



DICK HEBDIGE

SUBCULTURA

El significado del estilo Paidós Comunicación 157

CINCO

Función de la subcultura

Hasta el momento hemos descrito las subculturas presentadas en los capítulos anteriores como una serie de respuestas mediadas a la presencia en Gran Bretaña de una importante comunidad negra. Como hemos visto, la proximidad de las dos posiciones —la juventud blanca de clase trabajadora y los negros— invita a la identificación, e incluso cuando esta identidad es reprimida o abiertamente combatida, las formas culturales negras (la música, por ejemplo) siguen ejerciendo un influjo determinante sobre el desarrollo de cada estilo subcultural. Ha llegado el momento de explorar la relación entre estas subculturas espectaculares y el resto de grupos (padres, maestros, policía, juventud «respetable», etc.) y culturas (culturas adultas de clase trabajadora y clase media) fren-

te a los cuales tan ostensiblemente se define. La mayoría de autores sigue tendiendo a atribuir un excesivo significado a la oposición entre jóvenes y mayores, entre hijos y padres, citando los ritos de paso que, hasta en las sociedades más primitivas, se emplean para marcar la transición de la infancia a la madurez.¹ En tales estudios, sin embargo, brilla por su ausencia toda noción de especificidad histórica, toda explicación de por qué esas formas concretas se producen en ese momento concreto.

Es casi un tópico hablar del período posterior a la Segunda Guerra Mundial como un momento de grandes cambios en el que los tradicionales esquemas de vida en Gran Bretaña se vieron barridos y sustituidos por un sistema nuevo, superficialmente menos regido por las clases. En particular, los sociólogos han hecho hincapié en la desintegración de la comunidad de clase trabajadora² y han demostrado cómo la demolición del tradicional entorno de adosados baratos y tiendas de barrio sólo hizo que los cambios fueran más profundos e intangibles. Como observa Berger (1967), los referentes no son únicamente «geográficos sino también biográficos y personales», y la desaparición de los referentes familiares tras la guerra presagiaba el derrumbe de toda una forma de vida.

Sin embargo, pese a la confianza con que los políticos tanto laboristas como conservadores aseguraban que Gran Bretaña estaba entrando en una nueva era de prosperidad ilimitada e igualdad de oportunidades y que «nunca lo habíamos tenido tan bien», las clases se resistieron a desaparecer. Sí se transformó de manera drástica, en cambio, el modo en que las clases *se vivieron a sí mismas*, esto es, las distintas formas en que la experiencia de

clase halló expresión en la cultura. El advenimiento de los medios de comunicación de masas, los cambios en la constitución de la familia, la organización de la escuela y el trabajo, las transformaciones en el estatus relativo del trabajo y el ocio, todo ello sirvió para fragmentar y polarizar a la comunidad de clase trabajadora, generando una serie de discursos marginales dentro de los amplios límites de la experiencia de clase.

La evolución de la cultura juvenil debiera verse como una simple parte de este proceso de polarización. Específicamente, podemos citar el incremento relativo en el poder adquisitivo de la juventud de clase trabajadora,³ la creación de un mercado diseñado para absorber el excedente resultante, y los cambios en el sistema educativo derivados de la Ley Butler de 1944 como factores que contribuyeron a la emergencia, tras la guerra, de una conciencia generacional entre los jóvenes. Esta conciencia seguía enraizada en una experiencia generalizada de clase, pero se expresaba en formas distintas de las tradicionales y en ocasiones abiertamente antitéticas a éstas.

La persistencia de la clase como categoría significativa en la cultura juvenil, sin embargo, no se ha reconocido de modo general hasta fechas relativamente recientes y, como veremos, la irrupción aparentemente espontánea de estilos juveniles ha propiciado que ciertos autores hablasen de la juventud como nueva clase, entendiéndola como una comunidad de indiferenciados Consumidores Adolescentes. No fue hasta los años sesenta, cuando Peter Willmott (1969) y David Downes (1966) publicaron sendos trabajos de investigación sobre las vidas de los adolescentes de clase trabajadora,⁴ cuando el mito de una cultura juvenil libre de clases empezó a verse seriamente

cuestionado. Dicho cuestionamiento se comprende mejor en el contexto de un debate más amplio sobre la función de la subcultura, que durante largo tiempo ha preocupado a los sociólogos especializados en la teoría de la desviación. Parece conveniente incluir aquí una breve panorámica sobre algunas de las aproximaciones a la juventud y la subcultura nacidas en el transcurso de este debate.

El estudio de la subcultura en Gran Bretaña evolucionó a partir de una tradición de etnografía urbana cuyos inicios se remontan al siglo XIX: los trabajos de Henry Mayhew y Thomas Archer,⁵ y las novelas de Charles Dickens y Arthur Morrison.⁶ Sin embargo, hasta la década de 1920 no surgiría una aproximación más «científica» a la subcultura, con una metodología propia (la observación participante); fue entonces cuando un grupo de sociólogos y criminólogos de Chicago empezó a recopilar datos sobre bandas callejeras de jóvenes y grupos marginales (delincuentes profesionales, contrabandistas, etc.). En 1927, Frederick Thrasher presentó un informe sobre unas mil bandas callejeras, y posteriormente William Foote Whyte describió extensamente en *Street Corner Society* los rituales, rutinas y ocasionales hazañas de una banda.

La observación participante sigue siendo la fuente de algunas de las más interesantes y sugestivas descripciones de la subcultura, pero el método también arrastra una significativa serie de lacras. En concreto, la ausencia de esquemas de trabajo analíticos o explicativos siempre ha dotado a esta clase de trabajos de un estatus marginal dentro de la tradición mayoritariamente positivista de la sociología dominante.⁷ Y, más crucial aún, esa ausencia es la responsable de que, aunque proporcionen gran ri-

queza de detalles descriptivos, los informes basados en la observación participante obvian, o cuando menos subestiman, el significado de las relaciones de clase y de poder. En estos trabajos la subcultura tiende a aparecer como un organismo independiente cuyo funcionamiento es ajeno a los contextos sociales, políticos y económicos más amplios. A resultas de ello, la descripción de la subcultura suele quedar incompleta. Por chandleriana que fuera su prosa, por veraces y meticulosos que fueran los detalles proporcionados por la observación participante, pronto se puso de manifiesto que el método necesitaba el apoyo de otros procedimientos más analíticos.

Durante los años cincuenta, Albert Cohen y Walter Miller trataron de suplir la inexistente perspectiva teórica rastreando continuidades y rupturas entre los sistemas de valores dominantes y subordinados. Cohen puso el énfasis en la función compensatoria de la banda juvenil: los adolescentes de clase trabajadora que no rendían lo suficiente en la escuela se unían a las bandas en sus horas libres para desarrollar fuentes alternativas de autoestima. En la banda, los principales valores del mundo normal —contención, ambición, conformismo, etc.— eran reemplazados por sus opuestos: el hedonismo, el desafío a la autoridad y la búsqueda de placer (Cohen, 1955). También Miller se centró en el sistema de valores de la banda juvenil, pero en este caso subrayando las semejanzas entre las culturas de la banda y la de los padres, sosteniendo que muchos de los valores del grupo marginal se limitaban a reiterar de forma distorsionada o aumentada las «grandes inquietudes» de la población de clase trabajadora adulta (Miller, 1958). En 1961, Matza y Sykes emplearon la noción de valores subterráneos para explicar la existencia de culturas juve-

niles tanto legítimas como delictivas. Al igual que Miller, estos autores reconocieron que los objetivos y las metas potencialmente subversivos estaban presentes en sistemas por lo general juzgados como perfectamente respetables. Encontraron en la cultura juvenil los mismos valores subterráneos (búsqueda de riesgo, emoción) que servían para apuntalar, y no para socavar, el *ethos* diurno de la producción (postergación de la gratificación, rutina, etc.) (Matza y Sykes, 1962; Matza, 1964).⁸

Tiempo después estas teorías serían puestas a prueba en trabajos de campo desarrollados en Gran Bretaña. En los sesenta, Peter Willmott publicó su investigación sobre el abanico de opciones culturales al alcance de los chicos de clase trabajadora en el East End londinense. Lejos de las frívolas proclamas de autores como Mark Abrams (1959),⁹ Willmott concluía que la idea de una cultura juvenil completamente ajena a la idea de clase era prematura y carecía de sentido. Observó, en cambio, que los estilos de ocio al alcance de los jóvenes se modulaban a través de las contradicciones y divisiones intrínsecas a una sociedad de clases. Por su parte, Phil Cohen fue el encargado de explorar a fondo las modalidades en que las experiencias específicas de clase se codificaban en estilos de ocio que, después de todo, se habían originado mayormente en el East End londinense. Cohen también se interesó por los vínculos entre la cultura juvenil y la parental, e interpretó los distintos estilos juveniles como adaptaciones parciales de cambios que habían perturbado a la *totalidad* de la comunidad del East End. Definió la subcultura como «[...] una solución de compromiso entre dos necesidades contradictorias: la necesidad de crear y expresar la autonomía y la diferencia respecto a los pa-

dres [...] y la necesidad de mantener las identificaciones con los padres» (Cohen, 1972a). En ese análisis, los estilos *mod*, *ted* y *skinhead* fueron interpretados como intentos de mediar entre experiencia y tradición, entre lo familiar y lo nuevo. Y, para Cohen, la «función latente» de la subcultura era la de «[...] expresar y resolver, aunque sea mágicamente, las contradicciones que permanecen ocultas o sin resolver en la cultura parental» (Cohen, 1972a). Los *mods*, por ejemplo

[...] trataron de hacer realidad, si bien en una relación imaginaria, las condiciones de existencia del trabajador no manual con movilidad social [...] [mientras que] [...] su argot y sus formas rituales [...] [seguían subrayando] [...] muchos de los valores tradicionales de la cultura de sus progenitores (Cohen, 1972a).

Por fin una lectura tomaba en consideración todos los factores ideológicos, económicos y culturales que, en su interacción, influyen en la subcultura. Al cimentar su teoría en los detalles etnográficos, Cohen pudo inserir la clase en su análisis a una escala mucho más compleja que antes. En lugar de presentar la clase como un conjunto abstracto de determinaciones externas, la mostró en acción, como fuerza material en la práctica, disfrazada, por así decir, en la experiencia y exhibida en el estilo. La materia prima de la historia podía refractarse, mantenerse y «manipularse» en la línea de una cazadora *mod*, en las suelas del calzado de un *teddy boy*. Las incertidumbres de clase y de sexualidad, las tensiones entre conformismo y desviación, familia y escuela, trabajo y ocio, quedaban fijadas de forma a la vez visible y opaca; Cohen elaboró

el sistema con el fin de reconstruir esa historia, de meterse bajo la piel del estilo y arrancarle sus significados ocultos.

El trabajo de Cohen sigue siendo el modelo más apropiado que tenemos para leer el estilo subcultural. Con todo, para subrayar la importancia y el significado de la clase se vio obligado a conceder un peso quizás excesivo a los vínculos entre las culturas de clase trabajadora juveniles y adultas. Existen diferencias igualmente significativas que deben ser reconocidas. Como hemos visto, en la posguerra emergió *realmente* una conciencia generacional entre jóvenes, e incluso allí donde la experiencia era compartida entre padres e hijos dicha experiencia iba probablemente a ser interpretada, expresada y manejada de forma distinta por ambos grupos. De este modo, mientras que obviamente hay puntos en los que las «soluciones» de padres y adolescentes convergen e incluso se solapan, al tratar de la subcultura espectacular no tenemos que concederles una preeminencia absoluta. Y al tratar de relacionar el estilo subcultural con su contexto generativo deberíamos tener cuidado de no enfatizar demasiado la sintonía entre la cultura respetable de clase trabajadora y las formas, globalmente más marginales, que aquí nos ocupan.

Por ejemplo, es indudable que los *skinheads* reafirmaron los valores ligados a la comunidad obrera tradicional, pero lo hicieron *en contra* de una generalizada renuncia a esos valores por parte de la cultura parental, y *en un momento en que* semejante afirmación de las clásicas preocupaciones existenciales de la clase trabajadora se consideraba inapropiada. De manera similar, los *mods* se enfrentaron a cambios y contradicciones que simultáneamente

estaban afectando a la cultura parental, pero lo hicieron en términos de su propia problemática hasta cierto punto autónoma, mediante la invención de «otro lugar» (el fin de semana, el West End) definido *en contra* de los espacios familiares del hogar, el *pub*, el club del trabajador, el barrio (véase la pág. 77).

Si ponemos el énfasis en la integración y la coherencia a costa de la disonancia y la discontinuidad, corremos el riesgo de negar la manera misma en que la forma subcultural cristaliza, objetualiza y comunica la experiencia del grupo. Nos veríamos en aprietos, por ejemplo, para encontrar en la subcultura *punk* alguna tentativa simbólica de «recuperar elementos socialmente cohesivos destruidos en la cultura parental» (Cohen, 1972a) más allá de la mera cohesión en sí: la expresión de una identidad de grupo fuertemente estructurada, visible y con sólidos lazos de unión. Más parece, en cambio, que los *punks* estuvieran parodiando la alienación y el vacío que tanto han inquietado a los sociólogos,¹⁰ llevando deliberadamente a término las más negras predicciones de la crítica social tremendista, y celebrando en clave satírica la muerte de la comunidad y el derrumbamiento de las formas tradicionales de significado.

Por lo tanto, sólo con reservas podremos aceptar la teoría del estilo subcultural de Cohen. Más adelante trataré de repensar la relación entre las culturas parental y juvenil prestando una mayor atención a todo el proceso de significación en la subcultura. Por ahora, sin embargo, no debemos permitir que estas objeciones resten méritos a la importancia global de la contribución de Cohen. No es exagerado afirmar que la idea de estilo como respuesta codificada a unos cambios que afectan a la comunidad

entera ha transformado literalmente el estudio de la cultura juvenil espectacular. Muchas de las investigaciones elaboradas en *Resistance Through Rituals* (Hall y otros, 1976a) se basaban en la premisa fundamental de que el estilo podía ser leído de este modo. Empleando el concepto gramsciano de la hegemonía (véanse las páginas 30-35 de esta obra), los autores interpretaron la sucesión de estilos culturales juveniles como formas simbólicas de resistencia, síntomas espectaculares de una disensión más amplia y, por lo general, subterránea que caracterizó todo el período de posguerra. Esta lectura del estilo plantea una serie de cuestiones que debemos examinar, y la aproximación a la subcultura adoptada en *Resistance Through Rituals* proporciona la base para buena parte de lo que sigue. Empezaremos con la noción de especificidad.

Especificidad: dos clases de *teddy boy*

Si tomamos como punto de partida la definición de cultura empleada en *Resistance Through Rituals*, «cultura es ese ámbito en que los grupos sociales desarrollan distintos esquemas de vida e imprimen una *forma expresiva* a su experiencia social y material» (Hall y otros, 1976a), descubriremos que cada subcultura representa una forma distinta de manejar la «materia prima de la existencia social» (Hall y otros, 1976a). Pero ¿en qué consiste exactamente esa «materia prima»? Marx nos dice: «Los Hombres crean su propia historia, pero no simplemente a su gusto, no la crean bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente interpuestas, dadas y transmitidas desde el pasado» (Marx, 1951).

En efecto, la materia (esto es, las relaciones sociales) que sin cesar se transforma en cultura (y, por lo tanto, en subcultura) nunca es «prima», nunca está sin refinar. Siempre está mediatizada, influida por el contexto histórico en el que se da, planteada ante un territorio ideológico específico que le confiere una vida y unos significados concretos. Salvo que estemos dispuestos a emplear algún paradigma esencialista de la clase trabajadora en cuanto ineluctable portadora de una Verdad absoluta y transhistórica,¹¹ no deberíamos esperar que la respuesta subcultural sea infalible en cuanto a las relaciones reales que se dan en el capitalismo, ni siquiera que esté *necesariamente* en contacto, en sentido inmediato alguno, con la posición que materialmente ocupa dentro del sistema capitalista. Las subculturas espectaculares expresan lo que por definición es un conjunto imaginario de relaciones (véanse las páginas 108-109). La materia prima de que están hechas es a la vez real e ideológica. Se transmite a los miembros individuales de una subcultura a través de una variedad de canales: la escuela, la familia, el trabajo, los medios de comunicación, etc. Además, esa materia está sujeta al cambio histórico. Cada «instancia» subcultural representa una «solución» a un conjunto específico de circunstancias, a unos problemas y contradicciones concretos. Por ejemplo, las «soluciones» *mod* y *teddy boy* fueron elaboradas en respuesta a coyunturas diferentes que las situaron en distintas posiciones respecto a las formaciones culturales existentes (las culturas inmigrantes, la cultura parental, las otras subculturas, la cultura mayoritaria). Nos centraremos en un ejemplo para apreciarlo mejor.

Hubo dos grandes momentos en la historia de la subcultura *teddy boy* (los años cincuenta y los setenta). Pero,

aun manteniendo la misma relación de antagonismo con la comunidad inmigrante negra que sus contrapartidas de los cincuenta (véanse las págs. 74-75), los *teds* más recientes se posicionaron de forma distinta respecto a la cultura de los padres y a otras culturas juveniles.

Los primeros años cincuenta y los últimos setenta comparten algunos rasgos obvios: los vocabularios de «austeridad» y de «crisis», sin ser idénticos, se parecen y, lo que es más importante, la ansiedad ante los posibles efectos de la inmigración negra sobre el empleo, la vivienda y la «calidad de vida» se vio acentuada en ambos períodos. Las diferencias, sin embargo, son mucho más decisivas. La presencia, en el segundo período, de una cultura juvenil alternativa y predominantemente obrera (el *punk*), muchos de cuyos miembros defendieron activamente ciertos aspectos de la vida de los antillanos, sirve para distinguir claramente los dos momentos. Los primeros *teds* habían marcado un nuevo principio. En palabras de George Melly (1972), ellos representaron «la vanguardia oscura de la cultura *pop*» y, pese a su escasez numérica, fueron casi universalmente atacados por la prensa y los padres como síntoma del inminente declive de Gran Bretaña. Por su parte, en los años setenta el concepto mismo de *revival* dio a los *teddy boys* un aire de legitimidad. Al fin y al cabo, en una sociedad que parecía generar un asombroso número de modas y manías, los *teddy boys* eran prácticamente una institución: una parte auténtica, aunque dudosa, de la herencia británica.

De modo que a los jóvenes que participaron en este *revival* les fue concedida una aceptabilidad en ciertos barrios, aunque sólo fuera limitada. Podían ser mirados con tolerancia, e incluso con un velado afecto, por aquellos

adultos de clase trabajadora que, fueran en sus tiempos *teds* o chicos normales, sentían una cierta nostalgia por los años cincuenta y cuyas memorias fragmentarias les evocaban un pasado más simple y estable. El *revival* recordaba un tiempo que parecía sorprendentemente lejano y comparativamente seguro; casi idílico en su estólido puritanismo, en su sentido de los valores, en su convicción de que el futuro podía ser mejor. Liberados del tiempo y del contexto, estos *teds* de segunda generación se permitieron flotar inocentemente, mecidos por la nostalgia de los setenta, a mitad de camino entre el Fonz de la televisiva *Happy Days* y un anuncio reciclado de Ovaltine. Paradójicamente, pues, la subcultura que inicialmente había proporcionado tan dramáticos signos de cambio podría acabar aportando una suerte de continuidad en su forma revivida.

En líneas generales, las dos soluciones *teddy boy* respondieron a unas condiciones históricas específicas, formuladas en atmósferas ideológicas totalmente distintas. A finales de los setenta no había posibilidad alguna de recabar el apoyo de la clase trabajadora para los optimistas imperativos de la reconstrucción: «Tendremos que aguantar», «Espera y verás», etc. El desencanto extendido entre la clase trabajadora por el Partido Laborista y por la política parlamentaria en general, el declive del Estado de bienestar, la vacilante economía, la prolongada falta de empleo y el problema de la vivienda, el desgaste de la comunidad, el fracaso del consumismo a la hora de satisfacer las necesidades reales y la inacabable ronda de conflictos industriales, cierres y piquetes, todo ello sirvió para generalizar la sensación de que los rendimientos disminuían, en radical contraste con el combativo optimis-

mo del período anterior. Apoyado sin duda por constructos ideológicos retrospectivamente situados en la Segunda Guerra Mundial (la instigación, alrededor de 1973 y como respuesta ante los prolongados conflictos industriales, la crisis petrolífera, la semana laboral de tres días, etc., de un espíritu patriótico necesitado de enemigos, más propio de tiempos de guerra; la sustitución del concepto «alemán», más concreto, por el de «fascista»), todos estos fenómenos se combinaron con la visibilidad de las comunidades negras para hacer del racismo una solución mucho más creíble para los problemas vitales de la clase obrera.

Además, el vestuario y la conducta de los *teddy boys* tuvo distintas connotaciones en los setenta. Por supuesto, el «robo» de un estilo perteneciente a la clase alta que en un principio hizo posible todo el estilo *teddy boy* llevaba mucho tiempo olvidado, y junto a él se había perdido irrevocablemente la naturaleza exacta de la transformación. Más aún, los modales chulescos y la agresividad sexual tuvieron significados distintos en las dos épocas. El narcisismo de los primeros *teds* y la gimnasia carnal de los bailes *jive* habían sido un arma arrojada lanzada contra lo que Melly (1972) describe como «un mundo gris, monocromo, donde los buenos chicos jugaban al ping-pong». La incombustible fidelidad de los *teds* de segunda generación a los tradicionales estereotipos de «chico malo» se reveló, en cambio, tan obvia como reaccionaria. Al son de unos discos gastados por el uso, vestidos con ropas que eran verdaderas piezas de museo, estos *neoteds* resucitaron toda una serie de convenciones sexuales (la galantería, el cortejo) y un machismo arrogante —esa «pintoresca» combinación de chauvinismo, brillantina y

brotos de violencia— que ya en la cultura parental había sido entronizada como *el* modelo de comportamiento masculino: un modelo que los febriles excesos de la «sociedad permisiva» de posguerra habían mantenido intacto.

Todos esos factores *acercaron* la subcultura *teddy boy* en su segunda encarnación a la cultura parental y contribuyeron a definirla frente a otras opciones culturales juveniles del momento (*punks*, seguidores del *northern soul*, rockeros *heavy metal*,¹² hinchas de fútbol, *pop* mayoritario, «respetables», etc.) Por estas razones, llevar una cazadora con una bandera a la espalda en 1978 no significaba lo mismo ni del mismo modo que en 1956, pese a que los dos grupos de *teddy boys* idolatrarán a los mismos héroes (Elvis, Eddie Cochrane, James Dean), cultivasen los mismos tupés y ocuparan aproximadamente la misma franja social. Los conceptos inseparables de *coyuntura* y *especificidad* (en los que cada subcultura representa un «momento» distintivo, una respuesta particular a un conjunto particular de circunstancias) son, por lo tanto, indispensables para un estudio del estilo subcultural.

Las fuentes del estilo

Hemos visto cómo la experiencia codificada en las subculturas se configura en distintos espacios (el trabajo, el hogar, la escuela, etc.). Cada uno de esos lugares impone su propia estructura única, sus propias reglas y significados, su propia jerarquía de valores. Aunque esas estructuras se articulan entre sí, lo hacen sintácticamente.

Tanto las unen las diferencias (hogar frente a escuela, escuela frente a trabajo, hogar frente a trabajo, privado frente a público, etc.) como las semejanzas. Por decirlo en los términos, un tanto retóricos si se quiere, de Althusser, constituyen diferentes niveles de la misma formación social. Y aunque sean, como Althusser se esfuerza en señalar, «relativamente autónomas», esas estructuras siguen estando articuladas, en las sociedades capitalistas, en torno a la «contradicción general» entre Capital y Mano de Obra (véase, en concreto, Althusser 1971a). La compleja interacción entre los distintos niveles de la formación social se reproduce en la experiencia tanto de los grupos dominantes como de los subordinados, y esta experiencia, a su vez, se convierte en la «materia prima» que halla su forma expresiva en la cultura y la subcultura. En nuestros días, los medios de comunicación desempeñan un papel crucial a la hora de definir nuestra experiencia ante nosotros mismos. Nos proporcionan las categorías más accesibles para clasificar el mundo social. Básicamente, la prensa, la televisión, el cine, etc., son los que nos permiten organizar e interpretar la experiencia y darle su, digámoslo así, *coherencia en la contradicción*. Poco debiera sorprendernos, pues, descubrir que mucho de lo que se halla codificado en la subcultura ya ha sido previamente sujeto a cierta manipulación por parte de los medios de comunicación.

De este modo, en la Gran Bretaña de posguerra, es probable que el rico contenido del estilo subcultural esté en función de lo que Stuart Hall ha llamado el «efecto ideológico»¹³ de los medios de comunicación como reacción a los cambios experimentados en el marco institucional de la vida de la clase trabajadora. Como sostuvo Hall,

los medios «han colonizado progresivamente la esfera cultural e ideológica»:

Mientras los grupos y las clases sociales viven, si no en sus relaciones productivas sí en las sociales, unas vidas cada vez más fragmentadas y diferenciadas, los medios de comunicación son cada vez más responsables de (a) proporcionar las bases sobre las cuales dichos grupos y clases construyen una imagen de las vidas, significados, prácticas y valores de *otros* grupos y clases; (b) proporcionar las imágenes, representaciones e ideas a cuyo alrededor pueda captarse de forma coherente la totalidad social compuesta por todas esas piezas separadas y fragmentadas (Hall, 1977).

Así pues, sólo podrá mantenerse una imagen creíble de cohesión social mediante la apropiación y redefinición de las culturas de resistencia (por ejemplo, las culturas juveniles de clase trabajadora) en términos de esa imagen. De este modo, los medios de comunicación no sólo proporcionan a los grupos imágenes fundamentales de otros grupos, sino que también devuelven a la clase trabajadora un «retrato» de sus propias vidas que está «contenido» o «enmarcado» por los discursos ideológicos que lo rodean y sitúan.

Queda claro que las subculturas no son formas privilegiadas; no se salen del circuito reflexivo de producción y reproducción que une, como mínimo en el plano simbólico, las piezas separadas y fragmentadas de la totalidad social. Las subculturas son, en parte al menos, representaciones de esas representaciones, y los elementos tomados del «retrato» de la vida de la clase trabajadora (y

del conjunto social en general) deberán sin duda tener alguna resonancia en las prácticas significantes de las distintas subculturas. No existe razón alguna para suponer que las subculturas sólo afirmen espontáneamente las «lecturas» *bloqueadas* excluidas de la radio, la televisión y la prensa (conciencia de un estatus subordinado, modelo conflictivo de la sociedad, etc.). También articulan, en mayor o menor medida, algunos de los significados e interpretaciones *preferentes*, aquellos que son favorecidos por y transmitidos a través de los canales autorizados de la comunicación de masas. Los miembros típicos de una cultura juvenil de clase trabajadora en parte replican y en parte aceptan las definiciones dominantes de quiénes y qué son, y existe una sustancial cantidad de terreno ideológico compartido no sólo entre ellos y la cultura adulta de clase trabajadora (con su subterránea tradición de resistencia) sino también entre ellos y la cultura dominante (por lo menos en sus formas más «democráticas» y accesibles).

Por ejemplo, la elaboración de opciones ascendentes y descendentes al alcance de la juventud de clase trabajadora no indica necesariamente ninguna diferencia significativa en el estatus relativo de los empleos al alcance del típico *mod* de 1964 y del *skinhead* de 1968 (aunque un censo quizá pusiera de manifiesto dicha diferencia). Y aún menos refleja *directamente* el hecho de que las oportunidades laborales al alcance de la juventud de clase trabajadora en general disminuyeran realmente entre una y otra fecha. Lo que ocurre, más bien, es que los distintos estilos y las ideologías que los estructuran y determinan representan respuestas negociadas a una contradictoria mitología de clase. En esa mitología, «el desvanecimiento de las clases» queda paradójicamente contrarrestado

por un «orgullo de clase» puro y duro, una concepción romántica del modo de vida tradicional (de la clase trabajadora) revivido dos veces por semana en programas televisivos del tipo *Coronation Street*). Entonces, los *mods* y los *skinheads* estaban, cada uno a su modo, «manejando» esa mitología tanto como las exigencias de sus propias condiciones materiales. Estaban aprendiendo a vivir dentro o fuera de ese corpus amorfo de imágenes y tipificaciones servido por los medios donde la clase es alternativamente obviada y exagerada, negada y reducida a una caricatura.

Además, los *punks* no sólo *respondían* directamente al creciente desempleo, a los cambios en la moral, al redescubrimiento de la pobreza, a la Depresión, etc.: estaban *dramatizando* lo que dio en llamarse «el declive de Gran Bretaña» mediante la construcción de un lenguaje que, en contraste con la retórica predominante del *establishment* rockero, era inequívocamente pertinente y realista (de ahí el vocabulario soez, las referencias a los «hippies grasientos», los andrajos, las poses lumpen). Los *punks* hicieron suya la retórica de crisis que había llenado las ondas y los editoriales de la época y la tradujeron a términos tangibles (y visibles). En el sombrío y apocalíptico ambiente de finales de los setenta —desempleo masivo, ominosa violencia en el carnaval de Notting Hill, en Grunwick, Lewisham y Ladywood—, nada mejor que los *punks* se presentasen como «degenerados»; como signos de aquella tan cacareada descomposición, como representación perfecta de la atrofia de Gran Bretaña. Los diversos estilos adoptados por los *punks* expresaban, sin duda, una agresión, frustración y ansiedad genuinas. Pero esas proclamas, por extrañamente construidas que estu-

vieran, se formulaban en un lenguaje que estaba al alcance de todo el mundo, un lenguaje corriente. Ello explica, en primer lugar, que la metáfora *punk* se aplique tanto a los miembros de la subcultura como a sus oponentes y, en segundo lugar, también explica el triunfo de la subcultura *punk* como espectáculo: tal fue su habilidad para erigirse en síntoma de toda una problemática contemporánea. Se entiende así la capacidad que esta subcultura tuvo de atraer a nuevos miembros y de provocar la necesaria respuesta airada por parte de padres, profesores y jefes ante aquellos a quienes se dirigía el pánico moral, y por parte de los «empresarios morales» —concejales municipales, expertos y miembros del Parlamento— responsables de dirigir la «cruzada» para combatirlos. Para comunicar el desorden, primero hay que elegir un lenguaje apropiado, aunque el objetivo sea subvertirlo. Para que el *punk* pudiera ser rechazado como caos, primero debía ser «comprensible» en cuanto ruido.

Empezamos a entender ahora cómo es que el culto a Bowie se acabó articulando alrededor de temas de género y no de clase, y a cuestionar a los críticos que vinculan las inquietudes legítimas de la «auténtica» cultura de clase trabajadora exclusivamente con la esfera de la producción. Es evidente que los adeptos de Bowie no lidiaban *directamente* en modo alguno con la problemática típica de los trabajadores o las aulas: problemas que orbitan en torno a las relaciones con la autoridad (rebelión frente a deferencia, opciones ascendentes frente a descendentes, etc.). Pero estaban tratando de conquistar un espacio significativo intermedio a medio camino entre la cultura parental y la ideología dominante: un espacio donde se pudiera descubrir y expresar una identidad alternativa. En

esta medida se vieron abocados a esa búsqueda específica de una cierta autonomía que caracteriza a todas las sub (y contra) culturas juveniles (véase la pág. 200, n. 6). En franco contraste con sus predecesores *skinheads*, los seguidores de Bowie desafiaban los chauvinismos más obvios (sexuales, de clase, territoriales) y, con mayor o menor entusiasmo, se afanaban a eludirlos, subvertirlos o derribarlos. De manera simultánea, estaban (1) desafiando el tradicional puritanismo de la clase trabajadora tan firmemente arraigado en la cultura de sus padres, (2) resistiendo al modo en que los medios hacían de ese puritanismo el signo de la clase trabajadora y (3) adaptando imágenes, estilos e ideologías propagadas por doquier en la televisión y las películas (por ejemplo, el culto a la nostalgia de los primeros setenta), en las revistas y prensa diaria (alta costura, la emergencia del feminismo en su forma consumista, por ejemplo *Cosmopolitan*) a fin de construir una identidad alternativa que comunicase una diferencia visible: una Otredad. Estaban, en suma, desafiando en un plano simbólico la «inevitabilidad», la «naturalidad» de los estereotipos de clase y de género.