defensa del “Yo”, cuando las características inconscientes e incontrolables de los procesos psicológicos (afectos) se desplazan hacia el mundo exterior (son “arrojados fuera”) para encarnarse en la construcción de una realidad suprasensible: aquello que el “Yo” no puede saber, aquello que el “Yo” no quiere ser. En todo caso, nuestro concepto no responde a ese proceso de defensa.

Tal como nosotros los concebimos, los mecanismos de proyección se refieren a la defensa simultánea del sistema internalizado y de la unidad personalizada del conflicto individual. En un nivel intrapsíquico son siempre un “mecanismo”: instrumentalmente, las fuerzas internalizadas del sistema defienden al individuo de una angustiante desintegración ocultándole la debilidad de su potencial creativo. Mientras tanto, el término “proyección” pretende dar la idea de un juego complejo de fuerzas motivacionales e iluminaciones imaginarias.

En nuestro símil físico, tal mecanismo intrapsíquico se podría ilustrar con un trazado discontinuo de los vectores a los efectos de representar la virtualidad de un equilibrio entre las fuerzas en oposición. De hecho, a partir del sistema internalizado se proyecta una fuerza virtual en la dirección del potencial creativo, cuyo sentido puede ser a “favor” (+) o en “contra” (–) de este último.

En el caso de que la proyección sea en el mismo sentido virtual del potencial creativo (+) el individuo “siente” y “vive” un desarrollo ilusorio, un suerte de “crecimiento” en su vida cotidiana que, por tratarse de una mera proyección, será “pseudo-creativo”.

Incluso, dependiendo de la intensidad de la fuerza proyectada, el individuo puede llegar a convencerse de estar cuestionando el sistema, de estar rebelándose contra él, cuando, en última instancia, es éste el responsable por esa fuerza proyectada. Por regla general, este tipo de mecanismo es el que opera en la juventud del artista vanguardista, el militante político contestatario o el activista contracultural.

Por el contrario, si la proyección está dirigida en un sentido virtual opuesto al del potencial creativo (–) y es lo suficientemente intensa, entonces, puede llegar a provocarse una “seudo–negación” de ese potencial. Así, en lugar del cuestionamiento al sistema, el individuo se “siente” una parte indisoluble del mismo, llegando a estar “mimetizado” con él (“la lógica del rebaño”). La aplicación total y absoluta al desempeño de un rol sistémico, prevalece en estos casos sobre cualquier cuestionamiento individual o social de la propia existencia.

Finalmente, habría un tercer tipo de mecanismo: el de la proyección nula (\emptyset). Ésta corresponde a una situación en la cual el conflicto profundo aparece a “flor de piel”, sin ninguna mediación proyectiva. Para el caso, el individuo se presenta como un “autista social”, con bruscos cambios en su comportamiento, alternando —sin ninguna motivación aparente— entre estados de actividad frenética y fuertes estados de apatía.²⁶ En este caso, la inestabilidad emocional y volitiva del individuo se aproximaría bastante a la descrita anteriormente como “angustia del conflicto esencial”.

Estos tipos de proyección, a pesar de contraponerse en la forma de operar, acaban teniendo el mismo objetivo: evitar la angustia que provoca en el individuo la impotencia en desarrollar su potencial creativo, debida al bloqueo que el sistema capitalista le impone a ese desarrollo. De estas tres maneras —por desarrollo virtual, por mimesis sistémica, o por disolución del agente— la angustia profunda del individuo tiende a aplacarse (aunque, vaya paradoja, en este último caso, la reducción de la angustia implica que el sujeto esté siempre al borde de su aniquilamiento).

²⁶ Este mecanismo de proyección neutra no puede asimilarse con los casos personales en que operan patologías neurológicas: recordemos que aquí nos estamos refiriendo a un juego de fuerzas virtuales, psicológicas y psicosociales, omitiendo toda consideración de los aspectos neurológicos y biofísicos.

En todos los casos se trata de procesos psicológicos inconscientes que discurren con una cierta naturalidad en la vida interior del individuo. Pero tal naturalidad encierra una contradicción aparente. Al definir el sistema internalizado hacíamos mención a una paradoja: el individuo vive como propias la axiología impuesta por el sistema. Ahora, esta paradoja queda resuelta. Es mediante los mecanismos de proyección que el sistema individualizado puede llegar a resultados virtualmente tan disímiles: el seudo-desarrollo (en la proyección a favor del potencial creativo), la homogeneización sistémica con el conjunto social (proyección en contra del potencial creativo) o la disolución de cualquier motivación personal para la acción (proyección nula).

A través del mecanismo de proyección adoptado, el individuo no sólo encubre el origen de sus valores, normas y pautas de conducta, sino que, proyectándose a partir de estos, logra también evitar la angustia profunda de su existencia bloqueada. Por esto, sería un error grave considerar la actividad práctica desarrollada por el individuo como un mero “producto del sistema”. En una u otra modalidad, esa actividad práctica se corresponde con una profunda actividad intrapsíquica.

Con el concepto de mecanismo de proyección intentamos refutar todo paradigma determinista: sea que el determinismo se centre en lo económico, lo social, lo cultural o lo psicológico. De igual forma, con el concepto de mecanismo de proyección intentamos superar los límites de los actuales enfoques multidisciplinarios: el eclecticismo de estos se debe a que no tienen en cuenta la particular unidad sistémica de individuo y sociedad ni los procesos de mediación síquica (implicados por nosotros en la categoría de “proyección”). En ambos casos, la tendencia a presentar un individuo absolutamente pasivo e impotente frente a las fuerzas sistémicas es excesivamente caricaturesca.

Detrás de todo acto de conformidad sistémica habrá siempre un impulso activo del individuo de ajuste de su potencial creativo. También es válida la contraparte: detrás de cualquier acto rebelde puede mostrarse un valor sistémico fuertemente arraigado. El siglo XX, tan rico en contrastes individuales y sociales, en públicas ilusiones rebeldes y sucesivos desencantos privatistas, requiere de la articulación puntual de estas categorías

para ser mínimamente comprendido. Con la reciente historia de la juventud sucede lo mismo.

2.3.2. LOS MECANISMOS DE ADAPTACIÓN

En el “mundo aparente”, en la sociedad, en la vida cotidiana de los agentes sociales, esas proyecciones psíquicas inconscientes se traducen en distintas actitudes individuales empíricamente contrastables. Percepciones, deseos, pensamientos, criterios de evaluación, preferencias e inclinaciones prácticas que se relacionan con el contexto social aparecen con cierta regularidad mecánica en la conducta del individuo. Se trata, en este nivel, de la formación y puesta en práctica de mecanismos de adaptación del individuo al sistema.

Estos mecanismos de adaptación aparecen en un nivel de mediación entre la proyección intrapsíquica y la correspondiente actividad práctica que les permite expresarse. De allí que los mismos estén simultáneamente condicionados por el conflicto profundo del individuo y por las condiciones sociales e históricas en que éste se inserta, o dicho de otro modo, se pone en escena. Nuestro concepto de adaptación pretende dar cuenta de ese doble condicionamiento, pretende captar la forma del equilibrio de las tensiones psíquicas en el contradictorio entorno sistémico de la sociedad. Por ello es conveniente deslindarlo de las ideas comúnmente expresadas con el término “adaptación” en el ámbito de la sociología (Parsons, Merton) y la psicología (Piaget).²⁷

El concepto parsoniano de adaptación no guarda relación alguna con el conflicto individual, al menos no directamente. Para Parsons, la personalidad entra como un sistema cuya funcionalidad consiste en la consecución de metas y en la especificación de los ámbitos de acción acorde a una reducción de la contingencia de la acción. Así se aclara el lugar del individuo en este marco teórico: en cuanto “actor” intencional concreto, sólo le cabe combinar orientaciones de acción especificadas acorde a la

²⁷ Al respecto, véase VENTURA, A.: *Para una sociología de la juventud*, 2015, inédito.

situación en que se encuentre. En cuanto “agente”, sus posibilidades de modificar la realidad y las reglas de acción son prácticamente nulas.

En el caso de Piaget, la noción de adaptación resultante connota el carácter de una doble necesidad: lógica y biológico-natural. A su modo, Piaget cierra el camino abierto por Darwin en lo referente a la vinculación de las nociones de inteligencia y adaptación. Lo hace acreditándose sobre la base de un sofisticado programa de investigación lógico y experimental:

La inteligencia, cuyas operaciones lógicas constituyen un equilibrio a la vez móvil y permanente entre el universo y el pensamiento, prolonga y concluye el conjunto de los procesos adaptativos. La adaptación orgánica no asegura, en efecto, más que un equilibrio inmediato, y consecuentemente limitado, entre el ser viviente y el ambiente actual. Las funciones cognoscitivas elementales, tales como la percepción, el hábito y la memoria, la prolongan en el sentido de la extensión presente (contacto perceptivo con los objetos distantes) y de las anticipaciones o reconstituciones próximas. Únicamente la inteligencia, capaz de todas las sutilezas y de todos los subterfugios por la acción y por el pensamiento, tiende al equilibrio total, con vista a asimilar el conjunto de lo real y a acomodar a él la acción que ella desease de su sujeción al *hic* y al *nunc* iniciales.²⁸

Pero en esta conceptualización la adaptación nunca es entendida como el resultado de un conflicto básico en la conformación de la individualidad. La concepción evolucionista y universalista del desarrollo de un sujeto autónomo no sólo imposibilita la asimilación de una conflictividad individual que se hace histórica y social, sino que oculta las fuentes profundas de la misma: el carácter limitante que para el individuo asumen los “esquemas cognitivos” al internalizarse en un proceso de socialización sistémica.

Inclusive cuando la concepción de Piaget reconoce que la sucesión evolutiva de las formas cognoscitivas del sujeto no puede darse al margen de una direccionalidad significativa y de un marco de experiencia previa, tampoco allí, el psicólogo evolutivo, puede reconocer la fuerza que ejerce el bloqueo sistémico (internalizando su

28 PIAGET, J.: *Psicología de la inteligencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1992, p. 19.

normatividad axiológica) sobre las formas de percepción de la realidad, los afectos, las actitudes y las conductas individuales. El concepto de “adaptación” de Piaget, aún relativizado en una dirección constructivista y en una perspectiva estructuralista de fuerte contenido genético, no escapa del fuerte biologicismo del que parte y el débil naturalismo al que arriba.

Separándonos de los paradigmas funcionalistas y biologicistas, nosotros insistimos en la perspectiva del conflicto individual, el cual determina el carácter activo de la conducta social. Los mecanismos de adaptación están dados en relación con los mecanismos de proyección y estos se disparan biográficamente desde el conflicto profundo del individuo. La adaptación es un resultado de ese conflicto, expresado en la conducta social del individuo. Allí adquiere un carácter histórico y por esto no puede asumir el fatalismo de una necesidad, ni social ni biológica. De hecho, el carácter potencial de la creatividad humana relativiza desde sus orígenes la perspectiva de cualquier noción de adaptación al estilo *big brother*. Y por esto es que también discrepamos con la perspectiva freudo-marxista de Adorno, para quien, en la época del capitalismo organizado de los monopolios, la era del “mundo totalmente socializado”:

El poder social apenas si necesita ya de las agencias mediadoras del yo y de la individualidad, circunstancia esta que se manifiesta precisamente como un crecimiento de la psicología del yo, mientras que en verdad la dinámica psicológica individual queda sustituida por la adaptación —en parte consciente, en parte regresiva— del individuo a la sociedad.²⁹

Tal sustitución no puede darse nunca. Es conceptualmente erróneo, siquiera, pensarla; dado que, sin concebir la dinámica psicológica individual: ¿qué aspecto del mundo sería el totalmente socializado? Y sin embargo, como decíamos antes, en la cotidianidad sistémica del capitalismo no sólo se hace imposible el despliegue del potencial creativo individual sino que el sistema internalizado debe ocultarlo y desfigurarlos, proyectándose

29 ADORNO, T., citado en HABERMAS, J.: *Pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990, p. 59.

sobre el mismo. En esto reside, precisamente, la dinámica psicológica individual en el marco histórico del sistema capitalista.

Tales proyecciones, en la medida en que se consolidan como un mecanismo psíquico, se asumen como la fuerza motivacional del individuo. El mecanismo de adaptación es el resultado de traducir a una práctica social los mecanismos de proyección. Tal traducción se garantiza en la transformación de los motivos inconscientes en actitudes intencionales simbólicamente estabilizadas.

Los mecanismos de adaptación utilizados por los individuos pueden ser agrupados en tres grandes bloques con sus respectivas variantes internas: **rebelde**, **conformista** y **autodestructivo**. Para cada caso dependerán del sentido de la proyección consolidada: a favor para el primero (+), en contra para el segundo (-) y nula en el último (\emptyset).

Cabe insistir en lo erróneo de considerar la actividad práctica desarrollada por el individuo como un mero producto del sistema. El caso del mecanismo autodestructivo puede ser paradigmático: es el individuo quien activamente se destruye a sí mismo, pero lo hace como expresión de una situación en la cual el sistema impone una “depauperación” e inestabilidad absoluta de los impulsos creativos individuales. El resultado de la dinámica psíquica es el “desequilibrio interior” en un punto cero y la correspondiente anulación de su actividad social como individuo.

En general, los mecanismos de adaptación, por la variedad de factores que integran en el plano biográfico e histórico social, no aparecen nunca en forma “pura”. Pueden aparecer combinados, si bien siempre habrá uno que sea predominante, y que, por ende, para el período histórico en cuestión, definirá el tipo y el carácter de la respuesta del individuo. Esto será así hasta que ese mecanismo entre en crisis y sea sustituido por otro.³⁰

A su vez, es importante destacar que la intensidad que puede adoptar un mismo mecanismo de adaptación (producto de la intensidad variable de la proyección), dará lugar a la emergencia de subtipos adaptativos que son diferentes, esencialmente por una cuestión de grado y no por diferir en el modo de reproducción sistémica. Por ejemplo, dentro de un mismo mecanismo de adaptación conformista, podremos encontrar las

³⁰ Este aspecto de la crisis de un mecanismo de adaptación será fundamental para que comprendamos la génesis y el ocaso de los movimientos juveniles; muy en particular, los de la década del 60.

variantes automáticas, apáticas o cínicas (las que serán analizadas en detalle en los siguientes capítulos). El carácter innovador (o no) de estos subtipos (entre otros aspectos a evaluar), es lo que nos permitirá establecer un ordenamiento jerárquico cinematográfico en nuestro trabajo (y esto más allá de evaluar las calidades artísticas de los filmes), como única forma de interpretación plausible acerca de la relevancia (o no) de los diferentes comportamientos juveniles en un mismo período histórico.³¹

En la perspectiva de una representación social de los mecanismos de adaptación se presenta la necesidad de definir las formas en que dichos mecanismos se instrumentalizan, esto es, se configuran como relaciones sociales particulares. A partir del concepto de adaptación y sus diferentes tipos, estamos ahora en condiciones de introducir una nueva categoría: los aparatos de adaptación.

2.3.3. LOS APARATOS DE ADAPTACIÓN

Los aparatos de adaptación no se deben confundir con los “aparatos ideológicos de dominación” (tal como los definió Althusser³²). A pesar de que en algunos casos ambos

31 En este sentido, no es el mismo el destaque analítico que se le debe imprimir a películas como *Stranger Than Paradise* de Jarmusch o *Slacker* de Linklater (prototipos de un innovador mecanismo de adaptación conformista: el apático de los años 80, el cuál analizaremos en detalle en el capítulo 7) que al cine *mainstream* de entretenimiento de cualquier época. En ese sentido, podemos establecer que películas postapocalípticas como la tetralogía *The Hunger Games* (*Los juegos del hambre*, 2012-2015), *Twilight* y su secuela (*Crepúsculo*, 2008-2009), la saga cinematográfica de Harry Potter (2001-2011), e incluso —si nos remontamos hasta los años 70— la de *Star Wars* de George Lucas, representan, todas ellas, el grado cero de diferentes mecanismos conformistas automáticos que responden siempre a la “lógica del rebaño”. Más allá del rédito comercial que se persigue con este tipo de películas (que no por casualidad son siempre sagas), lo importante es que apuntan a un tipo de espectador joven-adolescente que es portador de una personalidad sistémica internalizada sólidamente estructurada. Para mantener esta “lógica del rebaño” en permanente circulación, es imperioso que la industria cinematográfica, antes de culminar una saga, ya esté pensando en el lanzamiento de una nueva: *The 5th Wave* (*La quinta ola*), basada en la trilogía de Rick Yancey,, estrenada a comienzos de 2016, ya vino a ocupar el lugar de las anteriores.

32 Véase: ALTHUSSER, L.: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970. Se puede ver una aproximación a los postulados de este autor desde la perspectiva de la teoría cinematográfica de influencia marxista en STAM, R.: *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 160-163.

pueden coincidir (partidos políticos, medios de comunicación de masas, etcétera), la función y el sentido de ambos es completamente diferente.

Los aparatos ideológicos de dominación adquieren formas institucionales públicas y privadas: empresas, institutos y laboratorios de ciencia y tecnología, institutos universitarios, academias de arte, los diferentes ámbitos de la industria cultural, los *mass media*, el sistema judicial y sus institutos de jurisprudencia, el sistema educativo en sus diferentes niveles, la familia, los clubes deportivos, las instituciones religiosas en toda su variedad, etcétera. En su funcionalidad, todos ellos realizan y promueven la hegemonía de las pautas dominantes de valor cultural. Para lograr tal hegemonía, deben reinterpretar y reformular las pautas culturales en relación con la realidad social de los sujetos de acción susceptibles de asimilarlas, con sus situaciones y sus correlaciones de fuerza, con las necesidades por ellos expresadas, y con la disponibilidad de satisfactores adecuados. Para realizar todo esto, los distintos aparatos ideológicos diferencian, separan y complementan sus funciones:

- Instauran una red de instituciones especializadas para cada dominio de valor, las cuales oficiarán como un ámbito de decisión último sobre la validez de los contenidos culturales racionalmente procesados.
- Ajustan la complejidad de las pautas culturales sobre una línea media de asimilación y aprendizaje, volcándose a tareas de divulgación de las pautas así estandarizadas.
- Colocan las distintas pautas culturales en conexión inmanente con orientaciones de acción meramente instrumentales, como son la competitividad y el éxito, la acumulación y la apropiación material, el dominio estratégico y la aprehensión objetivante.
- Establecen los parámetros de desviación respecto a las pautas —esa línea funcional que separa “lo normal” y “lo patológico”—, abriéndose así a una tarea permanente de revisión, ajuste y recuperación normativa.

En cambio, para el caso del aparato de adaptación su importancia está en posibilitar la objetivación y fijación del mecanismo de adaptación. Dicho con otras palabras, el aparato de adaptación es fundamental para la instrumentalización a nivel social de la adaptación proyectada psicológicamente por el sistema internalizado del individuo. Ejemplos típicos son los partidos políticos de las izquierdas radicales, las comunas hippies, las terapias alternativas en institutos informales, las sectas religiosas, los grupos de teatro alternativos, las bandas de rock, las revistas *underground*, etcétera.³³ Se trata siempre de relaciones interpersonales intensas. Si adoptamos el término “aparato”, es por lo que connota con su sentido de instrumentalización, de utilización, de automatismo en la conducta individual que se apropia de él. En muchos casos, el propio carácter de “aparato” implica la existencia de unos sofisticados procesos de racionalización de la práctica social que encubren fuertemente las motivaciones y actitudes proyectivas así como las conductas adaptativas, al punto que las mismas se hacen por completo irreconocibles para quienes participan en ellos.

A diferencia de los aparatos de adaptación, en el caso de los aparatos ideológicos nos enfrentamos con los centros utilizados por la clase dominante para la transmisión de su ideología. Tampoco ha de confundirse el aparato de adaptación con los ámbitos de socialización de la juventud. Esta confusión es común en los análisis sociológicos que explican la práctica social de la juventud en razón de una ajenidad respecto a la sociedad: una etapa de moratoria social en la vida del individuo. Para estos enfoques, la juventud es considerada como algo exterior a la sociedad, como un grupo etario en proceso de socialización.

Para nosotros, la participación del individuo en un aparato de adaptación implica, por definición, que el proceso de socialización —entendido como proceso primario de conformación del sistema internalizado— ya ha culminado: el joven no puede menos

33 El concepto de aparato de adaptación se complejiza sobremanera en la era digital de este nuevo milenio. El advenimiento de Internet con sus redes sociales como ámbito privilegiado de participación juvenil, hace que el ciberespacio en su totalidad acabe funcionando como aparato de adaptación virtual para los diferentes mecanismos (conformista, rebelde o autodestructivo) y sus múltiples variantes internas. En el capítulo 9 —más precisamente cuando analicemos una película fundacional de esta era digital como es *Matrix* de los Hermanos Wachowski— nos detendremos en la evaluación de este desplazamiento histórico de la objetivación desde lo “real” hacia lo “virtual”.

que vivir la tensión conflictiva que esa culminación genera e intenta expresarla por las más variadas vías. El individuo, al formar parte de esos aparatos, lo hace para instrumentar su mecanismo de adaptación, con lo cual intenta, consecuentemente, fijar su proyección.

Consideramos que sólo es relevante hablar de aparato de adaptación cuando se trata de un mecanismo rebelde. Aquí, los efectos de la proyección en el sentido del potencial creativo (seudocreación y rebeldía) contrastan frontalmente con los valores transmitidos por los aparatos ideológicos (los aparatos políticos del Estado, la familia, las instituciones del sistema educativo, etcétera).

Por el contrario, para el mecanismo conformista —hablando metafóricamente— el sistema internalizado absorbe al potencial creativo, la instrumentación de la proyección se realiza en la propia dinámica de la reproducción automática del sistema. En este caso, la existencia de un aparato de adaptación no tendría mayor utilidad, pues el individuo establece una simbiosis con sus semejantes en el propio orden de las instituciones sociales, fusionándose con los demás de manera indiferenciada (lo que hemos presentado como “mimetismo social” o “lógica del rebaño”).

Por último, el mecanismo autodestructivo no utiliza ningún aparato de adaptación estable. La actividad síquica incoherente, inconstante e inconsecuente del individuo implica, básicamente, la inestabilidad de cualquier objetivación proyectiva. Lo típico para los sujetos que proyectan ese mecanismo es el rechazo virulento de todo tipo de aparato ideológico o de adaptación, sea cual sea su sentido: “contra todo y contra todos”, incluidos ellos mismos, podría ser el lema que los caracteriza.

Esquemáticamente, y a manera de resumen para este apartado, podríamos imaginar una línea que fuese desde lo más profundo de la vida individual hasta lo más visible de la vida social. Tal línea la podemos trazar sobre cuatro puntos categoriales:

- La disparidad entre la fuerza normativa del sistema internalizado (la presencia de “la bestia” en las profundidades de la vida psíquica) y el potencial creativo del individuo provoca una angustia de insignificancia. Esta angustia se hace insostenible para el individuo y potencialmente desestabilizadora para el sistema.

- Para resolver esa situación, se desencadena un proceso intrapsíquico, que consiste en la aparición de un mecanismo de proyección. Desde el sistema internalizado, en la dirección del potencial creativo, se proyectan fuerzas virtuales. Tal mecanismo de proyección puede configurar un desarrollo seudocreativo del potencial creativo, su seudonegación, o la pseudoanulación de las fuerzas del conflicto esencial.
- Estos mecanismos de proyección tienden a evitar la angustia profunda, permitiendo al individuo orientarse actitudinalmente en su vida cotidiana dentro del sistema social. En este sentido, la consolidación del mecanismo de proyección se presenta como mecanismo de adaptación. En referencia directa a los mecanismos de proyección sobre el potencial creativo se pueden reconocer tres tipos de actitudes adaptativas: rebelde (para la proyección a favor), conformista (para la proyección en contra) y autodestructivo (para la proyección nula).
- Tales mecanismos de adaptación se objetivan y fijan en relaciones sociales. Fundamentalmente, para los casos de adaptación rebelde, por la característica distintiva de tales relaciones, la objetivación del mecanismo asume la forma de aparatos de adaptación.

Por cierto, esa línea que va desde el individuo hasta la sociedad es algo metafórico. Como el símil físico que antes presentamos, sólo es adecuada a los efectos de fortalecer el discurso teórico-analítico, diseñar la investigación multidisciplinaria y favorecer la claridad expositiva. Desde el momento en que fijamos el origen de esa línea en el conflicto de las fuerzas intrapsíquicas, el recorrido hasta la sociedad no admite linealidad alguna: en todo caso, se trata de una compleja dialéctica multidimensional de fuerzas y mediaciones, materiales y simbólicas a la vez.

En la dimensión fáctica, las tensiones, la angustia, el sufrimiento, la fuerza de los afectos, la violencia de la adaptación, las ilusiones de los autoengaños y sus desilusiones quiebran cualquier linealidad. Sin embargo, así lo pensamos, la validez teórica de las categorías se sustenta en su apertura para integrar esos quiebres en la continuidad de una explicación coherente.

2.4. LA JUVENTUD COMO MÁXIMA TENSION CONFLICTIVA

La dinámica conflictiva que hemos conceptualizado intenta captar la articulación de individuo y sociedad en su realidad esencial y en su movimiento aparente. Esta conflictividad es inherente a los procesos simultáneos de individuación y socialización. Consideramos que es en la juventud donde el conflicto esencial entre el potencial creativo y el bloqueo alcanza su máxima tensión, al extremo de adquirir en determinadas coyunturas históricas un carácter explosivo. Sólo podremos explicar satisfactoriamente la distintas motivaciones, actitudes y conductas del joven, así como el conjunto de las prácticas juveniles en su dinámica histórica, si nos situamos desde el punto de vista del joven y asumimos esa conflictividad esencial como categoría básica explicativa.

Ahora bien, ¿por qué es en la juventud donde el conflicto esencial adquiere su máxima tensión? Desde nuestro punto de vista, por la combinación y contraposición de los procesos de socialización e individuación que contribuyen a exacerbar el conflicto esencial. A saber:

- Es en esta etapa del desarrollo del individuo en el sistema capitalista que se puede considerar concluida la socialización del joven y, por lo tanto, la correspondiente consolidación de su personalidad internalizada (bloqueo interno).
- También en esta etapa se producen modificaciones sustanciales en el cuerpo (cambios bio-fisiológicos: cambio de peso y estatura, maduración de los órganos sexuales) y en la psiquis del joven (completa el desarrollo de las capacidades cognitivas, de simbolización, etcétera). Se alcanza así la llamada madurez psico-biológica, abriéndose el abanico de posibilidades para el desarrollo del potencial creativo.

Estos son los dos factores claves. Luego, sobre esta base, se abre toda la gama de condicionantes históricos que convierten a la juventud en una formación intersubjetiva, y que le dan su dinámica específica, organizada en los mecanismos de adaptación y

recubierta por todo el simbolismo de las problemáticas sociales, las luchas por la hegemonía cultural y las búsquedas personales de identidad.

2.5. TIPOS JUVENILES Y FAMILIA

Hasta aquí, en principio, estaríamos abarcando los aspectos estructurales referidos a la personalidad, los cuales son considerados en función del conflicto profundo del individuo y de la forma en que define un mecanismo de proyección y adaptación —lo cual, como veíamos, es necesario para evitar la angustia que provoca dicho conflicto. Algunos de esos aspectos (el biológico-sexual, el psico-dinámico) son de carácter permanente, propios de la naturaleza humana pre-lingüística. Por así decir, configuran parte del entorno sistémico. Pero allí, el componente psico-genético, referido en una primera instancia a la socialización familiar, ya conecta con una característica importante del conflicto del individuo: su carácter histórico.

La configuración de las relaciones de parentesco y familiares, agente socializador en una primera instancia, siendo una condicionante clave en lo que refiere a los aspectos evolutivos del desarrollo de la identidad, es a su vez una dimensión especial del bloqueo. En las relaciones familiares (por acción u omisión) aparecen sintetizados tanto el aspecto interno como el externo del conflicto del individuo. En cuanto bloqueo interno, la familia (incluso en su actual fase de crisis y pérdida de legitimidad y autoridad normativa) surge como una “pauta en sí”, como un “futuro preanunciado” que el individuo internaliza en el curso de su socialización primaria.

Esta pauta, central para los aspectos de la reproducción sistémica (en asuntos claves como la reproducción biológica o la reproducción de la propiedad privada y de su legitimación ideológica) es relevante al analizar los mecanismos de adaptación juveniles, tanto los conformistas, donde la pauta se expresa y busca realizarse automáticamente, como los rebeldes, donde la pauta, en principio negada o contestada, sigue operando en un plano inconsciente, en el sentido en que, el individuo, más tarde o

más temprano, más normal o más *sui generis*, conformará la propia familia. En esta última dirección se procesó la realidad de los movimientos juveniles de la década del 60. En todo el mundo, jóvenes que en apariencia ajustaban cuentas con sus familias, se iban de sus casas buscando concretar modelos alternativos de convivencia cotidiana. No obstante, fueron incapaces de superar las pautas inconscientes, directrices de sus sistemas internalizados, entre las cuales, realizar un modelo de familia nuclear, patriarcal, privatista, orientado al éxito y el consumo, era una referencia principal del accionar juvenil rebelde. Es el caso de los jóvenes que formaron las comunidades hippies que, si bien cuestionaron aspectos importantes de la familia nuclear monogámica, fueron incapaces de proponer una alternativa radical a la misma que pudiese autoreproducirse en términos generacionales y estabilizar su continuidad en el tiempo. Rápidamente se extinguieron o degeneraron en modelos limitados en cuanto a su carácter transformador de la sociedad.³⁴

En el caso de los jóvenes rebeldes, sus conflictos les impiden realizar la pauta automáticamente. La pauta sigue estando presente, pero el mecanismo de proyección, y luego de adaptación, les exige revertir o reformular el sentido de dicha normatividad. Allí se desatan las complejas proyecciones que hacen que, si el individuo piensa y siente de una forma distinta a la de sus autoridades parentales (imaginarias, simbólicas o reales), y si actúa en consecuencia, estará desarrollándose en un sentido creativo. Ciertamente que la posibilidad de concretar ese comportamiento rebelde no depende sólo de sus fuerzas. Allí entran a incidir circunstancias históricas directamente vinculadas con el hecho que el sistema no logre encauzar esa disidencia y abra espacios para que puedan surgir y crecer los aparatos de adaptación necesarios para canalizar la original proyección adaptativa rebelde.

Por otro lado, hemos de anotar aquí que las relaciones familiares reales y concretas forman parte del bloqueo externo sobre el potencial creativo del individuo. Las relaciones entre padres e hijos, entre padres respecto de los hijos y entre hijos subordinados a la actitud de los padres, son en sí mismas, un obstáculo para el desarrollo del potencial creativo, pues no hemos de olvidar que la familia, en cuanto tal,

³⁴ MELVILLE, K.: *Las comunas en la contracultura*, Barcelona, Kairós, 1980.

tiene determinados cometidos funcionales a la autoconservación sistémica. Para ello es que se adecua como pauta y como organización institucional. Esta última apreciación no debe hacernos olvidar que en este plano nada es lineal. La familia, en cuanto refiere a los aspectos del desarrollo psico-dinámico (desarrollo de las capacidades afectivas, estímulos a la formación y a la estabilización de la confianza básica, ontológica, en el trato con el mundo de la vida), igual que como lo veíamos antes respecto del aprendizaje del lenguaje, no deja de operar como una instancia contradictoria y ambigua: es a la vez estímulo y bloqueo para el desarrollo del potencial creativo. De allí, también, su capacidad de reproducirse funcionalmente y de operar (incluso a pesar de su crisis permanente) modificando sus dinámicas institucionales en el transcurso del tiempo y adaptándose, también ella en cuanto institución, a los cambios operados en el sistema capitalista (el matrimonio homosexual sería un buen ejemplo de esto último).

2.6. HISTORICIDAD DEL CONFLICTO ESENCIAL DE LA JUVENTUD Y SU VINCULACIÓN CON LA TECNOLOGÍA

Pero en este punto, donde ya entramos a considerar los componentes estructurales que condicionan la existencia de la categoría sociológica de la juventud, es necesario aclarar el sentido en que el conflicto básico (y la máxima tensión que adquiere en la etapa juvenil) es histórico. Primero, reafirmar que la conflictividad profunda del individuo (potencial creativo y bloqueo) y su dinámica de proyecciones y adaptaciones, es histórica. Segundo, aclarar que el conflicto esencial es histórico, pues, depende de la fase de acumulación capitalista a la que nos estemos refiriendo. Y esto en un doble sentido:

- Al modificarse las necesidades de producción/reproducción del sistema, se modifican los valores culturales, las pautas y las normas transmitidas por los aparatos ideológicos, así como el tipo y las características del ordenamiento racional-instrumental de las organizaciones e instituciones que sostienen la reproducción

sistémica del mundo (varía la incidencia de los medios sistémicos del dinero, el poder, la comunicación mediática, variando con ello las formas de alienación y cosificación de las conductas de los agentes y actores sociales). En esta dirección, nos referimos a una variación histórica del bloqueo externo e interno: la normatividad axiológica internalizada variará, así como la oposición que la misma encontrará en las instancias en que ha de realizarse.

- Al desarrollarse las fuerzas productivas, con el correspondiente avance tecnológico, se produce un crecimiento de los estímulos al potencial creativo. En el presente, el ejemplo más evidente es el de las tecnologías de la información y las comunicaciones, con todo el imaginario tecno-utopista que han desatado en las últimas décadas. Pero ya en el pasado el desarrollo de las tecnologías había jugado un papel de estímulo muy fuerte. Eso es evidente en el surgimiento de las vanguardias modernas, que dieron cauce y expresión a ese estímulo bajo la formación de una “imaginación técnica”, tal como la designó Andreas Huyssen.³⁵

En un plano más mundano, las tecnologías ofician como estímulo al potencial creativo pues desde el momento en que el individuo se apropia de las capacidades que ellas brindan, sea a la manera de prótesis para las capacidades cognitivas, expresivas o comunicativas, sea a la manera de fuerzas productivas reales, liberadoras del tiempo de trabajo, están ya en su propio desarrollo cuestionando la estrechez de las formas de relación social en que las mismas se ponen en funcionamiento: la propiedad y el consumo privado bajo formas mercantiles. Los potenciales que encierran formaciones tecnológicas como internet son un estímulo inmediato para el cuestionamiento de esas formas elementales del bloqueo sobre el potencial creativo, más allá que en este plano, como en los otros que hemos analizado, el hecho que esos estímulos se procesen desde

35 “La tecnología jugó un papel crucial en la tentativa de la vanguardia por superar la dicotomía arte/vida y hacer del arte un elemento productivo en la transformación de la vida cotidiana. (...) ningún otro factor ha influido tanto en la emergencia del nuevo arte de vanguardia como la tecnología, que no sólo alimentó la imaginación de los artistas (dinamismo, culto a la máquina, belleza de la técnica, posiciones productivistas y constructivistas), sino que al mismo tiempo penetró hasta el corazón de la obra misma”. HUYSEN, A.: *Después de la gran división*, Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo, 2002, p. 29.

normatividades axiológicas que bloquean el potencial creativo, no hace más que exacerbar las tensiones subyacentes del conflicto individual.

De ahí que, al final de cuentas, aspectos como este de la tecnología, oficiando inconscientemente como un estímulo sobre el potencial creativo, igual habrá de ser incorporado en las prácticas cotidianas de la juventud en el marco preciso de un mecanismo de adaptación. Nunca será igual la relación que mantiene un joven con la tecnología si este se da en el marco de un mecanismo de adaptación conformista, rebelde o autodestructivo. Y nunca será igual el trato que tendrán las distintas generaciones de jóvenes con las tecnologías, pues no sólo éstas se desarrollan y varían su condicionamiento de las estructuras sociales, sino que el joven de una generación incorporará en su vínculo con ellas un referente inconsciente dirigido a las generaciones anteriores. El vínculo que los *yuppies* de los 80 establecen con las tecnologías no es independiente del vínculo que la generación *hippie* de los 60 mantuvo con ellas, habiendo mediado entre *yuppies* e *hippies*, una negación rotunda como fue la de los jóvenes *punks* de los años 70.

2.7. CRISIS DEL MECANISMO DE ADAPTACIÓN Y CRISIS DE REALIZACIÓN

Los mecanismos mantienen su predominio hasta que entran en crisis y son sustituidos por otro. Este aspecto —el de la crisis de un mecanismo de adaptación— será fundamental para que comprendamos la génesis y el ocaso de los movimientos juveniles rebeldes de la década del sesenta, y sus repercusiones que, bajo un manto de silencio y mistificación, llegan hasta nuestros días.

De todos modos, antes de tratar ese punto, es necesaria la conceptualización de una categoría que resulta imprescindible para nuestros propósitos hermenéutico-ideográficos. Se trata del concepto de crisis de realización. Este concepto engloba la dinámica de la gran mayoría de los componentes estructurales referidos desde lo social por la juventud. Las cuestiones de socialización, interacción e integración, no le son

ajenos. Tampoco los componente estructurales socio-económicos, donde la pertenencia a determinada clase social, y el tipo de moratoria económica que ello implica, es ajeno a esa crisis de realización. Mucho menos lo son los componentes estructurales socio-pedagógicos, donde la formación y capacitación desempeñan un papel clave, tanto en lo referente a las conductas juveniles, como en lo relativo a esta crisis de realización y a la definición puntual de un mecanismo de adaptación.

Cuando analizábamos la normatividad axiológica internalizada en función del bloqueo interno que provoca en el desarrollo del potencial creativo individual, lo asumíamos como una categoría esencial, no necesariamente reconocible a nivel consciente por parte del individuo. Sin embargo una cosa son los valores, las pautas, las normas y el bloqueo que provocan y otra, sustancialmente diferente, es la posibilidad práctica de que se puedan concretar en la vida cotidiana del individuo.

Un ejemplo bastante simple puede ilustrar esto que acabamos de enunciar: si una de las pautas que forman la personalidad internalizada del joven es llegar a ser un profesional (algo que a mediados del siglo veinte podía ser considerado como un valor típico de las clases medias) pero sucede que, por determinadas circunstancias ajenas a su voluntad, el individuo no logra hacer efectivo dicho objetivo internalizado (o sea, no puede consagrar su vida al desempeño profesional instituido al que en algún momento aspiró), entonces nos enfrentamos a un caso típico de crisis de realización. Otro ejemplo, más complejo, podría ser el de la emigración juvenil que se lleva a cabo desde los países del sur (periféricos, subdesarrollados o en vías de desarrollo) hacia los países del norte (centrales, desarrollados), emigración que entre otros factores ha desencadenado desde los años 90 del siglo pasado esa ola creciente de xenofobia y violencia étnica, siendo los inmigrantes del tercer mundo sus principales víctimas. La complejidad del fenómeno radica en que la emigración juvenil puede responder a dos motivos: por un lado, puede ser la respuesta ineludible a una crisis económica endémica de los países periféricos o a la situación de fragmentación extrema en que han quedado países como Libia o Siria luego de la “intervención occidental”; por otro, puede responder a crisis de realización personal. En este último caso, jóvenes que pueden conseguir un empleo, al hacerlo experimentan que las condiciones (y remuneraciones) del mismo están muy por debajo

de sus aspiraciones, esto es, descubren inmediatamente o a mediano plazo que el trabajo en que se desempeñan está en desacuerdo con sus valores y pautas internalizadas, las cuales, obviamente, son diferentes según la clase social a la que pertenece el joven o la joven en cuestión. La emigración, en este último caso, motivada por la búsqueda de un trabajo más acorde a las aspiraciones, responde a una crisis de realización y no a una mera crisis de desempleo. Este último fenómeno se ha vuelto un *boomerang* desde la periferia al centro a partir de la crisis global del capitalismo en el 2008 (los casos de Grecia y España son más que elocuentes).

Hemos de advertir que esta temática de la emigración juvenil, es por supuesto, más vasta que estas pocas líneas. Sus causas no son solo económicas sino también sociales, culturales, políticas, etc, y, lo más importante, para comprender sus motivos habría que desentrañar el sentido profundo que tiene para el joven la conducta migratoria; esto es, habría que considerar no sólo los valores internalizados (el bloqueo) sino también los estímulos que representan para el desarrollo del potencial creativo el entrar en contacto con civilizaciones distintas a la propia, otras culturas, otros modos de vida. Aquí, lo que hay que considerar es el conflicto esencial y como el joven intenta resolverlo. La emigración puede responder a un mecanismo de adaptación rebelde o significar, en cambio, la reformulación de un mecanismo conformista en crisis de realización. En este momento, recurrimos a esa conducta sólo a los efectos de ejemplificar la diferencia sutil entre los efectos de una crisis económica generalizada y endémica (y sus repercusiones en los jóvenes) y la realidad de una crisis de realización cada vez más extendida entre los jóvenes de una clase media en vías de desintegración. Considerar esa diferencia podría permitirnos distinguir cuántos jóvenes se van de sus países por causas económicas y cuántos por causa de una crisis que responde a motivos axiológicos, vale decir, una crisis de realización.

Con relación a la crisis de realización, entonces, deben quedar claras cuatro constataciones:

- La crisis de realización no guarda relación alguna con la validez o no de los valores internalizados. Esta sólo da cuenta de la concreción o no de esos valores por parte del individuo.
- La crisis de realización produce en el individuo una angustia muy particular (la llamaremos angustia de realización), la cual es de naturaleza diferente de la angustia esencial, esta última, relativa al conflicto entre el potencial creativo y el bloqueo.
- El desencadenamiento de la crisis de realización involucra no sólo al individuo sino al sistema como tal. En este sentido, la extensión de la crisis de realización en amplios sectores de la población juvenil podría llegar a desencadenar una crisis de legitimación.³⁶
- El concepto de crisis de realización, tal como aquí lo formulamos, puede llegar a ser fundamental para la comprensión de los múltiples aspectos estructurales de la conflictividad juvenil. Sin embargo, si no es articulada con la dimensión profunda del conflicto entre el potencial creativo y el bloqueo, se corre el riesgo de cometer gruesos y graves errores. Dependiendo del período histórico y de las formaciones sociales que consideremos, la crisis de realización puede ser mínima y sin embargo la conflictividad juvenil alcanzar niveles explosivos (es el caso de las revueltas juveniles en Europa y EE. UU. a lo largo de los años 60 y, especialmente, en el momento de eclosión del Mayo Francés, en 1968). Por otra parte, en determinados períodos y otras formaciones, la crisis de realización puede extenderse en amplios sectores de la población y, sin embargo, la juventud no manifestarse en los términos dinámicos de un mecanismo de adaptación rebelde, sino hundirse en la apatía, el desencanto y la inmovilización social, tal como sucedió en los países periféricos a mediados y fines de la década de los 80 (esa, que en América Latina fue considerada una “década perdida”). En este sentido, en la medida que el concepto de crisis de realización pone en juego dimensiones propias del componente estructural cultural, en especial las interacciones regidas por valores, pautas, normas y reglas de conducta históricamente

³⁶ Aquí utilizamos el concepto de crisis de legitimación en los términos de HABERMAS, J. *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.

legitimadas a los efectos de conducir la socialización y la reproducción cultural, consideramos que su importancia heurística es fundamental.

Ahora bien, en relación con la sucesión de los mecanismos de adaptación (conformista, rebelde, autodestructivo), que serán en última instancia los que habrán de definir los tipos juveniles predominantes, la cuestión aquí es dirimir por qué se impone un tipo u otro de éstos. ¿Qué hace que predomine un tipo de mecanismo? En los siguientes capítulos intentaremos responder esta interrogante básica. Para ello, nuestra propuesta es articular el marco teórico antes reseñado con el cine, partiendo de la base de que la estética cinematográfica funciona —en nuestro caso—, como dispositivo expresivo medular de esos diferentes mecanismos de adaptación.

3. LOS AÑOS CINCUENTA: LA IRRUPCIÓN DEL SUJETO JUVENIL

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, se produce un desarrollo vertiginoso de las fuerzas productivas a partir de un avance tecnológico que es comandado por Estados Unidos, la potencia triunfante. Con la firma de los Acuerdos de Bretton Woods y a través del Plan Marshall, este *boom* económico es irradiado inmediatamente a Europa que por entonces estaba recuperándose de la devastación que significó esta guerra a nivel continental (es el caso de los denominados “milagro” alemán e italiano). En estos países centrales, dos señas distintivas fueron la institución de un Estado benefactor, practicando políticas distributivas de carácter social, y la correspondiente sociedad de consumo que se instalaría a partir de ese momento. Los avances económicos y sociales provocaron un aumento sustancial del tiempo libre y del ocio de las clases medias que beneficia principalmente a los jóvenes. También aumenta la participación de la mujer en actividades fuera del seno familiar y, por ende, aumenta la frecuencia de las interacciones entre los jóvenes con todo lo que ello lleva aparejado en términos de su visibilidad social, cultural y política. Todo ese proceso de movilización ascendente estaba marcado por el crecimiento de un hedonismo permisivo, fomentado por las industrias de bienes de consumo no duraderos, materiales (de consumo inmediato: como ser la vestimenta) o simbólico-culturales (como ser la industria audiovisual: cine y música). Para las industrias señaladas, obviamente, el objetivo principal serían los jóvenes.

En síntesis, el desarrollo acelerado de estas fuerzas productivas provocó la conformación de un nuevo sujeto social masivo: la juventud. De acuerdo con José M. Carandell:

Los rasgos que se pueden tipificar acerca de esa situación son: a) los jóvenes tienen una capacidad adquisitiva de la que carecían anteriormente; b) esto ha hecho que la gente, en general, se interese por la juventud como fenómeno social; c) ello ha sensibilizado a los industriales en el sentido de ver en los jóvenes un potencial inagotable de compradores,

para quienes fabrican productos de todo tipo, convirtiendo así en necesidad creciente aquel poder adquisitivo.³⁷

En la década de los 50, el mecanismo de adaptación predominante del conjunto de la sociedad capitalista es el conformista. Recordemos que la consecución automática de los valores internalizados —con su “lógica del rebaño”— caracterizaba a este tipo de adaptación. Muchos analistas de la época trazaron interesantes descripciones sobre este tipo de comportamiento societal. Destacamos, entre otros, el ya clásico ensayo de 1950 *The Lonely Crowd (La muchedumbre solitaria)* del sociólogo norteamericano David Riesman, donde se establecía que el tipo de personalidad predominante de la época era la del “carácter dirigido por los otros”. Los hombres y mujeres orientados por los demás constituyen —según Riesman— el núcleo de las clases medias urbanas de esta Segunda posguerra.³⁸

Esta difuminación absoluta del individuo en la masa la reconstruye y expresa Alberto Moravia en *El conformista*, una novela existencialista de 1951 que está contextualizada en la Italia fascista y cuyo protagonista Marcello es un tipo que:

El contacto con la masa, por muy desagradable e incómodo que fuera, le agradaba y siempre le parecía preferible al contacto con los individuos; de la masa, pensó mientras se ponía de puntillas para respirar mejor, obtenía la sensación reconfortante de una comunión multiforme que iba desde dejarse pisar en el autobús hasta el entusiasmo patriótico de las asambleas políticas; pero de los individuos no obtenía sino dudas sobre sí mismo y sobre los demás³⁹.

37 CARANDELL, J. M.: *La protesta juvenil*, Madrid, Ed. Salvat, 1974, p. 44.

38 “Lo que es común a todos los individuos dirigidos por los otros es que sus contemporáneos constituyen la fuente de dirección para los mismos, sea los que conoce o aquellos de los cuales han sentido en los medios masivos de comunicación (...) lo único que permanece inalterable durante toda la vida es el proceso de tender hacia ellas y el de prestar profunda atención a las señales procedentes de los otros”. RIESMAN, D.: *La muchedumbre solitaria*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 37.

39 Citado por MOIX, Ana M., en el “Prólogo” de MORAVIA, A.: *El conformista*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010, pp. 10-11. Existe una adaptación cinematográfica de la novela dirigida por Bernardo Bertolucci de 1970.

A propósito, Erich Fromm será el promotor de uno de los mejores aforismos que describe este proceso que será predominante en el período, al decir que:

El individuo deja de ser el mismo; adopta por completo el tipo de personalidad que le proporcionan las pautas culturales, y por lo tanto se transforma en un ser igual a todo el mundo y tal como los demás esperan que él sea⁴⁰.

De todos modos, cabría preguntarse por qué eso ocurre de esa forma y no de otra. Si partimos del sistema que ya está internalizado, ¿cómo se procesa ese fenómeno de “transformismo” identitario? ¿En que momento, para Fromm, el individuo fue “él mismo”? ¿Acaso no estaban ya internalizadas, desde temprana edad, esas pautas culturales a las que alude? Siendo así, la axiología sistémica no puede ser considerada solamente como algo externo al individuo, tal como lo hace Fromm. En el capítulo anterior, ya vimos detalladamente cual es para nosotros la causalidad última que explica este proceso desencadenante: es a partir del conflicto esencial del joven entre su potencial creativo y el bloqueo que el sistema impone al desarrollo de este último que se establece y consolida este tipo de mecanismo de adaptación conformista cuya expresión empíricamente contrastable es la fusión del individuo con la masa.

Debemos considerar ahora más detenidamente la situación de los jóvenes de las clases bajas y populares, que aunque utilizasen el mismo mecanismo conformista que los de clase media y alta estaban en una situación diferente. En los sectores populares se estaba produciendo un proceso vertiginoso de crisis de realización (tan acelerado, como violento fue el *boom* de posguerra). Esta crisis de realización se manifestaba a partir de la brecha que se iba abriendo entre el consumo exacerbado, propuesto por la industria, y la capacidad adquisitiva insuficiente para acompañarlo, padecida por los sectores populares. En estas condiciones, el joven obrero y, en general el de las clases bajas:

No tiene otra alternativa que luchar para integrarse en las clases medias o tomar por la violencia los bienes de consumo. Habiéndose puesto la honorabilidad en la capacidad

40 FROMM, E.: *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 210.

adquisitiva de placeres materiales, muchos jóvenes no tienen otra alternativa que robarlos o sustraer dinero para obtenerlos.⁴¹

Al tratarse de una crisis de realización, esa forma de rebelión (propia de las subculturas marginales de las clases bajas) no cuestiona el sistema por los valores que lo sustentan, sino por la existencia de un “abismo entre las propuestas formales de la sociedad y sus autorizaciones concretas. En los jóvenes, este desequilibrio se traduce en un malestar que se manifiesta por el ataque a objetos que simbolizan la sociedad”.⁴² De este modo, en los años 50, existía en la respuesta de esos jóvenes pertenecientes a los sectores populares una ambigüedad frente a la sociedad de consumo post-industrial toda vez que, en parte, se aceptaba y veneraba la sociedad establecida y, en parte, se la rechazaba, dada la imposibilidad de integrarse a ella. Estas manifestaciones juveniles existieron prácticamente en todos los países capitalistas avanzados:

En Alemania se les denominó *halbstarke*; en Gran Bretaña, *teddy-boys*, *mods* y *rockers*; en Italia, *vitelloni*; en Francia, *blusons noirs*; en Suecia, *skunafolke*; en Dinamarca, *anderupen*; en los Países Bajos, *nozem*; en Japón, *kaminarizoku*; en España, *gamberros*... Los hay también en los países socialistas: los *stilague* soviéticos, los *hooligans* polacos, etc.⁴³

Que el cuestionamiento axiológico a la sociedad de consumo no tenía gran penetración lo podemos reconocer inmediatamente en que esas “primeras oleadas generacionales de jóvenes de los años cincuenta (...) eran tan ‘machistas’ como la misma comunidad social a la que en otros muchos aspectos se oponían”.⁴⁴

41 CARANDELL, J. M.: *La protesta juvenil*, Madrid, Ed. Salvat, 1974, p. 45.

42 *Ibid.* p. 108

43 *Ibid.* p. 108

44 *Ibid.* p. 58

3.1. LOS PRECURSORES: LA GENERACION *BEAT*

Aunque el mecanismo de adaptación conformista prevalecía en la mayoría de los jóvenes en esta década del 50, ya comenzaban a vislumbrarse atisbos de modelos actitudinales portadores de mecanismos protorebeldes que irían rompiendo con la homogeneización y “armonía” societal y que luego se generalizarían en los años 60: los antecedentes más connotados son los de los *beatniks* y los jóvenes de la llamada generación *beat*.⁴⁵

“He visto los mejores cerebros de mi generación destruidos por la locura, famélicos, histéricos, desnudos, arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en busca de un colérico picotazo...”; este comienzo de *Howl* (*Aullido*, 1956) de uno de los escritores prominentes de la generación *beat*, Allen Ginsberg⁴⁶, es una buena introducción al tipo de actitud, al modo de ser que caracterizaba a un puñado de jóvenes que irrumpen en Estados Unidos luego del fin de la Segunda Guerra Mundial y que se autoproclamaban auténticos e improvisados “sujetos inconformistas y abatidos” (y ello, más allá de la imagen estereotipada *beatnik* que los *media* presentaban de ellos).

Ray Carney, profesor de la Universidad de Boston, considerado una autoridad en cultura *beat*, describe en *The Beat Movement in Film*⁴⁷, los rasgos fundamentales de estos jóvenes: “Gran parte de la cultura *beat* expresa una posición negativa antes que positiva. Estuvo animada por un vago sentimiento de displacer e insatisfacción cultural y emocional, y un anhelo, antes que por un propósito o programa específico”.

⁴⁵ *Beatnik* es un término inventado en 1958 por un periodista norteamericano con el fin de parodiar y referirse despectivamente a la generación *beat*. En la jerga de la época, el término *beatnik* se utilizaba para estereotipar la cultura *beat* a partir de sus superficialidades externas: chivas, anteojos de sol, lecturas de poesía, cafés, holgazanes y jerga “*cool, man, cool*”.

⁴⁶ La generación *beat* estaba fundamentalmente compuesta por escritores. Junto con Allen Ginsberg, aparecen en el grupo inicial Jack Kerouac (con su novela fundacional de 1957, *On the Road*, *En el camino*), William Burroughs (con *Naked Lunch*, *El almuerzo desnudo*, de 1959), Neal Cassady, John Holmes, Lucien Carr y Herbert Huncke. Luego se unirían Carl Solomon, Philip Lamantia, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti y Peter Orlovsky.

⁴⁷ Se trata de una serie de notas realizadas en 1995 en ocasión de una muestra organizada por el Museo Whitney.

Más allá de la impronta antimaterialista, anticapitalista y antiautoritaria de la filosofía *beat*, su relevancia y originalidad radicaba en una compleja percepción de la interioridad individual que conducía a la búsqueda afanosa de una libertad sexual que se sustentaba en el consumo de drogas. Jack Kerouac, otro de los integrantes ilustres de esta generación, así lo expresaba:

La Generación Beat fue una visión que tuvimos John Holmes y yo, y Allen Ginsberg más salvajemente todavía, hacia fines de los años cuarenta, de una generación de hipsters locos e iluminados, que aparecieron de pronto y empezaron a errar por los caminos de América, graves, indiscretos, haciendo dedo, harapientos, beatíficos, hermosos, de una fea belleza *beat* —fue una visión que tuvimos cuando oímos la palabra *beat* en las esquinas de Times Square y en el Village, y en los centros de otras ciudades en las noches de la América de la posguerra— *beat* quería decir derrotado y marginado pero a la vez colmado de una convicción muy intensa (...) Nunca aludió a la delincuencia juvenil; nombraba personajes de una espiritualidad singular que, en lugar de andar en grupo, eran Bartlebies solitarios que contemplan el mundo desde el otro lado de la vidriera muerta de nuestra civilización. Los héroes subterráneos que se salieron de la maquinaria de la “libertad” de Occidente y empezaron a tomar drogas, descubrieron el *bop*, tuvieron iluminaciones interiores, experimentaron el “desajuste de todos los sentidos”, hablaban en una lengua extraña, eran pobres y alegres, fueron profetas de un nuevo estilo de la cultura estadounidense, un estilo nuevo (creíamos) completamente libre de influencias europeas (a diferencia de la Generación Perdida), un reencantamiento del mundo.⁴⁸

Una primera consideración sobre este texto de Kerouac tiene que ver con el antecedente *hipster* —“el existencialista norteamericano que tiene su origen en el negro”, según Norman Mailer— de la generación *beat*. A propósito es ilustrativo citar un fragmento de un texto clásico de éste último de 1957, *El negro blanco: Reflexiones superficiales sobre el “Hipster”*, donde se dice que:

El *hipster* considera que en general el contexto domina al hombre, que lo domina porque el carácter de éste es menos significativo que el contexto en el que tiene que operar (...)

⁴⁸ KEROUAC, J.: *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015. Este fragmento fue publicado originalmente en 1958 en la revista *Esquire*.

el carácter es perpetuamente ambivalente y dinámico (...) la consecuencia de todo esto es el divorcio del hombre respecto de sus valores, la liberación del yo respecto del superyó y de la sociedad. La única moral *hip* (pero, por supuesto, una moral siempre presente) consiste en hacer lo que uno quiere cuando y donde pueda, y —así es como comienza la guerra del *hipster* y el convencional— enzarzarse en una batalla primordial: la de abrir los límites de lo posible para uno mismo, únicamente para uno mismo, porque es una necesidad puramente personal. Sin embargo, al ensanchar el campo de lo posible uno también lo ensancha recíprocamente para los demás, de manera que la plenitud nihilista del deseo de cada hombre contiene su antítesis de cooperación humana.⁴⁹

Más allá de lo insuficiente en utilizar las clásicas y vetustas categorías psicoanalíticas de “Yo” y “Super yo” para explicar esta ambivalencia de la nueva moral *hip*, debe destacarse en Mailer la clara intención de atribuir un carácter individualista al comportamiento *hipster*⁵⁰, el cual luego será la seña de identidad de los *beats* (nos detendremos en este aspecto a continuación al analizar *On the Road* de Kerouac).

Desde nuestra perspectiva, para comprender esta irrupción generacional protorebelde en los años 50, proponemos apelar al andamiaje que esbozamos en el capítulo anterior cuando postulamos “Una teoría de la juventud” con sus categorías básicas de potencial creativo, sistema internalizado (producto del bloqueo interno y externo), mecanismo de proyección y adaptación como forma de resolver la angustia esencial, etcétera. Para el caso de la generación *beat*, tal vez, lo más adecuado sería considerar que, esa protorebeldía vaga y difusa producto de la angustia esencial, no es más que la expresión de una conflictividad ni identificada, ni resuelta, cuyo mecanismo de proyección-adaptación conformista es inestable pero aún no es sustituido por uno rebelde plenamente desarrollado y con la dificultad añadida de que este último tampoco podría objetivarse en un aparato de adaptación masivo hasta la década siguiente.

On the Road (En el camino) es la novela emblemática, el buque insignia de la generación *beat*. Escrita por Jack Kerouac entre 1948 y 1951, fue finalmente publicada

⁴⁹ MAILER, N.: “El negro blanco: Reflexiones superficiales sobre el *Hipster*”, en *América*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 51.

⁵⁰ Aunque es aun más confuso en Mailer como se produce ese extraño proceso de “derrame solidario” desde una postura individualista.

por primera vez en 1957. Se trata de una novela con un fuerte anclaje autobiográfico que describe los viajes que Sal Paradise (álter ego de Kerouac) realiza con sus amigos *beats* —particularmente con el gurú de la generación, Dean Moriarty (seudónimo de Neal Cassady)— a lo largo de Estados Unidos y México durante esos años. En esta obra aparecen sintetizados muchos de los rasgos antes descritos: frenesí (pero también abatimiento), drogas, jazz, sexo desenfrenado, etcétera. De todas formas, estas características formales no dan cuenta y no capturan del todo el definitivo espíritu y la poesía de lo *beat*. Para ello, tal vez sea mejor citar pasajes de la propia novela:

Nosotros, unos americanos borrachos y locos en nuestra poderosa tierra, nos agitábamos y hacíamos ruido (...) Estábamos todos encantados, nos dábamos cuenta de que dejábamos la confusión y el sinsentido atrás y realizábamos nuestra única y noble función del momento: “movernos” (...) de hecho debemos darnos cuenta de lo que significa para nosotros “entender” que “en realidad” no estamos preocupados por “nada”.⁵¹

En el año 2012, finalmente *On the Road* —luego de innumerables intentos— es adaptada al cine.⁵² Bajo la batuta de Francis Ford Coppola como Productor Ejecutivo (quien tenía los derechos de la novela desde hacía mucho tiempo antes) y dirigida por Walter Salles⁵³, se trata del clásico intento de adaptación cinematográfica fallida que confirma la extrema dificultad que implica este tipo de emprendimiento (paradójicamente otra obra “infilable”, *Por el camino de Swan* de Marcel Proust — una de las siete partes de *En busca del tiempo perdido*— es un objeto-libro omnipresente y referencial a lo largo de *On the Road*).

Para su éxito, la adaptación cinematográfica debía responder a un par de interrogantes claves, a saber: ¿Cómo filmar la tensión vértigo-hastío existencial que implicaba ese

⁵¹ KEROUAC, J.: *En el camino*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 71 y p. 161.

⁵² A propósito de la generación *beat* se han realizado una cuantas películas, que, en general, padecen —y aun se agravan— los mismos problemas que veremos a continuación en *On the Road* (*En la carretera*) de Salles. Para citar algunas: *The Last Time. I Committed Suicide* (*La última vez que me suicidé*, 1997), *Beat* (2000) de Gary Walkow, *Howl* (2010) de Rob Epstein y Jeffrey Friedman, *Kill Your Darlings* (2013) de John Krokidas, *Big Sur* (2013) de Michael Polis, esta última basada en la novela homónima de Kerouac.

⁵³ Director brasileño de las multipremiadas *Central do Brasil* (*Estación central de Brasil* de 1998) y *Diarios de motocicleta* (2004).

movimiento perpetuo de los personajes *beat*? ¿Cómo filmar los tiempos muertos de quiénes “tienen la furia de vivir, la furia de hablar; los que desean todo a un propio tiempo y jamás son aburridos, ni dicen trivialidades, pero que arden, arden, arden como velas romanas por las noches”? No responder adecuadamente a estas interrogantes conllevará necesariamente a la realización de un filme “epidérmico”. En ese sentido, la novela original *On the Road* presentaba (y sigue presentando) dos tipos de desafíos de difícil elucidación en términos creativos.

En primer lugar, es necesaria la construcción de una imagen cinematográfica que esté a la altura del “vuelo poético” del texto literario y que no se reduzca simplemente a una mera ilustración de este último. Lamentablemente esto es lo que sucede en el filme de Salles pues la voz en *off*, el monólogo interior de Kerouac (Sal Paradise) siempre queda muy por encima de una imagen, que si bien tiene un alto grado de estilización, no cumple aquella máxima godardiana de que ésta debe ser no necesariamente bella sino justa y necesaria.⁵⁴ Un buen ejemplo de esto último es cuando en el filme, Walter Salles “ilustra” el siguiente monólogo de Sal: “La pureza del camino, la línea blanca en medio de la carretera, celebra y se aferra a nuestro neumático delantero como nuestro culo al pegamento”, con la imagen fractal de líneas discontinuas que varían su color (¿expresionismo abstracto a lo Pollock?), que filmadas vertiginosamente como si fueran el producto resultante subjetivo de colocar al espectador en “el punto de vista del neumático”, sepulta definitivamente la potencia expresiva de un texto leído en tono monocorde.

El segundo aspecto tiene que ver con la actuación. Cuando de capturar los tiempos muertos y el hastío existencial se trata, entonces el diseño de personajes y la actuación pasan a tener un papel relevante. Los jóvenes actores del *On the Road* de Salles están muy lejos de los requerimientos necesarios, y el director —como forma de compensación— usa y abusa de una banda de sonido donde el *jazz* (y su subgénero, el

⁵⁴ “El caso de Rossellini es todavía distinto. Él es el único que tiene una visión justa, total de las cosas (...). Su visión del mundo es tan justa como su visión de detalle, formal o no. En él, un plano resulta hermoso porque es justo; mientras que en la mayor parte de los demás, un plano se vuelve justo a fuerza de ser hermoso (...). Rossellini, hace cosas que antes que nada tiene razones para hacer. Es hermoso porque es”. GODARD, J. L.: *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 182.

bebop) parafrasea y machaca sistemáticamente el relato cinematográfico. Nuevamente aquí, el contraejemplo de Godard nos permite visualizar cual podría ser una alternativa plausible.⁵⁵

El machismo exacerbado —tal cual lo planteaba Carandell a propósito de los jóvenes de los años 50— se aplica cabalmente a esta *generación beat*. Al respecto, hay una escena ejemplar en *On the Road* cuando en la casa de Bull (álter ego de William Burroughs) los jóvenes se enfrascan en una discusión intelectual sobre la validez de la traducción de la obra de Céline mientras las mujeres se dedican a fregar el piso “para sacar las migas” y a bañar a la niña. Más adelante, en otra escena, Camille —una de las tantas mujeres de Dean Moriarty— se debe quedar cuidando al bebé mientras éste sale con Sal a divertirse: “No quieras tranquilizar tu conciencia invitándome a salir”, le dice ella cuando los jóvenes se disponen a partir.

Hay en el filme una especie de “declaración generacional” proferida por Carlo (seudónimo de Allen Ginsberg) que nos permite evaluar como se procesa el mecanismo de adaptación conformista (con rasgos de protorebeldía) en estos jóvenes *beat*. La escena se desarrolla en un bar, y ante la pregunta: “¿en quiénes nos convertimos?”, Carlo contesta: “Tengo 23 años. Vivo a expensas de mis amigos y familia. Sé que no hay un tesoro al final del camino, solo hay mierda y pis. Pero el saberlo me hace libre”.

Aquí se expresa con claridad dos aspectos fundamentales que se relacionan a este peculiar mecanismo de adaptación. Por un lado, aparece una sensibilidad “libertaria” —corolario de ese “estar en movimiento”— como producto motivacional que reconoce la podredumbre sistémica (el bloqueo externo) y que permite ubicar a estos jóvenes como un “nosotros”. Por otro lado, se hace patente la centralidad de la familia, no sólo como

⁵⁵ En *A bout de souffle (Sin aliento)*, filme inaugural de la Nouvelle Vague de 1959, hay una escena en interiores (en un dormitorio) de cerca de veinticinco minutos donde Godard “enclaustra” a sus dos protagonistas jóvenes (Belmondo y Seberg) para hablar de todo, desde temas muy “trascendentes” (el amor, la guerra, la muerte, la literatura de Faulkner y Dylan Thomas, etcétera) hasta las trivialidades más absolutas (“Las mujeres nunca hacen en ocho segundos lo que pueden hacer ocho días después”, dice en un momento Belmondo mirando imágenes de mujeres desnudas en una revista). Es una escena donde prevalece la cámara fija y donde toda la “carga dramática” recae en unos actores que nunca aparecen “afectados” en su modulación expresiva. Se trata de una lección que nos da Godard —entre otras muchas a lo largo de su filmografía— de como filmar esa tensión vértigo-hastío (es un filme que se desarrolla mayoritariamente en exteriores, con el joven desplazándose continuamente por el espacio urbano), sin caer nunca en la mera ilustración reduccionista.

insumo de la normatividad axiológica que viene de la socialización en la primera infancia (bloqueo interno) sino como agente ideológico que estructura el sistema internalizado. Estos dos aspectos serán determinantes para entender el tipo de mecanismo proyectivo y de adaptación que establecerán luego, masivamente los jóvenes en los años 60.

Justamente esta centralidad de la familia (“el hogar”) explica por qué los jóvenes de *On the Road* pivotean siempre en torno a ella a pesar de sus impulsos provocativos omnipresentes al orden moral burgués (Sal siempre termina volviendo con su madre después de cada viaje; Dean busca al padre ausente) y son incapaces —más allá de la promiscuidad sexual y el *ménage a trois*— de construir una alternativa sólida y duradera a la misma: “Quiero casarme —le dice Sal a Dean—, quiero que mi alma repose junto a una buena mujer hasta que nos hagamos viejos. Esto no puede seguir así todo el tiempo. Este frenético deambular tiene que terminarse. Debemos llegar a algún sitio, encontrar algo”⁵⁶ Esta centralidad de la familia será fundamental para el abordaje analítico, a continuación, del clásico de Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause*.

Es posible concebir a *On The Road* como un agregado de individuos que se manipulan unos a otros en ese deambular sin rumbo, en una lógica costo-beneficio tan cara al sistema de mercado del capitalismo. Dean abandona a Sal —que está profundamente enfermo con disentería en México— llevándose su dinero; más adelante, Sal —que ha cambiado completamente su fisonomía y ahora aparece de traje y corbata— abandona a un harapiento Dean en la noche neoyorquina para asistir a un recital de Duke Ellington. Este segundo abandono final es uno de los escasos puntos fuertes del filme. Una vez que el auto (la cámara subjetiva de Sal) se aleja en *travelling* hasta que la silueta de Dean se pierde en la bruma de la noche, entonces aparece la imagen de Sal mecanografiando vertiginosamente el comienzo y el final del manuscrito, “el rollo”, que se conocerá universalmente como *On the Road*.

El vértigo del movimiento en la carretera se transmuta metafóricamente en el vértigo de las teclas de la máquina de escribir. Finalmente, la aventura de lo real ha dado lugar a la

⁵⁶ KEROUAC, J.: *En el camino*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 141.

obra de arte en un proceso de “cooptación sistémica de la contracultura” que será medular para comprender los procesos de las décadas siguientes.

3.2. *BLACKBOARD JUNGLE* Y *REBEL WITHOUT A CAUSE*: ¿DELINCUENCIA O PROTOREBELDÍA JUVENIL?

La irrupción masiva de los jóvenes en los años 50 producirá un creciente grado de incompreensión por parte del mundo adulto a la hora de evaluar un comportamiento conflictivo que se vuelve cada vez más confuso e imprevisible. Una de las actitudes más comunes que se asumió fue asociar en forma reduccionista esta rebeldía difusa emergente con la delincuencia juvenil.⁵⁷

En 1955, dos películas norteamericanas serán la expresión icónica por excelencia de la aparición de este nuevo sujeto juvenil (y las tensiones asociadas que éste produce), cuyo mecanismo de adaptación predominante si bien es conformista —como el de la mayoría del mundo adulto— posee también signos de una difusa rebeldía. Se trata de *Blackboard Jungle* (*Semilla de maldad*) de Richard Brooks y *Rebel Without a Cause* (*Rebelde sin causa*) de Nicholas Ray.

Las lecturas que hacen ambos filmes de las tensiones que produce este nuevo fenómeno juvenil son disímiles: la propuesta de *Blackboard Jungle* posee una fuerte carga moralista de didáctica maniquea (un cartel inicial anuncia la intención del filme de

⁵⁷ Acerca de la delincuencia juvenil hay un texto del sociólogo y criminólogo estadounidense Albert Cohen, *Delinquent Boys. The Culture of the Gang*, que, publicado en 1955, era referencia en la materia. Un antecedente cinematográfico relevante de los dilemas morales que implicaba esta asociación juventud-delincuencia en su pasaje al mundo adulto, la podemos encontrar en *Angels with Dirty Faces* (*Ángeles con caras sucias*, 1938) de Michael Curtiz.

concientizar acerca de la delincuencia juvenil, sus causas y sus efectos)⁵⁸; por el contrario, el clásico de Nicholas Ray relativiza y cuestiona esta asociación simplista entre delincuencia juvenil y clase social baja.

A propósito dice Ray:

Por regla general, se admite que los delincuentes son niños de origen humilde que se convierten en criminales porque han crecido en la miseria. En realidad, el joven delincuente que ocupa casi todos los días las páginas de los periódicos, es muy a menudo el chico de enfrente, el hijo de una respetable familia burguesa, que va a un buen colegio, y cuyos padres no logran explicarse cómo se ha podido llegar a este punto, ya que ellos siempre le dieron todo lo que necesitaba. Mi hijo mayor, que por entonces también tenía sus problemas, me proporcionó la que quizá sea la mejor definición: El delincuente juvenil es el que se deja atrapar⁵⁹.

Más allá de las claras diferencias conceptuales con que abordan la conflictividad juvenil emergente, ambas películas comparten el gran mérito de representar cinematográficamente la confusión, la incertidumbre y el desgarramiento interior de esta irrupción juvenil protorebelde en el escenario de una sociedad de consumo que, como veíamos, está consolidando su base de sustentación luego del fin de la Segunda Guerra Mundial.

El comienzo de *Blackboard Jungle* es antológico pues allí se inmortaliza *Rock Around the Clock* (interpretado por Bill Haley), mojón fundamental del naciente género musical

⁵⁸ “En los Estados Unidos, somos afortunados de tener un sistema educativo que es un tributo a nuestras comunidades y a nuestra fe en la juventud. Hoy nos preocupa la delincuencia juvenil, sus causas y sus efectos. Nos preocupa especialmente cuando esta delincuencia llega a nuestras escuelas. Las escenas e incidentes aquí mostrados son ficticios. Sin embargo, creemos que la conciencia pública es un primer paso para remediar cualquier problema. Con este espíritu y con esta fe se ha realizado *Semilla de maldad*”. Es interesante comparar este cartel inicial con el que aparece —también en el comienzo—, en *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*) de Howard Hawks de 1932: Allí se dice que: “Esta película es una denuncia contra la ley de bandas y la insensible indiferencia del gobierno ante esta creciente amenaza a nuestra seguridad y libertad. Los hechos de esta película se basan en hechos reales. El propósito de la película es preguntarle al gobierno qué es lo que va a hacer al respecto. Usted también forma parte del gobierno. ¿Qué va a hacer usted al respecto?”. En ambos filmes, la didáctica maniquea de cuño hollywoodense (la clásica división entre “buenos” y “malos”) y la apelación voluntarista a resolver los problemas es expresada literalmente, sin ambages.

⁵⁹ Citado en VALERO MARTÍNEZ, T.: *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955), www.cinehistoria.com, p. 2.

que será determinante como insumo proyectivo para el nuevo mecanismo de adaptación protorebelde que comienzan a implementar las nuevas generaciones. Bob Stanley así lo reconoce; aunque sus preceptos están claramente enmarcados dentro del esquema asociativo joven-delincuencia juvenil que teorizara en su momento Cohen:

La juventud estadounidense andaba buscando una identidad musical propia y estaba claro que no le satisfacían las ligeras variaciones sobre la música de *big band* a cuyo son bailaban sus padres. No menos claro estaba que la secuencia inicial de la película *Semilla de maldad*, de 1955, era justo lo que necesitaban: unos delincuentes juveniles toman un colegio y, muy simbólicamente, hacen añicos la colección de discos de jazz de uno de los profesores al ritmo de *Rock around the Clock*.⁶⁰

En *Blackboard Jungle*, las causas de la delincuencia las explica el policía al profesor (personaje de Glenn Ford), una vez que este último es golpeado por la “pandilla juvenil”, que son sus alumnos. Dice el policía: “Yo he manejado a muchos chicos rebeldes. A chicos ricos y pobres. Tenían cinco o seis años en la última guerra. Su padre estaba en el ejército. Su madre en una planta de defensa. Sin vida de hogar, sin iglesia, sin un lugar adónde ir. Formaron bandas callejeras (...) Los líderes de las bandas tomaron el lugar de los padres. Si no los paramos...”.

La inconsistencia que se plantea aquí es que, si seguimos este razonamiento policial, entonces tendrían que haber muchos más jóvenes delincuentes en esa “búsqueda del padre ausente” y su sustitución por la figura de un líder carismático (en el filme es el personaje “negro” de Sydney Poitier). Sin embargo, el carácter excepcional del centro educativo al cual pertenece nuestro profesor es pautado con claridad en una escena anterior del filme cuando otro profesor, ahora académico —maestro de nuestro profesor — le dice a este último (a propósito de sus dudas vocacionales que surgen a posteriori de su golpiza): “¿Quién quiere animales en la calle? Por cada escuela como la tuya hay

⁶⁰ STANLEY, B.: *Yeah! Yeah! Yeah! La historia del pop moderno*, Madrid, Turner Publicaciones, 2015, p. 30. Más discutible aún es cuando el autor dice que “el ataque combinado de *Rock around the Clock* y *Semilla de maldad* conjugaba con eficacia la reafirmación contestaria de los adolescentes blancos y la lucha por la justicia política de los negros; de un lado una cuestión juvenil, y del otro una reivindicación radicalmente adulta”. *Ibid.* p. 31. ¿Como sustentar que los derechos civiles de los negros eran exclusivamente una “reivindicación adulta”?

cientos como ésta” (El profesor universitario se refiere a la que él dirige y dónde los jóvenes son supuestamente ciento por ciento conformistas dóciles y disciplinados).

En el contraste de estas dos escenas de *Blackboard Jungle* se sintetiza ese desconcierto del mundo adulto a la hora de aprehender el nuevo fenómeno: por un lado se reduce y se adscribe rebeldía a delincuencia (una minoría de los jóvenes según el profesor universitario); por otro lado, esa misma rebeldía se atribuye a la desagregación familiar producto de la guerra —que es el punto de vista del policía—, que en realidad, es un proceso que debería ser mucho más masivo. Este último, como representante calificado de ese mundo adulto, reconoce su propio desconcierto cuando dice que “no entiende. Tal vez los chicos de hoy son como todos. Confundidos, desconfiados, asustados. No sé...”.

El final de *Blackboard Jungle* es típicamente hollywoodense: el profesor, que ha batallado incansablemente para redimir a sus jóvenes alumnos, termina triunfando y coronando su labor al destruir la supuesta “homogeneidad” de la pandilla, una vez que ha ganado para su causa (que no es otra cosa que preparar a los jóvenes para la sociedad de consumo que surge, pujante y arrasadora), el favor del líder negro (el que se supone “había tomado el lugar del padre”). Este último joven es quién lo ha ayudado a eliminar a un par de obstáculos, otros “jóvenes delincuentes” —“las ovejas negras del rebaño”—, quienes terminan oficiando como los “malos” de una película que busca en todo momento moralizar y disciplinar para integrar socialmente.

La propuesta de *Rebel Without a Cause* claramente intenta disociar este vínculo delincuencia juvenil-pobreza estableciendo un triángulo juvenil de clase media —a esta altura clásico y trágico— entre sus protagonistas principales.

Es habitual abordar el análisis de *Rebel Without a Cause* desde la perspectiva de la sociología:

Como en todas las películas donde Nicholas Ray cede a la tentación de la abstracción, de lanzar una especie de mensaje, en ésta perfila muy concienzudamente la descripción del entorno sociológico. En esto reside también su calidad de gran cineasta, es decir, en la capacidad de integrar en una realidad auténtica y experimentada, toda una sensibilidad,

una manera de vivir. Cada una de sus descripciones está ilustrada con una anécdota significativa y filmada admirablemente. Nos referimos, por ejemplo, al duelo a navaja, a la carrera de coches (durante la cual Judy, iluminada por los faros, nos recuerda extrañamente a la Emma de *Johnny Guitar* contemplando el fuego que consume el salón de Vienna; ambas transpiran cierto placer sexual ...) o incluso a las clases del instituto⁶¹.

Este tipo de abordaje debería ser relativizado. Para nosotros, lo destacable del núcleo duro de la propuesta cinematográfica de Ray es la forma como, a partir de la conformación de ese triángulo juvenil primigenio, éste expresa la búsqueda identitaria —con atisbos de rebeldía— en ese proceso de reconstrucción de “un nuevo tipo” de familia nuclear burguesa ante las fisuras y las grietas que comienzan a vislumbrarse en el clásico modelo del *American way of life* de los años 50.

Con esta protorebeldía —ambigua, confusa y contradictoria—, estos jóvenes no estarían proponiendo nuevas formas de convivencia (lo que sí sucederá en la década siguiente con las comunas hippies) sino remedar algo que no está funcionando del todo bien en el seno familiar: Jim (James Dean) rechaza y aborrece a su padre por no asumir el rol masculino-patriarcal que le corresponde; Judy (Natalie Wood) por el contrario, es víctima de un padre autoritario que la obliga a asumir su rol de “crecer como mujer” dejando atrás su idílica infancia; finalmente Platón (Sal Mineo) será el prototipo-víctima del hijo con padres ausentes que se generalizará muchas décadas después.

En el comienzo del filme hay una extensa escena en la división juvenil de una estación de policía donde asistimos al encuentro y conformación de ese triángulo. El uso del CinemaScope —sumado a los elegantes movimientos de cámara—, le permiten al espectador reconocer y estructurar la vinculación de estos jóvenes a partir de sus historias familiares disfuncionales.

La muerte trágica de Platón relativizará ese proyecto fundacional. Es que esa mansión deshabitada, fuertemente estilizada con tonos semioscuros y que funciona como espacio metafórico alternativo de soporte emocional para esta nueva familia joven reconstruida

⁶¹ WAGNER, J.: *Nicholas Ray*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 182.

(con Jim como nuevo *pater familias*, no asumido conscientemente), será ciertamente insuficiente y condenada al fracaso como forma inocua de enfrentar la estructura familiar en el marco del orden burgués.

Finalmente los dos jóvenes —vértices supervivientes del triángulo— se van en el coche policial una vez que han arrojado el cadáver de Platón con la campera-símbolo del nuevo ídolo y mito juvenil que representará de ahí en más el personaje arquetípico de James Dean.

Las consideraciones de Carandell a propósito del machismo de estos jóvenes de los años 50, son nuevamente aplicables a este personaje-mito de James Dean. En ese sentido, hay una breve escena⁶² particularmente relevante en *Rebel Without a Cause* cuando al padre de Jim —que está vestido con un delantal de cocina como si fuera una “ama de casa”—, se le cae la bandeja con la cena que le lleva a la abuela. Ante el desespero del padre por recoger los restos desperdigados por la caída, es ilustrativa la exigencia que el hijo le hace para que éste reasuma su rol y abandone una tarea, servicial y “femenina”, que no se corresponde con su supuesto atributo masculino. Tomándolo del cuello, como si fuera un dócil animal doméstico —frágil y timorato—, y ante la insistencia del padre de que “lo limpiaré antes que tu madre lo vea”, Jim le contesta: “Deja que lo vea, deja que lo vea. ¿Qué puede pasar?... Párate. No hagas eso”. La “ira patriarcal” del hijo por el rol no asumido de su padre es expresada visualmente a través de una poderosa composición espacial que potencia el patetismo de la situación a través de una angulación de la cámara en contrapicado que engrandece la presencia de Jim frente a su progenitor arrodillado y postrado a su merced.

Es muy pertinente, a propósito del sentido último de este machismo potencial y explícitamente explosivo de Jim, tomar en consideración el argumento que maneja Xavier Pérez cuando dice que *Rebel Without a Cause* es un filme:

⁶² Esta escena es inmediatamente posterior al primer enfrentamiento de Jim con el líder de la banda juvenil que luego morirá en el precipicio durante la carrera de autos. En el mirador del planetario, al lado del telescopio, Jim pone a prueba su supuesta valentía de no ser “un gallina” batiéndose a duelo con cuchillos.

En el que se consigue una perfecta inversión figurativa del modelo de masculinidad heroica que imperaba en Hollywood hasta aquel momento. Este clásico modelo del héroe cinematográfico venía definido por un movimiento conquistador, vectorial y verticalizante, que prolongaba, en clave cinematográfica, el arquetípico modelo del héroe libertador de todas las civilizaciones patriarcales (...) Es un heroísmo falocrático, dinámico y beligerante, que tiene objetivos claros, y no se arredra ante nada. El juego de oposiciones que se opera en *Rebelde sin causa* en relación a estos patrones arquetípicos es absoluto, y quizás por ello el film pueda ser considerado un verdadero fundador de ese paradójico héroe juvenil que venimos buscando como opuesto al Héroe clásico, es decir, como opuesto al Padre.⁶³

De todas formas, se hace necesario —tras esa fortísima interpelación machista de la escena anterior— matizar esta supuesta “oposición al Padre” y considerar cuánto en común tienen padre e hijo. En realidad, ambos comparten —desde posiciones generacionales bien diferentes desde el momento que uno es el interpelante y el otro el interpelado— el mismo mecanismo de adaptación conformista a una emergente sociedad masiva de consumo. En este caso se deben aplicar las mismas consideraciones que hicieramos respecto a la *generación beat*: esta protorebeldía vaga y difusa de Jim, producto de su angustia esencial —que en este caso, en principio y en apariencia no tiene una causa ni un objetivo plenamente definido— también no es más que la expresión de una conflictividad juvenil ni identificada, ni resuelta y donde la crítica inestabilidad del mecanismo de adaptación conformista, todavía no da lugar a uno rebelde plenamente desarrollado. Y también comparte con los *beats* una peculiaridad básica de los años 50: la inexistencia de aparatos de adaptación concretos y masivos para objetivar este mecanismo rebelde incipiente, que no sean las sempiternas “bandas juveniles”. Y todo esto, a pesar de que —como muy bien lo expresa Pérez— el nuevo protagonismo juvenil representado por James Dean sea “la expresión del dolor en un cuerpo siempre abatido doblado en el suelo, el enclaustramiento gestual de un cuerpo

⁶³ PÉREZ, X.: “Perfiles trágicos del héroe juvenil”, en *La edad deslumbrante, mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente*, DOMÍNGUEZ, V. (coordinador), Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, p. 255.

que no quiere identificarse con la luz solar, con la transparencia elevada del cielo en el que habita religiosamente la generación de sus padres”.⁶⁴

Con *Rebel Without a Cause* se estaría insinuando así el comienzo de la crisis de la adaptación conformista expresada en la ambigua relación de los tres jóvenes protagonistas respecto a sus progenitores. A su vez, en esa época, de manera creciente, comienzan a aparecer aspectos contradictorios e inconformistas entre diferentes sectores juveniles. Como decíamos, estos jóvenes, que elaboran incipientes cuestionamientos de su situación y de la sociedad, lo hacen sin mayores posibilidades de identificar las fuentes del conflicto ni el carácter del mismo. De todos modos, el conflicto profundo comienza a manifestarse como no lo había hecho nunca hasta ese momento: como una actitud de masas y un estado de ánimo que se generalizará entre la juventud en la década siguiente.

⁶⁴ *Ibíd.* p. 256.

4. LA REBELDÍA CONTRACULTURAL DE LOS SESENTA

¿Cuáles son los factores determinantes para la emergencia en los años 60 de la adaptación rebelde como mecanismo predominante —no sólo en Estados Unidos— sino en buena parte del mundo occidental? Existen una serie de variables y componentes estructurales que articulados de una forma particular en ese período histórico, permiten establecer el marco o base de sustentación en la conformación de dicho mecanismo de adaptación. Esos tres factores serían:

- La inadecuación entre la infraestructura sistémica y la superestructura ideológica y cultural de la sociedad.
- El desacuerdo entre los valores internalizados del joven y las relaciones reales concretas que este enfrenta en su medio social mediato e inmediato.
- Las posibilidades abiertas para que el joven identifique el funcionamiento y las claves del bloqueo externo (que se ejercen sobre él de manera directa o indirecta).⁶⁵

En primer lugar, hemos de considerar que se produce una creciente inadecuación entre la infraestructura sistémica y la superestructura ideológica y cultural de la sociedad. Esta inadecuación, produce un efecto contradictorio en la conflictividad del joven. El desarrollo productivo vertiginoso que describimos en el capítulo anterior, con una explosión tecnológica que se pone al servicio de una sociedad de consumo y de un hedonismo exacerbado, entran en colisión con la lógica represiva y disciplinaria existente en esas formaciones sociales. Se trata, aquí de la lógica cultural dominante, vinculada a una ética protestante y a una moral victoriana propias de las primeras fases

⁶⁵ Para el caso, por ejemplo, de los países de América Latina, a las variables económicas y culturales que enumeramos aquí habría que agregar el carácter subdesarrollado y dependiente de sus formaciones sociales, así como el tipo de régimen político que existía en los distintos momentos históricos (oscilando siempre entre las “democracias” autoritarias y las dictaduras militares). Sin estas consideraciones, a las que además hay que agregar la influencia refleja de los movimientos que se producen en el centro, no se podría comprender la especificidad del mecanismo de adaptación rebelde utilizado por los jóvenes latinoamericanos en los años 60 y 70.

de desarrollo del capitalismo, que prevalecía en todos los ámbitos de la superestructura ideológica: en las universidades, pero también en la familia nuclear que era hasta entonces el ámbito privilegiado de socialización del joven, e incluso entre los sectores obreros, portadores de una fuerte ética del trabajo.⁶⁶

En segundo lugar destacamos la existencia de un desacuerdo entre los valores internalizados por el joven y las relaciones reales concretas que este enfrenta en su medio social mediato e inmediato. Esta condición es exacerbada por la crisis de realización que definíamos al final del capítulo 2. El desacuerdo entre valores y relaciones vigentes se manifiesta, de manera muy particular, en las relaciones familiares que se experimentan y vivencian en el cotidiano, en el marco de la vida privada. Allí es de fundamental importancia si existe o no una incoherencia entre lo que la autoridad familiar propone como modelo a realizar y lo que ella realiza (u omite realizar) en su práctica diaria.

La hipocresía, los dobles discursos, el encubrimiento de las debilidades propias del mundo adulto, de ser un hecho real, no pasan desapercibidas para el joven que paulatinamente va descubriendo dichas incoherencias y siente una fuerte disonancia, en principio de carácter interior e inconsciente, en lo inmediato, consciente y exteriorizada con gestos a menudo contundentes.⁶⁷

Por otro lado, el desacuerdo entre los valores internalizados y las relaciones reales pueden ser experimentadas por los jóvenes y las jóvenes en lo que habitualmente se

⁶⁶ Los estudios culturales de la Escuela de Birmingham han sido claves en relación con la consideración de esta inadecuación entre infraestructura y superestructura. En particular, han sido esclarecedores a la hora de considerar el papel que juegan los jóvenes en cuanto factor de ajuste de esos niveles desacoplados. Nuestra crítica a ellos debería remitirse a señalar que no tienen en cuenta la perspectiva del conflicto del joven (y por ende, no podrían considerar las respuestas juveniles como mecanismos y aparatos de adaptación), limitándose a considerar sus conductas como una reacción cultural (formación de subculturas) propia de un sector de las clases subordinadas (jóvenes trabajadores) que se oponen por igual a la alta cultura (de las clases hegemónicas) como a la cultura popular (propia de las tradiciones de las clases bajas), resistiendo a ambas “a través de rituales” (tal el título de la obra clave de esta escuela). Véase: COSTA, P., PÉREZ TORNERO, J. y TROPEA, F.: *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós, 1996.

⁶⁷ Cabe destacar, que este desacuerdo entre pautas internalizadas y relaciones sociales concretas (particularmente familiares) es lo que veíamos insinuarse en una película como *Rebel Without a Cause* de Nicholas Ray. De todas formas, será en los años 60 que este desacuerdo adquirirá un carácter masivo.

describe como choque generacional⁶⁸ entre el mundo juvenil y el mundo adulto. Los valores que apuntan a proyectar al individuo como una persona autónoma, en la medida en que efectivamente son internalizados por el joven, chocan contra una realidad de discriminación y subordinación de los jóvenes en nuestra sociedad. Por supuesto que esto depende del grado en que el joven es capaz de visualizar ese tipo de incoherencia práctica, lo que nos hace considerar el tercer factor.

En tercer lugar, las posibilidades de que el joven logre una clara identificación del bloqueo externo, del funcionamiento y las claves de su constitución material y simbólica es fundamental en lo que respecta a la definición del mecanismo de adaptación predominante. En este sentido, no sólo se trata de que el joven identifique la manera directa en que el bloqueo externo se ejercen sobre él, sino también de la forma indirecta, vale decir, sistémica y sistemática, en que el bloqueo procede.

Esto último fue evidente en la década del 60. La identificación por parte de contingentes cada vez mayores de jóvenes de algunos aspectos de ese bloqueo, como ser el del autoritarismo de los aparatos ideológicos, o el del carácter privilegiado y discriminador de la propiedad privada, el lujo y el confort de una minoría, así como el del propio fomento consumista de la industria cultural (induciendo necesidades crecientes y artificiales en toda la población, pero en particular entre sus pares); todo ello sería fundamental para el establecimiento del mecanismo de adaptación rebelde característico de los años 60. Para ejemplificar lo anterior, nos gustaría anotar brevemente el modo en que los jóvenes de los años 60 identificaban el papel y la función que jugaba el sistema educativo en relación con la dinámica de reproducción del sistema capitalista.

El carácter profundamente autoritario y represivo del sistema educativo aparece en *If...* (1968), película dirigida por Lindsay Anderson, uno de los representantes más eximios de los *Angry Young Men* del Free Cinema inglés. El final caótico y surrealista del filme —con un grupo de jóvenes sublevándose y enfrentándose en una verdadera batalla

⁶⁸ Acerca del concepto de generación y sus problemas de delimitación, véase MANNHEIM, K.: *Diagnóstico de nuestro tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961 y *O problema sociológico das gerações* en FORACCHI, M. (coordinadora): *Mannheim*, Porto Alegre, Ed. Ática, 1982. También véase el artículo de MAUGER, G.: *Modos de generación de las generaciones sociales*, en Revista “Sociología histórica” N° 2, 2013, pp. 131-151.

campal en el patio de un colegio contra una fauna variopinta conformada por miembros de la aristocracia, militares de alto rango junto a cardenales y encopetados profesores—, es una reconstrucción sesentista del clásico de Jean Vigo de 1933, *Zéro de conduite* (*Cero en conducta*). Particularmente, este final paroxístico de *If....*, es una transposición de la famosa escena lúdica y delirante de la “lucha con almohadones de pluma” en el internado, filmada en ralentí por Vigo, la que, a su vez, era una metáfora poetizada del “grito sofocado” de liberación infantil frente a un orden asfixiante representado por unos rígidos y perversos maestros disciplinadores⁶⁹.

En el marco de este esquema de control y regulación de la conducta juvenil, nos interesa destacar el papel destacado que cumplían las universidades. El ejemplo no es menor, pues era en la Universidad donde estaban siendo formados los jóvenes de clase media y donde, hasta ese momento, podemos decir que se configuraba la imagen más visible de la juventud. Los jóvenes descubrían allí el destino que se les asignaba como futuros especialistas (“cuadros activos del sistema”) cuyos conocimientos serían utilizados como insumos en la conformación del bloqueo externo de otros individuos. Esa identificación del bloqueo externo por parte de los jóvenes universitarios de clase media —indirecto para ellos, en la medida que se basa en una limitación y control de terceros (por lo general de las clases subalternas)— sería determinante en el desencadenamiento del Mayo del 68. Al respecto citamos pasajes del manifiesto elaborado por el Movimiento 22 de Marzo de Nanterre:

Luchamos porque nos negamos a ser maestros al servicio de la selectividad en la enseñanza, cuyas víctimas son los hijos de las clases trabajadoras; sociólogos que buscan los argumentos para la consolidación del sistema; psicólogos, cuyo cometido es preocuparse por los intereses empresariales y “conseguir” un buen comportamiento por

⁶⁹ Más cerca en el tiempo, en 1982, con *The Wall* —versión cinematográfica del director británico Alan Parker del álbum conceptual homónimo de Pink Floyd—, se retomará esta impronta transgresora de sublevación anarquizante que ya aparecía en *If....* y *Zéro de conduite*, a través ahora de una escena donde los jóvenes se rebelan —en plena era neoconservadora de la “Dama de Hierro”, Margaret Thatcher—, demoliendo e incinerando múltiples objetos icónicos de la infraestructura escolar. Una década antes, en 1970, este mismo esquema de revuelta estudiantil había aparecido en *The Strawberry Statement* (*Fresas y sangre*), una película de Stuart Hagmann que puede inscribirse en la corriente del Nuevo Cine Norteamericano, la cual será analizada en detalle más adelante.

parte de los trabajadores, y científicos, para que los productos obtenidos en la investigación no sean utilizados en el estricto provecho y beneficio de los industriales.

Paradójicamente, eran los mismos conocimientos adquiridos a partir de la educación universitaria los que permitirían a los jóvenes de clase media comprender mejor su propia situación alienada y cosificada al interior de la sociedad de masas en la que estaban integrándose, un aspecto, justamente, del bloqueo externo que se ejercía directamente sobre ellos.

Frente a estos tres factores —que podríamos considerar como condicionantes globales para la irrupción de un nuevo mecanismo de adaptación— debemos ubicar al individuo, contemplando además su posición al interior del sistema de sexo-género, sus relaciones familiares concretas (si es hijo único, si tiene o no hermanos mayores o menores, si su familia está organizada en términos nucleares, etcétera), su pertenencia a una determinada clase social, sus características étnico-culturales en relación con la cultura dominante, etcétera. De todos modos, si bien la determinación de un mecanismo de adaptación es en última instancia algo referido a una persona única, determinado en base a un proceso biográfico de individuación, en la medida que aquí estamos considerando la existencia de esos mecanismos como manifestaciones relativas a un tipo juvenil predominante, nos interesa destacar las expresiones juveniles tal como emergen en términos masivos en el período que estamos considerando. De allí que ante los factores antes estimados no podamos omitir la forma y el sentido en que el origen de clase afecta la conformación de un mecanismo de adaptación. Del mismo modo, no podemos omitir la movilidad social que se procesa en una sociedad determinada, sea esta ascendente o descendente.

Ya vimos que la articulación entre las variables de clase y las variables relativas a la configuración de la juventud como categoría teórica representa una dificultad para todos los intentos de analizar a la juventud. Aquí consideraremos que la pertenencia de clase es una variable dependiente en relación con la conflictividad esencial del joven. Su incidencia ha de evaluarse en cuanto a los gradientes y características particulares que representa la pertenencia a una clase en relación, por un lado, con la normatividad

axiológica internalizada (la conformación del bloqueo interno del joven); por otro, en cuanto a las posibilidades que la pertenencia a una clase u otra ofrece para que el joven experimente directa o indirectamente los tres factores reseñados: la inadecuación entre infraestructura y superestructura; el desacuerdo entre valores internalizados y las relaciones sociales reales; las posibilidades para que identifique el bloqueo externo. En definitiva, una vez que el joven define un mecanismo de adaptación —en este caso rebelde—, este se sobrepone a las orientaciones de clase vigentes en una sociedad, pudiendo incluso removerlas. Esto es perfectamente evaluable cuando se considera el acceso de las clases sociales subordinadas a la universidad (procesos de masificación de la enseñanza terciaria), con todo lo que ella llevó aparejado a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Si tenemos en cuenta todo esto, nos será más fácil entender por qué y cómo varió la adopción de mecanismos de adaptación entre jóvenes de clase media y jóvenes obreros en los países centrales en la década de los 60, cuando los tres factores antes reseñados eran moneda corriente entre los primeros pero no entre los segundos, mostrando que mayoritariamente los jóvenes de clase media adoptaban un mecanismo rebelde mientras que los jóvenes de las clases trabajadoras adoptaban mecanismos conformistas. En este punto, y en función de los tres factores antes mencionados, se hace necesario recapitular acerca del proceso de sustitución del mecanismo conformista por uno rebelde. En la década de los 50, con el *baby boom* surge el mecanismo de adaptación conformista como predominante para los jóvenes. El paradigma cinematográfico del período fue, como vimos, *Rebel Without a Cause* de Nicholas Ray.

En los años 50, aunque ya se manifestarán síntomas de una inadecuación entre la infraestructura y la superestructura sistémica, e incluso se insinuaran formas de desacuerdo entre la normatividad internalizada por los jóvenes y las relaciones que estos vivenciaban en el contexto social, la funcionalidad del sistema considerado globalmente mostraba una consistencia dinámica y un neto equilibrio. El mecanismo conformista prevalecía en el conjunto de la sociedad ya que esos dos factores desestabilizadores eran vividos por los jóvenes de manera aislada, como meros casos particulares. Las interacciones que podían conducir a puntos de vista y experiencias comunes en la crítica

al sistema recién comenzaban a tornarse visibles. Por otro lado, en ese marco sistémico equilibrado y funcionalmente dinámico, las posibilidades de que el joven lograra una clara identificación del bloqueo externo eran muy reducidas. Recién a finales de los años 50 se daría el ingreso masivo de los jóvenes de clase media a las universidades, lo que permitirá una ruptura del aislamiento de las voces y gestos más críticos hacia el sistema (fundamentalmente, dirigidas a identificar las fuentes y las características del bloqueo externo: directo e indirecto). En síntesis, como ya lo señalamos, la década del 50 anuncia los primeros pasos para la construcción del tipo juvenil rebelde, que en la década siguiente sería el protagonista principal.

Tal como lo postulamos teóricamente, es imposible que ese estado de inestabilidad anímica se mantuviera por mucho tiempo. En el caso de los individuos, esa imposibilidad está dada por el propio conflicto que, ante la tensión insoportable, o conduce a la autodestrucción⁷⁰ o pone en juego sus mecanismos de proyección. En el caso de las sociedades, porque la generalización de ese estado de ánimo conduciría a una parálisis en sus mecanismos de autoconservación. De alguna manera, la autodestrucción fue el camino que finalmente adoptó el propio James Dean, transformándose inmediatamente en un mito generacional. La mayoría de los jóvenes, mientras tanto, tomaría otro camino, dando lugar a la conformación de un nuevo tipo juvenil predominante: el joven rebelde.

4.1. LOS AÑOS 60: LA IRRUPCIÓN MASIVA DEL MECANISMO DE ADAPTACIÓN REBELDE

En los años 60 se produce entonces la irrupción masiva del mecanismo rebelde, dando lugar al predominio de un nuevo tipo juvenil que colonizará la atmósfera de los nuevos tiempos, los cuales eran anunciados poéticamente ya en las primeras estrofas del clásico

⁷⁰ A propósito de los *beats*, vale recordar el proceso de autodestrucción de varios de sus protagonistas, particularmente el del “gurú espiritual” de la generación, Neal Cassady (Dean Moriarty en *On the Road*), que muere a los 41 años por sobredosis de barbitúricos y es encontrado junto a las vías del tren en México.

de Bob Dylan de 1964, *The times they are a-changing* (“Los tiempos están cambiando”):

“Reuníos a mi alrededor gente, por donde quiera que vaguéis, y admitid que las aguas de vuestro alrededor han crecido, y aceptad que pronto estaréis calados hasta los huesos. Si el tiempo es para vosotros algo que merece la pena conservar, entonces mejor que empecéis a nadar, u os hundiréis como una piedra, porque los tiempos están cambiando”.

En esos años, a los factores mencionados de la inadecuación entre la infraestructura y superestructura, así como la discordancia entre valores internalizados y relaciones sociales concretas, se agregará la superación del aislamiento en que se encontraban las manifestaciones críticas de los jóvenes que cuestionaban el status quo en la década anterior.

Las sociedades de los países centrales entran en una fase histórica en que la interacción entre jóvenes se multiplica y generaliza. Lo más relevante, en este sentido, es que se produce un ingreso masivo a la enseñanza superior terciaria. Estrechamente relacionado con ese ascenso de los grupos juveniles, las universidades de todo el mundo capitalista se transforman en centros de debate y crítica al orden establecido. Aspectos fundamentales del bloqueo externo (directo e indirecto) pasan a ser identificados por contingentes cada vez mayores de jóvenes. En este sentido, además, es destacable el papel que comienzan a jugar los medios masivos de comunicación: las radios, que comienzan a tener audiciones dirigidas exclusivamente a los jóvenes, pero también la televisión, que conquista un papel cada vez más destacado en cuanto referente de los procesos y las movilizaciones sociales.

Un signo del cambio que se estaba procesando lo manifiesta el auge que alcanza entre los jóvenes el ya mencionado Nuevo Cine Norteamericano, que no sólo rompe con el viejo cuño hollywoodense de sujetos y relaciones estereotipadas, sino que pasa a tener una importancia fundamental en la denuncia de la hipocresía y frivolidad del sistema a nivel global. Los jóvenes, como tales, entran masivamente en el cine, como espectadores y como protagonistas de las películas.

Esa hipocresía, esa frivolidad, ya era captada claramente por millones de jóvenes en todo el sistema capitalista. Los principales líderes del movimiento juvenil lo describían con meridiana claridad:

Para nosotros se trata de no seguir aceptando un mundo que habla de paz, pero que tolera la guerra, un mundo que habla de libertad, pero que acepta las hipocresías del capitalismo, que habla de progreso, pero que sufre el sofocamiento de la burocracia comunista.⁷¹

Los jóvenes americanos comenzaban a descubrir que su sociedad, supuesto modelo de libertad y democracia para todo el mundo occidental, no era el ideal en el cual se les había hecho creer. De hecho, comenzaron a saberse engañados:

Educados en el respeto al derecho del individuo, no lograban entender que se prohibiera a un negro el acceso a la escuela. O que el gobierno, garante de la Constitución, aceptara que los negros no pudieran sentarse en las plazas públicas, en los bancos reservados a los blancos. O que hubiera bares para negros y bares para blancos... No era tolerable. Eso no era lo que se les había enseñado acerca de la lucha entre el Bien (América) y el Mal (el comunismo). América mentía sobre sus valores.⁷²

Esta situación corroía drásticamente la efectividad del bloqueo. El sistema ya no era capaz de pseudo-anular el potencial creativo del individuo (como sí podía hacerlo en la década anterior). La velocidad del proceso de corrosión del sistema colocaba en peligro las propias bases de su reproducción. El “mimetismo social”, forma apropiada para un “consenso pasivo”, perdía razón de ser.

La creciente pérdida de efectividad del mecanismo de adaptación conformista permitió que amplios sectores de la juventud descubriesen la mediocridad y la vulgaridad de la vida tal como ésta se desarrollaba al interior del sistema capitalista (cuya referencia más

⁷¹ Rudi Dutschke, citado en CARANDELL, J. M.: *La protesta juvenil*, Madrid, Ed. Salvat, 1974, p. 31.

⁷² COHN-BENDIT, D.: *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 21.

inmediata eran las relaciones monótonas que enfrentan y el carácter preestablecido de un curso biográfico que se mostraba abominable en la inmediatez de los círculos familiares). Esta situación de hastío existencial, el enfrentamiento mudo con una vida sin sentido, era reconocida masivamente y llevó a que en varios rincones del planeta, los jóvenes comenzaran a peregrinar abandonando empleos y hogares, buscando una alternativa de vida para sí mismos y las sociedades en que se movilizaban.

El mimetismo social conformista es sustituido por una interacción juvenil crítica y por la conformación de un sujeto llamado a ser protagonista de los nuevos tiempos. Todo eso se refuerza por un estímulo sobre el potencial creativo de los jóvenes que venía incidiendo ya desde los años 50: cabe notar que una serie de avances tecnológicos quedaron definitivamente al alcance de los jóvenes en los países centrales (motos, automóviles, tocadiscos portátiles, píldoras anticonceptivas, etcétera) induciendo el desequilibrio en las fuentes profundas de la conflictividad juvenil de esa época.

La crisis del mecanismo conformista va asumiendo distintas variantes: una crisis existencial (que desata la impaciencia y la marginación); una crisis de aislamiento bajo la forma de incomunicación y soledad; una crisis de autoridad, en tanto ciertas prohibiciones y tabúes conducen a las conductas de transgresión violenta por parte de los jóvenes; una crisis de expresividad de los marcos tradicionales, que provoca denodados esfuerzos por elevar el tono y desata una inquietud permanente por superar la corrupción de las costumbres, la hipocresía de las apariencias, la chatura del consumismo banal. Los conflictos esenciales de los individuos comienzan a manifestarse, masivamente, “a flor de piel”. Se llega a una situación en que, de no establecerse un nuevo mecanismo de adaptación, para una cantidad cada vez más numerosa de jóvenes sólo queda el deambular como “sin sentido” por la vida.

A partir de entonces, queda al descubierto que los mecanismos de adaptación conformistas han fracasado en su capacidad de modelar y dar curso a los conflictos de la juventud. Para este nuevo agente social, el sistema ha quedado al descubierto y, por ende, es imprescindible un cambio en la proyección. Pasan a ser necesarios una nueva sensibilidad, nuevos marcos relacionales que permitan a los jóvenes sacudirse de encima el peso de la monotonía y de los modos de vida de generaciones pasadas. El

“salto afuera” para dejar atrás la mediocridad del sistema es acuciante para la nueva juventud.

El nuevo mecanismo de proyección debía tener un sentido opuesto al anterior. Ya no era viable una “absorción” del potencial creativo por parte del sistema internalizado. Ya no era suficiente una “seudoanulación” de la creatividad. Un nuevo curso de desarrollo para la individualidad implicaba impulsar una actividad psíquica más intensa y sustancialmente más compleja que la proyección (—) que daba lugar al mecanismo de adaptación conformista.

Ahora bien, ¿en qué consistía ese cambio sustancial de la actividad psíquica del joven? En otras palabras: ¿cómo se produce el cambio en el sentido de la proyección? Aquí, necesariamente, hemos de considerar los componentes estructurales relativos a la dimensión cultural que delimita la categoría juventud. En particular, hemos de recurrir a la consideración del componente etnológico, relativo a las cuestiones de los lenguajes, los ritos y los mitos, y al componente histórico-social, teniendo en cuenta cómo operan los referentes generacionales (premodernos, modernos y posmodernos).

4.2. LA APROPIACIÓN SIMBÓLICA DE ELEMENTOS REALES EN FORMA DE MITOS

En nuestra perspectiva, la apropiación simbólica de elementos reales en forma de mitos por parte del sistema internalizado del joven es la clave que produce el cambio proyectivo. Esta apropiación es lo que proporcionan la fuerza necesaria para que el referido cambio se produzca. El elemento real, trasmutado en símbolo, debe ser tal que el valor por él contenido pueda contraponerse frontalmente a los valores de un sistema que ha perdido legitimidad dada la pérdida de efectividad del bloqueo sobre el potencial creativo del joven.

Al estudiar la apropiación simbólica que llevan adelante los jóvenes, tendremos en cuenta que las mitologías son construcciones narrativas que congregan un cúmulo de significaciones relacionadas (al decir de Barthes). En su lógica codificadora, los mitos

apuntan a generar efectos y dar cuenta de interpretaciones de hechos o acontecimientos del pasado o del presente. En cuanto representación (oral, escrita, escénica o visual) el mito es elaborado y transformado por los procesos de comunicación social: de ahí su historicidad. La diversidad de los mitos, por lo general, responde a los ajustes que demandan los grupos sociales una vez que perciben algún tipo de discrepancia, incoherencia o incompatibilidad entre necesidades de orden infraestructural y satisfactores potenciales de orden superestructural (narrativas legitimadoras o complejos simbólicos motivaciones). Los mitos contienen elementos naturales y sobrenaturales (a menudo integrados en sistemas mágico-religiosos) que son metáforas de distintas prácticas sociales de subsistencia.⁷³ En definitiva, el mito sintetiza simbólicamente un conjunto complejo de procesos sociales, borrando a su vez la distinción entre el objeto real simbolizado y su forma representativa. Esa propiedad des-diferenciadora del mito habilita la transmutación de fuerzas reales, generadas socialmente, a la dinámica conflictiva de la vida psíquica individual: es en estos términos que hablamos de una apropiación simbólica de fuerzas reales bajo la forma de mitos.

El nuevo mecanismo de proyección, una condensación de las transmutaciones que lo simbólico efectúa a partir de valores reales, se objetiva a partir de que se estabiliza como mecanismo de adaptación rebelde, lo cual sólo será posible una vez que los jóvenes movilizados logran gestar y gestionar los aparatos de adaptación necesarios a tales efectos. De la misma forma que el mito transmutado y apropiado simbólicamente por el joven se opone en su dimensión–valor a los valores del sistema, el mecanismo de adaptación estabilizado por su respectivo aparato de adaptación debe realizar una práctica social diametralmente opuesta a la del mundo aparente y la vida cotidiana, en cuyo dominio fueron cuestionadas las relaciones sociales capitalistas.

Las comunidades *hippies* de los años 60, que llegaron a su apogeo y culminación en Woodstock (1969) y cuyo lema era “haz el amor y no la guerra”, ilustran paradigmáticamente ese proceso:

⁷³ Para esta nota de lo que aquí entendemos por mitos, véase: PORZECANSKI, T.: “Uruguay a fines del siglo XX: Mitologías de ausencia y de presencia”, en ACHUGAR, H. y CAETANO, G. (compiladores), *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, Montevideo, Trilce, 1993, p. 49.

Se oponían al sistema en su conjunto: a su materialismo; al conformismo que caracteriza a los ciudadanos masificados; a la burocracia, que dirigen y anquilosa la fluidez de la vida; al juego de normas y prohibiciones que supuestamente posibilitan la libertad, pero que siempre la coartan, y al cuadro de valores dominantes, es decir, la propiedad, el trabajo, el dinero, la competencia, las diferencias de clase, la segregación racial, la represión ideológica, etc. Las consignas de los *hippies* son radicales: “Salta, abandona la sociedad”. Pero, en vez de escapar como los *beats* para llevar una vida furiosa y descreída, proponen la fundación inmediata de un mundo nuevo: “Haz lo que te agrada, siempre que quieras hacerlo”. El nuevo mundo ha de basarse en el placer, y los *hippies* eran, de modo correlativo, eminentemente hedonistas: disfrutar de las flores, de las personas que están cerca, de las piedras, de los objetos. Su símbolo era la flor (se le llamó también “hijos de las flores”), y su práctica esencial, el amor: el amor como actitud ante las cosas y las personas.⁷⁴

La contraposición axiológica, referida a una práctica social determinada, se muestra en toda su plenitud en el “epicureísmo” con que esas mismas comunidades intentan oponerse a la sociedad de consumo. En ese sentido, las comunidades *hippies* ponían en práctica: “una pobreza voluntaria, una reducción considerable de los bienes a los más necesarios, combinada con el consumo placentero de éstos. Placer en lo poco, mejor que ansiedad consumidora de lo mucho. Esto puede suponer, por una parte, el regreso a sistemas de reproducción arcaicos, artesanos”.⁷⁵

Sin perder de vista todas las mediaciones que implica el proceso de formación y consolidación de los mecanismos proyectivos y su resignificación en términos de una práctica social al interior de los aparatos de adaptación, hemos de subrayar aquí que si bien la actividad proyectiva rebelde es psíquica, la misma requiere, necesariamente, de una expresión social determinada. Este será el sentido profundo de la reconstrucción de los mitos juveniles de los años 60. De allí la multiplicidad de formas en que los jóvenes llevaron a cabo esa apropiación simbólica de lo real bajo la forma de mitos.

⁷⁴ CARANDELL, J. M.: *La protesta juvenil*, Madrid, Ed. Salvat, 1974, pp. 121-122.

⁷⁵ *Ibíd.* p. 51.

No pretendemos en este trabajo enumerar todos los mitos que construyeron los jóvenes rebeldes de los años 60 con el cometido de consolidar sus proyecciones. Sin embargo nos gustaría señalar aquellos más relevantes.

En primer lugar, mostrar como se concebía el carácter mitológico de “la clase obrera”. En este punto, Cohn-Bendit es claro: “Cuando vuelvo a ver nuestras intervenciones en la televisión, o releo los textos, tengo la impresión de que nuestro punto de referencia siempre era la clase obrera. Era como un mito en nuestras mentes”.⁷⁶ Y otros protagonistas de aquella época, entrevistados por el mismo Cohn-Bendit, coinciden en el punto. Es el caso de Michel Chemin, cuando afirma al respecto de las posibilidades transformadoras de la clase obrera: “Fingía creérmelo, me esforzaba en creérmelo. La realidad de la fábrica es concreta. No tenía demasiadas ilusiones puestas en la fuerza obrera, ni, mucho menos, en mi mismo, pero existía el mito”.⁷⁷

Con un sentido similar podríamos aquí enumerar diferentes mitos, cada uno vinculado en forma particular con los distintos aparatos de adaptación rebeldes que se manifestaban en la época. Una lista breve:

- Las drogas, abrir las puertas de la percepción, expandir e iluminar el yo interior.
- El rock y los festivales masivos.
- Las comuna como espacio gregario de nuevo tipo.
- La naturaleza, la vuelta a los orígenes.
- El sexo, el erotismo de carácter natural.
- El viaje, el camino, la carretera, estar en movimiento, pasar a la acción.
- La generación *beat*.
- La lucha de clases, la guerra de Vietnam, la guerrilla, la violencia revolucionaria, las barricadas, los partos de la historia y sus protagonistas: El Che, Mao, Hô Chi Minh, Makhno, Durruti (el poder en la punta de los fusiles, casi siempre en tierras lejanas).

⁷⁶ COHN-BENDIT, D.: *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 84.

⁷⁷ *Ibíd.* p. 99.

- *The Black Power*.
- La clandestinidad, la sociedad secreta, el ritual de abandonar la familia.
- Convertirse en un sujeto histórico, la redención de la existencia en el mundo.
- Nietzsche y el festín dionisiaco.
- El “espíritu libre” de Baudelaire y *Los poetas malditos* de Verlaine.
- Las vanguardias de comienzo de siglo: dadaísmo, surrealismo, expresionismo.

4.3. LOS COMIENZOS: *MODS AND ROCKERS* EN *QUADROPHENIA*

La importancia de *Quadrophenia*, película dirigida por Franc Roddam en 1979 y basada en una ópera de The Who⁷⁸ —banda fundamental de los *mods*—, radica no sólo en que es un fiel retrato de la cultura joven de la Gran Bretaña de comienzos de los 60 —con sus dosis de drogas, sexo e irreverencia juvenil—, sino, y fundamentalmente porque establecerá con meridiana claridad los términos básicos de la dicotomía “nosotros” (los jóvenes) que se contrapondrá frontalmente al “ellos” (los adultos)⁷⁹ como expresión medular del nuevo mecanismo de adaptación rebelde que surge a partir de la apropiación simbólica de lo real en forma de mitos. Esta dicotomía primigenia será una de las bases de sustentación para que una subcultura juvenil —los *mods*— se pueda transmutar luego en rebelión contracultural contra el orden establecido al encarnarse en el movimiento *hippie*, el cual hará eclosión pocos años después (primordialmente en Estados Unidos).

⁷⁸ En sus declaraciones —contenidas en el DVD con material extra de la película—, dice el director Roddam: “Pete Townshend compuso el álbum *Quadrophenia* cuando oyó hablar del *mod* que se suicidó lanzándose desde lo alto de Beachy Head, un acantilado blanco precioso. Cuando cruzas el Canal de la Mancha, los acantilados blancos representan Inglaterra”.

⁷⁹ La escena cuando Jimmy —el protagonista *mod* de la película— es atropellado en su *scooter* por una camioneta de correos es representativa de esta dicotomía “nosotros”/“ellos”. La reacción virulenta y desesperada del joven frente a los trabajadores adultos al ver su vehículo destrozado debajo del camión es más que elocuente.

The Who —a diferencia de los Beatles o los Rolling Stones— era una banda que encaró la conflictividad juvenil sin edulcoraciones de ningún tipo, presentando las contradicciones y la violencia como componentes sustanciales del hecho de “ser joven”. Ya en 1965, la letra de una de las canciones fundamentales de esta banda, *My Generation* —que se transformó en un verdadero himno generacional—proporciona una identidad de base a ese “nosotros”, los jóvenes:

“La gente trata de ponernos hacia abajo (Hablando acerca de mi generación). Simplemente porque viajamos (Hablando acerca de mi generación). Las cosas ellos las miran con un frío atroz (Hablando acerca de mi generación). Espero morir antes de envejecer (Hablando acerca de mi generación)”.

Los *mods* eran originarios de una clase obrera que había mejorado sustancialmente sus condiciones de vida a comienzos de los 60.

A diferencia de los *teddy boys*, que se hacían notar con insolencia, los *mods* eran de aspecto más sutil y contenido: llevaban trajes aparentemente conservadores de colores respetables, eran pulcros y ordenados hasta lo maniático. Solían llevar el pelo corto y limpio, y preferían mantener los estilizados contornos de un impecable “French crew” con ayuda de laca invisible en lugar de la obvia brillantina predilecta de los inequívocamente viriles *rockers* (...) ⁸⁰.

Aquí aparece un segundo aspecto interesante a reseñar de *Quadrophenia* pues se trata de una película que describe con precisión los enfrentamientos entre estas dos subculturas juveniles, la de los *mods* y los *rockers*. Y lo hace no sólo a través de la representación de sus estilos visuales (por ejemplo, trajes versus chaquetas de cuero) sino a través de sus actos violentos ⁸¹. Para nuestros propósitos, es importante destacar la importancia de esos enfrentamientos interjuveniles como insumo proyectivo para definir las diferentes marcas identitarias de esas dos variantes de un mismo mecanismo de adaptación rebelde

⁸⁰ HEBDIGE, D.: *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 76-77.

⁸¹ Particularmente recomendable es el visionado de la extensa secuencia de “la batalla de Brighton Beach”. Por otro lado, estos mismos enfrentamientos entre *mods* y *rockers* serán una de las fuentes de inspiración para la novela de Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, de 1962.

en ciernes. En ese sentido, debería interpretarse esas diferentes “marcas de estilo” como el emergente —empíricamente contrastable— de unas conflictividades juveniles no resueltas. El joven no sólo establece y refiere su mecanismo de adaptación en relación a sus padres (como “representantes sistémicos”), sino también a sus propios pares.

El comienzo de la película —con Jimmy caminando hacia la cámara con un atardecer de fondo— es realmente el final de un suicidio no consumado por parte del joven en el acantilado con su *scooter*. A diferencia de la historia real que inspirara a Townshend, el joven “retorna a la vida”, al redil de una sociedad que aborrece. A propósito de este regreso, dice Roddam: “Me han preguntado: ‘¿Dónde estaría Jimmy si sobreviviese al final?’. Tengo distintas visiones de él. Podría haberse metido en publicidad, podría acabar siendo un completo (...) Podría votar al BNP, el Partido Nacionalista británico. Parte de mí, por desgracia piensa que sería un tío normal y corriente, fumador y con barriga cervecera”.

Como el director ha suscrito reiteradamente en sus declaraciones esa idea reduccionista de la “angustia del adolescente” como forma de explicar las motivaciones y actitudes últimas del joven protagonista — equiparando así la conflictividad juvenil esencial con su manifestación aparente—, entonces no le queda otro camino que pretender que su joven protagonista se reinstale sistémicamente para cumplir, ahora sí, una funcionalidad efectiva a través de un mecanismo de adaptación conformista —aunque no automático y más de estilo *new wave*—: “quisiera pensar que, al pasar por lo que ha pasado, debería estar lo bastante liberado como para llegar a ser algo especial” —finaliza diciendo Roddam. Esta es, por cierto, la fórmula que inevitablemente siempre debe usarse si se quiere ser coherente con el postulado de “la madurez psicosocial” como sustrato implícito de este interludio temporal que es la “angustia del adolescente”; un preámbulo lógico en ese largo camino de un evolucionismo biológico-natural que tiene como último mojón a la misma muerte como desaparición física. No es casualidad que la fecha de realización de la película coincida con el fin del movimiento *punk* y ya estemos en los albores de la de los años 80 con un nuevo mecanismo de adaptación presto a despuntar. De la misma forma que la película de Oliver Stone, *The Doors*, produjo en su momento un *revival* mítico-musical de la figura de Jim Morrison —el cual ofició

como insumo proyectivo para parte de la juventud de comienzos de los años 90—; *Quadrophenia* de Franc Roddam tuvo el mismo efecto en la reaparición de un estilo *newmod* a comienzos de los 80.

De todas formas —y volviendo a los años años 60—, el que irrumpirá ahora en escena es el movimiento *hippie*, el que, de alguna manera, recogiendo el legado de los jóvenes representados en *Quadrophenia*, se establecerá como una contracultura rebelde masiva y potencialmente explosiva. Ahora, los enfrentamientos interjuveniles —como los descritos entre *mods* y *rockers*—, van a dar paso a una “homogenización” antisistémica como expresión emergente de ese “nosotros”, los jóvenes.

4.4. EL NUEVO CINE NORTEAMERICANO DE LOS 60

Turn on, tune in, drop out (“enciéndete, sintonízate y salta afuera”): este aforismo pronunciado en 1967 por el gurú de las drogas psicodélicas, Timothy Leary,⁸² fue la verdadera proclama generacional, el grito de guerra que por fin proporcionó identidad masiva e impulsó a la acción a millones de jóvenes consolidando de esa manera el mecanismo de adaptación rebelde como predominante de la nueva década.

A partir de este aforismo se terminará de cerrar aquel círculo iniciado a comienzos de los 60 con los *mods* y *rockers*: la construcción de la dicotomía de los mundos contrapuestos (“nosotros” los jóvenes/“ellos” los adultos); así como su corolario, el corte *inside/outside* (“ellos” adentro del sistema/“nosotros” afuera). Se trataba, como vimos, de una vital contraposición espacio-emocional de los jóvenes respecto a la lógica de la reproducción sistémica (en nuestros términos: el bloqueo externo sobre el potencial creativo del individuo) representada por los padres.

⁸² Esta famosa frase la pronunció Leary en un discurso ante 30.000 *hippies* en la *Human Be-In* de San Francisco. Según cuenta la leyenda, esta había sido una ocurrencia de Leary cuando se bañaba en respuesta a un pedido de Marshall McLuhan a propósito de definir “algo rápido” para promover los beneficios del LSD.

El Nuevo Cine Norteamericano (NCN)⁸³ que surge a mediados de los años 60 como una corriente innovadora dentro de la industria de Hollywood, proporciona un aluvión de películas que permiten ejemplificar y analizar, no sólo esta contraposición generacional —expresada por el aforismo de Leary—, sino también evaluar como se procesan cinematográficamente los diferentes insumos proyectivos —la apropiación simbólica de lo real— que se ponen en juego como forma de consolidar el nuevo mecanismo de adaptación rebelde⁸⁴.

El *drop out*, ese “saltar afuera” de la sociedad, podía concretarse de diferentes formas y a través de diferentes medios de transporte, todos los cuáles fueron contemplados por las películas del NCN: en moto (*Easy Rider*), en auto (*Vanishing Point*, *Carrera contra el destino*, 1970, de Richard Sarafian), en avión (*Zabriskie Point*, 1970, de Michelangelo Antonioni), en camión (*Five Easy Pieces*, 1970, *Mi vida es mi vida*, de Bob Rafelson), en tren (*Boxcar Bertha*, 1972, *Pasajeros profesionales*, de Martin Scorsese), en patrullero (*The Sugarland Express*, *Loca evasión*, 1974, de Steven Spielberg), finalmente a pie (*Scarecrow*, *Espantapájaros*, 1973, de Jerry Schatzberg).

⁸³ No debe confundirse este Nuevo Cine Norteamericano con lo que los propios norteamericanos denominaron New American Cinema en setiembre de 1960 para referirse a un grupo de directores provenientes del *underground* (Jonas y Adolfo Mekas, Lionel Rogosin y Robert Frank) que constituyeron una asociación (*The Group*). De este grupo, surgió gente como John Cassavetes que con su película primigenia *Shadows* (*Sombras*, 1959) se posicionó como emblema de esta nueva corriente innovadora (en términos estilísticos y temáticos) y que será, de alguna manera, la base de inspiración para el Nuevo Cine Norteamericano (junto a la Nouvelle Vague francesa y el Free Cinema inglés).

⁸⁴ En Europa, respetando las diferencias culturales, el “cine rebelde” sesentista se presenta bajo el influjo de la filosofía existencialista. Una selección de pares destacados del período: *Popiót i diamen* (*Cenizas y diamantes*, 1958) de Andrzej Wajda y *Nóz w wodzie* (*El cuchillo en el agua*, 1962) de Roman Polanski (Escuela de Lodz en Polonia); *Jules et Jim* (*Jules y Jim*, 1962) de François Truffaut y *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, 1965) de Jean-Luc Godard (Nouvelle Vague francesa); *The Loneliness of the Long Distance Runner* (*La soledad del corredor de fondo*, 1962) de Tony Richardson y *Accident* (*Accidente*, 1967) de Joseph Losey (Free Cinema inglés); *I pugnì in tasca* (*Con los puños en los bolsillos*, 1965) de Marco Bellocchio y *Prima della rivoluzione* (*Antes de la revolución*, 1964) de Bernardo Bertolucci; entre otras. Más próxima al surrealismo, podemos encontrar *Sedmikrásky* (*Las margaritas*, 1966) dirigida por Vera Chytilová, que junto a *Ostře sledované vlaky* (*Trenes rigurosamente vigilados*, 1966) de Jiří Menzel, son representativas de la Nueva Ola Checoslovaca. Particularmente, en torno a las subculturas juveniles obreras, una película significativa será *Saturday Night and Sunday Morning* (*Sábado noche, domingo mañana*, 1960), de Karel Reisz, también perteneciente al Free Cinema.

Como esa contraposición joven/adulto y ese “saltar afuera” no permitió —y no lo hubiera poder hacer⁸⁵— la construcción de una “sociedad alternativa” al capitalismo realmente existente, entonces básicamente las expresiones filmicas del NCN tendían a desarrollar finales cerrados (dónde la tragedia y la muerte sería siempre el común denominador). Varias de las películas antes citadas cumplen esta prerrogativa. A este listado habría que agregar: *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn; *They Shoot Horses, Don't They?* (*Danzad, danzad, malditos*, 1969) de Sydney Pollack; *Midnight Cowboy* (*Cowboy de medianoche*, 1969) de John Schlesinger; *Last Summer* (*El verano pasado*, 1969) de Frank Perry; *Joe, ciudadano americano* (1970) de John Avildsen; entre muchas otras⁸⁶.

Una culminación de esta dicotomía del “nosotros/ellos” sesentista la podemos encontrar en *The Graduate*. Como corolario de esta tensión joven/adulto —y a través de un peculiar diseño estético— irrumpirán la soledad y la incomunicación del joven como categorías expresivas de unos estados de ánimo prevalecientes; los cuales, a su vez, permitirán el desarrollo masivo de un mecanismo de adaptación rebelde al lograrse una creciente empatía con el personaje de Benjamín por parte de millones de espectadores jóvenes. Al alcanzarse esta plena identificación, entonces las nuevas pantallas cinematográficas del NCN comenzarán a officiar como un novel aparato de adaptación, algo sustancial para poder expresar y canalizar la rebeldía de las nuevas generaciones de los años 60.

En términos compositivos, la imagen inicial de *The Graduate* es un primer plano del rostro descentrado de Benjamin, que luego de un *zoom out* nos permite visualizar, por un lado, que se encuentra en el interior de un avión; y lo más importante, su expresión denota claramente un estado de soledad e incertidumbre entre la masa anónima de los

⁸⁵ Entre otras cosas, como ya vimos en el capítulo 2, porque dicho comportamiento era el producto de un mecanismo de adaptación desarrollado a partir del sistema internalizado del joven y, por ello mismo, pseudo-creativo (y eso, a pesar de que el joven lo “sintiese” o “viviese” como algo efectivamente real).

⁸⁶ Una excepción a esta regla la podemos encontrar en *Yellow Submarine* de George Dunning; película animada de 1968 sobre un universo psicodélico basado en la canción homónima de The Beatles. En el final de este filme alegórico, los cuatro músicos —quienes representan el nuevo “nosotros”, los jóvenes— logran vencer a los “malos” *Blue Meanies* —el “ellos” del mundo adulto—, restableciéndose así con este *happy end* aquel paraíso idílico imbuido de espíritu juvenil contracultural, que era Pepperland.

pasajeros. A partir de esa imagen inicial se suceden una serie de procedimientos metonímicos que refuerzan simbólicamente ese estado de soledad y objetivación de nuestro protagonista: Benjamin siendo “trasladado” por la cinta en el aeropuerto e inmediatamente sustituido —por corte— por su maleta en un proceso de cosificación evidente del joven mientras aparece el cartel “Do they match”. En la banda de sonido se escucha la voz rutinaria en *off* de un locutor del aeropuerto dando indicaciones sobre los vuelos a la que se contrapone la música de Simon y Garfunkel con el clásico *The Sounds of Silence*. Aquí la dicotomía “nosotros/ellos” vuelve a hacerse evidente: la música como expresión del estado de ánimo del joven se contrapone a la monótona y omnipresente voz del adulto. Inmediatamente y por transición elíptica a través de un fundido encadenado, Benjamin aparece solo en su cuarto, su rostro en penumbras, con la pecera de fondo que contiene el muñeco de buzo en miniatura con su arpón “atrapado” entre las placas de vidrio del recipiente y que funcionaba como áter ego metonímico del joven⁸⁷. Es interesante destacar que durante toda esta secuencia —desde el primer plano en el avión y hasta que su padre le pregunta por su futuro— Benjamin se mantiene en silencio reforzando así su ensimismamiento profundo⁸⁸.

El clímax de dicha dicotomía aparece en la escena en que el padre de Benjamin obliga a su hijo a sumergirse en la piscina con el equipo de buzo que le han regalado por haberse graduado. Ahora aquel buzo en miniatura atrapado en la pecera que aparecía antes en el cuarto y que funcionaba como su áter ego se traslada y se objetiviza en el propio Benjamin que queda solo en la piscina ante la mirada y el festejo de todos los adultos. A partir del uso de un mismo recurso cinematográfico como es el *zoom*, el final de esta escena acuática —con la cámara alejándose de Benjamin por el fondo de la piscina hasta que su figura se difumina totalmente—, vuelve a conectarnos con el comienzo del

⁸⁷ Esta escena en el dormitorio de Benjamin —que incluye la entrada no deseada e interpelación sobre su futuro por parte de su padre—, ya la presentamos detalladamente en la introducción de la tesis como forma de ejemplificar la dicotomía entre los jóvenes y los adultos (el “nosotros versus ellos”). Por cierto, es recién en ese momento de interpelación paterna cuando el espectador se entera que Benjamin se ha graduado.

⁸⁸ Este silencio y encierro inicial de Benjamin —tal cual se presenta en el filme—, difiere absolutamente del recargado y dialogado texto literario de Charles Webb, el libro homónimo de 1963 del cual proviene la adaptación. En ese sentido, la obra cinematográfica queda muy por encima de la literaria a la hora de expresar ese “estado de espíritu” que será prevaleciente en esta nueva juventud.

filme. La contraposición sonora entre la extinción del bullicio festivo de los adultos que observan y el aumento de la cadencia rítmica de la respiración del joven a través de la máscara de oxígeno refuerza la dicotomía del “nosotros/ellos”. Dado que ahora, tanto el punto de vista como el punto de escucha se concentran en la subjetividad enclaustrada de Benjamin en el fondo de la piscina —lo que permite que los jóvenes espectadores empaticen absolutamente con él—, el resultado de este aislamiento —ahora compartido— es la condena visceral de un mundo adulto que se ha presentado como el *súmmum* de la frivolidad autoritaria (y, por ello mismo, es que termina desapareciendo literal y simbólicamente del espacio cinematográfico visual y sonoro).

En el comienzo del capítulo habíamos mencionado como un factor determinante para la irrupción del mecanismo de adaptación rebelde en los años 60, el desacuerdo entre los valores internalizados del joven y las relaciones reales concretas que este enfrenta en su medio social mediato e inmediato. Ello, a su vez, es lo que iba a permitir que masivamente los jóvenes comenzasen a identificar el funcionamiento y las claves del bloqueo externo sobre su potencial creativo (particularmente el rol que la familia nuclear cumplía en la composición de ese bloqueo). Dentro del listado de películas del NCN que hemos detallado antes, *The Graduate* aparece como uno de los pilares fundamentales para dar cuenta de ese factor clave. Ese desacuerdo entre pautas internalizadas y realidad concreta encontrará en la figura de la Sra. Robinson, su encarnación objetiva. El sistema internalizado de Benjamín —similar a cualquier joven de clase media nacido en el marco del *American way of life*— básicamente se componía de estudiar, obtener un título universitario y un empleo calificado, formar una familia monogámica y heterosexual, tener hijos y nietos, jubilarse, para finalmente ... morir. El acto de seducción de la Sra. Robinson hacia Benjamín —con su carga de infidelidad correspondiente— opera como fuente de desenmascaramiento de este esquema fundacional propietario y represivo. Desde el punto de vista de Benjamín, esta arremetida seductora —más allá del sentido que pueda tener para la mujer— estaría dejando en evidencia la no correspondencia sistémica entre sus pautas y valores internalizados en la infancia, por un lado, y el comportamiento social correspondiente, por otro. En otros términos se podría hablar de la doble moral de una mujer adúltera que

proviene del núcleo fuerte del sistema. La perturbación de Benjamin se hace evidente: a la incertidumbre sobre su futuro (una vez lograda la graduación) se le agrega esta vulneración axiológica por parte de una mujer bella que es indiscutiblemente respetada pues forma parte de una familia idéntica a la suya; pero, a su vez, esa mujer infiel está oficiando como estímulo irresistible para su propio “despertar sexual”.

Esta dicotomía básica que nos presenta *The Graduate*, es retomada al final de la película cuando Benjamin y Elaine (la hija de la Sra. Robinson) escapan en el autobús luego de que el primero frustrara el casamiento —legitimado por la hipocresía moral familiar— de la joven. La atmósfera en el interior del bus nos retrotrae al comienzo del film, a la escena en el avión. El rostro de Benjamin vuelve a denotar aquella incertidumbre sobre el futuro, ahora reforzada por la eventual trayectoria que deberá recorrer en la construcción de su familia propia: ¿se repetirá en su caso ese esquema de infidelidad como forma de abatir la monotonía y el hastío del matrimonio burgués? De todas formas, este estado de “latencia solitaria” de Benjamin es ahora compartido por Elaine, la que aparece sentada junto a él en la última fila del bus, ocupando el espacio en la composición del cuadro que en aquel primer plano del comienzo de la película había quedado vacío. Los dos jóvenes terminan de consumir así el esquema del “nosotros versus ellos”: a diferencia de los viajeros impertérritos del avión, ahora todos los adultos que viajan en el bus observan inquisitivamente a la pareja juvenil encorsetada en esa incertidumbre compartida. ¿Serán ellos portadores de nuevas pautas y valores que den lugar a un nuevo tipo de familia o estarán condenados a reproducir mañana lo que hoy claramente aparece cuestionado? Ese es el dilema que queda planteado. El final abierto de *The Graduate* parecería desmentir la constante de los finales clausurados que hemos mencionado más arriba como característica fundamental de las películas del NCN. Sin embargo, la gran incertidumbre sobre “el sentido vital” que subyace a la expresión de esos rostros juveniles estaría proporcionando una variante excepcional a esta regla. Es que a veces la incertidumbre sobre el futuro puede llegar a ser aún más trágico que la propia muerte.

En *Joe*, de John Avildsen, la dicotomía joven/adulto se complejiza y adquiere un carácter explosivo. El escenario de una violencia inusitada ya estaba preparado desde el

momento en que el personaje de Peter Boyle —un obrero cuyo único horizonte es “la cultura del trabajo”—, profiere su extenso monólogo-discurso racista y antijuvenil en un bar.

Luego de blasfemar contra los negros porque “se llevan todo el dinero (...) y venden los preservativos —que gratuitamente les proporciona la asistencia social— para comprar alcohol”, el protagonista termina realizando una curiosa asociación entre los negros vagos y los jóvenes idealistas porque “son todos niños ricos: autos, las mejores universidades, vacaciones, orgías en Pascuas. El día que resucitó Jesús, ellos se la pasan revolcándose” ya que “los chicos pobres y los de clase media todos copian a los chicos ricos”. Joe termina su diatriba condenando a toda la juventud a la cual condensa y reduce al universo *hippie* porque “todos actúan de la misma forma, mandando a la mierda al país”.

Este discurso en el bar es el que permite establecer la fusión entre dos personajes adultos cuyos orígenes sociales son contrapuestos: un obrero y un ejecutivo de una empresa publicitaria que busca a su hija que ha abandonado la comodidad del hogar burgés. El trágico final de la película con el empresario ejecutando a su propia hija — luego de mantener relaciones sexuales y participar, junto con Joe, en orgías con las propias jóvenes *hippies* antes estigmatizadas—, se condice perfectamente con los postulados antes reseñados del NCN al desenmascarar esa doble moral hipócrita del mundo adulto que, como veíamos, era un elemento primordial para el establecimiento del mecanismo de adaptación rebelde por parte de los jóvenes.

Varias de las películas del NCN fueron premonitorias en fijar los límites que este nuevo mecanismo de adaptación rebelde podría llegar a alcanzar. El tópico de la liberación sexual es un buen ejemplo de ello. En ese sentido la comedia costumbrista con fuerte carga satírica *Bob&Carol&Ted&Alice* (1969), de Paul Mazursky, es elocuente. Los intentos de estos protagonistas cuarentones de desarrollar una nueva sexualidad ligada al “sentir” y “no al pensar” —la cual se inspira en los postulados *new age* de un instituto de experimentación gestáltico que aparece al comienzo— a partir de la flexibilización de los lazos matrimoniales (vía intercambio de parejas, aquí también expresada en clave orgiástica), es una empresa condenada de antemano al fracaso. La imagen final de la

“procesión de parejas” restaurando simbólicamente el orden matrimonial monogámico establecido mientras se simula haber desarrollado una “sensibilidad alternativa” es una declaración de escepticismo absoluto. En este caso, el final cerrado se expresaría por el hecho de constatarse de que ni las relaciones familiares burguesas instituidas pero tampoco las nuevas formas de la liberación sexual propuesta por la juventud de los 60 son capaces de lograr la autonomía imprescindible para el desarrollo del potencial creativo de los individuos⁸⁹.

En su proceso de apropiación simbólica como insumo proyectivo para establecer el mecanismo de adaptación rebelde, uno de los mitos fundamentales utilizado por el joven sesentista fue la carretera, el camino. Con *Easy Rider*⁹⁰, definitivamente el género cinematográfico del *road movie* alcanza su cenit como aparato de adaptación juvenil masivo. Jorge Abbondanza hace una buena descripción del fenómeno cuando dice que:

Esos itinerarios son también una proyección del fuero íntimo hacia formas de vida más alentadoras y más libres, un viaje hacia el hombre nuevo y la renuncia a un materialismo que ha quedado atrás, en una sociedad urbana y tecnificada, sedentaria y burguesa, que los jóvenes motorizados bordean sin llegar a integrar. Con *Busco mi destino* se inaugura

⁸⁹ Este final clausurado —típico del NCN—, aplicado aquí a las relaciones sexuales y afectivas, nuevamente aparecerá en una película emblemática de comienzos de los 70: *Last Tango in Paris (El último tango en París, 1972)*, de Bernardo Bertolucci. La escena del diálogo entre los dos protagonistas jóvenes, Jeanne (María Schneider) y el director de cine (Jean-Pierre Léaud) a propósito del matrimonio pop, el adulterio y “el amor que no es pop” (que se expresa en la metáfora “de los obreros que van a un apartamento secreto, se quitan los trajes, se convierten en hombres y mujeres ... y hacen el amor”), funciona también aquí como una suerte de balance crítico fuertemente ironizado no sólo sobre los resultados de la revolución sexual de los 60, sino también sobre las posibilidades de los experimentos alternativos de radicalización y superación de la misma que se intenten ensayar. La muerte final del “hombre maduro” (Marlon Brando), luego que éste fracasa en reducir su existencia al enclaustramiento entre cuatro paredes con Jeanne para practicar un “puro sexo” pretendidamente libre al desconectarse de cualesquier nexo identitario y/o familiar, es el efecto más elocuente de dicha clausura.

⁹⁰ “Entonces, como el heredero de los remotos motociclistas de *El salvaje* (Laslo Benedek, 1953) y de otros más cercanos que habían poblado algunos films sensacionalistas (*Los ángeles salvajes* de Roger Corman, *Nacidos para perder* de Tom Laughlin), llegó en 1969 *Busco mi destino*. Había costado 300.000 dólares, la tercera parte de lo que exigía en ese momento una película promedio; recaudó 30 millones, derivó en la celebridad de sus realizadores (Dennis Hopper, Peter Fonda) quebró para siempre los esquemas del viejo cine y estableció una moda de temas poéticos, lúcidos y casi siempre reflexivos, donde la juventud surca abundantes carreteras y cumple así algo más que un mero desplazamiento geográfico”. ABBONDANZA, J.: *El nuevo cine norteamericano*, Montevideo, Cine Universitario del Uruguay, 1975, p. 21.

la saga de marginados y los líricos, una stirpe impaciente que acaso no sepa claramente lo que quiere pero sabe muy bien lo que no quiere.⁹¹

En las décadas siguientes, una vez se constata la mutación en el mecanismo de adaptación predominante, se evidenciará de que esos jóvenes estaban —a través de sus sistemas internalizados— mucho “más integrados” de lo que se pensaba. De todas formas esa búsqueda afanosa de la libertad de movimientos era el síntoma de que algo nuevo estaba sucediendo en la homogénea sociedad conformista de la Segunda Posguerra.

En una primera aproximación⁹², conviene destacar, que en cierta forma, *Easy Rider*, funciona como una especie de filme-espejo, que no sólo registra y expone “el lado oscuro” del *American Dream*, sino también hace un somero relevamiento de los diferentes mecanismos rebeldes que se están llevando adelante en ese momento por parte de los jóvenes.

La estructura narrativa de *Easy Rider* es episódica⁹³: los dos protagonistas jóvenes, Billy (un tipo naif y tosco) y Wyatt (“El Capitán América”, un tipo taciturno y de respuestas siempre elípticas), en su recorrido carretero entre Los Ángeles y Nueva Orleans (se dirigen al carnaval de Mardi Gras) van presentando diferentes situaciones donde la dicotomía entre el nosotros/ellos, el *drop out* y la apropiación simbólica de lo real a través de mitos tienen sus matices diferenciales.

La referencia al mito fundacional de “la conquista del oeste” está implícita en la película: Wyatt evoca indudablemente a Wyatt Earp, el legendario sheriff protagonista entre otros de un western tan legendario como *My Darling Clementine (Pasión de los fuertes)*, 1946, John Ford; Bill también hace pensar en el Viejo Oeste, con su

⁹¹ Ídem p. 21.

⁹² Este análisis lo complementaremos más adelante cuando veamos el diálogo interfilmico entre *My Own Private Idaho* y *Easy Rider*.

⁹³ Los diferentes episodios que se van sucediendo están conectados por el *leit motiv* visual de los jóvenes en la carretera con sus potentes motos y están musicalizados por diversos *hits* del rock de los años 60 (los cuales han quedado definitivamente immortalizados por la película).

indumentaria claramente referida a los nativos indígenas (los pantalones, la camisa, el collar y su sombrero de trampero).

En el final nocturno de la secuencia inicial de créditos ya se establece con claridad esa dicotomía cuando el temeroso encargado del motel cambia el cartel de “plazas libres” por uno de “ocupado”, expulsando y obligando así a los jóvenes a dormir en la intemperie. Sin embargo, en el episodio siguiente son recibidos por un ranchero benevolente que les permite reparar la moto pinchada y los invita a almorzar junto a su familia. Si bien la dicotomía vuelve a aparecer, ahora complejizada por el par naturaleza/civilización.

La puesta en escena inicial de la llegada al establo de los jóvenes está diseñada en términos compositivos de forma tal que la tensión animal/máquina es lo que prevalece: el ruido de la moto asusta al caballo; luego en profundidad de campo aparecen en primer plano los hombres cambiando la herradura mientras al fondo del cuadro los jóvenes lo hacen con el neumático. Esta tensión artística tiene su cuota de ambivalencia ya que los jóvenes (el “nosotros”) aparecen en este momento conectados a un dispositivo tecnológico (las potentes motos), lo que, en principio, parecería alejarlos de una búsqueda de un epicureísmo de raíz justamente más atávico (expresado por la presencia de los caballos).

Sin embargo, este distanciamiento objetivo que se establece no será fuente de hostilidad (los jóvenes aceptan rezar antes del almuerzo) sino, por el contrario, motivo de reconocimiento y acercamiento: “No cualquiera puede vivir de la tierra. Hace lo que quiere, cuando quiere. Debería estar orgulloso”— es lo que le dice Wyatt al ranchero antes de partir y lanzarse nuevamente a la carretera. No sucederá lo mismo en el episodio del restaurant, el que se desarrolla previo a la muerte por golpes del abogado Hanson (Jack Nicholson). En este caso la hostilidad de los lugareños —exacerbada por el acercamiento seductor de unas adolescentes hacia los jóvenes—, expresa con meridiana crudeza ese corte jóvenes/adultos que hemos definido como característico de los años 60.

Una de las instancias claves de la película es el episodio de la comuna. En este caso, y más allá de ilustrar el funcionamiento de uno de los mecanismos y aparatos de

adaptación rebelde prototipo del período con su epicureísmo, “amor libre” y espiritualidad autosustentable (los jóvenes comuneros siembran sus propias semillas y rezan para que éstas crezcan en un terreno inhóspito), tiene el valor antes mencionado de expresar y problematizar con sutileza ese *drop out* (el “saltar afuera”) propugnado inicialmente por Leary. Recordemos que es el joven *hippie* que hacía autostop en la carretera —quien conduce a los protagonistas a la comuna— el que literalmente lo expresa. Ante la insistente interrogante sobre su origen, el joven *hippie* responde: “No importa que ciudad sea. Todas las ciudades son iguales. Estoy muy lejos de la ciudad y es donde quiero estar ahora”. Esta manifestación mítico-atávica del *outside* societal; este intento de refundación generacional del *American way of life*, se reafirma cuando el mismo joven *hippie* le espeta a un imberbe Billy de que “la gente a la que le pertenece este lugar está enterrada debajo de ti”.

A pesar de que la comuna se presenta como “el ideal de una nueva vida” y, en principio, parece existir una conexión y mancomunidad grupal (que se expresa en términos cinematográficos a través de una panorámica de 360 grados que “integra” espacialmente a todos los jóvenes en el momento de la plegaria por la siembra); sin embargo, nuestros jóvenes protagonistas vuelven a partir, a lanzarse a la carretera.

“Se te está acabando el tiempo. Este podría ser tu lugar”, le dice el joven *hippie* a Wyatt, oficiando como portavoz de los comuneros. La respuesta de éste no podría ser más elusiva: “No me interesa el tiempo, pero debo irme”. Con su hermetismo, parecería que el *drop out* del Capitán América tiene una densidad existencial más profunda que el de los jóvenes comuneros. De esta forma *Easy Rider* estaría preanunciando el final del proyecto comunitario como una alternativa sistémica plausible y consistente; y con ello, se estarían expresando los límites que podía alcanzar un tipo de mecanismo y aparato de adaptación rebelde que se había presentado hasta ese momento como original e idóneo para desarrollar una sensibilidad y motivación diferente al conformismo automático de los años 50.

El otro episodio relevante es el del cementerio (el que se desarrolla durante el carnaval de Mardi Gras). En este caso se trata de un “balance crítico” que realiza *Easy Rider* respecto a las drogas psicodélicas, particularmente al LSD. Se trata de un *bad trip* (un

“mal viaje”) que los jóvenes protagonistas llevan adelante junto a las dos prostitutas y que se representa visualmente a través de imágenes opresivas y deformadas que se refuerzan con una banda sonora densa y áspera cuyo *leit motiv* es una voz femenina que profiere rezando, una y otra vez, una oración cristiana (el padre nuestro) y a la cual se le superpone otra capa de un sonido que “machaca” cadencialmente los sentidos del espectador (se trata del sonido de una grúa que percute perforando la tierra). En lugar de una apertura de los sentidos a una realidad superior —lo que sería esperable de un *good trip* (“buen viaje”)—, lo que se produce ahora es un enfrentamiento macabro de los jóvenes con sus propios “fantasmas internos”.

En esta secuencia del cementerio se precisa mejor esa idea que manejábamos del *drop out* existencial que lleva adelante Wyatt y que como veíamos, tiene un estatuto superior al de los comuneros. Recordemos que en el comienzo de este capítulo definíamos como uno de los factores fundamentales para la emergencia del mecanismo de adaptación rebelde en los años 60, el hecho de que el joven pudiese identificar componentes del bloqueo externo sistémico que se ejerce su potencial creativo. Justamente en esta secuencia se presentan tres pilares que eran —y en parte siguen siendo— sus verdaderas bases de sustentación: la religión (el padre nuestro repetido incansablemente por la voz femenina), la producción mercantil capitalista (el sonido industrial que percute la tierra) y la familia (Wyatt en su delirio besa —mientras llora y balbucea “eres tan tonta madre, y te odio tanto”—, el rostro gélido de la estatua de una mujer). Es interesante constatar que hasta esta secuencia del cementerio no se proporciona información alguna sobre la filiación familiar de los dos jóvenes protagonistas.

En este caso, las drogas —un insumo proyectivo (+), primordial de la época— en lugar de producir un desarrollo y una sensibilidad “seudocreativa” por parte del joven (al establecer y fijar el mecanismo de adaptación rebelde), lo que terminan provocando es un desenmascaramiento descarnado y sin mediaciones de los sistemas internalizados de los jóvenes, constituyentes de esos fantasmas interiores. Por eso será la muerte —el mecanismo autodestructivo por antonomasia; ese que aparece cuando ya no hay mediaciones proyectivas—, el fantasma que ronda y permea la atmósfera que se respira durante toda la secuencia.

La muerte como desenlace trágico —que se presenta en clave fenomenológica y que se preanuncia en *flashforward* con la imagen de la moto en llamas—, ya aparecía en la escena previa, en el preámbulo del prostíbulo. Mientras Wyatt y Billy esperan la llegada de las prostitutas, una panorámica nos muestra una serie de placas en las paredes que refieren insistentemente a ella: “Todos los caminos de la gloria te llevan hasta la tumba”; “La muerte cierra la reputación de un hombre y determina si es bueno o malo”. Al final, este sería el sentido y el objetivo último que tiene ese continuo e interminable viaje carretero: ese *drop out* existencial es un verdadero intento de escapar a lo inexorable de la muerte como destino último. Sin embargo, el intento es inútil y por eso las últimas palabras elípticas que profiere Wyatt ante el insulso razonamiento de Billy de asociar dinero con libertad es decir “nos equivocamos”. Luego, sólo resta esperar que se desencadene la tragedia y se concrete esa muerte preanunciada.

La impronta existencialista de este *road movie* fundacional que significó *Easy Rider*, será retomada un par de años después por el director Monte Hellman en *Two-Lane Blacktop* (*Carretera asfaltada en dos direcciones*, 1971). Desprovisto de cualesquiera de los aspectos sociales que aparecían en *Easy Rider* y con la ausencia de cualquier tipo de estructura que refiera a una narrativa lineal, la austeridad de esta propuesta “sin historia ni destino” de dos personajes “sin nombre” que conducen un Chevrolet de 1955, acondicionado de forma casera para competir en duelos de alta velocidad con otros conductores que encuentran por el camino, será una clara fuente de inspiración para el cine de los 80. No por casualidad, este filme de Monte Hellman será referencial en la obra de Richard Linklater, uno de los directores destacados de ese período, el cual será analizado en detalle más adelante⁹⁴.

⁹⁴ Un existencialismo más ramplón que conectará *Easy Rider* con el universo post-Mayo francés, aparece en *Les valseuses* (1974) de Bertrand Blier. Traducida pésimamente como *Los rompepelotas* en España, se trata de la historia de un trío juvenil que recorre la campiña francesa en plan lúdico hipersexuado con fuertes dosis de provocación. El sin-sentido de este itinerario no-vital lo expresa al final Pierrot (Patrick Dewaere): “No vamos a conducir así, sin rumbo fijo, hasta que se vacíe el depósito”; a lo que Jean-Claude (Gérard Depardieu) le contesta: “¿No estamos bien aquí?; Tranquilos, al fresco, con el glande en reposo. ¡Ya nos empalmaremos cuando tengamos ganas!”. Mientras tanto la cámara los ha seguido en plano secuencia con un *travelling* sinuoso por la carretera. El auto, a pesar de su desplazamiento continuo, aparece como suspendido en un tiempo eterno hasta que desaparece “absorbido” por un túnel que coincide con el corte a negro. A diferencia de *Easy Rider*, en *Les valseuses* no hay clausura por aniquilación física sino la perpetuación del trío en un presente sin fines ni propósitos.

Otro de los elementos reales apropiados en forma de mito por los jóvenes sesentistas fue el tópico de la paz y su rechazo a la Guerra de Vietnam. Hay varias películas del NCN que pueden ser consideradas verdaderos alegatos antibélicos: *MASH* (1970), una comedia negra de Robert Altman (ambientada en la Guerra de Corea), y *Catch 22* (*Trampa 22*, 1970) de Mike Nichols (ambientada en la Segunda Guerra Mundial), son dos ejemplos destacados que se caracterizan por desplegar una fuerte carga satírica en sus propuestas.

Pero es en *Hair* (1979), una película de Milos Forman basada en el musical homónimo de 1967, donde la Guerra de Vietnam opera como contexto que determina el destino de millones de jóvenes permitiéndonos una buena aproximación al proceso arquetípico de crisis de un mecanismo de adaptación conformista y su transformación en rebelde.

La historia de un joven *hippie*, George Berge, que sacrifica su vida sustituyendo a otro, Claude Bukowski, como forma de evitar el enrolamiento de este último en la guerra, es uno de los ejemplos más acabados de esa transmutación de un mecanismo de adaptación. Con su sacrificio, George provoca la salvación del joven Bukowski (que había llegado de un pueblo conservador de Estados Unidos a Nueva York para participar en la guerra).

Al final, el joven martirizado se transformará en el detonante de una explosión simbólica, que, por un efecto multiplicador, producirá esa apropiación masiva de un alegato antibélico como insumo proyectivo en la consolidación del nuevo mecanismo rebelde de adaptación. La expresión cinematográfica culminante de este proceso de “concientización” —que es un efecto de sucesivas elipsis temporales que van desde la partida en avión de Berge a Vietnam hasta su lápida en el cementerio—, será esa marea juvenil que se manifiesta contra la guerra frente a la Casa Blanca mientras desde la banda musical se escucha *Let the Sunshine in* como el preámbulo de un nuevo porvenir. Este optimismo en el futuro se cancelará rápidamente pocos años después⁹⁵.

⁹⁵ En 2008, la oscarizada *The Hurt Locker* (*En tierra hostil*) de Kathryn Bigelow, establecerá un interesante diálogo interfilmico con este final de *Hair*. Retomaremos este asunto en el último capítulo cuando veamos el tema de la nueva opacidad juvenil.

El comienzo de *Midnight Cowboy* es similar al de *Hair*. También aquí hay un joven, Joe Buck (Jon Voight), que deja atrás el ambiente provinciano de un pueblo del interior profundo de Estados Unidos para lanzarse a la conquista de Nueva York (y lo hace literalmente vestido de *cowboy*). En las calles de esa gran megalópolis, conoce a un marginal tímido, enfermo de tuberculosis, Ratso Rizzo (Dustin Hoffman), con el que entablará una conexión emocional y una solidaridad vital que se irá acrecentando a lo largo del film. Se trata de la historia de dos perdedores que, “perdidos en la noche”, deambulan con hambre y frío por las calles de esa gigantesca urbe mientras conviven (y sobreviven), en el sórdido habitáculo de un vetusto edificio. El uso del color es un dispositivo estético clave para reproducir las diferentes atmósferas del film: desde el optimismo puro y naif de Joe en el arranque de su viaje de conquista iniciático (que es representado por el plano totalmente blanco de una pantalla de cine) hasta la paradoja del final con la muerte de Ratso en brazos de su amigo, una vez que el ómnibus arriba al destino tan deseado de las playas de Miami (que es filmado en formato multicolor e intensamente iluminado hasta que la disminución del rango congela y fusiona ambas siluetas sobreimprimiéndolas sobre el cristal de la ventana). Entre estos límites extremos, una luz en semipenumbras y una tonalidad predominantemente ocre, servirán como códigos de referencia para reproducir esa atmósfera decadente y fatalista que sepulta y corroe a nuestros dos protagonistas jóvenes a lo largo del filme.

Nos interesa detenernos en la escena de *Midnight Cowboy* cuando Joe y Ratso asisten a una de las típicas sesiones de la Factoría, reducto del encumbrado *superstar* del Arte Pop, Andy Warhol. Este original aparato de adaptación rebelde de los 60 —que combinaba sus dosis transgresoras de sexo, travestimo, drogas y personajes bizarros con dinero y fama multiartística legitimada sistémicamente— es reconstruido en el filme para problematizar y reflexionar sobre la cuestión de la clase social y sus contrastes en la escena *underground*: ante la abundancia de bienes y servicios proporcionados gratuitamente por La Factoría como artefacto exótico, Ratso, el marginal, no tiene mejor idea, para saciar su hambruna endémica, que llenar sus bolsillos con apetecibles comestibles varios (los que recoge subrepticamente de una mesa). De esta forma, otro miembro ilustre del Free Cinema inglés como John Schlesinger, no duda en caracterizar

a la contracultura norteamericana —cuyo origen circunscribe a los hijos “conflictivos” de la burguesía— como un simple producto inocuo cuya excentricidad será fácilmente asimilable para la renovación sistémica a través del estilo y la moda. La certificación artística de dicha cooptación la proporcionará, en este caso, el propio Warhol con sus *Campbell's Soup Cans* (“32 latas de sopa Campbell”) o su *Green Coca-Cola Bottles* (“Botellas de Coca-Cola verdes”), que eran la expresión estilizada de la cultura de masas estadounidense a la que desesperadamente intentaba integrarse Ratsö Rizzo.

El abordaje holístico del lado oscuro del *American way of life* lo podemos encontrar en tres películas del NCN: *That Cold Day in the Park* (1969) de Robert Altman, *The Swimmer* (*El nadador*, 1968) de Frank Perry y *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni. Analicemos brevemente sus contenidos básicos.

A diferencia de la “infiel” Sra. Robinson de *The Graduate*, la protagonista del filme de Robert Altman es una mujer burguesa que es incapaz de poner en acto su deseo sexual ferozmente reprimido por una moral puritana introyectada como base de sustentación de su sistema internalizado. Esta imposibilidad de un desarrollo sexual y afectivo “normal” termina conduciendo a la protagonista, primero al homicidio, y luego, al final, a la fagocitación patológica de la propia fuente juvenil de su deseo⁹⁶. En la particular relación trunca que esta mujer establece con el joven *hippie*, se da una curiosa inversión de la dicotomía “nosotros-ellos”. En la primera escena de la película, el joven está sentado bajo la lluvia en un banco del parque bajo la escudriñadora y lasciva mirada de la mujer desde su lujoso apartamento. Una persiana con celosías en una ventana⁹⁷ marca la frontera entre los dos mundos. A partir del momento que la mujer introduce en su

⁹⁶ *Repulsión* (*Repulsion*, 1965) de Román Polanski y *Boudu sauvé des eaux* (*Boudu salvado de las aguas*, 1932) de Jean Renoir son dos filmes que parecen inspirar esta realización de Robert Altman. La represión sexual que conduce a una “absorción” antropofágica ya estaba en la primera de ellas; con la segunda, hay una clara analogía formal —aunque el sentido pueda ser totalmente diferente— entre el intento de “salvar” y educar en las buenas costumbres burguesas al personaje vagabundo de Michel Simon con el intento de fagocitación del joven por parte de la mujer en *That Cold Day in the Park*.

⁹⁷ Las persianas con celosías tendrán una presencia determinante en el filme. Volverán a aparecer cuando la mujer asista a la clínica ginecológica como forma de distanciar al espectador al vedarle los detalles de la consulta. Este “extrañamiento” brechtiano se reitera en la escena cuando el joven entra al edificio donde vive con su familia. La cámara permanece afuera como testigo mudo provocando que los diálogos y los desplazamientos cotidianos de los diferentes personajes que se producen en el interior permanezcan indefinidos para el espectador.

universo al joven, a lo que se asiste es a un creciente proceso de encierro, control y finalmente, absorción de un sujeto-objeto juvenil por parte de una mujer que jamás logra consumar el acto sexual. Es como si con ese proceso la mujer buscara desesperadamente beber de la fuente de una revolución sexual a la que ha llegado tardíamente. La imagen final de un primer plano de la mujer acorralando y apropiándose de su objeto-víctima sexual es una muestra elocuente y patética de ese lado oscuro del *American way of life*⁹⁸.

El extraño viaje alegórico de Ned en *The Swimmer* de Frank Perry, se presta inicialmente a una multiplicidad de interpretaciones. Ned es un hombre mayor que, vistiendo exclusivamente con una malla de baño, recorre el trayecto del río Lucinda hasta su casa nadando por las piscinas del vecindario. Durante el extenso recorrido, el protagonista funciona como espejo que va exponiendo, como en una galería, a los diferentes personajes pertenecientes a la fauna burguesa del condado mientras simultáneamente se expone, vulnerable e inocente, al creciente juicio moral de estos últimos.

¿Se trata de un filme que representa la reconstrucción de la vida de un hombre desde la opulencia —representada por los amigos-vecinos con sus respectivas piscinas— hasta el descalabro existencial final o la epopeya es la reconstrucción de un itinerario trágico inexorablemente marcado por el tránsito juventud-aduldez en una historicidad condensada y comprimida? Su viaje desnudo y sin máscaras a través de las piscinas, ¿implica una nueva oportunidad para un hombre trastornado que pretende retornar a los años dorados de su juventud luego de haber perdido a su familia como centro sistémico estructurador o se trata de una especie de Ulises moderno que en plena sociedad de consumo regresa finalmente cansado y derrotado a un hogar destruido y erosionado por el tiempo? Por último, no debería descartarse en *The Swimmer* el intento de reactualizar el viejo tópico de la tensión naturaleza-civilización a través de un personaje que surge de un espacio-tiempo primigenio e indeterminado, despojado ya de sus bienes y

⁹⁸ En *Last Summer*, también de Frank Perry, la liberación sexual y el amor libre de los 60 adquiere un carácter patológico. Lejos de contribuir al desarrollo del potencial creativo de esos cuatro jóvenes aislados en una solitaria playa de límites abiertos, la violación final de Rhoda por parte de Dan, presenta el lado perverso de un mecanismo de adaptación rebelde ya masivamente consolidado.

presentándose literalmente casi desnudo ante los miembros privilegiados de la sociedad del capitalismo tardío.

La película de Frank Perry —que es una adaptación del cuento homónimo de John Cheever de 1964— presentaba el gran desafío de traducir en imágenes y sonidos las extensas introspecciones del personaje de la obra literaria. Esta es una de las razones fundamentales para los cambios relevantes en la estructura del guión. Uno de esos cambios es como se “informa” al espectador del descalabro económico-familiar que sufriera Ned como supuesta causalidad de su viaje alegórico. En el cuento, esta información se proporciona en una fiesta mientras que en la película son otras personas —de clase social muy inferior— las encargadas de recordarle a Ned —y a nosotros— su funesto pasado. Es sintomático que esta escena se desarrolle en una piscina pública, desbordante de niños y adultos, que avasallan y asfixian a un hombre ya visiblemente deteriorado momentos antes del arribo a su destino-origen final.

Sea cual sea la interpretación última que se quiera adoptar, lo destacable de esta trayectoria de “descenso a los infiernos” de un individuo que ha entrado en una crisis terminal —un adulto portador de un mecanismo de adaptación conformista que fue previsiblemente rebelde en su juventud—, es su expresión estético-cinematográfica.

El diseño de arte va desde la luminosidad y calidez desbordante de esos contraluces iniciales que se filtran entre la vegetación y se reflejan en la piel bronceada de un personaje que surge cuasi-animal de su fusión atávica con la naturaleza y se lanza a nadar en la primera piscina cristalina hasta llegar a ese final lúgubre, de tonos densos y oscuros, con Ned, cansado y visiblemente debilitado, golpeando y girando impotente el picaporte de la puerta cerrada del umbral de su casa abandonada. Una lluvia y un viento pertinaz que arrastra las hojas dentro de una piscina vacía corona metafóricamente este descalabro físico-emocional de un hombre que se había presentado inicialmente majestuoso y fuerte con su atlético cuerpo y que ahora definitivamente cae derrotado. Se trata de otro notable final clausurado que demuele los postulados básicos del *American way of life* y que está en clara sintonía con los ya analizados en otros filmes del NCN.

Finalmente, Michelangelo Antonioni en *Zabriskie Point*, hace una particular aplicación en su universo cinematográfico del antes citado “deslumbramiento” o *Dasein*⁹⁹, —la búsqueda de un sentido vital para el individuo—, combinándolo con esta forma trágica de *drop out* aéreo por parte de un joven, Mark, que ya desencantado con la rebeldía contracultural sesentista, se abandona al solipsismo del desierto. La extensa secuencia inicial del filme así lo confirma. Luego de asistir a una prolongada y tediosa asamblea estudiantil donde se discute sobre tácticas y estrategias políticas —la que es filmada con una cámara en mano con movimientos cortos y vertiginosos—, el joven protagonista abandona el lugar en búsqueda de una “práctica revolucionaria” realmente concreta y efectiva.

A propósito de este filme, dice Domènec Font:

El desierto tiene en *Zabriskie Point* la condición de “escena primitiva”, de búsqueda de una dimensión utópica que es una regresión vital al propio tiempo que un franqueamiento de los límites a través del erotismo (...) El encuentro terrígeno entre los dos jóvenes en fuga es un encuentro físico que funciona como rito purificador de viento y polvo en el Death Valley. Allí, en ese espacio desolado y atemporal donde Stroheim filmara medio siglo antes las secuencias álgidas de su *Avaricia*, filma Antonioni un “love-in” con una serie de parejas que se confunden con la tierra para devenir cosas en el estricto ámbito de su autor¹⁰⁰.

Es esta una muy buena descripción de como opera este original aparato de adaptación rebelde —el desierto—, como forma de objetivación de este nuevo mecanismo rebelde de raíz primigenia producto de aquel otro —que había entrado en crisis al comienzo—,

⁹⁹ En términos filosóficos, este es un concepto inspirado en la fenomenología hermeneútica de Heidegger y su concepto de *Dasein* (Ser-ahí) que aparece en *Ser y tiempo* de 1927. “Poetas y artistas dejan que las cosas sean, pero también dejan que las cosas aparezcan y se muestren. Ayudan a facilitar a las cosas su desocultamiento (*Unverborgenheit*), que es la traducción de Heidegger del término griego *alètheia*, normalmente traducido como verdad”. BAKEWELL, S.: *En el café de los existencialistas*, Barcelona, Planeta, 2017, p.239. En una brevísima síntesis: de lo que se trata es de poner de manifiesto lo que hay de oculto en la experiencia de la vida cotidiana. En términos de la cinematografía de Antonioni, el *Dasein* es el momento cúlmine donde el tiempo se detiene y los personajes-testigos del itinerario vital del o de la protagonista se congelan en un hieratismo majestuoso.

¹⁰⁰ FONT, D.: *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 206-207.

de carácter mucho más político. Ambos mecanismos son inocuos para procesar afirmativamente el *drop out* sesentista y por ello Antonioni los filma con una misma cadencia cinematográfica. La imagen fractal de cuerpos que se multiplican fundiéndose en el polvo con una gestualidad repetitiva y unos movimientos sexuales cuasi animales, conecta con la extensa secuencia inicial del mitin estudiantil donde la reiteración de eslóganes pseudorevolucionarios era el *súmmum* del aburrimiento y la parálisis.

El momento decisivo de *Zabriskie Point* no es la muerte de Mark en el aeropuerto — una autodestrucción previsible— sino la “revolución imaginaria” de su *partenaire*, Daria, la joven que destruye “mentalmente”, con sucesivos golpes, esa mansión burguesa donde ejecutivos, abogados y publicistas pergeñan sus negocios.

La película concluye con una chica “marginal” dinamitando una lujosa villa construida en pleno desierto. La explosión implica una única toma, pero la filmaron varias cámaras con escalas y ejes algo diferentes, lo que permite un efecto de montaje acumulativo con la repetición de la deflagración, que acentúa la idea de destruir las propiedades de los ricos. Luego se sucederán sorprendentes vistas de objetos diversos (libros, comida, mesa de jardín, etc.) flotando en el aire, filmados a cámara extremadamente lenta, en planos más amplios, acompañados por una música espacial. El sentido sigue ahí: liberarse de la acumulación de bienes de consumo y acceder así a la ligereza, como en ingravidez¹⁰¹.

Al provocar con esta detonación ese ascenso estilizado de los diferentes objetos de la sociedad de consumo, la joven entonces logra alcanzar la apoteosis de un trayecto que es mucho más largo y complejo que el de Mark; a diferencia de la rebeldía de este último, el punto de partida de la joven era un clásico mecanismo de adaptación conformista (era la secretaria y amante del publicista). Este paroxismo final implica un nivel de cuestionamiento sistémico más pronunciado y radical que estimula e induce a empatizar y utilizar esta detonación como insumo proyectivo para los propios mecanismos de adaptación rebeldes de los y las jóvenes espectadores. Se trata de uno de los pocos ejemplos del NCN, donde una joven mujer termina apropiándose del

¹⁰¹ REVAULT, F.: “La destrucción del decorado”, en *Motivos visuales del cine*, BALLÓ, J. y BERGALA, A. (editores), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 328.

protagonismo en un universo fuertemente masculinizado. Sin embargo, este *drop out* imaginario no deja de ser una representación simbólica de un acto desesperado ante un presente inhóspito y un futuro cancelado.

Del conjunto de finales que hemos analizado del NCN, el de *Zabriskie Point* es, sin dudas, el más cerrado y escéptico de todos porque trasciende los aspectos referidos a una crítica social para alcanzar al sin-sentido vital de la existencia humana.

La imagen que clausura la película —con sus diferentes tonos rojizos propios de un bello atardecer que van virando sutilmente hasta confundirse con el amarillo del sol poniente— remite a los finales “deslumbrantes” de Antonioni, los cuales ya habían quedado claramente delineados desde *L’eclisse* (*El eclipse*, 1962). Lo interesante en *Zabriskie Point*, es que la joven cuando se aleja en el auto luego de la “detonación imaginaria” de la mansión, no se dirige hacia el lugar donde está suspendida esta imagen espectral. Al principio se registra su partida como en un clásico *happy end* (pues ésta parece dirigirse rumbo a ese atardecer), pero luego, inmediatamente el vehículo cambia de dirección y sale de cuadro. En ese preciso momento, la cámara, en lugar de seguir al automóvil, comienza a trazar una panorámica en dirección contraria, de derecha a izquierda y con un leve e imperceptible *tilp-up* termina congelando la imagen en ese bello plano final hasta cerrar abruptamente a negro mientras se sigue escuchando desde la banda de sonido, *So Young*, de Roy Orbison.

De esta manera, el director también le impide a la protagonista —como antes ya lo había hecho con Mark— encontrar ese lugar oculto e inasible como refugio del *Dasein*. El tono y la letra almibarada de la canción final de Orbison cuando dice “hay un lugar donde los sueños siempre permanecen jóvenes”, refuerzan con ironía la imposibilidad para Antonioni de que *Zabriskie Point* —como lugar físico concreto en ese árido desierto—, se pueda considerar como el espacio utópico del “deslumbramiento”.

Antes de *Zabriskie Point*, para arribar a esta instancia culminante que es el *Dasein*, Antonioni siempre diseñaba escenas donde el o la protagonista recorrían espacios de trivialidad cotidiana. Particularmente, en *Blow-up* (1967) dichas instancias previas se vincularían con la contracultura juvenil de los 60: un recital frenético de rock, una orgía de liberación sexual con drogas, un simulacro de juego de tenis sin pelota con jóvenes

mimos provenientes del universo estilístico del *Swinging London*. En este film, ya se hacía evidente que a Antonioni no le interesaba tanto hacer un balance crítico de la contracultura juvenil (aunque, por supuesto, éste existía) sino proseguir con sus búsquedas fenomenológicas habituales (en este caso, a partir del itinerario vital del joven fotógrafo Thomas), en un nuevo contexto sociohistórico (fuera de Italia)¹⁰².

Zabriskie Point es otro de los puntos culminantes en ese largo recorrido de demolición del *American way of life* que llevara adelante el NCN, en este caso realizado por uno de los grandes maestros del cine.

4.5. JIM MORRISON O DE COMO UN MECANISMO DE ADAPTACIÓN REBELDE DEVIENE AUTODESTRUCTIVO

A fines de la década de los 60, hay un personaje que va a cumplir un doble rol determinante al intentar radicalizar la rebeldía sesentista mientras simultáneamente establecía los límites de la transgresión a través de su “propio viaje” autodestructivo: nos referimos al mítico líder del grupo de *rock* The Doors, Jim Morrison.

La rebeldía contracultural de los años 60 no se redujo exclusivamente a los postulados de “amor y paz” de la generación *flower power*; aquellos que sintetizara el músico Scott McKenzie en la canción-himno *San Francisco*:

“Si vas a San Francisco, asegúrate de usar flores en tu cabello (...) Para aquellos que vienen a San Francisco, el verano es el momento del amor. En las calles de San Francisco gente amable con flores en su cabello. A través de toda la nación. Es una

¹⁰² En *Professione: reporter/The Passenger (El reportero, 1975)*, Antonioni logrará la apoteosis de este proyecto artístico. El plano-secuencia final con una cámara-grúa que se ha transformado ahora en el espectro de David Locke (el reportero, que a su vez ha usurpado otra identidad y que ahora ha muerto en la soledad más absoluta en un cuarto de hotel) y que sale al exterior en un último intento para “encontrar un sentido vital” (siempre buscado pero nunca encontrado a lo largo del filme), representa la continuación, el momento posterior a la evanescencia de Thomas en el final de *Blow-up*. Ahora, lo que Antonioni parece decirnos es que aun después de muertos lo único que permanece “en el mundo real”, es la misma cotidianeidad trivial de lo que ya había antes. No hay ningún descubrimiento o desenmascaramiento de “algo” que supuestamente estaba oculto y debería “deslumbrarnos”. Podemos concebir este largo periplo final de *The Passenger* como la expresión estética del fatalismo heideggeriano del “ser-para-la-muerte”.

vibración tan extraña. Gente en movimiento. Hay toda una generación con una nueva explicación. Gente en movimiento, gente en movimiento”.

En el mismo año 1967, a esta visión *light* y optimista sobre el futuro Jim Morrison contraponía sus oscuros versos de *The End*: “Esto es el fin, hermoso amigo. Esto es el fin, mi único amigo. El fin de nuestros elaborados planes. El fin de todo lo que se mantiene. El fin”.

La propuesta de Jim Morrison —instrumentalizada por el virtuosismo técnico del resto de los integrantes de *The Doors*— consistía en radicalizar la rebeldía a través de “la provocación” como dispositivo artístico fundamental. Provocación que se nutría de fuentes varias y que conducía a lo ancestral y atávico: desde los “poetas malditos” del siglo XIX —Rimbaud, Mallarmé, Verlaine— y el Teatro de la Crueldad de un Artaud, hasta recuperar y actualizar el legado filosófico de Friedrich Nietzsche.

La banda tomó su nombre de un verso del poeta William Blake que también daba título al libro de Aldous Huxley, *The Doors of Perception*:

Si las puertas de la percepción fueran limpiadas, todo aparecería ante el hombre como realmente es: infinito. Pues el hombre se ha encerrado en sí mismo hasta ver todas las cosas a través de las estrechas rendijas de su caverna¹⁰³.

Esta inmersión en la oscuridad del inconsciente humano a través de la apertura de “las puertas de la percepción” era un camino peligroso que necesariamente iba a conducir a una tensión vida-muerte con un previsible destino final que claramente el artista había preanunciado en los versos de *The End*.

El proyecto artístico de Morrison, una mística unión de la música y el teatro, aparece fuertemente influenciado por la obra de Artaud:

El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento rigor; de extrema condensación de

¹⁰³ Estos versos pertenecen al poema “Una fantasía memorable” que está incluido en *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790-1793).

los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de este teatro. Esa crueldad que será sanguinaria cuando convenga, pero no sistémicamente, se confunde pues con una especie de severa pureza moral que no teme pagar a la vida el precio que ella exige (...) El Teatro de la Crueldad escogerá asuntos y temas que correspondan a la agitación y a la inquietud características de nuestra época”¹⁰⁴.

En el caso de Jim Morrison, el concepto de mecanismo de adaptación rebelde adquiere un grado de complejidad que requiere un análisis más pormenorizado. La provocación como insumo proyectivo (+) tiene un componente dual diferencial: en primer lugar, tiene el sentido de cuestionar el orden moral constituido a partir del sistema internalizado del propio artista; en segundo lugar, al “encender” y motivar al público joven que asiste a sus recitales, entonces el insumo proyectivo opera en este caso para estimular el seudodesarrollo del potencial creativo y el *drop out* de sus miles de fervientes seguidores. En este último aspecto, el artista aparece como una especie de “intermediario” —un chamán—, entre una entidad superior (¿Dios?) y la masa de acólitos. En la película *The Doors* (1991) de Oliver Stone este aspecto chamánico del artista es reiterado como leitmotiv hasta adquirir un barroquismo audiovisual que es típico del director y que se expresa en la presencia espectral permanente del indio muerto en el escenario junto a Morrison. En el comienzo del filme, aún siendo un niño, Jim asiste junto a sus padres a un accidente carretero donde aparece un indio muerto. De alguna manera, la propuesta cinematográfica de Oliver Stone es atribuir el comportamiento excéntrico posterior del artista a partir de este encuentro ficcional primigenio.

En una de las primeras escenas del filme, Jim explicita el significado universal del chamán. Dirigiéndose a Pam, su novia, le dice que “es el hechicero de los indios. Se pone en trance con peyote. Cae en un trance cada vez más profundo y tiene una visión. Entonces toda la tribu está curada. Hay algo semejante en cada cultura. Los griegos tenían su teatro y sus dioses. Los indios dicen que el primer chamán inventó el sexo. El que te enloquece”.

¹⁰⁴ ARTAUD, A.: *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 139.

El contenido diferencial de los mecanismos de adaptación rebelde del líder juvenil y su masa de acólitos aparece literalmente expresado en el diálogo iniciático entre Jim —el sujeto dominante— y Pamela —el sujeto subordinado— en la versión de Oliver Stone. Ante la pregunta de Jim: “¿Qué te enloquece a ti?”, ella le responde: “No lo sé. La experiencia. La libertad. El amor. El ahora. En el primer viaje con ácido vi a Dios. Y un amigo mío era Jesucristo, pero también era Judas. Y ahí me di cuenta de que ese era el secreto de todo. Nosotros todos somos uno, el universo es uno. Y todo es hermoso”. Esta rebeldía *light* de la joven, arquetipo de una “hija de las flores” —que por otra parte es un preanuncio de la “filosofía” *new age* de décadas posteriores—, se contrapone absolutamente al nihilismo y la rebeldía radical de Morrison con su culto a lo desconocido y a la muerte: “Yo me siento más vivo cuando me enfrento con la muerte, cuando siento dolor” —le replica Jim.

La apropiación simbólica de lo real en forma de mito, adquiere en el caso de Jim Morrison la fisonomía del ídolo carismático con su potente carga sexual, típica por otra parte en los diferentes personajes del mundo del arte en general y particularmente del rock. La influencia de Elvis Presley como *sex-símbol* precedente —quien se había destacado durante la irrupción juvenil en los años 50—, en el “diseño del personaje” y en los movimientos corporales de Jim Morrison sobre el escenario son más que evidentes. De todas formas, el reduccionismo sexual que los *media* realizarán de su proyecto, provocará una inestabilidad emocional y un rechazo que lo llevarán a una exacerbación creciente de su cuestionamiento al orden establecido.

La intención de construir mitos también es explícita en la película ya desde el momento que Jim se conoce con el futuro tecladista del grupo, Manzarek. Dialogando en la playa, este último le dice a Morrison que “la gente quiere pelear o follar, amar o matar. Vietnam está a un paso de aquí. La gente toma partido. Todo arderá. El planeta pide un cambio. Tenemos que crear mitos”. Jim le responde que “tiene que haber orgías. Cuando Dionisio llegó a Grecia volvió loco a las mujeres hasta tal punto que abandonaron sus hogares. Se debería copular públicamente”.

Un aspecto sustantivo de la conflictividad esencial de Jim Morrison tiene que ver con el componente axiológico de las relaciones familiares. Esta conflictividad, por supuesto,

era compartida por la nueva generación que irrumpe en los años 60. Lo que Morrison va a expresar es un salto cualitativo respecto a este cuestionamiento familiar sistémico, si lo comparamos, por ejemplo, al comportamiento de Benjamin que analizáramos en *The Graduate*. Los versos finales de *The End*, cantados por primera vez en 1966 en el *Whisky a Go-Go* de Los Angeles — con su fuerte carga provocativa—, fueron en su momento una declaración de principios visceral en contra de la familia burguesa¹⁰⁵: “El asesino se despertó antes del amanecer, se puso las botas, cogió una cara de la antigua galería y bajó hasta el vestíbulo. Fue hasta la habitación donde vivía su hermana y después visitó a su hermano. Y después bajó al vestíbulo y llegó hasta una puerta y miró dentro. Padre, ¿sí hijo?, quiero matarte. Madre... quiero...”. Esta diatriba en clave incestuosa ha sido asimilada por muchas de las juventudes posteriores, adquiriendo así una suerte de universalismo generacional (aunque con sentidos diferentes de acuerdo, por un lado, a los cambios que se procesarán en la estructura de los nuevos órdenes familiares; por otro lado, a los sucesivos mecanismos de adaptación que se irán implementando).

Este proyecto iniciático se irá radicalizando hasta alcanzar su paroxismo en el recital de Miami de 1969.¹⁰⁶

En esta versión ficcionada del recital, Morrison busca alcanzar, a partir de actos provocativos virulentos hacia el público joven asistente, la fusión completa entre el líder y la masa, entre el sexo y la muerte. El festín dionisiaco —esta actualización del mito

¹⁰⁵ Esta misma función de “intermediario divino” que llega a la tierra a demoler los principios fundacionales de la familia burguesa, la encontramos en el personaje de Terence Stamp (“el visitante”), en *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini.

¹⁰⁶ La versión de este recital en *The Doors* es, por supuesto, producto de la ficción. En realidad, los hechos no sucedieron exactamente de la forma en que los presenta Oliver Stone. Hay una versión cinematográfica, supuestamente “más documental” de Tom DiCillo (2009), *When you're Strange*, (con la narración en *off* de Johnny Depp) que intenta desmitificar los “excesos” barrocos de Stone presentando a un Jim Morrison más cerca de lo que supuestamente era: no más que un muy buen músico y mejor poeta. Más allá de la relevancia que pueda tener esta réplica en términos cinematográficos para discutir la noción de autenticidad en una obra de arte, nosotros aquí tomaremos en cuenta para nuestro análisis de este recital la ficción de Stone; entre otras cosas, porque esta película nos permite ilustrar — particularmente con esta escena— el proceso de radicalización del mecanismo de adaptación rebelde del artista en su camino a la autodestrucción.

griego a través del nihilismo nietzscheano¹⁰⁷ —combinada con los preceptos de Antonin Artaud y su Teatro de la Crueldad, será el instrumento idóneo para alcanzar esa apoteosis. “El camino de los excesos conduce al palacio de la sabiduría”, había sentenciado uno de sus guías primordiales, William Blake. Morrison había depurado al máximo su estilo para lograrlo.

A propósito de la “magia dionisiaca”, expresión y representación paroxística de un mundo donde prevalecerá la confusión, el caos, la irracionalidad instintiva y la disolución del individuo, decía Nietzsche:

Cantando y bailando, el hombre se siente miembro de una comunidad superior : ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando. Sus gestos delatan una encantadora beatitud (...) la voz del hombre, resuena como algo sobrenatural: el hombre se siente Dios (...) El hombre no es ya un artista, es una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez¹⁰⁸.

Esta simbiosis plena entre el hombre y una entidad superior es lo que buscará alcanzar Morrison en este, su último gran acto performativo.

El recital parecía que iba a ser uno de tantos, sin embargo, algo diferente estaba a punto de ocurrir. Mientras el público previsiblemente le pide a Morrison que cante el clásico *Light my fire*, éste reacciona violentamente provocando un silencio absoluto en el recinto. “¡Solo sois una manada de putos esclavos, ¿cuánto más aguantareis?, ¿cuánto tiempo más permitiréis que os den empujones? Os dejáis dominar!”, les espeta el artista en pleno dominio de su auditorio. Enseguida e ironizando a propósito del “amor libre” del movimiento *hippie*, instiga a sus seguidores a exacerbar la propuesta de liberación sexual: “En California tratan de cambiar el mundo. No estoy hablando de una

¹⁰⁷ Según Nietzsche, antes de Sócrates y Platón, lo apolíneo y lo dionisiaco convivían como un todo coherente en la concepción de la vida y el mundo de los griegos. A la veneración del dios Apolo —expresión de la armonía, el equilibrio, la belleza y la racionalidad—, los griegos le inscribían el exceso, la embriaguez y la pasión desenfrenada del dios Dionisos (dios del vino y las fiestas báquicas). La consolidación de la filosofía clásica en el siglo V a. C. (que será la piedra angular del mundo occidental) supondrá el triunfo de la concepción apolínea y el olvido de la dionisiaca.

¹⁰⁸ NIETZSCHE, F.: *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952, p. 30.

revolución sino de divertirse este verano. ¡De amar a tu vecino hasta que te duela! ¿Por qué no os desnudáis un poco? ¡Estoy hablando de amor, amor, amor! ¿Quiere subir alguien al escenario y amarme? (...) Sin leyes. ¿Queréis follar? ¡Subid aquí! ¡Este es vuestro show!” En ese momento, y en un acto de provocación extrema —que le costará un juicio y una condena por comportamiento obsceno y blasfemia— Morrison simula una exhibición de su pene a la masa de acólitos que lo observan entre la incredulidad y el éxtasis. La locura y el frenesí ahora es total; ha desaparecido el escenario como lugar privilegiado del artista como forma de control produciéndose así esa intencional fusión líder-masa en una bacanal exultante (que preanuncia el pogo del movimiento *punk* de muchos años después). Al final de este delirio aparece la imagen de una procesión juvenil que traslada a un inerte Jim Morrison tal cual fuera un Cristo redentor que se ha sacrificado por “su pueblo” mientras todos cantan *Break on through of the other side* (“Abrete paso hacia el otro lado”), que era el tema que abría el primer álbum de *The Doors*¹⁰⁹.

Era el final del camino, el *drop out* definitivo de Jim Morrison. Su mecanismo de adaptación rebelde iniciático se había ido radicalizando y, con contradicciones, se termina transformando en un mecanismo autodestructivo, con esa muerte simbólica como destino final. Recordemos que la base de este último mecanismo es el de la proyección nula. Ésta corresponde a una situación en la cual el conflicto profundo aparece a “flor de piel”, sin ninguna mediación proyectiva. Para el caso, el individuo se presenta con bruscos cambios en su comportamiento, alternando entre estados de actividad frenética y fuertes estados de retraimiento. En el caso de Jim Morrison, la inestabilidad emocional y la “angustia del conflicto esencial” se han recogido en sus numerosos testimonios aparentemente incongruentes y que aparecen sistémicamente en la película de Oliver Stone.

¹⁰⁹ Una reconstrucción *kitsch* de este festín dionisiaco la encontramos en *Spring Breakers* (2013), de Harmony Korine. La película sigue a un grupo de chicas universitarias que, desesperadas por irse de vacaciones de primavera a vivir sus días de alcohol, drogas y sexo, asaltan un puesto de comida rápida. En la escena de la fiesta *rave*, el protagonista masculino del filme, Alien (James Franco), emula y asume sin tapujos la iconografía profética que había “puesto en acto” Jim Morrison cuarenta y cuatro años antes; aunque ahora lo hace despojándola de cualquier afán autodestructivo y con intenciones más prosaicas que su antecesor pues su personaje aquí es el de un vil traficante de armas y drogas que restringe sus motivaciones a cuestiones exclusivamente referidas a un hedonismo hipersexuado.

Esta dificultad para poder caracterizar al personaje también aparece en el final de *When you're Strange*, cuando el narrador, Johnny Depp, dice que “para algunos, Jim era un poeta con el alma atrapada entre el cielo y el infierno. Para otros, no era más que otra estrella de rock que se estrelló y ardió. Una cosa es cierta: no puedes consumirte si no estás en llamas”. Un par de años después, su cadáver en una bañera de París, simplemente servirá como certificado físico de una muerte anunciada. Lo patético, es que su propia muerte —como la de otros ídolos del rock muertos todos prematuramente a los 27 años como Jimi Hendrix o Janis Joplin— se transformó en un producto cooptable por parte del sistema. Ni siquiera muertos pudieron escapar a la mercantilización de una sociedad de consumo que se hacía cada vez más sofisticada.

En 1982, Michel Maffesoli en *L'Ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*, comenzará a teorizar sobre la impronta dionisiaca que estaba adquiriendo la sociedad posmoderna. El sociólogo francés escribiría aún en el año 2000 que: “(...) la sombra de Dioniso se propaga en nuestras megalópolis. De ahí la importancia de lo festivo, la potencia de la naturaleza y del entorno, el juego de las apariencias, el retorno de lo cíclico acentuando el destino, cosas que hacen de la existencia una sucesión de *instantes eternos*”.

Esta constatación tardía de aquello que ya había sido puesto en acto por Jim Morrison más de una década antes, a su vez, mezclaba comportamientos juveniles de fin de siglo XX con otros correspondientes a épocas diferentes (particularmente la de los años 80). Y todo ello en apología de un supuesto “retorno de lo trágico” y una metafísica del “instante eterno”. Decía Maffesoli: “hoy vemos despuntar un elogio de la lentitud, incluso de la pereza. La vida no es sino una concatenación de instantes inmóviles, de instantes eternos de los cuales hay que poder sacar el máximo goce”¹¹⁰.

De todas formas, la importancia de Jim Morrison ya era decisiva para establecer las bases artísticas en el advenimiento, no sólo del nihilismo *punk* de mediados de los años 70, sino también, con su androginia, el *glam* de comienzos de esa misma década.

¹¹⁰ MAFFESOLI, M.: *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires, Paidós, 2001, Introducción.

4.6. GODARD Y EL MAYO FRANCÉS

Un acontecimiento particularmente relevante dentro de la vorágine contracultural de los años 60, fue el Mayo francés. La impronta política que los jóvenes estudiantes le dieron a la creciente escalada de protesta radical antisistema con visos insurreccionales —que puso “en jaque” al gobierno de Charles de Gaulle— marca una especificidad determinante en el mecanismo de adaptación rebelde de la época. Jean Luc Godard es un artista clave, en términos cinematográficos, para intentar una aproximación inicial a dicho acontecimiento.

En Godard —como en Jim Morrison— volvemos a encontrar ese doble sentido que puede llegar a asumir un mismo insumo proyectivo —objetivado en su correspondiente aparato de adaptación rebelde ficcional—, en la estructuración de un mecanismo de adaptación rebelde. En este caso, un aspecto a considerar es como funciona dicho mecanismo para los personajes de la ficción cinematográfica —y por extensión, para los potenciales espectadores jóvenes a los que el realizador pretende llegar—; el otro, es el sentido que adquiere ese insumo para la estructuración del mecanismo del propio artista. En 1967, un año antes de la explosión del Mayo, Godard presenta una de sus culminaciones artísticas de los años 60: *La Chinoise*. Se trata de una película que “avanza un paso más en el itinerario del cine político militante y es la continuación natural y la superación del discurso político que Godard expuso en *Masculin-Féminin* pues tiene por tema las alternativas revolucionarias que se abren ante la juventud en la Francia contemporánea”¹¹¹. Según el propio Godard, la intención para la creación del filme radicaba en que:

Desde hace diez años, entre los cambios que se han producido en el mundo, el más importante es sin género de dudas la oposición que se ha desarrollado abiertamente, a partir de 1956, entre el Partido Comunista chino y el Partido Comunista de la Unión Soviética. Este film describe la aventura interior de un grupo formado por varios jóvenes

¹¹¹ GUBERN, R.: *Godard polémico*, Barcelona, Tusquets, 1969, p. 96.

que intentan aplicar a su propia vida, en este verano de París de 1967, los métodos teóricos y prácticos en nombre de los cuales Mao Tsé-tung ha roto con el “aburguesamiento” de los dirigentes de la URSS y de los principales P. C. occidentales. Estos jóvenes son cinco. Representan, como antaño los personajes de *Los bajos fondos* de Gorki, cinco niveles particulares de la sociedad. Habitan momentáneamente un apartamento prestado a uno de ellos (...) Viven allí, de modo simple y austero, compartiendo los recursos y las ideas, un poco al modo de “resistentes civiles” a causa de su fervor, como unos “Robinsones” del marxismo-leninismo¹¹².

En una primera aproximación, es posible concebir a *La Chinoise* de Godard como la expresión cinematográfica condensada de las variantes de un mismo mecanismo de adaptación rebelde político con las diferentes sensibilidades pseudo creativas implicadas e implementadas por estos jóvenes radicales que “interpretan” el filme. El “estilo de vida” de estos jóvenes parece reducirse a la lecto-escritura, al camuflaje y la pintura de slogans, en un ambiente atiborrado de Libros Rojos de Mao y de frases extraídas de los clásicos del marxismo-leninismo, expresadas a través de una una gimnasia lúdica de interpretación portadora de una cadencia de repetición sistemática y abruptamente interrumpida.

Como en los comienzos de los años 60, con los *mods* y *rockers*, los jóvenes de *La Chinoise* construyen un “nosotros” antisistémico¹¹³ no exento de conflictos interpersonales: Henri, uno de los jóvenes, termina abandonando el maoísmo para retornar al Partido Comunista francés bajo acusaciones de revisionismo; Kirilov, el pintor, se suicida; Véronique se inclina por el terrorismo y la acción directa; Yvonne, la criada de origen campesino, se dedica a las tareas domésticas; finalmente, Guillaume, el actor, busca, a partir del maoísmo, encontrar el camino que conduce a un teatro verdaderamente socialista (el teatro puerta a puerta). Estas serían las variantes

¹¹² Ibid. p. 97.

¹¹³ En un formato de “falso documental”, dice Guillaume en un momento del filme: “Creo que tenemos que ser distintos a nuestros padres. Mi padre luchó contra los alemanes en la guerra. Y ahora dirige un *Club Méditerranée*, ya sabe sabe, esos complejos vacacionales en el mar. Y lo terrible es que no se da cuenta de que está exactamente basado en el esquema de los campos de concentración”.

conflictivas propuestas de un mismo mecanismo de adaptación rebelde juvenil, radicalmente politizado.

Godard en *La Chinoise* buscaba aunar la revolución en dos frentes simultáneos: en la sociedad y en el arte. Ese proceso revolucionario debería ser extensivo tanto al contenido como a la forma artística. Sin embargo, esta supuesta “revolución total” — con su pretendida carga didáctica— presenta inconsistencias difíciles de resolver. Una manera posible de abordar estas inconsistencias es lo que hace Alain Bergala cuando dice que:

Lo que ha envejecido mucho en estas películas militantes de los años setenta no es tanto la forma, que a veces resulta muy inventiva, como la intención: se percibe muy bien que aquellos a quienes se dirigían (en el presente inmediato) ya no existen, si es que alguna vez han existido en la realidad. Incluso en la época, aquellas películas fueron poco vistas por sus imaginarios destinatarios postulados como contemporáneos estrictos de la actualidad histórica del propio rodaje¹¹⁴.

En realidad, la verdadera inconsistencia radica en que el clásico estilo disruptivo, atonal y desdramatizado¹¹⁵ de Godard en su intento de demolición de las convenciones del lenguaje cinematográfico —iniciado con *A bout de souffle* (*Sin aliento*, 1959)—, con sus referencias explícitas al distanciamiento brechtiano provocativo y reflexivo, no necesariamente contribuye a una “revolución” en los contenidos políticos propuestos. El

¹¹⁴ BERGALA, A.: *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 270.

¹¹⁵ Una escena, particularmente compleja, que ejemplifica este proceso de desdramatización sarcástica es cuando Véronique, en un plan de didactismo revolucionario que se traslada de lo político al plano de la subjetividad interpersonal, le explica a Guillaume —ante su interrogante de como es posible escribir mientras se escucha música— cual sería la forma adecuada de “luchar en esos dos frentes” (el del arte y la revolución; el de la forma y el contenido). Los dos jóvenes aparecen encuadrados de perfil en un extenso plano secuencia fijo mientras fuman y hacen lecturas y reflexiones, cada uno con su libro y con un magnetófono al fondo. De imprevisto, Véronique le espeta a Guillaume de que “ya no le quiere” porque “ya no me gusta tu cara, ni tus ojos, ni tu boca. Ni el color de tus jerséis, y no sabes lo que me aburres”. Ante la incredulidad del joven, Véronique coloca otro disco de vinilo en el aparato, y reitera —ahora con música de fondo— su soliloquio sobre el fin de su amor: “Ya no te quiero. Me angustias. Odio cómo hablas de las cosas sin conocerlas. Ya no te quiero. Ya no te quiero”. Por fin, Guillaume ha aprendido la lección de como es posible “luchar en dos frentes” ante esta declaración de (des)amor que articula música y lenguaje oral y que funciona como interludio subjetivo en ese proceso de discusión inicial sobre las condiciones objetivas de la revolución.

resultado inmediatamente apreciable de esta “gimnasia lúdica” de interpretación política que recorre el filme —como efecto visible de una revolución en la forma artística—, no necesariamente conducía a una mayor concientización de los espectadores jóvenes; más bien, por el contrario, podía inducir a una lectura naif en clave sarcástica de esos postulados maoístas pretendidamente revolucionarios que se buscaban transmitir. O tal vez, esa era justamente la intención que tenía Godard: mostrar los límites de esta *mise-en-scène* —producto de esas variantes en los mecanismos de adaptación rebeldes— en cuanto a las posibilidades de una transformación posible de la sociedad realmente existente¹¹⁶. O simplemente, era que sus preocupaciones últimas eran meramente artísticas —con su impronta refundacional— y no tanto de política revolucionaria:

Me gustan los colores primarios. En *La Chinoise* mi idea era redescubrir el cine, empezar de nuevo. Así que utilicé colores básicos para una película básica. También hay muy pocos movimientos de cámara. Eso también lo hice conscientemente, porque era un comienzo. Como tampoco hay movimientos de cámara en las primeras películas de los Lumière¹¹⁷.

Acá es donde entraría en juego ese doble sentido que puede asumir el concepto de mecanismo de adaptación rebelde del que hablábamos más arriba: uno, para los jóvenes protagonistas; el otro, para el propio artista.

Este velo de extrañeza y confusión que presenta *La Chinoise* para su interpretación, es una marca de identidad característica de la filmografía del director. Esa confusión “intencional y provocativamente premeditada” estaba ya insinuada en la frase inicial de su segundo largometraje, *Le petit soldat* (*El soldadito*, 1969): “El tiempo de la acción ha pasado, comienza el de la reflexión”. A propósito de este filme, dice Godard:

¹¹⁶ En el final de *Week-End* (1967), asistimos a la liquidación definitiva por parte de Godard de la supuesta pretensión transformadora de los jóvenes (por lo menos, la de los despolitizados *hippies*) al representarlos como una horda de inútiles que se entretienen deambulando por un bosque —que funciona como símil de una sociedad alternativa utópica con fisonomía de paraíso terrenal— mientras se dedican a la tarea excluyente del canibalismo bajo la envoltura poética de una batería de *jazz* ejecutada en vivo, porque, como se dice en algún momento: “sólo se puede superar el horror de la burguesía con más horror”.

¹¹⁷ GODARD, J. L.: *Pensar entre imágenes*, Barcelona, Intermedio, 2010, p. 81.

En cuanto a la confusión: puesto que es un film sobre la confusión, era natural mostrarla. Está en todo. Incluso en el héroe que ve que tanto la O. A.S. como el F. L.N citan a Lenin. Además, mi personaje, que a menudo es teórico, cuando busca simplificar de alguna manera las cosas aumenta la confusión. Lo importante era creer en esta persona. Debe notarse que habla falso, que es falso, y que de pronto dice una palabra justa. Uno dice entonces: lo que decía antes a lo mejor no era falso. O: lo que dice ahora a lo mejor no es tan cierto¹¹⁸.

Pero luego, esta apelación a una confusa inacción dio lugar en *La Chinoise* al grito desesperado que convocaba a una acción revolucionaria concreta e inmediata donde ahora “es necesario confrontar las ideas vagas con imágenes claras” (este último slogan aparecía escrito en la pared blanca entre los dos sillones y la lámpara roja; *leit motiv* visual que recorre *La Chinoise*). Más adelante, durante los años 80, el director vuelve a cambiar, y con un golpe de timón, esta “confusión premeditada” adopta otras formas de irreverencia:

Hoy la causa y la intención han cambiado radicalmente. La causa es la de una Historia más lejana, la del siglo, por cuanto éste ha sido el de los campos de concentración y de la Shoah. Desde hace una decena de años, tengo la impresión de que, en lugar de dirigirse a sus contemporáneos, Godard se dirige imaginariamente a los muertos¹¹⁹.

Finalmente, podríamos llegar hasta la actualidad con su último filme, *Adieu au langage* (*Adiós al lenguaje*, 2014) donde ahora un cartel inicial nos informa que “aquellos que carecen de imaginación se refugian en la realidad”; los aforismos marxistas-leninistas de *Las Chinoise* son sustituidos por una perspectiva canina privilegiada: “No son los animales que son ciegos. El hombre, cegado por la conciencia, es incapaz de ver el mundo. Lo que está fuera, escribió Rilke, puede ser conocido sólo a través de la mirada

¹¹⁸ GODARD, J. L.: *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 178.

¹¹⁹ BERGALA, A.: *op. cit.*, p. 270.

de un animal”); y donde el Libro Rojo de Mao es sustituido por *La mesure* de Nicolás de Stael y la ciencia ficción de *Le Monde des A* de A. E. van Vogt.

¿Hay en la obra de Godard algún tipo de evaluación crítica sobre las causas de la derrota del Mayo francés? Más allá de la confusión que podía provocar esa gimnasia lúdica de *La Chinoise* —y que algunos interpretaron como una anticipación de la debacle del Mayo—; lo cierto es que durante el momento álgido de los acontecimientos Godard estaba filmando *Un film comme les autres*. A propósito de este filme y su contextualización histórica, decía en su momento Michel Cournot :

Título eminentemente godardiano: la verdad es que esta cinta no tiene nada de película. Es normal: en junio de 1968 nadie hace arte sino proyectos. Godard graba con cámara y magnetófono a unos estudiantes y a un obrero que, en un campo, discuten entre sí sobre la continuidad del Mayo al llegar el otoño. En esta ocasión el cine no pasa de ser un simple duplicado. Godard ensaya lo que los informadores de la tele llevan diez años haciendo cada día: reproduce un documento. No resulta muy brillante. Habida cuenta de los tiempos que corren, supone una forma de conducta¹²⁰.

Una vez derrotado el Mayo francés, Godard —tal como realizará años después el movimiento *punk* al radicalizar el mecanismo rebelde sesentista— sube su apuesta nihilista política y rechaza su cine anterior (inclusive y particularmente el de *La Chinoise*). En palabras del propio Godard:

Después de Mayo del 68, conocí a un joven, militante de las JCML, Jean-Pierre Gorin. Era el encuentro entre dos personas: una venía del cine normal y otra era un militante que había decidido que hacer cine era una de sus tareas políticas para teorizar el Mayo y, al mismo tiempo, para volver a la práctica; mientras que lo que yo quería era juntarme con alguien que no viniera del cine. En resumen, uno que deseaba hacer cine, otro que deseaba una nueva unidad hecha de contrarios, según el concepto marxista, que quería intentar constituir una nueva célula que no hiciera cine político sino que intentara hacer

¹²⁰ COURNOT, M.: “Jean-Luc ex-Godard”, *Le Nouvel Observateur*, N° 292, 15 de junio de 1970. En: GODARD, J. L.: *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, *Op. cit.* p. 276.

políticamente cine político, lo cual era bastante diferente de lo que hacían otros cineastas militantes¹²¹.

En la evaluación crítica de este “giro godardiano”, Cournot dice que:

Godard se lanza entonces a la experiencia del “cine de grupo” (Dziga Vertov). Quiere recusar, en la práctica, los poderes discrecionales del director. Considera que los plenos poderes del director sobre el equipo asientan de golpe, políticamente, una situación opresiva incapaz de conseguir películas revolucionarias. Godard, a fin de hacer “políticamente cine político”, quiere ser un simple militante de una sección cinematográfica. Cada militante debe participar plenamente en todas las decisiones. Nadie podrá señalar la participación personal de Godard. Esta postura resulta ilusoria (...) ¹²².

El mecanismo de adaptación rebelde de Godard —que había entrado en crisis con la derrota del Mayo—, se expresa ahora en esa suerte de “dictadura del amateuriado” de un cine que “emana un horrible ambiente de soledad, irrealismo e irresponsabilidad” porque “son películas intelectuales completamente cerradas sobre sí mismas. Hoy Godard vive aislado en la célula de ese grupo”¹²³. Luego surgirán otras crisis que lo sacarán de ese supuesto enclaustramiento; las que supondrán, a su vez, el surgimiento de otros mecanismos que se expresarán en una suerte de “imprevisibilidad creativa” permanente que lo acompañará hasta el presente. En esta dirección, tal vez lo más relevante no sea evaluar si Godard tuvo o no tuvo una interpretación acabada sobre el Mayo francés, sino analizar como el acontecimiento —antes y después— operó como

¹²¹ GODARD, J. L.: *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes, Op. cit.*, p. 83.

¹²² *Ibid.* p. 277.

¹²³ *Ibid.* p. 284.

un insumo proyectivo (+) para la conformación y variación de su propio mecanismo de adaptación rebelde¹²⁴.

4.7. EL MAYO FRANCÉS REVISITADO

Dos décadas más tarde, Mayo de 1968 es nuevamente revisitado por varias películas que revisten un especial interés. Gracias a la distancia temporal, y a partir del conocimiento de la trayectoria post-68 de muchos de aquellos protagonistas, los directores de estos filmes —quienes, a su vez, también fueron jóvenes en ese momento histórico— ensayan una especie de “evaluación artística” de los sucesos sociopolíticos que aún hoy siguen presentando complejas dificultades para su interpretación. Seleccionamos dos de ellas para el análisis.

4.7.1. *MILOU EN MAI*, UN FILME CENTRÍFUGO

Una de las maneras habituales utilizadas en cine cuando es necesario narrar una historia ficcionada que se enmarca dentro de acontecimientos de la “gran Historia” es utilizar esta última como telón de fondo del relato cinematográfico que se propone. Este es el caso, por ejemplo, de dos películas clásicas de Ettore Scola: *La nuit de Varennes* (*La noche de Varennes*, 1981) y *Una giornata particolare* (*Una jornada particular*,

¹²⁴ Sería interesante poder reconstruir la extensa producción artística de Godard interpretándola como una sucesión de mecanismos de adaptación rebeldes que entran en crisis y luego son sustituidos por otros. De esa forma, se podría comprender cabalmente el sentido último de las transformaciones y permanencias en su estilo cinematográfico y de las sucesivas rupturas temáticas —aparentemente caóticas— que su obra va imponiendo a lo largo del tiempo. Obviamente que una tarea de ese tipo desborda ampliamente el objetivo de esta tesis.

1977)¹²⁵. *Milou en mai* (*Milou en mayo*), filme de Louis Malle de 1989, el cuál nos interesa abordar y analizar aquí, va en un sentido totalmente diferente pues lo que se produce aquí es una tensión permanente entre la Historia (los sucesos de Mayo francés) y el relato de las relaciones conflictivas que se producen entre los diferentes miembros de esa familia burguesa reunida a propósito de la muerte de la abuela en la campaña francesa. La serie de acontecimientos que se suceden a nivel sociopolítico en París no funcionan en este caso como telón de fondo sino que tienen un papel determinante cumpliendo una función activa y permanente en la construcción de la diégesis cinematográfica. El comportamiento de los diferentes personajes de la ficción es modulado por esa gran Historia que aparece, en principio, como un dispositivo exógeno y que en un complejo doble movimiento agrupa y catapulta a dichos personajes desde el interior (la casa) hacia el exterior (la naturaleza) hasta terminar enclaustrándolos en una caverna prehistórica. Es en este sentido que decimos que *Milou en mai* es una película centrífuga¹²⁶.

Una interpretación diferente de los vínculos entre la gran Historia (el Mayo francés) y la historia como desarrollo argumental del filme, la proporciona Carlos Losilla:

Esta violenta escisión entre la realidad cotidiana y la fantasmagoría de la Historia suele manifestarse, en casi todos los filmes de Malle, en el insondable abismo que separa a los personajes de los sucesos históricos que se desarrollan a su alrededor (...) La Historia, pues, sucede siempre en off, ajena a la realidad del film, y si no véase, por caso, la

¹²⁵ En el primer ejemplo, el suceso histórico real que se reconstruye en la ficción (con otros personajes) es el episodio de la Revolución francesa cuando Luis XVI y María Antonieta intentan escapar al extranjero disfrazados de aristócratas rusos y son detenidos en Varennes; en el segundo, el telón de fondo de la historia de los dos vecinos (interpretados por Marcello Mastroianni y Sophia Loren) es la visita de Hitler a Roma el 6 de mayo de 1938.

¹²⁶ No es fácil enmarcar a *Milou en mai* dentro de la tipología propuesta por Marc Ferro a partir de su concepción de que “la especificidad de la historia en el cine, cuando se trata de ficciones que no pretenden ser reconstrucciones, es la forma que adopta la inventiva”. Tal vez podría incluirse el filme en el ítem propuesto por el autor como “El análisis de un suceso. Síntoma y revelador de las enfermedades del funcionamiento de las sociedades”. FERRO, M.: *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Ed. Akal, 2008, p. 10.

función de los informativos radiofónicos en Milou en mayo, verdaderas intromisiones de la Historia en la historia (...) ¹²⁷

Por el contrario, desde nuestra perspectiva, justamente el elemento conector entre esa gran Historia y el relato de la ficción familiar está pautado por la narración de ese locutor radiofónico, cuya presencia omnipresente en el interior de esa mansión campestre permite presentarlo como un personaje más, pero determinante en el desarrollo del relato. En ese sentido podemos concebir que el Mayo francés funciona aquí como un componente medular del espacio-fuera-de-campo que puede ser enmarcado en la taxonomía clásica de los “seis segmentos” que estipulara en su momento Noël Burch. Nuestro particular *off-screen* correspondería en esta tipología al sexto segmento:

Por fin, el sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte ¹²⁸.

La particularidad de nuestro espacio-fuera-de-campo (los sucesos en París del Mayo francés) es que ese lugar “más allá del horizonte” tendría una presencia invasiva permanente en el espacio interior de esa mansión (el campo de nuestro relato cinematográfico) que es una caja de resonancia de los conflictos individuales de los personajes. Esa conexión simbiótica entre los sucesos sociopolíticos y los avatares familiares aparecen ya en la primera escena de la película: un plano de detalle de un enjambre de abejas es una clara metáfora del caos y los enfrentamientos callejeros que se están produciendo en París, lo que es reforzado por la lectura que realiza Milou en latín al dirigirse a los insectos (“sólo Virgilio calma a las abejas”). Inmediatamente su relato se yuxtapone y se funde diegéticamente al del locutor radiofónico que escucha la

¹²⁷ LOSILLA, C.: “Más allá de Calcuta. La Historia y la historia en el cine de Louis Malle”, en *Louis Malle*, Dossier de la Revista Nosferatu Nº 21, San Sebastián, abril 1996, p. 35.

¹²⁸ BURCH, N.: *Praxis del cine*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1970, p. 26.

anciana en la cocina de la mansión previo a su muerte súbita por un infarto (¿la revuelta estudiantil como victimario?).

Ese doble movimiento que catapulta a los personajes del interior al exterior desde un centro espacial neurálgico (representado por el cadáver de la mujer en la biblioteca) a partir de los sucesivos cortes de luz (expresión materializada de la modulación sociopolítica de la gran Historia) responde, en última instancia, a la tesis subyacente de que el Mayo francés era una confluencia condenada de antemano al fracaso puesto que los dos sujetos protagonistas en definitiva, respondían a lógicas diferentes: por un lado, los estudiantes con su espíritu naif y hedonista; por otro lado, los obreros y su violencia anticapitalista. En ese sentido *Milou en mai* representa el entierro artístico de la clásica consigna del 68: “obreros y estudiantes, unidos y adelante”¹²⁹.

El primer movimiento (producto del primer corte de luz) —el cuál podríamos denominar impresionista— se produce *a posteriori* del extenso discurso de Pierre-Alain, el joven sobrino de Milou, que aparece como portavoz del movimiento parisino y quién a propósito de la revuelta de los jóvenes nos dice: “Eso es lo bueno, que no piden nada en concreto. Estamos hartos del dinero, de los beneficios, del poder de los países ricos, del consumo, de agotar la tierra, basta ya”. La propuesta juvenil es un llamado al goce total a través del sexo libre y las drogas, a la solidaridad y hermandad, a la abolición del trabajo y la construcción de comunas libres inspiradas en los postulados del movimiento *hippie*. Este llamado contagia, transforma y catapulta al exterior, al contacto con la naturaleza, a todos los integrantes de esa familia burguesa que hasta ese momento habían permanecido con sus instintos reprimidos pero “a flor de piel” y se habían

¹²⁹ Este postulado disociativo entre obreros y estudiantes aparece también en el filme *Les amants réguliers* (*Los amantes habituales*, 2004), de Louis Garrell. Si bien en este último el abordaje del Mayo francés es totalmente diferente al de *Milou en mai*, pues los enfrentamientos en las barricadas aparecen no sólo explícitamente representados en un blanco y negro fuertemente estilizado (entre la bruma de los cócteles mólotov) sino que, y esto es lo más relevante, la revuelta se presenta como simple interludio (son veinte minutos en un film minimalista de tres horas) de una conflictividad nunca resuelta que se desplaza luego a las cuestiones del amor y las relaciones afectivas entre los jóvenes. De todas formas, es interesante el discurso que profiere el joven protagonista François, una vez producida la derrota: “Todo está perdido mamá. Los obreros están cediendo. Y los sindicatos temen más la revolución que los burgueses. Lo único que quieren es sacarles algo más de dinero a los patrones. Como si el dinero te diera la felicidad. No entienden que no es el dinero lo que cuenta ... sino la vida. Y no será el dinero lo que cambie la vida”.

dedicado a “perder el tiempo” disputándose la casa, las tierras y los diferentes objetos materiales que les legaría en herencia la difunta mujer. Los diferentes integrantes de la familia —con sus sistemas internalizados— construyen un mecanismo de adaptación rebelde donde la naturaleza aparece como un aparato de adaptación. Sin embargo, toda esta actividad lúdica y bucólica se desenmascarará como pura simulación y representación ¹³⁰cuando se produzca el segundo movimiento, producto del segundo corte de luz. ¹³¹ La crisis del mecanismo de adaptación rebelde ya está insinuado cuando adquiere el clímax, la apoteosis de su pleno desarrollo. Malle logra comprimir temporalmente en términos artísticos, un proceso, que a nivel juvenil sobrevivió bastante más.

Este segundo movimiento —que difumina y hace desaparecer a nuestro sobrino-portavoz juvenil y coloca en primer plano la presencia fantasmagórica de unos supuestos “obreros expropiadores”—, está pautado por el suceso real de la desaparición de De Gaulle, el 29 de mayo, cuándo decide huir dejando tras de sí un vacío de poder que nadie finalmente osará ocupar. Es así que los distintos personajes (los miembros de la familia, a los que se suman unos vecinos) son arrojados a la noche oscura y fría, con hambre y despojados de sus bienes, para finalmente ser recluidos como bestias aterradas en una caverna prehistórica. Ahora, desaparecido el goce epicúreo y laseudocamaradería, vuelve a surgir el tema de los conflictos familiares llegándose a un clímax patético en esa lucha encarnizada entre las dos primas-bestias que luchan por la obtención de las joyas de la abuela. Con este segundo movimiento —que podríamos denominar goyista— se clausura definitivamente la *promenade* campestre del primero y

¹³⁰ Este concepto de “simulación” debe tomarse con cuidado pues más allá del tono de comedia bizarra que le imprime Malle a su filme, en la vida real, la sensibilidad y motivación producto de un mecanismo de adaptación rebelde siempre implica un sentimiento de “liberación” y “crecimiento personal”, de “ser diferente” en un marco colectivo y solidario. Esta sensibilidad —llamémosla “reactiva”— no debe nunca descalificarse más allá de que sea el producto de una proyección virtual del sistema internalizado sobre el potencial creativo del individuo, y se conozca, de antemano, cual será el resultado una vez que dicho mecanismo entre en crisis.

¹³¹ En realidad, esa simulación y ese discurso vacío sobre “el fin del trabajo” ya había quedado en evidencia antes cuando el grupo festivo culminaba su viaje bucólico mientras el viejo ayudante de Milou —aquel que estaba en el comienzo con las abejas alrededor de su rostro—, aparece solo cavando la fosa para la anciana: al fin de cuentas, alguien tenía que encargarse de darle sepultura... aunque ello implicase realizar un trabajo.

queda al descubierto el núcleo duro que nuestros personajes familiares —y por extensión el conjunto del Mayo francés como expresión de la gran Historia— no podrían jamás resolver: el tema de la propiedad privada (que de valor internalizado se ha transformado en objeto de violencia encarnizada).

Finalmente, en lo que podríamos llamar un tercer movimiento “de normalización y eterno retorno” —y que coincide con la vuelta de De Gaulle a París y el llamado a nuevas elecciones— todos los miembros de la familia vuelven a sus rutinas burguesas quedando sólo Milou bailando en el caserón vacío con el fantasma de su madre muerta entre medio de los lotes de objetos heredados que van a ser repartidos. En este último “viaje uterino”, Milou termina fundiéndose biológica y emocionalmente con su progenitora expresando de esa manera como la institución familiar burguesa opera siempre como la *última ratio*, esta sí infranqueable, para la superación del orden establecido.

De Renoir a Goya pasando por las vanguardias: así se podría denominar el itinerario artístico con el que Malle acompaña ese doble movimiento que catapulta a los personajes desde el espacio interior hacia el exterior (primero a la naturaleza y luego a la caverna).

El espacio en el que se desarrolla la película es una casa de la campiña francesa, una *bastide*, casa asociada a una arquitectura vernácula en el sentido que refleja una cultura y características propias, como es la casa burguesa. La elección de esta casa, ubicada en la provincia, lejos de los acontecimientos que se están produciendo en París, permite a Malle hacer la caracterización de esta familia burguesa y su recorrido por una casa materna, original, en el sentido de pertenencia al origen del individuo.

Hay dos momentos dramáticos que se producen durante las comidas, en dos espacios diferentes. En el primer caso, se produce en el salón comedor burgués del que participa solo la familia, y que representa y expresa la extracción social de ésta. Ahí se produce la primera discusión sobre el tema de la herencia familiar. A posteriori, la segunda comida se da en el medio del primer corte de luz, —recurso narrativo nominado anteriormente como primer movimiento— y se realiza en la mesa de la cocina, donde allí sí se suman otros personajes fuera de la familia. Ahora ya no se discute la herencia familiar, sino que

se discute sobre aspectos político-culturales relacionados a los “nuevos aires” que transmiten las nuevas generaciones (insumos proyectivos del mecanismo de adaptación rebelde predominante).

A partir de esta segunda comida (y modulado por este primer corte de luz) los diferentes personajes —los cuáles hasta ese momento aparecían enfrentados y divididos ya que representaban distintos perfiles sociogénicos, cada uno portador de su propio sistema internalizado— son arrojados al exterior en un grupo ahora aparentemente integrado y homogéneo, a una fiesta campestre a la que asisten todos.

Esta fiesta en la hierba que conecta directamente con la obra de los impresionistas, reconstruye un explícito homenaje cinematográfico a Jean Renoir en el filme *Le déjeuner sur l'herbe* (*Comida en la hierba*, 1959). En esta escena se manifiestan claramente las referencias y la conexiones con dicha corriente plástica, no solo a través de la representación de escenas de la vida cotidiana al aire libre, sino que además a través del uso de la luz y del color en la imagen. Era necesario realizar la puesta bajo un árbol que permitiera plasmar la filtración de la luz. Así mismo, es posible trazar también un paralelismo conceptual-artístico entre este primer movimiento cinematográfico centrífugo que arroja a los personajes al exterior, con el proceso pictórico que pregonaban los impresionistas de fusión con la naturaleza. Este viaje hacia el exterior —lúdico y hedonista—, esta salida de todos juntos a una comida campestre, se produce al día siguiente de la cena en la cual fueron convocados por el joven defensor del Mayo. El itinerario por el que el director nos lleva, un camino de repaso artístico, que sutilmente se va transformando en “un ajuste de cuentas” con las vanguardias y sus plataformas reivindicativas desde el arte, se refuerza con la referencia explícita del surrealismo al poner, irónicamente, en boca de Milou, la famosa frase de André Breton: “el matrimonio es la tumba del amor”¹³².

¹³² Aquí lo que sobrevuela es el fantasma de Luis Buñuel, que con su obra fundacional, *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929), había sentado las bases definitivas del surrealismo en el cine. En este caso, la conexión Buñuel-Malle se potencia a través del coguionista de *Milou en mai*, Jean-Claude Carrière. No olvidemos que este último escribió junto a Buñuel todos los guiones de la última fase del maestro: desde *Belle de jour* (*Bella de día*, 1967) hasta *Cet obscur objet du désir* (*Ese oscuro objeto del deseo*, 1977). La única excepción de esta estrecha colaboración en el período considerado es *Tristana*, 1970.

Luego de esta fusión entre individuo y naturaleza (como aparato de adaptación comunitaria), cuando volvemos al interior de la casa la reunión es amena, los personajes aparentemente se han despojado de sus prejuicios y de sus instintos reprimidos, así como de sus rencillas familiares (¡parecería que han resuelto sus conflictos esenciales!). Esta reunión familiar al interior de la casa culmina con un baile en “trencito”, en la que ahora Malle refiere nuevamente a Renoir. Una puesta en escena que alude a *La règle du jeu* (*La regla del juego*, 1939), con una cámara que sigue a los diferentes personajes por toda la casa en esta fila alegre, un baile que representa esa máxima expresión de esa “falsa fusión”. Ahora es la casa *bastide* —que como habíamos dicho, es una casa en la que todas las habitaciones se conectan permitiendo así esa puesta en escena con planos secuencias y pocos cortes— la que oficia de aparato de adaptación (la naturaleza introyectada). Durante este recorrido por toda la casa, los personajes se van disfrazando con objetos y máscaras que referencian al arte africano (objetos que pertenecían al hermano de Milou, bohemio excéntrico de la familia). Nuevamente Louis Malle vuela a dialogar con los movimientos artísticos de la vanguardia, ahora con aquellos que se inspiraron fuertemente en la abstracción del arte africano.

Este recorrido con toques de *vodevil* que serpentea por los diferentes espacios de la casa es circular y termina en el mismo lugar en el que comienza.¹³³ La fiesta campestre — que venía con una impronta impresionista desde el exterior— se ha ido transformando sutilmente en un interior lúdico, con una clara mención a los primeros movimientos de las vanguardias del siglo XX. El mecanismo de adaptación rebelde se ha radicalizado y ahora bebe de las fuentes de la provocación surrealista.

La fiesta es interrumpida abruptamente por el sonido del timbre. Los personajes dos vecinos vestidos de cazadores, vienen a anunciar la catástrofe: “Ha llegado la gran noche, han ocupado la fábrica y secuestrado al contra maestro”. Es en este momento que se produce el segundo corte de luz que da lugar al segundo movimiento de expulsión de los personajes de la casa al exterior, ahora en plena noche.

¹³³ Queda demostrado en este movimiento la versatilidad de la locación donde se filma la película, que a través de las conexiones en planta de los diferentes espacios permite una puesta en escena de movimientos de cámara con muy pocos cortes, que reproducen este movimiento circular de los personajes a través de toda la casa, volviendo al lugar de origen.

Luego de sucesivas elipsis, Malle deposita a los personajes en una “caverna prehistórica” con imágenes del arte rupestre, continuando con su hilo conductor de recorrido por las artes plásticas.

El director “resguarda” a los personajes en esta “primera morada”, en una puesta en escena que recuerda la iluminación de las pinturas de Caravaggio, y que evoluciona al final, en el enfrentamiento entre las dos mujeres, a una clara representación de *El aquelarre* de Goya. En el momento culminante del enfrentamiento familiar, ambas mujeres permanecen en un contraluz que dramatiza fuertemente la escena. Finalmente, los mecanismos de adaptación rebeldes rápidamente se han agotado y los individuos, desenmascarados y despojados, se ven enfrentados a sí mismos y a las mezquinades de sus propios sistemas internalizados (con sus normatividades axiológicas privatistas y egoístas) en una lucha por la apropiación de bienes y el poder.

Por suerte para todos, al final no habrá ningún desenlace fatídico y todo volverá a la calma con el regreso a París de Charles de Gaulle.

4.7.2. *THE DREAMERS*, UN FILME CENTRÍPETO

En *The Dreamers* (*Soñadores*, 2003), de Bernardo Bertolucci, se vuelve a plantear la interrogante de hasta qué punto la gran Historia (nuevamente el Mayo francés) funciona como telón de fondo del relato en la ficción cinematográfica. El propio director, en una entrevista realizada en el mismo año de su estreno plantea el asunto: “Hablo de la utopía, del entusiasmo de esos meses, de esa edad. No me interesa la Historia con mayúscula. O tal vez, la Historia está también en las historias individuales de tres muchachos que viven juntos en esos días, en esos meses . Con todo el entusiasmo de esa época, un entusiasmo que ahora ya no veo más”¹³⁴. La cuestión es dilucidar en qué sentido y de qué manera la Historia se inmiscuye en las historias individuales de unos

¹³⁴ *El viento loco del 68*, entrevista realizada el 8 de julio de 2003 por Giovanni Bogani. Véase www.cineeuropa.org.

jóvenes enclaustrados en un apartamento parisino mientras afuera se suceden los enfrentamientos y las luchas callejeras.

Desde nuestra perspectiva —y siguiendo con la analogía geométrica utilizada en el análisis de *Milou en mai*—, *The Dreamers* es un filme centrípeto: los tres jóvenes encerrados en ese apartamento parisino —cuyo sentido vital se reduce al puro sexo y a la mera representación de sus íconos cinematográficos— son una muestra condensada de la multitud anónima que se manifiesta en las calles. El movimiento inicial por las áreas de servicio junto al deterioro escenográfico del interior —representado por el caos y la acumulación de basura— funciona como metáfora del propio conflicto interior de esos jóvenes atrapados en un espacio laberíntico de impronta haussmaniana.¹³⁵ Así, nuestros tres protagonistas son aislados en su intento de desarrollar un descubrimiento que está latente en el exterior y que Bertolucci vincula —y reduce— a cuestiones sexuales vinculadas a la conflictividad juvenil. Retomaremos esta cuestión más adelante.

Bertolucci nos introduce en una familia de clase media alta, intelectual, moderna, que vive en un apartamento ubicado en el bulevar Saint Germain, el bulevar del Mayo francés. En la primera parte de la película, cuando Matthew llega al dormitorio asignado, y luego al despertar busca un baño, aparecen unos pasillos estrechos de puertas iguales y homogéneas que le hacen ir descubriendo espacios de este sector del apartamento, con una actitud por parte del actor, de extrañeza, lo que refuerza la idea de ese espacio laberíntico ajeno a él, al que, poco a poco se irá introduciendo física y psicológicamente, al entrar en los juegos de los dos hermanos. El baño blanco, en fuerte contraste con los pasillos, es reforzado estéticamente por la introducción de una luz diáfana que viene del pozo de aire y luz, lo que le da cierto aire de irrealidad, y por la irrupción de espejos que se irán multiplicando a lo largo de la película en los diferentes

¹³⁵ Estos apartamentos, resultado de la aplicación en París del Plan Haussmann, tienen un desarrollo en planta en que los espacios de recepción y los dormitorios principales dan a la calle, y los demás espacios como los de servicio, se ubican hacia atrás, ventilados e iluminados a través de ventanas que dan a pozos de aire y luz. Estas plantas en necesariamente se resuelven a través de estrechos corredores que conectan los diferentes espacios de la familia burguesa con los espacios de servicio. El recorrido a través de estrechos corredores se hace laberíntico y cuando se accede a ellos se observa claramente el cambio del tratamiento de su arquitectura en cuanto a las calidades y terminaciones.

espacios del apartamento. Esos espejos concentrarán aún más a los jóvenes, a través de las miradas y sus contactos corporales, y producirán un efecto crecientemente alienante de los hechos de la calle. Por otra parte, el director utiliza estos espejos y el patio de aire y luz, ya sea como elementos de información de aquello que está fuera de campo y aparece en la diégesis cinematográfica, o como recurso estético que devuelve una imagen, que la refleja o, como introducción de los personajes. A través del uso de la profundidad de campo, Bertolucci dialoga de un espacio a otro introduciendo poco a poco la escenografía total de este apartamento.

En el primer recorrido que Matthew hace por este laberinto, descubre la puerta del dormitorio de Theo, y ve a los dos hermanos desnudos durmiendo juntos. La escenografía de este cuarto representa las inclinaciones de Theo por el cine, la música y la política, inclinaciones que tendrán algunas diferencias con el pensamiento del joven americano. Los elementos políticos del *atrezzo*: un busto luminoso de Mao, afiches o fotos del líder chino, muestran su supuesta filiación a este dirigente comunista. El dormitorio con dos puertas que lo conectan, por un lado, con el espacio laberíntico de pequeñas dimensiones (a través de una puerta ordinaria), y por otro, a través de una puerta de tablero empapelada, con el cuarto de su hermana Isabelle opera como un espacio de transición. En cambio el cuarto de la joven —que no aparece hasta el final de la película—, nos muestra una faceta de ésta que no se había expresado hasta el momento. Se trata de una especie de santuario al que no deja pasar a nadie, de muebles finos y clásicos, con elementos que la vinculan a su niñez. Un cuarto ordenado y pulcro que se opone claramente al cuarto juvenil de su hermano Theo.

Uno de los aspectos interesantes de *The Dreamers* son los códigos psicoanalíticos utilizados por el director en su abordaje fílmico¹³⁶ de los sucesos sociopolíticos de Mayo del 68. La familia burguesa como última frontera infranqueable que impone sus límites a esa bacanal lúdico-sexual, emparenta notoriamente a esta película —pero

¹³⁶ El psicoanálisis está presente en varias de las películas del director. En *Luna* (*La luna*, 1979) se recrea la relación incestuosa entre una madre (exitosa cantante de ópera) y su hijo adolescente; en *Last Tango in Paris* (*Último tango en París*, 1972) los avatares y cambios de comportamiento abruptos —patentes en el principio y el final del filme— de su protagonista principal Marlon Brando, están motivados, en última instancia, por el fantasma de su mujer muerta. En este caso, hilos invisibles conectan a nuestro personaje masculino con el clásico juego dominante-dominado de las redes familiares.

desde un punto de vista diferente— con *Milou en mai*. Ahora, el eje central que vertebraba a este último filme (la propiedad privada y las disputas hereditarias) se sustituye por la complejidad patológica de los lazos incestuosos entre hermano y hermana; lazos que al final se amplían a la relación padre e hija (ese sería el sentido último del intento de suicidio pergeñado por la joven).

Es indudable que este enfoque psicoanalítico utilizado por el director es insuficiente para abordar la conflictividad de estos jóvenes. Si bien es un acierto del director “aislar” a sus protagonistas y enfrentarlos a sus propios sistemas internalizados (aunque reducidos casi que exclusivamente a los “instintos” sexuales y a la normatividad moral que los reprime) mientras en el exterior “la masa amorfa” supuestamente los enmascara y los “sublima” en la violencia callejera, el procedimiento no deja de ser reduccionista. Desde nuestra perspectiva, es interesante analizar los diferentes mecanismos y aparatos de adaptación que se ponen en juego por unos y otros (el trío interior y la marea juvenil externa).

El mecanismo de adaptación rebelde de los jóvenes “internos” se nutre proyectivamente de la iconografía cinematográfica mundial que se objetiviza como aparato de adaptación “cultural” en ese gran escenario espacial que es el interior del apartamento. Por el contrario, el mecanismo rebelde de los jóvenes “externos” tiene un componente “político” que se expresa en aparatos de adaptación como son los movimientos o partidos de izquierda —desde el anarquismo al maoísmo— con sus múltiples subdivisiones ideológicas (y sus respectivas tácticas y estrategias) que confluyen en la violencia contrasistémica como acto callejero de masas. Al final, cuando el trío juvenil enclaustrado en el interior se arroja (¿o es arrojado?) al exterior, a las calles, entonces lo “cultural iconográfico” queda subsumido en la dimensión política del mecanismo. Un aspecto relevante de *The Dreamers* es cómo este aparato de adaptación rebelde difumina permanentemente la frontera realidad-representación iconográfica en un proceso de “simulación proyectiva” (que se refuerza como vimos por la omnipresencia de espejos en casi todas las escenas). Se trata de una simulación que claramente podemos conectar y asemejar a la *promenade* campestre de seudoliberación de los personajes de *Milou en mai*.

Existe en *The Dreamers* —similar a *Milou en mai*— un viaje primigenio, una conexión con los orígenes, con lo atávico como expresión del agotamiento de los mecanismos de adaptación rebeldes. Lo que cambia es que en lugar de una caverna prehistórica lo que aparece ahora es una carpa que contiene los cuerpos desnudos —infantilmente eternos— de nuestros tres protagonistas jóvenes. Inducidos por la joven, lo único que les queda es una muerte con sabor romántico.

Paralelamente a la exacerbación de los instintos sexuales de estos jóvenes, el director presenta el deterioro creciente del espacio interior a través de la escenografía (expresado en la basura que ellos van acumulando en el apartamento). Se suceden así las escenas que nos van mostrando una mancomunidad creciente entre ellos. Que Bertolucci termina cerrando con una circunscripción centrípeta al interior del apartamento al construir una piel intermedia —la cabaña original o la tienda original— entre la casa y el individuo. Esta tienda que remite a la actitud infantil de los tres jóvenes, está construida con telas y muebles.

Es inevitable hacer aquí una analogía entre ambas películas y referirnos a la necesidad histórica de definir cómo fue la primera casa. En ambas películas la actitud del director es diferente; en *Milou en mai*, Malle coloca a los personajes en aquella caverna primigenia para refugiarse de la intemperie; en *The Dreamers*, Bertolucci lleva a estos jóvenes a un refugio, pero en este caso a una tienda infantil.¹³⁷

Al regresar los padres, encuentran un apartamento abyecto, totalmente desordenado, sucio y apestoso, y a los jóvenes dentro de la tienda, desnudos. La señal —el cheque— que los padres dejan, lleva a Isabelle a intentar la eliminación del trío con gas. Una señal del exterior impide esta muerte inminente. Se trata de un adoquín que, arrojado desde el exterior, impacta en una ventana y los despierta: “la calle entró por la ventana”, dice Isabelle. En realidad, es la Historia la que entra por la ventana. Ellos salen de su encierro y son catapultados a una calle llena de manifestantes enfrentados a la policía,

¹³⁷ El recorrido que hace Joseph Rykwert en *La casa de Adán en el Paraíso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, a través de las discusiones respecto a la primera morada, nos ubica en las distintas posiciones teóricas que han marcado a la arquitectura sobre este tema, muchas veces tan antagónicas como lo son las dos propuestas finales de Louis Malle o Bernardo Bertolucci.

quizás bajo el impulso de que, tal vez, efectivamente debajo de los adoquines está la playa¹³⁸.

El encierro espacial en ese apartamento laberíntico al cuál fueron sometidos hasta ese momento nuestros tres jóvenes por parte del director, se transforma en una “seudoliberación sublimada de sus instintos” (siguiendo el enfoque psicoanalítico de Bertolucci) a través de la violencia incendiaria contra el orden establecido.

Finalmente, al adoquín¹³⁹ se le puede atribuir un doble sentido. Por un lado, es un elemento que permite “oxigenar” y devolver a la vida a nuestro trío-infantil; por otro lado, servirá ahora para “fusionar” a nuestros jóvenes con la marea que se manifiesta caóticamente en las calles, lo que posibilitará que acaben sustituyendo un mecanismo y un aparato de adaptación cultural por otro de impronta sustancialmente diferente, ahora con un carácter más “estrictamente político”. Es un movimiento que, de alguna manera —y en una especie de proceso restitutivo— revierte el carácter centrípeto que hasta ese momento habíamos propuesto para interpretar el filme. De todas maneras, lo destacable es como esa traslación del individuo (el trío como “mónada”) y su nueva cohesión con el colectivo externo permite, en principio, “difuminar” esa conflictividad esencial que ha estado latente pero nunca se ha resuelto, en el interior de esa masa juvenil, anónima y gelatinosa.

4.8. APOGEO Y CRISIS DEL MECANISMO DE ADAPTACIÓN REBELDE: 1968, O DE COMO LA BESTIA DEVINO IMAGINACIÓN

1968 fue un año culminante para el apogeo y crisis del mecanismo de adaptación rebelde. El Mayo francés fue su instancia más relevante. Las aproximaciones que analizáramos en los apartados anteriores —tanto las propuestas de Godard como las más

¹³⁸ “Bajo los adoquines, la playa” era una clásica consigna de Mayo del 68 utilizada por los jóvenes como metáfora de la nueva filosofía de vida y una libertad a conquistar.

¹³⁹ Es posible concebir que el adoquín tiene la misma función metonímica que los cortes de luz de *Milou en mai* (en el sentido de catapultar a los diferentes personajes hacia el exterior).

recientes de Malle y Bertolucci—, si bien, en términos cinematográficos, son valiosos intentos de abordaje, éstos resultan insuficientes. Por ello, es necesario profundizar aún más en el fenómeno para desentrañar sus causas y consecuencias profundas (las cuales se proyectan, aunque confusamente, hasta nuestro presente “mundo virtual”). Como cierre del capítulo, y bajo el prisma de nuestras categorías teóricas, es lo que nos proponemos realizar a continuación.

El proceso de apropiación simbólica de lo real con el correspondiente mecanismo de adaptación rebelde era predominante en los jóvenes de clase media, principales protagonistas de los movimientos juveniles en los Estados Unidos y Europa. En los jóvenes obreros el mecanismo predominante siguió siendo el conformista, como en la década anterior, pero con una crisis de realización distinta.

En la segunda mitad de los años 60, la crisis de realización entre los jóvenes trabajadores no se reducía al padecimiento de aquella distancia entre el consumo propuesto por el sistema y la capacidad adquisitiva insuficiente de los jóvenes. A esa crisis se le agregaba una distancia cualitativamente superior entre un aumento considerable de los conocimientos adquiridos y el subempleo, o la sub-utilización de las nuevas capacidades en la fábrica. Aquí hay que considerar que los jóvenes con buena calificación técnica eran obligados a trabajar en líneas de montaje, donde ésta no tenía ninguna aplicación. Para el caso del Mayo francés de 1968, este carácter específico de la crisis de realización entre los jóvenes obreros es particularmente importante, pues, en buena medida, la violencia y la rebeldía de estos respondía a esa contradicción entre conocimiento adquirido y trabajo mecánico, entre capacidad y aplicación, y no tanto a la visualización del bloqueo global del sistema. La especialización técnica de los jóvenes trabajadores, por el propio tipo de formación no facilitaba la perspectiva global. En cambio, esto último era lo que ocurría en el caso del joven de clase media. A pesar de esa importante diferencia en las causas de la rebeldía, de todos modos, en el Mayo francés hubo una confluencia entre jóvenes obreros y estudiantes, básicamente lograda a partir del elemento que ambos sectores tenían en común: el ser jóvenes.

1968 fue sin duda un fenómeno complejo, de carácter global y planetario. Momento de auge y plena confirmación del predominio del tipo juvenil rebelde. En ese período la

juventud surgió de forma masiva como una categoría social específica y en contextos tan diferenciados como los países del *Welfare-State*, el Brasil controlado militarmente, el México veladamente autoritario, la Checoslovaquia sometida a una burocracia dictatorial y, de manera paradigmática, el caso sui géneris de la Francia de De Gaulle, paralizada durante varios días por una huelga nacional de diez millones de trabajadores, la mayor huelga de su historia, promovida fundamentalmente por la insurgencia juvenil. ¿Qué podría suceder luego de esto? ¿De qué manera podrían los jóvenes volver a adaptarse a su existencia en una sociedad que no sería la utopía deseada? ¿Cómo poder seguir conviviendo al interior de un sistema capitalista que en paralelo a la insurrección juvenil buscaba las formas de un ajuste funcional?

Responder estas preguntas exige (y hace ineludible) repasar la crisis del mecanismo de adaptación rebelde. A su vez, nos obliga reparar en la aparición de esa otra modalidad en que se manifiesta el conflicto profundo de los jóvenes: los mecanismos autodestructivos, que si bien es imposible que lleguen a configurar un tipo juvenil predominante, luego de la década de los 60 no han dejado de proliferar. A su vez, la comprensión del significado real del auge y la crisis de los mecanismos de adaptación rebelde típicos de esta década es fundamental para comprender fenómenos tan diversos como el surgimiento del movimiento *punk* en los años 70, de los *yuppies*, de la condición posmoderna y la Generación X en los 80, el *grunge* de los 90 y de la actual heterogeneidad y opacidad de comportamientos juveniles, entrados ya en la era digital del siglo XXI.

Gilles Lipovetsky, en esa obra tan significativa de la posmodernidad, como lo fue *La era del vacío*, se refiere al 68 como parte de un “proceso revolucionario y subversivo” más amplio, pero afirmando al mismo tiempo que se habría tratado de una “revolución sin proyecto histórico”, “una revolución sin revolución”:

Los días de mayo, más allá de la violencia de las noches calientes, reproducen no tanto el esquema de las revoluciones modernas fuertemente articuladas en torno a posturas ideológicas, como prefiguran la revolución posmoderna de las comunicaciones (...) El propio orden de la revolución se humaniza, teniendo en cuenta las aspiraciones subjetivas, la existencia y la vida: la revolución sangrienta es substituida por la revolución

“desmadrada”, multidimensional, transición caliente entre la era de las revoluciones sociales y políticas en que el interés colectivo prima sobre los particulares, y la era narcisista, apática, desideologizada. (...) Mayo del 68 tiene una doble cara, moderna por su imaginario de la Revolución, posmoderna por su imaginario del deseo y de la comunicación, pero también por su carácter imprevisible o salvaje, modelo probable de las violencias sociales del futuro.¹⁴⁰

En medio del debate entre modernidad y posmodernidad, Lipovetsky plantea la tesis de una transición procesada en función de un inmanente “proceso de personalización” que cobra su clímax en el 68. No hay allí rupturas, no hay un antes y un después. En el 68 se produce un juego de bisagra donde de un lado queda la reproducción de lo moderno y del otro la prefiguración de lo posmoderno, siendo que en el medio todo es una gran “con-fusión” que hace imposible las distinciones, los contrastes, las ambivalencias, la comprensión de lo real. Como el mismo Lipovetsky sugiere: “la revolución se vuelve indecible, pierde sus señas de identidad”.¹⁴¹

No obstante, los protagonistas de esa época vivieron y experimentaron su accionar como formando parte de una revolución, del mismo modo que experimentaron más tarde la percepción y el sentimiento de la derrota. Bárbara Koster lo expresa con claridad cuando es entrevistada, veinte años después, por Cohn-Bendit:

Bárbara Koster: “Queríamos vivir... Era una exigencia absoluta pero tan violenta, tan radical, que no teníamos posibilidad alguna de conseguirla. Y cuando comprendimos que éramos prisioneros de la mezquindad del mundo, acorralados en la mediocridad general, nos refugiamos unos en la enfermedad mientras otros optaban por el terrorismo o la droga”.

Dany Cohn-Bendit: “Eso sucedió cuando tuvimos que admitir que no cambiaríamos la sociedad”.

Bárbara Koster: “Si. Estábamos movidos por una feroz voluntad de cambio, sin duda irracional e incluso irrealizable. Algunos empezaron a darse cuenta pero no quisieron

¹⁴⁰ LIPOVETSKY, G.: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1990, pp. 217-219.

¹⁴¹ *Ibid.* p.217

seguir y se refugiaron en unas actitudes irreales para no tener que afrontar esa dolorosa verdad”.¹⁴²

Sin duda, el sentimiento ante el fracaso es desgarrador. El mismo marcó no solamente a los protagonistas de los años 60, sino también a los rebeldes posteriores: los jóvenes *punks*, fundamentalmente, cuyo accionar estaría referido directamente a esa caída estrepitosa; y también a los jóvenes que, ya entrados los años 80, perseveraban en desplegar algún tipo de mecanismo de adaptación rebelde (combinado eclécticamente con formas de autodestrucción) cuyo carácter *light* apenas podía diferenciarse de eso que los investigadores de las tribus urbanas, en plan de “inventario”, han dado en llamar “el supermercado del estilo”,¹⁴³ y que no obstante, de manera indirecta, también referían su accionar hacia esa época de predominio del tipo juvenil rebelde.

Las tentativas para explicar el fracaso de los movimientos juveniles de los años 60 (en particular del Mayo francés) han sido múltiples y variadas. Se apoyaron, indistintamente, en la “seducción del confort”; la consideración de que se trataba de una “pseudorevolución” comandada por la astucia de la razón del capital; apelaron al “individualismo hedonista”, entendiendo que ésta había sido la fuente de motivación básica de esa época; e incluso recurrieron al carácter “enigmático” del proceso, presentándolo como un “acontecimiento”, una “contingencia”, una “revolución que surgió de la nada”; etcétera.

Cabe ahora preguntarse si el hecho de que el sistema finalmente se hubiera ajustado (en el sentido de adecuar infraestructura y superestructura ideológica a esta nueva fase del capitalismo) no explica, en su propia lógica, el fracaso y la disolución de la rebelión sesentista. Si el autoritarismo y la rigidez sexual (que de algún modo estuvieron entre los motivos que desencadenaron la revuelta) finalmente habían sido sustituidos en el marco de relaciones mucho más flexibles: ¿no habrá sucedido que, en cierto modo, el

¹⁴² COHN-BENDIT, D.: *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*, Barcelona, Anagrama, 1987, pp. 243–244.

¹⁴³ COSTA, P., PÉREZ TORNERO, J. y TROPEA, F.: *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós, 1996, (Capítulo 3).

movimiento “trunfó” y entonces ya no tenía razón de seguir existiendo? ¿No estaba el movimiento *hippie* “enterrando un muñeco” vestido con sus ropas características (San Francisco, 1968) como forma de expresar la cooptación de las contraculturas rebeldes por parte del sistema, en la medida que sus símbolos, antes contestatarios, pasaban ahora a formar parte de “la máquina”?

Nuestra perspectiva teórica está muy lejos de atribuir el fracaso del movimiento juvenil de los 60 a un mero ajuste estructural (que, sin duda, existió). Para nosotros el sujeto, el joven, no es simplemente el soporte de estructuras que se ajustan automáticamente entre sí. Nuestra concepción, y vale volver a repasarla, tiene como punto de partida el conflicto esencial entre el potencial creativo y el bloqueo. El mecanismo de proyección/adaptación rebelde —que configuró el tipo juvenil predominante entre la juventud de clase media en los años 60—, era realizado inconscientemente por los jóvenes como forma de evitar la angustia profunda. La apropiación simbólica de lo real bajo la forma de mitos iba encaminada con ese objetivo específico: forjar el mecanismo y estabilizar los aparatos de adaptación. Y, de todos modos, ese mecanismo rebelde derivado de una actividad proyectiva virtual (+) se agota en determinado momento. El agotamiento no es instantáneo, sino, más bien, un proceso gradual, ambivalente, oscilatorio, que combina momentos “fuertes” del mecanismo con momentos “débiles” (cuando el conflicto esencial aparece en “flashes”, a nivel de la superficie de la acción).

Cornelius Castoriadis, puesto en intérprete del movimiento juvenil rebelde del 68 francés, percibe bien ese momento de agotamiento de la rebeldía:

Para las decenas o centenares de miles de personas que actuaron en mayo y junio pero que ya no creían en un movimiento real, que querían encontrar una justificación para el fracaso del movimiento y al mismo tiempo para su propia privatización principiante sin dejar de guardar una “sensibilidad radical”, el nihilismo de los ideólogos, que se las habían arreglado a la vez para saltar al tren de una indefinida “subversión”, era admirablemente conveniente (...) son ideólogos de la impotencia del hombre ante sus

propias creaciones; y vinieron a legitimar el sentimiento de impotencia, de desánimo, de cansancio.¹⁴⁴

Claro que, en esta descripción de las metamorfosis, queda pendiente una explicación: ¿por qué aquellos actores “ya no creían en un movimiento real”, cuando antes sí lo habían hecho? De otro modo, cabe interrogar, a no ser que nos limitemos a aseverar que se trata de meros “actos de fe”, ¿de qué dependía que se creyera o se dejara de creer?

La respuesta, una vez más, hay que buscarla en esas mediaciones que son los mecanismos de adaptación. Cuando un mecanismo rebelde entra en crisis, el individuo siente cada vez más “para sí” que ya no es “él mismo”, ya no es aquél que se “desarrollaba”, se “revelaba”, y vivía “intensamente” la vida. Sin embargo, un individuo que vive una crisis en su mecanismo de adaptación rebelde necesita una justificación para terminar de liquidarlo y poder así sustituir el mecanismo que fracasó por otro (que puede ser conformista, nuevamente rebelde pero ahora definitivamente *light* o autodestructivo). En un caso u otro, hay que tener en cuenta que los “discursos” explicativos de esa sustitución tendrán sentidos diferentes según el tipo de aparato de adaptación en que se hubiera objetivado el mecanismo.

Igualmente, y aquí ya estamos considerando esos componentes estructurales de carácter político (que implican cuestiones de integración social y problemas de legitimación ideológica) que configuran a la juventud, desde la perspectiva del conflicto profundo y los mecanismos de adaptación, es posible comprender por qué la confluencia entre los estudiantes y obreros no se concretó en un cambio revolucionario del sistema. En Mayo del 68 la rebeldía de los jóvenes estudiantes contra el sistema capitalista era captada por los jóvenes obreros en función de su crisis de realización. Fueron estos últimos los que llevaron las barricadas hasta las fábricas. Pero, en la medida que los estudiantes eran

¹⁴⁴ CASTORIADIS, C.: *Los movimientos del 68*. En: Dossier de la Revista Relaciones N° 52, Montevideo, Uruguay, 1988, p. 18.

incapaces de interpretar esta especificidad de la rebelión juvenil obrera, la misma terminaría absorbida por el conformismo de su propia clase.¹⁴⁵

La condición imprescindible para que se llevara a cabo una confluencia real entre obreros y estudiantes, era que el joven estudiante identificara no solamente el bloqueo externo y el funcionamiento global del sistema (eso en parte ya lo había hecho), sino también el sentido de su mecanismo de adaptación rebelde, lo que le conduciría inevitablemente a cuestionar su propio sistema internalizado. De todas maneras, ese cuestionamiento —aunque se hubiese realizado— no garantizaba automáticamente la confluencia real, ya que el problema de cómo los jóvenes obreros y el conjunto de la clase rompía con su mecanismo conformista y con su propio sistema internalizado pasaba a ser entonces lo determinante para la conformación de un movimiento de masas capaz de conducir una revolución política. No cumpliéndose ninguna de estas condiciones, la transformación radical del sistema quedó flotando en el aire y por ello mismo se hizo imposible la construcción de un nuevo marco de relaciones sociales, algo indispensable para el desarrollo del potencial creativo de los individuos. Aquellos jóvenes rebeldes no podrían salir jamás del vientre de la bestia, mientras ella, desde el interior de ellos mismos, devenía imaginación.

¹⁴⁵ Recordemos que en Mayo del 68, a pesar de provocarse una huelga general de diez millones de trabajadores (con ocupaciones de fábricas y luchas en las calles), el movimiento obrero y sindical no fue más allá de sus tradiciones economicistas, reivindicando mejoras salariales y mejoras en las condiciones de trabajo. Esto demuestra que el conjunto de la clase obrera mantuvo siempre un mecanismo de adaptación al sistema predominantemente conformista.

5. LOS AÑOS SETENTA

A fines de los 60, la rebeldía contracultural expresada por los *hippies* llegaba a su fin. Entonces comenzaron a notarse los signos de su agotamiento e insuficiencia. En 1968 era derrotado el Mayo francés, que como vimos había significado el cuestionamiento político más radical liderado por un movimiento juvenil en el centro mismo del capitalismo occidental. Al comienzo de la nueva década, John Lennon sentenciaba con su *the dream is over* (“el sueño acabó”) la clausura definitiva de la utopía sesentista¹⁴⁶. El mecanismo de adaptación rebelde predominante parecía llegar a su fin. Sin embargo, y evaluado en términos estrictamente cinematográficos, en el comienzo de la década aún se podía asistir a algún intento por exacerbar los aspectos más transgresores de este mecanismo fenecido, a la vez que comenzaban a generalizarse los balances críticos del período.

5.1. EL RETORNO DEL *AMERICAN WAY OF LIFE: AMERICAN GRAFFITI*

Una primera modalidad de este balance crítico consistió en eliminar las aristas rebeldes y antisistémicas de la juventud para presentar una visión edulcorada del pasado reciente (y no tan reciente). Esto es lo que aparece en *American Graffiti*, una comedia de 1973 dirigida por George Lucas y producida por Francis Ford Coppola, que relata los flirteos de una noche de verano de un grupo de jóvenes en un pueblo de California.

La conflictividad juvenil aquí está absolutamente desdibujada y en su lugar aparece el culto a un hedonismo permisivo travieso que rinde pleitesía a unos eternos y frívolos paseos nocturnos en automóvil. El “gran dilema” de estos jóvenes es decidir si se van o

¹⁴⁶ Como dice Johnny Depp en el final de *When you're Stranger*: “A finales de 1970, el sueño que había agitado a una generación termina oficialmente. A Charles Manson el LSD no lo llevó a la iluminación, sino a la locura. Un nuevo presidente acaba con toda esperanza de cambio (mientras aparece una imagen de Richard Nixon)”

no del pueblo para estudiar en universidades lejanas mientras se divierten bailando *rock and roll* y corriendo picadas callejeras.

Si bien la película está ambientada en el año 1962, la conexión con *Rebel Without a Cause*, se hace ineludible. A propósito, dos constataciones: la primera, a diferencia de esta última, las picadas de autos ya no tienen finales trágicos; la segunda, es que está prácticamente ausente del relato cualquier referencia a eventuales “choques generacionales” (curiosamente los padres no aparecen nunca en *American Graffiti* hasta la despedida final del hijo en el aeropuerto cuando éste finalmente decide irse a estudiar a la universidad donde fue becado).

El momento clave del filme es cuando una chica dice: “No iré a dormir sin gozar de la noche”. Esta sentencia sintetiza muy bien la sensibilidad reactiva de un mecanismo conformista que se presenta sin fisuras ni cuestionamientos en un filme nostálgico que tiene una clara intencionalidad simplificadora de celebrar e idealizar los años 50 desde una postura postsesentista.

A partir de la utilización de esta impronta naif, es posible interpretar a *American Graffiti* como la expresión estético-cinematográfica del agotamiento temprano del mecanismo rebelde de dos directores que pasarán a ser reconocidos como baluartes del Nuevo Hollywood¹⁴⁷ en los años 70 (ese que surge y se consolida como *mainstream* a partir del Nuevo Cine Norteamericano).

5.2. EL UNIVERSO CLAUSURADO DE LAS DROGAS: *THE PANIC IN NEEDLE PARK*

El universo narcisista y autorreferencial de unos jóvenes drogadictos enganchados con la heroína aparece en *The Panic in Needle Park* (*Pánico en Needle Park*, 1971) de Jerry Schatzberg. Se trata de una historia de supervivientes de la vorágine sesentista, una especie de subcultura *yonki* residual cuyo sentido vital no es la solidaridad ni el espíritu

¹⁴⁷ Para el análisis de este nuevo período, véase, BISKIND, P.: *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 2004.

bucólico colectivo del movimiento hippie —predominante en la década que había culminado— sino la traición y la delación permanente en una lucha encarnizada de todos contra todos para la obtención de la heroína. El “parque de la aguja” funciona aquí como un microespacio, el escenario de la impotencia y el desespero acumulado, un “reducto anticomuna” inmerso en una gran urbe, Nueva York. En esta atmósfera opresiva y sin salida, estos jóvenes *losers* permanecen en un estado de latencia con sus sistemas internalizados cada vez más expuestos y “a flor de piel” pues son portadores de mecanismos de adaptación rebeldes que están en vías de extinción (si ya no se extinguieron). El eje central del argumento de la película es una pseudo historia de amor entre una pareja joven, Bobby y Helen, donde la heterosexualidad y el afecto están al servicio de este microclima perverso y autodestructivo y donde la subordinación y el control sobre la mujer por parte del hombre son la impronta cotidiana. “¿Cuánto más estoy dispuesta a hacer por ti”, le dice en un momento Helen a Bobby, personaje que se presenta como un *dealer* deshumanizado y sin escrúpulos a la hora de establecer su fútil y desesperado dominio sobre una adicción que ya escapa a cualquier tipo de control. El estado final de suspensión en que permanecen los diferentes personajes en el parque representa un balance crítico contundente del director Schatzberg acerca de las posibilidades expansivas y creativas del universo de las drogas, tal cual se proponía en los rebeldes años 60. Al mismo tiempo, este deambular de personajes sin rumbo ni objetivos se anticipará al espíritu apático y desencantado de la década de los 80.

5.3. EL INDIVIDUALISMO PROTOECOLÓGICO: *HAROLD AND MAUDE*

En el mismo año 1971, Hal Ashby, el *enfant terrible* del Nuevo Hollywood, realiza *Harold and Maude*, una especie de película-síntesis que inaugura la década de los 70 buscando intensificar la rebeldía transgresora de aquellos filmes fundacionales pero también con una fuerte carga crítica sobre la década pasada. Se trata de una película

bizarra —que inspiraría, entre otros, el cine de Gus Van Sant¹⁴⁸,— cuyo coprotagonista, Harold, es un joven que siente fascinación por el ritual de la muerte. Para ello simula reiteradamente su suicidio mientras asiste a entierros de gente desconocida como actividad lúdica, instancia donde conoce a Maude. El director Ashby, lo que hace ahora es sustituir a la emblemática Sra. Robinson —la mujer adúltera de mediana edad de *The Graduate*— por una anciana de ochenta años, radicalizando así el tópico sesentista del “amor libre”. La anciana, que en realidad funciona como coprotagonista “joven” del filme, es la encargada de conducir raudamente una potente motocicleta —a lo *Easy Rider*—, y eventualmente, un veloz automóvil que evade los controles policiales —a lo *Vanishing Point*—. En cierta forma, *Harold and Maude*, parecería representar la utopía sesentista “realizada” al proporcionar una cierta apertura a los típicos finales clausurados del NCN. Y ello, no sólo porque las ansias de libertad de Billy y Wyatt en *Easy Rider*, alcanzan ahora los extremos generacionales, sino porque los actos transgresores de Harold (junto a Maude) ya no causan la reacción virulenta en sus progenitores tal cual sucediera en el pasado reciente sesentista. En ese sentido, la madre de Harold no dramatiza en ningún momento el comportamiento *freak* de su hijo, sino que busca encauzarlo con naturalidad a través de los aparatos ideológicos tradicionales —el psicoanálisis, el orden militar, la religión, la familia—, los cuales aparecen ferozmente satirizados —por inocuos y anacrónicos— por el director Ashby. Los sucesivos intentos de la madre de Harold por conseguirle una esposa para que éste “siente cabeza” y abandone sus tonterías juveniles, tienen una fuerte carga paródica a la revolución sexual de los 60 al plantearse un modelo regresivo que conecta con el *American way of life* de los 50.

Hay en la película una demolición de los postulados colectivistas de la contracultura sesentista y su sustitución por proyectos individuales protoecológicos. Una secuencia particularmente relevante es cuando Harold y Maude están en un campo de flores que se transforma, por corte, y en un claro guiño cinematográfico a *Hair*, en un cementerio cubierto de lápidas. Aquella elipsis del filme de Milos Forman, que servía para unificar

¹⁴⁸ *Restless* (2011) reitera aspectos medulares de *Harold and Maude*. El joven protagonista, Enoch, también asiste a entierros como Harold. El cambio, es que ahora, en lugar de una anciana de 80 años, Gus Van Sant utiliza, como sosías de Maude, a una joven con una enfermedad terminal.

a los jóvenes y convocarlos masivamente a manifestarse en contra de la Guerra de Vietnam (a partir del sacrificio de su joven protagonista), ahora aparece al servicio de una octagenaria cuyo “proyecto revolucionario” es trasplantar un “arbolillo que se está asfixiando por la contaminación de la ciudad” al bosque de donde, se supone, es naturalmente originario. Es interesante constatar que antes de llegar —velozmente en su automóvil— al lugar donde está el árbol, la pareja no presta atención alguna a unos *hippies* que le hacen autostop. En el comienzo de la secuencia dice Maude: “Me gusta ver crecer las cosas. Crecen, florecen, se marchitan, mueren y se convierten en otra cosa ¡Vida! Me gustaría convertirme en un girasol.” Una vez que comienzan a escucharse los primeros acordes de *Where Do The Children Play?* (¿Dónde jugarán los niños?) de Cat Stevens, mientras contempla y señala el pétalo de una flor que tiene en su mano, Maude se dirige directamente a la cámara y agrega: “Ves, Harold, creo que gran parte del dolor del mundo proviene de gente que es así. Y que permite que se le trate de esa manera”. Más adelante y ya en su casa, al explicar el carácter de “emblema de la resistencia” que tenía un paraguas, Maude remata el sentido de su nuevo proyecto vital: “Antes luchaba por grandes cosas: libertad, derechos, justicia, reyes muertos, reinos caídos (...) Ahora, sigo luchando por las cosas importantes pero de una forma más personal”.

Harold and Maude es una película que en cierta forma preanuncia el cinismo y “el fin de la muerte como redención” de la década de los 90: ahora la edad ideal para morir ya no son los 27 sino los 80. El final se presenta como una variante de la típica clausura de las películas del NCN: fiel a su estilo de comedia negra bizarra, se trata más bien de un *happy end* satíricamente almibarado.

5.4. EL FINAL DEL “AMOR Y PAZ” DE LOS 60: *A CLOCKWORK ORANGE*

Para comprender cabalmente la situación de la juventud postsesentista, debemos remitirnos a un filme clásico y emblemático, también de 1971: *A Clockwork Orange* (*Naranja mecánica*). La propuesta de su director Stanley Kubrick —con su visión del futuro fuertemente distópica— es presentar la violencia omnipresente —particularmente

la de los jóvenes— como el nuevo statu quo naturalizado de la naciente sociedad posmoderna. La importancia del filme radica en que establece un primer “balance cinematográfico” compacto e integral del fracaso de la rebeldía contracultural de los años 60. Con su filme, Kubrick termina de sepultar aquella voluntad naif de transformación del mundo y de la vida. Para el realizador, la explicación última de este fracaso es el carácter violento de la naturaleza humana. La expresión cinematográfica de este postulado básico —que por otra parte es un tópico que recorre buena parte de la obra de este director¹⁴⁹—, es una estructura narrativa del tipo “pliegue simétrico”: por la mitad del filme, los roles de víctima y victimario se intercambian en cada uno de los personajes, teniendo como eje axial de esa mutación el tratamiento Ludovico al cuál es sometido Alex para su eventual “recuperación”. Esteve Riambau sintetiza este intercambio de roles de la siguiente manera:

De este modo, los sucesivos encuentros que Alex mantiene durante la primera parte del film con el mendigo borracho al que golpea bajo un puente (A), con el escritor, a quien amordaza mientras viola a su mujer (B), con sus padres —a los que engaña respecto a sus correrías nocturnas—(C) o con sus amigos —a quienes golpea por haber conspirado a sus espaldas— (D) se repiten —después de la larga secuencia de la cárcel y del tratamiento psicológico que le aplican para corregir su conducta —en orden y sentido prácticamente inversos cuando regresa a casa de sus padres y encuentra su habitación alquilada (C), cuando es linchado por los mendigos que le han reconocido (A), cuando es rescatado de esta situación por dos de sus antiguos compañeros que —ahora convertidos en policías— casi lo ahogan (D) o cuando es torturado por el escritor, que también lo ha reconocido (B)¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Cuando en el comienzo de *2001: A Space Odyssey* (*2001: Una odisea del espacio*, 1968), película de culto de Kubrick, en “El amanecer del hombre”, el mono —una vez que descubre el carácter letal de la herramienta gracias a la extraña presencia del monolito negro— lanza el hueso hacia arriba hasta fundirse, por corte, en la nave espacial, entonces la violencia inmanente del hombre queda sellada a fuego como componente sustancial de su propia naturaleza. Es a través de esta elipsis temporal —la más larga de la historia del cine—, que Kubrick logra plasmar artísticamente su concepción de la historia de la humanidad —esa que va desde la prehistoria hasta el universo hipertecnológico del presente—, como una simple “evolución sofisticada” de esa violencia naturalizada.

¹⁵⁰ RIAMBAU, E.: *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 196.

En todos estos casos, que se van sucediendo a lo largo de la película, de lo que se trata es de mantener el orden sistémico represivo simplemente invirtiendo el rol dominante-dominado de cada sujeto.

Esta alternancia entre víctimas y victimarios es lo que le permite al director sustentar ese postulado de “no-inocencia”, de que todos los humanos son violentos por naturaleza, y su corolario: de la dificultad que tiene el individuo para ejercer su libre albedrío entre “el bien y el mal”. La violencia está inscrita con fuego en nuestro código genético y solo basta que se den las circunstancias sociales adecuadas para que esta violencia ciega e incontrolable se exprese con toda virulencia.

La concepción distópica y nihilista de Kubrick bebe tanto de fuentes freudianas como conductistas, así como de la filosofía existencialista. A propósito de la influencia de esta última en la producción artística de Kubrick, dice Elizabeth Cooke:

Es fácil clasificar a Kubrick dentro del campo existencialista. Y si bien hay muchas cosas en su punto de vista que recuerdan el existencialismo de Sartre, creo que tiene aún más puntos de contacto con el existencialismo de Camus (una etiqueta que Camus rechazaba; prefería la de absurdismo, aunque son dos puntos de vista similares). Esta filosofía del absurdo aparece de forma prominente en la gran obra de Camus *El mito de Sísifo*, en donde afirma que el problema filosófico más profundo no es el de la esencia de la realidad (como en Platón) ni el de la fundamentación del conocimiento (como en Descartes), sino más bien el problema del suicidio. Enfrentado con la condición humana, uno se pregunta: ¿por qué no debo matarme? El reconocimiento del absurdo resulta de una doble conciencia: primero, la conciencia de que tenemos un deseo increíble de que las cosas tengan un sentido, de que el mundo tenga un significado; y segundo, la conciencia de que el mundo no tiene ningún sentido¹⁵¹.

Por otro lado, las nociones de inconsciente y de un estado de naturaleza que se contraponen al proceso civilizatorio, son medulares a lo largo de la filmografía de Kubrick. En una entrevista de 1972 con Michel Ciment, el director se refiere a estos tópicos como imprescindibles para una cabal interpretación de *A Clockwork Orange*:

¹⁵¹ COOKE, E.: “Entender al Enemigo. El diálogo del miedo en *Fear and Desire* y en *Dr. Strangelove*”, en *La filosofía de Stanley Kubrick*, ABRAMS, J. (editor), España, Biblioteca Buridán, 2012, p. 23.

La película habla de las limitadas posibilidades que tiene el hombre para elegir entre el bien y el mal. Está relacionada con las consideraciones de Skinner en *Beyond Freedom and Dignity*, aunque Skinner habla de condicionamiento positivo y no negativo. Esta es la idea matriz de la historia, pero la razón por la que funciona como drama, como obra de arte, es la creación única de Burgess, ese personaje fantástico de Alex que representa el inconsciente. Aaron Stern, presidente de la Motion Picture Association, también psiquiatra, hizo una interpretación muy interesante. Según él, Alex al comienzo de la película representa al hombre en el estado primitivo. La “cura” correspondería psicológicamente al proceso de civilización. La enfermedad consiguiente es la neurosis misma de la civilización impuesta al individuo. La liberación que siente el público al final corresponde a su propia ruptura con la civilización. Todo esto, por supuesto, opera a nivel inconsciente. No es lo que la película dice literalmente, sino que forma parte de lo que provoca la identificación del espectador con Alex¹⁵².

Este proceso catártico-identificatorio que el espectador realizaría a nivel inconsciente con el personaje de Alex (como encarnación de Eros y Tánatos), es reiterado, en el mismo año, en otra entrevista concedida por el director a la revista *Sight and Sound*:

Yo creo que, además de las características personales que ya he mencionado, está la básica identificación psicológica inconsciente con Alex. Si uno observa la historia no al nivel social y moral, sino al nivel del contenido de un sueño psicológico, es posible considerar a Alex como una criatura del “Ello”. Alex está dentro de cada uno de nosotros. En la mayoría de casos, este reconocimiento parece suscitar una cierta empatía por parte de los espectadores¹⁵³.

Más allá de estos postulados (des)historizados sobre una supuesta eternidad de las tensiones entre la base instintiva inconsciente del individuo y el proceso civilizatorio de

¹⁵² CIMENT, M.: *Kubrick*, Madrid, Akal, 2000, p. 149.

¹⁵³ Entrevista de Stanley Kubrick con Philip Strick, *Sight and Sound*, abril de 1972. Citada en SHAW, D.: “Nihilismo y Libertad en las Películas de Stanley Kubrick”, en *La filosofía de Stanley Kubrick*, ABRAMS, J. (editor), España, Biblioteca Buridán, 2012, pp. 293-294.

las sociedades, lo que aquí nos interesa es analizar la vinculación artística “reactiva” que tuvo *A Clockwork Orange* con los rebeldes años 60¹⁵⁴.

El cuestionamiento radical de la contracultura sesentista se hace patente ya en la escena inicial de la película cuando Alex, el joven protagonista, y sus secuaces pandilleros, los *droogos*, están pergeñando sus nuevos actos vandálicos en el bar Korova. A partir de un primer plano de Alex —con su rostro fuertemente maquillado y sus pestañas postizas, todo lo cual refuerza una expresión diabólica en su mirada—, la cámara se desplaza en un *travelling out* que permite ir presentando a los diferentes *droogos* en presencia de maniqués de mujeres desnudas —con sus cabezas, sus largas cabelleras y los cuerpos en posición coital —que, a través de sus senos, operan como fuente de suministro de la nueva droga juvenil: la leche con “velocentina” o “sintesiteina” o “drenoromina”. En lugar del LSD, aquella droga que supuestamente expandía los límites de la conciencia —y que instrumentalizaba y permitía concretar “el amor y paz” y el *drop out* de Timothy Leary—, lo que aparece ahora es una droga que deja a los jóvenes ultraviolentos (“perfilocortantes”): bestias preparadas para atacar en cualquier y todo momento. La fuerte carga misógina de la escena —que será un *leitmotiv* visual a lo largo del filme—; esa cosificación absoluta del cuerpo de la mujer al servicio de una virilidad juvenil explícita, es la forma que utiliza Kubrick para terminar de sepultar las relaciones amorosas inocentes producto de la supuesta liberación sexual del movimiento *hippie*.

En esta escena inicial, el diseño de arte opera como un dispositivo estético de primer orden para establecer esa premisa básica de la contraposición actitudinal de estos “nuevos jóvenes” setentistas: en lugar de la multiplicidad de colores de la psicodelia *hippie*¹⁵⁵ aparece ahora el blanco immaculado del vestuario de Alex y sus *droogos*; un

¹⁵⁴ Una crítica al psicoanálisis freudiano, particularmente a la utilización del inconsciente como instancia reductiva de los conflictos familiares, aparece en la obra postestructuralista de Deleuze y Guatarri. A propósito, véase DELEUZE, G. y GUATARRI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1994.

¹⁵⁵ La referencia paródica a la psicodelia la podemos visualizar en el estilo de letra del cartel que aparece al fondo del bar que se llama “Fuente de leche Korova” y que dice *moloko vellocet*.

blanco que provocativamente el director no asocia ni a la inacción ni a la plácida contemplación sino a la violencia exacerbada.

La imagen final de *A Clockwork Orange* es de un patetismo inquietante, la cual confirma su carácter de un clásico que resiste el paso del tiempo. Mientras el Ministro le está dando la comida a Alex en la boca —que se está recuperando de su suicidio frustrado en la cama de un hospital—, el joven vuelve a adquirir aquella mirada inicial morbosa y una sonrisa diabólica con una fuerte carga lasciva, que se condensa en las imágenes que recrea en su imaginación. Se trata de la imagen de Alex manteniendo relaciones sexuales con una mujer mientras es observado y festejado por una serie de personajes *voyeurs* que visten atuendos y sombreros de copa con una impronta estilo barroco. El carácter transhistórico de este final —con Alex recuperando su carácter inicial de victimario violento y misógino—, refuerza el postulado del director acerca de la naturaleza violenta del hombre. La violencia omnipresente de Tánatos ha vuelto encarnada en un personaje que vuelve a adoptar su indumentaria inicial. “De veras que estaba curado”, es lo último que dice Alex. Esta aparente circularidad del film es sin embargo engañosa pues hay un factor novedoso que debe tomarse en consideración: ahora la hiperviolencia del joven ha sido legitimada por el orden establecido¹⁵⁶.

Nuestro punto de vista para explicar el fracaso sesentista dista mucho de considerar como causante a una supuesta naturaleza violenta del individuo. Para nosotros, la “paz y el amor” al prójimo, el ascetismo bucólico y hedonista, la liberación sexual y los viajes

¹⁵⁶ El final del libro homónimo de Anthony Burgess de 1962—que es la fuente para la adaptación cinematográfica de la película— es sustancialmente diferente al propuesto por Kubrick. La novela culmina con el famoso capítulo 21 (que no aparece en todas las ediciones) cuando Alex se encuentra, como al principio, junto a tres nuevos *droogos* en el bar Korova. Al salir, sus secuaces golpean a un hombre y le roban su dinero, pero Alex no participa del acto vandálico pues ya no se siente atraído por la ultraviolencia. Alex abandona a los *droogos* y se va caminando solo hasta encontrarse con su viejo amigo Pete, que ahora está felizmente casado. En ese momento, Alex se da cuenta por qué la ultraviolencia ya no le atrae: es que “ha madurado” y ahora lo que desea es formar una familia como forma de evitar “el vacío” que lo abrumba. Es evidente que este “final evolutivo” del libro de Burgess, con su fuerte peso biologicista y naturalista como forma de explicar el pasaje del “joven inmaduro” al mundo de la “responsabilidad adulta” a partir de un supuesto desarrollo psicosocial—, no se condice para nada con la concepción de Kubrick acerca del carácter violento de la naturaleza humana. Obviamente que el director necesariamente debía introducir un final totalmente diferente al de la novela, pues de lo que se trataba era de volver a recuperar y conectar la narración con el carácter victimario inicial de Alex. De haberse mantenido el capítulo 21, este círculo eterno de la violencia hubiera perdido consistencia y coherencia en el universo de Kubrick.

psicodélicos, habían demostrado ser inefectivos como antidotos contra una sociedad de consumo que, subrepticamente, se infiltraba y penetraba entre los intersticios de una conflictividad juvenil nunca resuelta. Por ello, y tomando en cuenta el itinerario de los personajes descritos por Kubrick en *A Clockwork Orange* —particularmente el de Alex— cabe preguntarse: ¿qué tipo de mecanismo de adaptación es el utilizado por estos jóvenes? En la medida que al final, con su violencia y lascivia recuperada, el personaje protagónico vuelve al redil sistémico, es tentador plantear que el cinismo conformista sea el corolario lógico de su comportamiento¹⁵⁷. Sin embargo, su carácter violento complica el análisis dadas las evidentes dificultades para que éste sea efectivamente legitimado por el nuevo orden establecido. Tal vez sea más plausible concebir que más allá del “entierro” de la contracultura que “artísticamente” procesa Kubrick con su película, la rebeldía no fenece totalmente sino que, por el contrario, sube su apuesta y se radicaliza a través de una violencia que va a adquirir ahora ribetes cada vez más autodestructivos. A mediados de la década de los 70, *Taxi Driver* de Martin Scorsese recogerá estos postulados hiperviolentos de *A Clockwork Orange* pero será el nihilismo *punk* el que los dotará de una masividad y los reorientará en un cuestionamiento exacerbado del orden existente con un sentido diferente al propuesto por el enfoque de Kubrick. Antes de detenernos en el análisis de esta radicalización del mecanismo de adaptación rebelde es necesario pasar revista a otra variante de este mecanismo que irrumpe a comienzos de los años 70: el *glam*.

5.5. EL GLAM: VELVET GOLDMINE

No sólo a través de la violencia fue posible potenciar el carácter rebelde de un mecanismo de adaptación que había entrado en crisis a comienzos de los 70.

¹⁵⁷ En ese sentido el joven Alex sería un precursor de Renton, el personaje principal de *Trainspotting*, película que analizaremos en detalle en el capítulo 7.

El año 1972 había traído consigo la eclosión del *glitter rock*, que liberó fuerzas sexuales tan poderosas como las desatadas por la explosión *pop* británica de 1964. A través del *glitter rock*, o *glam*, las estrellas de *rock* masculinas cruzaron la frontera de los sexos, copiando la indumentaria y el estilo de las figuras del cine y el teatro *camp* de los años treinta (...) Subidos a la cresta de una ola creativa puesta en marcha por el recién aparecido movimiento de liberación *gay*, los adeptos del *glitter* —fueran heterosexuales u homosexuales— se ataviaban con joyas, maquillaje, zapatos de plataforma de tacón alto y atuendos de lentejuelas (...) Ejemplificado en Inglaterra por David Bowie, con su álbum de 1971 *Hunky Dory* y el éxito “Changes”, y en los Estados Unidos por Alice Cooper, que acababa de sacar su álbum *Killer*, el *glitter rock* cambió el *look* y el sonido del *rock*, abriendo las puertas de par en par a toda una serie de grupos y movimientos nuevos.¹⁵⁸

La revolución sexual de los años 60 no sólo fue una revolución de carácter sustancialmente heterosexual sino que, en buena medida, tenía sus aspectos misóginos y homofóbicos. La androginia del *glam* —liderada ahora por el carisma de Bowie y su aspecto convincentemente bisexual— será el insumo proyectivo (+) determinante para que se procese esa radicalización de un mecanismo de adaptación rebelde que mostraba ya signos más que claros de agotamiento.

En *Velvet Goldmine*, la película de Todd Haynes de 1998, un narrador en *off* describe con claridad el nuevo fenómeno: “Los jóvenes de hoy han dado una nueva imagen a la liberación sexual del *flower power*. Pelo largo y collares dejan paso a purpurina y plataformas, un resurgimiento del *glamour*, la nostalgia y la pura extravagancia”. La estructura narrativa de la película es la de *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1941), con Stuart (Christian Bale), un periodista (álgter ego del director) que investiga el paradero de Brian Slade (sosias de David Bowie en la ficción), desaparecido de escena diez años antes luego de que simulara su propia muerte en el escenario. En su juventud *glam*, el periodista había sido un ferviente admirador de Slade.

Es posible detectar en *Velvet Goldmine* el legado andrógino y provocador de Jim Morrison. Cuando aparece por primera vez Curt Wild (sosias de Iggy Pop) en un escenario en llamas con su torso desnudo, pantalones negros ajustados, tocándose los genitales, mostrando sus nalgas, simulando una *fellatio* y arrojándose al público en un

¹⁵⁸ BOCKRIS, V.: *Las transformaciones de Lou Reed*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997, pp. 181-182.

delirante *pogo* generalizado, entonces aquel festín dionisiaco del recital de Miami en 1969 vuelve espectralmente a actualizarse. La diferencia sustancial es que ahora el acto provocativo —a diferencia del de Morrison— se detiene en el umbral de una muerte simulada.

El impacto que provocó la irrupción de David Bowie en la escena británica de comienzos de los años 70¹⁵⁹ es registrada con elocuencia por uno de los principales biógrafos del artista, Paul Trynka:

Mientras el público, formado por adolescentes excitados y padres escandalizados, trata de asimilar ese mono guateado y multicolor, ese pelo exuberante y naranja, esos dientes puntiagudos y esos ojos soñolientos pintados con rímel, él entona una sucesión de imágenes fascinantes: radios, extraterrestres y rock and roll (...) Para toda una generación de adolescentes se acaba de hacer la luz (...) Hasta aquel momento, la música pop había tratado fundamentalmente sobre la pertenencia, la identificación con el grupo (...) Sin embargo, esta música, que había sido coreografiada con esmero en un sótano frío y húmedo situado bajo un agencia de señoritas de compañía en el sur de Londres, era un espectáculo sobre la no pertenencia¹⁶⁰.

Pero sólo con la androginia como insumo proyectivo no alcanzaba para la conformación de este nuevo mecanismo de adaptación rebelde *glam*. En la medida que la transformación de la sociedad propuesta por la contracultura sesentista había fracasado, entonces la evasión virtual¹⁶¹ hacia un universo extraterrestre apareció como un insumo proyectivo novedoso, sin anclaje en el mundo de lo realmente existente. El *drop out* de Leary, aquel “saltar afuera” de la sociedad, se transformó en un viaje virtual y espacial.

El personaje de *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* vino a cumplir ejemplarmente esa nueva función. *Ziggy Stardust* es un álbum conceptual de 1972 con el cual Bowie consiguió llegar a las grandes audiencias y está considerado uno de los

¹⁵⁹ En julio de 1972, Bowie apareció junto a su banda durante noventa segundos en el programa musical de la BBC, *Top of the Pops*, dirigido al público familiar.

¹⁶⁰ TRYNKA, P.: *David Bowie. Starman*, Barcelona, Alba Editorial, 2016, pp. 12-13.

¹⁶¹ Esta virtualidad del *glam* estaría preanunciando con casi treinta años de anticipación el sustento de los mecanismos reciclados de la era digital en el nuevo milenio.

más representativos del *glam*. El álbum narra la historia de *Ziggy Stardust*, un extraterrestre bisexual de imagen andrógina que se convierte en estrella del rock. El disco comienza con Ziggy revelando a los habitantes de la tierra que sólo quedan cinco años para que su planeta desaparezca, tras lo que decide convertirse en un “mesías del rock” para salvarlo de la destrucción. Finalmente, termina por abandonar sus objetivos cayendo víctima de su propio éxito. Todd Haynes en *Velvet Goldmine*, ficcionaliza — con la variante “muerte en el escenario” y la posterior reaparición del personaje de Blade encarnado en Stone—, esta estructura básica de la propia vida de Bowie (y esto más allá de su álter ego *Ziggy*).

En este caso, y a diferencia del prototipo sesentista, se produjo un proceso de apropiación simbólica de lo no-real en forma de mito en donde el insumo proyectivo ahora se expresa en:

El metamensaje de Bowie era la huida —de la clase, del sexo, de la personalidad, del compromiso obvio— hacia un pasado de fantasía (el Berlín de Isherwood, poblado por un fantasmagórico *casting* de bohemios malditos) o un futuro de ciencia-ficción. Cuando abordaba la “crisis” contemporánea lo hacía oblicuamente, representándola en forma metamorfoseada como un mundo sin vida de humanoides, ambigualmente celebrado y denostado¹⁶².

La principal fuente de inspiración para la construcción de este mito “extraterrestre” — con su carga de fantasía y simulacro retro— la encontramos en el dandismo de la obra de Oscar Wilde. Es destacable constatar que *Velvet Goldmine* está plagada de referencias a la obra de Wilde: desde aquel “el hombre es menos él mismo cuando habla en su propia persona, dale una máscara y te dirá la verdad” hasta “un artista real crea cosas bonitas y no pone nada de su propia vida en ellas” (ambas citas contenidas en *The picture of Dorian Gray*).

En la secuencia inicial de *Velvet Goldmine* una nave extraterrestre desciende de un cielo estrellado y deposita un bebé en la puerta de entrada de la familia Wilde, en Dublín, en

¹⁶² HEBDIGE, D.: *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 88.

1854. Una sirvienta lo recoge y de esa forma se produce la simbiosis definitiva entre el artista y el *glam*. El antinaturalismo del *glam* se objetiva en Oscar Wilde como fuente primigenia y original, pues se trata de un artista que como dijo Todd Haynes: “supo cómo decir la verdad simplemente a través de la más exquisita de las mentiras”.

En el final de *Velvet Goldmine* asistimos, a su vez, al agotamiento del mecanismo de adaptación rebelde *glam* y su transformación en un mecanismo conformista: Brian Slade se ha transmutado en Tommy Stone, personaje que aparece con un atuendo totalmente blanco, remitiendo sin tapujos a aquel del “duque Bowie”. Se trata de un nuevo ícono juvenil ya plenamente mercantilizado y convenientemente legitimado por el poder de turno en la nueva era Reagan.

La propia trayectoria de David Bowie recorrería un itinerario similar al adoptar diferentes personajes a lo largo de su carrera artística: de Ziggy Stardust hasta el duque Blanco pasando por Aladdin Sane. Con razón Bowie era apodado “El Camaleón del Rock”. El 8 de enero de 2016, con el estremecedor álbum *Blackstar* —que Bowie lanzó dos días antes de morir y que tiene la impronta de su último personaje Lazarus—, entonces su propia muerte y el mito bíblico de la resurrección se fundirán en un último acto simulado. Hasta el final Bowie mantuvo la máscara que había heredado de Oscar Wilde y que le había servido para estructurar sus sucesivos mecanismos de adaptación.

A propósito de *Velvet Goldmine*, decía Gustavo Castagna:

El director conecta los 80 con la actualidad del rock, con la estética vendible desde la MTV y con la nula autenticidad que impone el rápido consumo (...) El director muestra que aquella pose setentista que los seguidores disfrutaban en todos sus aspectos (musicales, carnales, narcisistas) fue creada y destruida por los propios fundadores y terminó siendo otro objeto de consumo de sociedad que, además, aceptó el disfraz y el lápiz labial pero en un tono caricaturesco y poco creíble. Sin embargo, el realizador culmina su relato rescatando el espíritu del glam al comparar aquella época y a esos músicos con los que hoy llevan maquillaje y peinados de peluquería y que —dentro del rock— son los que venden más discos (...) En los últimos veinte años ya solo queda su cáscara glamorosa y los elementos exteriores: el verdadero disfraz se transfirió a la miserable pose que encubre el engaño y la simulación, y el deseo de los fanáticos terminó

en la firma de autógrafos, el previsible pogo y la histeria de las groupies que son elegidas para besar a su ídolo arriba del escenario¹⁶³.

Más allá del uso problemático del concepto de “autenticidad” como forma de calificar actitudes que responden siempre a una conflictividad esencial, nos parece más adecuado, destacar la relevancia de *Velvet Goldmine*, concentrándonos en dos tópicos fundamentales.

Por un lado, porque expresa con meridiana claridad el fenómeno del agotamiento de un mecanismo de adaptación —en este caso el *glam*—, junto a la simultánea consolidación de la cooptación sistémica de dicha rebeldía (proceso que ya se había comenzado a procesar respecto a la contracultura de la década anterior, la de los años 60). En el último encuentro en un bar entre el periodista-investigador Stuart (álter ego del director Haynes) y Curt Wild, este último le confiesa que “queríamos cambiar el mundo pero solamente cambiamos nosotros”.

Por otro lado, porque se trata de un filme que preanuncia la que será una de las variantes destacadas del mecanismo conformista que prevalecerá en muchos de los jóvenes de los años 80: el desencanto posmoderno de los *yuppies*.

5.6. LA VIOLENCIA REDENTORA: *TAXI DRIVER*

Un estadio intermedio entre la solidaridad *hippie* de *Hair* (con el trasfondo de la guerra de Vietnam) y la autoinmolación narcisista de *The Hurt Locker* (con la de Irak), lo podemos encontrar en *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese. Se trata de una película que presenta un universo postsesentista apocalíptico, una reconstrucción cinematográfica de:

¹⁶³ CASTAGNA, G.: *El glam y cómo lograrlo*, en Revista “El amante”, Buenos Aires, Nº 92, p. 7.

Los tiempos del desencanto, posteriores a casi todo. Posteriores al fracaso de las comunas y del “haz la paz y no la guerra” de los sesenta; posteriores a los grandes asesinatos políticos de la década maravillosa (los Kennedy, Luther King, Malcolm X); posteriores a la reivindicación del orgullo negro y la igualdad de derechos; posteriores a la derrota en la pesadilla vietnamita; posteriores al Watergate y la crisis petrolífera, etc¹⁶⁴.

En esta reconstrucción post, se evidencia que:

La comunidad ha desaparecido, la ciudad ya no es un medio natural sino una proyección de los fantasmas y los miedos de un solo hombre. Travis Bickle, ex combatiente de la guerra de Vietnam cuyos ecos son más que recientes, vive en el interior de un espíritu en ruinas. Empeñado en purificar a la ciudad de sus abominaciones, Travis Bickle se siente investido por una misión divina (...) Aislado del mundo exterior, Travis Bickle solo lo percibe a través de una sucesión de alucinaciones pobladas de personajes repugnantes¹⁶⁵.

Desde la secuencia inicial, con ese taxi emergiendo de una profusa humareda que emana del asfalto, la conexión mítico y onírica con el universo de las tinieblas ciudadinas queda establecida como la atmósfera predominante del filme. Según declaraciones del propio Scorsese, lo que buscaba plasmar con *Taxi Driver* es: “un film en el que flotara una vaga sensación de sueño, que se contemplara como una fantasmagoría con base real, que fuera una especie de simbiosis entre los films de horror góticos y las crónicas de sucesos del New York Daily News”, pues para el director, “los films son una suerte de estado onírico, como cuando se toma droga”¹⁶⁶.

Distanciado de la transgresión hipersexuada de la androginia del *glam* y mucho más cerca del asexualismo que presentará el movimiento *punk*, el filme de Scorsese conecta, a su vez, con la ultraviolencia sistémicamente legitimada de *A Clockwork Orange*. En su momento, decía la crítica de cine, Pauline Kael que:

¹⁶⁴ MONTERDE, J. E.: *Martin Scorsese*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 172.

¹⁶⁵ SOTINEL, T.: *Martin Scorsese*, Barcelona, Cahiers du cinéma (Edición española), 2010, p. 28.

¹⁶⁶ Citado en ALBERICH, E.: *op. cit.* p. 129.

A su manera, esta película también tiene un aura de erotismo. Prácticamente no hay sexo, pero la ausencia de sexo puede perturbar tanto como el sexo. Y eso es de lo que se trata: la ausencia de sexo, de la energía y de la emoción que se acumulan para liberarse en una erupción sangrienta. El hecho de que compartamos con Travis la sensación visceral de que es necesaria una explosión, y que esa misma explosión adquiera la categoría de consumación, hace de *Taxi Driver* una de las pocas películas de terror realmente modernas¹⁶⁷.

Más que explosión catártica de matriz freudiana, lo que nos parece que Scorsese realiza en *Taxi Driver* —a través del personaje arquetípico que representa Travis—, es su particular ajuste de cuentas con la revolución sexual y “el amor libre” de los 60 (como ya lo había hecho unos años antes el propio Kubrick).

El guión de Paul Schrader, se inspira en fuentes diversas, donde se desatacan:

Sus propias experiencias profesionales en Nueva York, una cierta fascinación por las armas de fuego, la influencia de la novela existencialista de Jean-Paul Sartre, *La náusea* y, last but not least, el concienzudo estudio del diario íntimo de Arthur Bremer, el individuo que intentó asesinar al Gobernador George Wallace¹⁶⁸.

La transposición de la filosofía existencialista de Sartre al ámbito cultural norteamericano, luego del fin de la contracultura sesentista, redundará en la emergencia de un tipo muy especial de mecanismo de adaptación conformista que se expresa en esa violencia mítico-purificadora de limpieza societal.

La visión de Schrader de su propio guión se contrapone a la nuestra. Atribuirá como causalidad determinante de esa violencia redentora a una particular combinación biologicista de “impulsos autodestructivos” con el sempiterno concepto estructural-funcionalista de la “inmadurez juvenil” como etapa preparatoria e ineludible de la adultez plena:

¹⁶⁷ KAEL, P.: *Underground Man*, *The New Yorker*, 9 de febrero de 1976.

¹⁶⁸ ALBERICH, E.: *Martin Scorsese. Vivir el cine*, Barcelona, Ed. Glénat, 1999, p. 126.

El problema de Travis es el mismo que el del héroe existencial, es decir ¿debo existir? Pero Travis no comprende que eso es su problema, mientras que mira a otra parte: y pienso que es la marca de la inmadurez y de la juventud de nuestro país. No comprendemos correctamente la naturaleza del problema y entonces el impulso autodestructor, en lugar de dirigirse hacia el interior, como ocurre en Japón, Europa o cualquiera de las culturas antiguas, se dirige hacia el exterior. El hombre que piensa que ha llegado el tiempo de morir sale y mata a los otros en lugar de matarse a sí mismo¹⁶⁹.

Otras interpretaciones irán por la vía psicologicista de intentar circunscribir la conflictividad del personaje en el territorio seguro de las disfunciones de un psicópata e incluso de un sociópata:

¿Acaso, pues, Travis Bickle está loco? ¿Tal vez como el Norman Bates de Psicosis, según algunos han sugerido? Digamos que en todo caso difícilmente podremos negar la condición psicopática de Travis, que se manifiesta sintomáticamente de forma múltiple: en los déficits de su vida afectiva; en un gusto fabulador que corresponde a una sistemática insinceridad; en la carencia de aflicciones culposas o remordimientos, que apunta hacia un caso de auténtica “apatía moral”; en una permanente transferencia de responsabilidades; y en esos sentimientos antisociales que dibujan una sociopatía que, unida a sus inclinaciones agresivas, completan en definitiva un claro cuadro psicopático¹⁷⁰.

Particularmente nos interesa referirnos a la cuestión de una supuesta neurosis social que, a partir del análisis de la puesta en escena de la mirada de Travis, también aparece como atribución causal de su comportamiento:

Así, Carlos Losilla afirma contundentemente de *Taxi Driver* que es “una película que conecta con las neurosis de su tiempo quizá en mayor medida que ninguna otra en la historia del cine (...) *Taxi Driver* entre otras muchas cosas, es una película sobre la mirada desquiciada: al identificarnos con el punto de vista de Travis, al incluirnos en su

¹⁶⁹ SCHRADER, P.: Entrevista en *Film Comment*, marzo de 1976, p. 10; citada en MONTERDE, J. E., *op. cit.*, p. 173

¹⁷⁰ MONTERDE, J. E.: *op. cit.* pp. 176-177.

paranoico juego especular, nos dice que todos somos neuróticos, que todos deformamos el mundo mediante nuestra mirada y que, por lo tanto, todos somos asesinos en potencia”¹⁷¹.

Esta última interpretación es relevante pues tiene el efecto de involucrar y homogeneizar a todos los espectadores en su naturaleza supuestamente violenta, evitando cualquier referencia a la distinción entre los diferentes puntos de vista — diferentes mecanismos de adaptación— que, eventualmente, puedan ponerse en juego en el acto de percepción del filme.

La construcción del espacio es medular en el estilo cinematográfico de Scorsese:

A veces el espacio se muestra a través del movimiento, pero no de la cámara en sí misma, sino al estar introducida en un objeto que se mueve, como en el caso de *Taxi Driver*, cuando se ve el ámbito urbano de un modo múltiple, hacia delante a través del parabrisas del automóvil y al mismo tiempo hacia atrás a través de su espejo retrovisor, encuadrados en el mismo plano, a menudo viéndose los ojos de Travis en este último, demostrando su compleja personalidad y esa percepción de la realidad alterada que le caracteriza¹⁷².

La escena de la masacre final perpetrada por Travis, la que ha sido profusamente analizada por los estudios de cine, es otro ejemplo de esta elaboración espacial:

En cuanto al espacio, Scorsese se ha caracterizado por mostrarlo con ingeniosos y sugerentes movimientos de cámara, a veces desde posiciones casi imposibles en la realidad. Baste recordar el picado que va recorriendo las estancias donde se ha producido la masacre final de *Taxi Driver*, atravesando sus muros de forma que se pueden ir viendo desde arriba los cadáveres acostados, mientras numerosos policías y curiosos los rodean de pie, movimiento que acaba abandonando el edificio y que se encadena con un dibujo, hecho también desde el mismo punto de vista, publicado en un periódico, descubriéndose cuando la cámara se mueve, que es parte de otros recortes de prensa clavados en la pared del cuarto de Travis. Este encadenado entre la realidad y su versión periodística, sirve

¹⁷¹ LOSILLA, C.: *Taxi Driver/Johnny Guitar*, Barcelona, Libros Dirigido/Programa Doble Nº 26, 1997, p. 55. Citado en MONTERDE, J. E.: *op. cit.* p. 178.

¹⁷² GOROSTIZA, J.: “Martin Scorsese. Claro, directo y rápido”, en PALACIOS, J. (editor): *Neonoir. Cine negro americano moderno*, Madrid, T&B Editores, 2011, p. 247.

para marcar la elipsis temporal que va desde que el protagonista era sólo un asesino hasta su estatus de héroe, encumbrado precisamente por estos medios de comunicación¹⁷³.

El sentido de esta masacre se terminará proyectando y encarnando en el espíritu nihilista de muchos jóvenes de los 70 que utilizarán la violencia paroxística como instrumento de radicalización desesperada de un mecanismo de adaptación rebelde ya agotado. Sin embargo, en *Taxi Driver* esta “explosión catártica” conducirá por un derrotero diferente pues al final el orden establecido no habrá sufrido cambio alguno (salvo el reconocimiento sistémico a Travis por parte de los *mass media* por su “acto heroico”). La circularidad de un relato sin maniqueísmos, permite que el personaje sobreviva en soledad, conduciendo su taxi por la jungla fractal de esa gran megalópolis, inmerso en el mismo clima asfixiante y onírico del comienzo mientras permanece incólume en su estado de “latencia redentora”.

5.7. El PUNK: SID AND NANCY

En lugar de la realización de la utopía lo que se produjo fue un inmenso vacío. Luego de los 60, un vacío desesperante comenzó a exclamar en boca de muchos individuos: “¡Si al menos pudiera sentir algo!”¹⁷⁴. Así se pronuncia una “condición humana” sin salida, que en plena posmodernidad parecía confirmar las tesis del fin de la historia y de la eternidad capitalista.

Como ya vimos, una de las respuestas posibles a este dilema fue radicalizar la rebeldía a través de la androginia del *glam*. Pero este movimiento fue efímero, apenas duró un par de años, rápidamente fue empaquetado y comercializado por la industria del rock. Se podría fechar su acta de defunción el día en que David Bowie decidió sepultar a su personaje *Ziggy Stardust*.

¹⁷³ GOROSTIZA, J.: *op. cit.*, p. 246.

¹⁷⁴ LIPOVETSKY, G.: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1990, p.75.

Por otro lado, esa imposibilidad de “sentir” —como expresión de un mecanismo proyectivo— sería la seña para la conformación de otro tipo de actitud juvenil —la que, de alguna manera, ya había sido preanunciada por Jim Morrison a fines de los años 60—, y que daría cabida a la variante violenta y nihilista de un nuevo tipo de mecanismo de adaptación rebelde: el *punk*. La actitud de miles de jóvenes, que a partir de entonces ya no sólo tuvieron que enfrentarse al sistema sino que también tenían que rendir cuentas con esta generación que había llegado a la cumbre de la rebeldía antisistémica en los años 60, fue la adopción de eso que los psicoterapeutas han dado en llamar “conductas de riesgo”, las cuales:

Implican casi siempre conductas espectaculares, violentas, que dirigen hacia ellos mismos, hacia sus pares, hacia los adultos, hacia el sexo opuesto, hacia el mobiliario urbano, pero estas conductas violentas no son suficientes para afirmar que estos adolescentes presentan una patología. La soledad y el abandono por parte de los adultos signan muchas veces la caída a la vertiente de la psicopatología, dimensión de autosabotaje, de violencia contra sí mismo, que arrastra a la destrucción de las potencialidades, de pérdida de la capacidad de elección.¹⁷⁵

A mediados de los años 70, el movimiento *punk* fue el intento por antonomasia para radicalizar, a través de la violencia, una rebeldía contracultural que se había demostrado inoperante para la transformación sistémica. La consigna básica de la filosofía *punk* fue un nihilismo¹⁷⁶ de raíz nietzscheana que se expresaba en el “contra todo y contra todos”. Como vimos antes, este nihilismo ya había sido, de alguna manera, instrumentalizado

¹⁷⁵ ULRIKSEN, M.: “Presentación”. En: LE BRETON, D. (compilador), *Adolescencia bajo riesgo. Cuerpo a cuerpo con el mundo*, Montevideo, Trilce, 2003, p.12.

¹⁷⁶ El movimiento *punk* original de mediados de los años 70 —que era de raíz anglosajona— expresaba un nihilismo de carácter predominantemente cultural (una excepción importante lo representaba la banda *The Clash*). En otros países europeos —herederos de la derrota del Mayo Francés del 68—, ese nihilismo adquirió una fuerte carga política, cuya máxima expresión fue el terrorismo de las Brigadas Rojas en Italia y la Fracción del Ejército Rojo (la banda Baader-Meinhof) en Alemania. En este último caso, un par de abordajes cinematográficos son ineludibles: *Die dritte Generation (La tercera generación, 1979)* de Rainer Werner Fassbinder y *Deutschland im Herbst (Alemania en otoño, 1978)* de varios directores (Fassbinder, Kluge, Schlöndorff, entre otros). Para el caso italiano, véase *Buongiorno, notte (Buenos días, noche, 2003)* de Marco Bellocchio, que relata el secuestro y asesinato de Aldo Moro, líder de la Democracia Cristiana, por parte de las Brigadas Rojas, en 1978.

por Morrison quien, a su vez, expresaba la objetivación juvenil de un encadenamiento histórico de transgresiones que venía desde Rimbaud y los poetas malditos y llegaba hasta los situacionistas de Debord pasando por las vanguardias de comienzos de siglo, con el dadaísmo y el surrealismo en primera línea. Esta virulencia actitudinal fue, en cierta forma, la respuesta a la situación de incertidumbre, de inestabilidad y caos en que quedó la juventud tras la crisis del mecanismo rebelde sesentista. Esa violencia omnipresente contra objetivos que muchas veces no aparecían claramente delineados, se combinaba con un fuerte individualismo que se condensaba en la otra consigna básica de los jóvenes *punks*: “hazlo-tú-mismo”. El corolario perfecto de esa desacralización absoluta del mundo será una pérdida de confianza por parte de estos jóvenes en cualquier tipo de futuro previamente diseñado —de ahí su clásico *no future*— y la reivindicación de un presente macabro que busca eternizarse hasta la muerte. En 1977, esta clausura del porvenir se expresa explícitamente en *God Save the Queen*, la canción de los *Sex Pistols* —banda fundacional del *punk* rock— que devendrá en himno del naciente movimiento:

“Dios salve a la reina, porque los turistas son dinero, y nuestra figura decorativa, no es lo que parece ser. Oh, Dios salve a la historia, Dios salve tu loco desfile. Oh, Señor, Dios tiene clemencia, todos los crímenes se pagan. Cuando no hay futuro, como puede haber pecado, somos las flores en la basura, somos el veneno en tu máquina humana, somos el futuro, tu futuro. Dios salve a la reina, lo decimos en serio tío, amamos a nuestra reina. No hay futuro, no hay futuro, no hay futuro para ti. No hay futuro, no hay futuro, no hay futuro para mí”.

Dick Hebdige remarca la importancia del estilo como forma de otorgar “coherencia” al caos de la subcultura *punk*. A partir del concepto de “homología”, definido originariamente por Lévi-Strauss y aplicado por primera vez a una subcultura —la de los primeros *hippies* y los *motorbike boys*— por Paul Willis en 1978, Hebdige afirma que:

Si algo ha caracterizado a la subcultura *punk*, es su cohesión. Existía una relación homológica entre el vestuario andrajoso y heterogéneo y el pelo de punta, el *pogo* y las

anfetaminas, los escupitajos, los vómitos, el formato de los fanzines, las actitudes insurgentes y la frenética música “sin alma”. La ropa que llevaban los *punks* era el equivalente perfecto del lenguaje soez; maldecían igual que vestían, calculando el efecto, rociando de obscenidades los textos de sus discos, las notas de prensa, las entrevistas y las canciones de amor¹⁷⁷.

Uno de los insumos proyectivos fundamentales que utilizan los jóvenes *punks* para establecer su mecanismo de adaptación rebelde nihilista es el “culto al aburrimiento”. *I’m boring* será el nuevo grito de guerra que sustituirá a la vieja consigna sesentista “arriba los que luchan” (aquel otro insumo proyectivo de un carácter eminentemente político).

Otro rasgo distintivo del movimiento es su postura asexual; o mejor dicho, su aversión al sexo. La bisexualidad y la androginia *glam* han sido desplazadas y han dado lugar ahora a una abstinencia calculada como nuevo mecanismo proyectivo. En el comienzo de la película *Sid and Nancy* (1986) de Alex Cox, hay una escena donde se pone en juego esta declamada asexualidad. La escena se desarrolla en una habitación en semipenumbras atiborrada de jóvenes que están “tirados” en una especie de comuna punk, intencionalmente decadente. Desde un primer plano del marco de un cuadro que tiene desprolijamente pegada una foto de la reina, la cámara recorre en *travelling* ese conjunto de cuerpos inertes esparcidos por el piso de la habitación. Una chica enciende un fósforo para inyectarse heroína, y ello permite iluminar con cierto tono cálido algunas zonas de ese espacio *destroy*. Un par de jóvenes, cubiertos por frazadas, mantienen un ritual de relaciones sexuales mecanizadas. La joven pregunta: “¿Ya está dentro?”, a lo que el joven le contesta: “No... Bueno, tal vez”. Al final del *travelling* aparecen los sosías de Sid Vicious y Johnny Rotten —los dos líderes de *Sex Pistols*—. Mientras Nancy se acuesta entre ellos con la intención de tener sexo, Johnny le contesta con ira que no lo va a conseguir: “Estadounidenses jodidas. Eso es en lo único que piensan, sexo. Ninguno de nosotros jode, ¿ves?. El sexo es feo. Aquí no hay nada de su “amor libre de los *hippies*”. Finalmente se pelean por la frazada y Johnny se va sin que Sid y Nancy mantengan relaciones.

¹⁷⁷ HEBDIGE, D.: *op. cit.*, p.159.

Es interesante destacar como nuevamente aquí el color puede funcionar como dispositivo estético para expresar la esencia de un insumo proyectivo —en este caso la postura asexual de los jóvenes punks— para el establecimiento de un mecanismo de adaptación rebelde de corte nihilista. La luz cálida inicial que proporcionaba el fósforo de la joven que se drogaba ha virado en el final de la escena a un azul profundo ennegrecido que ya no permite distinguir los cuerpos de las mantas que los cubren. Sujetos y objetos se confunden en una sola masa amorfa.

El movimiento *punk* es un buen ejemplo de movimiento juvenil que ya nace cooptado sistémicamente como producto de una operación de *marketing* previamente diseñada. El mánager de *Sex Pistols*, Malcolm McLaren, no solo cumplió un rol excluyente en el diseño del aspecto visual y el estilo del grupo sino que, y esto es lo más importante, dotó de una “filosofía” absolutamente calculada al movimiento para que este fuera apto para un consumo juvenil masivo en los nuevos tiempos. En la película de Alex Cox su papel es explícitamente destacado cuando los otros miembros de *Sex Pistols* denuncian la impericia musical de Sid Vicious. Ante la incómoda situación lo que hace McLaren es responderles con autoridad y elocuencia: “Muchachos, los comprendo. Pero Sidney es más que un simple bajista. Es un desastre fabuloso. Es un símbolo, una metáfora. Personifica la demencia de una generación nihilista”¹⁷⁸.

Esta demencia nihilista es sistemáticamente inducida y estimulada por McLaren a lo largo del filme. Un buen ejemplo de esto último aparece en la escena cuando los *Sex Pistols* interpretan *Anarchy in the U.K. (Anarquía en el Reino Unido)*. Mientras Johnny Rotten vocifera en la cubierta del barco: “Soy un anticristo, soy un anarquista. No sé lo que quiero pero sé como conseguirlo. Quiero despedazar transeúntes porque quiero ser anarquía”, en el interior McLaren instiga a la violencia verborrágica de Sid Vicious. También se puede constatar en esta escena el carácter de “constructo artificial” del personaje por parte de McLaren. Cuando Sid le pide dinero, éste le contesta: “Sidney, como un *Sex Pistols*, nos encargamos de tus necesidades: comida, cerveza, ropa de diseñador. ¿Para qué necesitas dinero?”. En ese momento en un televisor aparecen

¹⁷⁸ El final de *A Clockwork Orange* de Kubrick —cuando el ministro, con un su acto servil de alimentar a Alex en la boca, legitima su “innata” condición violenta— sobrevuela a esta “declaración de principios” de McLaren en *Sid and Nancy*.

imágenes grabadas de jóvenes *punks* siendo estimulados por el conductor del programa a “que digan lo que quieran” frente a cámaras.

El doble carácter que puede asumir un mecanismo de adaptación —y que ya analizáramos para el caso de Jim Morrison y por extensión a J. L. Godard— se puede aplicar aquí al “personaje” de Sid Vicious. Una cuestión era el mecanismo rebelde utilizado por Morrison y otra el mecanismo de sus fervientes jóvenes acólitos. En el caso de Vicious, esa demencia como insumo proyectivo —apropiada por una generación que utiliza la rebeldía nihilista como mecanismo predominante— no necesariamente coincide con su propio mecanismo de adaptación. En su caso esa rebeldía nihilista “al servicio de otros” se irá transformando vertiginosamente en un mecanismo de adaptación autodestructivo —como el de Jim Morrison— con su carga de inestabilidad y desequilibrio emocional, característico de una proyección nula por parte de su sistema internalizado. El autoflagelamiento —los cortes infligidos en su cuerpo— que Sid proporciona como insumo proyectivo para una generación nihilista se transforman en marcas de su propio mecanismo de adaptación. Al final, será la heroína —un insumo proyectivo por excelencia que se ha llevado a tantos— la que instrumentalizará ese viaje sin retorno desde la autodestrucción hasta la muerte¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Este es el verdadero sentido de esa “historia de amor *punk*” que relata la película. La trayectoria va desde una primera aproximación entre Sid y Nancy que roza con el conformismo sistémico —y que objetivamente estaría cuestionando los postulados *punks* de la aversión sexual como postura— hasta una muerte final previamente consentida. Nancy Spungen apareció muerta tras desangrarse por haber sido apuñalada en el abdomen; Sid Vicious muere por sobredosis, cuatro meses después.

6. LA APATÍA Y EL DESENCANTO POSMODERNO DE LOS OCHENTA

El 2 de febrero de 1979 muere por sobredosis Sid Vicious, la figura emblemática de los Sex Pistols. Era el canto de cisne del nihilismo *punk*, movimiento que, como vimos, había intentando exacerbar y radicalizar, a mediados de la década de los años 70, la fenecida rebeldía contracultural sesentista. Si bien el *punk* como tal sobreviviría — fundamentalmente a nivel musical—¹⁸⁰ a la muerte de uno de sus íconos, era un hecho ineludible, que como mecanismo de adaptación rebelde y autodestructivo —original y auténtico de los 70— había perdido ya su relevancia e impacto a comienzos de los 80.

A partir de este momento se abre un tiempo confuso y contradictorio que se ha prestado —y se presta— a múltiples lecturas e interpretaciones no necesariamente consistentes y rigurosas. Aquí es cuando se hace imprescindible contar con un marco teórico adecuado que permita interpretar y reconocer adecuadamente cuáles son los hilos conductores que conectan a las nuevas actitudes y comportamientos juveniles (en nuestros términos serían los nuevos mecanismos de adaptación) con las de las generaciones pasadas.

En la década de los 80 comienzan a yuxtaponerse una serie de fenómenos que es conveniente desagregar para poder analizar como efectivamente se correlacionan y se establece ese diálogo intergeneracional.

¹⁸⁰ Es el caso de los Ramones, banda neoyorkina pionera del *punk*, que se mantuvo, a pesar de los roces internos continuos entre sus integrantes, más de veinte años en actividad (1974-1996) y que a partir de un rock simple y minimalista, se contraponía en sus inicios a la ampulosidad del rock sinfónico de grupos como Yes o Pink Floyd. Sus letras naif, aún en 1995, apostaban exclusivamente a inmortalizar una actitud de “adolescente perpetuo”, una simple moda y actitud *punk* de consumo masivo, sin ninguna pretensión radical o nihilista como pudo llegar a tener el movimiento en sus orígenes. El título de una de sus canciones más famosas de ese año, *I don't want to grow up (No quiero crecer)*, es un ejemplo elocuente de esto último. Este proceso de cooptación y mercantilización también se aplicaría a los propios Sex Pistols, que ya sin Sid Vicious, intentarían, una y otra vez (en 1996, en 2007), volver a ocupar, con giras y conciertos, el protagonismo perdido como forma de lucrar con su "marca registrada". Este triste patetismo quedó registrado en las declaraciones del Director del festival holandés de Lowlands (donde el grupo tocó en 2008): "Dejaron sus piscinas en casa sólo para venir aquí a recaudar algo de dinero. En verdad, no son más que eso".

6.1. EL FIN DEL NIHILISMO *PUNK* Y UNA OBRA PRIMIGENIA: *RADIO ON*

¿Qué podían hacer los jóvenes de los 80, una vez agotado el mecanismo de adaptación rebelde; una vez extinguido el último grito del *no future?* Ya no cabían dudas, que la exacerbación *punk* de la radicalidad sesentista había fenecido como mecanismo de adaptación rebelde. Una vez descartado el camino marginal de la autodestrucción (que de todas maneras muchos jóvenes retomarán en los 90) lo que quedaba era la reclusión en un *Yo* hiperindividualizado, la apatía y el silencio.

Esta nueva situación, que en general se correspondió con una reacción conservadora en términos políticos (la era Reagan en Estados Unidos, Margaret Thatcher en el Reino Unido), implicó el surgimiento de un nuevo mecanismo de adaptación que se expresará en un deambular errático¹⁸¹ de personajes jóvenes sin rumbo, solitarios e incomunicados.

Este nuevo mecanismo, tiene una primera representación cinematográfica relevante en la película *Radio on* (1979) de Christopher Petit, realizada, no por casualidad, el mismo año de la muerte de Sid Vicious.

En el comienzo de este filme aparece un plano secuencia subjetivo con una cámara móvil “al hombro”) que sube una escalera e ingresa a un apartamento vacío, recorriendo sus diferentes habitaciones. Desde la banda musical, escuchamos el clásico tema *Heroes*, interpretado por su compositor David Bowie.¹⁸² Al final de este plano secuencia (cuya duración es la misma que la canción) aparece un hombre muerto en una bañera

¹⁸¹ Este es uno de los tópicos que analiza Deleuze cuando se refiere a la aparición de “una nueva clase de imagen que podemos intentar identificar en el cine norteamericano de posguerra, fuera de Hollywood (...) En tercer lugar, la acción o la situación sensorio-motriz ha sido reemplazada por el paseo, el vagabundeo *balade*, el ir y venir continuo”. De todas formas, no compartimos la interpretación que este autor le otorga a este vagabundeo cuando dice que “se vagabundea por necesidad, interior o exterior, por necesidad de escape”; no sólo porque de esta forma homogeneiza comportamientos juveniles diferentes (en las películas citadas de Wenders, *Easy Rider* o *Taxi Driver*) sino, y esto es decisivo, porque no responderá en absoluto a las causas últimas del vagabundeo en los filmes posteriores de los años 80, como es el caso de *Stranger Than Paradise*. DELEUZE, G.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Buenos Aires, Paidós, 2005, 288-289.

¹⁸² La canción había sido compuesta por David Bowie junto a Brian Eno, en 1977.

(que luego sabremos es el hermano del protagonista del filme). Pero esto no es lo relevante de este comienzo impactante en términos visuales y musicales. En determinado momento de ese *travelling* por el interior del apartamento, la cámara se detiene en un papel escrito a mano que está pegado en la pared junto a otros cuadros y pinturas, que dice:

“Somos los niños de Fritz Lang y Werner Von Braun. Somos el vínculo entre los veintes y los ochenta. Todo cambio en esta sociedad pasa por una colaboración comprensiva usando grabadoras, sintetizadores y teléfonos. Nuestra realidad es una realidad electrónica”.

Se trata de toda una proclama generacional, una especie de manifiesto artístico (que no por casualidad conduce a las vanguardias de principio del siglo veinte), y que, muy a tono con la religiosidad *new wave* que se desarrollará en los años 80, apela a la fraternidad y hermandad de los hombres a través de la tecnología.

Este nuevo manifiesto, que omite e invisibiliza de un plumazo —seguramente por sus resultados inocuos y su impotencia para la transformación del mundo— a las manifestaciones juveniles del pasado (generación *beat* de los 40 y 50, rebeldes *hippies* de los 60, *punks* de los 70), lo que nos propone ahora es la máxima de que será la música electrónica la que terminara salvando al mundo.¹⁸³

Por eso, en el final de la película, y una vez que nuestro protagonista ya ha llegado a Bristol (sin saber si era importante o no averiguar sobre la muerte de su hermano, motivo-pretexto de su viaje), prosigue en su deambular errático, siempre solo en su auto, escuchando su música electrónica mientras una lluvia y bruma parece abrazarlo todo. Finalmente el auto, luego de recorrer en zigzag un paisaje lodoso y desolado, se detiene al borde de un precipicio. El hombre coloca una cinta en el radiocasete, sale del auto y deja las puertas abiertas para que la música “invada” y “colonice” al mundo. Mientras se escucha *Ohm Sweet Ohm* del grupo alemán Kraftwerk, el hombre camina

¹⁸³ Muchos artistas, entre ellos Bowie, tenían su confianza depositada en que la música electrónica iba a ser la fuente para revitalizar las estructuras vetustas del *rock*. Lo que se produjo fue sí un proceso de renovación, pero de índole mercantil expresado en las superventas de los 80 y 90 de grupos como los Rolling Stones o U2. Actualmente, la música electrónica (en sus diferentes versiones bailables), es el género por antonomasia que definitivamente ha desplazado al *rock* al baúl de los recuerdos de la historia.

por una playa, llega a una estación y se va en un tren (¿a dónde?), dejándonos sólo con esta música redentora, que, al igual que la de Bowie del comienzo, se mantiene hasta que al final se terminan de pasar los créditos del filme.

A pesar de sus indudables virtudes en la representación de esta atmósfera de apatía e incomunicación —ese mundo de objetos sin sujetos— que comienza a predominar como mecanismo de adaptación juvenil, *Radio On*, adolece de una serie de problemas que vale la pena reseñar.

En primer lugar, en realidad esta película es un falso *road movie*, una ficción musical que perfectamente puede concebirse como un documental del nuevo género musical *new wave*. En los créditos iniciales del filme, los protagonistas principales son los temas musicales de grandes artistas como los ya nombrados David Bowie y Kraftwerk, pero también, Ian Dury, Robert Fripp, The Rumour y Devo, entre otros. En realidad, la imagen cinematográfica aparece siempre subordinada a la banda musical, sin un estatuto propio que la sustente salvo esa función ilustrativa. La música electrónica, omnipresente en el filme, no sólo absorbe al sujeto errático (hasta aniquilarlo al final), sino que también lo hace con la propia imagen. Ello provoca que en muchos pasajes la película parezca empantanarse cuando la música está ausente.

En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, hay un claro desajuste entre la banda musical, los ruidos ambientales (la lluvia, el limpiaparabrisas, un dedo deslizándose por la bañera, etcétera) y la voz humana (los diálogos insulsos). La oscilación continua de la banda musical de lo extradiegético a lo diegético¹⁸⁴, y viceversa, no contribuye en darle una unidad funcional a la banda de sonido.

En tercer lugar, el arquetipo de mecanismo conformista apático lo representa el protagonista masculino, no así, el resto de los personajes jóvenes de la película que aparecen siempre con un toque bizarro o *freak* (el joven desertor, el propio Sting, varado en esa gasolinera que no quiere atender, las chicas que hablan en alemán). A veces, aparecen atisbos reactivos dramáticos cuya extensión desmesurada termina descompensando la estructura narrativa general de la obra. Por ejemplo, cuando

¹⁸⁴ Sobre las relaciones complejas entre lo diegético y lo extradiegético en el cine, véase CHION, M.: *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.

asistimos al discurso que profiere la suegra de la joven que busca a su hija en la sesión de té o el diálogo insípido entre el protagonista y la joven alemana en el muelle mientras se escucha de fondo el sonido de las gaviotas. Ella dice: “¿por qué los ingleses siempre quieren vivir cerca del mar?”; él responde: “piensan que va a ser mejor de lo que es”.

Finalmente, en cuarto lugar, el propio protagonista, portador de ese nuevo mecanismo de adaptación, aparece sobrerrepresentado y recargado expresivamente en su actuación, lo que produce un énfasis excesivo en su intento de demostrar incompreensión y ambigüedad existencial. En muchos pasajes de la película esto es elocuente. Por ejemplo, cuando nuestro protagonista propina un golpe con su rostro en el volante del auto para que suene intensamente la bocina o cuando es víctima (¿autoprovocada?) del atropello y caída estrepitosa por parte de la chica que juega al *pool* en el bar. Más allá de estos reparos, hay que reconocer en *Radio On* un esbozo primigenio y original para el establecimiento de un nuevo mecanismo de adaptación, **el conformismo apático**, que terminará de consolidarse unos años después en el cine de Jim Jarmusch, Richard Linklater y Gus Van Sant.

6.2. EL NACIMIENTO DE LOS YUPPIES

A mediados de la década de los 80 se realiza en Estados Unidos *The great debate* (*El gran debate*), una gira-debate que también se conoció como *Yippie vs. Yuppie*. En este debate televisivo se enfrentaron dos figuras emblemáticas de los 60, ambos fundadores de los *Yippies*¹⁸⁵: Abbie Hoffman y Jerry Rubin.

El primero de ellos seguía defendiendo aún en los años 80 los clásicos postulados *hippies* del “amor y paz”, el rechazo al consumismo y la defensa de una vida austera y comunitaria; el segundo —que inicialmente, en los 60 también defendiera dichos

¹⁸⁵ *YIP* (*Youth International Party*), una especie de ala política del movimiento más amplio y que era hegemónico en los 60: los *hippies*. Entre las medidas provocadoras que llevaron adelante los *Yippies* podemos destacar la promoción del cerdo Pigasus para Presidente de la nación y la interrupción, en 1968, de la Convención Nacional Demócrata, en Chicago. A partir del juicio -producido por este último hecho- también se conoció al grupo fundacional del *YIP* como los “Siete de Chicago”.

postulados—, ahora se presentaba con un discurso antitético: un hiperindividualismo consumista en sus variadas expresiones¹⁸⁶, un narcisismo patológico, una defensa a ultranza de la propiedad privada y la creación por doquier de empresas exitosas que cotizaran en el templo por excelencia del neocapitalismo de los 80: *Wall Street*.¹⁸⁷

Decía Jerry Rubin en uno de esos debates: “La creación de riqueza es la verdadera revolución de América, lo que necesitamos es una infusión de capital en las zonas deprimidas de nuestro país”. Sin embargo, dónde aparece con mayor claridad el contenido sustancial de la propuesta *yuppie*, es en una entrevista que le realizara Danny Cohn-Bendit, Danny “El rojo”, uno de los líderes de las revueltas de Mayo del 68 en Francia, para su libro colectivo ya citado *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*.

En un pasaje de dicha entrevista, dice Jerry Rubin:

Era la causa de cientos y miles de enfrentamientos violentos entre padres e hijos a la hora del almuerzo familiar (...) Hoy ya no salgo de mi domicilio sin antes comprobar si llevo encima mi tarjeta American Express (...) Esas recetas ya no son apropiadas para nuestra época simplemente porque la gente que se rebelaba a lo largo de los años 60 es la que hoy dirige este país. Y ya que somos la nueva mayoría de este país, ¿por qué habríamos de protestar entonces? ¿Por qué deberíamos salir a la calle si podemos elegir un presidente que comparta nuestras ideas y de ese modo decidir el futuro de América? El debate está hoy entre alguien obstinado en decir “¡No, no, no!” y yo que he decidido decir “Sí, sí, y otra vez sí”!¹⁸⁸

En realidad, parecía, que en primera instancia, ese debate televisivo se daba entre dos sujetos portadores de mecanismos de adaptación antitéticos: por un lado, un mecanismo rebelde que para mantenerse como tal —frente a una nueva realidad luego del fracaso sesentista—, necesariamente iba a desembocar en uno autodestructivo (algo que efectivamente se produjo poco tiempo después cuando Abbie Hoffman se suicida); y por

¹⁸⁶ Este aspecto del *yuppismo* lo veremos en detalle más adelante cuando analicemos la película *American Psycho*.

¹⁸⁷ Jerry Rubin fue uno de los primeros inversores de Apple Computer.

¹⁸⁸ COHN-BENDIT, D.: *op. cit.*, p. 37.

otro lado, la transmutación de un mecanismo rebelde —políticamente radical—, en uno conformista que pasará a ser el hegemónico desde un punto de vista de la instrumentación del poder en el nuevo orden conservador que debía establecerse. El contraste que hace Jerry Rubin entre la afirmación e integración sistémica (el “sí, sí, sí”, para él mismo) y la negatividad anarquista suspendida en el tiempo (el “no, no, no”, de Hoffman) resultó ser una buena ilustración entre este “choque de mecanismos” antitéticos que se produce a mediados de los años 80 y que tenían una matriz en un pasado común.¹⁸⁹

De todas formas, habría que relativizar la supuesta “pureza” del mecanismo rebelde que intentaba mantener inmaculado Abbie Hoffman, aunque más no sea, porque esos debates *yippies* versus *yuppies* —realizados en más de cincuenta universidades norteamericanas— les reportaba unos dos mil quinientos dólares a cada uno (por cada uno de esos debates). Reconstruyamos brevemente su itinerario.

En 1973, cuando pasa a la clandestinidad, declara que lo hace porque tal vez “estaba cansado del personaje Abbie Hoffman, un personaje público que ya no se me parecía, tal vez deseaba desaparecer”¹⁹⁰. ¿Era éste un último intento de asumir la derrota e integrarse al sistema? En 1980, Hoffman sale de la clandestinidad y es apresado. Ya fuera de la cárcel, declara: ahora “soy un ciudadano normal”¹⁹¹. Así y todo, continúa valorizando su comportamiento pasado:

Los *hippies* no pretendían modificar el orden político del país, pedían simplemente que les dejaran en paz. Nosotros quisimos cambiar eso. Creamos el movimiento *Yippy*, para politizar el movimiento contestario (...) Creo que si Johnson y Nixon cayeron se debió en

¹⁸⁹ En el capítulo anterior —al detenernos en la década de los 70—, ya habíamos analizado en detalle este proceso de crisis de un mecanismo de adaptación predominante de una época (rebelde para el caso de los años 60) y su sustitución por otro que se *aggiorna* a los nuevos tiempos que llegan. Recordemos solamente, que este proceso no implica un ajuste sistémico automático previamente establecido, sino que debe producirse un cambio en el mecanismo de proyección y de adaptación, a partir de una nueva actividad psicosocial que debe ser realizada por el propio individuo. No olvidemos que en nuestra concepción, es siempre el propio individuo el que debe reproducir a la sociedad en que vive (aunque lo haga de formas muy diferentes). El individuo nunca es un mero “producto del sistema”.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 33.

¹⁹¹ *Ibid.* p. 34.

parte a las manifestaciones que nosotros organizábamos. Obligamos a los diferentes gobiernos a modificar su política militar en Vietnam. Fue algo único en la historia de la civilización occidental (...) los *yippies*, salvamos la democracia americana¹⁹².

Acostumbrado a hablar para millares de personas en los años 60, vió con el pasar del tiempo, que su público disminuía y que las personas tenían poco entusiasmo y disposición para escucharlo, en la medida en que se encontraban inmersas en la nueva condición posmoderna, abrazando el final de la utopía y de los metarrelatos¹⁹³. “En agosto del 88 probó suerte como comediante de café-concert en Nueva York, pero su actuación era en esencia una conferencia recalentada, y fracasó. Fue casi patético, dice un amigo”¹⁹⁴. El día 12 de abril de 1989, se suicidó, “ahora, Abbie Hoffman vive en la Nación de Woodstock, donde es por siempre joven”¹⁹⁵.

6.2.1. *AMERICAN PSYCHO*

American Psycho es una película del año 2000, realizada por Mary Harron, adaptación cinematográfica de un libro homónimo de Bret Easton Ellis del año 1991. Esta es, sin dudas, la obra de referencia en la descripción y análisis del universo *yuppie*. Patrick Bateman (¿Jerry Rubin?), protagonista del film, tiene 27 años¹⁹⁶ y es un empresario exitoso que responde a la perfección con las características antes señaladas: un narcisismo extremo dónde la pulcritud y el cuidado del cuerpo con el uso de múltiples

¹⁹² *Ibíd.* pp. 29-32.

¹⁹³ Para el tema del “fin de los metarrelatos”, véase LYOTARD, F.: *La condición posmoderna*, Barcelona, Cátedra, 1989.

¹⁹⁴ ESCANLAR, G. y GANDOLFO, E. (compiladores): *1969: El año de Woodstock. 1989: La muerte de Abbie Hoffman*, en Revista “Punto y aparte”, N° 24, Montevideo, agosto de 1989, p. 50.

¹⁹⁵ *Ibíd.* p. 54.

¹⁹⁶ Es interesante reparar en el tema de la edad del protagonista, Patrick Bateman, pues es a los 27 años que murieron los jóvenes rebeldes autodestructivos de los años 60: Janis Joplin, Jim Morrison, Jimi Hendrix; más cerca en el tiempo, es la edad que tenía Kurt Cobain, joven *grunge*, líder del grupo Nirvana, cuando se suicida en 1994.

productos y lociones, las dietas balanceadas y una rigurosa rutina de ejercicios, conforman el sentido vital de un individuo alienado y cosificado. En un pasaje del filme, confesándose descarnadamente, dice Bateman: “Tengo todas las características de un ser humano —carne, sangre, piel, pelo— pero ni una emoción clara e identificable excepto la codicia y la repugnancia. Algo horrible me está pasando por dentro y no sé por qué. Mi sed nocturna de sangre se ha desbordado hacia mis días. Me siento letal, al borde de la locura. Creo que estoy por perder mi máscara de serenidad”.

Una verdadera declaración de principios de un individuo que no sólo ha perdido la identidad y la capacidad de comunicación con el otro y necesita fusionarse con las marcas-objetos que lo rodean —los relojes, los restaurantes de lujo, los trajes y corbatas, las tarjetas de crédito— para existir, para poder sentir algo, sino que, en un acto de antropofagia sexual desesperada necesita engullir —sobre todo a “la otra”, a “la mujer-objeto”— como forma de reproducir un mundo capitalista, egoísta, salvaje y crecientemente globalizado, y donde la competencia feroz de todos contra todos será la característica primordial.

Hemos visto como el conformismo apático representado por *Radio On* era una de las opciones que aparece en los 80 para suplantar al vetusto *American way of life* de los 50, el cuál había sido puesto en cuestión —entre otros factores— por la revolución sexual de los 60 y la transformación radical de la prototípica familia nuclear de la sociedad burguesa.

Sin embargo, películas como *American Psycho* permiten concebir otros caminos posibles para la implantación de un nuevo modelo social e individual. Y es que la ultraviolencia ciega y sin sentido de Patrick Bateman puede concebirse como el reverso, “el lado oscuro” del estado de latencia de los personajes que deambulaban sin rumbo en *Radio On* (y que, como decíamos, serán retomados y refinados por Jarmusch y Linklater).

Tal vez aquí, en lugar de hablar de un mecanismo conformista apático estaríamos ahora frente a un mecanismo conformista *yuppie* hiperpsicópata.¹⁹⁷ Si bien ambos mecanismos responden a una actividad proyectiva intrapsíquica negativa, la intensidad de ambos es totalmente diferente, lo que se expresa en el mundo aparente —o sea, a nivel empírico-descriptivo de la sociedad—, en actitudes aparentemente antitéticas: hiperactivismo pragmático y lingüístico en el caso de *American Psycho*; retracción y silencio en *Radio On*. En definitiva, dos formas de reproducción e integración sistémica conformista una vez que la rebeldía ha abandonado el escenario.

Una de las características básicas del protagonista de *American Psycho* es el relativismo moral de su comportamiento. Este tópico, junto al relativismo de la verdad, serán determinantes para la conformación de la posmodernidad y aquí, en esta película, éstos aparecen perfectamente delineados. El fantasma de Nietzsche sobrevuela al personaje del “sujeto-marca” Patrick Bateman.

Los únicos momentos en que nuestro protagonista parece alejarse de la nominación de *marketing* es cuándo hace disquisiciones filosóficas de religiosidad *light* tipo *new age* al escuchar música *new wave* con las chicas, previo a la consumación de su acto sexual ritualizado e hiperviolento¹⁹⁸.

Finalmente, otro punto a considerar es el carácter real o imaginario de los actos hiperviolentos de Bateman. Es claro, que tanto en la obra literaria como en la cinematográfica, es ambigua la frontera entre ambas dimensiones. En realidad, lo importante es dejar claro el carácter representativo del protagonista y que su excepcionalidad ficcional radica en que simplemente es él el que termina traspasando el

¹⁹⁷ En este aspecto, véase LIPOVETSKI, G. y CHARLES, S.: *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006. Si bien el uso que nosotros hacemos del prefijo “hiper” es diferente pues, en nuestro caso, está integrado en un marco conceptual para la caracterización de un mecanismo de adaptación postsesentista; de todas maneras los análisis sobre la segunda modernidad que realizan estos autores es pertinente para la descripción del nuevo contexto sociohistórico. Una periodización del cine bajo la lupa de esta hipermodernidad se puede ver también en LIPOVETSKI, G. y SERROY, J.: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009, pp. 16-22.

¹⁹⁸ Hay una clara ironía analógica en el hecho de que el prototipo de *yuppie* ultraviolento y consumista termine reivindicando a Phil Collins y a Donna Summer en detrimento de un grupo como Génesis (en el cual originalmente Phil Collins tocaba la batería), representante emblemático del rock sinfónico de comienzos de los años 70.

Rubicón: los demás lo piensan y lo sienten, simplemente no lo llevan adelante. Bateman es el encargado de objetivar en la práctica las fantasías de toda esa nueva generación *yuppie*, de expresar en lo concreto-real lo que para los otros permanece en un nivel imaginario. En ese sentido, como bien lo expresa algún cronista “bien podríamos hablar de los psicópatas americanos”¹⁹⁹.

La ultraviolencia sexual es entonces la marca registrada de *American Psycho*. Sin embargo, estos impulsos violentos juveniles —que en términos cinematográficos se terminarán generalizando y “normalizando” en décadas posteriores—, habían surgido mucho antes. Y no nos referimos a la violencia radical y autodestructiva del movimiento *punk* de mediados de los 70, sino a su antecedente inmediato representado por *A Clockwork Orange*.

Esta obra maestra, que fuera fundamental para la reconstrucción temprana del paisaje postsesentista, ya la hemos analizado con detenimiento en el capítulo 6. Aquí nos detendremos exclusivamente en trazar una analogía estética entre el comienzo de la película de Stanley Kubrick con el final de *American Psycho*. En esta última, mientras la cámara se acerca al rostro siniestro de Patrick Bateman en un *travelling in*, escuchamos en *off* el monólogo interior de éste:

“No hay más barreras que cruzar. Todo lo que tengo en común con lo incontrolable y la locura, lo vicioso y lo maligno, todo el pandemonio que he creado y mi indiferencia absoluta al respecto, lo he superado (...) Mi dolor es constante y agudo y no deseo un mundo mejor para nadie. De hecho, deseo que mi dolor sea infligido en otros. No quiero que nadie escape. Pero si aun después de admitir esto, no hay catarsis. Mi castigo continúa eludiéndome, y no obtengo mayor conocimiento sobre mi ser. No hay nuevos conocimientos que puedan ser extraídos por haberlo contado. Esta confesión no ha significado nada”.

Esta visión distópica y apocalíptica claramente se inspira en la película de Kubrick. En esta última, en lugar del *travelling in* de aproximación al rostro de Bateman de

¹⁹⁹ Véase SANCHEZ-ESCARCEGA, <http://objetividadycultura.org.mx/revisando-cine-psicopata-americano> (2002) En otro aspecto, la lectura psicoanalítica que propone este autor para interpretar el filme (el concepto de relaciones parciales de objeto) está muy lejos del marco conceptual que nosotros proponemos.

American Psycho (que se detiene en un plano detalle de sus ojos), lo que había es un *travelling out* de alejamiento desde un plano detalle de los ojos de Alex, quien también desde una voz en *off* como monólogo interior, nos va presentando a sus *droogos* y expresando el carácter y la visión hiperviolenta que luego será la característica omnipresente a lo largo del film. Dos movimientos de cámara en idéntica dirección, pero de sentidos opuestos, abren y cierran alternativamente ambos filmes. Es como si, con ese plano detalle final, *American Psycho* condensara todo lo macabro y patético de lo que ya hemos visto, pero que en *A Clockwork Orange* recién estaba por comenzar.

6.3. LA GENERACIÓN X

Este es el título de la novela de Douglas Coupland de 1991 dónde se retratan algunos de los rasgos característicos de estos nuevos jóvenes de los 80, y que luego se proyectarán en los 90. Hay una muy buena síntesis de los postulados de Coupland en un capítulo del libro colectivo *La edad deslumbrante*. Repasemos algunas de las características allí señaladas:

Coupland nos cuenta la historia de tres amigos veinteañeros, dos chicos y una chica, que desmotivados y cansados del tren de vida de la mayoría de jóvenes de su edad (universidad, buscar un trabajo, un piso, un coche, formar una familia...), deciden apartarse de todo, e irse a vivir a un pueblo aburrido donde nunca pasa nada, en el desierto californiano de Palm Springs. Allí se buscan un trabajo basura que no les agobie demasiado y les aporte el dinero suficiente para vivir (...) Los márgenes del libro están plagados de términos inventados por Coupland (...) McJob: trabajo mal pagado, sin prestigio, sin dignidad, sin futuro, en el sector servicios. Considerado frecuentemente como una elección profesional satisfactoria por personas que nunca han tenido ningún trabajo. Punto de engorde: puesto de trabajo pequeño y abarrotado hecho con paneles desmontables revestidos de tela y ocupado por miembros poco importantes del personal (...) Mudanza preventiva: estrategia adoptada por los padres consistente en mudarse a casas más pequeñas y sin habitación para invitados, en cuanto los hijos se han ido a vivir por cuenta propia, para evitar que regresen a casa utilizando el método bumerang.

Solidaridad generacional: necesidad que tiene una generación de detectar defectos en la siguiente con el objeto de reforzar el propio ego colectivo. *Los chicos de hoy no hacen nada. Son unos apáticos. Nosotros salíamos a protestar. Lo único que hacen es comprar y quejarse*"(...) En casi todos los discursos de la Generación X aparecen como grandes antagonistas los Boomers, la generación del compromiso social, los derechos civiles, la contracultura, el hippismo, pero también, los que acabaron convertidos en yuppies".²⁰⁰

6.3.1. REALITY BITES

Hay una versión hollywoodense del libro de Coupland, *Reality Bites* (*Bocados de realidad*, 1994), película dirigida por el comediante Ben Stiller.

El carácter marcadamente sociológico de este filme, al cuál habría que añadir unas buenas dosis de personajes edulcorados (incluyendo una historia de amor X con final feliz una vez que se desplaza al malvado *yuppie*), reducen notoriamente, en términos cinematográficos, la calidad de la obra literaria. Sin embargo, en el comienzo del film cuando asistimos al discurso de graduación de la protagonista registrado en video en un formato pseudo-documental, obtenemos una buena aproximación al fenómeno de la Generación X:

“Se preguntan por qué nos negamos a trabajar 80 horas a la semana para poder comprar sus autos BMW. Se preguntan por qué no nos interesan sus valores culturales. Como si no supiéramos que abandonaron la revolución para dedicarse al *jogging*. ¿Pero qué podemos hacer? ¿Cómo reparar el mal que hemos heredado? Compañeros, la respuesta es sencilla. La respuesta es... La respuesta es no lo sé”.

²⁰⁰ MENDÍBIL, A., “El vacío de la Generación X”, en *La edad deslumbrante, mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente*, DOMÍNGUEZ, V. (coordinador), Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, pp. 185-186. Estrictamente hablando, habría que decir que este último aforismo de Coupland adolece, por lo menos, de un descriptivismo acrítico, al reducir la conexión generacional exclusivamente a los *Baby Boomers* (los *hippies*), cuando la generación inmediata anterior de los X fueron los *punks* de los años 70. En ese sentido, hay una interpretación poco consistente y rigurosa —tanto en Coupland como en Mendíbil— a propósito de las complejas relaciones intergeneracionales, entre el pasado y el presente. Entre otras cosas, habría que explicar por qué los jóvenes X se posicionan —y supuestamente reaccionan— respecto a los *hippies-yuppies*, pero no en relación a los *punks*.

Un verdadero acto de sinceramiento acerca de la ausencia de sentido y motivación vital. A pesar de ser, como ya dijimos, una película menor en términos cinematográficos y un fiel representante del *mainstream* hollywoodense, hay una escena en *Reality Bites* donde se presenta adecuadamente uno de los fenómenos característicos de los años 80: la desestructuración de la familia nuclear y el intento de una nueva recomposición que supere su disfuncionalidad.²⁰¹

Convengamos, para terminar esa breve síntesis, que la denominación Generación X no es del todo adecuada para analizar un fenómeno supuestamente novedoso, salvo que ésta se utilice exclusivamente para denotar opacidad o falta de sentido en estas nuevas actitudes juveniles. Sin embargo, esto último también debería aplicarse a otras generaciones del pasado, las cuáles de todas formas recibieron su nominación y no tenían esa carga de incógnita (*mods, rockers, floggers, góticos, etcétera*).

En realidad, el gran inconveniente, es, como dijimos antes, que la denominación Generación X es excesivamente sociológica y no permite evaluar, en profundidad, la motivación juvenil (o la desmotivación) en términos más amplios y profundos.

En ese sentido, lo relevante es constatar como la letra X terminó siendo utilizada como una simple marca histórica fundacional (lo que es definitivamente falso), a la que luego se le han ido incorporando sucesivas letras del abecedario (Y, Z, ... ¿A?) para nominar y clasificar a las generaciones subsiguientes.

Actualmente, este tipo de nomenclatura es absolutamente ineficaz para poder comprender e interpretar a las viejas y nuevas generaciones; sólo tiene su utilidad para los gestores de *marketing* de la industria cultural juvenil como forma de tipologizar a sus diferentes “objetos de consumo”.

²⁰¹ En la cena del festejo de graduación de la protagonista asisten sus padres divorciados con sus nuevas parejas. La madre ha elegido a un joven torpe y naif (de la misma edad que su hija) como su nueva pareja. En un acto de distanciamiento generacional absoluto, el padre le regala a la joven, arquetipo X ... un auto BMW (eso sí, usado y previamente desechado por su madrastra).

6.4. EL CINE DE JIM JARMUSCH

Para el caso norteamericano, esta nueva época de apatía y retraimiento de los años 80 es descrita por Breixo Viejo:

Las señas de identidad establecidas durante la década de los cincuenta bajo el rótulo del “Sueño Americano” (*American Dream*) —la familia, el hogar, la escuela— fueron desapareciendo en los setenta con la llegada del fenómeno del Insomnio Americano (*American Insomnia*). La ruptura del núcleo familiar, las relaciones sexuales transitorias, la falta de unos principios socialmente aceptados y el surgimiento de una cultura popular diferente provocaron un nuevo modelo de vida; con él surgía la representación artística de un país que había vivido décadas en un estado anímico de ansiedad, depresión y falta de identidad²⁰².

Será el cine de Jim Jarmusch, fundamentalmente en su “Trilogía de la soledad”: *Stranger Than Paradise* (*Extraños en el paraíso*, 1984), *Down by Law* (*Bajo el peso de la ley*, 1986) y *Mystery Train* (1989), el que definitivamente proporcionará una sólida consistencia y fisonomía propia a esta nueva época.

Justamente, la importancia del cine de Jarmusch es que logra una culminación estilística en la representación de este nuevo mecanismo de adaptación conformista apático, mucho antes de que este adquiriese un carácter juvenil masivo, una vez avanzada la década de los 80. En buena medida, el cine de este realizador —y ello ya desde su primer largometraje de 1980, *Permanent Vacation*— tuvo un papel destacado como insumo proyectivo para la concreción definitiva de este incipiente mecanismo de adaptación por parte de miles de espectadores jóvenes. Este primer período del cine de Jarmusch vendría a desmentir aquello de que el “cine es reflejo de la realidad”²⁰³. Nos detendremos particularmente en el análisis de la primera película de su trilogía, *Stranger than Paradise*. A propósito de ésta, dice Domènec Font:

²⁰² VIEJO, B.: *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*, Madrid, Ediciones JC, 2001, p. 21.

²⁰³ GRIJALBA, S.: “El cine juvenil. De la contracultura al superventas”, en *La edad deslumbrante, mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente*, DOMÍNGUEZ, V. (coordinador), Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, p. 138.

“The New World” (El nuevo mundo) es el título del primer episodio de *Extraños en el paraíso* (*Stranger Than Paradise*, 1984), el emblemático film de Jim Jarmusch rodado gracias a la película virgen en blanco y negro que Wenders le regaló tras acabar *El estado de las cosas* (*The State of Things*) en 1982. Eva es una emigrante húngara que acaba de llegar a Estados Unidos en busca de una nueva vida y del mito del sueño americano, pero sus primeros pasos en el nuevo mundo son escalofriantes. Transcurren en un diminuto apartamento de Nueva York con Willie, otro emigrante húngaro, y Eddie, el amigo americano, o entre paisajes prácticamente invisibles de Cleveland y Florida, con esa idea nihilista de que cuando viajas todos los sitios son iguales (o todos los charcos tienen la misma mierda). Y el extraño viático de estos seres *borderline* no concluye en la felicidad del sueño americano sino en su más patético estancamiento²⁰⁴.

El cine independiente norteamericano de Jarmusch es un cine esencialmente “minimalista”²⁰⁵. Según sus propias declaraciones:

Mi estética es minimalista. Hago películas sobre las pequeñas cosas que ocurren entre seres humanos. (...) En la mayoría de las películas, si un chico recibe una llamada de teléfono de su novia que le dice “ven a verme”, el siguiente plano que se insertará en la sala de montaje será el del chico llegando a la puerta de la casa de su novia. Sin embargo, yo estoy más interesado en lo que ocurre de camino a casa que en las otras dos secuencias. ¿Qué vio el chico en el tren? ¿Qué comió? A mí me interesa lo que ocurre en el medio²⁰⁶.

²⁰⁴ FONT, D.: *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, p. 290.

²⁰⁵ Hay dos películas, antecedentes de este minimalismo, que deben ser mencionadas. Por un lado, la ya citada, *Shadows* (*Sombras*, 1959) de John Cassavetes en Estados Unidos; por el otro, *Katzelmacher* (1969) de Rainer W. Fassbinder en Alemania.

²⁰⁶ Citado en VIEJO, B.: *op. cit.* p. 61.

Esta estructura narrativa dónde se privilegia lo que está “entre medio”²⁰⁷, claramente está en las antípodas del cine “maximalista” de un, digamos, Spielberg, por ejemplo. Es que en este tipo de cine posmoderno la clásica estructura aristotélica en tres actos de la trama argumental (presentación, desarrollo, desenlace), se abandona y la acción se construye a partir de los detalles. Como corolario de esto último es que los momentos dramáticos —los picos de emoción— están literalmente eliminados. Esta desdramatización argumental se acompaña de pérdida de causalidad de la historia Y con ella, desaparece la relación causa-efecto como motivación de los personajes: no sucede nada que provoque una determinada reacción. Lo que prevalece es un estado de languidez y latencia perpetua, a partir de personajes-autómatas²⁰⁸ que deambulan sin rumbo fijo, tanto en interiores decadentes de cuartuchos de apartamentos y cuartos de motel, como por el paisaje desértico de ciudades como Nueva York, Cleveland y Miami (que perfectamente podría ser otras tantas).²⁰⁹ Esta ausencia de sentido e incomunicación, este deambular sin rumbo de *Stranger than Paradise* debe mucho también —formal y conceptualmente— al cine de Michelangelo Antonioni. A propósito de este último, dice Josep Torrell:

Para Antonioni se trata de representar en la pantalla —con el estilo, no sólo con el argumento— el desapego con respecto a las personas y a las cosas, la aridez de los sentimientos, la precariedad de las relaciones, la fragilidad de los vínculos con el mundo que produce el desierto espiritual del capitalismo. Una de las principales consecuencias

²⁰⁷ Este “entre medio” no debe confundirse con el *in media res* que aparece en el libro *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible* para constatar el hecho de que el cine y el audiovisual contemporáneo instalan al espectador de inmediato en la historia, “sin preámbulos ni contemplaciones, en el centro de los conflictos que se dispone a abordar”. BALLO, J. y PEREZ, X.: *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 17.

²⁰⁸ La influencia de Bresson y su concepto de “modelo” es notoria en el cine de Jarmusch. “Nada de actores. (Nada de dirección de actores). Nada de personajes. (Nada de estudio de personajes). Nada de puesta en escena. Sino el empleo de modelos, tomados de la vida. Ser (modelos) en lugar de *parecer* (actores). Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo lo que no sospechan que está en ellos”. BRESSON, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora Ediciones, 2002, p. 16.

²⁰⁹ Esta deslocalización espacial de personajes errantes va a ser retomada por otro director independiente minimalista como Gus Van Sant, particularmente en *My Own Private Idaho (Mi mundo privado)*, 1991). En este caso las ciudades serán Idaho, Seattle y Roma. Esta película será analizada más adelante.

de la cosificación es la pérdida de perspectiva histórica (...) Un presente sin historia, sin pasado, un presente que se concibe como eterno, sin futuro y sin progreso, produce una pérdida de sentido: pérdida de densidad moral. La realidad se ofusca, pierde materialidad, deviene opaca.²¹⁰

Estas líneas perfectamente se podrían aplicar al cine de Jim Jarmusch. Estilísticamente esta pérdida de sentido e incomunicación se expresan particularmente en Jarmusch, a partir de una batería de herramientas:

- Planos-secuencia fijos de larga duración que imprimen un *tempo* y un ritmo lentísimo a la inacción de personajes “desmotivados”, a partir del uso de escasos movimientos de cámara, (por ejemplo, el *travelling* lateral de seguimiento a Eva cuando llega a Nueva York, al comienzo del film, o los planos con la cámara “empotrada” en el frente del auto para los recorridos entre ciudades, representación de una falsa *road movie*). De todas maneras, como este desplazamiento de la cámara es para seguir a un sujeto (Eva) que camina o a un objeto (auto) que a su vez está en circulación, entonces este movimiento relativo le da un estatuto también de fijación al plano. Cabe anotar que en el caso del *travelling* lateral sobre fachadas -recurso que Jarmusch utilizaría en otros filmes-, la monotonía espacial eventualmente se quiebra con los puntos de fuga de las calles transversales que registra la cámara cuando llega a una esquina. Estos puntos de fuga dan la falsa sensación de una vitalidad inexistente más allá del “aquí y ahora” de un presente perpetuo.
- Los planos generales en encuadres amplios, junto a la eliminación del *raccord* de la mirada entre personajes que comparten un mismo espacio compositivo de la imagen pero están absolutamente desconectados entre sí, refuerzan esa idea de incomunicación y aislamiento que se busca expresar. La ausencia de primeros planos y contraplanos se aplica no sólo a los tres personajes principales —Willie, Eva y Eddie— sino que también incluye eventualmente a los secundarios que puedan

²¹⁰ TORRELL, J.: “Prólogo” en *Michelangelo Antonioni. Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 23.

fugazmente ingresar al encuadre (por ejemplo, la escena de ellos tres con la tía Lotte en el living de la casa de ésta en Cleveland o en el cine junto al amigo de Eva).

- Utilización de dos dispositivos estéticos para expresar esta equivalencia entre sujetos y objetos —la cosificación de las relaciones interpersonales—, los cuales también está claramente influenciados por el cine de Antonioni. Por un lado, hay un uso permanente de lentes gran angular que permiten una gran profundidad de campo (todo aparece en foco), para de esa forma poder atiborrar el encuadre de objetos (sillones, cortinas, floreros), en principio tan irrelevantes como los propios personajes-objetos. Por otro lado, los finales de los planos-secuencia (sean fijos o en movimiento) no se corresponden nunca con la salida de los personajes del encuadre: la cámara se mantiene siempre registrando lo supuestamente irrelevante, el vacío de lo que ha quedado.
- Las transiciones entre escenas se hace siempre con cuadros en negro que irrumpen abruptamente en el plano-secuencia. Se supone que normalmente este tipo de transición debe usarse como elipsis temporal para hacer "progresar" el argumento de una historia. Como en este caso ya dijimos que no hay historia, ni drama, el efecto que produce el dispositivo es un creciente distanciamiento brechtiano entre personajes, y entre éstos y el espectador. Esto último es un recurso que obstaculiza —o mejor clausura—, la empatía que este último virtualmente pueda establecer con los personajes del filme. Este distanciamiento -intencionalmente buscado por el director- a su vez, tiene influencias, no sólo del teatro de Brecht y el cine de Antonioni, sino que también aparece ahora la huella de directores como Bresson, Dreyer y Ozu.²¹¹
- El uso de un blanco y negro de textura áspera y granulosa, dónde el blanco profundo de la nieve (que se asemeja a la niebla de Antonioni)²¹² se contrasta con interiores (en cuartos y en autos) que parecen siempre homogeneizar a personajes y objetos.

²¹¹ SCHRADER, P.: *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, Ediciones JC Clementine, 2009.

²¹² Particularmente en *Il deserto rosso (El desierto rojo, 1964)*

La música disonante —con toques de *jazz*—, de John Lurie se inscribe en esta tensión siempre contenida entre el interior y el exterior de esos personajes errantes e incommunicados.

- Los diálogos son pocos y triviales. En general los personajes omiten decir lo que realmente es relevante (si es que algo o alguien puede llegar a serlo) y cuando lo hacen, mienten. Vayan dos ejemplos: Eddie no le dice a Willie que Eva ha tirado en la basura el vestido que éste le había regalado; y el más importante, pues coincide con “el fin de la película”, Willie no le dice a Edie la verdadera razón de por qué ha sacado los pasajes para viajar en avión a Budapest. De todas formas, no hay ningún atisbo de reacción dramática en los personajes ante un hecho acontecido: “¿Qué diablos vas a hacer en Budapest?”, es lo último que se pregunta Eddie una vez que despega el avión. Es que la hipocresía es algo natural e inevitable en personajes que viven en suspenso, sin rumbo claro y definido. Otro ejemplo de comportamiento errático, es la imagen final de la película cuando Eva vuelve al motel luego de haberles dejado la nota de que se había ido al aeropuerto. Los roles se han invertido: es Willie, el que en todo momento intenta “americanizar” a Eva, el que parte en avión rumbo a Hungría mientras Eva es la que ahora se queda. Definitivamente, el “estado normal” de estos personajes *postpunks* —arquetípicos de comienzos de los 80— es de una conformidad apática, eterna e inmutable.

6.5. *RUMBLE FISH*: LA VERSIÓN COPPOLA DEL “FIN DE LOS METARRELATOS”

Una ambigua interpelación a esta nueva conformidad apática de los 80 la podemos encontrar en el binomio que forman *The Outsiders (Rebeldes)* y *Rumble Fish (La ley de la calle)*. Ambas películas fueron dirigidas por Francis Ford Coppola y estrenadas en el mismo año 1983. Basadas en sendas novelas de Susan E. Hinton, los años de publicación de las mismas —la primera en 1966 y la segunda en 1975— son más que relevantes para el análisis que proponemos.

La intencionalidad del director en la realización de estas películas se expresa en que:

Rumble Fish es una especie de novela existencial para los jóvenes. Su tema dice que es necesario abandonar a las personas que se ama si se quiere sobrevivir. Y su héroe es un muchacho que idolatra a su hermano mayor. He tenido la idea de hacer un film de vanguardia para adolescentes, cosa que prácticamente no existe. En música se autoriza a hacerlo, se sabe que los jóvenes tienen un oído que acepta la innovación y la complejidad. Pero no se intenta hacerlo nunca en el cine. Era como hacer *Pedro y el lobo*, pero en lugar de introducir la orquesta yo utilizaba el objetivo 18 mm., la mezcla de color y blanco y negro, muchas cosas diferentes para mostrar que el cine puede ser mucho más libre de lo que se cree. *The Outsiders* y *Rumble Fish*, rodadas casi al mismo tiempo, con los mismos técnicos y los mismos actores, representan las dos caras de la misma medalla, aunque el segundo es, para mi gusto, mejor, porque está puesto en escena con un estilo más inhabitual²¹³.

Más que dos caras de una misma medalla, veremos que es posible detectar un hilo conductor invisible que conecta ambos filmes que va desde el universo de las pandillas de los años 50 en *The Outsiders* hasta la atmósfera sórdida y desencantada en *Rumble Fish* (esta última es, a su vez, una visión *aggiornada* a la década de los 80 de la atmósfera postsentista de la novela original de Hinton de 1975).

En *The Outsiders* hay una intención de reducir la conflictividad juvenil al clásico enfrentamiento entre pandillas pertenecientes a clases sociales antagónicas: por un lado, los *greasers*, “basura blanca con pelo largo y grasiento”; por otro lado, los *socs*, “basura blanca con un mustang que le combina”. Coppola reconstruye este par dicotómico a través de una narrativa lineal en *flash-back* donde la pelea callejera final funciona como clímax con el desenlace trágico de una muerte joven y donde la bella fotografía de atardeceres románticos remite a *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939). Al contrario de *Rebel Without a Cause*, el director evita representar el choque entre padres e hijos —los primeros están ausentes por muerte o son presentados en silueta a través de cortinas desde planos muy lejanos mientras se pelean en el interior de sus casas—,

²¹³ COPPOLA, F. F.: citado en *Francis Ford Coppola. La ley de la calle*, Dossier de la Revista Videoteca del Dr. Caligari, Buenos Aires, mayo de 1994, p. 3.

aislando a los jóvenes que se contraponen en una dinámica endogámica. De esta manera, la película parece resumirse a una vistosa operación nostálgica que reivindica la “acción” de los jóvenes cincuentistas —aunque se cuestione su carácter violento— frente a la “inacción” de los 80.

Paradójicamente, en *Rumble Fish* —y siguiendo con esta línea retrospectiva sobre un mismo período histórico, los años 50—, Coppola-Hinton replantean el asunto al presentar un nuevo universo *postoutsiders* después del fin de las pandillas a partir de la explicación simplista de la irrupción de la heroína como droga disruptiva. Ahora, la estética luminosa de *The Outsiders* deja lugar a un sombrío blanco y negro que aproxima a Coppola al universo minimalista de un Jarmusch: una narrativa circular atemporal, personajes que deambulan sin rumbo en medio de la niebla, fuertes contrastes con sombras proyectadas en paredes y reflejos del agua en calles empapadas, planos fijos de larga duración, etcétera.

El agregado de toques expresionistas —una escena inicial de enfrentamiento pandillero en un estacionamiento subterráneo recuerda a la atmósfera del “juicio popular” de *M* (*M, el vampiro de Düsseldorf*, 1931) de Fritz Lang—, no hace más que acentuar el carácter onírico de una década ya de por sí oscura y pletórica de neoconservadurismo.

El regreso del líder juvenil carismático —“El chico de la Moto”, hermano de Rusty James—, se presta para ser analizado desde un punto de vista cosmogónico (referencias a diferentes mitos aparecen en reiteradas ocasiones en la novela de Hinton) :

Los relatos míticos que contemplan la existencia de los dos hermanos generalmente se estructuran a través de la partida de uno de ellos a la aventura y su derrota en el terreno de las pruebas, lo que provoca que el segundo vaya en rescate del primero y triunfe en las pruebas donde su hermano falló. Coppola inicia la historia de los hermanos con el regreso de uno de ellos (el Chico de la Moto), y lo cierra con el arribo de Rusty James al Océano (empresa en la que su hermano había fallado). Entre estos dos momentos de la historia se verifican: una gran transformación en Rusty James, y el sacrificio del Chico de la Moto²¹⁴.

²¹⁴ CAMPODONICO, H.: “Una cosmogonía underground”, en *Francis Ford Coppola. La ley de la calle*, Dossier de la Revista Videoteca del Dr. Caligari, Buenos Aires, mayo de 1994, p. 14.

Más allá que la coda final del arribo al océano no pasa de ser otro homenaje, un *revival* del final de *Les quatre cents coups* (*Los cuatrocientos golpes*, 1959) de François Truffaut, es muy discutible concebir que se ha producido “una gran transformación” en el hermano menor: esa “postura suspensiva” que asume el personaje, allá a lo lejos entre las gaviotas a orillas del mar en el atardecer, parecería expresar lo contrario, de que todo permanece inmodificado.

Para nosotros, lo verdaderamente relevante de este regreso consiste en que nos permite afirmar que *Rumble Fish* tiene mucho más que ver con la contracultura de los 60 que con el enfrentamiento de pandillas de los 50 (aunque aparezca con esa envoltura mística). No es casual que el padre de los jóvenes protagonistas sea Dennis Hopper, figura emblemática de *Easy Rider*, que aquí es caracterizado como un alcohólico despreciable que sobrevive como un parásito de la ayuda del Estado.

En un momento “El chico de la Moto” dice: “si quieres guiar a la gente, tienes que tener una meta”. Como esa meta ya no existe, entonces en lugar de los grandes proyectos de emancipación social de los 60 ahora sólo queda el micro-objetivo simbólico de liberar a un puñado de peces de colores “luchadores” arrojándolos al río. Con esta inversión de la fábula del flautista de Hamelín, el joven protagonista recupera —antes de ser abatido por la policía— una mística rebelde, que ahora es apacible y de “baja intensidad”. En ese sentido, *Rumble Fish* representa, en plena era posmoderna, la particular versión de Coppola acerca del “fin de los metarrelatos”.

6.6. *WILD AT HEART*: LA MANIPULACIÓN BIZARRA DE DAVID LYNCH

Inspirada en el libro homónimo de Barry Gifford, *Wild at Heart* (*Corazón salvaje*, 1990), es la historia itinerante de sus dos protagonistas jóvenes, Sailor y Lula, desde un lugar indeterminado en la frontera entre las dos Carolinas hasta la localidad de Big Tuna. Según declaraciones del propio director, David Lynch, la película “es una historia

de amor que se desarrolla a lo largo de una extraña carretera que atraviesa el mundo moderno”.²¹⁵

En el filme aparecen las marcas de estilo que han definido la impronta del director como eximio representante de la posmodernidad cinematográfica con sus postulados de relativismo y pérdida de trascendencia. Para ello, lo que hace Lynch es embarcarse en la construcción de atmósferas oníricas raras y opresivas donde el fuego cobra especial predominancia, utilizando a la inquietud como arma desconcertante y una violencia sin objeto y sin sentido que nunca desemboca en nada. Todo ello complementado, desde sus primeros cortometrajes, con un placer por lo orgánico y la profusión de fluidos (vómitos, sangre y orina) salpicados por diálogos delirantes proferidos por una multiplicidad de personajes bizarros que son machacados sensorialmente desde una muy elaborada banda de sonido.

El relativismo del conocimiento tiene un particular destaque en *Wild at Heart*. En un momento Sailor le dice a Lula: “Extrañas a tu mamá y es una lástima. La forma como funciona tu cabeza, eso es tu propio misterio privado”.

Hay tres aspectos del cine de Lynch que nos interesa destacar. A saber: la confluencia de varios niveles de la realidad, la destrucción del hogar y un anhelo de reconstrucción a partir de una regresión a la infancia y, por último, el “culto crítico” a los años 40 y 50 del *American way of life*.

Respecto al abordaje de los diferentes niveles de la realidad, dice Lynch:

Aprendí que debajo de la superficie hay otro mundo y aún más mundos diferentes a medida que profundizas más. Ya lo sabía de chaval, pero no podía encontrar pruebas. Sólo era una sensación. Hay bondad en los cielos azules y las flores, pero otra fuerza, un dolor y una decadencia salvajes,, acompaña a todo. Es como los científicos que empiezan en la superficie de algo y se ponen a ahondar. Llegan hasta las partículas subatómicas y su mundo se convierte en algo muy abstracto. En cierto sentido, son como pintores abstractos.²¹⁶

²¹⁵ Declaraciones de Lynch en el DVD de la película. Citado en: CASAS, Q.: *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 213.

²¹⁶ RODLEY C. : *David Lynch por David Lynch*, Barcelona, Alba editorial, 2001, pp. 27-28

Ese contraste entre diferentes niveles de la realidad que se unifican siempre a partir de elementos antitéticos, adquiere una primera culminación estilística en *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, 1986). Es que a partir del orificio siniestralmente amplificado de una oreja cortada encontrada al azar en un jardín, se traspasa esa realidad apacible de un pueblo del interior de Estados Unidos para dar paso a un mundo sórdido de tortura y vejámenes de todo tipo. “Así es como yo veo América. Hay un aspecto muy inocente e ingenuo en la vida americana y también hay horror y maldad”, nos dice Lynch.²¹⁷

En *Wild at Heart*, esa contraposición se expresa en el hecho de que los personajes humanos se desplazan en un universo anormal que es sumamente extraño en su superficie. En algún momento Lula dice que este mundo “tiene el corazón salvaje y la cabeza loca”. De ahí el título del filme.

La relación idealizada entre Sailor y Lula —a partir de una pseudo liberación sexual y existencial— es, en realidad, una imagen de ensoñación, un pensamiento fuertemente autoparodiado a partir de un optimismo cuasi infantil. Dice Lula en un pasaje del filme: “¿No sería fabuloso que siguiéramos enamorados durante toda la vida?; a lo que Sailor responde: “Hice cosas de las cuales no estoy orgulloso. Pero desde ahora, no haré nada sin una buena razón. Estoy seguro que las cosas mejorarán”.

Lynch ensombrece esta felicidad onírica cubriéndola con un manto de irrealidad y extrañeza a través del leitmotiv visual de las bocanadas de humo:

Las bocanadas expresan hasta qué punto está minado para Sailor y Lula su presente de felicidad y libertad, y no a causa de la malevolencia de los que les desean el mal —que, por otra parte, fracasarán—, sino porque la fragilidad está definitivamente inscrita en ellos mismos, en sus cuerpos y en sus mentes debido a su historia (...) Lo característico de esas bocanadas es, por lo tanto, su ambigüedad respecto a lo que expresan según la manera en que se hagan: bien una recarga de energía, bien un aliento que pesa sobre el destino, bien un agujero de desesperanza que se abre al paso de los personajes.²¹⁸

²¹⁷ Ibid. p. 224.

²¹⁸ CHION, M.: *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 202.

Uno de los tópicos fundamentales del filme es cómo se parapetan la pareja juvenil protagonista frente a una familia desestructurada, incestuosa y violenta:

A pesar de las tonterías de Sailor, no hay en ellos ningún tipo de desafío a la ley o la sociedad, y aún menos respecto a la familia. El crimen, la transgresión, la violación, la seducción incestuosa y el atentado a los valores familiares son en la parte de los adultos y los padres donde hay que ir a buscarlos; los niños no aspiran más que a mantener un amor puro, bendecido con un nacimiento. De hecho, *Corazón salvaje* es un afectuoso ensueño sobre unos padres a los que se entendería bien y que, al mismo tiempo, no serían aburridos. Padres que nos reconciasen con el placer de estar vivo.²¹⁹

En contraposición a *American Graffiti*, la conexión de Lynch con el *American way of life* es intencionalmente ambigua y no tiene el carácter edulcorado de reminiscencia nostálgica de aquella. La estética posmoderna en el diseño de arte (maquillaje, vestuario, etcétera) de *Wild at Heart* y su aproximación musical en contrapunto —teniendo a Elvis Presley como estandarte—, no obsta, como ya se constataba en *Blue Velvet*, reconocer la existencia del horror familiar tras la desintegración de los 80. Es por ello que “*Corazón salvaje* es una película de infancia, una película de un niño que lo ve todo grande y contrastado, y las referencias a *El mago de Oz* van en ese sentido”.²²⁰ Unos jóvenes-niños que en compensación por el descalabro familiar y social reinante, intentan construir un nuevo mundo idílico, libre de aberraciones.

Y en ese recorrido, *Wild at Heart* atraviesa sin nostalgia ni remordimientos a los contraculturales y rebeldes años 60 enmarcándolos como simples mojones testimoniales de un pasado fracasado y perimido: su estructura narrativa es un *road movie* que necesariamente remite a *Easy Rider*; el triángulo amoroso, insinuado pero nunca consumado, entre Sailor, Lula y su madre Marietta es un guiño complaciente a *The Graduate*.

Al final, el reencuentro idílico de Sailor junto a Lula y el niño —mientras el primero canta *Love me Tender*, su canción favorita de Elvis Presley—, no pasará de ser más que

²¹⁹ Ibid. pp. 198-199.

²²⁰ Ibid. p. 199.

una expresión trivial de unos estados provisorios sin-sentido que han sido siempre productos de la manipulación discrecional y sin escrúpulos a lo largo del relato. Será necesaria la presencia de un dispositivo fantástico exógeno que se corporizará en la figura de “una bruja buena” —antítesis de la “bruja mala” que es Marietta— para intentar eternizar ese instante de vinculación afectiva que moldea a la “nueva familia”. Sin embargo, este momento será efímero e ilusorio pues los mecanismos de adaptación conformistas de los jóvenes personajes nunca dejan la sensación de haber sido elaborados por ellos mismos desde sus potenciales creativos. En realidad, Sailor y Lula, junto al resto de los personajes *freaks* de la película, no son más que simples marionetas que han servido como insumo proyectivo de carácter bizarro, provocativo y “transgresor” para la conformación del mecanismo de adaptación del propio Lynch, y a través de él y de su arte, del de sus acólitos.

6.7. *SLACKER*, LA LEGITIMACIÓN DE LA APATÍA

En 1991, Richard Linklater²²¹, escribe y dirige *Slacker*, una película determinante para poder interpretar y comprender a la nueva Generación X, en una visión, si se quiere más penetrante y “filosófica”, de su *modus operandi*. Justamente, lo valioso de este filme es que trasciende los aspectos meramente sociológicos para embarcarnos en las profundidades del mundo X.

El comienzo del film parece instalarnos de inmediato en el universo de Jarmusch: un joven, que está recostado sobre la ventanilla de un autobús, se despierta con las primeras horas del amanecer, mientras el coche arriba a la estación. Toma un taxi y comienza a hablar sin interrupción durante casi cinco minutos sin que el conductor emita vocablo alguno ni altere su rostro impávido.

²²¹ Director norteamericano independiente que luego se haría famoso por su “Trilogía del amor”: *Before Sunrise* (*Antes del amanecer*, 1995), *Before Sunset* (*Antes del atardecer*, 2004) y *Before Midnight* (*Antes del anochecer*, 2013) protagonizadas por su actor fetiche Ethan Hawke y Julie Delpy.

Como en Jarmusch la escena está filmada en un plano-secuencia con la cámara fija empotrada sobre el vehículo, registrando así a los personajes de frente. Este largo *travelling* desde un auto en movimiento, es idéntico a los que realizara Jarmusch en *Stranger Than Paradise*, con la salvedad de que en este caso el personaje joven (que es el propio director Linklater) se expresa en una suerte de soliloquio —en principio retórico y especulativo— que se clausura en sí mismo.

El *American Insomnia*, concepto fundamental que usáramos para caracterizar el cine de Jarmusch —y por extensión a la apatía y el desencanto posmoderno— es ahora insuficiente e inadecuado para representar a este nuevo tipo, apático sí, pero hiperverborrágico.

Este monólogo desenfrenado (que contrasta con el plano fijo y la inmovilidad de la cámara) viene a demostrar aquello de que apatía no es sinónimo de silencio: se puede hablar muchísimo mientras se permanece recluido en el yo. Reproduzcamos y analicemos en detalle este soliloquio inicial: “¿Tienes sueños que parecen reales?”, es la primera línea del diálogo-monólogo que le profiere Linklater al taxista. Luego de describir una serie de sueños que ha tenido, el protagonista prosigue y se detiene en el último sueño:

“En vez de pasar algo raro no pasaba nada... Como en *El último hombre vivo*, no había nadie. Yo viajaba por ahí, mirando por la ventanilla de trenes, autobuses y coches. Cuando estaba en casa no hacía más que cambiar de canal, leer... ¿Cuántas veces sueña uno que lee?... Acababa de leer un libro... Era mi sueño, lo escribiría yo... La idea del libro era que cada pensamiento crea una realidad. En cada elección o decisión tomada, lo que no haces, se fracciona y se convierte en otra realidad. Continúa a partir de ahí, para siempre. Es como... en *El mago de Oz*, cuando Dorothy y el espantapájaros se encuentran, deben decidir qué camino seguir y acaban tomando una dirección. Los otros caminos, al considerarlos, se convirtieron en realidades. Continuaron toda una vida. Películas totalmente distintas. Pero nunca las veremos, estamos atrapados en una realidad. Otro ejemplo: Antes, en la estación de autobuses. Al bajar, se me pasó por la cabeza no coger un taxi. Ir andando, hacer auto-stop o algo así (...) Ahora mismo existe otra realidad en la que yo estoy en la estación y tú llevas a otro. Esa realidad se ve a sí

misma como la única realidad. Y ahora estoy en la estación, seguramente hojeando un periódico, o buscando una cabina. Una mujer preciosa se me acerca y empieza a hablar conmigo. Acaba por ofrecer a llevarme. Congeniamos y jugamos al *pinball*. Vamos a su piso que es genial y me quedo a vivir con ella. Imagina que sueño una noche con una desconocida, o que vivo en un lugar desconocido. Sería una visión momentánea de esta otra realidad que se creó en la estación. Y desde esa realidad podría soñar con ésta. Este sería mi sueño de esa realidad. Es como el sueño del autobús, el ciclo completo. Mierda, debería haberme quedado en la estación”.

Este extenso soliloquio inicial —que dará la pauta y el tono general del film— difiere sustancialmente del comienzo de *Reality Bites* porque no se detiene exclusivamente en interpelar “económicamente” a la generación de los 60 que ha mutado (*hippies-yuppies*), supuestamente responsable de la precariedad y subcalificación del empleo de la Generación X.

En *Slacker* hay también una verdadera “declaración de principios”, que incluye, no sólo, una motivación más profunda del accionar de una nueva generación, sino también, y fundamentalmente, una evaluación —aunque expuesta entrelíneas— sobre las causas del fracaso de la rebeldía contracultural de los 60.²²² Algunos apuntes sobre esta extensa exposición inicial.

Para Linklater, no hay diferencia de estatuto entre la realidad y el sueño. En una particular relectura posmoderna del idealismo platónico²²³ lo que se termina reivindicando es la fantasía imaginaria de lo onírico en detrimento de lo realmente existente. El sueño es el que legitima la actitud apática que un individuo pueda tener en el mundo real. Si lo que importa es el mundo de la ensoñación, entonces ¿qué importancia puede tener lo que alguien haga en la realidad, en su vida cotidiana? ¿Qué

²²² En una línea similar, es el dispositivo que utiliza —aunque con argumentos más cercanos a Shakespeare— Gus Van Sant en *My Own Private Idaho* (*Mi Idaho privado*, 1991), película realizada el mismo año que *Slacker*. En el próximo apartado nos detendremos particularmente en el análisis de este film y su conexión con otro emblemático del Nuevo Cine Norteamericano de los 60, *Easy Rider*.

²²³ Véase su famoso “Mito de la caverna” en PLATÓN, *La república*, Libro VII, Barcelona, Ediciones Altaya, 1993, p. 322.

tiene de malo ser apático y no tener motivación si la verdadera vida “se juega” en el mundo de los sueños?

Por ello mismo, no tiene ningún sentido intentar la transformación de la realidad (por ejemplo, lo que se proponía con la utopía sesentista) si yo construyo ese “real” a partir de mi propio pensamiento (el “Mundo de las Ideas” de Platón). A lo sumo, puede suceder que aparezcan consecuencias no deseadas de ese, mi libre albedrío ideológico. Lo único que puede suceder es que me termine perdiendo en ese laberinto espacial y temporal en la medida que “estamos atrapados en una realidad” y los otros caminos posibles del mundo onírico se puedan transformar en otras realidades posibles.

Este relativismo espacio-temporal de Linklater —que como ya vimos, es un tópico típicamente posmoderno— claramente tiene sus puntos de contacto con la obra literaria de José Luis Borges, particularmente con su cuento “policial” de 1941, *El jardín de senderos que se bifurcan*, una metáfora del Tiempo, del cuál extraemos un pasaje:

El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên. (...) no emplea una sola vez la palabra tiempo. La explicación es obvia: “El jardín de senderos que se bifurcan” es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”²²⁴.

Este relativismo espacio-temporal —que podemos conectar, a su vez, con el relativismo moral de *American Psycho*—, es un concepto que está asociado, no sólo al fatalismo de matriz aristotélica (“todo lo que ocurre debe suceder inevitablemente”) sino a las

²²⁴ BORGES, J. L.: “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1971. Este cuento, a su vez, fue fuente de inspiración para Deleuze cuando en la *Paradoja de los futuros contingentes* intentó ilustrar el concepto *leibniziano* de la existencia simultánea de varios mundos.

cuestiones del azar posmoderno. A propósito de esto último, es ineludible recurrir a la obra de Krzysztof Kieslowski, la *Trilogía tres colores*.²²⁵

Inmediatamente que termina este soliloquio primigenio en *Slacker*, nuestro protagonista se baja del taxi y se enfrenta, junto a otros individuos, a un accidente automovilístico en plena calle y decide... no intervenir, partiendo presuroso del escenario fatal. Ahora, asumiendo plenamente en la praxis su discurso apático iniciático de corte idealista, éste se termina transformando en el taxista impávido del comienzo, aquel interlocutor que nunca fue.

A partir de este accidente²²⁶ —que representa el punto extremo y culminante de la irresponsabilidad, el hiperindividualismo y la falta de solidaridad—, la película hace confluír una centena de personajes variopintos, bizarros y *freaks* que, con variantes, llevan adelante y ponen en práctica ese monólogo inicial de Linklater.

Se produce entonces un entrecruzamiento de “historias mínimas” con personajes que hablan ininterrumpidamente de diferentes temas, mientras caminan o simplemente están confinados, “suspendidos” en habitaciones paupérrimas.

La estructura narrativa que presenta la película es una especie de “carrera de relevos”²²⁷, donde un personaje da la entrada a otro, y así sucesivamente. Obviamente que, como toda película minimalista, no hay un argumento central que funcione como hilo conductor de una historia, sino que, como ya vimos en el cine de Jarmush, aquí no hay causalidad ni drama (el accidente está simplemente registrado y sólo sirve para “lanzar” a los diferentes personajes al escenario filmico).

Realizada con un muy bajo presupuesto, la estética cruda y despojada de *Slacker*, se nos presenta como un falso documental dónde desfilan, no sólo jóvenes prototipo de la denominada Generación X, sino también viejos y hasta niños. Es como que Linklater

²²⁵ *Bleu* (*Azul*, 1993), *Blanc* (*Blanco*, 1993) y *Rouge* (*Rojo*, 1994). Son los colores de la bandera francesa. Cada uno de los filmes alude a los principios fundamentales de la Revolución Francesa: libertad, fraternidad e igualdad.

²²⁶ Aparecen una serie de personajes, que de la misma forma que Linklater (el joven del taxi), se desentienden de la mujer tirada en la calle, y se alejan rápidamente en diferentes direcciones.

²²⁷ Esta estructura es la que aparece en *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*), film de Luis Buñuel de 1974. La impronta surrealista de este director parece impregnar la atmósfera onírica y bizarra de *Slacker*.

quisiera decirnos que esa apatía y desmotivación generalizada (que en realidad, no olvidemos puede ser el producto de un sueño) no tiene un anclaje generacional sino que comprende a toda la sociedad: todos los personajes deambulan sin rumbo, atraviesan una y otra vez la ciudad de Austin gastando su energía en perder el tiempo en una especie de saturación vegetativa. Hay dos escenas dónde particularmente esta atmósfera global de ensoñación se hace presente.

El primero es el episodio del joven enclaustrado en un pequeño habitáculo repleto de televisores, uno de los cuales, carga él mismo en su espalda. De lo que se trata es de establecer una fusión perfecta entre el sujeto y el objeto, lográndose en palabras del propio personaje “una relación armoniosa, un equilibrio con la TV”, con una impronta sexual no declarada, pero subyacente.²²⁸ Y más adelante, el joven prosigue:

“Todos conocen los poderes psíquicos de la imagen televisiva, pero debemos capitalizarlo y hacer que trabaje para nosotros y no al revés (...) Una imagen de video es más poderosa y útil que un hecho real. La última vez que salí, cuando salía antes, bajaba por la calle y un tío salió disparado de un bar. Tenía un cuchillo en la espalda. Se desplomó en el suelo... Y ahora no tengo referencia alguna. No puedo verlo, no puedo rebobinar, pausarlo, ponerlo a cámara lenta para ver los detalles. Y la sangre estaba mal, no parecía sangre. El color estaba mal y no podía ajustarlo. Estaba viéndolo de verdad, pero no estaba bien. Y no vi el impacto del cuchillo en el cuerpo. Me perdí esa parte”.

En una variante del soliloquio del comienzo, ahora nuestro joven no sólo se ha fundido con el mundo virtual de la televisión sino que relega a un plano absolutamente secundario y subordinado a la “realidad”, que es una entidad de una relevancia estética muy inferior al primero de esos mundos (“el virtual”). En un claro antecedente de lo que sucederá en *Matrix*²²⁹, lo que se produce aquí es la evanescencia del individuo en el mundo virtual, en este caso el de la televisión. Se trata de la absorción y

²²⁸ Algo similar aparece en el film de David Cronenberg, *Crash* (1996), adaptación cinematográfica de la obra literaria homónima de J. G. Ballard. Aquí la relación sujeto-objeto adopta la forma mimética de fusión del hombre con la máquina, representación posmoderna por excelencia de la vinculación entre el sexo y la violencia.

²²⁹ *The Matrix*, película norteamericana de los Hermanos Wachowski de 1999 que será analizada en el último capítulo.

deshumanización más absoluta, lo que también remite a la “muerte del sujeto”, específicamente en su versión postestructuralista francesa²³⁰.

El otro episodio relevante del film es el del viejo que rememora —luego sabremos que es falso— su participación en la Guerra Civil Española de 1936 cuando “los comunistas aniquilaron la revolución”. Este viejo protagonista, que también reivindica “un anarquismo auténtico como ideología revolucionaria en contra del individualismo egoísta de los libertarios modernos”, porque, “en aquellos tiempos se ponían en práctica los ideales” (el cual, a su vez, se conecta con el atentado perpetrado por Charles Whitman en la misma ciudad de Austin)²³¹, representa la quintaesencia del fracaso y la impotencia revolucionaria. En la visión de Linklater este personaje sólo sirve para ilustrar la inutilidad del acto revolucionario: de todo esto lo único que queda son las rememoraciones de impronta existencial sin ningún tipo de consecuencias en la transformación de la vida práctica. En ese sentido, este viejo nostálgico de revoluciones fallidas, pasa a formar parte de uno de los tantos personajes de *Slacker* que deambulan sin rumbo por el universo de la desolación X.

Es interesante trazar una analogía entre esta impotencia apática de los 80 y el fin de uno de los movimientos más importantes de la vanguardia artística y política de comienzos del siglo XX: el surrealismo. En 1955, se encuentran en París André Breton, padre fundador de este movimiento, y Luis Buñuel, uno de sus representantes más célebres (aunque este último ya estaba desvinculado formalmente del mismo). En dicha ocasión, con tristeza, Breton le reconocía a Buñuel que el escándalo —piedra angular del dispositivo surrealista— ya no existía más²³². Lo que Breton quería expresar en aquel momento era que los actos provocativos ya no transgredían; por el contrario, ahora pasaban a formar parte del conjunto de valores aceptables de un nuevo orden social

²³⁰ Nos referimos aquí —entre otros— a los trabajos de Roland Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida, el ya mencionado Gilles Deleuze y Julia Kristeva.

²³¹ El 1 de agosto de 1966, desde el mirador de la torre más alta de la ciudad de Austin, en Texas, el ex marine Charles Whitman asesinó a balazos a 16 personas, configurando así la primera matanza masiva en Estados Unidos.

²³² Esta anécdota aparece en el libro autobiográfico *Luis Buñuel, mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 111-112.

bautizado en 1967 por Guy Debord como “la sociedad del espectáculo”. En un pasaje del Segundo Manifiesto Surrealista, escrito por Breton en 1930, se dice que “el acto surrealista más puro consiste en empuñar un revólver y descargarlo al azar sobre la multitud”. La masacre de Austin —a la que seguirían otras muchas, en el mundo entero— lo que viene a confirmar es como la patética realidad (y no “el mundo de sueños”) terminaba por fagocitar al acto surrealista más puro. De esta manera, parecían confirmarse los peores pronósticos de Breton acerca del fin de la provocación.

En *Slacker*, este proceso, de alguna manera, ahora se invierte: en lugar de que la realidad engulla al pensamiento (a la idea de provocación del surrealismo), ahora es lo virtual (los sueños y pensamientos de la televisión), lo que se termina absorbiendo a lo real. En el caso de nuestro viejo protagonista, este proceso tiene una buena dosis de autoindulgencia: “Me ha llevado toda una vida, pero casi he perdonado, no sólo a mi gente, sino a la raza humana en su totalidad. Ahora sólo me dirijo a seres humanos singulares”. Es lo último que éste dice, mientras se encamina de regreso hacia su casa, acompañado por el joven impertérrito que simplemente aparece junto a él sin responder (en una actitud similar al taxista del comienzo).

En la última parte de la película, en los últimos quince minutos, esta visión escéptica, proferida por el viejo, parece relativizarse. Hasta ese momento a lo que hemos asistido es al deambular sin rumbo de decenas de personajes hiperverborrágicos como máxima expresión de ese tedio posmoderno.

Una vez que se produce el último entrecruzamiento de personajes; por un lado, aparece caminando otro viejo que registra en un grabador sus disquisiciones sobre la libertad y la “belleza de la vida” y la necesidad de “entregarse a ella completamente”, por otro lado, un joven, que desde un autoparlante convoca a una orgía de violencia y destrucción:

“Disparad, matad, golpead, acuchillad, aplastad, cortad, echad puto aceite hirviendo... Quiero ver a gente poniendo cosas ocultas en coches, que exploten y vean explotar a la gente. Quiero ver un cuchillo cortando, en rodajas, en trozos y explotando. Un programa de armas gratuitas... voy a resolver todos los problemas”.

De esta forma, Eros y Tánatos confluyen como dos estados antitéticos de impronta existencialista. Justo inmediatamente después de este último cruce, hacen irrupción unos jóvenes que, desde un automóvil descapotable, registran irónicamente, con sus cámaras a este último personaje, verdadera encarnación del mal. Este registro lúdico, esta “pixelvisión”, este intento de trascender una realidad insulsa y monocorde, conecta, de alguna manera, con el monólogo inicial de Linklater: es posible y deseable construir una otra realidad a partir de la imagen-sueño de lo virtual, una realidad portadora de una belleza y de un sentido que hasta ahora aparece clausurado. Este sería entonces el significado del último plano de la película cuando la cámara —que ahora se transforma en subjetiva y ha sido arrojada al vacío—, comienza a registrar pinceladas y trazos abstractos, que lentamente ralentizados, se terminan convirtiendo en un acto de sublimación artística ante la decadencia de lo real existente²³³.

Al final, no debemos olvidar que es ese mismo universo apático el que permite la construcción de “otros mundos posibles”, una vez que se han agotado las veleidades pasadas de transformación de la sociedad, y con ella, del mundo real (representadas por el personaje del viejo anarquista). Es posible interpretar este final de *Slacker* bajo el prisma del cine de Michelangelo Antonioni. No sólo en cuánto a la similitud en representar la errancia, la incomunicación y la pérdida de sentido vital, sino, en cuánto a la emulación de una determinada estructura narrativa que el director italiano utilizase en sus películas y que incluye aquel “deslumbramiento” (Dasein) de los personajes como forma de enaltecer una realidad que hasta ese momento se presentaba como monótona y sin sentido. *Slacker* bebe de esta fuente del cine de Antonioni. No es para nada casualidad que el personaje “antiartista” que está en el *pub* al final de la película

²³³ Este mismo mecanismo de sublimación de una realidad decadente a través de la belleza del arte es lo que propone Andrei Tarkovski, particularmente en el final de *Andrei Rublev* (1966). Luego de haber registrado, en un austero blanco y negro, la violencia y el descalabro de lo real —corolario, entre otros, de las invasiones tártaras—, al final aparece el color de los íconos pintados por Rublev (los de la Trinidad) como exaltación suprema de una espiritualidad trascendente. En palabras de Tarkovski: “La afirmación central de esta película es precisamente el hecho de que un artista sólo será capaz de expresar el ideal moral de su época si no huye de sus sangrientas heridas, si las vive en su propio cuerpo, en su propia vida. El trascender en nombre de un quehacer superior una verdad *baja*, experimentada en toda su crueldad: ésa es la verdadera misión del arte, que en esencia es algo casi religioso, una toma de conciencia sagrada de un alto deber espiritual”. TARKOVSKI, A.: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 2009, pp. 195-196.

mencione a *Blow-up* cuando habla con la joven fotógrafa. De esta manera, emulando el estilo de un maestro del cine, es que Linklater termina de procesar la operación de legitimar artísticamente a la apatía y el desencanto posmoderno de los años 80.

6.8. DIÁLOGO INTERFÍLMICO ENTRE *MY OWN PRIVATE IDAHO* Y *EASY RIDER*

En 1991, *My Own Private Idaho* (*Mi mundo privado*) de Gus Van Sant, representó tal vez la que fuera una de las expresiones cinematográficas más acabadas de un determinado tipo juvenil —apático y desencantado— que venía prefigurándose a lo largo de la década anterior. Esta película establece un preciso y sofisticado diálogo interfílmico en cada una de sus escenas con *Easy Rider* (*Buscando mi destino*), aquel otro filme emblemático, pero de la década de los 60. En el balance que Gus Van Sant procesa del fracaso de la rebeldía sesentista desde una óptica posmoderna, hay un momento culminante cuándo Scott —a través de un monólogo inspirado en Enrique IV de Shakespeare—, expresa su mutación en *yuppie* ante el desconcierto de Bob “el pordiosero”. La adaptación de los personajes shakesperianos (Scott como el Príncipe Hal y Bob como Falstaff) y su traslación a un contexto histórico contemporáneo (Scott se refiere a Bob como “maestro psicodélico” en una referencia explícita a los años 60) estaría expresando la clara intención del director de universalizar y esencializar ese fracaso: la rebeldía sesentista fracasa en su intento de transformación radical del mundo porque la conversión *hippie-yuppie* estaría ya preestablecida e inscripta de antemano en la naturaleza de un joven que, inexorablemente, más tarde o más temprano, devendrá en adulto. Analicemos en detalle este diálogo interfílmico sobre bases shakesperianas mientras reflexionamos sobre la validez o no de este proceso de (des)historización que el director propone.

6.8.1. EL TIEMPO Y EL MOVIMIENTO: CIRCULARIDAD VERSUS LINEALIDAD

My Own Private Idaho no sólo es la obra definitiva acerca de la apatía y el tedio posmoderno sino que también es una excelente representación sociológica de la Generación X. Es cierto que, como vimos, ya en 1984 *Stranger Than Paradise* de Jim Jarmusch había sentado las bases de este nuevo comportamiento juvenil. Pero como decíamos, lo más relevante de la película es el diálogo interfilmico que establece con *Easy Rider*. Es en este sentido que se debe valorar una obra como *My Own Private Idaho*: se trata de un primer balance muy elaborado, crítico y refinado —tanto conceptual como estético—; un “ajuste de cuentas” holístico con los tumultuosos y rebeldes años 60, desde la apatía y el desencanto de los 80²³⁴.

Aparecen en *My Own Private Idaho* la típica “fauna posmoderna”: jóvenes desempleados (o subempleados por debajo de su calificación) provenientes de familias desestructuradas que deambulan sin rumbo; *losers* que se prostituyen y están al servicio de adultos *yuppies* en una sociedad cada vez más globalizada. De todas formas, lo más relevante del film es esa interpelación crítica que establece con los 60.

En la primera y extensa secuencia de *My Own Private Idaho*, Mike (River Phoenix) está en el medio de un paisaje desolado haciendo disquisiciones especulativas sobre el significado del camino y “el eterno retorno” al mismo: “Conozco este camino. Como la cara de alguien. Como una cara hecha de mierda”. Mike camina, recorriendo lentamente de un extremo al otro la carretera mientras controla el tiempo con un cronómetro. Ya esta primera actividad vacua, carente de sentido, marcará el tono monótono y monocorde del filme, máxima representación de la apatía y desmotivación de este personaje-arquetipo X.

El final de la película retrotrae a esta secuencia inicial. Mike vuelve a aparecer en el mismo camino haciendo las mismas disquisiciones sin que haya “avanzado” un ápice en la respuesta a sus interrogantes de corte metafísico.

²³⁴ La obra cinematográfica de “ajuste” definitivo con las generaciones juveniles del pasado (de los 60, pero también de los 70 y los 80) es *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle. En el capítulo 8 analizaremos en detalle esta película.

Esta estructura narrativa circular —prototipo posmoderno del viaje que se cierra sobre sí mismo— es la antítesis perfecta de la que utiliza Dennis Hopper en *Easy Rider*. En esta última película, lo primero que hace Wyatt (el personaje de Peter Fonda) antes de emprender el *road movie* junto a Billy (Dennis Hopper), es arrojar su reloj pulsera (que es el que registra el tiempo burgués de la eficiencia productiva capitalista) a la vera del camino. Era la metáfora del advenimiento de un nuevo tiempo (“la era de acuario”).

Recordemos, que a fines de los 60, lo que los jóvenes buscaban era construir una nueva sociedad cuyas relaciones sociales no estuvieran pautadas bajo el cálculo racional y egoísta del modo de producción capitalista. En ese sentido y desde un punto de vista sistémico, “el amor y paz” de los *hippies*, era una verdadera “pérdida de tiempo”. La película de Hopper y Fonda es uno de ejemplos más paradigmáticos de ese viaje y huida sesentista; una expresión culminante de aquel *drop out*, el “saltar afuera” de la sociedad burguesa, propugnado por el gurú psicodélico Timothy Leary.

La estructura narrativa en *Easy Rider* es lineal: era la forma estilística elegida para representar esa suerte de *road movie* episódica, que con su final recargado emocionalmente, conducía a la muerte-redención de sus dos protagonistas juveniles finalmente liberados; un final apocalíptico que estaba en absoluta concordancia con las películas del Nuevo Cine Norteamericano de los años 60.

A propósito de esto último y en su evaluación de las diferencias entre el cine clásico y el cine moderno, son pertinentes —aunque deberían matizarse y precisarse para nuestro caso— los análisis que hiciera en su momento Gilles Deleuze. En su libro *Teorías del cine* Robert Stam los sintetiza de esta manera:

La transición de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo es multidimensional, a la vez narratológica, filosófica y estilística (...) La imagen-movimiento, y en especial su forma más representativa, la “imagen-acción”, se basa en causas y efectos, en vínculos orgánicos y en un desarrollo teleológico, donde los protagonistas “surcan” el espacio narrativo con un propósito determinado. La imagen-tiempo asociada al cine moderno, por el contrario, se interesa menos por la lógica lineal de causa y efecto. Si la imagen-

movimiento implica la exploración del espacio físico, la imagen-tiempo expresa los procesos mentales de la memoria, el sueño y lo imaginario²³⁵.

En esta tipología, si bien *My Own Private Idaho* se enmarcaría sin problemas en el cine moderno; no es tan fácil la inclusión de *Easy Rider* en el cine clásico. Es difícil identificar no sólo cual es el “propósito determinado” de los protagonistas (más allá de que “surcan el espacio narrativo”) sino también como opera con precisión esa “lógica lineal de causa y efecto” en un filme estructurado en una serie de episodios musicalizados —no directamente conexos— que Hopper y Fonda van presentando cadencialmente al espectador.

Es que —entre otras cosas— debería tomarse en consideración para el análisis de que esta contraposición narrativo-estilística (lo circular versus lo lineal) representa, a su vez, dos concepciones antitéticas del mundo, dos formas diametralmente opuestas de reproducirlo: por un lado, el mecanismo conformista apático de los 80 y principios de los 90 —representado por *My Own Private Idaho*—; por el otro, el mecanismo rebelde contracultural de los sesenta en *Easy Rider*. Pero hay otras cuestiones a destacar en este análisis comparativo entre ambas películas²³⁶.

El uso del color es uno de ellos. El tono pálido y amarillo del rostro de Mike en *My Own Private Idaho* (que se confunde con el color terroso del paisaje en una fusión sujeto-objeto típica de la posmodernidad) contrasta con el brillo acerado del metal de las potentes máquinas de *Easy Rider*. En este último film, los contraluces de una fotografía de vivos colores como expresión de ese viaje-huída radical, contrasta con la homogeneidad y el viraje de la paleta a esos tonos terrosos de *My Own Private Idaho*²³⁷.

²³⁵ STAM, R.: *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 299.

²³⁶ Para empezar, la banda musical de ambos filmes es muy diferente: *rock* típicamente sesentista en *Easy Rider* (Jimi Hendrix, Steppenwolf, The Band, The Byrds); música *country* en *My Own Private Idaho* (Billy Stafford, Tex Owens, Charles Henderson, Conrad “Bud” Montgomery).

²³⁷ La fotografía es de László Kovács quién fuera responsable de la estética visual de buena parte del cine norteamericano de los 60 y posterior. Entre otras, fue responsable de las películas *Five Easy Pieces* (*Mi vida es mi vida*, 1970) de Bob Rafelson, *Shampoo* (1975) de Hal Ashby y *The Last Picture Show* (*La última película*, 1971) de Peter Bogdanovich.

El movimiento es otro. Ese enclaustramiento de Mike en *My Own Private Idaho* —que es paradójico pues el personaje aparece implantado en un espacio geográfico abierto y extenso dónde es libre de ir a cualquier parte— es registrado en planos muy largos, en una cadencia lenta y repetitiva. Ese encajonamiento que lo asemeja a la condición de la ardilla —único compañero en esa ruta perdida—, es la antítesis del movimiento vertiginoso filmado desde el comienzo en planos muy cortos de *Easy Rider*, con panorámicas y *travellings* continuos que sólo se interrumpen al llegar nuestros protagonistas al motel dónde se les prohíbe la entrada.

Esa elipsis temporal, esa compresión del relato en *Easy Rider* (los motociclistas llegan de noche al motel al final de los créditos de inicio), contrasta con la “eternidad atemporal” de *My Own Private Idaho*. En ese sentido, la narcolepsia que sufre Mike, esos ataques repentinos de sueño, funcionan también como una metáfora; así como esas nubes que se desplazan aceleradamente por el cielo (*leit motiv* visual en el cine de Gus Van Sant) y los peces que saltan siempre sobre una misma línea vertical en las aguas del riachuelo. Ambas metáforas, remiten a la circularidad vital del viaje de este joven. En *My Own Private Idaho*, el movimiento —cuando eventualmente aparece— es siempre monótono y con una cadencia repetitiva.

El tiempo y el movimiento —percibidos de forma totalmente diferente para las distintas generaciones—, establecen a su vez, concepciones de mundo —*Weltanschauung*²³⁸— que están en las antípodas: para la sesentista de los *hippies*, el tiempo está enraizado en la idea de futuro promisorio, dónde todo es posible si existe la voluntad radical para transformar las cosas; para los *punks* de los 70 había llegado el tiempo del *no future*, del fin de la utopía y de la absorción del futuro en un presente inhóspito y nihilista; finalmente, cuando arribamos a los 80 y los 90, asistimos a la extinción del tiempo, a su cancelación definitiva enraizada en una suspensión apática eternizada.

²³⁸ DILTHEY, W.: *Introducción a las ciencias del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

6.8.2. LIBERTAD Y SEXUALIDAD FRENTE AL FUEGO

La sexualidad de estos personajes jóvenes apáticos ha sufrido también un cambio radical si la comparamos a las generaciones precedentes: en lugar de una revolución sexual restringida a lo heterosexual (“el amor y la paz” de los *hippies* en los 60), o la asepsia asexuada (como en los *punks* de mediados de los 70), asistimos ahora a una revolución homosexual que bebe en las fuentes del *glam* de comienzos de los 70 y que se proyectará a las generaciones del nuevo milenio.

Esta nueva subcultura homosexual, representada y de alguna forma legitimada por *My Own Private Idaho* y que hasta ahora había permanecido invisibilizada y reprimida por el orden establecido, no sólo implica el acto de prostituirse como *taxi boy*, sino que aparece, sobretudo, una indagatoria sobre sus posibilidades afectivas: ¿es posible el amor *gay*?

Una misma escena nocturna de los dos protagonistas jóvenes dialogando frente al fuego (típica del *western*) permite contraponer nuevamente —en este diálogo interfílmico ejemplar— a los dos filmes que hemos venido analizando.

En *Easy Rider*, estrictamente hablando, en la escena de la fogata participan tres personajes: a la presencia de Wyatt y Billy, se ha sumado ahora la de Hanson (el abogado caracterizado por Jack Nicholson). Justamente, será este último personaje el encargado de expresar el verdadero riesgo y peligro que representan estos jóvenes rebeldes sesentistas para el orden sistémico de la época (en ese sentido la profesión de Hanson no es casualidad). Le dice Hanson a Billy ante la atenta mirada de Wyatt:

“No tienen miedo de ti. Los asusta lo que representas para ellos. Lo que representas para ellos es libertad. Es muy difícil ser libre cuando te compran y te venden en el mercado. Porque, no vayas a decirle a nadie que no es libre porque son capaces de matarte o lastimarte para probarte que sí lo son. Te hablarán y hablarán de libertad individual. Pero si ven a un individuo libre se asustan. Y se vuelven peligrosos”.

Esta proclama generacional de los 60 —que muy hábilmente el guión evita ponerla en boca de los propios jóvenes protagonistas, como forma de evitar el panfleto político—

es el verdadero núcleo conceptual de *Easy Rider*. La búsqueda afanosa de una auténtica libertad y la reacción temerosa y neurótica que ello produce en el ciudadano-adulto común estadounidense: he ahí, el postulado básico de esta película. Esta escena nocturna culmina con el asesinato de Hanson, confirmando así, los peores pronósticos de su discurso. En el final de la película serán los propios protagonistas Wyatt y Billy las víctimas que redimirán a todos los jóvenes rebeldes de este fanatismo sistémico.

Esta misma escena nocturna frente al fuego cobra un sentido totalmente diferente, veintidós años después con *My Own Private Idaho*. Ahora el tema central ya no será la libertad y su posibilidad de ejercerla en la sociedad de consumo, sino la posibilidad real de ser correspondido en una relación afectiva homosexual sin mediación monetaria alguna. Básicamente lo que hace Mike en esta escena, es declararle su amor a Scott, quién simplemente lo rechaza, pues solo concibe el sexo homosexual remunerado, ya que para él no existe la posibilidad de que “dos tíos puedan amarse”.

Lo que se propone Gus Van Sant —en este diálogo crítico con *Easy Rider*— es decirnos que, definitivamente los tiempos han cambiado, que las motivaciones y preocupaciones ahora son totalmente diferentes. En lugar del problema de la libertad frente a un orden represivo, lo que aparece ahora es la cuestión de la autenticidad o no de una vinculación *gay*.

Cabe preguntarse si hay implícito en *My Own Private Idaho* la adopción de una jerarquía axiológica: ¿es más valiosa la homosexualidad que la libertad o se trata simplemente de *aggiornar* el concepto de libertad individual, ampliando su sentido y alcance? Y en esta dirección, la nueva interrogante surgiría de vincular la noción de libertad con la sexualidad: ¿es posible ser libre en un contexto relacional exclusivamente heterosexual como proponían los *hippies* en los 60? Más allá de estas disquisiciones hermeneúticas, lo relevante aquí, es destacar el hecho plausible de poder establecer un diálogo fructífero entre dos obras de alta calificación estética y narrativa como forma de expresión, a su vez, de dos concepciones generacionales absolutamente disímiles.

6.8.3. LA FAMILIA Y LOS NUEVOS AGRUPAMIENTOS POSTMODERNOS

Un tópico importante de *My Own Private Idaho* y que también está referido a los años 60, es el tema de la familia y el hogar. Otro *leit motiv* visual de esta película, que aparece vinculado a la narcolepsia, es la presencia de Mike en brazos de su madre al frente de una cabaña con armazón de madera (en otro momento esta cabaña cae literalmente del cielo estrepitosamente sobre la tierra).

La idea de “retorno al hogar”, al seno de una familia que ahora aparece desestructurada y disfuncional (y que será también una característica del cine posmoderno) es el reverso de los 60, cuando, justamente, lo predominante era la huida y el abandono del hogar. En un nuevo ajuste de cuentas, Gus Van Sant parece dialogar ahora con personajes como Jerry Rubin, que en su etapa *yippie*, como ya vimos, se consideraba el gran promotor responsable de “las eternas discusiones familiares a la hora del almuerzo²³⁹”.

Finalmente, los espacios de convivencia juvenil son diferentes en ambas películas: han desaparecido las idealizadas y apacibles comunas *hippies* dónde se practicaba el “amor libre” (tal cual aparece en uno de los episodios de *Easy Rider*); en su lugar, ahora surgen los *squatters* u *okupas* que bajo el liderazgo de Bob, “el pordiosero” (“el gran padre psicodélico”), se dedican a los hurtos y actos vandálicos mientras conviven en un hotel abandonado y decrepito de claras reminiscencias *postpunk*.

6.8.4. ALEGORÍA DEL CAMBIO ANUNCIADO

Denominaré ahora alegoría del cambio anunciado a la escena clave de *My Own Private Idaho* que más claramente conecta con la rebeldía contracultural de los años 60. En esta

²³⁹ Buena parte de la filmografía de Wim Wenders de los 80 y los 90 responde a este postulado de búsqueda y reconstrucción de la unidad familiar perdida, consecuencia del fin de las utopías sesentistas: *Paris, Texas* (1984) y *Until the End of the World* (*Hasta el fin del mundo*, 1991) son dos buenos ejemplos de ello. En esta última película es relevante el papel de la mujer en la integración familiar en un mundo cada vez más globalizado e hipertecnológico.

escena, se da una particularidad excepcional en el cine de Gus Van Sant, y es que intenta esbozar una interpretación del fracaso de la utopía en una especie de “escena de tesis”, una de ésas de las que tanto aborrecía Luis Buñuel²⁴⁰.

En esta escena de *My Own private Idaho*, el personaje de Keanu Reeves profiere un discurso de origen shakesperiano, *aggiornado* a nuestros tiempos²⁴¹.

En un *pub-restaurant* repleto de *yuppies*, se encuentra Scott, quién luego de la muerte de su padre biológico, ha transformado su fisonomía y vestuario en la de un empresario joven y exitoso. Al lugar, llega a buscarlo Bob, el gordo pordiosero, junto a sus huestes juveniles *squatters*, sus ex-compañeros. He aquí el monólogo de Scott inspirado en esta fuente shakesperiana:

“No te conozco, viejo. Déjame en paz, por favor. Cuando yo era joven y tú mi tutor callejero, el instigador de mi mala conducta, ya planeaba yo un cambio. En un tiempo necesité aprender de ti, mi ex-maestro psicodélico. Y a pesar de quererte más que a mi difunto padre debo cambiar de rumbo. Ahora lo he hecho y hasta que vuelva a cambiar no te me acerques”²⁴².

²⁴⁰ Contrariamente a lo que hace en *Elephant* (2003) al no atribuir una exclusiva causalidad a la masacre del colegio de Columbine. En el último capítulo de la tesis nos detendremos en un análisis pormenorizado de este film.

²⁴¹ En esta escena el director remite a un pasaje clave de la Segunda Parte de Enrique IV (Escena V del Acto V), y, particularmente a *Chimes at Midnight* (*Campanadas a medianoche*, 1965), que es la adaptación cinematográfica de Orson Welles de la obra de Shakespeare. Las similitudes de los personajes de Bob con Falstaff y de Scott con el príncipe Hal, son más que evidentes.

²⁴² Es interesante comparar este discurso-monólogo de *My Own Private Idaho* con el original de Hal, en Enrique IV. El lugar donde se realiza, obviamente no es un *pub* sino una plaza cerca de la abadía de Westminster. Esto es lo que dice Hal, el Príncipe de Gales, —ahora convertido en Enrique V, luego de la muerte de Enrique IV— ante la insistencia de Falstaff: “No te conozco, anciano. Ve a tus oraciones. ¡Qué mal sientan los cabellos blancos a un loco y a un bufón! Largo tiempo he soñado con un hombre de esa especie, tan hinchado por la orgía, tan viejo y tan profano. Pero, despierto, he despreciado mi sueño. En adelante, amengua tu cuerpo y aumenta tu virtud; abandona la glotonería; sabe que la tumba se abre para ti tres veces más ancha que para el resto de los hombres. No me contestes con una bufonada. No presumas que soy lo que fui; porque el cielo lo sabe y el mundo se apercibirá, que he despojado en mí el antiguo hombre y que otro tanto haré con aquellos que fueron mis compañeros. Cuando oigas que soy lo que fui, acércateme y serás lo que fuiste, el tutor y el incitador de mis excesos. Hasta entonces, te destierro, bajo pena de muerte, como he hecho con el resto de mis corruptores; y te prohíbo permanecer a menos de diez millas de mi persona. En cuanto a medios de subsistencia, yo los proveeré, para que la falta de recursos no te empuje al mal: y si sabemos que os habéis reformado, entonces, de acuerdo con vuestras facultades y méritos, os ocuparemos. (Al lord Justicia). Encargaos, milord, de hacer cumplir nuestras órdenes. Adelante”. SHAKESPEARE, W.: *Enrique IV*, Buenos Aires, www. Elaleph. Com, 2000, p. 215.

En el filme de Gus van Sant la referencia a los años 60 es explícita al referirse Scott a la psicodelia, la que fuera una de las manifestaciones contraculturales y artísticas más destacadas del período. En ese sentido, el personaje de Bob funciona para éste como un “arquetipo abstracto” —un insumo “incitador de los excesos”, la provocación y la lujuria—, en su proceso cíclico de adaptación rebelde-conformista al orden establecido representado por su padre (Enrique IV en la obra de Shakespeare). Pero lo más relevante de esta proclama de Gus Van Sant tiene que ver con un par de cuestiones trascendentes, íntimamente relacionadas.

Por un lado, hay aquí un discurso típicamente determinista de cuño naturalista-evolucionista sobre la inexorabilidad del cambio al reafirmarse aquello de que “la rebeldía natural” es la característica primordial de la actitud juvenil a lo largo de la historia. Apelar al prestigio y al universalismo de la obra de Shakespeare estaría así legitimando este discurso ontológico sobre la esencia del “ser joven”. Seguramente Gus Van Sant —en su “actualización psicodélica” de Enrique IV— coincidiría plenamente con Harold Bloom (uno de los principales intérpretes y apologistas del dramaturgo inglés) cuando en su libro *Shakespeare. La invención de lo humano* dice que:

La otra manera de explorar la permanente supremacía de Shakespeare es bastante más empírica: se le ha juzgado universalmente como un representador más adecuado que cualquier otro, anterior o posterior a él, del universo fáctico (...) Seguimos volviendo a Shakespeare porque lo necesitamos; nadie más nos da tanto del mundo que la mayoría de nosotros consideramos real (...) La originalidad de Shakespeare en la representación del carácter se demostrará exhaustivamente, así como la medida en que todos nosotros fuimos, hasta un grado escandaloso, pragmáticamente reinventados por Shakespeare²⁴³.

Paradojalmente, este estereotipo es refutado por la propia película: la apatía juvenil (caracterizada particularmente por el personaje de Mike) es el mecanismo de adaptación predominante en *My Own Private Idaho* como también lo fuera en *Stranger Than Paradise* de Jarmusch y *Slacker* de Richard Linklater. Cabe preguntarse por qué es el personaje de Scott el que profiere este discurso de mutación adaptativa y no Mike: ¿es

²⁴³ BLOOM, H.: *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 39.

sólo una cuestión de pertenencia a clases sociales diferentes o es que “los X” son inmunes a este proceso de mutación?

Por otro lado, con este discurso lo que se produce es una (des)historización fatalista y una interrogante sobre la inocuidad del cambio social e individual: ¿para qué van los jóvenes a rebelarse, si ya se sabe que, más tarde o más temprano, regresarán al redil del mundo adulto?; ¿para qué esforzarse, si la mutación *hippie-yuppie* —que es la que encarna el personaje de Scott— ya estaba prefijada y establecida de antemano?; ¿simplemente porque es inevitable hacerlo dado que es algo que está inscripto en nuestra naturaleza humana?

El énfasis que le imprime Gus Van Sant al asunto —que por cierto ya estaba en ciernes en la obra de Shakespeare—, es que ese “cambio predestinado” podría, eventualmente, volver a repetirse: eso sí, a partir de un cálculo racional que realizaría... ¡el propio individuo!, cuando éste, aleatoriamente, así lo disponga. Es claro que una interpretación rigurosa de las motivaciones últimas de los jóvenes sesentistas y las causas de su fracaso debería correr por otros carriles.

Hay en esta escena de *My Own Private Idaho* una clara lectura crítica de los años 60 y un intento de legitimar este nuevo mecanismo de adaptación conformista apático (tal cual lo hiciera Richard Linklater en *Slacker*). Lo novedoso ahora es el uso refinado de este dispositivo narrativo universal que es la obra inmortal de Shakespeare.

6.8.5. EL FINAL

Y así llegamos al final de *My Own Private Idaho*, que en realidad, y fiel a su postura minimalista (a)causal, es volver a la carretera y a las mismas disquisiciones del comienzo.

“He probado caminos mi vida entera. Este camino nunca terminará. Probablemente vaya alrededor del mundo”. Estas últimas palabras de Mike, fin y vuelta a comenzar, son la expresión culminante de su viaje circular.

Como los personajes de *Stranger Than Paradise*, Mike ha estado en varios lugares (Idaho, Seattle, Roma) pero en realidad se puede concebir que no ha estado en ninguno y ha vuelto a su hábitat de soledad e incomunicación absoluta. Sin embargo, algo diferente sucede. Una vez que nuestro personaje cae nuevamente en su estado narcoléptico y queda tirado en el medio de la carretera, llega una vetusta camioneta de dónde bajan dos granjeros que descienden y le roban las botas. Vuelven a la camioneta y se van. Inmediatamente llega otro auto, desciende de él un hombre que recoge a Mike y se lo lleva rumbo a la ciudad.

En este final, volvemos a tener una conexión con *Easy Rider*, más explícita aun que en el comienzo. Recordemos que son dos granjeros desde una camioneta muy similar, los que ejecutan a Wyatt y Billy en el final de esta película. El análisis comparativo de ambos finales nos permite concluir que el contexto histórico definitivamente ha cambiado. Ahora, los personajes apáticos y erráticos de los 80 ya no son una fuente de peligro para una sociedad adulta que ya ha perdido el temor y la inseguridad de los 60 (entre otras cosas porque ya ha fagocitado e integrado sistémicamente a la rebeldía contracultural). Ahora, a comienzos de los 90, ha desaparecido el corte *inside/outside* (“el adentro” y “el afuera”) societal. Este fin tendrá una particular relevancia cuando en la década siguiente irrumpa el conformismo cínico de los noventa en películas como *Trainspotting*. Aquella vieja tensión conflictiva —típica de los 60— entre un “nosotros” (los jóvenes) y un “ellos” (los adultos), pierde ahora cualquier tipo de relevancia²⁴⁴. Ahora en lugar de aniquilamiento, lo que hay es reintegración de la “oveja descarriada” —representada por Mike— que en su apatía ha quedado abandonada en el camino. Lo que es destacable es como se traduce esto último en términos narrativos y estéticos.

Los planos finales de ambas películas son bien diferentes: en *Easy Rider* un *travelling* aéreo nos aleja y sumerge en el espacio “libre” de un cielo inmensurable, mientras allá abajo, quedan arrojados a la vera del camino nuestros dos protagonistas jóvenes, víctimas inocentes de un fanatismo ciego. En *My Own Private Idaho*, la cámara se

²⁴⁴ Esa pérdida de relevancia ya la vimos en *Slacker* —que fue realizada el mismo año que *My Own private Idaho*— al incluir Linklater en esa errancia y deambular posmoderno, tanto a personajes jóvenes, como a viejos e incluso niños (es como que el director se suscribiera a una especie de ontología: ahora sé es apático aún antes de nacer).

mantiene fija, levemente picada sobre la carretera, mientras registra la partida de la camioneta hacia la ciudad (*Have a nice day*, es el cartel que aparece previo a los multicolores créditos finales).

El final trágico y apocalíptico de *Easy Rider* es sustituido ahora por la desdramatización naif y apacible de *My Own Private Idaho*. Definitivamente, la rebeldía contracultural de los años 60 había dejado su lugar a la apatía y el desencanto posmoderno de los 80.

7. EL CONFORMISMO CÍNICO DE LOS NOVENTA

La actividad política, que en el pasado tuvo al Estado-nación, o a los partidos, como referente de representación y convergencia, no disponía a fines del siglo XX ni de la capacidad hegemónica ni del atractivo referencial capaz de estabilizar las conductas de los distintos grupos e individuos. Los movimientos sociales (el feminismo, el ecologismo, el pacifismo, los movimientos de defensa de los derechos civiles, los movimientos de solidaridad de todo tipo, etcétera) que a partir de la década de los 70 vinieron a sustituir a los partidos y a las prácticas políticas en esa función referencial y socializadora de la juventud, a fines de los 80 parecían agotados: se habían replegado en la vida privada, estaban dispersos en islotes subculturales o formaban parte de la institucionalidad sistémica. La identidad, la oposición y la pretensión de totalidad, estas tres características que habían operado como principios constitutivos de los movimientos sociales, habían desaparecido. Las distinciones entre lo dominante y lo subordinado se hacían más difusas. Cuanto más se insistía con la perspectiva de la hegemonía, más crecía la incertidumbre respecto de su realidad. Se llegó a un punto en que ya no parecía posible distinguir entre condiciones materiales, intereses, necesidades, ideologías, estilos de vida, marcos públicos y privados, lo civil y lo político, las culturas oficiales, las subculturas, las contraculturas, las culturas populares: todo se mezclaba, se confundía o se manipulaba a discreción, y de un modo cada vez más acelerado. Sintomáticamente, la indeterminación, el azar y el caos empezaron a ser palabras de orden. La posmodernidad estaba plenamente consolidada²⁴⁵.

Para algunos analistas, la situación era el resultado exitoso de la acción (no intencional) de los propios movimientos sociales, entre los cuales la juventud había jugado un rol fundamental. El surgimiento de una nueva forma de sociedad y cultura respondía así al

²⁴⁵ Los nuevos tipos de familias y sus vínculos disfuncionales son un buen indicador de este caos posmoderno. Algunos ejemplos cinematográficos “fin de siglo”: *American Beauty* (1999), una comedia negra de Sam Mendes; el cine de Todd Solondz en general, *Welcome to the Dollhouse* (*Bienvenido a la casa de muñecas*, 1995), *Happiness* (1998) y *Storytelling* (2002); más recientemente lo podemos encontrar en el cine del joven canadiense Xavier Dolan, particularmente en *J'ai tué ma mère* (*He matado a mi madre*, 2009) y *Mommy* (2014).

resultado de múltiples procesos interactivos, la articulación contingente del accionar de los más diversos actores, la intersección por afinidades de distintos espacios sociales. Emergía desde los subterráneos del sistema, entretejiéndose como una red inestable y discontinua de flujos y reflujos de los imaginarios sociales. Era el resultado de juegos de lenguaje que no respondían a ningún orden racional. Los sujetos de esta nueva sociedad (y sus respectivas identidades culturales: fluidas y nómades) apenas contaban como una presencia material, pues existían construyéndose y deconstruyéndose en su propia narratividad, configurando a lo sumo una representación paradójica de la nueva realidad social (si es que acaso fuese pertinente seguir hablando de representación y realidad).

Ahora bien, simultáneamente con la consolidación de la posmodernidad aparecerían los efectos de la revolución tecnológica, la desarticulación del Estado benefactor y la globalización neoliberal. La economía (o mejor dicho, el mercado) volvería a ocupar el escenario, absorbiendo la política y la cultura por igual. Los actores sociales, apenas visibles e identificables como tales, se configurarían a partir de algún tipo de asociación o coordinación entre empresarios, grupos de presión, partidos políticos, movimientos sociales, organizaciones no gubernamentales de la sociedad civil y medios de comunicación de masas, entre otros. Lo que prima es la fragmentación y la multiplicidad.

La juventud no fue ajena a esa situación. Como vimos, el mecanismo conformista apático representó un camino alternativo para miles de jóvenes que se reorientaron y posicionaron ante este nuevo panorama donde el conformismo automático había pasado a ser la actitud predominante.²⁴⁶ La retracción y reclusión en un yo hiperindividualizado fue una respuesta original que implicó “un ajuste de cuentas” con los mecanismos utilizados en el pasado, sobretudo con el mecanismo rebelde de los años 60. En el capítulo anterior analizamos varios filmes, que de diferentes formas y estilos cinematográficos, le dieron fisonomía a esa actitud apática y desencantada.

²⁴⁶ Véase una versión cinematográfica clásica de este mecanismo conformista automático en *The Breakfast Club* (*El club de los cinco*, 1985) de John Hughes. Este universo adolescente, típico de los años 80, es descripto y excesivamente valorado por MENDÍBIL, A.: “El vacío de la Generación X”, en DOMÍNGUEZ (coordinador) *La edad deslumbrante, mitos, representaciones y estereotipos de la juventud* adolescente, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, p. 181.

7.1. LA CONFLICTIVIDAD JUVENIL EN TIEMPOS DE INCERTIDUMBRE

La imposibilidad fáctica de estabilizar actitudes conformistas o rebeldes, con las cuales dar cuenta de la propia conflictividad ante una dinámica social caótica cede su lugar a una nueva configuración del conflicto juvenil. Por cierto, el corte entre integrados y excluidos no deja de sentirse en esta nueva situación. Es más, su polaridad se acrecienta con el “horror económico”.²⁴⁷

Pero ha de aclararse, como ya hemos visto, que los conceptos de exclusión e integración social se aplican de manera muy compleja con relación a la juventud. No implican tan sólo las dimensiones materiales de la vida. Esas dimensiones pesan, y mucho, en la condición de exclusión del joven. Pero un joven que tiene sus necesidades básicas satisfechas también puede encontrarse excluido socialmente. La no participación en distintas esferas de elaboración cultural, el no posicionamiento respecto a las metas del sistema político (trascendente o inmanentemente estipuladas), ciertas dificultades institucionales para viabilizar proyectos personales o colectivos; todo ello, también conforma el carácter excluyente que asume la sociedad (en la dimensión de las relaciones materiales) ante los distintos sectores de la juventud.

Sin embargo, esta situación de exclusión, que es patente para la mayor parte de los jóvenes en la materialidad de sus vidas cotidianas, no tiene correlato en las dimensiones simbólicas de la integración sociocultural posmoderna, donde la sociedad de masas no parece tener márgenes exteriores. Todo lo asimila, todo lo procesa, todo lo incluye en su dinámica de reproducción. Nada ni nadie queda afuera. Todas las subculturas son asimiladas y cooptadas. Y, por paradójico que resulte, esta operativa hiperintegradora también deja sin espacio a los jóvenes: integrándolos, el sistema los excluye de sus “propios” lugares. Entonces, ¿cómo asegurarse del carácter “propriadamente” juvenil de esos lugares?

²⁴⁷ *El horror económico* (1996) es el título de un renombrado y premiado ensayo antiglobalización de Viviane Forrester que ha vendido, hasta hoy, más de un millón de ejemplares.

La cuestión es que, como ya veíamos al analizar *My Own Private Idaho* de Gus Van Sant, el corte *inside/outside*, se ha vuelto algo absolutamente relativo. La nitidez que presenta este corte en las dimensiones materiales de la integración sistémica, desde donde se adscriben funcionalmente los medios y las condiciones de acción juvenil, se diluye por completo en las dimensiones simbólicas de la integración social de las nuevas generaciones. Parecería que, en referencia a la juventud, cuanto más rígida y excluyente resulta la fijación de límites y la formación de estructuras sistémicas en la esfera económico material, tanto más flexible e integradora se volviese en la esfera simbólico cultural. Todo ello repercute en el estado de incertidumbre que ha venido caracterizando a la juventud a lo largo del período posmoderno, cuyo inicio podemos fijar a partir de la década de los 70.

La incertidumbre generada a raíz de las tendencias a la crisis que hemos señalado en los procesos de reproducción social, cultural y de la personalidad es lo que Lyotard había denominado a fines de los años 70 como “la condición posmoderna”. En particular, para una caracterización de la juventud, esa incertidumbre se expresa en dos dimensiones estrechamente relacionadas: por un lado, se refiere a la validez y el sentido con que los procesos de socialización, integración social y reproducción cultural constituyen conflictivamente al individuo, consagrándole en el status adulto de una personalidad funcional; por otro, se refiere a las dificultades y obstáculos que enfrenta la posibilidad de constituir y estabilizar mecanismos y aparatos de adaptación.

En la perspectiva de los jóvenes, la condición posmoderna ha de caracterizarse por una desconfianza radical sobre el modelo adultocéntrico de autonomía y, a su vez, respecto de los modelos generacionales anteriores, fundamentalmente del mecanismo rebelde, predominante en los 60. Esta incertidumbre característica de los jóvenes no hizo más que aumentar, retroalimentándola, la incertidumbre general de los sistemas reflexivos de la sociedad.²⁴⁸

Como hemos visto, en la década de los 80 y comienzos de los 90, el retraimiento y la apatía, el rechazo o la irreverencia ante los tipos juveniles anteriores (todavía modernos

²⁴⁸ Véase, GIDDENS, A.: *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Ed. Península, 1995.

en su crítica discontinuidad) convivían con la autodestrucción, que aunque marginal, era relevante por el impacto emocional que provocaba. Fue así que, durante los años 90, se perfiló una imagen de la juventud que subrayó insistentemente su incertidumbre o sus desconcertantes presentaciones en sociedad. Una juventud individualista, apática, irresponsable, irreverente o violenta. Una juventud desencantada, portadora de una baja autoestima o patológicamente narcisista. De esa juventud no se terminaba de saber si impulsaba los conflictos de orden generacional o si renunciaba apabullada ante ellos. El uso del rótulo "X" para caracterizar su situación fue un intento —claramente insuficiente— de iluminar esa creciente opacidad e incertidumbre que se había instalado. La juventud era, para muchos analistas e investigadores, una incógnita. En todo caso, lo que se postulaba era que no se podía adjudicar a los jóvenes ninguna actitud característica, y que ni ellos, ni sus observadores, sabían bien que estaba pasando. Es que esa apatía y retracción —característica de una juventud desencantada— hacía muy difícil su interpretación y comprensión. El concepto de mecanismo de adaptación conformista apático y sus derivaciones, nos parece que resuelve en forma plausible este enigma que en principio aparece como indescifrable.

7.2. EL GRUNGE EN LAST DAYS

El *grunge*, que surge a fines de los 80 en Seattle, noroeste de Estados Unidos, es un movimiento que combinaba el nihilismo del mecanismo rebelde *punk* de los 70 con el desencanto del conformismo apático de los 80. El *grunge* es un buen ejemplo de pastiche posmoderno, de “hibridación”²⁴⁹ de mecanismos que tienen sentidos proyectivos totalmente diferentes. El efecto de esta tensión proyectiva es la construcción de un mecanismo de adaptación inestable, contradictorio y con serias dificultades para poder estabilizarse y lograr un equilibrio emocional y actitudinal. Su estilo visual era un

²⁴⁹ Este concepto fue acuñado en 1990 por el antropólogo Néstor García Canclini en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Originariamente aplicado al estudio de la transición de lo tradicional a la modernidad en Latinoamérica, luego su uso fue ampliado coloquialmente casi que a cualquier asunto.

corolario de esta articulación inestable: una mezcla de la estética *punk* con la ropa típica de la helada región, como las camisas de franela o de “leñador”. Pero la verdadera expresión del movimiento se daba en sus expresiones musicales, donde se combinaba, en una misma canción, melodías introspectivas calmas de base *new wave*, con pasajes violentos de impronta *punk*.

Kurt Cobain, líder de la banda Nirvana, fue uno de los protagonistas fundamentales del *grunge*. Mark Fisher, sustentándose en el clásico de Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, lo caracteriza de la siguiente manera:

En su lasitud espantosa y su furia sin objeto, Cobain parecía dar voz a la depresión colectiva de la generación que había llegado después del fin de la historia, cuyos movimientos ya estaban todos anticipados, rastreados, vendidos y comprados de antemano. Cobain sabía que él no era nada más que una pieza adicional en el espectáculo, que nada le va mejor a MTV que una protesta contra MTV, que su impulso era un cliché previamente guionado y que darse cuenta de todo esto incluso era un cliché (...) En estas condiciones incluso el éxito es una forma del fracaso desde el momento en que tener éxito solo significa convertirse en la nueva presa que el sistema quiere devorar²⁵⁰.

Es discutible que el líder de Nirvana tuviera esa comprensión tan diáfana del proceso de su propia cooptación sistémica. Nuestra lectura del fenómeno *grunge* es sustancialmente diferente. Para nosotros, en Kurt Cobain se condensan esas contradicciones básicas del movimiento que mencionábamos más arriba y que lo conducen rápidamente de un mecanismo de adaptación autodestructivo hasta la muerte (fue encontrado en su casa con un disparo en la cabeza, en abril de 1994). Los cambios continuos en su estado de ánimo; la alternancia de momentos de encierro en sí mismo con explosiones imprevistas; el aborrecer la fama pero, a su vez, no querer rehabilitarse por el uso de heroína por miedo a perder popularidad: todos ellos son indicadores elocuentes de esta ambivalencia y desequilibrio producto de un mecanismo profundamente inestable.

²⁵⁰ FISHER, M.: *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016, p. 31.

En la canción de Nirvana, *Smells Like Teen Spirit (Huele a espíritu adolescente)* — verdadero himno del *grunge*—, se sintetiza y se expresa musicalmente esta tensión sincrónica entre la placidez y la furia:

“Carga las pistolas y trae a tus amigos. Es divertido perder y pretender. Ella está demasiado aburrida y segura. Oh no, yo sé una palabra sucia. ¿Hola, hola, hola, estás deprimido? Hola, hola, hola. Con la luz fuera, es menos peligroso. Aquí estamos ahora, entreténos. Me siento estúpido y contagioso. Aquí estamos ahora, entreténos. Un mulato. Un albino, un mosquito. Mi líbido. Yay”.

Estos primeros versos de la letra de la canción son la expresión literaria de esa tensión y desajuste permanente que recorre el *grunge*.

En *Last Days* (2005), Gus Van Sant realiza una aproximación cinematográfica al misterio de la muerte de Kurt Cobain. Desde las primeras escenas quedará en evidencia que se trata de un personaje que está siempre escondiéndose de los demás — particularmente de sus amigos y colegas de Nirvana—; una especie de animal frágil y furtivo, que siempre temeroso y enclaustrado en sí mismo, vive en un estado de huida permanente hacia ninguna parte mientras balbucea frases inconexas, apenas inteligibles. Blake (socio de Cobain en la película), recorrerá, una y otra vez, su casa, el bosque y el río —el espacio exterior como continuación de un interior indeterminado—, los cuales serán filmados siempre a una distancia prudencial y en largos planos secuencias. Esta indeterminación alcanza a la propia figura de Blake-Cobain, pero también a la de sus amigos: las siluetas de los distintos personajes se confunden con las ramas de árboles, con los arbustos y los objetos del interior de la casa. Una iluminación inspirada en Caravaggio²⁵¹ con sus tonos suaves y oscuros, hace que, en ciertos momentos, los rostros se demarquen y queden como suspendidos sobre la totalidad de un fondo negro. El tono monocorde y apático de la película se refuerza cada vez que Gus Van Sant la ralentiza *ex professo*, al repetir una misma escena, una y otra vez, pero modificando el punto de vista con el pretexto de proporcionar “más información” sobre lo sucedido. El resultado de este dispositivo estético es un creciente “empantanamiento” de un filme

²⁵¹ Véase particularmente, *David con la cabeza de Goliath* (1609-1610).

que se pliega constantemente sobre sí mismo como forma de lograr la ininteligibilidad absoluta de actos e intenciones por parte de su protagonista principal.

Last Days es una película que se ha prestado a múltiples abordajes interpretativos desde el campo académico de los estudios cinematográficos. Subsumiendo el comportamiento errático de Blake-Cobain en el concepto-objeto de su libro *Bajo el signo de la melancolía*, Santos Zunzunegui nos proporciona una buena descripción del filme:

Last Days tiene, entre otras, la virtud de ofrecer a la imaginería de la melancolía un nuevo elemento de corte iconológico. Estoy pensando en ese personaje permanente cabizbajo, que evita de forma sistemática el contacto con otros humanos mientras camina sin rumbo preciso por un bosque y que viene a encarnar esa forma de melancolía errabunda que el film describe²⁵².

Antes, el autor había vinculado los extensos *travellings* de seguimiento del protagonista que fueran filmados en planos secuencias, con la pintura de Friedrich:

Esta renuncia de Blake a su sustancial humanidad viene expresada en el filme a través de una referencia a la historia del arte (...) Me estoy refiriendo a esos personajes que un pintor como Caspar David Friedrich ubica volviendo la espalda al pintor que los retrata y situados ante paisajes montañosos o ruinosos en los que parece encarnarse la idea de lo sublime. Por el contrario, en las imágenes de Van Sant cualquier idea de lo sublime está ausente de forma radical (...) En este universo Blake habita un mundo en el que la naturaleza no es otra cosa que un desierto en el que abismarse cuando no una barrera infranqueable que se levanta frente a él y a la que es incapaz de dotar de un sentido que le permita atisbar cualquier brizna de futuro²⁵³.

Por su parte, Domènec Font, en su obra póstuma ya citada, propone un interesante abordaje del filme. Al enmarcarlo en su último proyecto sobre “el cuerpo en el cine contemporáneo”, dice que:

²⁵² ZUNZUNEGUI, S.: *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 111.

²⁵³ *Ibid.* pp. 110-111.

Desmarcándose, en primera instancia, del cliché sobre el malditismo y el mito del artista inmolado, siempre en busca de paraísos artificiales. Evitando las trampas de la autodestructiva *rockstar*, Gus Van Sant ofrece una mirada fenomenológica sobre la soledad y la agonía en los pliegues de una sociedad previsible que convierte a sus ídolos en víctimas y alaba la muerte como beneficio mediático (Las últimas imágenes del film, tras el suicidio de Blake, se abren a una lectura de este tipo). Asimismo elude la idea de la comuna-refugio para evadirse del mundo (...) y el consiguiente peligro de la fuga existencial hacia la utopía. No es descabellado pensar, como señala Alberto Morsiani, en la contracultura *hippie* de los sesenta, de los Ginsberg, Kerouack, Burroughs en los que ha crecido Van Sant, y en un moderno *Walden* (1846-1855), de Henry David Thoreau, último refugio de una alteridad imposible²⁵⁴.

Más allá de que queda flotando en el aire la necesidad de profundizar sobre las causas últimas de esta supuesta “alteridad imposible”, lo curioso aquí es que Domènec Font omite referirse absolutamente al “ajuste de cuentas” cinematográfico que ya había procesado Gus Van Sant con la contracultura de los 60 en *My Own Private Idaho* (realizada quince años antes que *Last Days*). La relevancia de ese balance crítico es la razón por la cual nosotros le dedicáramos un apartado especial como cierre del capítulo anterior, al referirnos al diálogo interfilmico que aquella establecía con *Easdy Rider*²⁵⁵.

Por la mitad exacta de *Last Days*, hay una escena clave donde se rompe esta monotonía omnipresente como expresión de ese conformismo apático del protagonista y aparece la explosión *punk* como arrebató desequilibrante. Se trata de un larguísimo *travelling out* desde el exterior de la casa donde se observa como Blake-Cobain —que está en el

²⁵⁴ FONT, D.: *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, pp. 309-310.

²⁵⁵ A propósito de *My Own Private Idaho* —película que claramente no se destaca dentro del *corpus* seleccionado por Font para analizar la filmografía de Van Sant—, el autor dice: “Un buscado tono de manierismo *kitstch* con imágenes oníricas del teatro shakespeariano para una reflexión sobre el estado narcoléptico de la adolescencia —con marcadas referencias de los *ragazzi di vita* pasolinianos— como un teatro familiar y social y una manera de ausentarse del mundo”. FONT, D.: *op. cit.*, p. 291. La equiparación entre juventud y adolescencia parecería conducir aquí a una especie de esencialismo biologicista que concibe a la narcolepsia como el “estado natural” e invariable de la juventud. El no contemplar las diferentes formas históricas —en nuestros términos, los diferentes mecanismos de adaptación— que puede asumir el conflicto esencial de los jóvenes, imposibilita interpretar cabalmente la variabilidad de sus formas de expresión: la apatía “narcoléptica” de los 80 pero también la rebeldía y el activismo contracultural de los 60, o el nihilismo *punk* de los 70, por ejemplo.

interior y se pasea taciturno frente a una ventana abierta como si fuese “una fiera enjaulada”— ensaya, ejecutando varios instrumentos (una guitarra primero, una batería después, nuevamente la guitarra). La cámara —que siempre permanece en el exterior y cuyo movimiento de alejamiento es imperceptible, dada su lentitud—, se transforma en la expresión paroxística de la “impotencia” del director en capturar con su arte el sentido último de ese mecanismo apático en vías de transformarse en autodestructivo. En el momento que los sonidos instrumentales y la voz del líder de Nirvana detonan y hacen explotar “la melodía”, la cámara ya está lo suficientemente alejada para imposibilitar que el espectador pueda tener datos certeros, un mínimo signo de identificación visual que le permita comprender la actitud última de un personaje que se difumina lentamente. La superposición de estas sucesivas capas sonoras que recrean una atmósfera potencialmente empatizante se contraponen al creciente velo interpuesto para su comprensión producto del lentísimo *travelling out*. La reconstrucción artística de la agonía de Blake-Cobain produce así una sensación de extrañeza y desequilibrio emotivo-racional en la percepción del espectador.

La interpretación que proponemos de esta escena a partir de la combinación de las nociones de “distancia creciente” y de “velo interpuesto”, difiere sustancialmente de la de Zunzunegui. Para éste, se trataría de la construcción de “el único espacio a partir del cual Blake podría comenzar a recuperar su identidad y superar la atracción del abismo”²⁵⁶. Las interrogantes surgen de inmediato: ¿cuál era la identidad perdida de Blake-Cobain?; ¿por qué supuestamente éste siente atracción por el abismo?; y si este fuera el caso, ¿por qué querría superarlo?. En el enfoque interpretativo de Zunzunegui se desprende un halo de normalización axiológica que, incluso en términos sistémicos, aparece con una fuerte carga voluntarista para resolver un conflicto juvenil que había entrado en fase terminal.

El director mantendrá esta distancia prudencial hasta el final cuando aparezca el cadáver de Kurt Cobain junto a la escopeta mientras es recogido en una camilla y retirado del lugar. Un noticiero que transmite “la tragedia” (aparece la imagen partida por la mitad del acto anterior, pero ahora en formato televisivo) es la coronación de esa impotencia

²⁵⁶ ZUNZUNEGUI, S.: *op. cit.*, p. 113.

comprensiva sobre la causalidad última del suicidio ahora desplazada al punto de vista sistémico con esta supuesta “objetividad documentada” al servicio siempre de la sociedad del espectáculo. De todas formas, el noticiero ha llegado tarde pues instantes antes Gus Van Sant —en su filme— había hecho que Blake-Cobain definitivamente abandone el cadáver que yace en el piso. El espectro del joven, “asciende” por una escalera y finalmente desaparece²⁵⁷.

La actitud de encierro narcisista con brotes explosivos del *grunge* va a sufrir un cambio sustancial cuando a mediados de los 90 se estrene *Trainspotting* (1996), de Danny Boyle, una película determinante para poder comprender el nacimiento de un nuevo mecanismo de adaptación finisecular que se proyecta hasta nuestro mundo virtual actual: **el conformismo cínico**.

7.3. RENTON EN *TRAINSPOTTING*: LA IRRUPCIÓN DEL JOVEN CÍNICO

Si algo caracterizaba a *Trainspotting* como filme emblemático de fines del siglo XX era su capacidad de desconcertar al espectador, al adulto pero también al propio joven. Cuando sentimos que nos estamos aferrando a algo, que estamos comprendiendo alguna cosa, ésta se difumina y se transforma abruptamente en su contrario.

En buena medida, era la actitud cínica de su protagonista principal Renton —los demás estaban ahí para contrastar con él, como portador de lo nuevo— la causante de ese desconcierto generalizado que recorre el filme.

²⁵⁷ Un intento inocuo en la búsqueda de una explicación “razonable” para el suicidio de Kurt Cobain, la encontramos en el documental *Kurt Cobain: Montage of Heck* (2015) de Brett Morgen. La culminación de este intento comprensivo póstumo, aparece cuando Courtney Love —su viuda— relata en el filme que en Roma, poco antes de su muerte, le habría confesado a Cobain que había pensado en estar con otras personas. El supuesto desespero y el sentimiento de “haber sido traicionado” que le habría producido —aunque la infidelidad fuese solo en plan desiderativo— es suficiente para atribuir a esta supuesta “disfunción familiar” una causalidad explicatoria decisiva para la consumación del suicidio. Este reduccionismo simplista está muy lejos del abordaje que hace Gus Van Sant en *Last Days* (donde la presencia de la sosias de Courtney Love era absolutamente marginal). Aun más lejos se encuentra de evaluar esta muerte como la expresión última de un conflicto esencial no resuelto y que se expresaba, al final, a través de un mecanismo de adaptación autodestructivo que había entrado en fase terminal.

Los tópicos de lo que típicamente se entiende como problemática juvenil aparecían salpicados por ese cinismo corrosivo: enganche-desenganche de la droga por obra del azar, padres que entienden poco y nada de la situación general y la de sus hijos en particular (Spud y sus excrementos en las sábanas, arrojados sin intención en el rostro de los padres de su novia ante la insistencia ingenua de la madre en limpiarlas, es todo un símbolo), relaciones afectivas tipo *new age* irónicamente estereotipadas (abordaje de Renton a Diane en la discoteca), entrevista laboral en un juego burlón de “esforzarse en conseguirlo (al trabajo) pero... no mucho”, condescendencia con el poder: “Gracias señorita. Con la ayuda de Dios, venceré el mal”, responde Renton al juez que lo juzga por robo, sentido oportunista de la amistad y el compañerismo: “Y mientras miraba el video privado que poco antes le había robado a un buen amigo”, chovinismo vuelto sobre sí mismo, a contrapelo de lo que sentía en su momento buena parte de la opinión pública europea: “¡Es una mierda ser escocés! ¡Somos lo peor! ¡La basura del mundo! La mierda más miserable y patética que alguna vez pobló la tierra”.

Ese cinismo llegaba hasta el ensamblado de música e imagen en *Trainspotting*. Ahí estaba Renton con una sobredosis de heroína pasado de mano en mano por el traficante, el taxista, los médicos, finalmente sus padres; arrastrado por pisos y escaleras, tirado en la calle mientras desde la banda musical escuchamos *Perfect Day* de Lou Reed: “Es un día perfecto. Alimentando a los animales en el zoo, y luego al cine. Y a casa después. Oh, que día perfecto. Me alegra haberlo pasado contigo. Oh, que día perfecto. Tú me mantienes en pie... Tú me mantienes en pie”. Todo lo supuestamente trascendente, lo que debería importarle a un joven finisecular era sistemáticamente contaminado con altas dosis de cinismo, alcanzando su máxima expresión en la concepción de vida, del futuro, en los vínculos que establecía éste con la sociedad y el mundo que lo rodeaba.

7.3.1. EL JOVEN PÉNDULO

Renton oscilaba en *Trainspotting* entre dos estados perfectamente delineados: una autodestrucción consciente vía la heroína y un conformismo sistémico también consciente.

Los dos estados operaban dentro de una misma modalidad de reproducción sistémica que, sin automatismo de ningún tipo, serían establecidas de forma voluntaria y reflexiva por parte del sujeto. Esto es lo definitivo en la relación que mantenía el nuevo tipo de joven respecto a la sociedad del momento: su conformismo cínico. Esa oscilación que habría de definir al nuevo tipo juvenil tenía determinadas características que vale la pena destacar.

La autodestrucción aparecía siempre como una actividad controlada. Renton sabía perfectamente cuando había que parar²⁵⁸ (por el contrario, su “buen” amigo Tommy no y moría por toxoplasmosis provocada por el SIDA); en ese punto difuso que es la antesala de la muerte, sin traspasar nunca su umbral. Un buen ejemplo es la secuencia de la sobredosis. Ésta funcionaba como un ritual preparado y profusamente repetido entre Renton y el traficante (la madre superiora): “¿Desea que le consiga un taxi?”, le preguntaba éste último a Renton en el momento crítico.

A primera vista, esa oscilación entre un estado conformista y otro autodestructivo era como un ir y un venir, un movimiento pendular que nunca acaba, siendo la película no más que un momento cinematográfico de esa oscilación. Sin embargo, una lectura más atenta nos indicará que esos dos momentos no son estados antitéticos sino dos estados que conviven simultáneamente en un mismo individuo. Para Renton, la integración conformista no era un estado conceptual y axiológicamente diferente de la marginación autodestructiva. Es posible concebir esa integración a una sociedad prosaica y tediosa como un suicidio lento..., muy lento: “Años de adicción en medio de una epidemia y rodeado por muertos vivos (...) Cuando se va el dolor, empieza la batalla”, nos indicaba su voz interior en el juego de bingo con sus padres.

El conformismo y la autodestrucción eran dos momentos sincrónicos que Renton utilizaba discrecionalmente, a voluntad. La oscilación entre un estado conformista y otro autodestructivo no implicaba la existencia de dos estados o momentos antitéticos,

²⁵⁸ Varios ejemplos de esta actitud autodestructiva, pero controlada, pueden ser vistos en el repaso de conductas juveniles que David Le Breton ha compilado bajo el título: *Adolescencia bajo riesgo*. En particular, destacamos aquí el capítulo dedicado al «nomadismo juvenil» que describe Francois Cobeaux bajo el título *Los hijos de Ícaro*. Véase, LE BRETON, D.: *Adolescencia bajo riesgo*, Montevideo, Ed. Trilce, 2002, pp. 113–124.

ni siquiera se presentaban como dos caras de una misma moneda. En cambio, resultan dos estados que coexisten simultánea y sincrónicamente en un mismo individuo: para el joven cínico, la integración conformista a la sociedad no era un estado conceptualmente diferente de la marginación autodestructiva. Por así decirlo, conformismo y autodestrucción son dobleces de una misma actitud del individuo ante la sociedad: en un caso la autoaniquilación es radical, en el otro aparece ralentizada.

Como esos dos estados no son antitéticos, y dado que coexisten simultánea y sincrónicamente, para estos jóvenes no tenía sentido hablar de una toma de conciencia (Cobeaux habla de “vivir a la luz enfrentándola a conciencia”), algo que nos explicaría el pasaje de un estado a otro. No se trata de que el sujeto se haga consciente de su estado de autodestrucción y decida iniciar un desempeño conformista, o al revés, se haga consciente de las limitaciones de su conformismo y entonces resuelve escapar de ello por las vías de la autodestrucción. Dicho de otra manera: no existe una causalidad extrínseca ni una opción convalidada racionalmente para determinar al joven a actuar en forma conformista o en forma autodestructiva (más allá de que el filme puede ofrecer pistas falsas y un menú de hechos supuestamente desencadenantes: la muerte trágica del bebé y su carga de cuestionamiento moral hacia los jóvenes drogados, el viaje frustrado a la montaña, etcétera). En el acto volitivo que marca el pasaje de la autodestrucción al conformismo no media ninguna enunciación de fines ni de motivos racionales. En síntesis, y simplificando, podríamos decir que no había en Renton un razonamiento del tipo: “me drogo porque pasó tal cosa, o me reintegro a la sociedad porque pasó tal otra”. Que no exista una explicación causal ni una adecuación de sentido inmediatamente discernibles para comprender el pasaje pendular de un estado a otro, no implica una ausencia de reflexión o una carencia de espíritu crítico por parte del individuo. Todo lo contrario. El nuevo tipo juvenil que surgía era portador de una conciencia cínica capaz de controlar esos dos estados sincrónicos, disponiendo de ellos para su acción. En el proceso oscilatorio, la autodestrucción y el conformismo eran dos posibilidades de acción utilizadas por el joven de forma discrecional, voluntaria, *ad arbitrio*, siempre controladas por una conciencia agudizada a partir del conocimiento perspicaz sobre el funcionamiento del sistema; conciencia que era producto de un conocimiento profundo

del funcionamiento de la sociedad de los 90. En ese sentido es que debemos interpretar su extenso monólogo inicial, a esta altura, todo un manifiesto crítico para la integración sistémica finisecular:

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

Pero también había en *Trainspotting* una crítica implacable de los efectos catastróficos de la heroína. En otro pasaje de la película, el mismo Renton, a través de su monólogo interior, le dice al espectador:

“Sólo podíamos seguir adelante. Apilando miseria sobre miseria. Ponerla en una cuchara y disolverla en bilis. Luego inyectarte en una vena y empezar otra vez. Y seguir saliendo, robando y jodiendo a la gente. Avanzando hacia el día en que todo saldría mal. Porque no importa cuanto ocultes o robes, nunca alcanza. No importa cuanto jodas a la gente, siempre necesitas más. Tarde o temprano esto debía pasar”.

Que el sujeto fuese portador de esa conciencia lúcida (que le permitía captar tanto el funcionamiento global como las formas más sutiles de reproducción sistémica de la sociedad) y que conociese perfectamente la realidad de los dos mecanismos de adaptación (el conformista y el autodestructivo), no sólo le permitía intercambiar aleatoriamente y *a piacere* sus actitudes y conductas, con un cinismo que aún irrita y desconcierta, sino que le permitía establecer un constante estado oscilatorio, una especie de movimiento pendular, cuyos límites (a los que nunca llegaba) son la “muerte psíquica” (cuando estaba en el estado conformista), por un lado, y la “muerte biológica” (la autodestrucción), por el otro.

También el tiempo de permanencia en un estado o en otro era controlado por la conciencia cínica del joven. Este tiempo puede variar, por lo que nunca podemos saber con certeza cuál será el momento del cambio: sólo sabemos que el cambio ocurrirá. Así, el período del péndulo se ajustaba acorde con la voluntad del propio joven. Esto es lo que le vuelve más impredecible para el mundo adulto y sus sistemas de interpretación.

Por último, hay que constatar que los diferentes momentos de conformismo sistémico en Renton reproducen tipos y grados de cinismo frente a la sociedad. No es lo mismo Renton “irreverente” azuzando el perro junto a Sick Boy en el parque que trabajando “responsablemente” en la inmobiliaria. Si bien ambos momentos son diferentes, de todas formas hemos de reconocer que se dan sobre la base de un mismo sujeto cínico que simplemente matiza sus conductas cuando está en la posición conformista del péndulo.

Por todo esto es que *Trainspotting* es una película mucho más compleja de lo que en principio su ritmo vertiginoso parece indicar. Nos equivocaremos irremediablemente si emitiéramos juicios concluyentes sobre la película a partir de determinadas secuencias, pues seguramente habrán otras que indicarán lo contrario. No se puede decir, por ejemplo, que *Trainspotting* sea un filme apologético de las drogas pero tampoco que sea una cruzada moralista contra éstas (aunque ambos mensajes contradictorios coexistan en el filme).

Este tipo juvenil cuestionaba todos los estigmas que se le atribuían a la juventud posmoderna fin de siglo. En cierto sentido, su actitud era prototípica, presentaba características diferenciales bastante nítidas, y en su accionar la apatía y la incertidumbre de los 80 daban lugar a un comportamiento más proactivo y provocativo: el cinismo.

En su capacidad de oscilar conscientemente entre esos dos estados antitéticos es que *Trainspotting* concreta y pone fin a la incertidumbre posmoderna. Como vimos, esos tránsitos entre la autodestrucción y el conformismo se dan siempre sin que medie entre ellos ningún corte abrupto, ningún trauma, ninguna causalidad aparente. Lo distintivo en este tipo juvenil es, precisamente, esa oscilación pendular, consciente de sí y desconcertante para el interlocutor de turno. Es entonces esta oscilación pendular la

característica medular de este nuevo mecanismo de adaptación que hemos subcategorizado como conformista cínico.

De todas formas, caracterizar rigurosamente a un tipo joven como Renton no es sencillo. ¿Podemos decir que un joven que se autodestruye sea un individuo conformista? Por el contrario, de un joven que logra integrarse a la sociedad aceptando los valores de ésta, ¿podemos decir que sea un individuo autodestructivo? Los propios términos, “conformista” y “cínico”, al reunirse en una denominación de la nueva actitud adaptativa, parecerían conformar un oxímoron.

Lo concreto, es que *Trainspotting* daba cuenta de un fenómeno absolutamente relevante: la irrupción de un nuevo tipo de joven en los años 90 que se proyectará hasta nuestra actualidad virtual; un joven que utilizaba la oscilación entre esos dos estados para desconcertar y despistar al mundo adulto.

7.3.2. ESTRUCTURA NARRATIVA DE *TRAINSPOTTING*

La estructura narrativa de *Trainspotting* comparte con el cine minimalista de los 80 su carácter no lineal, su desdramatización y la ausencia de una línea argumental coherente y consistente. Pero hasta allí llegan las semejanzas. Porque lo que aparece ahora es la propuesta de una estructura laberíntica²⁵⁹ donde las piezas del puzzle parecen intercambiarse aleatoriamente, lo que complica aún más la posibilidad de que el espectador pueda empatizar con los personajes (algo que también sucedía —pero con un grado mucho menor de sofisticación— en películas como *Stranger Than Paradise*, *Radio On* o *Slacker*).

²⁵⁹ Este tipo de estructura laberíntica es la que propone buena parte del cine posmoderno y es la que llega hasta nuestros días. Véase como ejemplo paradigmático, *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino. En la actualidad, las series televisivas son las que han recogido y popularizado este legado narrativo hiperbólico de diálogos digresivos e historias disruptivas en donde la cronología de los hechos avanza y retrocede en forma azarosa y con un *timing* secuencial que puede extenderse hasta la exasperación u omitirse absolutamente a través de elipsis.

El guión de *Trainspotting* tiene una estructura magistral, donde dos imágenes y dos monólogos del protagonista se combinan de tres diferentes formas y en tres momentos bien determinados de la película. En estas tres combinaciones, por lo menos una de las imágenes o uno de los monólogos está presente. Se generan así tres secuencias similares, que colocadas estratégicamente al comienzo, en la mitad y al final de la película, nos recuerda, en su reiteración, a un estribillo, un estribillo audiovisual.

Al comenzar el film, aparece el primero: la imagen es la de Renton huyendo por las calles de Edimburgo, el monólogo interior expresado con su voz en *off* es aquel que ya transcribimos en extenso: “Elige la vida, un empleo...¿Por qué querría eso? Elijo no elegir la vida. ¿Las razones? No hay razones. ¿Quién las necesita si hay heroína?”. Aparece aquí, en esta secuencia inicial —filmada con una cámara móvil en un *travelling*²⁶⁰ frenético que imprime un ritmo vertiginoso— aquello que analizamos antes: un joven con un conocimiento profundo de la sociedad ejerciendo una ácida crítica desde una perspectiva autodestructiva donde, en principio, elige “no vivir”.

Por la mitad de *Trainspotting* (exactamente a los cuarenta minutos), descubrimos el segundo estribillo. En éste, la imagen es la misma que en el primero, Renton huyendo junto a Spud; lo que sustancialmente cambia (más allá que aparece ahora el personaje de Sick Boy que había sido obviado al comienzo) es el monólogo en *off* que ahora invierte su sentido, es aquel “sólo podíamos seguir adelante, apilando miseria sobre miseria”; expresión terrible de las consecuencias de la autodestrucción por las drogas. El efecto es realmente asombroso: ¿cómo explicar que una misma imagen sirva de soporte a discursos tan contrapuestos?

Justamente estos dos primeros estribillos lo que expresan en términos cinematográficos es la intercambiabilidad y el sincronismo entre el conformismo y la autodestrucción. En

²⁶⁰ Este comienzo vertiginoso de *Trainspotting* permite constatar lo lejos que han quedado aquellas disquisiciones de los representantes de la Nouvelle Vague de los 60. Al respecto, véase, el clásico artículo de Jacques Rivette *De la abyección* publicado en *Cahiers du cinéma* (Nº 120, junio de 1961) a propósito del filme *Kapo* (1961) de Pontecorvo. Entre otros aspectos, este artículo se refería al aforismo de Godard de que “el *travelling* es una cuestión de moral”. En plena era posmoderna de relativismo de la verdad y la moral —y donde todo está en principio permitido y aceptado— satanizar la escena de *Kapo* cuando se hace un *travelling* de aproximación al cadáver de Riva (que se ha suicidado abalanzándose sobre la alambrada del campo de concentración) aparece ahora como un simple exabrupto especulativo, característico de una vetusta y superada modernidad cinematográfica.

un mismo momento y para un mismo individuo coexisten la aceptación y el rechazo del mundo de la droga; el rechazo y la aceptación del mundo sistémico. Sin embargo, este movimiento oscilatorio que definiéramos como un péndulo, sólo se aprehende en su totalidad al introducir el tercer estribillo.

En el tercer estribillo, que coincide con el final de la película, se da una nueva combinación: el monólogo en *off* tiene los mismos tópicos sistémicos que Renton había rechazado al comienzo cuando optaba por la autodestrucción vía drogas. La gran mutación que ahora se produce es que en lugar de rechazo lo que hay es aceptación y puesta en práctica activa de los mismos:

“Pero eso cambiará. Yo cambiaré. Esto se acabó. Me mantendré limpio y en movimiento, caminando derecho. Y eligiendo la vida. Busco otra cosa. Seré como ustedes. Trabajo, familia, TV grande, lavarropas, auto, CD, buena salud, colesterol bajo, seguro dental, hipoteca, casa, ropa informal, traje de tres piezas. Comida chatarra, hijos, caminatas por el parque, auto limpio, ropa nueva. Navidad en familia, jubilación, exención impositiva, sobrevivir. Mirando al frente, hasta morir”, es lo último que dice Renton en *Trainspotting*.

Y lo que también cambia es la imagen: Renton camina hacia la cámara, sonriendo cínicamente. En lugar de huir y refugiarse en la droga aparece ahora una integración a esa sociedad antes ferozmente criticada. Integración simbolizada por ese acercamiento a la cámara, a todos nosotros, “espectadores-conformistas automáticos” —“Seré como ustedes”, nos dice Renton—: para tranquilidad de todos la oveja descarriada vuelve al rebaño.

Pero es una integración cínica, que claramente reconoce sus límites en una vida monótona, sin sorpresas y sin futuro: “Sobrevivir, mirando al frente, hasta morir”.

Pero estrictamente hablando, en realidad todo es una aparente puesta en escena de nuestro protagonista. Es que Renton no “regresa” a ningún lugar, no se reintegra a nada ni a nadie porque este final “ya” contiene el principio, y aquel principio “ya era” este final.

De esta manera, lo que sí se relativiza, es cuál es el comienzo y cuál el final de la película, pues los diferentes estribillos tanto pueden ser puntos de partida como de

llegada en el accionar del joven. Que el espectador elija, de acuerdo a su percepción individual. Renton ha elegido todos, o mejor dicho, podrá intercambiarlos de acuerdo a su propia voluntad cínica. En otras palabras, esto significa que Renton podrá volver al mundo de la droga y la autodestrucción “controlada”, y en ese sentido, el final de la película se podría transformar en el comienzo, y viceversa. Este es el sentido último de ese perpetuo movimiento oscilatorio que hemos descripto más arriba.

Este relativismo de la estructura narrativa de *Trainspotting*, cuya expresión más elocuente es la posibilidad de sustituir el Estribillo I del comienzo por el Estribillo II de la mitad —invirtiendo así el sentido del discurso— nos sugiere ubicar en su justo lugar a lo que generalmente se consideran “los problemas de los jóvenes” (los tópicos que ya mencionamos): drogas, trabajo, educación, conflictos generacionales, etcétera. No es que no sean temas relevantes y preocupantes, pero su importancia dependerá del punto de vista, del lugar que nos situemos, muy diferente si es desde la perspectiva del joven o del adulto²⁶¹.

7.3.3. LA REBELDÍA, ESA GRAN AUSENTE

El movimiento oscilatorio del joven cínico no se detiene en ningún punto intermedio entre sus dos extremos: el conformista y el autodestructivo. En la oscilación pendular de su mecanismo de adaptación, la gran ausente es la rebeldía. Y lo es como fuente y como lugar de cuestionamiento de la sociedad. Ya no aparece esa rebeldía que, por el contrario —y como ya vimos detalladamente en el capítulo 5—, había protagonizado los tumultuosos años 60, cuando la necesidad y la posibilidad del cambio sistémico y de la transformación revolucionaria de la sociedad y del hombre aparecían en el orden del día para amplios movimientos juveniles. Ese “gran asalto” que naufraga a fines de los 60 y

²⁶¹ Imaginemos por un instante las dificultades que se le puede presentar a cualquier analista (sociólogo, psicólogo, comunicólogo, etcétera) que tenga como “objeto” de su investigación a un joven como Renton. Indudablemente que tanto las metodologías cuantitativas como las cualitativas presentarán serias limitaciones a la hora de abordar a este tipo juvenil que utiliza el cinismo como mecanismo de adaptación conformista.

que había alcanzado su clímax con el Mayo francés de 1968, es del que la película da cuenta al eliminar la rebeldía como actitud plausible de este joven fin de siglo. En *Trainspotting* el fracaso sesentista es un hecho irrefutable, indiscutible, un dato de la realidad porque... está ausente. No existe en la pantalla, ni en imágenes ni en referencias directas o indirectas de algún personaje. Se ha borrado del mapa, y por eso mismo adquiere mayor resonancia.

Hilos invisibles nos conducen entonces desde las actitudes que caracterizaban al joven cínico hasta las actitudes que caracterizaron a los jóvenes de aquella década prodigiosa en ímpetu y activismo rebelde.²⁶² El joven conformista cínico no necesita ni propone discursos nihilistas grandilocuentes para dar cuenta del fracaso de la generación de los 60 y del mecanismo de adaptación rebelde predominante en esa época. En esto se diferencia del activista *punk* de los 70, que para criticar la utopía sesentista anunciaba su archifamoso, y tantas veces repetido, *no future*. Para él, ese fracaso es un hecho asumido, irrefutable e indiscutible: es un dato asumido de la realidad.

De ahí que la rebeldía esté completamente ausente en su mecanismo. No sólo desaparece la rebeldía como componente discursivo, como arrebató verbal. También desaparece como espacio, territorio o lugar escénico —aparato de adaptación— donde ejercitar y poner en práctica cualquier discurso contestatario (por ejemplo, la participación en partidos políticos revolucionarios que permitían emular la heroicidad del mítico “Che” Guevara o, con otra intensidad, la concreción de espacios contraculturales, léase: grupos de teatro de vanguardia, revistas *under*, grupos de rock alternativo, etcétera). En otras palabras, para el joven conformista cínico desaparece la posibilidad que tenía el joven sesentista de “estar-por-fuera”, de “saltar” la valla sistémica, de “desertar” a través del *drop out*. En fin, desaparecen los espacios “propios” que instrumentaron en otro tiempo un cuestionamiento más o menos radical de la sociedad capitalista.

En cambio, desde fines del siglo XX y frente a una sociedad atravesada por una crisis de características aun peores que la de aquellos años, las diferentes expresiones juveniles

²⁶² Como ya vimos en el comienzo del capítulo 6, la primera película relevante que hace “un ajuste de cuentas” con los 60 es *A Clockwork Orange* de Stanley Kubrick.

parecen formar parte de la misma “masa gelatinosa” que todo lo cubre y todo lo absorbe con su viscosidad. Definitivamente, se han desdibujado los límites que permitían evaluar si se estaba “adentro” o “afuera” del sistema. Lo que restaba para el joven cínico era transitar por un espacio en el cual todo tiende a confundirse, una sociedad global donde las diferencias culturales, individuales o grupales, cuando existen, ya no aparecen como relevantes para el cambio sistémico y la construcción de una sociedad alternativa. El joven cínico era y es consciente de ello.

El joven conformista cínico es consciente del fracaso de los jóvenes rebeldes de la década de los 60: no de sus causas, sino de sus efectos, y de la inutilidad de sus “reciclajes” posmodernos. Esto incrementa su capacidad de crítica (incluso respecto a otros jóvenes que en el presente adoptan mecanismos de adaptación rebeldes “de baja intensidad”). Para él, la rebeldía es una causa perdida de antemano. Este joven, consciente de esa situación, igualmente critica a la sociedad en su conjunto y, a sabiendas de sus aspectos más desagradables, no tiene inconvenientes en participar activamente del sistema que la sostiene, en aceptar sus reglas de juego, en integrarse a la reproducción del mismo. Justamente, en esto radica lo más corrosivo de su cinismo.

Desde su proceso oscilatorio, el sujeto sabe que en la sociedad posmoderna en que se encuentra no hay ningún límite claramente definido entre el *inside* y el *outside* de la reproducción sistémica: el sabe que ya no tiene sentido “estar por fuera”. Reconoce la actual ausencia de toda alternativa y de toda posibilidad de cambio sistémico. Por eso mismo, expresa su pertenencia al medio que critica y no se siente diferente ni marginal respecto a los demás jóvenes: perfectamente puede asegurar que “todos son perdedores”, él mismo incluido, siguiendo así en su movimiento pendular perenne.

De esta manera, el carácter crítico y cuestionador del joven cínico de los 90 presentará diferencias significativas respecto al del joven rebelde de las generaciones anteriores. Esas diferencias se hacen notar en los siguientes aspectos cognitivos y expresivos:

En lo que hace a la abstracción de sus enunciados; para el primero, la crítica es mucho más vivencial y situada; por así decirlo, se trata de una crítica existencial. Mientras que, para el segundo, la crítica está mucho más mediatizada por la conceptualización; su conocimiento es más teórico, más ideológico. En el joven de los 90 el “yo quiero” o el

“yo puedo” es primordial ante el “yo pienso”. Hay una mayor apropiación vivencial de las categorías de pensamiento aplicadas.

En lo que hace a la globalización y el alcance estructural de la crítica; el joven de los 90 parte desde una crítica de la vida cotidiana e inmanentemente va develando la forma en que el sistema se integra y se articula a partir de la misma. Su objeto de crítica predilecto son los estilos de vida que reproducen el sistema: su propio estilo está incluido en esa crítica. El de los 60, en cambio, parte de una crítica de la totalidad estructural y de allí deduce teóricamente la penetración del sistema en la vida cotidiana. Pero esta deducción no llega hasta su propia individualidad rebelde: *a priori*, su estilo de vida no se considera afectado por la dinámica sistémica.

En el gradiente de neutralidad gnoseológica; como corolario de los aspectos anteriores, se destaca que el joven de los 90 no se considera externo al objeto de su crítica. Por el contrario, el joven rebelde de las generaciones anteriores siempre se percibió como un sujeto exterior, un *outsider* respecto a aquello que se dirigía a criticar. Su perspectiva “externalista” se enraizaba con el lugar desde el que se efectuaba la crítica: el espacio propio de la rebeldía.

En el uso narrativo de las personas gramaticales también influyen los aspectos anteriores. La primera o segunda persona del singular predomina en el discurso crítico del joven finisecular; la tercera del singular o todas las del plural lo hacían en el discurso de las generaciones rebeldes de décadas anteriores.

En el gradiente de autoengaño implicado en las construcciones cognitivas; al primero le resulta más difícil autoengañarse porque descrea radicalmente de cualquier pretensión de validez. Su cinismo también es autorreferencial. El segundo, a partir de una reflexividad opacada por el autodistanciamiento, por la autoexteriorización virtual (pseudo creativa) respecto a la sociedad, ocultando inconscientemente la internalización de la normatividad axiológica del sistema, queda mucho más expuesto al autoengaño y a las autodesilusiones.

Como vemos, con el joven conformista cínico fin de siglo no desaparecen la crítica ni los cuestionamientos a la sociedad. Es más, siguiendo sus procedimientos podemos llegar a reconocer que su crítica era más corrosiva y hasta más difícil de controlar por

parte de los sistemas de interpretación, integración y reproducción cultural. En cambio, lo que sí ha desaparecido para este joven, en todas sus formas, es la rebeldía.

En términos cinematográficos, ¿cómo se expresa en *Trainspotting* esta ausencia de rebeldía, esta desaparición del corte *inside/outside*, esta posibilidad ilimitada de tránsito por el sistema?

En primer lugar, habíamos visto al comparar los estribillos audiovisuales, a un joven que pasa de una crítica muy lúcida de la sociedad actual —la gran triunfadora a nivel mundial tras la caída del Muro de Berlín en 1989— a una “integración absoluta” a la misma. Ese tránsito intrasistémico está perfectamente reproducido en el filme al articular el comienzo (Estribillo I) con el final (Estribillo III) pasando por la inversión del medio (Estribillo II).

En segundo lugar, la crítica que hace Renton de esta sociedad crecientemente globalizada en el Estribillo I, la hace desde una postura autodestructiva: la imagen inmediata al estribillo es la de Renton inyectándose heroína en el apartamento del traficante, la “Madre Superiora”. La ausencia de rebeldía está representada simbólicamente en este estribillo. Los espacios rebeldes, “marginales” al sistema desde donde se ejercía la crítica ácida en los años 60 han desaparecido por completo a fines de los 90; han sido sustituidos por “un depósito de cadáveres”: ahí están los jóvenes drogados desparramados por el piso de un apartamento decrepito con las paredes derruidas y descascaradas. Un *travelling* —nuevamente vertiginoso como el del comienzo— pero de una cámara a nivel de piso que parece reptar y que llega serpenteando hasta donde están los jóvenes drogados, nos permite ir recorriendo y respirar en esa atmósfera nauseabunda de ese templo secular de autodestrucción. El moho y las manchas, estilizados por una paleta de colores donde prevalecen los tonos ocres, refuerzan esa sensación asfixiante y apocalíptica de esta primer secuencia inicial.

En tercer lugar, hay una información muy valiosa que podemos extraer al comparar los estribillos desde otro punto de vista. En una metáfora fuerte es posible concebir a Renton como el símbolo del itinerario de muchos jóvenes sesentistas, cuestionadores radicales del orden establecido que terminaron reproduciéndolo activamente: el Renton del Estribillo I simbolizaría a los jóvenes del primer momento, el Renton del Estribillo

III, a los del segundo. Este fue, como ya vimos, el itinerario de los *hippies*, que luego de sus viajes, regresaron a casa y se transformaron en *yuppies*, acérrimos defensores estos últimos de la cultura del dinero, la Bolsa de Valores, las dietas macrobióticas y la vida sana.²⁶³

De todos ellos, *hippies*, *yuppies*, pero también *punkies*, *squatters*, *hackers*, *grunges* y rebeldes reciclados de los 90, da cuenta Renton en *Trainspotting*. Y a todos ellos les muestra el rostro vivo de su fracaso: él es con su conciencia e individualismo cínico un poco la síntesis privilegiada de todos ellos.

Como vimos, el joven Renton no era portador de valores nuevos, ni soporte de nuevas relaciones sociales, mucho menos de un nuevo humanismo. No se proponía cambiar a nada ni a nadie, él sólo sabía del funcionamiento sistémico y trata de actuar en consecuencia.

Todo este proceso histórico que llevó muchos años, y que tuvo ritmos y características desiguales a nivel mundial, aparece magistralmente sintetizado en los noventa minutos de *Trainspotting*, particularmente en esos estribillos audiovisuales cuya potencia expresiva y estilística estriba en liquidar a la rebeldía como actitud posible en los jóvenes de fines de los 90.

7.3.4. SENSIBILIDAD CÍNICA

El conformismo cínico que distinguía al joven finisecular responde a una estructura actitudinal típica de un individuo que hace lo que se espera de él, pero a sabiendas que lo hace sólo porque es lo esperable. Como sostiene el propio Renton en un pasaje del libro de Irvine Welsh: “A veces decía la verdad, a veces mentía. Cuando mentía, a veces decía las cosas que pensaba que él querría oír y a veces decía algo que pensaba que le

²⁶³ Esto último es lo que vimos en el capítulo anterior cuando analizamos detalladamente *American Psycho*, como filme arquetípico de la irrupción de los *yuppies*.

cabrearía o le confundiría”.²⁶⁴ En fin, el juego cínico que consiste en mentir descaradamente en algunos momentos, decir o hacer en ciertas circunstancias lo que se supone que es normativamente esperable, y hacer o decir en otros momentos algo que desconcierte al interlocutor.

Ahora bien, ese cinismo puede alimentar una actitud conformista por parte del joven (el “hacer lo esperable”) sólo en el sentido paródico (el “como si”), el sentido de una adecuación a la apariencia, la mentira y el vacío de la normatividad que rige en el contexto de sus interacciones. Esta adecuación es lo que ha de evitar que el joven sucumba al nihilismo normativo en su fuero íntimo: de allí ese “a sabiendas” que caracteriza su conformidad con los posibles interlocutores.²⁶⁵ De todos modos, en sus acciones no opera ninguna pretensión de validez normativa, ni siquiera el ánimo de resultar un ser enigmático. En cambio, predomina ese punto de vista escéptico que el joven Renton explicita para sí: “que la sociedad no puede ser cambiada para hacerla significativamente mejor, o que yo no puedo cambiar para facilitarle las cosas”.²⁶⁶

En ese contexto histórico, será el conformismo cínico lo que le permita al joven llevar adelante la reproducción sistémica de la sociedad. En la actualidad, el término “cinismo” designa una difundida conciencia posmoderna y tecno-burocrática, para la cual las normas sociales y los valores culturales que rigen y evalúan la institucionalidad sistémica ya no se refieren a una verdad única y no pueden pretender ninguna validez universal: ni práctico-moral, ni empírico-fáctica, ni estético-expresiva. En este sentido, simultáneamente, el cinismo se convierte en una fuerza instituyente, pues la constatación anterior se acompaña de una conciencia de que el seguimiento o el reconocimiento fáctico de esa normatividad vacía de legitimidad y sin referencia a la

²⁶⁴ WELSH, I.: *Trainspotting*, Barcelona, Anagrama, 1996, p.187. Sobre este libro se basa la película de Danny Boyle.

²⁶⁵ El conformista cínico ya no habrá de padecer los desgarros que experimentó el pionero solitario del nihilismo, cuando interrogaba a la moral burguesa en su crítica radical: “¿Qué es una creencia? ¿Cómo nace? Toda creencia es un tener algo por verdadero. La más extrema forma del nihilismo sería la creencia de que toda fe, todo tener por verdad algo, es necesariamente falso, porque un verdadero mundo no existe... La medida de nuestra fuerza es cómo nos podemos conformar a la apariencia, a la necesidad de la mentira, sin sucumbir.” NIETZSCHE, F.: *Obras Completas Vol. IV*, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1961, pp. 15–16.

²⁶⁶ WELSH, I: *op. cit.*, p. 189.

verdad, en determinadas circunstancias particulares, puede garantizar beneficios inmediatos. En esta perspectiva, las normas funcionales del sistema pueden motivar la acción de los individuos siempre y cuando aparenten complacerles, pero ya no necesitan legitimarse, ni discursiva ni prácticamente.

De la fuerza instituyente del cinismo se derivan dos fenómenos socioculturales que involucran directamente a la juventud. Por un lado, se asienta una versión hedonista del eudemonismo, originada y facilitada prácticamente a partir de la renovada fuerza integradora del sistema y de su ampliación de los márgenes de tolerancia para las conductas “desviadas”. Por otro, se extiende la apatía autodestructiva, promovida y multiplicada por el desconcierto y la incertidumbre de las subculturas juveniles postsesentistas. Ambos fenómenos encuentran un denominador común en la renuncia a justificar la conducta social según normas veritativas y universalistas. He aquí la base desde donde despegó el conformismo cínico de la juventud finisecular.

El cinismo asume la desvergüenza y el descaro ante el vaciamiento axiológico del mundo adulto, pero no se queda en ello. Su lógica se amplía, sustentándose en la utilización que hace el joven, con conocimiento de la situación, del cinismo instituyente y del cinismo instituido, inclusive, en las formas aparentes de lo subcultural. De ahí que ese cinismo también se refiera al nihilismo y la autodestructividad de sus coetáneos, y no tanto a unas normas socioculturales cada vez menos convencionales.

A diferencia de las versiones anteriores del cinismo, aquí ya no hay rechazo ni reversión de los valores (todo aquello que en la escuela de Antístenes se enunciaba como “virtud del sabio” y que Nietzsche auguraba como “una manera divina de pensar”). En todo caso, para uso de las nuevas generaciones, la virtud y la sabiduría encerrada en el cinismo consistiría en una permanente e indiscriminada predisposición a la reversión de las reversiones. Esto es lo que caracterizaba el conformismo y la adecuación al sistema del nuevo tipo de joven.

Así, el joven cínico logra establecer una estructura actitudinal a partir de la cual controla sus acciones e interacciones para hacerse impredecible ante los demás y sin verse disminuido o afectado por los desdoblamientos en que incurre. La sensibilidad que ello

le depara es el motivo profundo de su movimiento pendular entre la autodestrucción y el conformismo.

¿En qué consiste esa conciencia reflexiva de la cual es portador el joven conformista cínico? En principio hemos de reconocer que la reflexividad de un sujeto no es algo meramente interior a su persona; por ello, su crecimiento implicará:

- una mayor exteriorización (descentración) de la conflictividad individual;
- una importante estimulación del potencial creativo;
- el descubrimiento *in crescendo* de nuevas necesidades, y la reinterpretación de necesidades anteriormente asimiladas (materiales y simbólicas);
- una mayor disposición a enfrentar contingencias, riesgos y problemas;
- una múltiple y variada experimentación de interacciones;
- un relevamiento extendido de estados de ánimo propios y recíprocamente vivenciados;
- la asimilación de experiencias generacionales anteriores;
- una elevada capacidad de desplazamiento espacio-temporal;
- una mayor penetración y un desplazamiento más flexible dentro de la complejidad sistémica de la sociedad.

Todo esto está presente para el “joven péndulo”. En definitiva, su conciencia reflexiva sigue suponiendo una relación articulada entre la exteriorización subjetiva (el estar-fuera-de-sí) y la apropiación-de-sí en el otro (sujeto u objeto).

Entonces, no se trata de un individuo “alienado”. Para nuestro joven, el sistema social ya no resulta “un mundo impenetrable cuyas fuerzas le gobiernan sin darle oportunidad de comprensión”.²⁶⁷ Este no era el caso para el nuevo tipo de joven: en su oscilación perenne puede penetrar o salir del sistema a voluntad y conciencia manteniendo su

²⁶⁷ ETZIONI, A.: *La sociedad activa. Una teoría de los procesos sociales y políticos*, Madrid, Ed. Aguilar, 1980, p. 68.

lucidez respecto al mismo (y, como veremos más adelante, el propio sistema le proporciona, explícitamente, las condiciones para ello).

A raíz de todo lo expuesto, podemos afirmar que, a partir de la estructura actitudinal del conformismo cínico, el joven es portador de una atención muy sutil y altamente reflexiva respecto a los puntos más delicados de la dinámica de reproducción sistémica en que se sabe envuelto. Aun más, esa atención sutil lo hace consciente de la cooptación sistémica de la rebeldía: tanto la de las generaciones anteriores a la suya, como la de las nuevas generaciones posmodernas.

La conciencia reflexiva y la voluntad crítica que ostenta este joven bien pueden plasmarse en actos críticos respecto al sistema: tanto cuando se está autodestruyendo, como cuando reproduce de forma conformista la sociedad. Pero, por cierto, incluso para él, esos actos críticos sólo tienen significado a partir de su cinismo. No están cargados de ira ni de desesperación. No alientan ningún cambio radical ni revolucionario.

La sensibilidad rebelde, típica de la década del 60 se caracterizaba —entre otras cosas—, por un sentimiento de crecimiento personal, de ser diferente y de hacer también cosas diferentes. El joven de aquellos años sentía que con su discurso y con sus actos, estaba irritando y provocando a los adultos (especialmente a sus padres), sujetos detestables encargados de hacer funcionar la máquina capitalista, custodios morales de una sociedad todopoderosa.

El joven cínico ha perdido ese sentimiento tan sesentista de sentirse “afuera” del sistema; por el contrario lo que surge ahora es un sentimiento de integración al mismo, una simbiosis perfecta al servicio de su máximo placer: contribuir no tanto a provocar sino a desconcertar a los adultos. Es el joven quien controla las interacciones, haciéndose impredecible para los demás; es el quien manipula a voluntad, consciente y reflexivamente, las expectativas o las desilusiones que los demás depositan sobre sus conductas oscilatorias. A los que lo acusan de apocalíptico y autodestructivo, aparecerá plenamente sintonizado con la sociedad y el orden (Renton caminando hacia la cámara al final del Estribillo III); a los que lo acusan de vago e irresponsable, se mostrará laborioso y formal (Renton agente inmobiliario); a los que lo acusan de ser apático e insulso, contrapodrá un activismo vertiginoso (de ahí la estética y el formato de

videoclip de *Trainspotting*); a los que lo acusan de drogadicto, “reventado” sin remedio, demostrará que se puede entrar y salir de ese mundo pérfido de la droga con total libertad, sin mayores contratiempos (salvo la constipación por abstinencia) y —lo más importante— sin necesidad de programas de rehabilitación de dudosa efectividad; finalmente, a los que lo acusan de irreverente e indisciplinado, opondrá un comportamiento modélico: hará y dirá todo lo que se espera que efectivamente haga y diga.

En síntesis, se puede decir que esta nueva sensibilidad cínica implica el nacimiento de una nueva moral (que consiste en no tener ninguna), de una nueva ética fin de siglo: “Hago mío todo lo que pides, repito todas tus razones, reproduzco todos tus valores, pero al hacerlo y que tú te lo creas, te ridiculizo y te vulgarizo”. En esto consiste el exquisito cinismo de *Trainspotting*

7.4. LA SUPERACIÓN DEL CONFORMISMO AUTOMÁTICO

A mediados de los años 90, asistimos entonces al surgimiento de un nuevo tipo de mecanismo conformista, el cínico. Esta modalidad de conformismo se diferencia del conformismo automático predominante en la generación anterior a los años 60. No aparece aquí la actitud de aquel individuo para quien todos los intereses estaban suficientemente interpretados en las pautas que había internalizado a partir de una rígida socialización familiar. Un conformismo que impulsaba al joven de los años 50 a actuar e interactuar siguiendo un rol claramente preestablecido, de tal manera que incuestionada y automáticamente se colmaran sus expectativas y las de su grupo social, ambas, identificadas en el contexto institucionalizado por una normativa social fuertemente hegemónica. Una actitud a partir de la cual el individuo lograba sentir que es una parte indisoluble del sistema, que en su pasividad lograba mimetizarse como un miembro de la masa, uno más del rebaño.

Repasemos entonces las características primordiales del tipo de sujeto **conformista automático** a los efectos de diferenciarlo de la modalidad del conformismo cínico:

- no es reflexivo, ni consciente de sus actos;
- es a-crítico, no cuestiona su situación;
- desconoce el funcionamiento social y los condicionamientos que este le impone;
- no distingue ni cuestiona los valores (morales, culturales o políticos) por los que se guía, es más, los sigue involuntaria y ciegamente en su accionar social;
- reproduce automáticamente la dinámica funcional del sistema (lo que para él consiste en realizar de manera incuestionada sus pautas internalizadas);
- se siente frustrado cuando ve interrumpido el automatismo de su accionar social;
- para él, cognitivamente, sólo tiene existencia mundana lo que le resulta “normal y natural”, aquello en lo que se integra miméticamente;
- estar excluido del funcionamiento sistémico es lo peor que le puede suceder (lo sufrirá como una crisis de realización insoportable).

El tipo juvenil del **conformismo cínico**²⁶⁸ se encuentra muy lejos de aquel prototipo inaugural del conformismo de masas. Es cierto que tienen algo en común: ambos reproducen la sociedad, ambos se adaptan a la dinámica de autoconservación sistémica. Pero esto no aparecía muy relevante en aquel fin de siglo vacío de alternativas antisistémicas. Aquí, lo importante son los modos diferenciales en que se daba esa reproducción social por parte del joven cínico:

²⁶⁸ El **conformismo apático** —el cual analizamos en el capítulo anterior—, es poseedor de muchas de las características del cínico, y en muchos aspectos funciona como un claro antecedente de este último. Ya vimos esbozadas, particularmente en *My Own Private Idaho* de Gus Van Sant, muchos componentes que luego aparecerán perfectamente ensamblados en *Trainspotting*. La cuestión es que el conformismo apático no terminó nunca de presentarse como un nuevo mecanismo de adaptación absolutamente diferencial del automático, y eso más allá de su relevancia —entre otras cosas— por su crítica fundacional de los años 60. En ese sentido es que podemos concebir a la década de los 80 como una suerte de interludio entre el nihilismo *punk* de los 70 (que a su vez era una radicalización desesperada de los 60) y este conformismo cínico que definitivamente establece sus bases de sustentación en esta propuesta acabada y refinada como es *Trainspotting*.

- es realizada de forma reflexiva y consciente (no es una reproducción automáticamente refleja);
- el sujeto ejerce una crítica de su situación (impensable en el tipo anterior);
- en su accionar social no se guía por valores, aunque distingue cuando es del caso aplicar uno u otro;
- si se siente frustrado (o acaso aburrido) con lo que está haciendo, cambia de actividad, pues, no habiendo automatismo en sus actitudes tiene la posibilidad de oscilar en sus conductas;
- en su conocimiento del funcionamiento de la realidad mundana (en su globalidad, en sus mecanismos y en sus condicionamientos) muestra su capacidad reflexiva, por lo cual su integración a ella no es mimética sino crítica;
- experimentar una situación de exclusión no le afecta sustancialmente (al menos no le hace sufrir una crisis de realización), pues, ante esta eventualidad, actúa como si se tratara de algo provisorio y a superar en lo inmediato.

Siendo así, tenemos que la reproducción sistémica es activa y voluntaria en el caso del joven conformista, mientras que era pasiva en el tipo automático anterior. La diferencia fundamental entre ambos mecanismos de adaptación está en ese grado de reflexión y conciencia que comportan. No se trata de un tipo de “conciencia crítica” a la manera en que se nos representa en las prácticas de “defensa del consumidor”, o en el cuidado de lo “políticamente correcto”. Lo sustantivo de la conciencia reflexiva del joven cínico es su referencia al funcionamiento global de la sociedad: se trata de un joven que sabe como funciona el sistema y quiere definir su status funcional en la reproducción del mismo.

7.5. EL FIN DE LA AUTODESTRUCCIÓN COMO REDENCIÓN

¿Por qué la autodestrucción aparece siempre como una actitud y una actividad controlada por parte del joven cínico? ¿Por qué en su oscilación no traspasa nunca el

umbral que conduce a la muerte y se autoaniquila? Para responder estas preguntas, fundamentales para la comprensión del mecanismo de adaptación del joven cínico, debemos seguir retrotrayéndonos a los tumultuosos años 60, al clímax de los movimientos juveniles contestatarios, cuando la rebeldía era el denominador común de los jóvenes, rebeldía que asumía formas e intensidades diferentes: más o menos politizada, más o menos contracultural, más o menos violenta.

Particularmente, nos interesa detenernos en la rebeldía contracultural expresada por los *hippies*, culminada y espectacularmente expresada en el festival de Woodstock en 1969. Recordemos que, con su hedonismo —en sus comunidades agrarias—, esta contracultura proponía un regreso a la tierra, a la naturaleza, lejos de las grandes urbes, desarrollando un estilo de vida bucólico y apacible: “haz el amor y no la guerra”, expresaba la consigna que les identificaba plenamente. Consideraban que esa era la mejor forma de “abandonar la sociedad”, saltando por encima de todas las tensiones y conflictos. Sin embargo, para muchos de estos rebeldes sesentistas orientados hacia las actividades contraculturales, la propuesta comenzó a mostrar signos de agotamiento, de insuficiencia, de no conducir a ninguna parte. La paz y el amor al prójimo demostraban ser inefectivos como antídotos contra una sociedad de consumo que, subrepticamente, se infiltraba entre sus relaciones, penetrando entre los intersticios de una conflictividad juvenil nunca resuelta (pues, aunque les resultase inexplicable, la “bestia” continuaba viva en las alternativas experimentadas).

Para aquellos jóvenes que más claramente visualizaban esta situación, pero que ya no podían volver atrás, el camino de la autodestrucción aparecía como la única salida posible. Son varias las figuras de esta época que con su muerte pasarían a la posteridad: Brian Jones, Janis Joplin, Jimi Hendrix y Jim Morrison, entre otros. El primero, fundador de los Rolling Stones, apareció flotando muerto en una piscina, en julio de 1969, en extrañas circunstancias que nunca fueron definitivamente aclaradas. Los otros dos terminaron sus días en 1970 y Jim Morrison, como vimos, lo hizo un año después en París. Fueron líderes indiscutibles de una generación, portavoces musicales de una época y de un tiempo donde todo parecía posible. Ellos simbolizan la idea de un viaje sin retorno, última *ratio* en la pretensión de una auténtica salida del sistema. Así,

trascendiendo sus historias, en esa dirección autodestructiva, esos jóvenes se proyectan en el presente como símbolos de “los que no transaron”.

Más tarde, expresando otras formas de conflictividad, representando otras generaciones y sellando con su muerte la suerte de otros tantos movimientos juveniles, fueron otros los líderes juveniles que tomaron ese idéntico camino sin retorno. Citemos algunos: Sid Vicious que en 1979 e Ian Curtis²⁶⁹ un año después, marcan el fin del movimiento *punk*; por último, Kurt Cobain, cuya muerte en 1994 pone fin a la movida *grunge* de Seattle. Habría que agregar a este selecto grupo a Chris Cornell, cantante de la banda fundacional del *grunge*, Soundgarden, que se suicidó en mayo de 2017 por ahorcamiento a los 52 años. Cornell era una especie de sobreviviente de los tiempos de “la muerte por redención”, ahora en un universo virtualmente globalizado. De todas formas, su autoaniquilación “artística” ya había sido preanunciada en numerosos videos de promoción musical, por ejemplo, en *Show Me How to Live* de 2002 que es un *remake* del final de *Vanishing Point (Carrera contra el destino, 1970)*, título destacado del Nuevo Cine Norteamericano de los 60²⁷⁰.

A lo largo de este trabajo, y de acuerdo a los diferentes períodos históricos estudiados, hemos analizado y referenciado cinematográficamente algunas de estas muertes ilustres. Ahora, nos detendremos en un aspecto del problema que consideramos relevante: se trata de la cooptación sistémica de la contracultura.

7.6. LA COOPTACIÓN SISTÉMICA DE LA CONTRACULTURA

“Os compraremos vuestros insultos, nos pondremos vuestras zamarras asquerosas y sobre ellos crearemos otro imperio”. En la introducción ya habíamos hecho referencia a esta lúcida profecía de un millonario californiano. Arrostrada a propósito de las

²⁶⁹ La película *Control* (2007) de Anton Corbijn, es un *biopic* que reconstruye la vida y muerte por suicidio de Ian Curtis, poeta, compositor y cantante de la banda Joy División.

²⁷⁰ A Cornell lo había precedido la cantante Amy Winehouse, que muriera por una sobredosis de alcohol en julio de 2011, también a la misma edad fatídica de los integrantes del “Club”: 27 años.

revueltas sesentistas, esta profecía nos sirve para esclarecer las perspectivas que tenían las clases dominantes de las sociedades del capitalismo tardío. Perspectivas que luego, tendencialmente, se consolidarían como estrategia y práctica de la industria cultural, llegando a límites ni siquiera imaginables para este profeta de la cooptación sistémica de la contracultura.

Aquellos líderes del rock, atrapados con sus productos creativos entre una irreverencia inconducente y una cooptación sistémica para el consumo de masas, pensaban que la muerte era la única vía de escape a esta lógica perversa del capital. Sin embargo, lo que jamás imaginaron era que, con el tiempo, sus propias muertes serían apropiadas por el sistema, transformadas también ellas en un objeto de consumo. Ahora, aquella muerte heroica, aquel supremo sacrificio de los líderes juveniles lucirá estampada por doquier en camisetas, pósters, libros, películas, tributos y homenajes *mass* mediáticos. Los rebeldes irreverentes del pasado, los que no transaban, son transmutados en íconos virtuales inofensivos. Ni siquiera muertos pudieron escapar de las garras del sistema.²⁷¹

El tipo juvenil conformista cínico aprendió al detalle las lecciones de la historia sobre la asimilación de esos jóvenes rebeldes o autodestructivos. Ha comprendido en que consiste la apropiación indigna que de sus muertes hizo el sistema. Por eso mismo, en su proceso oscilatorio nunca traspasará el umbral, nunca se autoaniquilará: sabe bien que ese acto no lo redime, que a lo sumo, serviría de insumo comercializable por parte del sistema y sus industrias culturales. Por eso su autodestrucción no es más que un aspecto del juego cínico que él despliega, un simple coqueteo, un juego lúdico cara a la muerte. La autodestrucción como redención ha terminado. Tal vez Kurt Cobain haya sido el último de sus pasajeros ilustres. En nuestra época, distanciándose por completo de sus anteriores pretensiones escatológicas, la autodestrucción redentora ha sido sustituida por una modalidad de autodestrucción controlada que se ajusta perfectamente al oficio cínico de desconcertar. Después del fracaso y la integración de las generaciones

²⁷¹ Basta tener presente como se conmemoraron en 1997 los treinta años de la muerte de Che Guevara, asesinado en Bolivia en 1967. En esos recordatorios, la imagen del revolucionario internacionalista sufrió un proceso de comercialización tal que configuró una de las más potentes operaciones de *marketing* de los últimos tiempos. Por cierto, su muerte es un producto que periódicamente se recicla: como pocos, Guevara tiene un lugar privilegiado en el carrusel de la cooptación sistémica.

rebeldes del pasado y del fracaso de la autodestrucción como redención, sólo resta la oscilación cínica del péndulo, desplazándose entre el conformismo y la autodestrucción.

7.7. LA METÁFORA DEL PACTO

A fines del siglo XX, la articulación entre el individuo y la sociedad se podía representar con la metáfora de un pacto. Se trataba de un pacto ajustado a las diferentes perspectivas e intereses desde los que se aprehende la situación: la perspectiva del joven y la racionalidad funcional del sistema social. Entendámoslo bien, esta metáfora no representa la negociación de un consenso, pues las perspectivas en juego no comparten un sentido idéntico, son esencialmente diferentes, se contraponen en sus intereses y no gestionan una mediación argumentativa que las sintetice a ambas. En este pacto metafórico sólo opera la doble autarquía de esas perspectivas que, contrastando entre sí, aceptan el mutuo posicionamiento en los límites de un entorno común, y equilibran sus fuerzas sin confrontarse abiertamente.

El joven, que resulta incapaz de proponer alternativas, aparece para el sistema como un sujeto que no le presenta amenazas. Por su parte, el sistema, evidenciando su estado caótico e incierto, ambigua y débilmente asentado por los agentes socializadores, aparece ante el joven como una organización incapaz de controlarlo automática y pasivamente, incapaz de someterlo homogénea y uniformizadamente en la nueva situación de reproducción social. Esa especial combinación entre un joven incapaz de cambiar la situación social en una dirección alternativa y de un sistema incapaz de controlar automáticamente los conflictos de la juventud, es lo que provoca el pacto metafórico entre individuo y sociedad.

¿Qué intereses alientan al sistema para la consecución de ese pacto? Desde su racionalidad, en la dirección de ejercer un control sobre las nuevas generaciones, su interés es obtener el concurso de sujetos que reproduzcan la dinámica funcional de las sociedades de forma renovadora, con una relativa apertura crítica, de manera hedonista,

sin conflictos de orden moral y con una mayor conciencia de la complejidad creciente de las tareas de reproducción y conservación sistémica²⁷². A su vez, su interés en el pacto expresa la necesidad de un tipo de joven capaz de convivir, simultáneamente, con otros perfiles de jóvenes —sea que se trate de individuos conformistas automáticos, o de individuos que aun rebeldes ya no resultan “peligrosos” para la estabilidad del orden social—. En fin, de manera tácita, el sistema manifiesta su requerimiento funcional de sujetos activamente conformistas, los que le son necesarios para operar su acelerada, flexibilizada y caótica reproducción.

Queda claro que en la perspectiva de la racionalidad sistémica el pacto se fija de forma selectiva con algunos jóvenes. No con todos, pues, en sus nuevas modalidades de integración, controlando sus contradicciones internas con suma flexibilidad, el sistema adscribe diferencial y selectivamente las oportunidades de participación en sus esferas de gestión. Esto no quiere decir que la flexibilidad sea un canon universalista para el mantenimiento de los límites de integración sistémica. Todo lo contrario. El sistema puede ser rígido y muy severo en unos casos, llegando hasta la represión abierta o la exclusión material y, así mismo, puede ser muy flexible en otros casos, mostrándose absolutamente permisivo respecto al cuestionamiento y la contestación.

En esta última dirección, el sistema social proporciona al joven un mayor margen de maniobra y movilidad. Abre canales intrasistémicos para la libertad de experimentación e innovación y facilita los medios para ello, vale decir, invierte en el rubro “creatividad”. Mientras tanto, selectivamente, neutraliza los residuos de su rigidez normativa y administra su capacidad de suspender o hacer efectiva la potencial estigmatización que subyace a los tránsitos intrasistémicos implicados en la oscilación del joven. De esta manera, el sistema se hace más laxo y comprensivo respecto a algunos miembros de la juventud: los más lúcidos, los más cuestionadores, los que, a falta de alternativas, son capaces de entrar conscientemente en procesos autocontrolados de autodestrucción. De todos modos, no encuentra dificultades para continuar

²⁷² Un buen ejemplo cinematográfico de esta nueva “laxitud permisiva” del sistema, la encontramos en la película *Kids* (1995), de Larry Clark. La historia “transgresora” de un joven de diecisiete años, Telly, que practica explícitamente el “sexo libre” con múltiples chicas vírgenes sin ningún tipo de protección, coloca al Benjamin de *The Graduate* en la posición de un inocente impúber ensayando sus primeros pasos.

controlando represiva o automáticamente a los otros; ya sea: integrándolos desde sus actitudes pasivas de conformidad, imponiéndoles el estigma de una patología o de un síndrome delictual, o desterrándolos hacia los márgenes mismos de una exclusión material.

Como consecuencia de este pacto, el sistema pierde opacidad, se hace más cristalino, desvela su lógica normativa frente a los jóvenes que son tratados con una mayor permisividad. Ante estos jóvenes, como si fuera en privado, secretamente, el sistema desmiente las autojustificaciones ideológicas con las que en público, e hipócritamente, todavía se pretende portador de una validez universal. Por así decirlo, en el sentido del lenguaje común, a estos jóvenes el sistema les muestra su cinismo institucional. Precisamente, a partir de esta cristalinidad normativa y de la mayor movilidad adscripta sistémicamente, provendrá la capacidad crítica de que es portador el nuevo tipo de joven.

Mientras tanto, ¿qué buscaba el joven cínico con la consecución de ese pacto? Hay que aclarar que sus intereses van más allá de los réditos inmediatamente asequibles: las recompensas materiales, el espacio para la elaboración y difusión de sus expresiones culturales contestatarias y, tal vez, un poco de éxito o fama. Por encima de estos réditos inmediatos, que para él resultarían banales, si acepta participar del pacto es por la posibilidad que esto le brinda para desarrollar su sensibilidad cínica. Ese es su auténtico interés; ese es el significado profundo; esos, los motivos que le impulsan a pactar con el sistema.

En la sensibilidad cínica de fin de siglo, el sentimiento de “crecimiento personal” y el “seudodesarrollo creativo” sesentistas han pasado definitivamente a un segundo plano. Esto no se debe a que la situación del mundo adulto haya cambiado sustancialmente (aunque en parte lo hizo: tampoco los adultos escapan al caos y la incertidumbre). Lo que sucede es que, como ya veíamos, el joven es consciente del desencanto que provocaron esas formas de sensibilidad. Sabe que se trató de algo tan ilusorio como virtual.

Así, lo que prevalece ahora, por parte del joven, es una sensibilidad que apunta al control consciente de las situaciones de acción. Su predisposición actitudinal apunta a

desarrollar un sentimiento de control sobre sus interacciones. Sentir que logra manipular conscientemente las reacciones que provoca su actividad tanto en el mundo adulto, caótico e incierto, como entre sus pares de edad, no menos confundidos en la actualidad. Alimentar el desconcierto. Sentir que logra distorsionar los discursos, las imágenes, las interpretaciones, que otros, sin comprender nada de su realidad elaboran sobre él. Ese es su mayor interés.

Tampoco le importa distinguirse de los demás jóvenes conformistas. Puede reconocer la “idiotización” forzosa del conformista automático: eso puede hasta molestarle. Incluso puede constatar lo fútil e inconsistente de la rebeldía *light*, lo cual, seguramente, le tendrá sin cuidado. Pero en ningún caso le interesa sentirse diferente de estos tipos de jóvenes: presiente que eso no le reportaría nada, poniéndose él en la perspectiva sistémica, signatario ya del pacto metafórico como una de las partes. No olvidemos que para el joven cínico ya no tiene vigencia la distinción *inside/outside*, tampoco aquel sentimiento sesentista de “sentirse por fuera” de la sociedad. El joven cínico ya no pretende aislarse de la reproducción sistémica. Por el contrario, lo que ahora muestra es un renovado anhelo de integración. A él sólo le interesa lograr una simbiosis conformista que esté al servicio de su máximo —tal vez único— placer: contribuir a desconcertar aún más al mundo adulto.

Y si ese juego cínico es el que alimentaba la sensibilidad del joven, tan diferente de las que predominaron en épocas anteriores (la conformista automática, la rebelde, la autodestructiva), por cierto, también aquí habrá de tratarse de un sentimiento virtual, de un mecanismo de proyección, pues esta sensibilidad no deja de ser producto del margen de maniobra que el sistema le brinda al joven. El propio sistema le acogerá en ese juego: eso es lo pactado.

Entonces, podemos concluir que el conformismo cínico, su juego de desconciertos y la sensibilidad que le corresponde, era la forma en que el joven estabilizaba su conflicto esencial, adaptándose a la reproducción sistémica. De este modo, la metáfora del pacto entre individuo y sociedad indicaba la articulación posible de esa conflictividad juvenil en el contexto social de la posmodernidad.

7.8. AUMENTO EN LA VELOCIDAD DE COOPTACIÓN SISTÉMICA

La metáfora del pacto entre el joven y la sociedad presentaba un indicador muy preciso: se trata del aumento en la velocidad de cooptación sistémica de las expresiones juveniles. Para que este componente de la nueva dinámica social sea efectivo, necesariamente, debían confluír la racionalidad funcional del sistema y la perspectiva actitudinal del joven. El sistema debía tener la capacidad y el interés en cooptar al joven y éste, a su vez, debía estar predispuesto a dejarse cooptar por aquel. Veámoslo por partes.

Del lado de la racionalidad funcional tendremos:

- la concentración de capitales y los desarrollos tecnológicos que permiten una aceleración generalizada en los procesos industriales y comerciales (especialmente dentro de la industria cultural), y un impulso a la globalización económica y cultural del capitalismo;
- el acortamiento en el tiempo de obsolescencia de las mercancías (entre ellas, los productos simbólicos–culturales), lo que exige una incesante renovación bipolar: la de la oferta, por efecto de la aceleración y masificación industrial; la de la demanda, por el despliegue del nuevo hedonismo consumista;
- la ampliación, flexibilización y profundización de los papeles económico, político, ideológico y socializador que juegan los *mass–media* en el concierto de una estructuración heterogénea de las sociedades;
- la experiencia histórica ganada tras haber superado el embate de la rebeldía juvenil de los años 60 (habiendo cooptado, tardíamente, sus manifestaciones) y la crisis económica de los 70 (por la vía de una integración neo-dualista de la clase trabajadora);
- la permisividad con que se habilitan una multiplicidad de espacios para la experimentación e innovación cultural, flexibilizando los cánones normativos de su institucionalidad y administrando discrecionalmente los estigmas sociales.

Por su parte, del lado del joven, en lo que respecta a su perspectiva actitudinal, confluirán:

- la incertidumbre y el relativismo cognitivo, ético y estético que disminuyen las resistencias valorativas (de los consumidores, de la crítica especializada, de los agentes de censura) y predispone segmentos heterogéneos de público para una aceptación desprejuiciada de cualquier producto cultural;
- los sucesivos fracasos y la actual ausencia de proyectos consistentes y mínimamente fiables en cuanto a su capacidad de asegurar una continuidad espacio–temporal para el despliegue de una actividad social, cultural o política alternativa;
- todas las características que hemos señalado como distintivas del joven conformista cínico: sus capacidades reflexivas y críticas, su conocimiento perspicaz del funcionamiento sistémico, su movilidad intrasistémica, su oscilación pendular, su sensibilidad cínica y su “nueva ética”.

La intrincada conexión de estas dos series de factores, lo que hemos presentado como un pacto metafórico, es lo que habilita el aumento de la velocidad de cooptación sistémica de las expresiones sociales de la juventud, a tal punto que para la nueva dinámica sistémica no hay *sub*, ni *under*, ni *contra* culturas: todas le pertenecen, ella las coopta antes de que se desarrollen.

Para ejemplificar ese aumento de la velocidad de cooptación sistémica de las subculturas juveniles podemos citar tres casos.

El primero corresponde al *rock*. Surgiendo a mediados de los 50, demoró casi una década en consolidarse subculturalmente entre los jóvenes y luego otra década más para proyectarse en la dirección de una cultura de masas. El *rock* terminaría de ser cooptado sistémicamente ya entrando en la década de los 70. En noviembre de ese año, reconociendo esta circunstancia, John Lennon anunciaba aquel *the dream is over*: habían pasado casi veinte años.

El segundo caso es el del movimiento *punk*. Tres años fueron suficientes para dar por concluida su cooptación: desde 1976, cuando los Sex Pistols lanzaron su primer disco, hasta 1979, cuando muere Sid Vicious y ya se hacía evidente que el movimiento *punk* se había convertido en la *new wave* fomentando una “guerra de estilos” que, con sus fuegos de artificio incrementaba los ingresos de las grandes grabadoras. Un tiempo después, el *punk* no pasaría de ser un estilo más al alcance de los consumidores de música *rock*; no pasaría de ser un espécimen más en la extendida taxonomía de las tribus urbanas²⁷³.

Nuestro último ejemplo es el del movimiento *grunge*: ¿En algún momento llegó a existir como subcultura juvenil, como expresión identificatoria de una generación de jóvenes? ¿Cuánto tiempo tardaron grupos como Nirvana, Pearl Jam o Soundgarden en llegar a los puestos *top* de los *ranking* de ventas? ¿Cuánto tiempo, en ser desplazados? “Seguramente ninguno de ustedes estará aquí el año que viene”, bromea el presentador del espectáculo de entrega de los MTV Music Awards, consciente de que allí, en el lugar en que anuncia su profético veredicto, ya se está procesando el próximo movimiento en la incesante tarea de cooptación de las expresiones conflictivas de la juventud: el desfile de estilos, las modas de las nómadas tribus juveniles urbanas. De esta manera, se expresa abiertamente lo que subyace a la cooptación: el pacto, ese acuerdo que aquí se transparenta. Tras el pacto que permite aumentar la velocidad de cooptación sistémica, se estimulan y se habilitan las posibilidades de expresión y realización de la sensibilidad cínica del joven, a cuenta de la futura apropiación, industrialización, comercialización, masificación y disolución simbólica de sus resultados. Así, la articulación entre la juventud y la sociedad quedaba funcionalmente asegurada.

²⁷³ Término acuñado por el sociólogo Michel Maffesoli. A propósito, véase, MAFFESOLI, M.: *El tiempo de las tribus*, Barcelona, Icaria, 1990

7.9. EL FIN DE LA MUERTE COMO PRODUCTO COOPTABLE

Otro indicador del pacto entre el joven y el sistema es el fin de la muerte como producto cooptable. El pacto es una garantía para evitar la autoaniquilación del joven cooptado. Sobre este indicador también confluyen las perspectivas del joven y del sistema. Ya vimos que para acelerar la cooptación se hacen explícitas las “cláusulas” del pacto. Entonces, para el joven, se pierde el sentido mágico de la cooptación. En sus orientaciones prácticas ya no habrá lugar a ilusiones. El joven sabrá que su situación privilegiada es provisoria, la aprovechará todo lo que pueda, jugará con ello en su cinismo, pero no se engañará sobre la validez y veracidad de su éxito. Por ello mismo, no sufrirá las desilusiones. Tal vez, en este sentido, engrosando la larga fila de mártires del *rock*, el caso de la autoaniquilación de Kurt Cobain haya sido el último. Su carta testamento, dónde dice: —“es mejor quemarse que apagarse lentamente”—, manifiesta todo su desgarramiento e impotencia ante el hecho de haber sido cooptado como un producto más de la industria cultural. Al joven cínico, seguramente, no le habrá de suceder esto. Para él, la cooptación sistémica de aquellas expresiones que mejor responden al momento oscilatorio de su actitud cínica (expresiones que circunstancialmente identifiquen, simbolicen y distingan su conflictividad) ya no tendrá la carga dramática que pudo tener en décadas anteriores, cuando el joven aún creía estar haciendo algo incorruptible, trascendental, auténtico. La sensibilidad cínica nunca se verá afectada en ese sentido.

Por su parte, el sistema también extrae su rédito de esta cancelación de la muerte como producto factible de comercialización. Si bien la cooptación de la muerte contracultural ha significado un mercado lucrativo para el sistema, el insumo de ese comercio no deja de presentar una serie de riesgos en la dirección de una desestabilización disfuncional: los efectos emocionales y mitológicos de la muerte de un joven que encarna y representa la conflictividad de sus congéneres no es algo fácil de controlar.

Al considerar esta situación, no debemos olvidar que la integración sistémica de la juventud se procesa en una dinámica selectiva, que el pacto sólo se presenta como una modalidad particular de la articulación entre la juventud y la sociedad. Fuera de esto, el

sistema conserva veladamente, y así necesita conservarlos, sus mecanismos de control: su opacidad y su rigidez operativa deben permanecer inalterados para una amplia proporción de la población juvenil que, a diferencia del joven cínico, se integra a la reproducción sistémica de la sociedad de un modo pasivo. Es en este sentido que la muerte dejaría de ser un producto cooptable. La carga emocional trágica que concita la muerte de un líder juvenil, la autoaniquilación de un personaje que oficia como referente simbólico de una identidad sociocultural, se puede transformar en un factor de desequilibrio en la frágil articulación de la conflictividad juvenil a que ha llegado el sistema. Los riesgos no sólo están latentes en la posible emulación masiva y descontrolada de una conducta autodestructiva de ese tipo, sino que, además, una declaración testamentaria como la de Kurt Cobain podría hacer perder opacidad al sistema, significando una pérdida de legitimidad muy costosa ante el conjunto de los jóvenes.

En el balance final, en el cálculo de costos y beneficios, al sistema le resultaba más conveniente apostar a los mecanismos de una acelerada cooptación sistémica de las expresiones culturales juveniles, alejando la muerte, tanto del horizonte de las expectativas de los jóvenes más cuestionadores, activos e irreverentes, como de la escena de los jóvenes más condescendientes y pasivos. Así, evitando la autoaniquilación, se terminaba de afirmar la nueva capacidad del sistema para asimilar e integrar funcionalmente las respuestas conflictivas de la juventud (sus productos culturales, sus productores y sus consumidores).

En el pacto metafórico entre individuo y sociedad también se reflejaba el nuevo equilibrio logrado por el sistema, su forma de consolidarse en un contexto posmoderno de inestabilidad e incertidumbre. Pero lo hacía de un modo paradójico. Así, desde la base productiva, con una lógica de flexibilización y aceleración de la dinámica operacional, el sistema capitalista apunta tendencialmente a multiplicar la absorción de las subjetividades. Esta tendencia se proyectará hacia la dinámica global de la sociedad, y lo hará por la vía de la circulación material y simbólica de unas mercancías que, en sí mismas, representan la absorción que el objeto ha hecho del sujeto. De hecho, en la

superficie de ese objeto, en sus mínimos detalles, le parecerá al sujeto que la reconciliación ya se ha consumado.

La subjetividad sólo podrá expresar el descentramiento radical, la euforia ante la ausencia de alteridad, la apatía y el minimalismo del vaciamiento total, la pura superficialidad, en fin, su condición fagocitada por el objeto: el individuo vivirá el éxtasis del conformismo automático. Llegada esa situación, ¿podremos preguntarnos si la fagocitación del sujeto por el objeto es ficción o realidad? Las dificultades para responder esta pregunta no hacen más que confirmar el clima general de caos e incertidumbre.

El pensamiento posmoderno celebrará esas circunstancias. Hablará incluso del fin del individuo, de la desublimación de los afectos, del fin del sentimiento y las pasiones. Sostendrá que el dilema del sujeto moderno —la contraposición entre “la autonomía del individuo monádico” (autosuficiente y encerrado en su propia intimidad) y su “sufrimiento solipsista” (sublimando como pasión su soledad y enclaustramiento, o desplegando formas patológicas de ansiedad, angustia y alienación)—; ese dilema, ya no resultará pertinente en la actualidad. No obstante, la sola existencia del joven cínico le desmentirá.

La oscilación pendular del joven cínico demostraba que la fagocitación de la subjetividad representa tan sólo una tendencia, una posibilidad límite inscrita dentro de una lógica sistémica global que, en contrapartida, en pos de su propia reproducción, tiene que pactar con el joven, no dejando que éste sea aniquilado en su subjetividad. Esta era la gran paradoja del nuevo equilibrio sistémico, pues, como ya veíamos, perdura en su lógica de reproducción la necesidad de unos sujetos que, aun conformistas, sean capaces de activar la dinámica funcional de las sociedades de forma renovadora, crítica y consciente. Estas eran también las nuevas circunstancias en que se desplegaba la conflictividad profunda del joven. El conformismo cínico fue una respuesta sofisticada y altamente reflexiva ante esa realidad paradójica e incierta. La

oscilación pendular entre la autodestrucción y el conformismo su indicador emergente.²⁷⁴

²⁷⁴ A comienzos de 2017 se estrena a nivel mundial *T2: Trainspotting*, una secuela del original de 1996. El argumento del filme es simple: se trata del regreso a Edimburgo de Renton veinte años después para redimirse con sus amigos traicionados una vez que ha fracasado en su proyecto vital en Amsterdam (se va a divorciar, perderá el trabajo y ha sufrido una insuficiencia coronaria). Este “retorno al redil” tiene un alcance que debería ir más allá de considerarlo —como lo han hecho muchos analistas— un innecesario ejercicio de nostalgia. Por el contrario, para nosotros la operación que lleva adelante su director Danny Boyle, es bastante más compleja: se trataría de dismantelar y sepultar definitivamente aquel exquisito cinismo del original a través de la eliminación de la centralidad arquetípica que tenía Renton. ¿Es esta la manera que tiene el director de expresar que el personaje definitivamente se ha detenido en el momento conformista de su anterior oscilación perenne? Parecería que sí. Lo que es claro es que en lugar de aquel monólogo interior omnisciente del original, ahora el control de la historia es transferida —vía escritura formato novela— a Spud, el más naif e inepto de los personajes de *Trainspotting*; en lugar de aquella sofisticada estructura narrativa de estribillos audiovisuales, ahora lo que queda es la monótona linealidad de un típico *thriller* de “ajuste de cuentas” con personajes que han envejecido detenidos en el tiempo. Aquella frenética corrida iniciática que se articulaba con la famosa frase “Elige la vida...” —y que eran el eje sobre el que se estructuraba la lúcida visión del relato pendular—, ahora son parodiadas al enmascararse los rostros con *emojis* —el nuevo lenguaje icónico de la era digital— mientras Renton trivializa su validez al reconocer que eran un simple divertimento de aquellos años juveniles. La traición, de ser un simple artilugio que se usaba para permitirle a Renton oscilar y justificar materialmente su ingreso cínico en el estado conformista, se transmuta —ahora en versión femenina— en un fin en sí mismo que justifica el cliché de “la historia que se repite” (Veronika, la joven búlgara explotada sexualmente por Sick Boy, induce a Spud a falsificar la firma de “sus amigos” para transferirse las cien mil libras del préstamo obtenido por aquellos). Después de la traición, Renton vuelve a su casa y, sin dramatismo —¡aunque haya sido despojado de su voz interior!— se queda bailando la canción del comienzo de *Trainspotting*, ahora en versión *remix*. El cuarto empapelado con trenes, aquel que en el pasado funcionaba como “cámara de tortura” en su proceso de abstinencia ocasional de la heroína, ahora en *T2* se ha transformado —producto de un *travelling* vertiginoso— en un túnel espacio-temporal que recluye a un ser solitario en un presente de eternidad juvenil (como en *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde). Pero eso sí, sin drogas, pues, paradójicamente, el joven cínico se ha “normalizado” y ahora a sus 46 años ya está libre de oscilaciones.

8. LA OPACIDAD JUVENIL EN EL NUEVO MILENIO

Decíamos, antes de presentar al joven conformista cínico, que en la actualidad no se puede distinguir un tipo juvenil predominante. Ni siquiera es posible visualizar con claridad cuál es el mecanismo específico (o los mecanismos, si hubiera más de uno) utilizado por un determinado joven en un determinado país o región de la sociedad global. Si bien hemos destacado la existencia del joven conformista cínico como una formación actitudinal propia que surge a fines de la última década del siglo XX (como un peculiar mecanismo de adaptación), en el presente debemos subrayar una tendencia que podría ser concebida como el tránsito a una situación novedosa: la opacidad juvenil. El creciente velo que interponen los jóvenes a sus actos y pensamientos, es el nuevo contexto sobre el cual se enmarcan los mecanismos de adaptación.

Para el caso particular de las nuevas generaciones, los denominados *Millenials* (aquellos nacidos entre 1980 y 2000) esta opacidad puede eventualmente expresarse como una “subcultura contra el aburrimiento”. En contraposición al *I’m boring* del movimiento *punk*, el pragmatismo individualista exacerbado y la gratificación inmediata que persiguen la gran mayoría de estos jóvenes en un universo digitalizado puede conducir a un tipo de patología que Mark Fisher muy bien definió como “hedonia depresiva”:

Usualmente, la depresión se caracteriza por la “anhedonia”, mientras que el cuadro al que me refiero no se constituye tanto por la incapacidad para sentir placer como por la incapacidad para hacer cualquier cosa “que no sea” buscar placer. Queda la sensación de que efectivamente “algo más hace falta”, pero no se piensa que este disfrute misterioso y faltante solo podría encontrarse “más allá” del principio del placer (...) En uno de sus ensayos más cruciales, *Post-scriptum sobre las sociedades de control*, Deleuze distingue entre las sociedades disciplinarias organizadas alrededor de espacios estancos que había descrito Foucault, como la fábrica, la escuela y la prisión, y las nuevas sociedades de control en las que todas las instituciones se incrustan en una especie de corporación dispersa²⁷⁵.

²⁷⁵ FISHER, M.: *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016, p. 50.

Es posible que esta opacidad oficie como una especie de respuesta nebulosa e intuitiva que dan los adolescentes y jóvenes de las nuevas generaciones a tantos mecanismos agotados luego de tantas décadas, pero que ellos mismos siguen utilizando en un continuo reciclaje de elementos *post*.

8.1. MECANISMOS CONFORMISTAS VIRTUALES EN DISPUTA: *THE SOCIAL NETWORK*

Una de las formas más elocuentes de la opacidad del mundo virtual actual aparece en el universo que presentan hoy las redes sociales. En *The social network* (*La red social*, 2010) de David Fincher, esta opacidad se expresa en una atmósfera espacial en semipenumbras con tonalidades ocres donde el sonido predominante son los diálogos verborrágicos de diferentes personajes que pretenden ser *cool*. Particularmente, los del cofundador de Facebook, Mark Zuckerberg, son presentados desde la escena inicial como una forma de encubrimiento del verdadero sentido, de las motivaciones últimas del proceder del joven protagonista (es interesante constatar que Zuckerberg es una “ametralladora parlante”, pero nada habla de sí mismo ni de su entorno familiar).

Lo primero que hay que excluir entre los orígenes conflictivos del joven es el ámbito educativo —en este caso universitario— que como institución clásica del confinamiento y disciplinamiento era la que permitía y facilitaba el establecimiento de un mecanismo rebelde de tipo sesentista. El nuevo contexto de implantación de esta novedosa red social es la prestigiosa Universidad de Harvard que, con su inocuidad y ausencia de control efectivo ante la innovación, no pasa de ser más que un simple escenario, el punto de partida que utilizan los creadores de Facebook para experimentar con estudiantes en el perfeccionamiento e irradiación del sitio recién creado.

Esta opacidad de *The social network*, se transmuta —en el mundo aparente del capitalismo digital empíricamente contrastable—, en lucha encarnizada de todos contra todos para poder ser los primeros en llegar a la cúspide del poder y la fama. Es en esta

dirección que hay que enmarcar la expresión de las diferentes variantes de los potenciales creativos juveniles y sus respectivos mecanismos de adaptación conformistas en disputa (*nerds* versus atletas, etcétera).

La película funciona como un *thriller* judicial donde se dirime la propiedad intelectual de Facebook, a partir de una reconstrucción en *flash-back* de las distintas instancias de una “revolución” que permitió la interconexión de millones de individuos y que modificó la percepción de pertenencia comunicativa ante la “pérdida” intencional del anonimato. Aquella típica “lógica del rebaño” —característica del conformismo automático de la sociedad de consumo de los años 50—, daba lugar ahora a una paradójica revalorización pública de la insignificancia personal. No hay un interés en el director Fincher en abordar —siquiera tangencialmente— el aspecto *big brother* involucrado en el asunto. Tal vez, porque dada la enorme cantidad de datos personales que están en juego, se buscó evitar el escándalo que implicaría un cuestionamiento directo y el desenmascaramiento de un control sistémico que puede llegar a ser tan atroz como siniestro al implicar a la totalidad de los usuarios (lo opuesto a lo que hicieran Edward Snowden y Julian Assange con la desclasificación de documentos secretos y las filtraciones de WikiLeaks)

Al final, lo destacable es que la conflictividad esencial de Zuckerberg —ahora devenido en el multimillonario más joven—, permanece, como en el comienzo, opaca. Su constatación se condensa en esa patética e impotente imagen del “joven genio” paralizado frente a la computadora enviándole, una y otra vez, como un autómeta, “solicitudes de amistad” a la chica que lo había rechazado. De esta manera, la propia consecución de la fama y el reconocimiento de millones de seguidores se relativiza dejando en suspenso cual fue la causalidad última de su intencionalidad creadora. Curiosamente, es éste el único momento en que la verborragia omnipresente del personaje desaparece como velo protector para dar lugar a un silencio cargado de incertidumbre.

8.2. CARÁCTER DUAL DE LA OPACIDAD JUVENIL

Internet parece funcionar como una gigantesca caja de resonancia dónde se condensan multiplicidad de actitudes juveniles que van desde las comunidades de *fans*, los *bloggers* y *youtubers*²⁷⁶, hasta el extremo radical del yihadismo y su reclutamiento vía digital, pasando por el fenómeno global de los *hackers* de Anonymous junto a los variopintos *frikis*, *nerds* y *geeks*. Sin embargo, es posible detectar que hay una continuidad invisible entre las diferentes actitudes juveniles del pasado y esta heterogénea manifestación virtual en la actualidad.

Esta opacidad tiene una doble vertiente que es necesario abordar para completar el análisis propuesto en esta historia de la juventud a través del cine. Por un lado, como decíamos, la era digital se presenta como un reservorio fragmentado dónde se condensan y yuxtaponen los vestigios de múltiples mecanismos de adaptación — particularmente el rebelde desde el “fin de las utopías”— que han fracasado en las décadas pasadas y que vuelven reciclados en sus versiones *light*; esto es, son mecanismos virtuales que han sido despojados de su sentido antisistémico original (es el caso, por ejemplo, cuando se reduce la arista radical de la rebeldía a una mera puesta en escena a través del estilo y de la moda). Por otro lado, y esto gracias —entre otras cosas—, a los avances tecnológicos y actualmente, como veíamos en el capítulo anterior, la “velocidad de sustitución” de un mecanismo de adaptación por otro se ha acrecentado vertiginosamente por parte del joven: se puede ser un *dark* deprimido por la mañana y un nihilista *punk* por la noche. Esta mutación aleatoria y cínica era impensable en el pasado.

Sin aludirla directamente, algunos analistas de la juventud se han referido a esta opacidad, sosteniendo que la misma responde a un aumento de la distancia intergeneracional. Los mundos juveniles y adultos están cada vez más distantes uno del

²⁷⁶ A propósito de estos sub-grupos juveniles, véase, JENKINS, H.: *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008; JENKINS, H.: *Fans, blogueros y videojuegos*, Barcelona, Paidós, 2009; y, siguiendo las huellas de Jenkins, la recopilación con entrevistas inéditas con más de veinte especialistas de SCOLARI, C.: *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto, 2013.

otro, al punto que se los visualiza como propios de distintas culturas. En el caso extremo, los analistas han sugerido la existencia de una “interculturalidad” que impide la comunicación, pues hace intraducibles los lenguajes de ambas culturas: la juvenil y la adulta.²⁷⁷

Esto se plantea, en primer lugar, desde la perspectiva de los educadores, pues esa distancia parece más acuciante allí donde, por vía de la institucionalización, los jóvenes y los adultos han de coincidir (el otro ámbito sería el de la vida cotidiana en los hogares).

Ahora bien, cabe preguntarse si efectivamente ha aumentado la distancia intergeneracional. En este punto, una comparación con la situación de la juventud de los 60, cuando predominaba el tipo rebelde de joven, puede desmentir las hipótesis sobre el aumento de la distancia generacional. Es más, los análisis que postulan la adolescentización de la sociedad,²⁷⁸ si bien discuten los consensos intergeneracionales que relevan en las encuestas de opinión, no dejan de describir un fluido intercambio entre adultos y jóvenes, una suerte, por el contrario, de fusión intergeneracional.

Estas posturas antagónicas nos llevan a pensar que, en la actualidad, y partiendo del conformismo cínico que antes considerábamos, lo que aumentó no es la distancia entre generaciones —la separación entre el mundo adulto y el mundo joven— sino el espesor del velo que oculta la real situación actitudinal y motivacional de las generaciones. La distancia generacional existió y sigue existiendo; la novedad, en cambio, es el mutuo desconocimiento y la opacidad que encubre la situación real en ambos mundos. Así se define el actual contexto de opacidad en que revistan los adolescentes y jóvenes, desde el cual se orientan en sus conductas ante el mundo adulto y ante las prácticas juveniles de las generaciones inmediatamente anteriores.

Esta opacidad, este velo que se tiende sobre las prácticas juveniles, permite dos perspectivas distintas.

²⁷⁷ Véase GADEA, C.: *Educación, mitos y artificios*, en “Revista Relaciones”, N° 223, Montevideo, diciembre de 2002.

²⁷⁸ Véase: PERDOMO, R.: *Enfoques con adolescentes*, Montevideo, Ed. Roca Viva, 1996.

De un lado, la perspectiva de las disciplinas humanísticas (fundamentalmente: la sociología, la sociología de la educación, el psicoanálisis, la filosofía) que, formando parte de los sistemas reflexivos de la sociedad, asumen la visión del mundo adulto y se aplican al estudio, análisis e interpretación del oscuro objeto de la juventud.

Del otro, la perspectiva que se traza desde las actitudes y conductas juveniles actuales. Aquí disponemos de referentes tales como la apreciación que los jóvenes hacían en su momento del fenómeno *Matrix* y su influencia en las películas y series actuales, o la consideración particular de la forma que asumen sus encuentros en las redes sociales.

En lo que respecta a las disciplinas humanísticas, vamos a diferenciar los enfoques que hacen éstas.

En primer lugar, consideramos el caso de la sociología. En el abordaje que esta disciplina hace de la juventud se cumple lo que Giddens justifica como un componente metodológico de esta ciencia: la recurrencia de una jerga poco atractiva para proclamar lo que de todos modos ya resulta obvio al sentido común de los profanos.²⁷⁹ En lo que corresponde a la actual sociología de la juventud, centrada en el estudio de lo que califica como “tribus urbanas”, la proclamación de lo obvio, además, asume las formas de un culto de las apariencias. Gran parte de lo producido teóricamente en el siglo XX pareciera estar siendo dejado de lado. Salvo los casos particulares en que la excesiva especialización temática por parte de los investigadores va de la mano con un excesivo afán cuantificador, en la mayoría de los casos se han dejado de considerar las perspectivas estructurales sobre la moratoria social, la disputa por la hegemonía cultural o la búsqueda de identidad personal.²⁸⁰

²⁷⁹ Véase GIDDENS, A.: *En defensa de la sociología*, Madrid, Alianza, 2000, Cap. 1.

²⁸⁰ En estudios realizados en 2004 por sociólogos de la educación en Uruguay, esto último era evidente. Tras un año y medio de investigaciones sobre “la cultura de los jóvenes uruguayos, las maneras que tienen de relacionarse con el mundo adulto y cómo conviven entre sí”, arribaron a las mismas conclusiones que los propios investigados. Por un lado, resaltaron la existencia de “tribus liceales”: los “conchetos”, los “planchas”, los “alternativos” y los “normales”. Por otro, reafirmaron la ubicuidad de lo meramente aparente. En palabras de uno de los investigadores: “Los adolescentes hoy parecen decir: yo soy mis apariencias. Hay una idea de un yo transparente. Y el vestir muestra lo que se siente ese día: hoy estoy dark”. De este modo, las apariencias —que deberían interpelar y obligar a la reflexión crítica por parte de la sociología de la juventud, esto es, preguntarse qué hay detrás de ellas—, significa para esta disciplina una revelación definitiva: la apariencia lo es todo. Así se nos deja ver, en realidad, y contra cualquier “transparencia”, la forma en que se va asentando la nueva opacidad juvenil.

En segundo lugar, consideramos la perspectiva del psicoanálisis que, a su manera, por cierto, también parece afiliarse y resignarse a esta nueva opacidad juvenil. En el presente de las ciencias humanas, los psicoanalistas tienden a ubicarse como nuevos poetas de la posmodernidad. Esta tendencia se cumple por dos vías. Por un lado, el psicoanálisis intenta encasillar a las nuevas generaciones en categorías (des)historizadas que podemos considerar perimidas: la familia nuclear, el complejo de Edipo, el período de latencia, etcétera. Por otro, hay una clara intención de convertir las manifestaciones juveniles en componentes estéticos del discurso teórico e interpretativo, de modo tal que compensen las carencias que comporta el instrumental teórico heredado para traspasar la incertidumbre y opacidad que el objeto de estudio les opone:

El psicoanalista, sacudido por el encuentro con el adolescente, impulsado por los movimientos transferenciales y sostenido por la formación teórica, construye relatos de gran creatividad, belleza y vigor transmitiendo con pasión y sufrimiento la peripecia que atraviesa la vida del joven²⁸¹.

Por esta vía, el psicoanálisis se entrega a una suerte de impresionismo condescendiente (algo en lo que, por cierto, no tiene la exclusividad, pues ya veíamos la forma en que ello se da al interior de la sociología). Un impresionismo que resulta evidente cuando el psicoanalista alaba y glorifica determinadas formas de rebeldía juvenil de “baja intensidad” —tal como son las manifestaciones callejeras de *tagers* o *raperos*— sin referirlas históricamente y compararlas con sus antecedentes juveniles de décadas anteriores, tales como la *psicodelia* y el arte *pop* de los 60 o el *punk* de los 70. A manera de ejemplo, permítasenos citar un pasaje donde se consideran las manifestaciones del *tag* (estilo de pintura callejera) en que se conjuga este impresionismo condescendiente con aquel afán poético del psicoanalista:

La calle se presenta así como una infinita reserva de sensaciones recreativas y de potencialidades de existir de otra manera, volviéndose el crisol lúdico de actos oníricos y mágicos que responden ampliamente a una necesidad de apropiación vital, a la medida de

²⁸¹ ULRIKSEN DE VIÑAR, M. (coord.): *Pensar la adolescencia*, Montevideo, Ed. Trilce, 2004, p. 8.

esa voluntad de contacto suspendida al deseo. La calle adolescente se improvisa sí en un terreno de fantasías donde la dependencia respecto al azar del día mezcla los encuentros improbables con las imágenes heroicas y las ensoñaciones diurnas que surcan como una “arruga” el rostro de la ciudad²⁸².

En tercer lugar, finalmente, hemos de ver que la filosofía, cuando presta atención a la situación actual de la juventud, no es ajena al reforzamiento de esta opacidad. En su dinámica actual, la filosofía, ha sido conducida a una suerte de encorsetamiento lacaniano, en cuyo marco ha proliferado el hermetismo especulativo. Tal como sugiere Slavoj Žižek en su análisis de la película *The Matrix* (donde, por cierto, coincide con sociólogos y psicoanalistas), lo real ha de quedar aislado en la superficie, en la pantalla de la apariencia:

Matrix también funciona como la “pantalla” que nos separa de la realidad, que hace que podamos soportar “el desierto de lo real”. Sin embargo, llegados a este punto, no debemos olvidar la radical ambigüedad de lo Real en Lacan: no se trata del último referente que ha de ser cubierto/aburguesado/domesticado mediante la pantalla de la fantasía. Lo real es también y primordialmente la pantalla misma, concebida ésta como el obstáculo que desde un principio siempre distorsiona nuestra percepción del referente, es decir, de la realidad exterior²⁸³.

8.3. LA VIOLENCIA COMO IMPLOSIÓN IMPREVISTA: *ELEPHANT*

Si de pantallas y realidades se trata, antes de considerar el fenómeno de la nueva opacidad desde la perspectiva de un amplio espectro juvenil debemos prestar atención a situaciones extremas de violencia, tales como la del colegio de Columbine, reconstruido

²⁸² TASSEL, A.: “Calle del Tag” en ULRIKSEN DE VIÑAR, M (coord.): *op. cit.* p. 32.

²⁸³ ZIZEK, S.: *The Matrix, o las dos caras de la perversión*. Publicado en “Revista Acción Paralela”, N° 5 en: <http://www.accpar.org/numer5/matrix.htm>, 2000.

en la película *Elephant* (2003), de Gus van Sant²⁸⁴. Estas formas de violencia y muerte juvenil que retrata la película de Van Sant podrían hacernos pensar que el pacto metafórico del que hablábamos al considerar el tipo del joven cínico está llegando a su fin. Deberíamos interrogarnos si estas masacres colectivas de jóvenes perpetradas por jóvenes no comportan una nueva forma de autodestrucción como redención, la cual, en principio, parecía haber llegado a su fin con el tipo juvenil del conformismo cínico. Consideremos este filme antes de responder estas preguntas.

No es casualidad que haya sido Gus van Sant quien abordara ese hecho y realizara este filme, *Elephant*, siendo que el mismo autor, una década antes, había abordado el fenómeno de la juventud en su filme *My Own Private Idaho*, el cual, como vimos, puede ser considerado como un referente de la juventud de fines de los 80 y un buen retrato de la situación en esa época. Ahora bien, ¿da cuenta en este nuevo filme de esa situación particular de violencia? ¿Propone el autor una explicación causal de la masacre? Mucho se ha polemizado sobre esto y hubo interpretaciones contrapuestas en cuanto a ese punto. Lo cierto es que Gus van Sant, en su filme, sugiere múltiples causas explicativas. Entre otras: la ausencia de los padres como referente de autoridad, el uso de armas fácilmente accesibles para los jóvenes, el estímulo a la violencia por parte de los video juegos, un sistema educativo excesivamente permisivo, la ubicuidad de la violencia en la sociedad, la presencia de Hitler y el nazismo como ideología post, y hasta esa referencia a la música de Beethoven que estaría emparentando, en un guiño cinematográfico, al protagonista de la masacre de *Elephant* con aquel célebre personaje, Alex, que elaboró Kubrick como protagonista de *A Clockwork Orange*. Todos estos fenómenos pueden ser causas explicativas esgrimidas por Gus van Sant o, por el contrario, la acumulación y multiplicidad de causas puede querer decirnos que ninguna termina por ser una explicación plausible de la masacre. En este sentido, que el director

²⁸⁴ Sobre este mismo hecho, hay un “documental de tesis”, realizado en 2002 por Michael Moore, titulado *Bowling for Columbine*. En su búsqueda por desentrañar las causas de la masacre, Moore encuentra en el miedo de los norteamericanos — inducido por los medios de comunicación—, la principal causa para la posesión masiva de armas con fines violentos.

haya utilizado *Elephant* como título de la película —el cual hace referencia a “la parábola de los ciegos y el elefante” de origen budista²⁸⁵— no es más que un acierto.

Esa incertidumbre causal se amplía al hecho de cualquiera de los o las jóvenes que aparecen en *Elephant* podría llegar a ser un victimario —o eventualmente víctima— de una masacre colectiva premeditada (por ejemplo, la chica que sufre el *bullying* escolar podría llegar a ser una victimaria). Y esta imposibilidad de encontrar a un “asesino potencial” —por sus eventuales característica psicóticas— no hace más que aumentar el temor y la angustia de todos nosotros, espectadores-testigos de una patética e ineludible realidad²⁸⁶. Tal vez la única “explicación” que ofrezca el director sea alegórica y se encuentre en ese plano fijo inicial y final de un poste vertical recorrido por multiplicidad de hilos mientras aparecen nubes que “recorren velozmente” el cielo hasta que se produce el fundido a negro.

Esta causalidad difuminada de la violencia en *Elephant* se contrapone a la explícitamente formulada por otras películas sobre la violencia juvenil de las últimas décadas. Desde la violencia omnipresente de origen social en formato *serial killer* y legitimada por los mass media en *Natural Born Killers (Asesinos natos, 1994)* de Oliver Stone, hasta la violencia como “estimulación sensorial” en *Fight Club (El club de la lucha, 1999)* de David Fincher, como forma de evitar el estrés y escapar al aburrimiento y al insomnio de la sociedad posmoderna; pasando por la violencia “neonazi” —transmitida de padre a hijos en un encadenamiento filial— practicada por los jóvenes protagonistas de *American History X (1998)* de Tony Kaye, y que respondía, supuestamente, a la presencia “privilegiada” de las minorías étnicas —afroamericanos,

²⁸⁵ “Van Sant pensó en la parábola de los ciegos y el elefante: en esta historia, de la que existe, en los cánones budistas, una versión del siglo II a. C., varios ciegos examinan diferentes partes de un elefante. Cada ciego cree entender la verdadera naturaleza del animal basándose en la parte que tiene en sus manos”. GOLDENBERG, M.: *La película Elephant y la tragedia en el colegio*, Buenos Aires, “Página 12”, 8 de octubre de 2004. El autor, escribió este breve artículo a propósito de una masacre similar ocurrida en 2004 en el Instituto Carmen de Patagonés, Argentina, cuando un alumno de 15 años disparó con una pistola contra sus compañeros matando a tres de ellos e hiriendo a otros cinco. “Si alguien le encontró sentido a la vida, por favor escríbalo aquí”, había dejado escrito en su pupitre el joven homicida.

²⁸⁶ Como en *My Own private Idaho*, el uso de carteles con diferentes colores para ir presentando a los diferentes personajes jóvenes a lo largo del filme —sin enfatizar en ninguno de ellos—, es la forma que utiliza Gus van Sant para reafirmar esta idea de una responsabilidad nebulosa no específicamente identificable.

hispanos y asiáticos— y amparadas por el gobierno de Estados Unidos. O la violencia del joven en *Sweet Sixteen* (*Felices dieciséis*, 2002) de Ken Loach, quien al no poder escapar del círculo vicioso de la droga en un barrio decadente de Glasgow y al pretender salvar a su madre presa, se termina transformando en un narcotraficante homicida. Finalmente, en esta parcial selección para ejemplificar el contraste con *Elephant*, tenemos el caso de *Shopping* (1994) de Paul W. S. Anderson, donde un grupo de adolescentes británicos se entretienen robando autos deportivos de alta gama para estrellarlos contra los escaparates de los locales en los *shoppings* —esos templos seculares del consumo— mientras se disputan los territorios en un *revival* posmoderno de los viejos enfrentamientos entre *mods* y *rockers*. En todos estos casos, la violencia juvenil tiene una causalidad claramente identificable que responde a los diferentes mecanismos de adaptación conformistas utilizados por los jóvenes con sus dosis, más o menos pronunciadas, de crisis de realización de sus pautas y valores internalizados (reforzada por desajustes familiares y de origen de clase, como en *Sweet Sixteen*). O —y esto sería más aplicable a los casos de *Fight Club* y *Shopping*—, dicha causalidad también puede interpretarse bajo el prisma del extenso período de “*hastío existencial*” que en los años 80 había conducido a aquel “*deambular sin rumbo*” por parte de los jóvenes —tan bien expresado por el cine de Jarmusch y Linklater— y que habíamos caracterizado como conformismo apático. Ahora, en el nuevo milenio, definitivamente aquella inacción paralizante habría entrado en crisis como mecanismo de adaptación “original” y prevalente de los años 80 para ser sustituido, por uno, también conformista, pero ahora de carácter mucho más violento, sin ningún viso de opacidad en su causalidad expresiva.

Veamos con detenimiento como Gus van Sant expresa cinematográficamente este conjunto de postulados sobre la a-causalidad y la imprevisibilidad.

El tema de los nuevos tipos de familia —los padres ausentes— y su relación con la soledad e incomunicación de los jóvenes queda patente en la primera escena de *Elephant*. Un plano general muestra un auto que va zigzagueando por una avenida mientras golpea a otros vehículos hasta que finalmente se detiene. Un joven desciende y sustituye en el volante a su padre, un hombre mayor visiblemente alcoholizado. Esta

breve escena inicial le permite al director dejar planteada ya desde el comienzo el tema excluyente de la responsabilidad de los padres respecto a su hijos en el marco de las nuevas relaciones intergeneracionales. Luego ya no será necesario que aparezcan ningún padre en el resto del filme. No asistiremos así a las típicas discusiones familiares que muchos películas sobre jóvenes suelen proponer.

Una particular combinación de los eventuales factores causales que explique la masacre se expresa cinematográficamente en la escena que uno de los jóvenes victimarios interpreta a Beethoven. Mientras escuchamos la música, la cámara recorre las paredes de la habitación realizando una panorámica de 360° donde aparecen dibujos expresionistas abstractos en un claro contrapunto audiovisual. Una segunda panorámica de 360° nos muestra al segundo joven victimario que ha llegado a la habitación y se dirige hacia la cama para jugar con un video juego hiperviolento. La cámara prosigue su recorrido hasta detenerse en un primer plano de la nuca del joven que está ejecutando *For Elise* de Beethoven. Lo que Gus van Sant amaga hacer —al articular un par de las hipótesis causales antes mencionadas—, es otorgar finalmente una interpretación de la masacre —que es por otro lado lo que el espectador espera ansiosamente— para finalmente volver al universo nebuloso de la opacidad al detenerse en el cuello del joven “ejecutante”.

Una estructura narrativa laberíntica —similar a un video juego— con rupturas y dislocaciones continuas de lo espacio-temporal dentro del colegio transformado en un gran escenario poblado de “cuerpos autómatas en movimiento”²⁸⁷; una cámara que se desplaza incesantemente en *travelling* con *steadicam* recorriendo lugares que se repiten incansablemente una y otra vez con giros de 360°; planos secuencias que comienzan siempre con el seguimiento de un personaje para luego desplazarse a otro que participa en una misma situación (por ejemplo, un encuentro en el corredor) serán los mecanismos idóneos que utilizará el director para multiplicar coralmente los puntos de

²⁸⁷ “Y en ese ritmo para encontrar el arte de filmar la marcha en plano-secuencia vuelve a aparecer el referente de Béla Tarr (...) Y entre los elementos que facultan esa condición visionaria cita la conducción física y la extraordinaria coreografía de los planos-secuencias en *Werckmeister Harmoniak* (exactamente la larga secuencia de la multitud enervada avanzando por la calle para incendiar un hospital) que sintetiza la poética del cineasta por transfigurar la realidad a través de nuevas coordenadas en el tiempo y el movimiento”. FONT, D.: *op. cit.*, p. 307.

vista y los puntos de escucha de los jóvenes como forma de hurgar e intentar desentrañar respuestas y sentidos al “sinsentido” de una situación explosiva de inminente detonación. Multiplicidad de puntos de vista que conducen necesariamente al tópico posmoderno del “relativismo de la verdad”²⁸⁸. Es un estilo cinematográfico fragmentado en puzzle que busca expresar lo inasible intentando penetrar en la psiquis profunda de ese conglomerado juvenil que parecen siempre a punto de ebullición y contrasta con el supuesto orden y pulcritud luminosa de ese microambiente educativo aparentemente permisivo y no-autoritario²⁸⁹.

El recurso permanente al “fuera de campo” adquiere especial relevancia a la hora de imbricar y articular personajes (por ejemplo, toda la secuencia de la matanza perpetrada al final; el *travelling* lateral en el laboratorio fotográfico o la escena del desayuno con los padres de uno de los jóvenes victimarios donde nunca vemos sus rostros pero sí escuchamos sus voces en *off*).

El diseño de arte —particularmente el uso de colores cálidos y luminosos como el rojo o el amarillo— es también un dispositivo que contribuye para desdramatizar el relato e instalar al espectador en una comodidad pseudoapacible. Como la tragedia en *Elephant* no era previsible, entonces el director lo que hace es eliminar el lugar común del negro-muerte como opción y típico recurso asociativo como forma de preanunciar una catástrofe inminente²⁹⁰.

²⁸⁸ Este “relativismo de la verdad” —hoy denominado “posverdad”— aparece en múltiples películas de las últimas décadas. Tal vez una de las más representativas desde una óptica juvenil sea *Lola rennt* (*Corre, Lola, corre*, 1998) del director alemán Tom Tykwer, donde una misma situación de “carrera vertiginosa” es relatada de tres maneras distintas. La fuente de inspiración en todos estos casos es la ineludible *Rashomon* (1950) del maestro japonés, Akira Kurosawa. Esta última película, ambientada en el Japón del siglo XII, al narrar el crimen de un samurai a través de cuatro testimonios diferentes, establece las bases cinematográficas definitivas de un tópico que se volverá medular un par de décadas después.

²⁸⁹ “Las víctimas de la matanza se entrecruzan en una especie de coreografía tenebrosa, una ceremonia tanática cuyo acompasado movimiento ensaya, antes de que se produzca, la danza de la muerte”. SÁNCHEZ, S.: *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Asturias, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2013, p. 37. Citado en: MUÑOZ FERNÁNDEZ, H.: *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*, Santander, Shangrila Textos, 2017, p. 287.

²⁹⁰ Esta luminosidad de colores primarios se mantiene incluso con la entrada al edificio de los jóvenes victimarios con sus uniformes camuflados de guerra.

En definitiva, lo que este conjunto de recursos estéticos expresan es que no habría ningún motivo aparentemente determinante que pueda esgrimirse como explicación causal de la masacre. En la película queda claro que ésta forma de violencia no guarda ninguna relación con la violencia escandalosa escenificada en la “performance” *punk* de los años 70. Los personajes de *Elephant* que conducen la masacre están más cerca del *grunge* de los 90 que del *punk* de los 70, en la medida que se nos muestran como protagonistas de arrebatos violentos, desatados a partir de situaciones de calma y tranquilidad, que estallan sin motivos aparentes que los justifiquen. Sin embargo, ya no estamos en los tiempos del *grunge*, regidos por la imagen de Kurt Cobain, donde las irrupciones violentas del joven siempre terminaban enfocándose y dirigiéndose contra uno mismo y no tanto contra los demás.

Con *Elephant* queda claro que el joven desencantado y apático, retratado en *My Own Private Idaho* recorriendo circularmente una y otra vez “viejos caminos”, comenzó a actuar, y no sólo sobre sí mismo (en términos autodestructivos) sino sobre sus congéneres, los cuales, desde la década de los 70, y sobre todo en los años 90, habían colocado el “aburrimiento” *punk* en el podio de su máximo reconocimiento, moviéndose y desplazándose apenas como “muertos vivientes”. En este sentido, la masacre de Columbine es un golpe al tedio posmoderno. Los jóvenes de *Elephant* pluralizan aquella célebre frase testamentaria de Kurt Cobain: “es mejor quemarse que desvanecerse”, ampliándola para su grupo de pares, “quemándose” colectivamente en un acto trivial y ya no en un acto individual y sublime. En la película, en el momento previo a desencadenar la masacre, uno de los dos jóvenes que la conduce le dice al otro: “¡Diviértete!”, y así pasan a desarrollar una acción que, en lo aparente, no tiene ningún sentido.

Teniendo en cuenta el ejemplo de *Elephant*, la opacidad significa la irrupción violenta del joven desde una postura aparentemente conformista y apacible. Estas actitudes juveniles impredecibles, inexplicables e injustificables desde el punto de vista del orden establecido no guardan relación con la autodestrucción como redención que, como ya lo decíamos, se terminó con la muerte de Kurt Cobain. Ahora el martirio, el sacrificio, es

protagonizada por jóvenes anónimos y no líderes contraculturales como Jim Morrison, Sid Vicious o el mismo Cobain.

La dificultad que implica comprender las razones últimas de este tipo de actos violentos imprevistos nos conduce necesariamente a interrogarnos sobre el tipo de mecanismo de adaptación que estos jóvenes utilizan. ¿Se trata de un mecanismo conformista apático que se transforma en uno autodestructivo compulsivo e imprevistamente o, por el contrario, a lo que asistimos es a una particular reedición del viejo *drop out* sesentista? ¿O una combinación de ambos? De todas maneras, aún si se tratara de este último caso, lo que es claro es que ese “saltar afuera” implica que jóvenes anónimos se llevan consigo a otros jóvenes, también anónimos, dejando perplejos a padres, profesores, asistentes e investigadores sociales, echando un manto de humo sobre sus motivaciones últimas en un acto de opacidad intencionalmente provocada. Es por ello que hablamos de una violencia implosiva para referirnos a *Elephant*. Es posible que el nuevo fenómeno de los jóvenes *yihadistas*²⁹¹ que se enrolan al Estado Islámico sea la versión multicultural europea de *Elephant*. El hecho de que un alto porcentaje de estos jóvenes provenga —por lo menos en Francia— de familias de clase media y ateas, lo que sumado al carácter imprevisto e impulsivo del enrolamiento, no hacen más que aumentar los signos preocupantes de esta nueva opacidad juvenil.

²⁹¹ Es el caso de Maxime Hauchard, joven francés enrolado en el Estado Islámico, que participó en decapitaciones de soldados sirios. “Lo sorprendente es que el retrato del verdugo se sale del lugar común de lo que se supone ‘debería’ ser el candidato cantado a ser cooptado por algún grupo de este tipo. No es hijo o nieto de inmigrantes de origen árabe, no pertenece a los sectores populares empobrecidos, ni siquiera surge de una familia particularmente desestructurada. Menos aún de una familia con prácticas religiosas arraigadas. Y tiene una formación académica superior al promedio (...) Un informe del Centro de Prevención contra las Derivas Sectarias del Islam (CPDSI), dirigido por la antropóloga Dounia Bouzar —autora del libro *Van al paraíso y encuentran el infierno*—, termina por tirar abajo el lugar común. Entre los candidatos a sumarse a la yihad habría de todo. Tan de todo que 80 por ciento de ellos provendría de familias ‘de referencia atea’, a casi ninguno se le conocían prácticas religiosas previas, sólo 10 por ciento tienen padres o abuelos inmigrantes, y 84 por ciento pertenecen a ‘clases sociales acomodadas o medias, con fuerte representación de sectores como docentes o maestros, que por lo general prestan una atención mayor que el promedio al devenir de sus hijos”. GATTI, D.: *De cuño francés. Esos nuevos yihadistas*, Montevideo, “Semanario Brecha”, 9 de enero de 2015.

8.4. LOS JÓVENES Y LAS NUEVAS GUERRAS: DIÁLOGO INTERFÍLMICO ENTRE *THE HURT LOCKER* Y *HAIR*

Ambientada ahora en la Guerra de Irak, lo que hace la directora Kathryn Bigelow en *The Hurt Locker* (*En tierra hostil*, 2008), es reconstruir el final de *Hair* de Milos Forman pero invirtiendo absolutamente su sentido. Aquel viaje de Berge hacia una muerte segura en Vietnam —que se expresara estéticamente con el ingreso, con su uniforme immaculado, junto al resto del pelotón, al “túnel oscuro” de la parte trasera del avión—, ahora se invierte en el retorno voluntario de William James, protagonista de *The Hurt Locker*, al campo de batalla como líder de una brigada encargada de la desactivación de artefactos explosivos. En lugar de aquel ascenso fatídico a un avión condenado de antemano, ahora lo que hay es un descenso del protagonista desde un helicóptero que representa simbólicamente el “regreso de aquel túnel oscuro” de *Hair* para reinstalarse en un estadio de guerra permanente en el desierto.

La luminosidad desbordante de las imágenes de *Hair* en Central Park han dejado su lugar a otras más opacas que reconstruyen la textura de cuerpos sudorosos y temerosos cubiertos de polvo y que son registradas con una cámara móvil en formato semidocumental.

Los tiempos y los mecanismos de adaptación definitivamente han cambiado: en lugar del sacrificio generacional del líder *hippie* de la generación *flower* (que era la expresión rebelde de un feroz alegato antibélico en *Hair*), lo que hay ahora es apología belicista desenfrenada y fuertemente individualista en las arenas de un territorio hostil, ya que — como dice un cartel en el comienzo de *The Hurt Locker*—: “el ímpetu de la batalla es una potente y muy a menudo letal adicción porque la guerra es una droga”.

El fracaso de la rebeldía contracultural como mecanismo prevalente en los años 60 ha conducido en el nuevo milenio al retorno de mecanismos conformistas *sui generis* pero con la variante que ahora aparecen con altas dosis de violencia y autodestrucción ante la incapacidad de reintegración a la “sociedad normal” de consumo y a la familia nuclear: la desidia motivacional del protagonista de *The Hurt Locker* es evidente en las últimas imágenes del filme —en las compras en un supermercado y en su casa con el hijo recién

nacido— antes de su regreso definitivo a Irak. Es interesante constatar como en esta escena del supermercado se establece la base previa para la conexión con *Hair*: la composición del encuadre cinematográfico es tal que se traza una diagonal con cientos de cajas de cereales —todas de similar apariencia—, que no solo abruman al protagonista en su incertidumbre existencial, sino que recuerdan y remiten a la misma diagonal que había compuesto Milos Forman para introducir en el avión a los jóvenes soldados que pulcramente marchaban “serializados” hacia su destino final en Vietnam. Pero, más allá de estas violencias conformistas-autodestructivas de *Elephant* y *The Hurt Locker*, hay otras variantes actitudinales en los jóvenes de este nuevo milenio.

8.5. EL REGRESO UCRÓNICO DEL MECANISMO DE ADAPTACIÓN REBELDE: *LOS EDUKADORES*

La película *Die fetten Jahre sind vorbei* (*Los edukadores*, 2004) de Hans Weingartner, es un buen ejemplo del regreso en el nuevo milenio del mecanismo de adaptación rebelde, aunque ahora se presenta bajo una modalidad ucrónica²⁹². La ucronía refiere siempre a una re-escritura de la historia (el “que hubiese pasado si”), al margen de lo realmente acontecido. En el marco de nuestras categorías, su aplicación refiere a la vuelta a un pasado idealizado desde donde re-editar, “aggiornados”, viejos proyectos socio-políticos de probadas limitaciones transformadoras. En el caso particular de *Los edukadores*, el mecanismo de adaptación rebelde *light* de unos jóvenes “anticapitalistas” —que se dedican a entrar en casas de burgueses con alto poder adquisitivo con el fin de dejarles un signo de inseguridad al vulnerarles, por “intromisión indebida”, su propiedad privada— estaría expresando el núcleo duro de una de las variantes reactivas

²⁹² Ucronías: u-cronos, no-tiempo. El término fue acuñado por el filósofo francés Charles Renouvier en el siglo XIX en su obra *Uchronie: L'utopie dans l'Histoire* (*Ucronía: La utopía en la Historia*).

juveniles ante la inocuidad pasada de la rebeldía sesentista²⁹³. Hay en *Los edukadores* una reedición ejemplar de la dicotomía del “nosotros/ellos”²⁹⁴ de los 60, con una curiosa inversión final en sus términos.

Una vez que los tres jóvenes anticapitalistas secuestran al empresario multimillonario y se recluyen todos juntos en una cabaña en el campo, se establece, en un par de escenas contiguas, un intercambio, o más bien, un duelo ideológico. La primera escena, que se desarrolla cuando el grupo desayuna en la cabaña por la mañana, sirve para establecer en términos más que claros los postulados básicos de aquella vieja dicotomía sesentista: por un lado “nosotros”, los tres jóvenes que con un discurso unitario y apocalíptico buscan desenmascarar un sistema —representado por el secuestrado— que lo único que hace es “acumular cosas, autos, una mansión, un yate” en el marco de “una dictadura democrática”, donde la diferencia de privilegios es enorme (“en Indonesia muchos trabajan 14 horas pero no ganan millones, sino 30 euros por mes”) lo que provoca la infelicidad de la gente con la masificación y robotización en impersonales centros comerciales; por otro lado, “ellos”, representado, en este caso, por ese inmundo capitalista que sólo busca salvarse con el argumento de que “puedo comprar más cosas porque trabajé más que los demás y tuve las ideas justas en el momento justo” justificado “porque está en la naturaleza humana el no preocuparse por los demás” y

²⁹³ Un argumento similar —pero que responde a la lógica de un mecanismo de adaptación totalmente diferente—, lo encontramos en *L'Appât (La carnada, 1995)* de Bertrand Tavernier. También aquí los protagonistas son tres jóvenes —ahora franceses— que sueñan con poner un negocio en Estados Unidos y para ello utilizan la belleza de uno de ellos, una chica, como “carnada” para atraer a hombres acaudalados y desvalijarles la casa. En este caso —y a diferencia de *Los edukadores* pero similar a *Sweet Sixties* de Ken Loach—, se trata de jóvenes que utilizan un mecanismo de adaptación conformista con una fuerte crisis de realización de sus pautas internalizadas. *L'Appât* es una clara demostración de que violencia no es necesariamente sinónimo de rebeldía. Por el contrario, la violencia siempre puede ser la expresión en el “mundo aparente” de cualesquiera de los diferentes mecanismos de adaptación —conformista, rebelde o autodestructivo— utilizados por los jóvenes.

²⁹⁴ Dicotomía que el conformismo cínico de *Trainspotting* parecía haber definitivamente sepultado y arrojado al baúl de los recuerdos. La razón de “su regreso” es doble: por un lado queda claro que el conformismo cínico no era la representación de “el fin de la historia”; por otro lado, no olvidemos que el personaje de Renton representaba para nosotros un “tipo ideal” weberiano cuya actitud “profundamente reflexiva” era difícilmente masificable por parte del conjunto de la juventud. En ese sentido, Renton oficiaba como un emergente o —si se quiere— como un adelantado que lo distinguía del resto de los propios personajes jóvenes del filme.

porque “la mayoría de la gente sólo es feliz cuando compra cosas”. Este duelo verborrágico culmina con una diatriba apocalíptica panfletaria final proferida por uno de los jóvenes:

“Pero le tengo novedades. La máquina está sobrecalentada. Su tiempo se agota. Nade en su tecnología de mierda. La gente está llena de ira. La ira de los niños que viven en la miseria viendo cine americano. Eso, por un lado. Las enfermedades mentales aumentan. Asesinos seriales, almas destrozadas, violencia gratuita. No los calmará con videojuegos y centros comerciales, ni con antidepresivos. Su sistema de mierda no se soporta más”. Ante este alegato irrefutable, el secuestrado no tiene otra opción de respuesta que admitir que el joven “en parte tiene razón” pero que no es su culpa. “Soy parte del sistema, pero no hice las reglas”, es su respuesta absolutoria. “No inventó las armas, pero las dispara”, le replica finalmente el otro joven.

Esta confrontación discursiva adquiere un carácter totalmente diferente en la escena nocturna subsiguiente. En un ambiente similar a la escena anterior, pero ahora bebiendo apaciblemente bajo la luz cálida de unas velas, el empresario secuestrado les relata su pasado juvenil mientras fuma “un porro” de marihuana. Ante la sorpresa del joven porque “nunca imaginé que la gente como tú fumaba esto”, el hombre le responde:

“¿Crees que nací así? (...) No estoy de acuerdo con lo que hacen, pero sus argumentos me recuerdan mucho mis viejos tiempos (...) Nosotros hicimos historia. El 68 fue un año increíble. Yo lucía muy diferente. Pelo largo. Chaquetas de cuero, pantalones Oxford. Siempre con gorra. Un verdadero rebelde (...) Tiempos turbulentos. Yo era líder estudiantil. Rudi Dutschke era amigo mío”.

La joven lo interrumpe para decirle que “esta mañana no oí nada de revolucionario”. El hombre lo justifica con el clásico devenir temporal de la madurez psicosocial:

“Es que fue hace mucho tiempo. Hace 30 años. Por entonces habríamos querido secuestrar a un ejecutivo y hoy estoy aquí. Es irónico. No quiero elogiarlos. Lo que hacen conmigo está mal. Pero su idealismo me parece respetable”. Después de este elogioso y adulador reconocimiento nostálgico, todos quedan en silencio.

Lo que se ha producido ahora con esta confesión es una notable inversión de los términos de la dicotomía: “el ellos”, representado antes por el maldito burgués

secuestrado, se ha transformado en un “nosotros” que sintoniza con la praxis actual de los jóvenes anticapitalistas. El millonario —ex-joven rebelde sesentista confeso— aparece ahora oficiando como el espejo donde los jóvenes —actualmente radicales— pueden ver reflejado su propio devenir futuro. Hemos asistido así no sólo a la transmutación escenificada de un mecanismo de adaptación rebelde radical en uno conformista sino también a la eventual posibilidad de que ello vuelva a ocurrir.

En uno de los finales alternativos de la película —que aparece en la versión española—, el hombre secuestrado es finalmente liberado, entre otras cosas, porque parece recuperar —a partir del intercambio ideológico en su cautiverio— sus “ideales rebeldes perdidos” (les llega a confesar a sus jóvenes captores que si volviera a su casa vendería todas sus posesiones y comenzaría una vida humilde). Pero, finalmente cambia de opinión y los denuncia a la policía. De todas formas, los tres jóvenes ya han huido a España dejando el apartamento vacío sólo con una nota pegada en la pared que dice “cierta gente nunca cambia”. Este último acto voluntarista, esta declaración de fe revolucionaria inmaculada, parece ser el antídoto perfecto ante una mutación futura que “ya se siente y se vive” como inevitable.

8.6. LA EVANESCENCIA DEL SUJETO JUVENIL EN EL MUNDO VIRTUAL: *MATRIX*

La otra perspectiva sobre la nueva opacidad que debemos considerar es la que se traza desde aquellas actitudes y conductas juveniles que por ahora son más masivas que las perpetradas por los jóvenes de *Elephant* o *Los educadores*. En este punto, entendemos que la referencia a la película *The Matrix* que hacía Žižek es oportuna, en la medida que este filme se convirtió en objeto de culto por parte de la juventud en el comienzo del nuevo siglo (tal como lo fue *Trainspotting* en la segunda mitad de la década de los 90).

¿Qué es Matrix, entonces? Simplemente el “gran Otro” lacaniano, el orden simbólico virtual, la red que estructura nuestra realidad. Esta dimensión del “gran Otro” remite a la

alienación constitutiva del sujeto en el orden simbólico: el gran Otro mueve los hilos, no es el sujeto quien habla, sino que “es hablado” por la estructura simbólica²⁹⁵.

La parálisis del sujeto virtual atrapado en este universo lacaniano se reafirma cuando Žižek afirma que:

Es ésta la mejor manera de entender *Matrix*: en esta yuxtaposición entre dos aspectos de la perversión: por un lado la reducción de la realidad al mundo virtual regulado por reglas arbitrarias que se pueden suspender; por otro, la verdad oculta de esta libertad, la reducción del sujeto a una pasividad absoluta e instrumentalizada²⁹⁶.

Que el sujeto pretenda constituirse en su relación real con un mundo virtual ya implica una acción. Por lo tanto, no hay una pasividad absoluta. Por otro, no está claro hasta qué punto el sujeto procede a una reducción tal. No es posible determinar esa pérdida del sentido de realidad. En este punto, tal vez, es donde más claramente se aprecia la opacidad juvenil. El observador externo no accede a lo que está pensando y sintiendo el joven.

La evanescencia del joven en la red virtual como un emprendimiento proactivo debería ser el punto de partida para interpretar una película como *Matrix*. De la apropiación simbólica que los jóvenes hacen de dicha película, reconocemos que la evanescencia es un estado actitudinal diferente de la incertidumbre (característica, en general, de la juventud posmoderna):

La inmersión en el ciberespacio puede intensificar nuestras experiencias corporales (una nueva sensualidad, un nuevo cuerpo con más órganos, nuevos sexos...), pero también hace posible a la persona que manipula la maquinaria que controla el ciberespacio para robarnos literalmente nuestros cuerpos (virtuales), despojándonos de nuestro control

²⁹⁵ Žižek, S.: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006, p. 179.

²⁹⁶ Žižek, S.: *The Matrix, o las dos caras de la perversión*. Publicado en “Revista Acción Paralela”, N° 5 en: <http://www.accpa.org/numer5/matrix.htm>, 2000.

sobre ellos de tal manera que se rompa la relación con ellos como algo “que nos pertenece”²⁹⁷.

Esas características del viaje ciberespacial (“la inmersión en el ciberespacio”) que realiza el joven nos hablan, en principio, de un tipo de mecanismo de proyección positiva de baja intensidad, que conduce a esa suerte de rebeldía *light* de carácter ucrónico —como en *Los educadores*— por parte del joven admirador de *Matrix* y las ciberculturas paralelas.

En el caso de *Matrix*, cabe preguntarse si esta ucronía de cuño rebelde se reduce, en su caso, exclusivamente a alguna forma de transgresión social, una suerte de reedición del “salto afuera” típico de la década de los sesenta (claro que, ahora, llevado a cabo en una modalidad virtual y cultivando la nueva opacidad). El asunto no parece tan sencillo de resolver y por ello, para no caer en un reduccionismo simplificador, será necesario dotar de mayor precisión en el análisis del tipo de proyección utilizada, y del —o eventualmente—de los mecanismos de adaptación correspondientes que se ponen en juego.

En este sentido, hay que reconocer que la relevancia de *Matrix* es proporcionar un doble estímulo proyectivo para la resolución del conflicto esencial del joven. Por un lado, efectivamente, hay también en *Matrix* un insumo de rebeldía *light* de tipo ucrónico, al reeditarse también aquí la vieja dicotomía sesentista del “nosotros/ellos” en una versión *ciberpunk*, a la que se agrega ahora, su corolario, el corte *inside/outside*. Pero, por otro lado, el estilo narrativo de la película, al nutrirse de las clásicas fuentes del cine de aventuras y entretenimiento de cuño hollywoodiense —desde las proezas técnicas de un James Bond hasta la saga de *Misión imposible* pasando por el *Kung-fu* y la coreografía

²⁹⁷ Žižek, S.: *op. cit.*, 2000.

de las artes marciales chinas²⁹⁸—, proporciona así un clásico insumo proyectivo negativo que permite establecer un mecanismo de adaptación conformista de tipo automático por parte de los jóvenes. En este sentido, *Matrix* puede ser interpretada bajo el prisma del típico tópico posmoderno del concepto de “hibridación” (aplicado, como ya vimos para el *grunge*, a la combinación de insumos proyectivos de signos opuestos como forma de “resolución” del conflicto esencial del joven). Por otra parte, en *Matrix* la rebeldía *light* se asocia siempre a una parodia de la religiosidad de la *new age* posmoderna. Detengámonos en el análisis de esta reedición de la dicotomía “nosotros/ellos”.

A diferencia de la complejidad sistémica —tanto interna como externa— que debían enfrentar los jóvenes en los años 60 —en relación a sus pautas y valores—, ahora lo que se procesa es una simplificación reduccionista de un “enemigo externo” automatizado —las máquinas— que simplemente esclaviza a los humanos en su propio beneficio. El sentido del dominio de las máquinas sobre los hombres, se lo expresa claramente Morfeo —el líder de los humanos resistentes— a Neo —“el Elegido” para la liberación final—. En una escena que se desarrolla en un espacio virtual sobre un fondo blanco de una pureza aséptica, aquel le dice:

“¿Qué es real? ¿Cómo defines real? El mundo como estaba a fines del siglo XX ahora sólo existe como parte de una simulación neuro-interactiva llamada la Matrix. Has estado viviendo en un mundo de sueños Neo. Este es el mundo que existe en la actualidad (le muestra imágenes postapocalípticas). Bienvenido al desierto de lo real. Solo tenemos pedazos e información. Pero sabemos que en algún punto del siglo XX toda la humanidad se reunió a celebrar. Nos maravillamos de nuestra magnificencia cuando dimos vida a la Inteligencia Artificial. Una conciencia única que generó toda una raza de máquinas. No sabemos quién dio el primer golpe, si ellos o nosotros. Pero

²⁹⁸ Este estilo narrativo tiene una fuerte carga de ironía y parodia naif en cada una de las escenas de la película. Desde la reafirmación por parte de todos los resistentes de que Neo es efectivamente “El Elegido” luego de salvar espectacularmente a Trinity —la que luego lo resucitará a él con un beso—, hasta la figura de la Pitonisa —una mujer “simple” con aspecto de ama de casa que recibe a Neo en la cocina— con su “test psico-fisiológico” que utiliza como forma de confirmación del carácter de mesías de Neo; pasando por el duelo final entre Neo y el “programa consciente” Smith con su referencia al western clásico; hasta llegar a ese curioso mecanismo de “traslado” desde la Matrix hacia la nave de los resistentes a partir de llamadas que se realizan a través de vetustos aparatos telefónicos.

sabemos que nosotros destruimos el cielo (y con él la energía solar (...)) A través de la historia, el hombre ha dependido de máquinas para sobrevivir. El destino, aparentemente, no carece de un sentido de ironía (...) Hay campos, Neo, campos sin fin donde los seres humanos ya no nacen. Somos cultivados (...) ¿Qué es la Matrix? Control. La Matrix es un mundo soñado generado por computadora construido para mantenernos bajo control con el fin de convertir al ser humano en esto (Morfeo le muestra una pila alcalina)”.

Al explicitar Morfeo —a través de este extenso monólogo— como fue el proceso de conformación de esa dicotomía “nosotros: los resistentes; ellos: las máquinas dominantes creadas por nosotros”, lo que se evidencia en esa difuminación de la frontera entre lo real y lo virtual (el sueño) es la nueva forma que adquiere el control en el nuevo milenio que está a punto de comenzar. Este postulado básico que propone *Matrix* estaría indicando, a su vez, que el camino de la resistencia y la liberación es necesariamente virtual (aunque se presente como una nueva realidad). Para la escritura del guión de *Matrix*, los Hermanos Wachowski se inspiraron muy libremente en la filosofía posmoderna de Jean Baudrillard²⁹⁹ y su idea de simulacro. A lo largo del filme aparecen referencias explícitas al filósofo como el antes citado aforismo “bienvenidos al desierto de lo real” citado antes en el monólogo de Morfeo. Otro ejemplo: el libro (o falso libro) en el que Neo esconde los discos piratas que luego vende, es justamente *Simulacra and Simulations (Cultura y simulacro)*. Ya en el comienzo de este libro, Baudrillard precisa su idea de simulación que es la que recogerán los Wachowski para adaptarla a su filme:

²⁹⁹ “Pese a las obvias resonancias de la película con sus ideas, Baudrillard luego de leer el guión y discutirlo con sus autores, se rehusó a colaborar con los Wachowski, por considerar que una eventual participación en el proyecto convalidaría la trivialización de sus teorías. El guión no refleja la complejidad de su pensamiento filosófico”. FERNÁNDEZ ROMAR, J. E.: *El filósofo de la seducción*, México, La Jornada Semanal, 28 de octubre de 2007, N° 660, p. 5. A propósito de la supuesta “complejidad” de su pensamiento relativista posmoderno —el cuál comparte con otros autores postestructuralistas franceses—, y el uso de una jerga científica “sin ningún miramiento por su significado y, sobre todo, situados en un contexto en el que son totalmente irrelevantes”, véase una crítica demolidora en SOKAL, A. y BRICMONT, J.: *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 151-156.

Si ha podido parecernos la más bella alegoría de la simulación aquella fábula de Borges en que los cartógrafos del Imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio (...) pero ésta es una fábula caduca para nosotros y no guarda más que el encanto discreto de los simulacros de segundo orden. Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —precesión de los simulacros— y el que los engendre³⁰⁰ (...)

En Matrix, Neo será el encargado —“El Elegido”— de liberar a la humanidad de sus cadenas a partir de un entrenamiento donde la “liberación de la mente” se transforma en un acto revolucionario. El regreso de los años 60 no sólo implica la instalación de una nueva dicotomía virtual —que ahora es la nueva realidad— sino que ésta también viene acompañada con el retorno del líder carismático³⁰¹.

Si la transformación de lo “realmente” realidad no fue posible en el pasado; si tantos mecanismos de adaptación se agotaron sucesivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX; entonces, una combinación reciclada con las dosis justas de rebeldía y conformismo en un nuevo marco de “virtualidad real” puede ser una buena solución para volver a reproducir el sistema desde una nueva posición seudocreativa.

Esa reducción simplificadora del “nosotros” como forma de identificación juvenil para poder estructurar su nuevo mecanismo de adaptación implica —y ello muy a tono con los nuevos postulados posmodernos “del fin de la historia”— difuminar todo tipo de diferencias, sean de clase, étnicas, etcétera, o de pertenencia a diferentes subculturas juveniles. Como dice Morfeo al reafirmar la dicotomía “nosotros/ellos”:

“La Matrix es un sistema. Un sistema enemigo. Pero cuando estás dentro, ¿qué ves?. Hombres de negocios, maestros, abogados, carpinteros. Las mentes de la gente que queremos salvar. Pero hasta no salvarla, está en el sistema y, por lo tanto, es enemiga

³⁰⁰ BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 5.

³⁰¹ Se trata del retorno de un ídolo cuya función proyectiva es vital para el establecimiento del nuevo mecanismo de rebeldía *light* y que conduce nuevamente a la figura de un Jim Morrison y su festín dionisiaco, o por qué no, al mismísimo Che Guevara (aunque ahora transmutado en “revolucionario digital”).

(...) Muchos no están listos para ser desconectados. Y muchos defienden desesperadamente y están tan habituados al sistema que pelearán por protegerlo (...) Si no eres uno de nosotros, eres uno de ellos. Cualquiera que no hayamos desconectado puede ser un agente (...) programas conscientes que pueden entrar y salir de cualquier software conectado a su sistema (...) Dentro de la Matrix ellos son todos y no son nadie”.

Hay en *Matrix* una clara visión de mundo distópica de origen *ciberpunk* y una concepción de la naturaleza humana que le permiten decir al “programa” Smith — mientras tortura a Morfeo— que:

“¿Sabía que la primera Matrix fue diseñada para ser un mundo humano perfecto, sin sufrimiento dónde todos iban a ser felices? Fue un desastre. Nadie aceptaba el programa. Algunos piensan que nos faltaba el lenguaje de programación para describir su mundo ideal. Pero yo creo como especie que los seres humanos definen su realidad a través de la desdicha y el sufrimiento. Así que el mundo perfecto era un sueño del que su cerebro primitivo se trataba de despertar constantemente. Por lo cual la Matrix fue rediseñada para darle su forma actual (...) El futuro es nuestro mundo”.

Este monólogo de Smith es similar al que enunciara Morfeo cuando le explicaba a Neo —y a los espectadores— el significado de la Matrix. Sin embargo, en este caso, el soliloquio de este “programa informático” tiene una jerarquía hermenéutica superior a la del líder de la resistencia.

Frente a este mundo clausurado y dominado por las máquinas, Neo, “El Elegido”, aparece como fuente de “liberación mental” y portador de un haz luminoso de esperanza en el futuro que los hombres deben saber interpretar y tomar bajo su propio designio:

“Les voy a mostrar un mundo sin ustedes. Un mundo sin reglas y controles, sin torturas ni límites. Un mundo donde todo es posible. A dónde vamos después depende de ustedes”.

La relevancia de *Matrix* como filme de culto y fuente de inspiración para un sin fin de películas similares en la era digital del nuevo milenio, es indudable. Más allá de oficiar como insumo proyectivo para la conformación de un mecanismo de adaptación rebelde de baja intensidad —cuyo objeto de referencia ha sido simplificado a un esquema

dominante/dominado, de subordinación reductiva del hombre por la máquina—; lo destacable —y ello más allá de la ficción cinematográfica— es que la película vino a legitimar toda una práctica juvenil incipiente en ese nuevo escenario de fin de siglo donde la virtualidad se transforma en “lo realmente y exclusivamente existente”. Todo ello ha servido para generar una nueva sensibilidad seudocreativa —producto de ese mecanismo de adaptación— que se expresa como un estado emocional de nuevo tipo en un marco de opacidad creciente. En este sentido, *Matrix* funciona no sólo como insumo proyectivo sino que inaugura el tiempo de los aparatos de adaptación virtuales. Para los jóvenes, ya no será necesario actuar sobre su cotidianidad “real” para lograr algún tipo de transformación en la sociedad. En su lugar, la evanescencia en un mundo cada vez más virtual será la nueva estrategia de liberación.

Sea como sea, en su vida cotidiana el joven que “se desvanece” a través de la red virtual asume esa práctica en un marco social determinado: antes se congregaba en los cybercafés, los cuales asumían las características de templos virtuales seculares. Sin cortes etarios estrictos, en su momento los cybercafés aglutinaban por igual a niños, jóvenes y adultos. Cada uno en su mundo, pero tendiendo puentes de comunicación (con la red y con sus prójimos inmediatos, sentados en computadoras bajo el mismo amparo), para el observador externo era casi imposible saber lo que estaba pasando por la cabeza de los jóvenes en esos momentos de juego, chateando o simplemente deambulando por las ciberautopistas. Ahora es el tiempo de las redes y los juegos *online*. *Snapchat* —el medio preferido por la generación de los *Millennials*—, es el último avance en la carrera de una parafernalia tecnológica que parece no tener fin. De allí que a la hora de caracterizar a los jóvenes en estos nuevos contextos, en los casos extremos se pueda llegar a sostener que están “alienados” o, por el contrario, que sólo se están “divirtiendo”. Y así caen los observadores adultos en la trampa de la difusa apariencia.

Ni felices ni alienados; en la actualidad, en esos contextos de interacción, puede que los jóvenes estén reconstruyendo un mundo particularísimo, una nueva sensibilidad, una personalidad distinta. Sin embargo, aún en esas circunstancias, no son ellas y ellos quienes controlan y deciden el funcionamiento del mundo real que, a diferencia de lo que sucedía con la reflexividad típica del conformista cínico, vuelve a resultar extraño

para la juventud del presente, revistiendo una opacidad, la misma, que los jóvenes luego devuelven a la sociedad. En este viaje ciberespacial a través de las redes sociales, como en la sociedad real, la línea de comandos permanece oculta (y esto es válido no sólo para el software que utilizan). El pacto metafórico que había establecido el joven conformista cínico parece volver a romperse. Como consecuencia, el joven se vuelve opaco para el mundo adulto, mientras que, simultáneamente, el mundo real se vuelve opaco para el joven.

9. CONCLUSIONES

Respecto a la problemática de la juventud, hay una serie de cuestiones que cualquier teoría rigurosa y consistente debería contemplar. A saber:

- **La cuestión sobre la heterogeneidad de la juventud.** Dilucidar el interrogante sobre si existe una juventud o varias. El problema aquí es encontrar un sustrato común sobre el cual definir qué es la juventud en tanto categoría social, sin caer en un naturalismo biologicista de alcance universal. Una vez ajustado este criterio habría que definir y analizar las diferentes expresiones que posibilita esa categoría. En todo caso, ese sustrato homogeneizador (que permite considerar la existencia de una juventud) y a la vez diferenciador (pues posibilitaría dar cuenta de los motivos profundos que alientan la multiplicidad, la hibridación, las confrontaciones entre distintas expresiones juveniles) también debe permitir al analista distinguir la existencia (o no) de un tipo juvenil predominante y su modalidad de acción característica.
- **La cuestión sobre la transición al mundo adulto.** En este punto, la dificultad que enfrentan todas las teorías sobre la juventud es cómo explicar las transformaciones en las actitudes y conductas de jóvenes que, tras haber protagonizado acciones de carácter rebelde o autodestructivo al punto de llegar a representar un desafío para la reproducción sistémica, luego, se incorporan y aceptan jugar su papel en esta reproducción, adoptando actitudes y conductas adultas que se ubican en las antípodas de aquellas. En este punto, las teorías descriptivas no van más allá de calificar a la juventud como una etapa de transición (entre la infancia y la adultez). Subrayan que esas metamorfosis son inevitables (“la rebeldía natural del adolescente”) y, por ende, adjudican a las conductas prototípicas de esa etapa un carácter discontinuo y efímero. En su defecto, y esto es lo que sucede en la actualidad, las teorías descriptivas evitan referirse a esa circunstancia transitoria y, dejando a un lado la incidencia de cualquier orientación teleológica de la acción juvenil (referida al logro de la autonomía adulta),

simplemente, optan por pasar revista a la multiplicidad indeterminada de los actuales espacios de expresión de la juventud. Un marco categorial adecuado debe lograr articular a la vez las características temporales (la juventud como etapa de desarrollo en el marco de los procesos de socialización e individuación) y las características espaciales (la juventud como categoría social activa). Deben conjugarse los motivos que hacen que la adaptación al mundo adulto (integración sistémica) sea una fuente de conflictividad para el joven con las expresiones o escenificaciones (conformista, rebelde, autodestructiva) que la juventud hace de esa conflictividad (en términos simbólicos y materiales).

- **La cuestión de la historicidad.** Los puntos anteriores debían probarse a partir de un corte analítico diacrónico, realizado en un contexto socio–histórico determinado. Un corte tal es el que realizamos en los diferentes capítulos, abordando fundamentalmente la situación de la juventud en los países centrales anglosajones, abarcándola desde los años 50 hasta el presente (con la incorporación del Mayo francés y *Los Edukadores*, de Alemania, como excepciones relevantes). Considerar la situación de la juventud modificando el contexto seleccionado, implicaba introducir una serie de variables de ajuste —de clase, de raza, de etnia, de género, etcétera— lo que indudablemente hubiera desbordado ampliamente el alcance de nuestra tesis. De todas formas, en el caso de hacerse —lo que sería el objeto de estudio de otro trabajo — la incorporación de dichas variables tendrían que articularse coherentemente con las demás categorías para no falsar la teoría general propuesta. A su vez, la historicidad del marco teórico propuesto debía permitir evaluar con rigurosidad como se establece el diálogo entre diferentes generaciones y como se van acumulando, condensando y reactualizando en el presente actitudes y comportamientos —en principio, ya superados— del pasado. Particularmente, esto último era sustancial para la interpretación y comprensión de una época particularmente compleja como es nuestra era digital actual.

Estimamos que el marco categorial que hemos esbozado permite articular correctamente estas tres cuestiones básicas y superar las disyuntivas que encierran. Definiendo la juventud en torno a la tensión de la doble conflictividad de los procesos simultáneos de socialización e individuación, y articulando los caracteres del tipo juvenil predominante, es posible reconocer y comprender la existencia de una juventud que presenta distintas facetas y expresiones, según los contextos y momentos históricos de que se trate. En todos los casos, las categorías de la conflictividad juvenil que manejamos (potencial creativo, bloqueo interno y externo, mecanismos de proyección, mecanismos de adaptación, aparatos de adaptación, etcétera.) sobredeterminan y dan sentido a los datos contruidos a partir de los componentes estructurales (sociedad, cultura, personalidad) que describen a la juventud como una categoría multidimensional.

A lo largo de este trabajo, hemos articulado este marco teórico con el cine a partir de una filmografía especialmente seleccionada de acuerdo a los parámetros antes señalados como forma de analizar en profundidad la periodización de los diferentes comportamientos juveniles. Para ello, hemos considerado los componentes estructurales referidos a la sociedad y la cultura en función de la forma en que la juventud define los mecanismos de adaptación, la forma en que logra (o ve obstaculizada) la configuración de un aparato de adaptación y las posibilidades existentes para que un mecanismo de adaptación determinado (conformista, rebelde o autodestructivo) quede erigido en tipo juvenil predominante.

Hemos constatado que, durante el siglo pasado —y especialmente en la época en que la juventud adquirió una presencia social incontestable, luego de la Segunda Guerra Mundial—, siempre hubo un mecanismo de adaptación predominante, que definió para un período generacional de unos quince años, el tipo y el carácter de la respuesta de los jóvenes. Entre los años 50 y mediados de los 60, el mecanismo predominante fue el conformista. Entre mediados de los 60 y fines de los 70, fue el rebelde (incluso con su componente autodestructivo, tipo *punk*, de mediados de los 70). En la década de los 80 y comienzos de los 90, la apatía y el desencanto posmoderno complicarán el panorama. La incertidumbre característica de la sociedad en su conjunto y de los jóvenes en particular permitirá la convivencia de mecanismos conformistas (el hiperindividualismo

consumista de los *yippies*, por ejemplo) y mecanismos autodestructivos (por ejemplo, el *grunge*), con el conformismo apático como mecanismo de adaptación predominante. A mediados de los 90 hace irrupción un nuevo mecanismo de adaptación: el conformismo cínico. Finalmente, la opacidad del mundo virtual será la característica sustancial de la actual era digital.

Nuestra opción por la estética cinematográfica como dispositivo expresivo de los diferentes mecanismos de adaptación ha sido la herramienta fundamental que nos ha permitido establecer esta periodización en base a los diferentes cambios actitudinales de los jóvenes (sin que perdiésemos nunca la matriz común que es el hecho de “ser joven”). A partir de esta selección filmográfica —y con un énfasis diferencial de cada uno de los filmes analizados de acuerdo, entre otras cosas, al momento histórico que estábamos analizando—, lo que hemos intentado hacer es, a partir de un marco teórico original, verificar y corroborar nuestra particular visión sobre la juventud a través del cine.

Al final, esperamos que nuestro objetivo primordial —que era el de mitigar ese carácter neblinoso y elusivo que presenta siempre el fenómeno juvenil—, de alguna manera se haya efectivamente logrado.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBONDANZA, J.: *El nuevo cine norteamericano*, Montevideo, Cine Universitario del Uruguay, 1975.
- ABRAMS, J. (editor): *La filosofía de Stanley Kubrick*, España, Biblioteca Buridán, 2012.
- ACHUGAR, H. y CAETANO, G. (compiladores), *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, Montevideo, Ed. Trilce, 1993.
- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M.: *La sociedad. Lecciones de sociología*, Buenos Aires, Ed. Proteo, 1971.
- ALBERICH, E.: *Martin Scorsese. Vivir el cine*, Barcelona, Ed. Glénat, 1999.
- ALTHUSSER, L.: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- ANTONIONI, M.: *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2002.
- ARRIZABALO, X.: *Capitalismo y economía mundial*, Madrid, Instituto Marxista de Economía, 2014.
- ARTAUD, A.: *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- BAKEWELL, S.: *En el café de los existencialistas*, Barcelona, Planeta, 2017.
- BALLARD, J. G.: *Crash*, Barcelona, Minotauro, 1979.
- BALLÓ, J. y BERGALA, A.: *Motivos visuales del cine*, (editores), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- BALLO, J. y PEREZ, X.: *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- BAUDRILLARD, J.: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- BERGALA, A.: *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003.
- BISKIND, P.: *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Barcelona, Anagrama.
- BLOOM, H.: *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- BOCKRIS, V.: *Las transformaciones de Lou Reed*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997.
- BORGES, J. L.: “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1971.
- BOURDIEU, P.: *Cuestiones de sociología*, Madrid, Ed. Istmo, 2000.

- BRESSON, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora Ediciones, 2002.
- BUÑUEL, L.: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janes, 1982.
- BURCH, N.: *Praxis del cine*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1970.
- BURGESS, A.: *La naranja mecánica*, Barcelona, Minotauro, 2012.
- CAMUS, A.: “El mito de Sísifo” en *Obras completas. Tomo I*, Madrid, Alianza Tres, 1996.
- CARANDELL, J. M.: *La protesta juvenil*, Madrid, Ed. Salvat, 1974.
- CASAS, Q.: *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2010.
- CASTORIADIS, C.: *Los movimientos del 68*. En: Dossier de la Revista Relaciones N° 52, Montevideo, Uruguay, 1988.
- CHION, M.: *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 2003.
- CIMENT, M.: *Kubrick*, Madrid, Akal, 2000.
- COHN-BENDIT, D.: *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- COSTA, P., PÉREZ TORNERO, J. y TROPEA, F.: *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós, 1996.
- COUPLAND, D.: *Generación X*, Barcelona, Ediciones B, 1998.
- CHEEVER, J.: *Cuentos completos*, Barcelona, Editorial RBA, 2012.
- CHION, M.: *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.
- DELEUZE, G.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- DELEUZE, G. y GUATARRI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1994.
- DILTHEY, W.: *Introducción a las ciencias del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- DOMÍNGUEZ, V.: *La edad deslumbrante, mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente*, (coordinador), Oviedo, Ediciones Nobel, 2004.
- DURKHEIM, E.: *Las reglas del método sociológico*, Barcelona, Altaya, 1994.
- EASTON ELLIS, B.: *American Psycho*, Barcelona, Ediciones B, 1991.
- ETZIONI, A.: *La sociedad activa. Una teoría de los procesos sociales y políticos*, Madrid, Ed. Aguilar, 1980.
- FERRO, M.: *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal, 2008.

- FISHER, M.: *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016.
- FONT, D.: *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003.
- FONT, D.: *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.
- FORACCHI, M. (coordinadora): *Mannheim*, Porto Alegre, Ed. Ática, 1982.
- FORRESTER, V.: *El horror económico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- FOUCAULT, M.: *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- FOUCAULT, M.: *Tecnologías del yo, y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1996.
- FROMM, E.: *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós, 1981.
- GARCIA CANCLINI, N.: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2001.
- GIDDENS, A.: *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península, 1995.
- GIDDENS, A.: *En defensa de la sociología*, Madrid, Alianza, 2000.
- GINSBERG, A.: *Aullido*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- GODARD, J. L.: *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Barcelona, Barral Editores, 1971.
- GODARD, J. L.: *Pensar entre imágenes*, Barcelona, Intermedio, 2010.
- GUBERN, R.: *Godard polémico*, Barcelona, Tusquets, 1969.
- GUILLOT, E.: *Historia del Rock*, Madrid, Ed. La Máscara, 1997.
- HABERMAS, J.: *Teoría de la acción comunicativa* (Vols. 1 y 2), Madrid, Taurus, 1988.
- HABERMAS, J.: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Madrid, Cátedra, 1989.
- HABERMAS, J.: *Pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990.
- HABERMAS, J.: *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.
- HEBDIGE, D.: *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004.
- HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo*, Madrid, Ed. Trotta, 2013.
- HUXLEY, A.: *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*, Barcelona, Edhasa, 2014.
- HUYSSSEN, A.: *Después de la gran división*, Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo, 2002.

- JAMESON, F.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995.
- JENKINS, H.: *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008.
- JENKINS, H.: *Fans, blogueros y videojuegos*, Barcelona, Paidós, 2009.
- KEROUAC, J.: *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- KEROUAC, J.: *En el camino*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- LE BRETON, D. (compilador): *Adolescencia bajo riesgo. Cuerpo a cuerpo con el mundo*, Montevideo, Trilce, 2003.
- LIPOVETSKY, G.: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- LIPOVETSKI, G. y CHARLES, S.: *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- LIPOVETSKI, G. y SERROY, J.: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- LORENZER, A.: *Sobre el objeto del psicoanálisis: lenguaje e interacción*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.
- LOSILLA, C.: “Más allá de Calcuta. La Historia y la historia en el cine de Louis Malle”, en *Louis Malle*, Dossier de la Revista Nosferatu N° 21, San Sebastián, abril 1996.
- LOSILLA, C.: *Taxi Driver/Johnny Guitar*, Barcelona, Libros Dirigido/Programa Doble N° 26, 1997.
- LYOTARD, F.: *La condición posmoderna*, Barcelona, Cátedra, 1989.
- MAFFESOLI, M.: *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- MAILER, N.: *América*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- MANNHEIM, K.: *Diagnóstico de nuestro tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- MARCUSE, H.: *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta, 1993.
- MARX, C.: *El capital*. Varias ediciones.
- Mc. CARTHY, T.: *Ideales e ilusiones*, Madrid, Tecnos, 1992.
- MELVILLE, K.: *Las comunas en la contracultura*, Barcelona, Kairós, 1980.
- MONTERDE, J. E.: *Martin Scorsese*, Madrid, Cátedra, 2000.
- MORAVIA, A.: *El conformista*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010.

- MUÑOZ FERNÁNDEZ, H.: *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*, Santander, Shangrila Textos, 2017.
- NAVARRO, A. J. (coordinador): *El thriller USA de los 70*, San Sebastián, Colección Nosferatu, 2009.
- NIETZSCHE, F.: *Obras Completas Vol. IV*, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1961.
- NIETZSCHE, F.: *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.
- PALACIOS, J. (editor): *Neonoir. Cine negro americano moderno*, Madrid, T&B Editores, 2011.
- PERDOMO, R.: *Enfoques con adolescentes*, Montevideo, Ed. Roca Viva, 1996.
- PIAGET, J.: *Psicología de la inteligencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1992.
- PIKETTY, T.: *El capital en el siglo XXI*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- PLATÓN, *La república*, Libro VII, Barcelona, Ediciones Altaya, 1993.
- RENOUVIER, CH.: *Ucronía. La utopía en la historia*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- RIAMBAU, E.: *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 1995.
- RIESMAN, D.: *La muchedumbre solitaria*, Barcelona, Paidós, 1981.
- RODLEY C. : *David Lynch por David Lynch*, Barcelona, Alba editorial, 2001.
- RYKWERT, J.: *La casa de Adán en el Paraíso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- SÁNCHEZ, S.: *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Asturias, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2013.
- SCHRADER, P.: *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, Ediciones JC Clementine, 2009.
- SCOLARI, C.: *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto, 2013.
- SHAKESPEARE, W.: *Enrique IV*, Buenos Aires, www. Elaleph. Com, 2000.
- SOKAL, A. y BRICMONT, J.: *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Paidós, 1999.
- SOTINEL, T.: *Martin Scorsese*, Barcelona, Cahiers du cinéma (Edición española), 2010.
- STAM, R.: *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- STANLEY, B.: *Yeah! Yeah! Yeah! La historia del pop moderno*, Madrid, Turner Publicaciones, 2015.
- TARKOVSKI, A.: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 2009.
- TRYNKA, P.: *David Bowie. Starman*, Barcelona, Alba Editorial.
- ULRIKSEN DE VIÑAR, M. (coord.): *Pensar la adolescencia*, Montevideo, Ed. Trilce.

- VANDER ZANDEN, J.: *Manual de psicología social*, Buenos Aires, Paidós, 1986.
- VIEJO, B.: *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*, Madrid, Ediciones JC, 2001.
- WAGNER, J.: *Nicholas Ray*, Madrid, Cátedra, 1994.
- WEBB, CH.: *El graduado*, Barcelona, Ediciones B, 1993.
- WELSH, I.: *Trainspotting*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- WOLF, M.: *Sociologías de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1994.
- ZIZEK, S.: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006.
- ZUNZUNEGUI, S.: *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*, Madrid, Cátedra, 2017.

FILMOGRAFÍA

- A bout de souffle (Sin aliento)* — Jean-Luc Godard (Francia, 1959)
- Accident (Accidente)* — Joseph Losey (Reino Unido, 1967)
- Adieu au langage (Adiós al lenguaje)* — Jean-Luc Godard (Francia, 2014)
- Amants réguliers, Les (Los amantes habituales)* — Louis Garrell (Francia, 2004)
- American Beauty* — Sam Mendes (Estados Unidos, 1999)
- American History X (Americana Historia X)* — Tony Kaye (Estados Unidos, 1998)
- American Psycho* — Mary Harron (Estados Unidos, 2000)
- Andrei Rublev* — Andrei Tarkovski (URSS, 1966)
- Angels with Dirty Faces (Ángeles con caras sucias)* — Michael Curtiz (Estados Unidos 1938)
- Appât, L' (La carnaza)* — Bertrand Tavernier (Francia, 1995)
- Before Sunrise (Antes del amanecer)* — Richard Linklater (Estados Unidos, 1995)
- Before Sunset (Antes del atardecer)* — Richard Linklater (Estados Unidos, 2004)
- Before Midnight (Antes del anochecer)* — Richard Linklater (Estados Unidos, 2013)
- Belle de jour (Bella de día)* — Luis Buñuel (Francia, 1967)
- Blackboard jungle (Semilla de maldad)* — Richard Brooks (Estados Unidos, 1955)
- Blow-Up (Deseo de una mañana de verano)* — Michelangelo Antonioni (Reino Unido-Italia, 1966)
- Blue Velvet (Terciopelo azul)* — David Lynch (Estados Unidos, 1986)
- Bob&Carol&Ted&Alice (Bob, Carol, Ted y Alice)* — Paul Mazursky (Estados Unidos, 1969)
- Bonnie & Clyde* — Arthur Penn (Estados Unidos, 1967)
- Boudu sauvé des eaux (Boudu salvado de las aguas)* — Jean Renoir (Francia, 1932)
- Boxcar Bertha (Pasajeros profesionales)* — Martin Scorsese (Estrados Unidos, 1972)
- Breakfast Club, The (El club de los cinco)* — John Hughes (Estados Unidos, 1985)
- Brewster McCloud (El volar es para los pájaros)* — Robert Altman (Estados Unidos, 1970)
- Buongiorno, notte (Buenos días, noche)* — Marco Bellocchio (Italia, 2003)
- Catch 22 (Trampa 22)* — Mike Nichols (Estados Unidos, 1970)
- Cet obscur objet du désir (Ese oscuro objeto del deseo)* — Luis Buñuel (Francia, 1977)
- Chien andalou, Un (Un perro andaluz)* — Luis Buñuel (Francia, 1929)
- Citizen Kane (Ciudadano Kane)* — Orson Welles (Estados Unidos, 1941)
- Clockwork Orange, A (La naranja mecánica)* — Stanley Kubrick (Reino Unido, 1971)
- Kurt Cobain:Montage of heck* — Brett Morgen (Estados Unidos, 2015)
- Conformista, Il (El conformista)* — Bernardo Bertolucci (Italia-Francia, 1970)

Control — Anton Corbijn (Reino Unido-Estados Unidos, 2007)
Crash — David Cronenberg, (Canadá-Francia-Reino Unido, 1996)
Déjeuner sur l'herbe, Le (Comida en la hierba) — Jean Renoir (Francia, 1959)
Deutschland im Herbst (Alemania en otoño) — Varios directores (Alemania, 1978)
Doors, The — Oliver Stone (Estados Unidos, 1991)
Down by Law (Bajo el peso de la ley) — Jim Jarmusch (Estados Unidos, 1986)
Dreamers, The (Soñadores) — Bernardo Bertolucci (Reino Unido, 2003)
Dritte Generation, Die (La tercera generación) — Rainer W. Fassbinder (Alemania, 1979)
Easy Rider (Buscando mi destino) — Dennis Hopper (Estados Unidos, 1969)
Elephant — Gus Van Sant (Estados Unidos, 2003)
Fantôme de la liberté, Le (El fantasma de la libertad) — Luis Buñuel (Francia, 1974)
Fetten Jahre sind vorbei, Die (Los educadores) — Hans Weingartner (Alemania-Austria, 2004)
Fight club, The (El club de la lucha) — David Fincher (Estados Unidos, 1999)
Five easy pieces (Mi vida es mi vida) — Bob Rafelson (Estados Unidos, 1970)
Giornata particolare, Una (Una jornada particular) — Ettore Scola (Italia-Canadá, 1977)
Graduate, The (El graduado) — Mike Nichols (Estados Unidos, 1967)
Hair — Milos Forman (Estados Unidos, 1979)
Happiness — Todd Solondz (Estados Unidos, 1998)
Harold and Maude — Hal Ashby (Estados Unidos, 1971)
Hurt locker, The (En tierra hostil) — Kathryn Bigelow (Estados Unidos, 2008)
I pugni in tasca (Las manos en los bolsillos) — Marco Bellocchio (Italia, 1965)
If... (Si...) — Lindsay Anderson (Reino Unido, 1968)
J'ai tué ma mère (He matado a mi madre) — Xavier Dolan (Canadá, 2009)
Joe — John G. Avildsen (Estados Unidos, 1970)
Jules et Jim (Jules y Jim) — François Truffaut (Francia, 1962)
Katzelmacher — Rainer Werner Fassbinder (Alemania Occidental, 1969)
Kids (Kids, golpe a golpe) — Larry Clark (Estados Unidos, 1995)
La chinoise — Jean-Luc Godard (Francia, 1967)
Last Days — Gus van Sant (Estados Unidos, 2005)
Last Summer (El verano pasado) — Frank Perry (Estados Unidos, 1969)
Last Tango in Paris (El último tango en París) — Bernardo Bertolucci (Italia-Francia, 1972)
L'eclisse (El eclipse) — Michelangelo Antonioni (Italia, 1962)
Lola rennt (corre, Lola, corre) — Tom Tykwer (Alemania, 1998)

Loneliness of the Long Distance Runner, The (La soledad del corredor de fondo) — Tony Richardson (Reino Unido, 1962)
Luna (La luna) — Bernardo Bertolucci (Italia, 1979)
M (M, el vampiro de Düsseldorf) — Fritz Lang (Alemania, 1931)
MASH — Robert Altman (Estados Unidos, 1970)
Matrix, The (Matrix) — Hermanos Wachowski (Estados Unidos, 1999)
Midnight Cowboy (Cowboy de medianoche) — John Schlesinger (Estados Unidos, 1969)
Milou en mai (Milou en mayo) — Louis Malle (Francia, 1990)
Mommy — Xavier Dolan (Canadá, 2014).
My Darling Clementine (Pasión de los fuertes) — John Ford (Estados Unidos, 1946)
My Own Private Idaho (Mi Idaho privado) — Gus Van Sant (Estados Unidos, 1991)
Mystery Train — Jim Jarmusch (Estados Unidos, 1989)
Natural Born Killers (Asesinos natos) — Oliver Stone (Estados Unidos, 1994)
Nóz w wodzie (El cuchillo en el agua) — Roman Polanski (Polonia, 1962)
Nuit de Varennes, La (La noche de Varennes) — Ettore Scola (Italia-Francia 1981)
On the Road (En la carretera) — Walter Salles (Francia-Reino Unido, 2012)
Outsiders, The (Rebeldes) — Francis Ford Coppola (Estados Unidos, 1983)
Ostře sledované vlaky (Trenes rigurosamente vigilados) — Jiří Menzel (Checoslovaquia, 1966)
Panic in Needle Park (Pánico en Needle Park) — Jerry Schatzberg (Estados Unidos, 1971)
Paris, Texas — Wim Wenders (Alemania Occidental, 1984)
Permanent Vacation — Jim Jarmusch (Estados Unidos, 1980)
Petit soldat, Le (El soldadito) — Jean-Luc Godard (Francia, 1969)
Pierrot le fou (Pierrot el loco) — Jean-Luc Godard (Francia, 1965)
Pink Floyd ,The Wall — Alan Parker (Reino Unido, 1982)
Popiół i diament (Cenizas y diamantes) — Andrzej Wajda (Polonia, 1958)
Prima della rivoluzione (Antes de la revolución) — Bernardo Bertolucci (Italia, 1964)
Professione: reporter/The Passenger (El reportero) — Michelangelo Antonioni (Italia, 1975)
Pulp Fiction — Quentin Tarantino (Estados Unidos, 1994)
Quadrophenia — Franc Roddam (Reino Unido, 1979)
Quatre cents coups, Les (Los cuatrocientos golpes) — François Truffaut (Francia, 1959)
Radio on — Christopher Petit (Reino Unido-Alemania Occidental, 1979)
Rashômon (Rashomon) — Akira Kurosawa (Japón, 1950)
Reality Bites (Bocados de realidad) — Ben Stiller ((Estados Unidos, 1994)

Rebel Without a Cause (Rebelde sin causa) — Nicholas Ray (Estados Unidos, 1955)
Règle du jeu, La (La regla del juego) — Jean Renoir (Francia, 1939)
Repulsion (Repulsión) — Roman Polansky (Reino Unido, 1965)
Restless — Gus van Sant (Estados Unidos, 2011)
Rumble Fish (La ley de la calle) — Francis Ford Coppola (Estados Unidos, 1983)
Saturday Night and Sunday Morning (Sábado noche, domingo mañana) — Karel Reisz (Reino Unido, 1960)
Scarecrow, (Espantapájaros) — Jerry Schatzberg (Estados Unidos, 1973)
Shadows (Sombras) — John Cassavetes (Estados Unidos, 1959)
Shopping (De tiendas) — Paul W.S. Anderson (Reino Unido, 1994)
Sedmikrásky (Daisies) (Las margaritas) — Vera Chytilová (Checoslovaquia, 1966)
Sid y Nancy — Alex Cox (Reino Unido, 1986)
Slacker — Richard Linklater (Estados Unidos, 1990)
Social Network, The (La red social) — David Fincher (Estados Unidos, 2010)
Spring Breakers — Harmony Korine (Estados Unidos, 2012)
Storytelling — Todd Solondz (Estados Unidos, 2002)
Stranger Than Paradise (Extraños en el paraíso) — Jim Jarmusch (Estados Unidos, 1984)
Strawberry Statement, The (Fresas y sangre) — Stuart Hagmann (Estados Unidos, 1970)
Sugarland Express, The (Loca evasión) — Steven Spielberg (Estados Unidos, 1974)
Sweet Sixteen — Ken Loach (Reino Unido-Alemania-España, 2002)
Swimmer, The (El nadador) — Frank Perry (Estados Unidos, 1968)
Taxi Driver — Martin Scorsese (Estados Unidos, 1976)
That Cold Day in the Park — Robert Altman (Estados Unidos, 1969)
Teorema — Pier Paolo Pasolini (Italia, 1968)
They Shoot Horses, Don't They? (Danzad, danzad, malditos) — Sydney Pollack (Estados Unidos, 1969)
Trainspotting — Danny Boyle (Reino Unido, 1996)
T2: Trainspotting — Danny Boyle (Reino Unido, 2017)
Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge (Tres colores: Azul, Blanco, Rojo) — Krzysztof Kieslowski (Francia-Polonia, 1994-1994)
Two-Lane Blacktop (Carretera asfaltada en dos direcciones) — Monte Hellman (Estados Unidos, 1971)
Until the End of the World (Hasta el fin del mundo) — Wim Wenders (Alemania, 1991)
Valseuses, Les (Los rompepelotas) — Bertrand Blier (Francia, 1974)
Vanishing Point (Punto límite: cero) — Richard C. Sarafian (Estados Unidos, 1971)

Velvet Goldmine — Toddy Haynes (Estados Unidos, 1998)
Week-End — Jean-Luc Godard (Francia, 1967)
Welcome to the Dollhouse (Bienvenido a la casa de muñecas) — Todd Solondz (Estados Unidos 1995)
When You're Strange — Tom DiCillo (Estados Unidos, 2009)
Wild Angels, The (Los ángeles salvajes) — Roger Corman (Estados Unidos, 1966)
Wild at Heart (Corazón salvaje) — David Lynch (Estados Unidos, 1990)
Wild One, The (Salvaje) — László Benedek (Estados Unidos, 1953)
Yellow Submarine — George Dunning (Reino Unido, 1968)
Zabriskie Point — Michelangelo Antonioni (Estados Unidos, 1970)
Zéro de conduite (Cero en conducta) — Jean Vigo (Francia, 1933)
2001: A Space Odyssey (2001: Una odisea del espacio) — Stanley Kubrick (Reino Unido-Estados Unidos, 1968)

