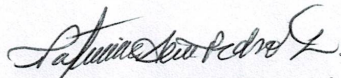


Presentación

El reporte de investigación *Industria cultural, arte y sociedad: los conceptos y la historia (1968 - 1980)*, del Dr. José Othón Quiroz Trejo, es resultado del proyecto: *Vanguardias artísticas y movimientos socioculturales en México, siglo XX. Una mirada desde la sociología histórica, de la cultura y el arte* (núm. 875).

En este texto, el autor nos lleva al estudio de un período social, político y cultural extraordinario, principalmente en los años que van de 1968 a 1972, por su efervescencia cultural y política. Los ocho años que siguen representan lo contrario, en ellos se gesta la regresión de una industria cultural que había dado cabida a la contracultura y a un pop alternativo de calidad y politizado, el cual va a ser sustituido por la música disco. La realidad reitera las tesis sobre la industria cultural expresadas en el reporte número 3, cuya posición sostiene que sus movimientos pendulares están determinados por avances y retrocesos propiciados por las mudanzas en el contexto en que se inserta, los cambios en los gustos de los consumidores y las luchas y correlación de fuerzas al interior de los campos de cada industria cultural. Las temáticas clave de este trabajo son: estudiantes y trabajadores; análisis comparativo del 68 en Francia, EUA, Inglaterra, Checoslovaquia y México; el cine inglés y francés que antecede y prefigura el 68; "intersticio conceptual" para hablar del *régimen de significación* como recurso para explicar el proceso de producción de bienes culturales; la contracultura, el *underground* y la industria cultural; influencias dadaístas en la música pop de los sesenta; y la relación: cultura de masas, arte, arte pop, pop anodino y pop alternativo-contracultural-politizado. En la parte final del estudio, la contracultura y los cambios en la música pop son analizados en base a la trayectoria de los Beatles en sus tres facetas: como grupo pop tradicional, como grupo alternativo contracultural y, con John Lennon separado del grupo, como música alternativa, contracultural y politizada, ligada al arte conceptual de Yoko Ono.



Dra. Patricia San Pedro López
Encargada del Departamento de Sociología

REPORTE DE INVESTIGACIÓN

DR. JOSÉ OTHÓN QUIROZ TREJO

Proyecto 875: Vanguardias artísticas y movimientos socioculturales en México, siglo XX. Una mirada desde la sociología histórica, de la cultura y el arte.

Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento: Analizar el impacto de la sociedad del siglo XX, estudiando la manera en que las vanguardias artísticas y los movimientos socioculturales influyen en la sociedad y la sociología contemporáneas.

Área de investigación: Análisis Sociológico de la Historia.

INDUSTRIA CULTURAL, REVOLUCIÓN, CONTRACULTURA, ARTE Y SOCIEDAD: LOS CONCEPTOS Y LA HISTORIA (1968-1980)

Resumen: El reporte analiza la industria cultural, los movimientos juveniles de 1968 y la participación de los obreros como característica diferenciadora del 68 francés. Compara los movimientos juveniles de Francia, EUA, Inglaterra, México y Checoslovaquia. Muestra las diferencias entre la vieja y la nueva izquierda de los sesenta. Aborda las influencias de las vanguardias históricas (Dadaísmo y Surrealismo) en la música pop alternativa y contracultural. Plantea la tesis de que el 68 representa la cima de la modernidad tardía, el inicio de su declive y los primeros atisbos de la posmodernidad. Sigue los movimientos pendulares de la industria cultural ante el surgimiento de la contracultura y su ocaso. A través de la trayectoria de los Beatles se aproxima a la historia de la relación arte-arte pop-pop-pop contracultural y pop politizado.

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO**

2020

INDUSTRIA CULTURAL, REVOLUCIÓN, CONTRACULTURA, ARTE Y SOCIEDAD: LOS CONCEPTOS Y LA HISTORIA (1968-1980)

Antecedentes, actores, conceptualizaciones, cultura visual

Qué representaron las acciones juveniles de los años sesenta y parte de los setenta ¿Una revolución cultural en occidente? ¿Un sueño de jóvenes neo-románticos? ¿El fin de una modernidad y el inicio del proceso que anticipaba otra? ¿Cambios culturales que afectaron la industria cultural? ¿Batallas con espíritu socialista, contracultural o ambas cosas? En este reporte buscaremos responder esta batería de interrogantes a sabiendas que existen muchas más que están por formularse. Los sesenta-setenta se amalgaman en un año axial: 1968. Semejante a las revueltas y revoluciones de 1848 en Europa central y las infaustas guerras mundiales del siglo XX, las movilizaciones estudiantiles en su mayoría pacíficas abarcaron una parte importante del mundo. Comenzaron en Europa pero en poco tiempo se extendieron e involucraron a países de oriente y occidente, del norte y el sur, capitalistas y socialistas. Fuera de ciertos momentos de desigual enfrentamiento con las fuerzas del orden establecido, fueron movimientos pacifistas donde la violencia y la represión generalmente vinieron por parte del Estado.

Nunca un fenómeno socio-cultural y político fue tan mundial como lo que aconteció en 1968. Lo cierto es que, detrás de las movilizaciones sociales y políticas y los actos que vincularon el arte con bienes culturales de difusión masiva con contenidos críticos al orden instituido, estaban una serie de cambios lentos, silenciosos pero impactantes –no solo por el ámbito geográfico que abarcaban sino por los momentos y espacios de la sociedad que afectaron–. Dichos cambios, iban mas allá de la estructura económica y tecnológica del sistema, se centraban en las superestructuras, la reproducción social, la subjetividad, la cultura. Esas transformaciones venían gestándose desde los años cincuenta y subvirtieron la

vida cotidiana y la cultura de la cotidianidad y los espacios privados de la vida doméstica de la época.

Mediante los aparatos electrodomésticos, la industria manufacturera de la época entró y “colonizó” el mundo y los tiempos, movimientos y maneras de actuar la vida diaria de los trabajadores. Durante los cincuenta iniciaron el sitio del bastión básico y central de la reproducción de la sociabilidad: la familia nuclear de la posguerra. Radios, televisores, refrigeradores, lavadoras y al final de la década cámaras fotográficas, tocadiscos y radios de transistores portátiles, entre otras cosas, modificaron la cultura de las masas juveniles. Japón, aprovechando invenciones hechas durante la segunda guerra mundial —el transistor, la miniaturización de los productos, el control remoto, etcétera- se lanzó a la conquista de los mercados de occidente con una nueva generación de mercancías que transformaron la vida diaria de la época.

El hedonismo y la libertad sexual como banderas de los jóvenes en los años sesenta-setenta,¹ fueron un resultado indirecto del uso de la píldora anticonceptiva desarrollada y descubierta en 1951 por dos mexicanos, uno por nacimiento: Luis Miramontes, otro por naturalización: George Rosenkranz y un estadounidense: Carl Djerassi (Buelna, et al., 2014: 159). A partir de ella la juventud comenzó a tener una vida sexual que rompía con las reglas conservadoras de la moral judeo-cristiana y las mujeres valoraron sus cuerpos y su lugar en la sociedad más allá del destino tradicional de ser ama de casa o madre. Surgieron los primeros brotes de lo que serían los posteriores movimientos feministas y de género.

Además de la producción en serie, la economía de masas se basaba en una aceleración de la realización del ciclo producción-circulación-distribución-consumo-producción. Se elaboraban y vendían más mercancías en lapsos de tiempo cada día más cortos. Esos procesos se encadenaban con los ritmos y velocidad de aparición y desaparición de las modas. No solo salían al mercado

¹ Generalmente se habla de los años sesenta pensando en la forma en que los fenómenos culturales y políticos se expresaron en los países donde se originaron —en aquellos años conocidos como desarrollados, industrializados o centrales—. La prensa le daba fechas “exactas” de inicio y fin a los fenómenos socioculturales. Bien sabemos que la historia real no fue así. Aunque la prensa y otros medios de comunicación influyeron en la nomenclatura y periodización de dichos fenómenos, como proceso, los sesenta inician en la segunda mitad de esa década y continúan hasta la primera mitad de la siguiente, por ello utilizo la expresión sesenta-setenta en algunas partes del texto.

más productos para las masas sino que estos “pasaban de moda” con igual rapidez. El criterio para cambiar el guardarropa juvenil, el radio de transistores o el gusto por una canción ya no era la duración del producto o la calidad de la canción sino la obsolescencia cultural de los mismos. Ropa, apariencia, gustos y grupos musicales se volvieron descartables, rápidamente se “quemaban”, se “choteaban” –palabras del caló juvenil que designaba lo obsoleto, lo *demodé*–, en una sociedad donde el modernismo había conseguido grabar en el imaginario de las masas consumidoras el culto por la novedad. La vida diaria se vio constantemente modificada. Todo se volvía más efímero y el tiempo parecía correr a más velocidad. Como reflejo y respuesta a la frenética y ruidosa vida urbana de las grandes ciudades, la música era cada día más estridente, movida y apresurada, afectada también por la aceleración productiva y técnica e influenciada por la mercadotecnia, la propaganda y la presencia de los medios de comunicación de masas como formadores de opinión y guías de audiencias.

Los jóvenes contagiados por la aceleración estructural y superestructural del tiempo, querían vivir más rápido. A la velocidad de los vehículos en la autopistas de la modernidad se gestaba “el aquí y ahora” sesentero. Si a eso le sumamos las huellas de temor colectivo de la posguerra, en una juventud amenazada con una guerra fría que podía transformarse en cualquier momento en nuclear, resultan comprensibles ciertos movimientos contraculturales juveniles con tintes melancólicos y catastrofistas como los existencialistas europeos o la *beat generation* norteamericana. En la avidez por vivir intensamente, influían: a) los ritmos acelerados del trabajo y la producción fordistas; b) una industria cultural que lo mismo actuaba como distractora de la parte melancólica de una sociedad saturada de mercancías, que estaba presta a satisfacer las necesidades radicales de ansiosos consumidores sin un claro rumbo existencial; c) la exacerbación de la ansiedad y los miedos colectivos difundidos y magnificados por la *mass media*; así como d) la propia actitud trágica de una juventud dispuesta a vivir el instante y comerse el mundo antes que morir de aburrimiento o en una guerra devastadora. La suma de estas actitudes iba definiendo los rasgos de identidades colectivas

ligadas a la intensidad existencial del momento: identidades fugaces, identificaciones las llamaría más tarde Maffesoli (Maffesoli, 1998: 17).

Desde la primera mitad del siglo XX, la juventud comenzó a cobrar importancia y a consolidarse como etapa de vida. Los jóvenes emergen como consumidores. El auge de la posguerra incrementó el ingreso familiar y los hijos se insertaron de lleno como clientela del mercado de bienes culturales (revistas, discos, vestimentas, cine, etcétera). Más tarde esas camadas se convertirían en protagonistas de luchas sociales, acciones colectivas y construcción de identidades socioculturales alternativas que culminaron en los movimientos juveniles de carácter estudiantil y contracultural de 1968. En ellos, sedimentadas a través de los años, se materializaron las influencias de grupos y vanguardias juveniles de la posguerra (existencialistas, beat generation, situacionistas), sin olvidar la presencia de dos importantes vertientes vanguardistas de la década de los veinte: las vanguardias políticas marxista-leninistas –que buscaban mejorar las condiciones materiales de vida de la población derrumbando al capitalismo– y las vanguardias artísticas dadaístas, futuristas y surrealistas –que pretendían subvertir subjetividades y hacer estallar los valores y costumbres de la cultura establecida de la época–.

Durante los veinte, en una ciudad de Suiza, confluían Vladimir Ilich (Lenin), dirigente de la vanguardia política del partido bolchevique y el artista dadaísta Samuel Rosenstock (Tristan Tzara); aunque compartían la condición de exiliados en la ciudad de Zurich –incluso se especula que tal vez Lenin estuvo entre los asistentes al Cabaret Voltaire–, no hay indicios de que se conocieran. Antes de que se iniciara la revolución en Rusia, en ese Cabaret surgiría el Dadaísmo, movimiento de inicios del siglo XX que formó parte las nuevas vanguardias artísticas y utilizaba el humor, la burla y el absurdo para hacer sátira de una literatura esclerotizada y romper las fronteras entre las disciplinas artísticas, la propia literatura y el teatro. Durante el año de 1917 estallaría la revolución en Rusia, mientras en 1918 Tzara difundiría el *Manifiesto Dadá*. Allí quedaron: esa ciudad, ese lugar, esos años, esas influencias, esas narrativas y esas rutas

políticas, artísticas y existenciales que marcarían los rumbos de acciones juveniles posteriores.

Si la revuelta cundió a través de las miradas de jóvenes ávidos de cultura visual, fueron la televisión y el cine los principales vehículos de difusión internacional de ideas, noticias y experiencias de la vida diaria a través de sus imágenes en movimiento. El cine proyectaba cada día más historias donde los protagonistas eran adolescentes y jóvenes inconformes, mostrando sus sueños y frustraciones, costumbres y vestimentas que influían a nivel mundial en los imaginarios juveniles, creando identificaciones a distancia (“tele-identificaciones”) y puntos de encuentro que trascendían las fronteras nacionales y sus propios acontecimientos domésticos. Estamos ante un proceso de globalización anterior al actual, usando el lenguaje de aquellos días, diríamos que se vivía un fenómeno mundial de *internacionalización* tanto de los procesos laborales como de sensibilidades e identidades individuales y colectivas. A pesar de la omnipresente censura, la televisión, como trasmisora de imágenes lejanas, tuvo que dar cabida a las que subvertían las visiones conservadoras de los adultos, las iglesias o los Estados temerosos de ver vulneradas las bases culturales de su hegemonía.

Culturalmente, resultaba imposible evitar las tomas de las cámaras televisivas hacia las pelvis de rockeros o cantantes de soul, lo mismo que controlar las actitudes lúdicas e irrespetuosas contra el *stablishment* adulto por parte de los grupos de rock en las entrevistas previas a sus actuaciones. Políticamente, era tal la información generada diariamente sobre actos juveniles individuales o colectivos contra del orden sistémico, que los medios de comunicación masiva no tuvieron más remedio que transmitir aquellas manifestaciones que generaban identificación por parte de las audiencias de adolescentes y jóvenes, así como deseos de formar parte de aquellas batallas callejeras y marchas pacíficas por la libertad. Rock y psicodelia, minifaldas y pantalones de campana, hippies y marchas pacifistas, conciertos masivos e histeria colectiva, comunas y amor libre, formaban parte de imágenes impactantes y mensajes iconoclastas que los noticieros o filmes de la época, a pesar de la censura oficial o interna, no podían prohibir.

Las industrias culturales y las grandes corporaciones que controlaban los medios de comunicación descubrieron que lo nuevo y lo irreverente incrementaban el *rating*. El modernismo, el yo desbordado y el aquí y ahora resultaban rentables para un capitalismo que comenzaba a apostar por la seducción y el hedonismo. Un acontecimiento que ejemplifica el peso de la visualidad en la época, así como la mundialización de las telecomunicaciones y la apertura de la industria cultural a lo instituyente y contracultural,² fue el programa mundial con el cual se inauguraba la era de las transmisiones a través del satélite llamado pájaro madrugador el 25 de junio de 1967. En esa emisión los Beatles tocaron por primera vez la canción *All you need is love*, que se convertiría en himno del movimiento hippie y de la juventud contestataria de la época y que fue vista por 400 millones de televidentes.³

La tele-visión era la nueva “metafísica secular”. Una visión desde lejos que se iba convirtiendo en:

postura general, de que la realidad ‘verdadera’ se encuentra en otro ‘mundo’ [...] y por ende la realidad ‘macro’ y ‘sensible’ es una ilusión o una emanación, la telefísica es el giro que consiste en alegar (consciente o inconscientemente) que la realidad auténtica se encuentra *lejos* (tele), pero dentro de este mundo. La televisión encontró el más allá sin tener que salir de este mundo (Iepes, 2008: 11).

Dos sujetos: trabajadores y estudiantes

Un componente social de los años sesenta que nos muestra el rumbo y carácter de sus movilizaciones sociales, políticas y culturales es la presencia de la clase obrera. Si bien los sindicatos habían sido institucionalizados en ambos lados del

² Es polémica esta afirmación pues la industria cultural vivía la dualidad de ser parte del sistema y, por otro lado –la doble naturaleza de sus productos, su cercanía al arte y el cambio de las demandas de sus públicos–, la hacían potencialmente antisistémica y, al mismo tiempo, productora y reproductora de artefactos de sentido para un capitalismo al que terminaba adaptándose.

³ Tampoco debemos dejar de mencionar otras bienes simbólicos y formas de comunicación visual de los sesenta-setenta como el comic y el cartel. Este último circulaba en el espacio público con fines comerciales, publicitarios o políticos. En el privado, formaba parte de la identidad de los jóvenes, pues a partir de los carteles (posters) mostraban sus ideas políticas, estéticas, éticas o eróticas, así como sus posiciones ante la vida en general. Las paredes de los departamentos juveniles de los sesenta eran verdaderos espejos de identidad, periódicos murales y espacios de comunicación a partir de las representaciones visuales.

bipolarizado mundo, mediante pactos corporativos que garantizaron el crecimiento económico de los Estados bienestar y los populismos latinoamericanos y socialistas. Desde finales de los cincuenta había comenzado un largo ciclo de huelgas espontáneas –también llamadas huelgas salvajes–,⁴ encabezadas por los trabajadores industriales contra las empresarios, el Estado y la propia burocracia sindical. La clase obrera reapareció como sujeto político en el capitalismo y el socialismo realmente existentes.

La vida y los proyectos de futuro para los jóvenes durante el final de los años cincuenta y la década de los sesenta giraban en torno al trabajo y las formas para acceder a él. Dos sectores sociales numéricamente y estratégicamente importantes eran la clase obrera y la población estudiantil. Los jóvenes estudiantes habían crecido con una cierta aversión al trabajo comandado, veloz y enajenado de las fábricas y sus equivalentes en las oficinas o procesos laborales productores de servicios. Visiones y posturas juveniles negativas, resultado de imágenes premonitorias como las de *Tiempos Modernos* (1935) de Charles Chaplin, película infaltable en los cine clubs universitarios de los sesenta. La realidad de los procesos laborales con ruidosas maquinas y trabajadores que realizaban tareas repetitivas, monótonas y poco creativas, contrastaba con la vida fuera del mundo diario del trabajo, donde las economías crecían sobre la base de un entorno de relativa estabilidad social. Los salarios mantenían su poder adquisitivo mediante controles de precios, ganancias y los propios salarios por parte de los Estados, a través de pactos tripartitas entre estos y las clases fundamentales (empresarios y trabajadores), en el lenguaje politizado de la época: burguesía y proletariado. El taylorismo y el fordismo como técnicas de administración laboral incrementaban la productividad de la fuerza de trabajo acelerando el ritmo de sus cadenas de montaje y generaban una crítica animadversión al trabajo enajenante en la producción y a la vida enajenada de la reproducción.

El rechazo al trabajo taylorizado y fordista venía de los años veinte del siglo pasado. La punta de lanza de estas técnicas de control y gestión de la fuerza de

⁴ En México también las llamaron huelgas locas, en EUA huelgas del gato salvaje, veáse *Wildcat Strike* (Gouldner, 1954)

trabajo fue la industria metalmecánica en general y la automotriz en particular. En 1913 Henry Ford fue llamado “rey de la velocidad” y sus armadoras “fábricas de sudor” (Sward, 1975: 51). *Tiempos modernos* bien podría haber sido interpretada como una parodia del fordismo, el taylorismo y sus creadores. La resistencia a estas condiciones laborales, dada la institucionalización y control del sindicalismo, tuvo que darse al margen de éste y de manera sutil, individual, oculta. Ahí donde los representantes sindicales no confrontaban a los capataces de las empresas, el obrero anónimo ejercía el sabotaje, el tortuguismo, el ausentismo y una alta rotación laboral. Aunque eran actos aislados y, por su naturaleza, no convenidos colectivamente, la suma de esas acciones se convirtió en un verdadero problema financiero para las direcciones empresariales. El ausentismo obrero y el abandono constante de un puesto de trabajo en busca de mejores condiciones laborales en otras armadoras, produjeron tales pérdidas a las empresas, que éstas tuvieron que recurrir a aumentos salariales extraordinarios para retener a sus trabajadores y frenar esas formas ocultas de resistencia: colectivas en sus efectos, individuales en su realización. El 5 de enero de 1914, la Ford anunció la política de incremento a 5 dólares al día a los trabajadores de su planta en Dearborn donde se producía el Ford modelo T, y una disminución de la jornada diaria de trabajo de nueve a ocho horas con el fin de adaptar a los trabajadores a los nuevos métodos de trabajo y disminuir su alta rotación.

En los años sesenta la clase obrera era mayoritaria entre el trabajo asalariado y los estudiantes representaban un porcentaje importante de la población no laboral en EUA. En *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Daniel Bell presenta un cuadro comparativo de la composición del trabajo en la económica norteamericana (Bell, D., 2001: 157). Entre 1947 y 1968 el trabajo total había crecido de 51 770 000 a 80 780 000 puestos. El trabajo en el sector de la construcción y manufacturero en 1947 era de 17 520 000 y en 1968 de 24 175 000. Crecía, aunque no al ritmo del trabajo del sector terciario (servicios). Mientras el trabajo concentrado en la agricultura, la selvicultura y pesca decreció de 7 890 000 a 4 150 000, igual que el sector minero que mudó de 955 000 a 640 000 puestos. En tanto la ocupación en el sector servicios aumentó de 25 400 000 a 51

800 000. Por otro lado y en otro cuadro, el autor nos muestra el crecimiento y peso de la población escolar, indicador de la presencia de la juventud en los centros educativos. De 1964 a 1967 el número de estudiantes había crecido de 48 100 000 a 56 700 000 (*Ibid*, 273).

Las cifras de la estructura laboral en EUA en 1968, reflejaba una tendencia que se venía incubando desde la segunda mitad del siglo XIX: el crecimiento de la clase obrera y la disminución de los campesinos, situación diferente en los países menos desarrollados donde las estructuras agrarias propiciaban la presencia de grandes contingentes de campesinos pobres. Eso explica, en parte, las revoluciones de 1910 en México y 1917 en Rusia, en ambas el proletariado fungió como punta de lanza social pero la presencia mayoritaria en los ejércitos revolucionarios fue campesina. En 1968, en algunos países, como Francia, la movilización estudiantil estuvo acompañada de la acción obrera que muestra que el proletariado mantenía –además de la fuerza estratégica de estar en el corazón económico de la sociedad capitalista: la producción y la fábrica–, una fuerte presencia política de jóvenes obreros dispuestos a superar a sus direcciones burocráticas u obligarlas a radicalizarse. Francia los obreros tomaron fábricas, organizaron huelgas y salieron a las calles al lado de los estudiantes.

A las movilizaciones estudiantiles y obreras en diversos países le siguió una ola de huelgas y movilizaciones proletarias que renovaron en muchos los sueños socialistas, no es gratuito el renacimiento del marxismo en aquellos años. En París coincidieron obreros y estudiantes de izquierda tradicional y nueva. Sueños socialistas y contraculturales, confrontación entre una vieja militancia de la izquierda de partidos marxista-leninistas y jóvenes autogestionarios y situacionistas de una izquierda libertaria que asumían la revolución como práctica hedonista, autónoma y anti-jerárquica.

Se abrió un nuevo ciclo de efervescencia proletaria que renovó las esperanzas en el socialismo, y en Inglaterra y EUA en las utopías psicodélicas del aquí ahora y la implícita crítica a la propiedad privada por parte de las comunas hippies. Italia, Francia, Brasil, Polonia, Argentina e incluso México vieron el resurgimiento de un movimiento en cuya composición técnica de clase

predominaban trabajadores metalmecánicos de la industria automotriz, armadores de aviones, navíos y ferrocarriles, junto a sindicatos nacionales o regionales de industrias estratégicas sujetos a la disciplina y control de los tiempos y movimientos tayloristas, fijados al puesto de trabajo y uniformizados por los ritmos de la cadena de montaje, sobretodo en las armadoras de autos donde los trabajadores fueron particularmente combativos durante la década de los setenta.

Las expresiones de ese sector obrero –metalúrgicos y metalmecánicos en general y obreros de plantas de ensamble de autos en particular- encabezaron la insurrección popular conocida como el Cordobazo en la ciudad de Córdoba, Argentina, acompañados de los sindicatos de tranviarios y electricistas en 1969. También estuvieron presentes en las luchas obreras que vivió Italia en el llamado otoño caliente de 1969, siendo uno de sus sectores más activos el de los obreros de la FIAT. La fuerte presencia del renovado proletariado durante la década de los setenta coadyuvó al surgimiento de gobiernos de izquierda encabezados por el Partido Comunista Italiano. En México, el sindicalismo de la industria automotriz fue uno de los que más recurrió a las huelgas como forma de lucha para apoyar sus demandas, acompañó a otros contingentes de sindicatos nacionales de industria en batallas cuyas banderas políticas giraban en torno a la exigencia de democracia sindical e independencia de sus organizaciones frente al Estado.

En Brasil las movilizaciones de los metalúrgicos de llamado ABC paulista encabezadas por Ignacio Da Silva “Lula”, aceleraron la democratización de ese país. Después del retiro de los militares del poder, tras algunos intentos fallidos, Lula fue el primer presidente de Brasil de origen obrero.

Intersticio conceptual

Los rumbos del arte y la industria cultural tienen mucho que ver con la diversidad de ofertas y demandas por parte de estos sectores que se relacionan entre sí de manera compleja y dinámica. En la actualidad existe una clara hegemonía de la industria cultural sobre el arte que cada día se subordina más a ella. Aunque esto no es una acción unilateral sino el resultado del encuentro de dos sectores que

mantienen sus autonomías relativas y diferenciaciones entre sí, al lado de interdependencias e influencias compartidas. La industria cultural puede moverse entre lo conservador y lo progresista, lo instituido y lo instituyente, lo sistémico y antisistémico, etc. Dependiendo de las relaciones entre el *régimen de significación* vigente y el régimen económico de acumulación; de las transformaciones del contexto económico, político, social y cultural; y la correlación de fuerzas, competencias y pugnas internas y externas entre los sectores que forman parte de los campos⁵ del arte y las industria culturales; sin olvidar sus respectivas relaciones con los distribuidores y consumidores de obras, artefactos de sentido, bienes simbólicos o espectáculos.

El *régimen de significación*, es una herramienta analítica para estudiar las industrias culturales, los campos artísticos y literarios, así como su relación con las masas consumidoras y las sensibilidades que prevalecen en determinado estadio de la historia artística y sociocultural. El concepto sirve para rastrear los encuentros dialécticos y complementarios entre la cultura de masas o los movimientos socioculturales, el arte y la industria cultural; auxilia en la búsqueda de respuestas sobre dónde se inicia el flujo de un nuevo movimiento cultural o contracultural: en la sociedad o en las corporaciones de la industria cultural. Desde la óptica de Scott Lash, quien ha acuñado y trabajado con este concepto, “los ‘*regímenes de significación*’ sólo producen objetos *culturales*” (Lash, 1997: 21) y están integrados por dos componentes. Una economía cultural y un modo específico de significación. El primero está conformado por:

- 1) relaciones de producción específicas de los objetos culturales; 2) condiciones específicas de recepción; 3) un marco institucional particular que media entre producción y recepción; 4) un modo particular de circulación de los objetos culturales (*Ibid*: 21).

⁵ Otro auxiliar importante para buscar explicaciones en la estructura y mudanzas de una industria cultural y la cultura de masas es el concepto de campo, acuñado por Pierre Bourdieu. Entre las diferentes definiciones del concepto, para efectos de este estudio, la más permitente es la que aparece en *Cosas Dichas*, recopilada por Genaro Zalpa: “El campo literario es un campo de fuerzas, al mismo tiempo que un campo de luchas que tienden a transformar o conservar la relación de fuerzas establecida: cada uno de los agentes empeña la fuerza (el capital) que adquirió en las luchas anteriores, en las estrategias que dependen, en su orientación, de su posición de relaciones de fuerza, es decir de su capital específico” (Zalpa, 2011: 127).

El segundo es el “modo específico de significación, que, según el autor, tiene que ver con el hecho de que los “objetos culturales dependen de una relación particular entre significante, significado y referente” (*Ibid*: 21)

En este esquema:

el significante es un sonido, una imagen, una palabra o un enunciado; el significado es un concepto o sentido; y el referente es un objeto del mundo real con el que están vinculados el significante y el significado (Lash, 1997: 21).

En los años sesenta, sobretodo en su segunda mitad, coexistían dos sensibilidades que se traslapaban, una que llegaba a su punto más alto pero comenzaba a declinar y otra que apenas comenzaba a expresarse. El régimen de significación de la modernidad tardía se encontró con señales y adelantos de un régimen de significación en gestación, el posmoderno. La sensibilidad de la modernidad tardía ya albergaba características de la sensibilidad posmoderna centrada en las imágenes, aunque todavía era predominantemente *discursiva*:

1) [daba] prioridad a las palabras sobre las imágenes; 2) [valoraba] las cualidades formales de los objetos culturales; 3) [promulgaba] una visión racionalista de la cultura; 4) [atribuía] una importancia social a los *sentidos* de los textos culturales; 5) se [trataba] de una sensibilidad del yo y no tanto del ello; 6) [operaba] a través del distanciamiento del espectador respecto del objeto cultural (Lash, 1997: 220).⁶

Cine e internacionalización de imágenes y narrativas juveniles

El cine previo al 68 muestra las inquietudes juveniles, sus conflictos generacionales con padres y adultos representantes de la autoridad doméstica y estatal respectivamente; sus posiciones ante una sexualidad reprimida; su rebeldía política y una estética iconoclasta y performativa. El cine era ya una diversión universal. En el campo de la industria cinematográfica estadounidense se habían dado confrontaciones internas en los cincuenta por causa del macartismo. Después de la cacería de brujas, la delación entre pares, los juicios públicos vergonzosos, los suicidios de acusados injustamente, en Hollywood resurgieron los defensores de la libertad de expresión y creación.

⁶ Solo se cambiaron los tiempos de los verbos para adecuar el enunciado de las características a la sintaxis del párrafo

Mientras tanto en Francia, justo al cerrar la década de los cincuenta y abrir la siguiente, se inició un ciclo filmográfico que comenzó con una cinta que mostraba la vida rebelde de un adolescente y que se convirtió en película de culto. La empatía hacia los jóvenes se expresaba en un cine donde ellos eran los protagonistas. François Truffaut, fue el director de la trascendental película: *Los cuatrocientos golpes* (1959), que prefiguró la creciente importancia que cobrarían los adolescentes y jóvenes en los años venideros. Otro film importante e igualmente premonitorio fue *Sin aliento* (1960) dirigida por Jean Luc Godard. Cinta que narra el aquí y ahora de un pareja dispar, un ladrón de autos y una joven norteamericana viviendo en París. Las escenas y diálogos íntimos y callejeros de Michel (Jean Paul Belmondo) y Patricia (Jean Seberg), dan cuenta de las preocupaciones existenciales de dos personajes, cada uno de ellos “underground” a su manera en la Francia del inicio de los sesenta. Jean Seberg en la vida real fue una extensión de la Patricia cinematográfica, o viceversa, un personaje femenino real representado en la ficción de un film. Era una mujer insumisa y por ello mal vista y marginada por la meca del cine americano. Una actriz rebelde, consecuente e irredenta. Esos dos jóvenes directores formaron parte de la Nouvelle Vague (Nueva ola), grupo de realizadores vanguardistas conformado por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivvete, Éric Rohmer y Cloude Chabrol y que se aglutinó en torno a la revista *Cahiers du Cinéma*.

El cine inglés de la segunda mitad de los sesenta era igualmente crítico de las costumbres de la sociedad de su época y “juvenilista” en sus temas. A través de relatos protagonizados por jóvenes lúdicos e inconformes expresó la crisis de los valores de la conservadora y vetusta sociedad inglesa. Su tono fue de comedia y drama bien ensamblados, al que sumaba la frescura de sus historias, espontaneidad y calidad de los actores y la anti-solemnidad y sentido del humor para burlarse del *stablishment* inglés. En *El Knack y como lograrlo*, (1965), un joven le pide consejos a un donjuanesco amigo para conquistar mujeres. Aparece una inocente provinciana aún virgen. El inexperto joven se enamora de ella mientras el amigo seductor la asedia y en el lance pierde su encanto, su “pegue”, su *knack*. Las escenas callejeras y juegos de estos jovencuelos sorprenden la

mirada desaprobatoria de una sociedad adulta que se debate entre la tradición y el cambio. En *Morgan un caso clínico*. (1966), Morgan es un joven artista plástico comunista casado con una bella mujer de clase alta. Las locuras y excentricidades de este joven –mezcla de creatividad artística, fantasía y alienación política–, se incrementan con la separación de su esposa. La cinta era una tragicomedia donde uno terminaba simpatizando con el joven Morgan –tan loco como los personajes que lo rodeaban–, deseando que sus alucinaciones revolucionarias se cumplieran. La película fue otro ejemplo del llamado *free cinema* inglés.

Una película que retrató imaginativamente la realidad, subjetividad, atmósfera y “vibras” de la Inglaterra de los sesenta fue *Blow up* (1968), dirigida por Michelangelo Antonioni. Basada en un cuento de Julio Cortázar, la trama sirve para presentar la esencia de la nueva cultura juvenil inglesa. Sexo fácil, rock, minifaldas y algo de vacío existencial; ocupaciones creativas: esbeltas modelos con existencias libres y un fotógrafo que vive de retratarlas y, en medio de la trama, una *troupe* de mimos que intervienen la cotidianidad e involucran al personaje principal en actos que parecerían absurdos, pero eran la representación de una inquietud colectiva que llamaba a la reflexión, como el acto extraordinario que trastoca la rutinaria dramaturgia que ejecutamos diariamente; como el *performance* del interaccionismo simbólico: “una actuación puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman, E., *citado por*, Franco 2014). Aquí el *performance* es una forma dramática de acción, desasosiego e intervención en la realidad, es anuncio de la performatividad posmoderna con algunas pinceladas de surrealismo. En el film proliferan las imágenes del presente veloz y sin sentido de una ciudad moderna al borde de la posmodernidad.

Estas cintas presentaban el presente vertiginoso e iconoclasta que a su paso derrumba imágenes del pasado mediato e inmediato, con narrativas desparpajadas y sencillas en el caso de *Morgan un caso clínico*, o complejas e introspectivas en el caso de *Blow Up*. Al verlas los jóvenes de otros tierras deseaban ser tan libres como las y los protagonistas de esas historias.

Los movimientos estudiantiles de 1968

Para comprender los comportamientos de la industria cultural en los años sesenta-setenta, habría que posicionarla en relación con las ya mencionadas vertientes de los movimientos juveniles de la época: la de los movimientos estudiantiles y la de los movimientos juveniles contraculturales; a momentos marcharon juntos, expresando las posibilidades de la unidad de lo diverso, en otros, actuaron por separado. Ambas vertientes tuvieron sus vanguardias. En ese período las protestas políticas y culturales mezclaron pasados con presentes, formas de acción, organización y demandas heredadas de los movimientos sociales y socioculturales de la década de los veinte. Como ya apuntamos, los abrevaderos de donde se alimentan respectivamente los movimientos estudiantiles y contraculturales son la revolución rusa, las llamadas vanguardias artísticas que surgieron en la segunda década del siglo XX y los movimientos socioculturales que vinieron después.

El año sesenta y ocho es un año de encuentro y engarce de dos eras: una modernidad tardía –vieja, pero para algunos sociólogos y filósofos aún vigente–, y otra, la naciente posmodernidad o –según opiniones divergentes–, nuevas modernidades o simples prolongaciones de la modernidad tardía. Un hecho insoslayable es que el movimiento estudiantil francés representó el parte aguas y, al mismo tiempo, un momento liminar de cambio y síntesis de dos eras conformadas por dos sectores del movimiento: uno cuyas acciones colectivas tenían todavía una fuerte influencia de las formas de organización, lucha y consignas del movimiento obrero y, simultáneamente, otro, compuesto por una generación de estudiantes y jóvenes que anunciaban los movimientos sociales futuros, con demandas que intervenían los tiempos y espacios de la reproducción social y la imaginación colectiva.

Las huelgas de los trabajadores franceses en mayo y junio, acompañadas de movilizaciones obrero-estudiantiles estuvieron a punto de derrocar al gobierno de Charles de Gaulle. La presencia de los trabajadores fue la característica que diferencia al 68 francés de las acciones y movilizaciones juveniles de otros países.

Representaba la combinación de formas de lucha y demandas que tenían su origen: en la tradición de lucha obrera del siglo XIX que llevó al triunfo de la Revolución Rusa, y en el propio movimiento estudiantil que recogía experiencias de más de medio siglo de acción colectiva juvenil.

El movimiento estudiantil francés tuvo otra singularidad, además de unir las demandas de la clase obrera con las propias, consiguió mantener durante su desarrollo una tensa, compleja, contradictoria y complementaria relación entre la vieja izquierda estudiantil y las diferentes expresiones de la nueva. En sus consignas, pintas y carteles mostraba, por un lado, el encuentro y coincidencias con el movimiento obrero: “viva la ocupación de las fábricas”, “abolición de la sociedad de clase”; y, por el otro, demandas de una parte del movimiento estudiantil empeñada en hacer cambios en la cultura de la época, yendo más allá del proceso laboral, adentrándose en la vida cotidiana para subvertirla. Utilizaba frases que expresaban un hedonismo disruptivo que se oponía a la moral conservadora y puritana de la época: “cada vez que hago el amor, tengo más ganas de hacer la revolución”, “la imaginación al poder”, “bajo los adoquines está la playa”, mostraba que estas movilizaciones tenían un pie en la modernidad tardía y otro en la posmodernidad.

En medio de estos llamados pintados en las paredes de los *campus* y la ciudad, estaban panfletos, documentos y acciones que expresaban la visión de un activismo opuesto a la sufridora militancia tradicional –sectaria, centralizadora, antidemocrática, ortodoxa y heroica- de los viejos partidos de izquierda. En contraparte surgieron los comités de acción y otros grupos cuyos imaginarios políticos alternativos formaban parte de una nueva izquierda que reivindicaba, entre otras cosas, la democracia directa, el igualitarismo y la autogestión (Teodori, 1978: 482), además de una cultura política democrática, libertaria, gozosa, abierta y antiolemne, una nueva izquierda heterodoxa con propuestas que Daniel Cohn Bendit y su hermano sintetizaban de la siguiente manera:

1. El reconocimiento de la pluralidad y la diversidad de tendencias políticas en el movimiento revolucionario [...];
2. la revocabilidad de los delegados y del poder efectivo de la colectividad [...];
3. la circulación de ideas y la lucha permanente contra todo acaparamiento de la información y del saber [...];
4. la lucha contra todo tipo de

jerarquización [y, sobretodo]; 7. la superación en la práctica de toda tentación de origen hebraico-cristiano que nos haga concebir la lucha como algo intrínsecamente abnegado y sacrificado, y la comprensión de que la lucha revolucionaria sólo puede concebirse como un juego en el que todos desean participar (citado por Teodori, 1978: 486-487).

Se han hecho comparaciones entre las características de lo que ocurrió en 1968 y lo que pasó en 1848, una conclusión evidente es que a diferencia de las luchas de 1848 centradas en Europa, las acciones colectivas estudiantiles de 1968 involucraron a jóvenes de diversos países del planeta; desde el viejo continente hasta al continente americano, pasando por los territorios capitalistas y socialistas de la época.

Diversas y valiosas deducciones surgen a partir de la comparación de los muchos y variados movimientos de 1968. Reduzco mis contrastaciones a los movimientos de Francia, EUA, Checoslovaquia y México, ¿la razón?: fueron paradigmáticos de los movimientos del llamado primer mundo, de un país socialista y uno del tercer mundo. Agrego a Inglaterra por el papel que jugó la juventud y sus acciones contraculturales que obligaron a que la industria cultural diera un giro a sus posiciones tradicionales, orillándola a crear una cultura pop crítica del modo de vida y los imaginarios de la sociedad inglesa.

Del análisis de las diferencias y similitudes, el grado de la participación obrera, la influencia de las posturas contraculturales, los tipos de sociedad a los que se oponían y las alternativas que planteaban, sumado al conocimiento de las singularidades de cada movilización surgen importantes conclusiones. Lo primero que podemos constatar es la presencia de movimientos juveniles (estudiantiles o no) en ambos lado del mundo, en aquellos años bipolar. Capitalismo y socialismo fueron blanco de las inquietudes juveniles por cambiar la sociedad: llegar al socialismo en países como Francia o darle a éste un carácter democrático y humanista como en Checoslovaquia. En el México de aquellos años, el movimiento estudiantil, por su duración, avances en su relación con otros sectores de la sociedad, así como la desmesura en la violenta represión que sufrió –fue el que registro el mayor número de muertos–, representó la punta de lanza de una movilización que tuvo sus equivalentes en otros países del tercer mundo latinoamericano.

Es evidente que el 68 francés es paradigma de los movimientos estudiantiles de los sesenta, aunque la primera acción importante de este tipo – el *Free speech movement*–, haya tenido lugar en la Universidad de Berkeley en 1964. En Francia, lo que comenzó siendo una revuelta estudiantil se vio potenciado por la participación de los trabajadores parisinos como ya explicamos líneas arriba, este hecho determina la identidad sociopolítica de un movimiento que abre la era de los nuevos movimientos sociales sin cerrar la de los viejos.

En las movilizaciones en EUA, por el contrario, los obreros brillaron por su ausencia, incluso en algunos casos llegaron a confrontar agresivamente a los estudiantes pacifistas. En un país que había institucionalizado y adaptado al sistema a su clase obrera, la juventud en general era un sector no controlado por el Estado y, dentro de ella, los estudiantes universitarios en particular, quienes, junto a sectores del movimiento hippie y su vanguardia politizada, los yippies –así llamados por las siglas del Youth International Party (YIP), Partido Internacional de la Juventud–, encabezado por Abbie Hofmann y Jerry Rubin, conformaron un amplio movimiento que corrió paralelamente a las acciones antirracistas de los jóvenes negros, coincidiendo con ellos en algunas marchas y actos. En suma, en EUA: una nula participación de los trabajadores y acciones pacifistas performativas de estudiantes y hippies politizados, fueron los rasgos que caracterizaron y diferenciaron al movimiento estudiantil y juvenil estadounidense contra la guerra de Vietnam y el *american way of life*. Los hippies, sus múltiples consignas hedonistas y contraculturales – “amor y paz”, “si se siente bonito lo hago”, “hagamos el amor y no la guerra”–, la psicodelia y, a su manera, la propuesta utópica de la abolición de la propiedad privada en sus comunas, formaron parte de singulares acciones y propuestas lúdicas de una oleada de jóvenes inconformes dentro de la sociedad más opulenta del mundo.

En Inglaterra las acciones de masas no fueron tan numerosas o espectaculares como las de Francia, EUA, Checoslovaquia o México, sin embargo el sesgo cultural que tomaron sus demandas pacifistas y contraculturales, se tradujo en un movimiento volcado a transformar las costumbres y el uso del tiempo libre, con la finalidad de romper la rutina de la vida

cotidiana de una sociedad particularmente conservadora, esta fue una de las razones que propició la que fue una verdadera revolución sociocultural, que impactó la sexualidad, los estilos de vida de su reproducción social y las industrias culturales durante el período que abarcó la segunda mitad de los sesenta a la primera de los setenta, principalmente en la moda, el diseño gráfico, el cine y la música.⁷

En el análisis comparativo de los movimientos de 1968, destaca el hecho de que sólo en Francia aparecieron demandas económicas y laborales, aunque las reivindicaciones no tuvieron relación con problemas de pobreza en ese país. Eran demandas que apuntaban al control obrero de las fábricas, buscaban beneficiar al proletariado y a la sociedad en su conjunto, y acabar con el Estado capitalista. En Checoslovaquia las banderas fueron políticas con claras repercusiones en lo social. Tenían como objetivos alcanzar una vía más humana para su socialismo, acabar con la dependencia de la URSS y desaparecer las burocracias autoritarias del Estado. En Inglaterra y Estados Unidos definitivamente no hay demandas económicas. La composición social de las movilizaciones o los movimientos socioculturales que crearon una cultura pop alternativa y contestataria en Inglaterra o el movimiento hippie y yippie en EUA, era de clases medias y altas, escolarizadas y de familias económicamente estables. En suma, eran lo que los sociólogos afines a la teoría de la movilización de recursos llamarían movimientos sociales de la “opulencia”, en contraposición a los “movimientos de crisis” que “tienen su caldo de cultivo en situaciones que perturban el modo de vida de individuos y grupos sociales, como por ejemplo el desempleo generalizado, la escasez repentina de alimentos y otros desarreglos de gran impacto” (Casquette, 1998).

⁷ Uno de los errores a los que llevaba la información de los medios –que sólo presentaban noticias sensacionalistas sobre las jóvenes inglesas y sus audaces minifaldas o de los grupos de rock que conformaron lo que en México se denominó la ola inglesa–, era pensar que esos fenómenos representaban un reflejo de una sociedad abierta, tolerante y culturalmente avanzada. Nada más erróneo, eran síntomas o signos que revelaban lo contrario. La contracultura de parte de la juventud urbana inglesa era respuesta a una sociedad, si bien moderna, al mismo tiempo, profundamente conservadora sobretodo en sus costumbres. Algo semejante a lo que sucedió en los años de la llamada movida madrileña: sus grupos de rock y su aparente liberación sexual plasmada en las películas de Pedro Almodovar, eran respuestas culturales a la sociedad conservadora y represiva heredada del franquismo.

El caso de México, aunque la desigualdad era un problema por resolver, el movimiento estudiantil no tuvo demandas de carácter económico. Su composición mayoritaria estaba conformada por sectores de clase media e incluso miembros de la clase alta. Algo en cierta medida extraño para un país del en aquellos años denominado tercer mundo, era la ausencia de una clase obrera y una sociedad civil en movimiento. La explicación de la singular estabilidad política del país, se sustentaba en la combinación del crecimiento económico desde la posguerra hasta la década de los sesenta y una paz laboral y civil, garantizada por pactos interclasistas encabezados por un Estado corporativo y centralizador. La presencia de gobiernos antidemocráticos e inhibidores del conflicto social, favorecía la casi ausencia de huelgas y otros enfrentamientos obrero-patronales. Se sostenían sobre la base de una cierta estabilidad económica que propició el crecimiento de una clase media urbana que, si bien no tenía la capacidad adquisitiva de las del primer mundo, ganaba lo suficiente para enviar a sus hijos a la universidad. Los jóvenes estudiantes, aprovecharon el tiempo y el espacio de la vida universitaria, para reflexionar sobre la ausencia de libertades democráticas y una vida política signada por el autoritarismo de gobiernos emanados de la revolución institucionalizada y su partido. Experimentaron los actos represivos y el control de sus vidas cotidianas por parte de un Estado omnipresente y paternalista que les escamoteaba libertades y obstaculizaba los cambios políticos y culturales, apoyado en la figura de la *familia nuclear revolucionaria*, base de la reproducción de la vida diaria y el sistema político, garante de la permanencia de una revolución políticamente esclerotizada y culturalmente conservadora.

Es interesante observar, distancias guardadas, la similitud de las demandas políticas entre el sesenta y ocho mexicano y checoslovaco cuya principal exigencia era una mayor democratización en sus respectivos países y regímenes. Sin embargo, a pesar de no ser parte primordial y explícita de las consignas de dichos movimientos, en ambos subyacía una necesidad de cambios culturales y políticos profundos, para juventudes que ya no aceptaban el orden conservador de los regímenes de estas naciones, ambos resultado de revoluciones sociales,

directamente en el caso de México e indirectamente en el caso de Checoslovaquia.

Respondiendo a las preguntas del inicio. En efecto el sesenta y ocho fue una revolución cultural y política en los dos lados del mundo bipolar; fue un sueño de jóvenes que sumó a su neo-romanticismo las influencias de la revolución rusa, de las vanguardias artísticas de los veinte, y de las acciones colectivas y movimientos juveniles que le antecedieron; fue el inicio del fin de la modernidad tardía, de su cultura y su arte; fueron batallas democratizadoras, socialistas, pacifistas y contraculturales, con demandas radicales e impostergables para el aquí y ahora de un momento histórico singular.

Comparación entre los movimientos estudiantiles de 1968

País	Demandas políticas	Demandas socio económicas	Demandas y consignas culturales	Contra	A favor	Participación obrera	Peso de acción contracultural
Francia	x	x	x	Capitalismo	Socialismo libertario	Alta	Medio
EUA	x		x	<i>Stablishment</i> , Racismo y guerra de Vietnam	Democracia igualitaria, pacifismo, psicodelia, comunas hippies	Nula	Alta
Inglate-rra	x		x	Guerras y Conservadurismo	Pacifismo, revolución psicodélica	Poca	Alta
México	x		x	Revolución institucional autoritaria	Revolución no autoritaria y democracia	Poca	Bajo
Checo-eslo-vaquia	x	x	x	Socialismo autoritario	Socialismo humano y democracia	Alta	Bajo

Elaboración: José Othón Quiroz Trejo

Industria cultural, vanguardias artísticas y contracultura

En la actualidad, se utiliza el término contracultura para hablar de acciones sociales, culturales y artísticas que se oponen a la cultura establecida. Algunos la identifican con la cultura *underground*. Para Mario Maffi “el underground no ha surgido de la nada. Sus raíces se remontan a los años inmediatamente posteriores

a la segunda guerra mundial y, sobre todo, a los años cincuenta” (Maffi, 1972: 7). Continúa su disertación diciendo que el término:

...se difundió alrededor de 1963. Entonces tenía una aplicación limitada: se refería a cierto tipo de cine, de diarios y revistas, con una connotación estrictamente lingüística – *underground* = subterráneo, irregular, clandestino– y un vago sentido de conspiración. Pero a partir de 1963 (fecha aproximada) el término se fue extendiendo poco a poco a un campo cada vez más vasto, identificándose finalmente con una parte de la cultura juvenil (y no exclusivamente) de los Estados Unidos y, por reflejo, de otros países. Así pues el *underground* indicaba aquella ‘nueva sensibilidad’ –y sus productos culturales y sociales– nacida originariamente en los años cincuenta y convertida en la década sucesiva en “nueva cultura”, “cultura alternativa”, “contra-cultura” (*Loc. cit.*).

Por otro lado, Luis Racionero plantea que los términos contracultura y cultura *underground* no significan lo mismo. *Underground* es “la tradición del pensamiento heterodoxo que corre paralela y subterránea a los largo de toda la historia de occidente” (Racionero, 1977: 10). Es un concepto más amplio que el de contracultura, a la que define como “la manifestación formal de una encarnación pasajera del *underground* en la década de los sesenta” (*Ibid*).

La referencia pasada más cercana a estos movimientos, en términos de acción sociocultural en EUA, fue la llamada *beat generation* de los años cincuenta, mientras en Europa fueron los existencialistas. De ahí parten los *beat* norteamericanos, la internacional letrista y los situacionistas.⁸

El antecedente remoto de la tradición heterodoxa y subterránea que desemboca en la contracultura de los años sesenta-setenta del siglo XX, se ubica en la Inglaterra del siglo XVIII, me refiero a William Blake, cuya obra literaria y pictórica así como su propia vida lo llevan a ser considerado eslabón importante en la construcción de la contracultura. El poeta y polemista, contestatario e iconoclasta, antecedió a Lord Byron, Mary Shelley y Charles Baudelaire y forma parte de una larga tradición histórica que llega hasta la contracultura de EUAe Inglaterra de los años sesenta.

⁸ Para profundizar en el conocimiento de estos grupos y movimientos artísticos y socioculturales, véanse el extraordinario libro de Greil Marcus (1999) y el no menos interesante, aunque un tanto conservador, de Carlos Granés (2011).

Las rutas históricas de los fenómenos culturales van más allá de la noción lineal de la racionalidad moderna. La contracultura o –según Racionera– lo underground forman parte de la vertiente de un río que viene de muy lejos y, tras sus propios vericuetos, conecta presentes con remotos pasados. Así sucedió con el nombre del californiano grupo de rock *The Doors* (Las puertas), cuyo cantante – Jim Morrison– también escribía poesía. En principio el nombre del grupo proviene de un ensayo del escritor heterodoxo Aldous Huxley sobre el uso de la mezcalina, al que título *Las puertas de la percepción*. Pero siguiendo la ruta retrospectiva a través de la historia cultural, dicha frase viene del poema *El matrimonio del cielo y el infierno* de Blake, título provocativo y “contracultural” para su época. Aparece en una estrofa al final de la plancha 14, donde Blake dice: “Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecería a los hombres como realmente es: Infinito” (Blake, 2007: 245).

Otros antecedentes y a la vez fuentes de inspiración e influencias en el underground sesentero, fueron las vanguardias artísticas de inicios de la primera parte del siglo XX. Elementos del Dadaísmo, el Futurismo y el Surrealismo aparecen resignificados en los actos, modos de creación y rasgos estéticos de las acciones y obras contraculturales de los sesenta-setenta. Entre las tres vanguardias, tal vez el Dadaísmo sea el que más aporte influencias a los movimientos socioculturales y artísticos alternativos y contraculturales. Del Futurismo, en cierta medida tomarán la actitud provocadora de sus escritos, pero de ninguna manera su faústica admiración hacia el progreso y su espíritu belicoso y profascista. El surrealismo aporta su gusto por lo irracional y lo imaginario, donde la realidad está impregnada de sueños.

El Dadaísmo está presente en otros importantes movimientos o acciones heterodoxas y contraculturales del siglo, como el Situacionismo. Para dimensionar su presencia en el cine, la música y las actitudes y acciones de grupos como los Beatles, los Doors o Pink Floyd basta con conocer lo que los propios dadaístas opinaban de su movimiento. Uno de sus miembros, Hugo Ball, expresaba:

Al dadaísta le gusta lo insólito e incluso lo absurdo. Sabe que la vida se afirma en la contradicción y que su época está enfocada, como ninguna otra, hacia la destrucción de lo que es generosamente sereno. Acoge con alegría cualquier máscara, cualquier juego de

escondite, siempre que le permita engañar a su mundo (citado en, Béhar y Carassou, 1996: 13-14).

Su espíritu burlón e iconoclasta se expresa en una actuación de Richard Huelsenbeck en el Cabaret Voltaire donde, parodiando el Manifiesto del Partido Comunista, expresa, entre otras cosas:

Nobles y respetados ciudadanos de Zurich, estudiantes, artesanos, obreros, vagabundos, errantes sin meta de todos los países ¡uníos! [...] Hemos encontrado a Dadá, somos Dadá, tenemos a Dadá. Dadá fue hallado en un diccionario, no significa nada. Es la nada significativa cuyo significado es que significa algo. Queremos cambiar el mundo con nada, queremos cambiar la poesía y la pintura con nada, y queremos acabar con la guerra con nada (citado en, Béhar y Carassou, 1996:14).

Tristán Tzara otro de sus miembros fundadores, en el *Manifiesto Dadá 1918*, repetirá lapidariamente: “Dadá no significa nada” (*Ibid*: 14) y años más tarde Francis Picabia, en su *Manifiesto caníbal Dadá* reafirmará lo dicho por Tzara:

Dadá no siente nada, no es nada, nada, nada/ Es como vuestras esperanzas: nada/ Como vuestros países: nada/ Como vuestros ídolos: nada/ Como vuestros políticos: nada/ Como vuestros héroes: nada/ Como vuestros artistas: nada/ Como vuestras religiones: nada (Citado en *Ibid*: 27).⁹

En 1968 están presentes varias posturas políticas y estéticas, ortodoxas y heterodoxas que se convirtieron en ofertas teórico-prácticas para los estudiantes movilizados. Cayendo en el binarismo, por motivos de espacio, las reduciré a dos. El marxismo que se debatía entre el dogmatismo estalinista y la necesidad de renovarse, devolverle su carácter original y ponerlo al día en reflexiones sobre cuestiones como la libertad y la democracia. Y los grupos de una nueva izquierda heterodoxa y libertaria, entre los que se contaban las corrientes los situacionistas, los autogestionarios, anarquistas, el sector que giró en torno a los hermanos Gabriel y Daniel Cohn-Bendit, así como algunas marxistas renovadores, La vieja izquierda se quedó en el Partido Comunista o se renovó sin cambiar, creando una

⁹ Para constatar la presencia de la iconoclasia dadaísta en las expresiones artísticas y culturales de los sesenta-setenta valga contrastar la letra de *God*, canción del John Lennon de 1970 con el Manifiesto Caníbal Dadá: “Dios es un concepto/Con el cual medimos nuestro dolor/ Lo diré otra vez/ Dios es un concepto/ Con el cual medimos nuestros dolor, sí, sí/ No creo en la Magia/ No creo en I ching/ No creo en la Biblia/ No creo en el Tarot/ No creo en Hitler/ No creo en Jesús/ No creo en Kennedy/ No creo en Buda/ No creo en el Mantra/ No creo en Gita/ No creo en el Yoga/ No creo en los Reyes/ No creo en Elvis/ No creo en Zimmerman (Bob Dylan)/ No creo en los Beatles/ Sólo creo en mi/ Yoko y yo/ Esa es la realidad/ El sueño ha terminado/ Qué puedo decir/ El sueño ha terminado...” (Lennon, 1970: 58).

especie de nueva vieja izquierda. Mientras que la izquierda heterodoxa retomó de los situacionistas las reivindicaciones para transformar la vida cotidiana. De la izquierda libertaria tomó su inmediatez radical para combatir las promesas de la vieja izquierda –siempre postergadas por transiciones hacia futuros inciertos–. De los anarquistas y autogestionarios la exigencia de “democracia directa, ‘aquí y ahora’, negación de toda jerarquía” y la identificación del quehacer político como placer (Teodori, 1978: 509).

La relación entre izquierdas y contracultura era y es clara. La vieja izquierda rígida, sufridora y dogmática relegaba la cultura a un epifenómeno determinado por la estructura económica y, haciendo eco de las posiciones marxistas contra la bohemia, consideraba a la contracultura como un fenómeno pequeñoburgués y, por lo tanto, no solo la relegaba sino, en muchos casos, la combatía. Por el contrario, la nueva izquierda, en su quehacer político diario y en la estética de sus acciones, daba cabida a la creatividad heterodoxa y contracultural.

Cultura de masas, Arte, arte pop, pop anodino, pop alternativo, contracultural y politizado

La narrativa de los sesenta-setenta está atravesada por y en gran medida reflejada en la vida de un grupo de rock: *Los Beatles*. La música plasmada en discos de diferentes presentaciones –sencillo, *extended play* y *long play*– era un importantísimo vehículo de comunicación que le daba presencia y permanencia en el público, al principio en el radio, a través del cual llegaba a los oídos y mentes de escuchas obligados a ejercer la imaginación ante la ausencia de imágenes visuales.

La cultura y contracultura de los sesenta-setenta fue un fenómeno que removió el arte, la cultura de masas y la industria cultural en sus diferentes ámbitos, tiempos, disciplinas, ofertas, demandas, géneros, subgéneros, etc. Arte “puro” y masas se constituyeron en los dos extremos de una relación mediada por la industria cultural y el proceso de capitalización del arte. Las disciplinas artísticas, sus campos y fronteras fueron removidos, se crearon conceptos híbridos que

daban cuenta de nuevas mezclas. Arte, pop art, pop anodino,¹⁰ pop alternativo, pop alternativo politizado daban cuenta de un *mainstream* obligado a moverse al ritmo de los cambios. Surgieron las vanguardias adecuadas a esos tiempos, los Beatles fueron una de ellas. Sujetos y objetos de la cultura de masas y la industria cultural, tuvieron momentos en que parecían un producto elaborado desde las altas esferas de la industria disquera, prestos a satisfacer los gustos de multitudes en plena histeria colectiva, y otros donde fueron francamente instituyentes y contraculturales.

En ese sentido habría que identificar tres etapas en el paso de este grupo por la música y el espectáculo que representaban sus conciertos y producciones musicales. La primera (1960-1966) constituye su faceta pop anodina, la segunda fue el período pop alternativo o contracultural (1966-1970) y la última, el pop contracultural politizado, que surge cuando el grupo se separa y cada uno de sus miembros emprende sus propios proyectos. Paul McCartney se mantendrá en su estilo, mientras George Harrison y John Lennon buscarán otras rutas para su creación musical, modos de vida y posiciones políticas. Es un momento de definición personal donde cada miembro del cuarteto recorrerá sus propios caminos para encontrar los núcleos centrales de sus identidades y profundizar en ellos. Cuando Lennon canta: “el sueño ha terminado”, estamos ante su despedida musical del cuarteto y los 10 años que permaneció unido: “Ayer/ Yo era el tejedor de sueños/ Pero ahora he nacido/ Yo era la morsa/ Pero ahora soy John/ Así pues queridos amigos/ Bien, sólo tienen que seguir/ El sueño ha terminado” (Lennon, 1970. 58).

En el inicio de su carrera Los Beatles poco se diferenciaban de otros grupos. Esa labor comenzó con la creación de una imagen socializada del grupo – con ayuda de los medios de comunicación visual y del trabajo de “producir al grupo” por parte de la industria cultural y su propio manager–. El corte de pelo y

¹⁰ Algunos le llaman pop comercial. Denominar anodino a esta variante del pop tal vez sea injusto con los artefactos culturales de frontera que buscaban *renovar* ese pop hecho para divertir o ayudar a las masas a evadirse de la realidad, o pasar al pop contracultural y politizado de la época. Esta noción es parte de una tipología conceptual que busca encontrarse con la realidad y representarla lo más fielmente posible. Sólo las investigaciones enriquecerán o superarán estas nociones y mostrarán su capacidad de recoger cabalmente la realidad de fenómenos socioculturales objetivos o subjetivos, reales e imaginarios.

sus vestimentas los uniformaron, el desparpajo e ironía de sus declaraciones ante los medios les dieron la identidad que los diferenció y encumbró en el gusto de adolescentes y jóvenes. Los medios, firmas disqueras y del espectáculo crearon un producto juvenil para seguidores del mismo tipo. Contingentes de “fans” a la caza de lo nuevo e ídolos con quien identificarse, esperaban cada sencillo lanzado por las radiodifusoras y avalado por su ascenso en la lista de popularidad musical más conocida, el *Hit Parade*. Asistían a sus conciertos –verdaderos rituales colectivos laicos, actos de identificación y relación social donde la emoción colectiva dominante era la histeria–. En esa época Los Beatles fueron un claro el ejemplo del “pop popular anodino” y de la relación trilateral entre el grupo, seguidores y sociedad en general. A través de la música y sus actuaciones como hechos propiciadores y generadores de identidades colectivas, el grupo influía en sus seguidores y la sociedad y, éstos, en el grupo.

La segunda fase se inicia en 1966 con el disco *Revolver*. Cansados de las giras, con las identidades individuales hechas trizas, en gran medida por satisfacer los gustos de las masas, comienzan a preocuparse por cambiar la música y las letras de sus canciones. Observando y absorbiendo las influencias de los movimientos sociales juveniles, en un ambiente en el que florecen éticas, estéticas y eróticas contestatarias ligadas a sus propias búsquedas existenciales (todavía de grupo), deciden buscar un pop con mayor sentido; donde música, letras y producción se relacionen con disciplinas y subdisciplinas del arte, el diseño gráfico, la música clásica o la literatura para reflejar nuevas estéticas y posiciones alternativas ante la vida, así como las experiencias sensoriales de sus incursiones en la psicodelia. Sus discos se convierten en verdaderos objetos de arte. El punto culminante de este proceso es la producción del *Sargent Pepper's lonely hearts club band* en 1967. Fue en ese álbum donde fusionaron el trabajo de artistas plásticos, ilustradores y diseñadores gráficos que crearon una portada que invitaba a explorar y conocer a diversos personajes de la historia reciente: actores, actrices, deportistas, literatos, filósofos, científicos, músicos, cómicos y gurús admirados por el grupo. La hechura del empaque del álbum y la fotografía que lo identificaba rompían las reglas del formato común, más allá de los discos

estábamos ante un objeto integral cargado de sentidos, en el cual la creatividad oponía una franca resistencia al mercantilismo (Hernández y Granados, 2016: 63). La música y las letras exigían reflexión, atrás quedaban los mensajes fáciles de un pop anodino para multitudes interesadas simplemente en salir de lo cotidiano y experimentar las emociones y sensaciones colectivas de un concierto

Durante el renovado proceso creativo que va de 1966 a 1968, el grupo promovió y formó parte del avance de la sensibilidad figurativa y cultura visual de la época, era la expresión de una sensibilidad que iniciaba su transición de la modernidad tardía a la posmodernidad. Produjeron la película *Magical mystery tour* y, en psicodélicos dibujos animados, *El Submarino amarillo*. La relación entre el pop art y el pop alternativo y contracultural en que se sumergieron, da cuenta de la trayectoria de unos Beatles cada vez más sofisticados, cuyas letras eran cada día más reflexivas –narraciones de experiencias oníricas plenas de surrealismo psicodélico-. Cultivan la experimentación musical, fusionan el rock con la música clásica, sin perder el toque pop que les daba la posibilidad de mantener y renovar su público, a través de relaciones ya no mediadas por el concierto en vivo sino por el disco, el video clip y el cine. En sus entrevistas y declaraciones aparecían destellos de dadaísmo y en las portadas de sus discos y material audio visual rasgos de surrealismo.

La etapa contracultural de los Beatles y el propio grupo como colectivo se agotaron. Mientras tanto, las muestras de rebeldía juvenil de la parte final de la década de los sesenta buscaban nuevos rumbos. La resistencia y cerrazón de los gobernantes a cualquier cambio en el orden establecido, la represión explícita o sutil sobre los movimientos sociales, estudiantiles y contraculturales, las drogas y otros excesos, diezmaron lo movimientos juveniles y minaron sus sueños de transformar el sistema, acabar con la injusticia y desigualdad que propiciaba y las normas restrictivas que imponía en la vida cotidiana. La contracultura entró en franca decadencia. Apareció una sensación de desencanto en los jóvenes contestatarios, y al ver que sus batallas democratizadoras y pacifistas no surtían efecto, radicalizaron sus acciones colectivas. La primera mitad de los setenta fue testigo del surgimiento de movimientos juveniles, obreros, campesinos y populares

más politizados en el tercer mundo. El contexto económico, político, cultural y social del momento, influyó en el giro que dio el pop contracultural hacia un pop contracultural más politizado y radical.

La transición del pop contracultural a secas (con su propio carácter reflexivo), a un pop más radical, fue sutil y por diferentes vías, no solo entre cada uno de los miembros del grupo, sino entre los grupos de rock más populares en Inglaterra y EUA. Aunque coetáneos, los Rolling Stones no siguieron el mismo trayecto hacia los cambios que los Beatles iniciaron. No es una casualidad que justo en 1968, el cuarteto de Liverpool lanzará la canción *Revolution* y los Rolling Stones *Street fighting man*. Mick Jagger había observado presencialmente una multitudinaria marcha hacia la Embajada de Estados Unidos en Londres. Mientras John Lennon escribió la canción en su casa, manteniéndose al tanto del acontecimiento a través de los medios y la prensa underground. Le propuso a Paul McCartney sacar la canción como sencillo pero éste no estuvo de acuerdo, argumentando que la canción no era suficientemente comercial (Turner, 1999: 169). Tal vez, este hecho fue parte de las razones por la que el contenido de la canción de los Beatles fue tan ambivalente y la de los Rolling Stones tan directa. Especulando, quizá esta diferencia al lado de muchas otras, haya sido parte de los motivos de la salida de John Lennon y la separación del grupo. Respecto a los desacuerdos musicales entre Lennon y McCartney, estamos ante variaciones sesenteras de una discusión decimonónica sobre el arte puro y el arte comprometido. John Lennon encontraría su nuevo rumbo en la virtuosa mezcla de ambas posturas –arte puro y comprometido–. Como músico, alquimista y rebelde, combinaría sonidos, armonías, palabras e ideas políticas, logrando un pop contracultural, radical y politizado, sin caer en el panfleto.

Lo que siguió fue la separación del grupo y el encuentro de sus miembros consigo mismos. Ringo Starr optó por lanzar algunas canciones sin demasiadas pretensiones. Paul McCartney se instaló en su zona de confort de música dulzona, de buena hechura pero intrascendente. George Harrison siguió componiendo y experimentando fusiones musicales, a su manera también se radicalizó, una muestra de su compromiso con la contracultura radical, fue su

apoyo como productor de la cinta *La vida de Brian* (1978). Comedia satírica sobre la religión en los tiempos que vivió Jesús, realizada por el grupo de cómicos ingleses *Monty Python*, que causó enorme revuelo y diferentes expresiones de censura en varios países, comenzando por Inglaterra.

Esta nación se mantuvo a la vanguardia en la generación de grupos de rock que combinaban innovación musical, reflexión introspectiva, protesta contra el sistema y denuncia de la esencia alienante de sus instituciones y prácticas. Siguiendo la inercia que dejaron los Beatles varios grupos se radicalizaban, algunos ejemplos: en 1969, sale a la venta el álbum *In the court of de Crimson King* de King Crimson; en 1971 apareció la canción *No nos engañarán otra vez* (*Won't get folled again*) del grupo The Who y en 1973 *Money* de Pink Floyd. Las luchas sociales se recrudecieron en países desarrollados y subdesarrollados. De los hippies se desprendían los yippies o hippies politizados. Continuaba la guerra en Vietnam y aumentaban las marchas unitarias en su contra.

John Lennon entra a la década de los setenta (1971) con el álbum y la canción *Imagine*. Vive a fondo su relación con Yoko Ono. Con ella realiza una nueva síntesis creativa, el disco y lo que vendría después, representan el encuentro del músico con el arte contemporáneo de la reconocida artista conceptual. Su pop retoma al arte y se enriquecen las letras de sus canciones. *Imagine* se convierte en himno para los jóvenes de su generación. Lennon y Yoko realizan performances pacifistas. Juntos marchan por las calles protestando contra la guerra en general y la de Vietnam en particular. Durante 1971 en una entrevista para la revista *Rolling Stone* (junto con Yoko Ono), Lennon expresa:

... siempre fui propenso a lo político en cierto sentido, ¿sabes? En los dos libros que he escrito, aunque los escribiera en una suerte de aparente sinsentido joyceano siempre había críticas a la religión, incluso tengo una obra de teatro entre un obrero y un capitalista. Satiricé al sistema desde niño. Escribía y confeccionaba revistas en la escuela y las repartía por ahí. Tenía mucha conciencia de clase, siempre con una astilla al hombro (como se dice en el barrio), porque entendía lo que me ocurría y sabía que se nos venía la represión de la clase. Eso era un pinche dato, que en el huracán Beatle se me quedó fuera, y me fui mucho más allá de la realidad por un rato (Alí y Blackburn, 2013: 1/15).

Cerrando este largo apartado, algunos pensaban que la frase ‘El sueño ha terminado’ se refería a los años sesenta, y era solo una despedida de Lennon dirigida al grupo de los Beatles y no una declaración del fin de una era o década. La contracultura es un fenómeno histórico con expresiones que van y vienen a lo largo de esa modernidad que se inició a finales del siglo XVIII. Sin duda la contracultura o el underground, representan la culminación de un largo proceso y parecía que ya era pertinente hablar sobre su agotamiento.¹¹ De cualquier manera la discusión sobre la decadencia de la contracultura fue tan importante como las reflexiones sobre el fin de la modernidad tardía. Lo que entraba en crisis era la contracultura moderna y su quintaescencia: la contracultura de los sesenta-setenta.

Decae la contracultura heredera de la revolución francesa y de artistas, poetas y literatos heterodoxos ingleses como William Blake, Thomas de Quincey, Lord Byron; esa contracultura que tanto criticó Daniel Bell (Bell, 1982), y que hoy es cultura instituida. Los llamados provocadores de Baudelaire a “espantar a la burguesía” ya no asustan a empresarios o yuppies del *capitalismo gore* (Valencia: 2019) ávidos de “emociones” fuertes. Esa contracultura en la actualidad solo sirve para narcotizar a la juventud y a muchos adultos. Asistimos a su declive. Pero el underground definido por Luis Racionero, esa “tradición del pensamiento heterodoxo que corre paralela y subterránea a lo largo de toda la historia de occidente” (Racionero, 1977: 10), continua viva, a espera de una nueva contracultura cuyos contenidos no alcanzamos a prefigurar.

Umberto Eco reflexiona sobre el Pop

En Inglaterra y EUA el arte alternativo sesentero recurrió a las estéticas de la cultura hecha por o para las masas. Buscó acercarse a imágenes, mitos y

¹¹ Era una realidad que en la primera mitad de la década de los setenta la contracultura, sobre todo el movimiento hippie, mostraba francos signos de decadencia y tergiversación de sus posturas. El asesinato de Sharon Tate por parte de la banda de Charles Manson en 1969, mostró que letras de canciones mal entendidas y consignas retorcidas por mentes desquiciadas, producían violencia en lugar de “amor y paz”. Hubo otros síntomas del crepúsculo de ese movimiento sociocultural, pero dejemos la reflexión sobre éstos para los antecedentes del siguiente capítulo de esta historia por entregas.

símbolos populares para representarlos y, simultáneamente, ampliar su mercado hacia nuevos consumidores –no solo provenientes de las clases altas sino las clases medias ilustradas–. El arte pop sacudió al arte y éste al arte pop y al arte popular. En este sentido y utilizando los términos académicos de críticos que habían discutido la cultura de masas en los cincuenta, el arte que formaba parte del la *highcult* se aproximó al arte popular (*lowcult*) creando un arte más digerible: el pop art (*middlecult o masscult*). En los años estudiados, artistas pop y artistas académicos confluían en un ambiente donde predominaba la contracultura. Los protagonistas de acciones artísticas vanguardistas saltaron las barreras de las viejas definiciones rígidas de sus diversas disciplinas, logrando mezclas complejas pero funcionales –arte-música-cine-teatro, más los que se pudiera acumular–. En EUA Surgió un conjunto de artistas plásticos (Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Richard Segal, etc.) que fueron parte del arte pop. Sobre las intrincadas rutas del pop y al arte, Umberto Eco, expresa que el pop:

...ha significado un violento retorno al arte figurativo tras el largo período del arte abstracto, ha sellado la reconciliación entre el arte de vanguardias y las masas; ha presentado un arte, al menos en apariencia, comprensible, acabando con el divorcio que impedía a grandes masas del público ir a ver ciertas exposiciones en las que no comprendían el significado de los cuadros; el pop a logrado la vuelta al arte figurativo y ha conseguido también algo más: ha asimilado lo figurativo al arte de masas, ha elevado las manifestaciones de éstas a la dignidad de arte de vanguardia y arte de museo (Eco, 1974: 18-19).

Refiriéndose a aquel pop que entabla batallas cotidianas para llegar a nuevos consumidores, incrementando al mismo tiempo la calidad y claridad de sus expresiones formales y reivindicando la libertad de creación, el mismo autor nos dice: “Cuando el pop entra en la cultura de masas produce films como *El submarino amarillo*, notable e interesante ejemplo de fenómeno de éxito artístico de las comunicaciones de masas...”. Ese pop de los Beatles con un pie dentro de la industria cultural y otro situado en la cultura alternativa, aprovechó la relativa autonomía sustentada en la calidad de su música y la identificación con grandes públicos juveniles que garantizaba su éxito comercial.

Los lapsos de efervescencia social, esos estados o estadios nacies, esos momentos instituyentes con sociabilidades expansivas y contestatarias que

propiciaron la transformación de las relaciones entre artistas, industria cultural y cultura de masas, son excepcionales y esporádicos. Y así como hubo años esperanzadores como los sesenta-setenta, también los hay de retrocesos y largos y aletargados períodos sin rumbo. Así son y han sido los ciclos de la historia de la cultura y el arte, caprichosos y sinuosos caminos de ida y vuelta, avances y regresos. Por otro lado, el arte pop representó un adelanto que enriqueció a la cultura de masas, pero en el lance perdió capacidad y “legitimidad estética” para poder criticar a dicha cultura. Eco concluirá, sus reflexiones sobre el arte pop manifestando: “Sin, embargo, no creo que, hoy en día, un artista pueda ponerse a hacer pop con la intención de estar juzgando desde arriba la cultura de masas. Está dentro de ella,” (Eco, 1974: 20).

Algunas conclusiones

Esa singular década, 1968-1976, representa un desafío a las visiones maniqueas y simples en torno a la complejidad y alcances de la cultura de masas y a los cuestionamientos sobre la rigidez y maquiavélica manipulación de masas por parte de la industria cultural. Ésta, no sin fuertes resistencias internas y presiones externas, a punta de creatividad y rebeldía de músicos, cineastas, actores, artistas plásticos, ilustradores, cómicos, etcétera, se abrió a la contracultura y a la promoción de un pop más propositivo y de mejor calidad, en medio de un ambiente estudiantil contestatario y notables mudanzas en los gustos de públicos juveniles.

La industria cultural, que en un principio apoyaba un pop anodino e intrascendente –combinación de poco arte y mucha comercialización–, mantenía satisfechos a sus consumidores acríticos y, al mismo tiempo, participaba en los procesos de capitalización del arte. Más tarde, abrió sus puertas a lo nuevo, bajo la presión de una camada de jóvenes productores de mercancías culturales o bienes culturales en proceso de mercantilización, inconformes con el *status quo* del arte y la cultura de masas. Otro factor que favoreció a esa apertura, fue el incentivo que representaban para las industrias culturales las potenciales

ganancias resultado de la incorporación al mercado de un número considerable de nuevos consumidores jóvenes.

Productores y consumidores de objetos culturales, estaban impregnados e influidos por las ideas de un modernismo que se venía fortaleciendo desde el siglo XIX, impulsado por individuos y grupos de creadores de vanguardia. En su renovación o puesta al día, la industria cultural aprovechó la moderna propensión compulsiva de buscar lo nuevo y renovarlo constantemente, así como el hedonismo de los jóvenes, su necesidad de vivir en el aquí y ahora, el hartazgo ante la racionalidad avasallante de un mundo materialista, además del propio encumbramiento del artista como profeta laico de la nueva cultura, herencias de un modernismo romántico, iconoclasta y provocador que formaban parte del imaginario colectivo juvenil.

La industria cultural, atenta a los efectos de las transformaciones del arte y el pop en busca de la creación y promoción de una cultura de masas diferente, aceptó las mezclas entre las disciplinas artísticas, los mestizajes propiciados por una dinámica interrelación arte, arte pop, pop anodino y pop crítico y/o contracultural. Simultáneamente, en aquellos años de insólita agitación social, artística y cultural mudaron también las masas, los nuevos públicos y sus respectivos gustos, en el marco de un mundo convulsionado social, cultural y políticamente y un creciente proceso de estetización de la vida social, que jugó un papel relevante en la creación de masas dispuestas a experimentar cambios en sus patrones de consumo, optando por espectáculos, bienes simbólicos o artefactos de sentido diferentes. Todo ello como parte de un fenómeno social de mayor alcance: el crecimiento y consolidación de lo que algunos llamaban la clase cultural (Bell, 1982: 51) o nueva clase (Gouldner, 1980), de la que formaban parte: la propia industria cultural, sus consumidores, los artistas, instituciones educativas, sectores del Estado dedicados a promover la cultura, etc. Lo cuál llevó a transformaciones de los regímenes de significación; de las configuraciones objetivas de las economías culturales y subjetivas; de las sensibilidades de la emergente cultura juvenil, que fueran canalizadas a través de nuevos canales

marginales de producción, distribución y consumo de arte y cultura o industrias culturales más abiertas y liberales atentas a esos cambios.

Los movimientos juveniles de los sesenta-setenta, los nuevos artistas, las nuevas expresiones del arte y el arte pop impactaron a la industria cultural. Ésta se adaptó a las tiempos y absorbió la protesta, a momentos la inutilizó y la convirtió en incentivo para generar bienes culturales más complejos. La contracultura y la cultura de protesta presionaron a la industria cultural y lograron su apertura a la incorporación y comercialización de la nueva sensibilidad juvenil; pero no lograron cambiar su economía cultural –elementos que involucran la producción circulación y consumo de los objetos culturales– que, a la larga se renovó y aprovechó los estímulos y cambios de los sesenta-setenta para revitalizarse y posteriormente acomodarse a los tiempos de regresión que vivieron después.

Bibliografía

Alí, Tariq y Blackburn, Robin (2013) “La entrevista perdida de John Lennon (y Yoko Ono)”, realizada en 1971, publicada 1980. *Suplemento semanal La Jornada*. 17 de marzo de 2103. N° 941, pp. 1/15.

www.jornada.unam.mx/2013/03/17sem-tariq.html

Bell, Daniel (2001) *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. España: Alianza Universidad.

Bell, Daniel (1982) *Las contradicciones culturales del capitalismo*, España: Alianza Universidad.

Blake, William (2007). España. Ediciones Hiperión.

Blow up. (1968) Dirigida por Michelangelo Antonioni. Inglaterra-Italia: productor Carlo Ponti.

Buelna, M. E., Gutierrez, J. L., Ávila S. (2014) “Los años cincuenta. Consumo y bienestar para la sociedad de masas”, *Los sueños de la modernidad. Un viaje sin fin*. México: UAM-AZC.

Béhar, Henry y Carassou, Michel (1996) *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona: Editorial Península.

Casquette, Jesús (1998) *Política, cultura y movimientos sociales*. Bilbao: Editorial Bakeaz.

El Knack y como lograrlo. (1965) Dirigida por Richard Lester. Inglaterra: producida por Oscar Lewenstein.

Eco, Umberto (1974) “Reflexiones acerca del pop. El arte pop” en, *Los movimientos pop*, España: Salvat editores.

Franco, Fernando (2014) *El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler*, Córdoba, Argentina: Universidad de Córdoba y Centro de Estudios Avanzados.

Gránes, Carlos (2011) *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México: Taurus.

Gouldner, Alvin (1954) *Wildcat strike. A study in worker management relationships*, New York: Harper Torchbooks.

Gouldner, Alvin (1980) *El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase*, España: Alianza Universidad.

Hernández, José y Granados, Alan (2016) "La música clásica británica y la germánica. Reflexiones sobre una nota de pie de página de Max Weber". *Apreciaciones socioculturales de la música*. México: UAM-Azcapotzalco.

Iepes, Heriberto (2018) *Contra la tele-visión*, México: Conaculta-Tumbona Ediciones-Fonca.

La vida de Brian (1978). Dirigida por Terry Jones. Inglaterra: productores John Goldstone y George Harrison (productor ejecutivo).

Lash, Scott (1997). *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Lennon, John (1970) "God", *Plastic Ono Band*. Apple records. Inglaterra: Producido por John Lennon, Yoko Ono y Phil Spector.

Los cuatrocientos golpes. (1959) Dirigida por François Truffaut, Francia: Georges Charlot.

Morgan un caso clínico. (1966). Dirigida por Karel Reisz. Inglaterra: producida por Leon Clore.

Maffesoli, Michel (1998) "Sobre el tribalismo", *Estudios sociológicos XVI*, 46. México: Colmex.

Maffi, Mario (1972) *La cultura underground, vol. I*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Marcus, Greil (1999) *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Racionero, Luis (1977) *Filosofías underground*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Sin Aliento. (1960) Dirigida por Jean-Luc Godard. Francia: producida por Georges de Beauregard.

Sward, Keith (1975) *The legend of Henry Ford*. New York: Atheneum.

Teodori, Massimo (1978) *Las nuevas izquierdas europeas (1956-1976)*, Vol. II. Barcelona: Editorial Blume.

Tiempos modernos. (1935) Dirigida por Charles Chaplin. EUA: producida por Charles Chaplin.

Turner, Steve (1999) *A hard's day write. The stories behind very Beatles song*. New York: Harper Resource.

Valencia, Sayak (2019) *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. México: Paidós.

Zalpa, Genaro (2011) *Cultura y acción social*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.