

# Juventud, cine y política después del fin de la utopía

Alejandro Ventura  
Doctor en comunicación audiovisual (UPF)  
alejandro@dodeca.org

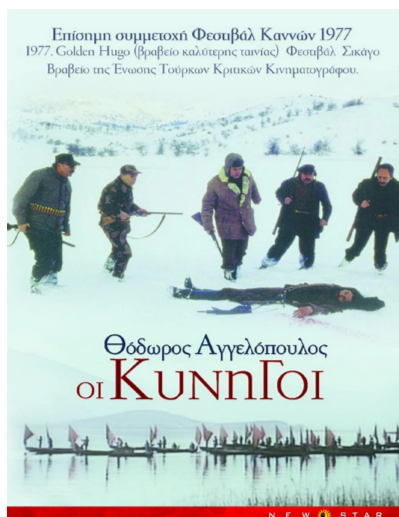
## Resumen

Un acontecimiento particularmente relevante dentro de la vorágine contracultural de los años 60, fue el Mayo francés. La radicalidad política de los jóvenes estudiantes le dieron una especificidad determinante al mecanismo de adaptación rebelde de la época. Diez años después y ya en un clima de desencanto y apatía política, Lyotard decretará el fin de los metarrelatos, entre ellos, el de la utopía. En términos de ficción cinematográfica esa derrota de la utopía conducirá en el nuevo milenio a dos grandes visiones que coexistirán: por un lado, las de un mundo distópico y/o postapocalíptico (que son la abrumadora mayoría); por otro lado, surgirán algunos intentos ucrónicos de reeditar, con diferentes improntas, el espíritu antisistema desde una nueva perspectiva juvenil: ácrata (*Los educadores*), feminista (*Tout ce qu'il me reste de la révolution*), solipsista (*Into the wild*) o incluso queer (*Les garçons sauvages*). Para dar cuenta de este fenómeno, la propuesta es analizar estos filmes haciendo un balance crítico intergeneracional del conflicto individual, su rol en los grandes fracasos del pasado y su proyección en el presente.

*Palabras clave:* utopía-ucronía-rebeldía-conflictividad individual

\*\*\*

## Introducción



En 1977, dos años antes de *La condición posmoderna* de François Lyotard, el director griego Theo Angelopoulos realiza *Los cazadores*, tercera parte de la trilogía de la Historia griega del siglo XX conformada por *Días del 36* y *El viaje de los comediantes*. Se trata de una película decisiva para entender el fenómeno del fin de las utopías.

Unos cazadores burgueses alojados en un hotel de una isla en el medio de un lago, encuentran, mientras cazan en la nieve en vísperas de año nuevo de 1977, el cadáver de un guerrillero que había muerto en 1949 (esto es, al finalizar la Guerra Civil luego de la ocupación alemana en Grecia). El cadáver funciona a lo largo del filme en clave alegórica como un espejo que interpelará

el itinerario personal de esos burgueses cazadores, sus verdades y mentiras, y en algún caso, como el del personaje de Giorgios Fantakis, la transformación de la rebeldía antisistema en pragmatismo conformista burgués, culminando el proceso en un acto cuasi autodestructivo. La analogía de este turbulento proceso griego con la mutación yippie-yuppie del mundo anglosajón representada por Jerry Rubin y Abbie Hoffman y que va de la contracultura sesentista al neoconservadurismo de los ochenta, son más que evidentes.

Treinta y dos años después y ya en plena crisis griega, Angelopoulos expresará en forma contundente el sentido que tenía para él el fin de la utopía: "Idealmente, el cine sí puede abrir nuevas perspectivas y mejorar el mundo. Nuestra obligación como cineastas es abrir puertas, luchar y avanzar. Pertenezco a una generación que creyó en la política, en el socialismo, pero desgraciadamente no cambiamos nada. Mis hijos hablan de eso, de una utopía desvanecida. De hecho, creo que somos responsables de que hayamos ido a peor. Mi generación creyó en la política para cambiar el mundo, y lo hemos empeorado". (Angelopoulos, 2009)

Podemos proyectar este fracaso utópico aplicado a sí mismo por Angelopoulos en 2009 para arribar a un diagnóstico preciso del malestar masivo que se vive en este nuevo milenio después del fin de la utopía. Para ello deberían contemplarse tres aspectos ineludibles.

En primer lugar, la existencia de un capitalismo tecnológico, profundamente desigual y depredador, que a pesar de sus crisis periódicas permea y define un horizonte de posibilidades donde parecería corroborarse el "no hay alternativa" que decretó la neoconservadora Margaret Thatcher allá por los años 80 del siglo pasado. Sentencia ejecutoria que, a su vez, se puede componer con el famoso aforismo de Fredric Jameson: "Hoy parece más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo", aunque este último se haya promulgado desde un campo político absolutamente opuesto.

Capitalismo tecnológico cuyo desarrollo vertiginoso, gracias a la Inteligencia Artificial, plantea una paradoja de difícil resolución dentro de este marco sistémico: "¿por qué a medida que el progreso tecnológico se acelera vivimos cada vez peor, por qué a medida que los avances científicos y técnicos se multiplican las crisis económicas se hacen más intensas y recurrentes, el desempleo estructural no deja de incrementarse y las sociedades se vuelven más desiguales?" (Alfredo Macías Vázquez, 2017). Más allá de sus defensores o detractores acérrimos (como es el caso de este último autor que presagia "su colapso"), lo que es claro es el surigimiento masivo de trabajadores "precarios" (Guy Standing, 2014), cuya inseguridad e incertidumbre están provocando un giro político populista hacia la derecha, el cual se hizo evidente en las últimas elecciones parlamentarias en Europa, pero también en Estados Unidos con Trump y Argentina con Milei, como ejemplos paradigmáticos.

En segundo lugar, y estrechamente vinculado con lo anterior, aparece el tan manido tema del "giro afectivo"<sup>1</sup>: "Vivimos en una sociedad afectiva" –dicen algunos– una condición que se despliega en cantidad de registros donde los medios tienen indudable primacía: talk shows, realities, expansión de lo auto/biográfico y lo subjetivo, culto a la intimidad, exaltación confesional en las redes sociales, hibridación de géneros, voyeurismo y emociones vicarias en la TV, justicia restaurativa –y juicios mediáticos–, "branding" publicitario, inteligencia emocional, carisma y liderazgo como valores prioritarios, en definitiva, una esfera pública emocional –con la distinción normativa entre emociones tóxicas y saludables– que ha permeado con gran éxito la política, al punto tal que, con una nota de humor, alguien decía que la "emocionología" parece haber tomado el lugar de la ideología (...) En los '80, tras el fracaso de las utopías revolucionarias, se acentúa esa tendencia a la subjetivación, tanto en los "pequeños relatos" que traía al ruedo la posmodernidad como en la

---

<sup>1</sup> *La promesa de la felicidad* es un libro que aborda diferentes aspectos de este "giro afectivo". (Ahmed, 2019)

exaltación del “cuidado de sí” que se apreciaba en cantidad de publicaciones ligadas al new age, y también en la personalización de la política” (Arfuch, 2015).

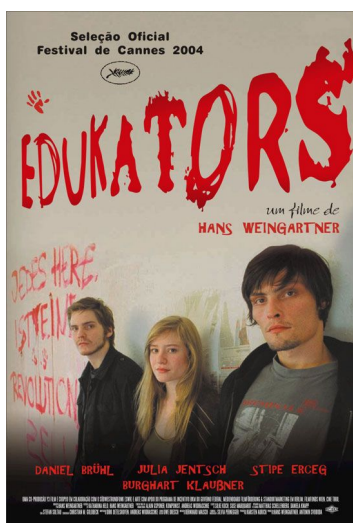
Por último, algo que es definitivamente medular para nuestro trabajo: la constatación del diálogo que se establece, a veces explícito, a veces soterrado, entre generaciones distintas pero que tienen o tuvieron como bandera la realización de la utopía de un mundo mejor. La propuesta de este trabajo es reconstruir sobre la base de este capitalismo tecnológico y del “giro afectivo”, este diálogo intergeneracional a través del cine, particularmente a través de una selección de películas muy precisa.

Es así que podemos decir que en términos de ficción cinematográfica ese fracaso o derrota de la utopía conducirá en la nueva era digital a dos grandes visiones que coexistirán en este universo de capitalismo tecnológico: por un lado, y tras la estela de Jameson, la de un mundo distópico y/o postapocalíptico (que son la abrumadora mayoría); por otro lado, surgirán intentos ucrónicos de reeditar el espíritu antisistema –en esta atmósfera del “giro afectivo”– desde una nueva perspectiva juvenil, ya sea con una impronta solipsista (*Into the Wild*, 2007) o incluso queer (*Les garçons sauvages*, 2017). En este sentido, este trabajo también podría haberse titulado como **El regreso ucrónico de la rebeldía juvenil**.

Como decíamos, un aspecto que nos interesa analizar será ese conflicto que se desarrolla entre algunos personajes filmicos pertenecientes a dos generaciones muy distintas, pero ambas con intencionalidades utópicas: la sesentista y la del nuevo milenio. Para ello, nos detendremos en dos películas relevantes desde un punto de vista de la praxis política y la radicalidad democrática: *Los edukadores* (2004) –referido al caso alemán– y *Tout ce qu'il me reste de la révolution* (2018), en lo que respecta específicamente a la conexión con el Mayo francés desde una perspectiva feminista.

La conclusión a la que pretendemos arribar es que no será posible reconstruir y realizar una nueva utopía superadora del actual orden establecido si no se realiza simultáneamente un balance crítico del conflicto de los individuos y su papel en los grandes fracasos del pasado, particularmente el de los años 60 (que sin dudas, opera como punto de referencia en nuestro trabajo). El análisis exhaustivo y comparativo de estas películas será el camino para demostrarlo.

## El radicalismo ácrata alemán de *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 ucrónica<sup>2</sup>. 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 reeditar, “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

<sup>2</sup> 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*)

indebida”, su propiedad privada, estaría expresando el núcleo duro de una de las variantes reactivas juveniles ante la inocuidad pasada de la rebeldía sesentista<sup>3</sup>.

Hay en *Los edukadores* una reedición ejemplar de la dicotomía del “nosotros/ellos”<sup>4</sup> de los años 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 fatalista, 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 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 antidepressivos. 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.

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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, el protagonista principal, representaba 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 personajes jóvenes del filme.

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 transformación 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.

## El universo feminista de *Tout ce qu'il me reste de la révolution*



En la primera escena de esta película de Judith Davis queda claramente establecido el choque de la joven protagonista Angèle con la Generación Prozac<sup>5</sup> de los años 90 –una variante de la Generación X de la década anterior– que buscaba amortiguar el trastorno de ansiedad y la depresión producto del hastío existencial con el clorhidrato de fluoxetina, también conocido como prozac.

Ante un mundo donde la apatía es la norma, esta joven millennial contrapondrá un discurso y una praxis para conjurar el vacío intentando, casi hasta el final, que lo sexual tenga un papel secundario y permanezca siempre subordinado a lo político: "Me convertí en urbanista. Puedo luchar por espacios donde la gente puede estar junta. Veo la planificación urbana como una lucha

<sup>5</sup> "Elizabeth despertaba a diario sabiendo que cada hora traería un vendaval de dolor y angustia. Por eso convirtió el sexo en un acto desesperado con que conjurar el vacío, el amor en una obsesión abocada al fracaso y las drogas y el alcohol en una búsqueda vana de placer. La puerta de salida del infierno de Elizabeth tenía un nombre: Prozac, el fármaco que simbolizó la panacea en los años 90. Merced a esa sustancia, muchas personas recuperaron el deseo de vivir, pero su uso se tornó muy polémico. Elizabeth Wurtzel, periodista de la revista Rolling Stone, expone aquí el horror de su propia existencia. Pero Nación Prozac supera el relato autobiográfico para convertirse en un informe generacional que nos habla de hombres y mujeres jóvenes que han alcanzado la madurez inmersos en la cultura del divorcio, la inestabilidad económica y el sida." Sinopsis del libro *Nación Prozac* (Wurtzel, 1994).

política. Un compromiso total desde siempre".

Aunque el comportamiento urbano displicente de la gente común en la calle pone en entredicho la posibilidad de éxito del emprendimiento, lo importante, es que estamos frente a un nuevo tipo juvenil que parece augurar el retorno de lo político como un proyecto utópico que se contrapone al universo que permea el universo capitalista tecnológico actual.

En su recorrido por la ciudad Angèle se encuentra con un cartel publicitario con la frase: "Que reste t-il- des utopies? Le silence de la génération Prozac". La joven urbanista lo ataca y lo enchastra dibujando una mano con el dedo extendido en un típico acto de vulgarización que se transforma en una declaración política reivindicatoria de la utopía en tiempos de desencanto y apatía posmoderna. De esa manera queda explícito el proyecto político que se busca implementar; es como si una nueva generación hubiese llegado para deslegitimar esa pretensión irónica por eternizar ese silencio posutópico.

La escena inmediata posterior es un enfrentamiento intergeneracional que reedita en el nuevo milenio aquella tensión joven-adulto característica de los años 60 que parecía haber fenecido. Lo interesante es como el discurso laboral de los adultos –que seguramente hayan sido jóvenes radicales en los años 60, y que funcionaban, particularmente el hombre, como modelo político para Angèle– ahora son simples defensores de los ajustes laborales, la precariedad y el emprendedurismo que pregona el neoliberalismo para las nuevas generaciones: "Hoy, dada la situación actual, no podemos pagar un segundo salario. Tómate un tiempo libre, luego te conviertes en autónomo como un desafío. Creo que ese tipo de flexibilidad puede ser muy positivo", le dicen los adultos a la joven con un dejo de sarcasmo que resulta oprobioso mientras proceden a despedirla. La respuesta de la joven es acusar a esta "nueva izquierda empresarial" de "negarse a envejecer" y ser unos pedófilos como Michael Jackson: "sois ogros", les termina espetando.

Más allá de emprendimientos pasajeros posteriores que lleva adelante en conjunto con otros desempleados aplicando una terapia grupal naif de "comprensión mutua" con reminiscencias New age –una "política con el corazón" esencialmente inocua y excesivamente diletante que conduce necesariamente a un clima de incertidumbre<sup>6</sup>–, será la familia del nuevo milenio el tema sustancial que la directora pretende diseccionar a través de la historia de Angèle.

Proveniente de una familia de activistas, su madre abandonó la lucha política de la noche a la mañana, para mudarse sola al campo y su hermana eligió el mundo pragmático de los negocios. Solo su padre, un antiguo maoísta con el que ella vuelve a vivir, parece haberse mantenido fiel a sus ideales anticapitalistas con su consumo austero. Pero como en todo vínculo familiar, las apariencias engañan y la verdadera realidad puede ser otra muy diferente.

A los 60 minutos, hay un momento clave en la película pues se trata de una escena emocionalmente muy potente cuando se desvela ese manto de apariencia e hipocresía familiar: después de una cena el padre reconoce a su hija que en la partida de la madre se soslayó un aspecto crucial, algo sustantivo que no se le transmitió a la joven en su momento<sup>7</sup>. Resulta que la madre en realidad se fue al campo abandonando al padre, pero no quería irse sola, como siempre pensó Angèle, sino llevarse consigo a sus hijas.

---

<sup>6</sup> En una de esas sesiones grupales, Angèle interroga al conjunto a propósito de que "cada uno de nosotros tenemos una cosa de la que estamos seguros". La respuesta inmediata es un silencio sepulcral. Luego, como algo se debe decir, las frases son simples vaguedades del tipo: "Siempre que estoy seguro de algo pienso lo contrario" o "Estoy seguro de que si el nomadismo fuera obligatorio, el mundo sería mejor."

<sup>7</sup> Angèle supone que su madre Diane abandonó la política y se fue al campo en 1997 decepcionada por la política privatizadora del gobierno socialista de Jospin en alianza con los verdes. Y que se fue sola porque "la familia no le interesaba, era demasiado burgués, con las compras, lavandería, calcetines sucios..." De todas formas, hay que constatar que a lo largo del filme la joven transmite una angustia interior producto de esa ausencia, aunque en todo momento y en su vida aparente –incluso reforzado con el monólogo interior que profiere– intente disimularlo, hasta esta escena clave de desvelamiento del padre.

Esta confesión tiene una connotación trascendente pues lo que se pone en cuestión es otra faceta de los comportamientos de los exmilitantes del Mayo francés ahora devenidos adultos: al neoliberalismo iniciático del despido de Angèle por parte de exsesentayochistas se agrega ahora la desmitificación de la supuesta pureza revolucionaria de su propio padre, pero también se pone en cuestión la reacción ambigua de su madre, pues queda sobrevolando cuál es la verdadera razón de su partida.

La motivación última de la madre en el pasado denota que lo político no solo está subordinado a lo vincular afectivo, sino que termina siendo fuente de manipulación de conflictos individuales subyacentes no resueltos. En otros términos, en esta escena queda en evidencia como el activismo y compromiso puede responder a una causalidad no necesariamente política. Y esto trasciende al universo adulto de los padres pues necesariamente terminará incluyendo al propio activismo urbanista de la joven millennial.

A partir de esta fuerte confesión del padre, la hija va al encuentro de su madre el día de su cumpleaños. Lejos de la gran ciudad, el bucolismo campestre y artesanal de esta última parece revertir el concepto que Angèle tenía de ella produciéndose un proceso de inversión en la apreciación de las figuras parentales: en realidad es la madre –no el padre– la que parece haber mantenido la autenticidad y "pureza revolucionaria", aunque dicha pureza permanezca en un estado de latencia resignada ante el "capitalismo realmente existente" (Fisher, 2016): una versión francesa y feminista del "no hay alternativa" de la Thatcher.

Se produce así el típico reencuentro de madre e hija en clave #Me Too –similar al que podemos visualizar hoy en cientos de audiovisuales por streaming– cumpliendo así con la prerogativa de estabilizar emocionalmente y legitimar la historia con aquello de que "al final lo importante siempre es la familia", un último refugio ante un universo fuertemente competitivo y androcentrado (pero con hombres cuyas actitudes son hipócritas, frágiles o infantiles).

La joven, en un final excesivamente edulcorado y facilista, besa apasionadamente en una piscina a Saïd, su partenaire, pareciendo renegar así de sus iniciales embates antisistémicos donde, como decíamos al principio, lo sexual siempre se subordinaba a lo político. Una vía de escape que también funciona como refugio al cual se le puede aplicar perfectamente el típico clisé de "el amor cambiará al mundo" (o por lo menos lo hará más soportable). Lejos ha quedado aquel ambicioso programa inicial de reconstrucción y revitalización de una utopía urbanista que parecía haber dejado definitivamente de lado el silencio de la Generación Prozac.

Como en la madre, subyace en la hija una conflictividad esencial no resuelta como motivación última de aquel activismo político iniciático. En nuestros términos: *Tout ce qu'il me reste de la révolution* es un excelente ejemplo del regreso ucrónico en el nuevo milenio de un mecanismo de adaptación rebelde, ahora en versión femenina. Se trata de un relato cinematográfico que describe minuciosamente su evolución, su posterior agotamiento y sustitución por otro gracias al amor. A partir del final del filme seguramente surgirá un nuevo mecanismo que tal vez sea más conformista y pragmático (como el de los empleadores del comienzo, o como el de su hermana y cuñado), o más testimonial y campestre (como el de su madre). Sin dudas, afuera quedará, por hipócrita, la "pureza revolucionaria" sesentista de su padre.

## **El solipsismo de *Into the Wild***

Otro buen ejemplo del regreso ucrónico de la rebeldía, ahora en una versión solipsista, es *Into the Wild*, película de Sean Penn de 2007 que se inspiraba en una historia real que antes había sido adaptada en un libro homónimo por Jon Krakauer.



"En abril de 1992, un joven de una adinerada familia de la Costa Este llegó a Alaska haciendo autostop y se adentró en los bosques situados al norte del monte McKinley. Cuatro meses más tarde, una partida de cazadores de alces encontró su cuerpo en estado de descomposición." (Krakauer, 2008)

Qué motivos profundos tuvo este joven de clase media para emprender este viaje autodestructivo es la gran interrogante que subyace en esta historia que cautivó a miles de acólitos que peregrinaron hasta el ómnibus donde se había encontrado su cadáver. En una de las primeras escenas del filme de Sean Penn ya se define la conflictividad esencial de este joven como causalidad para emprender este camino solipsista de rebeldía postutópica a fines del siglo XX. En lo que podría denominarse una especie de "declaración de principios", el joven anota en su diario (que será la base

argumental del libro de Krakauer y la película de Penn):

"Día 1, Magic Bus: Dos años caminando por la tierra. Sin teléfono, ni piscina, ni mascotas, ni cigarrillos. La libertad absoluta. Un extremista. Un viajero esteta cuyo hogar es el camino. Y ahora tras dos años de viajes, llega la más grande de las aventuras. La batalla culminante para matar al falso ser interior y concluir victoriosamente la revolución espiritual. Ya no le envenenará la civilización, ha huido y camina solo por la tierra salvaje para perderse en la naturaleza." Alexander Supertramp. Mayo de 1992.

La cuestión ucrónica es muy clara ya desde este comienzo singular pues estos postulados del joven son muy similares a los de la contracultura sesentista, particularmente al discurso bucólico y la praxis del movimiento hippie. La diferencia sustantiva radica en que aquel colectivismo ya fenecido ahora es sustituido por un acto de rebeldía absolutamente individual. En base a nuestros categorías (Ventura, 2019), podemos constatar que las comunas hippies –que eran espacios comunes para la concreción del mecanismo rebelde en los años 60– definitivamente han dejado su lugar a este Magic Bus, que aislado en el medio de la gélida Alaska funciona como un nuevo "aparato de adaptación" solipsista en el nuevo milenio.

Las conexiones del joven con la contracultura sesentista son múltiples: desde la típica ruptura y huida del seno familiar nuclear (que conecta claramente con un emblema cinematográfico de 1967 como es *El graduado*), hasta la interacción del joven con unos viejos hippies que encuentra en su camino y que lo intentan adoptar como hijo sustituto, pasando por el formato road movie utilizado, con una estructura narrativa que remite a otro clásico de 1969, *Easy Rider*, aunque ahora en una versión solipsista y ya sin las potentes motos de aquel dúo juvenil protagonizado por Peter Fonda y Dennis Hopper.

*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, 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 década de los 60.

El Nuevo Cine Norteamericano (NCN) que surge a mediados de esa década 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 aquel nuevo mecanismo de adaptación rebelde.<sup>8</sup>

A diferencia del *drop out* sesentista que era sustancialmente una práctica colectiva, el de los noventa representado por Alex Supertramp –seudónimo de Christopher Johnson McCandless que era su nombre real– en *Into the Wild*, es absolutamente individual.

Los "insumos proyectivos" que utiliza ahora el joven también son múltiples y tienen una impronta literaria muy definida que es decisiva para establecer el mecanismo rebelde que devendrá autos destructivo en Alex. En su diario tiene una presencia destacada el libro *Walden* de Henry David Thoreau con su "estética de la sencillez" y que es determinante al ser emulado por el joven a través de su propio itinerario vital hacia la muerte. Decía Thoreau en 1854:

"Fui a los bosques porque quería vivir solo, deliberadamente, para afrontar los hechos esenciales de la existencia. No quería vivir lo que no era vida. Quería sentir profundamente y extraer toda la médula a la vida, vivir de una forma tan intensa y espartana que pudiese prescindir de todo lo que no era auténtico" (Thoreau, 2013).

Todo un pronunciamiento político antimaterialista de mediados del siglo XIX que el joven seguirá al pie de la letra hasta su destino final casi 150 años después (aunque en Thoreau no era más que la implantación de "un experimento de vida" temporalmente acotado que nunca estuvo desconectado, ni mucho menos aislado, de las bondades de la civilización).

Pero hay otros autores cuyos libros también son fuente de inspiración permanente para Alexander Supertramp: Leon Tolstoi, Jack London, Boris Pasternak, entre otros.

De Tolstoi suscribe su conocido aforismo: "Todos piensan en cambiar el mundo, pero nadie piensa en cambiarse a sí mismo". El viaje solipsista del joven busca claramente corroborar esta máxima.

Por otro lado, el libro que lee mientras agoniza es *Doctor Zhivago* de Pasternak. "La felicidad solo es real cuando es compartida", una de las últimas frases que subraya parecería invertir el sentido de su declaración inicial del día 1 en el Magic Bus.

En la película, Sean Penn refuerza esa vaga y ambivalente intencionalidad final del joven, generando una atmósfera final muy barroca –fiel a su mentor Oliver Stone– que deja sobrevolando una dicutable idea de arrepentimiento y retorno al seno familiar que el joven ha dejado atrás.

Cabe aclarar, que el final del libro parece ajustarse mejor a las oscuras y desconocidas horas finales vividas o padecidas en el Magic Bus. En ese sentido, vale la pena reproducir íntegro este final para poder comparar ambos abordajes artísticos:

"Había terminado de leer *Doctor Zhivago*, una novela que lo incitó a garabatear emocionadas notas en los márgenes y subrayar algunos pasajes: «Lara anduvo a lo largo del terraplén por un sendero trazado por los caminantes y los vagabundos, y luego cruzó los campos por una senda que conducía hacia el bosque. Allí se detuvo y, con los ojos entornados, aspiró el aire impregnado de confusos aromas. Para ella, era un aire mejor que sus padres, y más tierno que el hombre amado y más sutil que cualquier libro. Por un instante el sentido de la existencia se le reveló como algo totalmente nuevo. Estoy aquí—pensó—para tratar de comprender la terrible belleza del mundo y conocer el nombre de las cosas, y si mis fuerzas no bastan, para engendrar hijos que lo hagan por mí, «naturaleza/ pureza», escribió McCandless con gruesos trazos en el margen superior de la página.

¡Cuánto deseo a veces escapar del aburrimiento sin sentido de la elocuencia humana, de todas esas frases sublimes, y refugiarme en la naturaleza, en su sonoridad en apariencia tan inarticulada, o en el mudismo de un trabajo largo y agotador, del sueño profundo, de la música auténtica o de una comprensión humana que no necesite palabras, sino sólo emoción!"

---

<sup>8</sup> 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*, 1970, de Richard Sarafian), en avión (*Zabriskie Point*, 1970, de Michelangelo Antonioni), en camión (*Five Easy Pieces*, 1970, de Bob Rafelson), en tren (*Boxcar Bertha*, 1972, de Martin Scorsese), en patrullero (*The Sugarland Express*, 1974, de Steven Spielberg), finalmente a pie (*Scarecrow*, 1973, de Jerry Schatzberg). (Ventura, 2019)

"McCandless rodeó con un círculo la frase «refugiarme en la naturaleza», la marcó con un asterisco y la puso entre paréntesis. Al lado de otro pasaje («Y así resultó que sólo una vida similar a la vida de aquellos que nos rodean, fusionándose con ella en armonía, es una vida genuina, y que una felicidad no compartida no es felicidad [...]. Y eso era lo más irritante de todo.»), anotó: «la felicidad sólo es real cuando es compartida.» Es tentador considerar que esta última anotación constituye la prueba de que su largo período de aislamiento había cambiado de algún modo su forma de ver las cosas. Podría interpretarse en el sentido de que quizás estaba dispuesto a despojarse de la armadura que había construido alrededor de su corazón, de que pretendía abandonar su vida de vagabundo solitario, no rehuir más la intimidad y convertirse en un miembro de la comunidad humana en cuanto regresara a la civilización. Sin embargo, nunca llegaremos a saberlo, porque Doctor Zivago fue el último libro que pudo leer (...) Uno de sus últimos actos fue tomar una fotografía, donde se le ve de pie cerca del autobús bajo la majestuosa bóveda del cielo de Alaska, mientras muestra la nota de socorro al objetivo con una mano y levanta la otra con un gesto de despedida plácido y valeroso, casi beatífico. Su aspecto físico refleja el horror del hambre: tiene la cara consumida, el cuerpo esquelético. Sin embargo, en el caso de que se compadeciera de sí mismo durante la agonía –porque era muy joven, porque estaba solo, porque el cuerpo lo había traicionado, porque la voluntad lo había abandonado–, la fotografía no lo trasluce. Sonríe y su mirada tiene un brillo inconfundible: Chris McCandless se sentía en paz con el mundo, sereno como un monje que va a reunirse con Dios". (Kracauer, 2008)

Seguramente, este final literario de Kracauer es bastante más fiel al verdadero estado anímico del joven moribundo que el que intenta reconstruir, con una cinematografía más *light*, Sean Penn.

En nuestros términos y categorías, y más allá de los avatares y obvias dificultades cotidianas que padeció Alex Supertramp, lo que esencialmente ha sucedido es que el mecanismo rebelde ucrónico y solipsista de este joven fin de siglo finalmente ha devenido autostestructivo en un viaje similar a la de tantos otros jóvenes de la contracultura sesentista –el Club de los 27, por ejemplo–, siendo, tal vez, Jim Morrison, su expresión más icónica.

## El regreso queer en *Les garçons sauvages*



En 1996, *Trainspotting* había cancelado a la rebeldía sesentista como mecanismo de adaptación prevalente para la nueva generación fin de siglo. En su lugar aparecía el conformismo cínico. Veinte años después, *Les garçons sauvages* (Francia, 2017), película del iconoclasta Bertrand Mandico, vuelve sobre el asunto, replanteándolo desde una perspectiva queer.

Una banda de jóvenes rebeldes de familias burguesas que han violado a su profesora de literatura son conducidos por un excéntrico capitán en “un viaje de castigo y expiación” por mar durante dos meses hasta la “isla de los placeres”, donde el consumo de frutos exóticos provocará –con la pérdida de sus penes y la aparición de senos–, la transmutación sexual de estos jóvenes violentos en un colectivo de mujeres. Lideradas(os) ahora por Séverine, un ex doctor especialista en hormonas que se ha convertido en mujer, este nuevo tipo de banda o, tal vez,

contracultura juvenil tiene como objetivo construir un nuevo génesis porque “un mundo feminizado acabará con las guerras y los conflictos”.

A partir de múltiples referencias cinematográficas que van desde Murnau y Lang hasta Borowczyk, Lynch y Fassbinder, pasando por la reflexión sobre la naturaleza humana de *El señor de las moscas* y *La naranja mecánica* y con una impronta surrealista y bizarra fuertemente provocadora –que conecta claramente con la rebelión estudiantil iniciática de *Cero en conducta* de Jean Vigo a través de la analogía icónica de “las plumas de los almohadones suspendidos en el aire”–, esta película deja planteadas interesantes interrogantes sobre una supuesta nueva sensibilidad queer que vendría a inscribirse como elemento novedoso en la matriz de las actitudes juveniles del nuevo milenio. Es en este sentido que debería interpretarse este viaje y destino alegórico que pretende transmutar la violencia patriarcal de origen ancestral en potencia creadora de una nueva utopía colectiva, a partir de la superación del normalizado sistema heterosexual que se expresa en la dicotomía binaria de lo masculino y lo femenino.

Sin embargo, el final explícitamente ambivalente que propone *Les garçons sauvages* –que va más allá del debate académico establecido entre esencialismo y constructivismo como síntesis expresiva de la tensión entre el feminismo de la diferencia con las diversas teorías queers<sup>9</sup>–, relativiza la posibilidad de que esa sensibilidad de las jóvenes (producto de esa mutación exótica), realmente sea portadora de un “nuevo amanecer”, un nuevo génesis que reformule el actual orden socioeconómico-heterosexual capitalista, ya que ese final nos reconduce al mismo universo ultraviolento masculino del comienzo del filme (pero ahora en versión femenina). Precisamente, aquel universo misógino es el que Mandico se proponía superar, de ahí el sentido revolucionario que tenía “la isla de los placeres” como espacio queer de contraposición hedonista respecto al perverso tratamiento Ludovico de *La naranja mecánica* (aquel que había transformado en un vegetal-sumiso al personaje joven principal, el también ultraviolento Alex).

Es que, la supuesta maldad humana ¿innata?, simbolizada por Trésor en *Les garçons sauvages* –cuya fuente de inspiración la podemos encontrar en el Belcebú de *El señor de las moscas*, en este caso, representado por la cabeza de un jabalí–, termina siendo un factor problemático para desentrañar el sentido último que pueda tener una concepción no binaria del sistema sexo-género como eje estructurador para la conflictividad esencial de las nuevas generaciones. Entre otras cosas, porque a lo anterior se le suma la interrogante de si esta violencia final es el resultado de la transmutación sexual en esta versión queer o es algo intrínscico a la condición de la mujer por su carácter “humano”.

A partir de esta ambigüedad final, lo que sí podemos constatar es la irrupción de un nuevo tipo de mecanismo de adaptación rebelde, cuyo insumo proyectivo decisivo se reduce a la indeterminación de lo sexual y que en términos lingüísticos se expresa por una supuesta voluntad inclusivista a partir del uso de las letras “x” o “e”. Una verdadera paradoja, ya que dicho lenguaje, pretendidamente superador del rígido código binario masculino/femenino, en realidad termina operando como un simple acto provocativo de diferenciación radical respecto a la heteronormatividad predominante. Obviamente que la respuesta autoritaria y discriminatoria de los defensores acérrimos de esta heteronormatividad, contribuye, a su vez, decisivamente para el establecimiento de este nuevo mecanismo “xe”, produciéndose así, una reedición de la vieja dicotomía sesentista del “nosotros”, los jóvenes versus “ellos”, los adultos. Justamente, son estos factores de antagonismo sistémico los que, en mi libro *Juventud y cine. De los jóvenes rebeldes a los jóvenes virtuales*, identifico como sustanciales para la conformación de la rebeldía en sus diferentes expresiones históricas (ejemplos paradigmáticos los podemos encontrar en el análisis que allí se hace de la contracultura sesentista o del movimiento punk de los setenta). En estos tiempos, después del fin de la utopía, esta es otra variante light de esa rebeldía la que “regresa”, ahora en formato queer.

---

<sup>9</sup> Una buena síntesis sobre esta tensión teórica entre el esencialismo y el constructivismo; en otros términos, entre el feminismo de la diferencia y la teoría queer, la podemos encontrar en el artículo *No somos histéricas, somos históricas: Žižek, Butler y el problema de la diferencia sexual*. (Llevadot, 2020)

## Conclusiones

En este nuevo milenio hipertecnológico, la reedición de actitudes juveniles rebeldes es una primera constatación importante que podemos extraer del análisis de estas cuatro películas. El común denominador, es que, en mayor o menor grado, la postura antisistémica es ucrónica; esto es, una y otra vez se toma como referencia, implícita o explícitamente, consciente o inconscientemente, a los fracasos y derrotas de las generaciones pasadas.

Por esa razón, es que la conexión intergeneracional omnipresente en todas ellas es el segundo aspecto relevante. Pensamos que hemos demostrado como, en esta era digital, una parte considerable de los jóvenes establecen su praxis, particularmente la política, pivotando siempre, aunque sea con variantes, en torno al universo adulto: en nuestros términos, se trata de mecanismos de adaptación rebeldes de "baja intensidad" donde a las intromisiones indebidas en mansiones burguesas para simplemente desestabilizar al mundo burgués (*Los educadores*), a las intervenciones urbanas inocuas de una joven en la gran ciudad (*Tout ce qu'il me reste de la révolution*), se le suman un "drop out" solipsista (*Into the Wild*) y la transmutación de género como génesis de un nuevo sujeto para la "futura revolución" (*Les garçons sauvages*).

Finalmente, y tal vez lo más importante, es que esos mecanismos rebeldes de "baja intensidad", responden, desde nuestra perspectiva, a un conflicto esencial de los individuos, el que, dado su carácter histórico, necesariamente está articulado a pautas y valores del sistema externo e interno de los nuevos jóvenes, las cuales, a su vez, son sustancialmente diferentes a las de los jóvenes sesentistas. Lamentablemente, lo acotado del texto imposibilita profundizar en los diferentes aspectos de esta conflictividad juvenil, su pasado, su presente y su eventual futuro.

El último giro hacia un populismo de derechas en las elecciones parlamentarias europeas, particularmente la "enigmática" migración del voto joven –de los verdes en 2019 a la extrema derecha en 2024–, abre un amplio campo de reflexión e interpretación respecto al peso que tienen las transformaciones históricas del binomio joven-adulto en este proceso migratorio electoral.

Esto último también tiene una correspondencia, entre otras posibles, con el tema del declive generalizado que ha venido sufriendo el Estado de bienestar, en sus diferentes modalidades, desde los años 70 del siglo pasado hasta ahora.

La situación actual aumenta considerablemente el espectro de posibilidades para que surjan nuevas obras cinematográficas, de una calidad análoga a las analizadas en este trabajo, que nos permitan abordar la conflictividad juvenil en su esencia y cuyo emergente serían, entre otros, estas manifestaciones político-electorales tan volátiles. De alguna manera, parecería que el malestar generalizado después del fin de la utopía está adoptando nuevas modalidades de expresión.

## Bibliografía

Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*.

Argentina: Editorial Caja Negra.

Angelopoulos, T. (2009). Entrevista con El Cultural en el Festival de Huesca

Arfuch, L. (2016). *El "giro afectivo". Emociones, subjetividad y política*. Argentina: Revista deSignis, Federación Latinoamericana de Semiótica.

Fisher, M. (2016). Realismo capitalismo. ¿No hay alternativa? Argentina: Editorial Caja Negra.

Kracauer, J. (2008). *Hacia rutas salvajes*. Ediciones B.

- Llebadot, L. (2020). *No somos histéricas, somos históricas: Žižek, Butler y el problema de la diferencia sexual*. Res Pública Revista de Historia de las Ideas Políticas. Ediciones Complutense.
- Macías Vázquez, A. (2017). *El colapso del capitalismo tecnológico*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Standing, G. (2013). *El precariado. Una nueva clase social*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Thoreau, H. D. (2013). *Walden. La vida en los bosques*. Errata Naturae. 3a. Edición.
- Ventura, A. (2019). *Juventud y cine. De los jóvenes rebeldes a los jóvenes virtuales*. Barcelona: Ned Ediciones.
- Wurtzel, E. (1995). *Nación Prozac*. Ediciones B.

\*\*\*

**Alejandro Ventura** – Lic. en Sociología, Mag. en Ciencias Humanas y Doctor en Comunicación Audiovisual (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona) con una tesis titulada *Juventud y cine. De los jóvenes rebeldes a los jóvenes virtuales*, tutoría del Dr. Xavier Pérez, cuya calificación fue excelente cum laude y fue publicada por la editorial NED. Ha participado en numerosos congresos internacionales sobre temas de juventud, cine, historia y utopía. Es investigador, docente y programador del Centro Cultural y la Escuela de Cine Dodecá en Montevideo, Uruguay, desde el año 2001 (dodeca.org).