

LA CULTURA DE LA CONTRACULTURA

por Ángeles Mateo del Pino y Victoria Galván González

¿A qué se denomina contracultura? Generalmente se acepta, por ser de uso común, sobre todo en las últimas décadas, que con este término se hace referencia a todas aquellas tendencias y formas sociales que chocan con lo establecido en una sociedad. Si consultamos lo que figura en el *Diccionario de la Lengua Española* hallamos que este artículo ha sido recientemente enmendado y que dicha palabra se ha gestado como calco del inglés: *Counterculture*¹. Según la Real Academia Española sirve para denominar como tal a un movimiento social surgido en los Estados Unidos de América en la década de 1960, especialmente entre los jóvenes, caracterizado por rechazar el *establishment*. Pero también con él se remite a un conjunto de valores que caracterizan a ese movimiento y, por extensión, a otras actitudes de oposición al sistema de vida vigente². Desde esta perspectiva podemos afirmar que el concepto de “contracultura” está signado por lo “temporal”, de tal manera que esa conciencia de “vigencia”, a la que alude el diccionario, no hace más que poner el énfasis en ciertas leyes, ordenanzas, estilos y costumbres que están en vigor —y observancia— en un período determinado. Esto nos lleva a subrayar, “observando” los cambios ocurridos en la sociedad, que lo que en un momento determinado se considera “contracultural” podrá luego ser admitido, integrándose así en la cultura oficial. Pensemos, por citar sólo unos pocos ejemplos, y yendo más atrás en el tiempo, en la bohemia de aquellos “decadentes” años parisinos y los llamados poetas malditos del siglo XIX, la generación *beat*, el movimiento *hippie* o la ideología *punk* del siglo XX, todos ellos concebidos en su día como tendencias transgresoras, forjadoras de una identidad inconformista que atentaba contra el orden social y, sin embargo, con el transcurrir de los años han llegado a transformarse en moda, en la mayoría de los casos “fagocitados” por el mercado. Un mercado capitalista que antes que “crear vínculos con el *Otro*, convierte al *Otro* en mercancía; y en lugar de servir para pensar(se) constituye un dispositivo de imaginación de la infinitud y eterna renovación vampírica del capital”³. Tal es lo que ha ocurrido con la música, por ejemplo con el “rock duro”, más tarde rebautizado como *grunge*, etiqueta más comercial que, en parte, fue propiciada por el cantante de Nirvana, Kurt Cobain, un punk, un rockero alternativo que, no obstante, vendió millones de discos. Tal vez ésta fuera la causa que lo llevó al suicidio: “prefirió abandonar (sin haberse «vendido al sistema») antes que perder lo que le quedaba de integridad”⁴.

La polémica y controvertida obra de los canadienses Joseph Heath y Andrew Potter, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura* (2005) —*The Rebel Sell. Why The Culture Can't Be Jammed* (2004), en su versión estadounidense *Nation of Rebels: Why Counterculture Became Consumer Culture* (2004)⁵ —, insiste precisamente en marcar las diferencias que una época y una estética imponen sobre otra. En este punto dichos autores recuerdan cómo la primera generación de *hippies* trató por todos los medios, incluso físicos, de distanciarse de la década anterior, la de los años cincuenta:

Los hombres se dejaron barba y pelo largo, negándose a llevar chaqueta y corbata; las mujeres empezaron a llevar minifalda, tiraron a la basura todos los sujetadores y dejaron de usar maquillaje, etcétera. Pero esas prendas y estilos de vestir tardaron poco en saltar a la publicidad y los escaparates de las tiendas. Los grandes almacenes empezaron a llenarse de colgantes con el signo de la paz y collares largos. En vez de considerar a los *hippies* como una amenaza para el orden establecido, el “sistema” había sabido ver sus posibilidades comerciales. Y

la estética punk se recibió exactamente del mismo modo. En las tiendas modernas de Londres se vendían imperdibles de diseño mucho antes de que se separasen los miembros del grupo Sex Pistols, el máximo representante de la música punk”⁶.

Desde esta perspectiva, atendiendo a los cambios, podemos sostener que la contracultura —como la energía— no desaparece, se transforma, gracias a lo que los autores antes mencionados denominan la “teoría de la apropiación”. Es decir, lo que sucede es que el sistema *asimila* la resistencia, apropiándose de los símbolos que pudieran tener un contenido revolucionario y luego comercializa el producto resultante. De esta manera se consigue neutralizar la contracultura, a la misma vez que se logra que el público ni siquiera llegue a conocer su origen revolucionario: “Al incorporar esta teoría de la apropiación, la contracultura se convierte en una «ideología total», en un sistema de pensamiento completamente cerrado, inmune a la falsificación, en el que cada supuesta excepción tan sólo confirma la regla”⁷. Recordemos la forma de vida comunitaria que defendían los *hippies*, el amor libre, la oposición a las ataduras del sistema, el no a la guerra... Actualmente un anuncio como el de Canal + utiliza esas señas de identidad que marcaban la “diferencia” para publicitar el digital plus a mitad de precio, dando a entender que ni siquiera ese movimiento podría sustraerse a las “excelencias” que aporta tener acceso a la televisión digital: “A UNA OFERTA ASÍ NADIE DICE QUE NO”.

- Tíos, he pillado el Plus.
- Tíos, somos *hippies*, nosotros no vemos la tele.
- ¡Paz y amor!
- Ya, pero está a mitad de precio, seis meses, tíos.
- Paz y amor... ¡y el plus pa'l salón!
- ¡Alucinante, tío!⁸

Lo mismo podríamos resaltar de otro anuncio de los últimos tiempos, como es el que ha llevado a cabo Campofrío, a través de la agencia publicitaria McCann, sólo que en esta ocasión, aun cuando se parodia el modo de ser de una familia *hippie*, aludiendo a diversos tópicos —cabaña en el campo, una hija pequeña llamada Amapola que come zanahoria cruda, práctica de métodos de respiración relajante y ruedas de energía, furgoneta Volkswagen⁹...—, lo que interesa es “convertir” al vegetariano *hippie* en carnívoro y, al parecer, esto se logra —al menos a ello apunta esta campaña—, al degustar unas lonchas de jamón *Finísimas* de Campofrío:

- PADRE. — Pero, ¿cómo es que no quieres ser vegetariano?
- HIJO. — Estoy harto de comer siempre lo mismo, la lechuga, el apio; el apio, la lechuga.
- PADRE. — Pero si tienes la hamburguesa de tofu.
- MADRE. — El escalope de Soja.
- HIJO. — Ya, pero no es lo mismo. Una vez, por favor.
- PADRE. — ... Una vez.
- (La familia entra en un supermercado, se dirige a la charcutería. El hijo, delante del frigorífico, tiende la mano para coger un paquete de jamón).*
- MADRE. — Si vas a hacerlo, hazlo bien *(y le da una bandeja de “Finísimas” de Campofrío)*.

¡FINÍSSIMAS DE CAMPOFRÍO, SI LAS PRUEBAS TE CONVIERTES!¹⁰

A pesar de lo apuntado anteriormente, hay quienes matizan en torno a la contracultura diciendo que ésta puede entenderse de dos maneras. Una para referirse a aquello que constituye en sí una “ofensiva” contra la Cultura con mayúscula —entiéndase la oficial—. Otra la que remite a una “cultura a la contra”, “alternativa”, es decir, la que se mantiene al margen del mercado y de los *mass media*, en el *underground*. Se trata, pues, de manifestaciones culturales que se presentan como otras posibilidades a la cultura predominante, para escapar así del sistema, del poder institucionalizado. Es por este motivo —las relaciones de poder— que hemos considerado oportuno que en el título, junto a este concepto —contracultura—, figuren otros términos que igualmente remitan a lo que está “enfrentado”, entendiendo por tal lo que no resulta complaciente al sistema. De ahí que hayamos incluido vocablos como “insurrecto”, “subversivo” e “insumiso”. Cada uno de ellos aporta un matiz que los diferencia, a la misma vez que los aúna. Si “insurrecto” alude a lo que se levanta y se subleva contra la autoridad pública, “subversivo” atenta contra el orden público e “insumiso” enfatiza en la actitud misma de rebeldía e inobediencia¹¹. Todo ello está contenido —según veíamos más arriba— en el concepto de contracultura.

Con todo, somos conscientes de que una gran parte de lo que hoy se considera radical, revolucionario, subversivo o transgresor, pasado el tiempo no lo será. En cada década surge una nueva palabra para explicar el “último” gesto revolucionario. Lo cual no hace más que evocar las premisas de Jean Baudrillard —*La Société de Consommation* (1970) (*La sociedad de consumo*, 1970)— y las de Guy Debord —*The Society of the Spectacle* (1967) (*La sociedad del espectáculo*, 1974)—, consideraciones que aseguran que vivimos en un mundo donde todo es mera representación. De esta forma, para poder sobrevivir “la contracultura tiene que inventarse a sí misma constantemente”¹². Y al re-inventarse tiene también que “bautizarse”, darse un nombre diferente.

Se ha señalado también que el término “contracultura” puede resultar engañoso desde el punto de vista del conocimiento, pues da a entender que un grupo social determinado, caracterizado por prácticas que no se atienen a las normas de la cultura dominante, logra erigir una cultura completamente independiente. Sin embargo, las manifestaciones de estos grupos, en la medida en que reaccionan contra lo “oficial”, dependen para su definición de la cultura dominante y no constituyen un proyecto autónomo. Aun cuando no podamos negar que estos movimientos representan visiones que surgen desde los márgenes —geográficos e ideológicos— de la cultura hegemónica y se presentan como instancias de resistencia que pretenden transformar el entorno, como verdaderas alternativas a la versión oficial de la historia. En este sentido, pensemos en lo anotado anteriormente sobre la cultura *hippie* o en el movimiento antiglobalización de los últimos años.

Sin duda, resulta difícil definir con propiedad el término ‘contracultura’, puesto que designa genéricamente a un conjunto muy amplio de movimientos políticos, sociales y culturales que han proliferado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, Ken Goffman y Dan Joy, en *Counter Culture through the Ages. From Abraham to Acid House* (2004) —*La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house* (2005)¹³—, van más allá al reescribir la historia cultural a partir de una sucesión de corrientes producidas por la incomodidad de algunos ante las estructuras sociales que quieren modificar; de ahí que hagan un recorrido que los lleva desde la Grecia antigua, pasando por el sufismo, el taoísmo de la China milenaria, la Ilustración, el movimiento *hippie* y el *hip hop* hasta llegar a la era digital. Para algunos críticos lo más sorprendente de esta obra es que sea el mismo Goffman, conocido en los ambientes cibernéticos como R. U. Sirius y candidato a la presidencia de Estados Unidos en el 2000 por el Partido de la Revolución, quien vertebró el panorama

histórico de la rebeldía como un fenómeno de cambio que se manifiesta en diferentes épocas con distintos rostros, sobre todo cuando, tal y como enuncia Francisco Casavella¹⁴, este autor carga con los mismos prejuicios que supone detestar. Y como ejemplo recoge las palabras que dedica a Jack Kerouac: “De ser la voz *beat* de la compasión zen se transformó en un gárrulo paranoico y antisemita que vivía con su madre. Murió en 1969, a los 47 años, de una cirrosis hepática debida al abuso del alcohol”¹⁵. El Kerouac que interesa a Goffman —anota Casavella— es el amable y manejable icono *beat*, no el hombre que se desmorona en casa de su madre. Pero el Kerouac *beat* atañe a lo espectacular y el Kerouac “repugnante” atañe a la condición humana. Y lo espectacular, a su vez, atañe a la tiranía, mientras el interés por la condición humana atañe a la libertad¹⁶. Para Goffman y Joy la contracultura se define como algo que “florece dondequiera y cuandoquiera”, a partir de que “unos cuantos miembros de una sociedad eligen estilos de vida, expresiones artísticas, modos de pensar y de ser que abrazan con entusiasmo el antiguo axioma de que la única constante verdadera es el cambio en sí mismo”¹⁷. “Panta rei” —*πάντα ρεῖ*—, ‘todo fluye’, que diría Heráclito.

Ferrán Sáez Mateu, en un artículo titulado “El logo feroz”, publicado en el periódico *La Vanguardia*, analiza la relación existente entre la contracultura y la ideología de izquierda. Para ello parte de la obra de la escritora canadiense Naomi Klein, *No Logo: Taking Aim at The Band Bullies* (2000) —*No Logo: el poder de las marcas* (2001)—, una crítica radical a la sociedad de consumo. Si ese libro se convirtió en la “Biblia alternativa”, dicho autor asegura que en estos tiempos la contracultura se ha convertido, esencialmente, en un negocio:

En los años 60, la izquierda cree percibir en los incipientes movimientos contraculturales un aliado problemático pero sin duda eficaz. Los nuevos compañeros de viaje —intelectuales, artistas, etcétera— tienen poco o nada que ver con los intereses de la clase trabajadora, aunque su capacidad de influencia no es nada desdeñable. El nuevo sujeto histórico de la izquierda acaba asumiendo un programa político que, como era previsible, sólo responde a las inquietudes y expectativas de una burguesía incómoda con ese apelativo estigmatizador. Simultáneamente, la cultura *pop* empieza a basar su identidad en la transgresión de las normas establecidas, y propone como alternativa una imposible y alucinada mezcla de orientalismo, radicalismo político, psicodelia y liberación sexual. En Europa, los efectos del despropósito no se manifestarán hasta mediados de los 70. En Estados Unidos el escañamiento es un poco anterior. En 1968, los militantes del Partido Internacional de la Juventud (YIP, en sus siglas inglesas), fundado por el inefable Abbie Hoffman, irrumpieron en la convención del Partido Demócrata que se celebraba en Chicago y, entre otras ideas *genialoides*, propusieron presentar un cerdo como candidato a la presidencia del gobierno de Estados Unidos, así como echar LSD al suministro de agua corriente con la intención de que los ciudadanos liberaran sus mentes de la podrida opresión del sistema. La contracultura pasaba a formar parte de la revolución. Era incómoda pero — conviene repetirlo— extremadamente eficaz desde una perspectiva mediática. Ésa es, quizás, la principal razón para entender la sorprendente duración de aquel coyuntural matrimonio de conveniencia —hoy ya estable, consolidado— entre la izquierda más o menos radical y la contracultura pop. Además, rebelarse vende. He aquí la segunda clave. En el mundo hay millones de objetos comerciales basados en la efigie del Che Guevara, y ninguno —que yo sepa— en la de Hayek u otro gran teórico del liberalismo del siglo XX. ¿El mundo al revés? En absoluto: la contracultura nació y se desarrolló al amparo del más estricto mercantilismo. Los Sex Pistols —pongamos por caso— asumieron su papel en una cadena de

montaje que desembocaba en la venta masiva de discos a adolescentes ávidos de sensaciones fuertes¹⁸.

Estas ideas conectan con las palabras con las que se cierra la obra de Heath y Potter, *Rebelarse vende*: “Es profundamente entristecedor descubrir que un desafortunado compromiso con los ideales de la contracultura ha llevado a la izquierda a abandonar su filosofía política —el origen de nuestra civilización— justo en el momento de la historia en que tiene una mayor importancia”¹⁹. No en vano, apunta Ferrán Sáez Mateu, dicho comentario constituye la autocritica más rigurosa y honesta del pensamiento progresista que se haya publicado en los últimos años²⁰. Ambos autores comparten esa opinión de que la contracultura es un mito —“de ahí que muchos vivan engañados por los espejismos que produce”²¹. Desde esta perspectiva se llega a la conclusión de que la contracultura ya no resulta una amenaza para el sistema y como tal ha fracasado.

Otra mirada, desde luego más lúdica e irónica, es la que ofrece la obra de sugerente título *¡Vida mostrenca! Contracultura en el infierno postmoderno* (2002). Su autor, Jordi Costa, destaca que por mostrenco se entiende a “aquel sujeto que no tiene casa, ni hogar, ni señor, ni amo conocido”, lo cual se asemeja bastante a la idea de “hombre libre”, pero, yendo más allá, al referirse a la cultura o al arte mostrenco sostiene que en estos casos estamos ante “aquellos fenómenos creativos que, en estos tiempos de encasillamiento automático, se resisten a cualquier intento de domesticación taxonómica”²². Y es en este punto, como muestra el título, donde lo “mostrenco” conecta con la “contracultura”. Rodrigo Fresán, recordando la película “mostrenca” por antonomasia, *La parada de los monstruos —Freaks* (1932)—, dirigida por Tod Browning, destaca que este film —que significó la ruina de su director súbitamente acusado y culpable del pecado mortal de mostrar lo que no debe mostrarse— nos ha revelado nuestra apenas secreta naturaleza mostrenca al señalarnos a esos seres sin brazos o sin piernas, a esos gigantes o enanos, a esa mujer barbuda, a esas hermanas siamesas o a esos “cabezas-de-cono”. Estas imágenes le permiten concluir que acaso esa película no haga más que subrayar lo mostrenca que resulta nuestra existencia:

En un mundo donde los límites y las fronteras se diluyen, donde nadie está a salvo de su propio e íntimo monstruo, donde de un modo u otro todos somos fenómenos en el circo de esta vida que es siempre mostrenca y que, sin excepciones, va a dar a una muerte más mostrenca todavía²³.

Ante la actual cultura global que vivimos, “un universo que se desplaza de forma uniformemente acelerada hacia la homogeneidad y la apatía”²⁴, tal vez sólo quepa —como anota de nuevo Jordi Costa— diferenciarnos, aunque sea a través de formas extremas, pues ellas se convierten “en la única estrategia posible para obtener significado”²⁵. Esta distinción, llámese resistencia, disidencia o contracultura, resulta así como el ave Fénix, pues una y otra vuelve a renacer de sus cenizas, con otro nombre, pero con el mismo espíritu de oposición. Ya lo señalamos más arriba, esta actitud de disentir y de ofrecer alternativas a la Cultura con mayúscula —entiéndase la oficial— jamás se destruye: se transforma.

Por todo ello, la obra que a continuación presentamos se configura como un mosaico de discursos contraculturales que responden a diversas épocas y visiones de mundo, de ahí la variedad de temas que abordan. Reflexiones que nos llevan a replantearnos expresiones de uso tan frecuente en nuestros días como “Lo políticamente correcto”, tras la que se esconde la “peligrosa” tendencia a homogeneizar, a eliminar las diferencias, precisamente en una época como la nuestra donde el *otro* —parafraseando a Sartre— sigue representando el infierno.

Más recientemente Tzvetan Todorov, profundizando en la realidad actual, la identidad europea, la inmigración, el diálogo entre culturas o la dirección que podría tomar la política, ha titulado uno de sus últimos ensayos *El miedo a los bárbaros* (2008). Desde estas consideraciones de ruptura, distintas maneras de gestionar las diferencias y oponerse al orden social, debemos leer entonces los siguientes trabajos.

El poeta y periodista Manuel Díaz Martínez abre el presente libro con una reflexión acerca de lo que entraña de simulacro la conciencia de lo políticamente correcto —LPC. Este escritor advierte una estrecha relación entre el pandemónium de la Posmodernidad y los confusos laberintos discursivos de la corrección verbal. Esta última conduce a la ciudadanía actual, en aras de la ética y de la semántica, a una retórica de la confusión, como con acierto se titula este trabajo.

Otro aspecto, no menos importante, que se desprende de la “deriva tendenciosa de LPC” es la contribución al relativismo y a la crisis de autoestima de la cultura occidental. Así, un concepto que nació en el seno del lenguaje para evitar discriminaciones de todo signo se ha revelado como un arte que enmascara la realidad. En la práctica se traduce en la entronización del eufemismo y de la perífrasis, que, a la postre, limitan la libertad de pensamiento y la función crítica.

Las profesoras M^a Dolores García de Paso Carrasco y Trinidad Arcos Pereira indagan en los perfiles lingüísticos y su relación con el pensamiento de lo políticamente correcto, destacando que en el Postestructuralismo y el Posmodernismo se encuentra la génesis del empleo de LPC. Sus primeras aplicaciones —subrayan las investigadoras— se remontan a finales del siglo pasado, años ochenta, en el ámbito universitario de los Estados Unidos, con el propósito de definir unos patrones aceptables en el intercambio personal.

En este trabajo destacan las referencias a los movimientos culturales y filosóficos contemporáneos que han reforzado y potenciado la extensión del concepto. De este modo, el Multiculturalismo, el Relativismo, el Posmodernismo o el Postestructuralismo, también el Feminismo, han cuestionado los valores sobre los que se asienta la cultura occidental. El resultado es el movimiento PC, que pretende erradicar cualquier tipo de discriminación, eliminando las antiguas diferencias étnicas, sexuales o sociales, entre otras. La decadencia del uso del término en los años noventa suscitó enconados debates, tanto en el ámbito estadounidense como en el español, de los que las autoras ofrecen una síntesis. Lo relevante de estas discrepancias reside en las diferencias ideológicas y en la inconsistencia de una política lingüística que pone en peligro la libertad de expresión. El estudio concluye resaltando las debilidades de lo políticamente correcto, pues al colocar mordazas al lenguaje no hace más que frenar la creatividad que le es inherente.

El siguiente ensayo, “Daños y perjuicios”, de Rosario Miranda, sumerge al lector en el controvertido asunto del victimismo, los límites del Estado de Derecho y la responsabilidad individual y social ante la vulneración de los derechos de los ciudadanos. La autora parte de la tesis de que el victimismo es un mal social que genera discriminación, hostilidad, desconfianza o martirio. Por ello expone cada una de las contradicciones que observa en la *praxis* jurídica que lleva a cabo nuestra sociedad contemporánea. Una sociedad que crea un mundo de verdugos y de víctimas, lo que deriva en un uso políticamente incorrecto de ambos términos.

La argumentación de Miranda arranca desde los orígenes del contrato social y de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, pues a partir de ellos se funda un Estado que es capaz de resarcir a las víctimas de los daños recibidos por terceros. La unión de los derechos cívicos, la protección del Estado, la proliferación de los seguros y la mitificación de la ciencia han conducido, según la autora, a una transformación del sentido del daño y a una ampliación de las leyes que lo contemplan. Por todo ello —concluye— las originales pretensiones de equilibrar las desigualdades de todo signo han derivado en la actualidad hacia un uso perverso, estéril e infantil del concepto “daño”.

La especialista en Historia del Arte y novelista Pilar Pedraza reflexiona sobre el polémico asunto de la eutanasia y su representación cinematográfica. Desde esta premisa remite al género clásico norteamericano, al bélico o al subgénero de hospitales. A juicio de Pedraza, el impacto de la guerra de Vietnam conmocionó y alteró los valores patrióticos y morales de los Estados Unidos, dando lugar a un cine contestatario, que tiene en *Johnny Got his Gun* (1971), de Dalton Trumbo, su máximo exponente, película fundadora e impulsadora de esta temática. El recorrido cronológico que lleva a cabo esta autora tiene como objetivo detenerse en los *films* más relevantes y emblemáticos de historias de la buena muerte: *Whose Life Is It Anyway?* (1981), de John Badham; *Right to Die* (1987), de Paul Wendkos; *Condenado a vivir. La agonía de Ramón San Pedro* (2001), de Roberto Bodegas; *Les invasions barbares* (2003), de Denis Arkand; *Million Dollar Baby* (2004), de Clint Eastwood y *Mar adentro* (2004), de Alejandro Amenábar. Pero no sólo se ocupa este ensayo de describir las cualidades técnicas de las obras filmicas citadas, interesa, sobre todo, poner de relieve el tratamiento ético y médico del asunto. Las excelencias de *Johnny Got his Gun* y *Les invasions barbares* no son tales únicamente por tratarse de películas que abordan de forma seria el buen morir, sino por poseer unos registros más amplios. La imagen filmica proyecta las relaciones Estado-ciudadanos y las costumbres según las épocas, de esta manera se va delimitando lo que se considera subversivo y contracultural en las sociedades contemporáneas.

Un itinerario por la historia de las drogas, desde los orígenes a la decadencia del mundo antiguo, es el planteamiento que guía a Daniel Becerra Romero. La tesis sobre la que construye su investigación es la del papel más o menos activo de las drogas en sociedades variadas y heterogéneas. Éstas han cumplido funciones diversas en el pasado, desde contribuir a la organización y a la cohesión social, a solucionar conflictos y males o como medio de invocar a la divinidad, sin olvidar los fines lucrativos que se atestiguan desde el período grecorromano y que alcanzan en los siglos XVIII y XIX una etapa de esplendor económico. El propósito de este trabajo es, por tanto, indagar en los orígenes de estas sustancias y su evolución desde el período prehistórico.

Al respecto, resultan sumamente interesantes las informaciones sobre las “hierbas locas”, las relaciones de poder y la monopolización que establece el grupo dominante en torno a las drogas y la consideración religiosa y de acceso al conocimiento del más allá de las “plantas de los dioses”, con ejemplos tan significativos como el complejo monumental de Bactria-Margiana en el desierto de Karakum o los casos de la adormidera. Constantes son las referencias a las autoridades clásicas, pues desde Demóstenes se confirma el conocimiento a nivel popular de estas sustancias y de sus efectos, muchísimo antes de su popularización por escritores y artistas decimonónicos.

El estudio de los profesores Francisco Alonso Almeida e Ivala Ortega Barrera se detiene en destacar la relación entre lo natural y lo sobrenatural en aquellas mujeres de la

Inglaterra que va desde la Edad Moderna hasta 1750. De esta forma, se exponen las causas de las transgresiones femeninas en el contexto de la ciencia y la brujería, campos en los que tradicionalmente se han dirimido las luchas de poder y control social, en especial, cuando se trata de las mujeres. Tras argumentar los complejos vínculos que las fêmeas establecen con los ámbitos científico y mágico, con ejemplos concretos de casos de brujería y de sus aportaciones al mundo del conocimiento, estos especialistas concluyen subrayando la capacidad de supervivencia de las mujeres, insertas en un sistema patriarcal que las relega y las condena. El material bibliográfico utilizado con el fin de demostrar lo expuesto contiene títulos de Richard Ames, Thomas Ady, Daniel Cawdrey y Margaret Cavendish.

El investigador Arturo Delgado Cabrera centra su atención en el tratamiento de los amores bíblicos de David y Jonatán en el ámbito de la ópera, a partir de una versión de los franceses Charpentier y Bretonneau, perteneciente al siglo XVII. Tras una introducción en la historia del género y en su especialización amorosa, Delgado Cabrera sitúa la obra de los músicos mencionados en el contexto francés.

En el análisis de la ópera de Charpentier con el libreto de Bretonneau, *David et Jonathas*, estrenada en 1688, se comentan los cinco actos con el propósito de remarcar las diferencias existentes entre el relato bíblico y el discurso operístico. El núcleo del estudio se funda en la idea de la amistad entre hombres, institucionalizada como tal desde las civilizaciones más antiguas, y en las diversas interpretaciones acerca del homoerotismo bíblico entre David y Jonatán. La innovación francesa radica en el énfasis que pone en la relación homosexual, siendo esta pieza musical un caso pionero e insólito en la sociedad francesa del siglo XVII, al evidenciar los amores de estos personajes y el hecho de que Jonatán muera en los brazos de David.

El crítico Francisco Quevedo García propone algunos ejemplos de la marginalidad en la literatura española. Su argumento central se basa en la relación entre marginación y libertad, sus contradicciones y sus enfrentamientos a la norma social. Los comentarios se sustentan en la idea de que la literatura, como ámbito de la libertad creativa, es un terreno apropiado para dirimir tales cuestiones.

En primer lugar, Quevedo fija su atención en Don Quijote y Sancho, en la burla y la exclusión de la locura, por un lado, y en la sociedad campesina, por otro. Con el apoyo enriquecedor de Milan Kundera, subraya la modernidad de este personaje universal, que no es otro que Don Quijote y su constante transitar entre lo proscrito y lo aceptado. A juicio de este autor, la obra cervantina representa un caso paradigmático de marginalidad en la literatura. La homosexualidad en *La colmena* de Cela es otro ejemplo que trae a colación para aludir a la relación tolerancia/intolerancia. Dicho estudio finaliza con la novela de Lorenzo Silva, *La reina sin espejo*, al tratar otros temas controvertidos como son la prostitución y la emigración.

La especialista Victoria Galván González dedica su trabajo a la sexualidad marginal y el cuerpo en la narrativa de Eduardo López Bago, escritor de la segunda mitad del siglo XIX, adalid del Naturalismo radical en España y fiel seguidor de las tesis de Émile Zola. Su estudio arranca con una breve introducción sobre la trayectoria literaria del autor y la centralidad que en sus obras adquieren las prácticas sexuales marginales, como la prostitución, la satiriasis, la masturbación, etc. Esta obsesión concentrada en el cuerpo y en el cuerpo enfermo atraviesa de principio a fin la novela *La prostituta*, que será objeto principal de atención. La imagen negativa que de ello se da ha de entenderse como postura antirromántica, en la medida en que la estética naturalista lo es. Con la construcción del cuerpo enfermo como signo devaluado,

López Bago pretende responder a los criterios estéticos y, por ende, sociales y políticos del Romanticismo, al que acusa de estéril e incapaz de ver las nuevas y cambiantes realidades de la España contemporánea.

En la parte central de este trabajo se indaga en el tratamiento del cuerpo y en la sexualidad de la prostituta, que deviene símbolo de la decadencia y de las grietas que resquebrajan el cuerpo social; es decir, se muestran así las debilidades del Madrid decimonónico acorde con los presupuestos del Naturalismo. Para ello se establecen los pertinentes vínculos con la *scientia sexualis* en boga, que sirve de apoyo teórico al escritor a la hora de abordar los problemas sociales que quiere denunciar. Es el drama de la carne en el que esta obra cobra una autonomía enfermiza en relación con el espíritu, al que doblega. La interdependencia entre ambos, el dominio de la carne y el estímulo de la prostitución, no se entenderían sin el eje central de esta radiografía de la sociedad contemporánea decimonónica: el mercado.

El profesor Osvaldo Rodríguez Pérez analiza el machismo y la misoginia en tres escritores de la Vanguardia americana: Oliverio Girondo, Pablo de Rokha y Nicanor Parra. De este modo nos ofrece ejemplos de la imagen tradicional poética que de la mujer hace la Vanguardia, destacando la ausencia de innovación en este terreno, aun cuando esta estética se presenta como transgresora. Para demostrar esta realidad literaria se apoya en la visión sacralizada de la mujer que recorre la poesía del siglo XIX, tanto en autores románticos como modernistas, y en el carácter eminentemente masculino de este movimiento, pues a partir de las tesis freudianas se insiste en presentar una actitud misógina y machista al recrear a la mujer. Frente a la mirada corrosiva de Girondo, se eleva la visión angelical, de esposa y niña, que nos brinda De Rokha y el carácter iconoclasta que Nicanor Parra confiere a las féminas.

La crítica Bernardita Llanos aborda la narrativa de las autoras chilenas Marta Brunet, María Luisa Bombal y Diamela Eltit desde la perspectiva de los pactos sexuales y los efectos de la modernidad patriarcal. Esta autora considera que dichos textos son una expresión de la rebeldía femenina ante las presiones legales, los contratos sexuales y el canon literario, pues ofrecen una mirada de la literatura chilena desde una acerada crítica del proyecto estético-literario masculino en el marco de la teoría de la subalternidad. Estas obras suponen, asimismo, una contra-narrativa del canon literario, ya que desafía a la narrativa patriarcal.

Con este objetivo Llanos establece las pertinentes relaciones entre la experiencia histórica femenina y la narrativa en Chile. Para su análisis acude a los conceptos de resistencia, marginación, legalidad sexual y política. Desde estos presupuestos teóricos estudia el tratamiento de las debilidades y las contradicciones de la ciudad moderna. Tal es el caso del contrato matrimonial que convierte a las mujeres en mercancía reproductora, como se aprecia en las novelas de Brunet y Bombal. El espacio, lugar en el que se problematizan y desmontan las relaciones de género, identidad y roles de la familia tradicional, será evidenciado en la narrativa de Eltit —*El cuarto mundo* o *Los vigilantes*— a través del asedio y de la vigilancia a la que se ven sometidas sus protagonistas. Las mujeres fantasmagóricas, muertas en vida o muertas vivas de Bombal, confirman la destrucción de la identidad femenina tradicional por la represión oligárquica moderna en *La amortajada*. Y Brunet, en *Aguas abajo*, cuestiona la imagen oficial de la mujer y las subordinaciones del pacto matrimonial. Para la autora del presente trabajo las obras de estas escritoras exponen los valores y los modelos autoritarios en el seno de las prácticas políticas de la ciudad chilena del siglo XX. Tres mujeres que desafían y reescriben el canon literario y los modelos socio-políticos en la dirección crítica que apuntan la teoría de la subalternidad y el feminismo.

María Cristina Santana Quintana afronta un asunto de plena vigencia en la cultura alemana actual: el nacionalsocialismo visto por los descendientes y ejemplificado en la novela *Der Vorleser —El lector—* (1995), de Bernhard Schlink. La culpa es el tema sobre el que gravita esta obra, a partir de la historia amorosa acaecida entre Michael, un adolescente, y Hanna, antigua carcelera de un campo de concentración. Esta última al ser condenada posteriormente mantendrá una relación “didáctica” con el joven, pues él le enseñará a leer y a escribir.

Este vínculo servirá para evocar algunas de las preocupaciones que se han generado en la sociedad alemana tras la Segunda Guerra Mundial, la perspectiva de los hijos y los nietos de los culpables y de las víctimas, lo que se materializará en esta novela a través de las reacciones de culpa, rechazo y amor de Michael hacia Hanna. De este modo, desde la ficción se reconsideran y ponen en tela de juicio las complejas relaciones entre los “buenos” y los “malos”, al ofrecer la dimensión humana de los culpables y las contradicciones de los descendientes de las víctimas. La autora de dicho trabajo analiza la culpabilidad de Michael y Hanna con el propósito de ofrecer al lector una reflexión de cómo la sociedad alemana ha afrontado esta problemática y el peso que aún hoy sigue ejerciendo esta historia.

El ensayista José Ismael Gutiérrez reflexiona en su texto acerca del travestismo femenino como modelo contracultural. El punto de partida es el recurso al simulacro, a la máscara y al encubrimiento por parte de las mujeres, en aquellas épocas en que se les vedaba cualquier inclinación hacia las personas de su mismo sexo o el deseo de ocupar territorios considerados propiamente masculinos. Con este objetivo repasa la historia, la cultura, las artes plásticas y la literatura para ejemplificar algunas estrategias utilizadas por las mujeres travestidas con el fin de sortear las prohibiciones. Además, revisa las razones que llevan a adoptar el atuendo masculino, planteamiento subversivo que se diluye en el mismo momento en el que la identidad femenina queda al descubierto.

Gutiérrez considera que un hecho llamativo como la reiteración del tratamiento del tema en diferentes campos artísticos no hace más que evidenciar, por su *performatividad*, la obsesión milenaria de travestirse enraizada en la psique humana, lo que observa tanto en las obras de Ovidio como en la más actual *El Señor de los anillos* o en la versión cinematográfica de la Factoría Disney, *Mulan*. La base gnoseológica de todo ello ha sido teorizada por Judith Butler, quien afirma que toda manifestación de travestismo, actuada a través de palabras, del comportamiento o del tono de la voz, se describe como una muestra de *performatividad* de género y/o sexo. Otros aspectos abordados en este trabajo son el carácter transversal de la actuación travesti, al asumir un espacio intermedio que no es masculino ni femenino, convergente, el lugar de la posibilidad que estructura y confunde la cultura, los cruces y las acomodaciones, pues elude las polarizaciones de la dialéctica masculino/femenino.

La investigadora Ángeles Mateo del Pino centra su trabajo en el cuerpo, el deseo y la errancia sexual en la escritura del argentino Néstor Perlongher. Dicha indagación se inicia aludiendo a los significados metafóricos del cuerpo y cómo se concretan éstos en Perlongher, en las identidades que asume y proyecta sobre la escritura “como el reflejo de un espejo cóncavo”. A partir de la revisión de los conceptos de cuerpo y de la productividad del uso del término como metáfora a lo largo de la historia, Mateo del Pino fija su atención en la ciudad como cuerpo social, esa que dicta políticas de inclusión y exclusión. Tras un deambular a través del “gran desierto de hombres”, en expresión de Baudelaire, la urbe desvela aquellos espacios que se resisten a la normalización.

Con estas premisas se nos invita a realizar un recorrido *citadino*, teniendo como guía a Néstor Perlongher, quien, de esta forma, nos traza una “poética urbana” errante, como él mismo la denomina. Los textos del argentino permiten al lector ser testigos de las nuevas líneas de fuga y de los múltiples devenires que practican los individuos. En ellos la urbe se hace más pública que nunca, revelándose así lo que estaba oculto, lo considerado políticamente incorrecto para las “buenas conciencias”. De este modo, presenciamos el “delirar” de la ciudad y las tramas sensibles que la urden. Un itinerario por los derroteros de la homosexualidad pública, ejemplificado en el ensayo *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo* (1993), nos ubica en el núcleo del pensamiento de Perlongher, pues “vivir la ciudad”, junto al deseo y la libertad sexual serán las temáticas constantes —“rumbos truncos”— que atraviesan toda su obra y, además, permiten establecer un diálogo intertextual con otros autores coetáneos, tanto con Pedro Lemebel como con José Joaquín Blanco.

El texto de Gustavo A. Santana Jubells sobre la sexualidad heterodoxa, la contramodernidad y el juego del poder pone el broche final a este libro. Los trabajos de Beatriz Preciado y su manifiesto contrasexual constituyen el referente teórico sobre el que asienta el autor sus reflexiones para desmontar las mentiras que la Ilustración edificó sobre el placer y la libertad sexual. Desde esta perspectiva se detiene a comentar las mal llamadas prácticas sadomasoquistas.

Con un lenguaje deudor de las tesis y de los objetivos en los que se apoya, Santana Jubells introduce al lector por los vericuetos del término “fetichismo”, cuestionando de paso las posiciones académicas, para enfrentarnos a las prácticas sexuales que se ocultan bajo el acrónimo *BDSM* (*bondage*, dominación, sumisión/sadismo, masoquismo). El fetichismo será pues tan sólo el *atrezzo* de estas *praxis*, no la esencia, ni la identidad. Con el objeto de cuestionar todo aquello amparado en la corrección política, expone, en sucesivos apartados, las posibilidades subversivas de la sexualidad. A través de diversos ejemplos se nos van desgranando los circuitos y los ritos de la heterodoxia del deseo y del placer. A tal efecto expone cómo es la práctica y el significado del pacto *BDSM*: las sesiones, la escena, las relaciones de poder en el juego de la dominación y sus símbolos, la sumisión y el sometimiento libre, el masoquismo y la mortificación..., lo que supone una crítica de la normalidad sexual que preside los espacios de la corrección política.

Todas estas ideas que hemos ido esbozando a lo largo de estas páginas se materializan, como metáfora visual, en la portada de este libro. Ya apuntaba Ferrán Saez Mateu, a partir de la lectura de *Rebelarse vende*, que los mitos representan un gran reto para el mercado, pues “en el mundo hay millones de objetos comerciales basados en la efigie del Che Guevara y ninguno [...] en la de Hayek u otro gran teórico del liberalismo del siglo XX”²⁶. No en vano la obra de Joseph Heath y Andrew Potter luce en portada una taza grabada con el rostro de este revolucionario argentino, a partir de la mítica fotografía que de él tomara Alberto Díaz “Korda”, en 1960. Sin duda, ésta es la instantánea más famosa del rosarino e icono gráfico del mundo en lo que respecta al siglo XX.

rebelarse vende

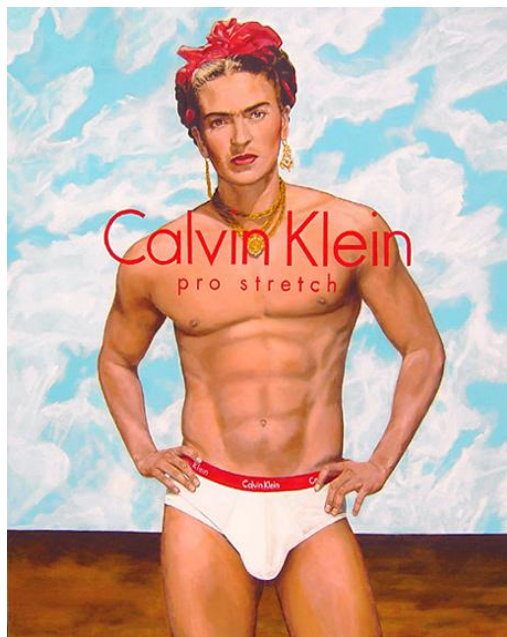
el negocio de la contracultura



Joseph Heath | Andrew Potter

taurus
T

Nosotras, en cambio, hemos preferido utilizar un acrílico del californiano Trek Thunder Kelly (1969)²⁷: *The Suicide of Frida Kahlo* (2004)²⁸. Un artista comprometido con su tiempo, no sólo políticamente —se presentó como candidato a gobernador de California en 2003— sino, sobre todo, al utilizar el arte para explorar en la comercialización que lleva a cabo la cultura moderna. A esta última idea parece responder el acrílico en cuestión, el rostro de Frida Kahlo travestido o metamorfoseado en un cuerpo modélico masculino —metrosexual—, que desafiante nos mira desde la pasarela publicitaria de Calvin Klein.



¿Qué supone, en el contexto actual, la “apropiación” de Frida Kahlo? Pensemos en lo que sucedió en el año 2007, centenario del nacimiento de la pintora mexicana (1907-1954), a raíz de la inauguración de la exposición que hizo el Palacio Nacional de Bellas Artes de México. En diversos *blogs* comenzaron a “oírse” voces “disidentes” que declaraban los horrores de la mitificación Kahlo²⁹. Por el mismo motivo, Rafael Pérez Gay, en el periódico *El Universal*³⁰, afirmaba que nada hace más daño a un artista que la mitología, pues ésta termina devorando la obra: “La leyenda logró que cada vez quede menos de un rasgo definitivo en Frida Kahlo: la felicidad de la imagen a través de una tempestad interior”. Más adelante, recordando los comentarios de Luis Cardoza y Aragón en *Pintura contemporánea de México* (1974), advierte que “en Kahlo no hay influencias de nadie sino de su dolor” y entonces añade: “Tengo la impresión de que cuando Cardoza escribió este párrafo todavía era posible acercarse a esa obra sin que la marca registrada de Kahlo oscureciera la pintura de Kahlo”. “Una obra consumida por la moda, el mercado y la leyenda”. De ahí que hable de la *fridomanía*, aquella que sostiene que la producción de la mexicana vale la pena porque ella era “progresista, militante (desfiló con Diego Rivera en apoyo de los pobres del mundo), defensora de lo mexicano (le gustaban los judas, los cohetes y el agua de chía, el rosa y el azul fuerte), seguidora de una identidad contenida en la cultura del nopal y el internacionalismo proletario, el arte comprometido y la creación revolucionaria”. Al final concluye: “No sé ustedes, pero yo de Frida estoy hasta la coronilla”³¹.

Por las mismas fechas el museo Thyssen-Bornemisza de Madrid inauguró una exposición dedicada al retrato —“El espejo y las máscara”— y de nuevo asistimos a esa

fridomanía, pues la gente se agolpaba en torno a un cuadro, un autorretrato de Frida Kahlo que da cuenta de esa *mujer-ícono*, como la denomina Julio Trujillo³². Desde luego la moda, el mercado y la leyenda han contribuido a ello, tal y como sostenía anteriormente Rafael Pérez Gay³³.

Esa tempestad interior de la que hablaba este último crítico tiene mucho que ver con el sufrimiento, de ahí que Kahlo represente la resistencia, tanto física como moral: dolor, operaciones, abortos, separación..., quizá uno de los cuadros que mejor evidencie ese sufrimiento sea “La columna rota” (1944): Frida está de pie, desnuda, y nos mira de frente. Al fondo el cielo azul, que simbólicamente remite a su pasado. Salvando las distancias, en estos elementos podemos encontrar alguna similitud con la recreación que nos ocupa de Trek Kelly. Frida Kahlo, en cuanto imagen de la resistencia, ha servido también para hablar de la diferencia. A propósito, Nelly Richard evoca que, cuando a mediados de la década del noventa en Chile la Iglesia y el Senado discutían la legitimidad conceptual de la palabra “Género”, en la Universidad de Chile se inauguraba el Programa Género y Cultura en América Latina. Por este motivo se invitó a Jean Franco, profesora de la Universidad de Columbia, para que impartiera un Seminario sobre “Género, Cultura y Poder”. Dicho acto tuvo lugar en la Sala institucional Ignacio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, durante los días 16, 17 y 18 de agosto de 1995. Para la sesión inaugural dicha académica inició la lectura de su conferencia proyectando una diapositiva, “Las dos Fridas”, correspondiente a una *performance* de Las Yeguas del Apocalipsis³⁴, y ese gesto, en palabras de Nelly Richard, “condensó en sí mismo varias transgresiones de género(s)”:

La proyección de la diapositiva rompía, primero, el formato magisterial de la conferencia universitaria con una visualidad marginal que atentaba contra la oficialidad académica del lugar. La proyección de la obra de *Las Yeguas del Apocalipsis* sometía, además, la autoridad patriarcal del conocimiento de la ciencia y de la filosofía —representada por la imagen de los rectores universitarios— al espectáculo de una contorsión homosexual montada desde el arte de la *performance*. La oblicuidad femineizante del travestismo iba destinada a perturbar el control de una verdad-del-saber, con sus enredos cosméticos y sus intrigas simulacionales. Además, la obra descolocaba el mercado de las representaciones de identidad con su parodia travesti que carnavaaliza tanto lo femenino como la iconización feminista de Frida Kahlo que, después de haber sido emblemático como bandera de lucha y resistencia femeninas, terminó comercializándose a través de la moda “Frida”. [...] La foto de *Las Yeguas del Apocalipsis* exhibía descaradamente la trampa sexual para excitar la imaginación crítica en torno al secreto de los pliegues y dobleces de la masculinidad y femineidad no-reglamentaria³⁵.

Según Jean Franco esta representación de Las Yeguas del Apocalipsis adquiere un nuevo significado en los años del SIDA, se trata de otro dolor, de otro padecimiento, en aquellos tiempos en los que dicha enfermedad se consideraba letal. Si el ‘original’ de Kahlo remitía a la separación desgarrada de Diego Rivera, simbolizada en esa mano que corta una arteria del corazón, la ‘copia’ de las Yeguas se apropia de esos sentimientos que se han considerado “típicamente” femeninos, no sólo el llanto ante la pérdida de alguien sino, sobre todo, la exposición pública de esa desolación: “En el caso de la tarjeta-pastiche de la pintura de Kahlo, los artistas chilenos habían creado una copia en vivo que cuestionaba el patetismo que circunda el mito de Kahlo como mujer-víctima”³⁶.



Creemos que esta obra de Trek Nelly —*The Suicide of Frida Kahlo*— no hace más que interrogar sobre los peligros de la comercialización y el consumo. De esta manera, lo que un día fue considerado contracultural, al margen de lo oficial, al final ha terminado siendo devorado por el mercado, transformado en mera “compulsión consumista”³⁷: la moda Frida Kahlo, vaciada de todo contenido revolucionario. Más que un suicidio, ¿no se tratará en verdad de un homicidio?... Aunque bien pensado, ¿qué más da? Los mitos nunca mueren. Ésta será en verdad su propia condena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., 1973, *Laing: Antipsiquiatría y contracultura*, trad. de Nicolás Caparrós, Madrid, Fundamentos.
- AGUSTÍN, José, 2001, *La contracultura en México*, México, Grijalbo Mondadori.
- BAUDRILLARD, Jean, 1970, *La sociedad de consumo*, Barcelona, Plaza y Janés.
- BRITTO GARCÍA, Luis, 1991, *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad.
- BRITTO GARCÍA, Luis, 2005, *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, La Habana Editorial Arte y Literatura.
- CASAVELLA, Francisco, 2006, “Voltaire era punk, quedan avisados”, en *El País.com Babelia*, 7 de enero <http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Voltaire/era/punk/quedan/avisados/elpbabens/20060107elpbabens_6/Tes>.
- COSTA, Jordi, 2002, *¡Vida mostrenca! Contracultura en el infierno postmoderno*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- DEBORD, Guy, 1974, *La sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*, trad. de Jorge Diamant, Buenos Aires, Ediciones La Flor.
- DEBORD, Guy, 1976, *La sociedad del espectáculo*, trad. de Fernando Casado, Madrid, Castellote Editor.
- DEBORD, Guy, 1999, *La sociedad del espectáculo*, trad. de Jesús Pardo, Valencia, Pre-Textos.
- DEBORD, Guy, 1999, *La sociedad del espectáculo*, trad. de Maldejojo, Bilbao.
- FRANCO, Jean, 1996, “Género y sexo en la transición hacia la modernidad”, *Nomadías* 1, 30-49.
- FRESÁN, Rodrigo, 2002, “«One of us» o apuntes para una teoría de la vida mostrenca”, en Jordi Costa, *¡Vida mostrenca! Contracultura en el infierno postmoderno*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 9-13.
- GOFFMAN, Ken y JOY, Dan, 2005, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham a la acid-house*, trad. de Fernando González Corujedo, Barcelona, Anagrama.
- GOODMAN, Paul, 1972, *El surgimiento de la contracultura*, Barcelona, Kairós.
- HEATH, Joseph y POTTER, Andrew, 2005, *Rebelarse vende: el negocio de la contracultura*, trad. de Gabriela Bustelo, Madrid, Taurus.
- JÁUREGUI, Carlos A., 2008, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana.
- KELLY, Trek Thunder, <www.trekkelly.com>.
- KLEIN, Naomi, 2001, *No logo: el poder de las marcas*, trad. de Alejandro Jockl Rueda, Barcelona, Paidós.
- LABIN, Suzanne, 1975, *Hippies, drogas y sexo*, Barcelona, Luis de Caralt.
- MAFFI, Mario, 1975, *La cultura underground*, Barcelona, Anagrama.
- MELVILLE, Keith, 1972, *Las comunas en la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida*, Barcelona, Kairós.
- PÉREZ GAY, Rafael, “La mitología de Frida Kahlo”, *El Universal. com.mx*, miércoles 13 de junio de 2007 <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/vi_37846.html>.
- PIVANO, Fernanda, 1975, *Beat, hippy, yippie (del underground a la contracultura)*, Madrid, Júcar.
- PRECIADO, Beatriz, 2002, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Ópera Prima (col. Pensamiento).

PUBLICIDAD CAMPOFRÍO, <<http://www.youtube.com/watch?v=xdopafvT9M>> y <<http://www.youtube.com/watch?v=bz3wMkbKgyo&NR=1>>.

PUBLICIDAD CANAL +, <<http://www.wikio.es/video/757707>>.

RACIONERO, Luis, 1977, *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama.

RACIONERO, Luis, 1988, *Memorias de California*, Madrid, Mondadori.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001, *Diccionario de la lengua Española*, 22ª ed., I-II, Madrid, Real Academia Española.

RICHARD, Nelly, 1998, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

RUIZ AJA, Luis, 2007, *La Contracultura, ¿Qué Fue?, ¿Qué Queda?*, Madrid, Mandala Ediciones.

RODRÍGUEZ, Chema, 2003, *Anochece en Katmandú*, Barcelona, RBA.

ROSZAK, Theodore, 1973, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Kairós.

SÁEZ MATEU, Ferrán, “El logo feroz”, en *La Vanguardia*, recogido en el Boletín de novedades de la editorial Taurus, <<http://www.taurus.santillana.es/index.php?s=actualidad&id=43>>.

SANTANA QUINTANA, Mª Cristina (ed.), 2006, *La literatura Pop. Consideraciones en torno a una tendencia literaria*, Valencia, Aduana Vieja.

TODOROV, Tzvetan, 2008, *El miedo a los bárbaros*, trad. de Noemí Sobregués, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

TRUJILLO, Julio, 2007, “No totalmente anti-Frida”, *Letras Libres. Blog de la redacción*, 14 de junio de 2007 <http://www.letraslibres.com/blog/blogs/undex.php?title=no_totalmente_anti_frida&m...>.

VILLENA, Luis Antonio de, 1975, *La revolución cultural (Desafío de una juventud)*, Barcelona, Planeta (col. Biblioteca Cultural RTVE).

VILLENA, Luis Antonio de y SAVATER, Fernando, 1982, *Heterodoxias y contracultura*, Madrid, Montesinos.

¹ Por lo general se admite que el término *Counterculture* se dio a conocer gracias a la obra de Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (1969). En España se tradujo como *El nacimiento de una contracultura: Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (1973). Uno de los primeros estudios sobre la contracultura en nuestro país se debe a Luis Antonio de Villena, *La revolución cultural (Desafío de una juventud)* (1975). Más tarde, y en colaboración con Fernando Savater, publicó *Heterodoxias y contracultura* (1982). Al final de esta introducción ofrecemos una bibliografía en la que hemos incluido aquellos títulos más significativos sobre la contracultura.

² *Diccionario de la lengua Española*, 22ª ed., I, Madrid, Real Academia Española, 2001. En la versión que figura en la red se subraya que este artículo ha sido enmendado como avance de la vigésima tercera edición que actualmente está preparando la Academia. Vid. <<http://www.rae.es/>> (consultado el 20/12/2008).

³ Carlos A. Jáuregui, *Canibalía. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 588.

⁴ Joseph Heath y Andrew Potter, *Rebelarse vende: el negocio de la contracultura*, trad. de Gabriela Bustelo, Madrid, Taurus, 2005, p. 24.

⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁸ Véase <<http://www.wikio.es/video/757707>> (consultado el 05/02/2009).

⁹ Uno de los grandes símbolos de los *hippies* fue precisamente la marca de automóviles *Volkswagen*, tanto el escarabajo como la mítica furgoneta. A propósito del coche, Heath y Potter subrayan lo siguiente: “A partir de 1980 esa misma generación —la del «amor universal y el poder de las flores»— protagonizó la reaparición del consumo conspicuo más flagrante de la historia de Estados Unidos. Los *hippies* se hicieron *yuppies*. Y nada

representaba mejor la filosofía *yuppie* que el monovolumen, el coche que un locutor describió adecuadamente como ‘una comunidad particular con ruedas’. Pero, ¿cómo se pasa del *Volkswagen* Escarabajo al *Ford Explorer*? Parece ser que no es tan difícil. Resulta que los *hippies* no habían claudicado (por mucho que lo pareciera). La explicación es más sencilla. Lo que sucede es que la ideología *hippie* y la *yuppie* es la misma. Nunca hubo un enfrentamiento entre la contracultura de la década de 1960 y la ideología del sistema capitalista. Aunque no hay duda de que en Estados Unidos se produjo un conflicto *cultural* entre los miembros de la contracultura y los partidarios de la tradición protestante, nunca se produjo una colisión entre los *valores* de la contracultura y los requisitos funcionales del sistema económico capitalista. Desde el momento en que nació, la contracultura siempre tuvo un espíritu empresarial. [...] Los *hippies* se compraban el *Volkswagen* Escarabajo por una razón fundamental: para demostrar que rechazaban a la sociedad de masas. [...] *Volkswagen* abordó el mercado estadounidense con una pregunta muy sencilla: ‘¿Quieres demostrar a los demás que no formas parte del sistema? ¡Compra nuestro coche!’”. Véase Joseph Heath y Andrew Potter, *Rebelarse vende: el negocio de la contracultura*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Véase <<http://www.youtube.com/watch?v=xdopafvT9M>> (consultado el 05/02/2009). Hay una versión más larga en la que se parodia cada uno de los tópicos que pesa sobre la cultura *hippie* como forma de vida alternativa. Dicho anuncio ha generado una polémica en Internet, pues diversos foros consideran que este *spot* atenta y ridiculiza la libertad de opción de vegetarianos y veganos:

<<http://www.youtube.com/watch?v=bz3wMkbKgyo&NR=1>> (consultado el 05/02/2009).

¹¹ *Diccionario de la lengua Española*, 22ª ed., II, Madrid, Real Academia Española, 2001.

¹² Joseph Heath y Andrew Potter, *op. cit.*, p. 149.

¹³ Ken Goffman y Dan Joy, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, trad. de Fernando González Corujedo, Barcelona, Anagrama, 2005.

¹⁴ Francisco Casavella, “Voltaire era punk, quedan avisados”, en *El País.com, Babelia*, 7 de enero de 2006. <http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Voltaire/era/punk/quedan/avisados/elpbabens/20060107elpbabens_6/Tes> (consultado el 10/02/2009).

¹⁵ Ken Goffman y Dan Joy, *La contracultura a través de los tiempos...*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ Francisco Casavella, en *op. cit.*

¹⁷ Ken Goffman y Dan Joy, *La contracultura a través de los tiempos...*, en *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ Ferrán Sáez Mateu, “El logo feroz”, en *La vanguardia*, recogido en el Boletín de novedades de la editorial Taurus, <<http://www.taurus.santillana.es/index.php?s=actualidad&id=43>> (consultado el 09/02/2009).

¹⁹ Joseph Heath y Andrew Potter, *Rebelarse vende: el negocio de la contracultura*, *op. cit.*, p. 380.

²⁰ Ferrán Sáez Mateu, *op. cit.*

²¹ Joseph Heath y Andrew Potter, *Rebelarse vende: el negocio de la contracultura*, *op. cit.*, p. 26.

²² Jordi Costa, *¡Vida mostrenca! Contracultura en el infierno postmoderno*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 2002, p. 19. Ilustraciones de Darío Adanti.

²³ Rodrigo Fresán, “«One of us» o apuntes para una teoría de la vida mostrenca”, en Jordi Costa, *¡Vida mostrenca!...*, *op. cit.*, p. 10.

²⁴ Jordi Costa, *op. cit.*, p. 17

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ferrán Sáez Mateu, “El logo feroz”, en *op. cit.*

²⁷ En la página oficial de este artista —www.trekkelly— desde hace varios años entre sus datos biográficos —nacido en 1969 en Albuquerque, New Mexico— figura la fecha de su muerte: 2009. Nos consta que aún vive.

²⁸ La obra, acrílico sobre canvas, mide 72” x 60”.

²⁹ Véase <<http://blogjesussilvahezogm.typepad.com>>(consultado el 20/06/2008).

³⁰ Rafael Pérez Gay, “La mitología de Frida Kahlo”, *El Universal. com.mx*, miércoles 13 de junio de 2007 <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/vi_37846.html> (consultado el 18/06/2007).

³¹ *Ibidem*.

³² Julio Trujillo, “No totalmente anti-Frida”, *Letras Libres. Blog de la redacción*, 14 de junio de 2007 <http://www.letraslibres.com/blog/blogs/undex.php?title=no_totalmente_anti_frida&m...> (consultado el 18/06/2007).

³³ Rafael Pérez Gay, “La mitología de Frida Kahlo”, *op. cit.*

³⁴ Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1994) fue un colectivo de arte chileno formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas. A ellos se les deben numerosas *performances*, videos, instalaciones... “Las dos Fridas” aparece como imagen de portada de la edición española del libro de Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, Barcelona, Anagrama, 2000.

³⁵ Nelly Richard, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, pp. 212-215.

³⁶ Jean Franco, “Género y sexo en la transición hacia la modernidad”, en *Nomadías* 1, 1996, p. 33.

³⁷ Carlos A. Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina, op. cit.*, p. 588.