

CAPÍTULO III

DE CULTURAS, SUBCULTURAS Y ESTILOS

*Just because we get around
 Things they do look awfull cold
 Hope I die Before I get old
 This is my generation
 This is my generation, baby*

THE WHO, *My generation.*

El concepto de culturas juveniles

En un sentido amplio, las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. En un sentido más restringido, definen la aparición de «microsociedades juveniles», con grados significativos de autonomía respecto de las «instituciones adultas», que se dotan de espacios y tiempos específicos, y que se configuran históricamente en los países occidentales tras la segunda guerra mundial, coincidiendo con grandes procesos de cambio social en el terreno económico, educativo, laboral e ideológico. Su expresión más visible son un conjunto de estilos juveniles «espectaculares», aunque sus efectos se dejan sentir en amplias capas de la juventud. Hablo de culturas (y no de subculturas, que téc-

nicamente sería un concepto más correcto) para esquivar los usos desviacionistas predominantes en este segundo término. Hablo de culturas juveniles en plural (y no de Cultura Juvenil en singular, que es el término más difundido en la literatura) para subrayar la heterogeneidad interna de las mismas. Este cambio terminológico implica también un cambio en la «manera de mirar» el problema, que transfiere el énfasis de la marginación a la identidad, de las apariencias a las estrategias, de lo espectacular a la vida cotidiana, de la delincuencia al ocio, de las imágenes a los actores.

La noción de culturas juveniles remite a la noción de culturas subalternas. En la tradición gramsciana de la antropología italiana, éstas son consideradas como las culturas de los sectores dominados, y se caracterizan por su precaria integración en la cultura hegemónica, más que por una voluntad de oposición explícita. La no integración —o integración parcial— en las estructuras productivas y reproductivas es una de las características esenciales de la juventud. Los jóvenes, incluso los que provienen de las clases dominantes, acostumbra a tener escaso control sobre la mayor parte de aspectos decisivos en su vida, y están sometidos a la tutela (más o menos explícita) de instituciones adultas. Lo que diferencia a la condición juvenil de otras condiciones sociales subalternas (como la de los campesinos, las mujeres y las minorías étnicas) es que se trata de una condición transitoria: los jóvenes pasan a ser adultos (pero nuevas cohortes generacionales los reemplazan). Este carácter transitorio de la juventud («una enfermedad que se cura con el tiempo») ha sido utilizado a menudo para menospreciar los discursos culturales de los jóvenes. A pesar de ello, en condiciones desiguales de poder y recursos, determinados grupos juveniles han sido capaces de mantener niveles de autoafirmación considerables (Lutte, 1984; Juliano, 1985). La articulación social de las culturas juveniles puede abordarse desde tres escenarios (Hall y Jefferson, 1983):

a) La **cultura hegemónica** refleja la distribución del poder cultural a escala de la sociedad más amplia. La rela-

ción de los jóvenes con la cultura dominante está mediada por las diversas instancias en las cuales este poder se transmite y se negocia: escuela, sistema productivo, ejército, medios de comunicación, órganos de control social, etc. Frente a estas instancias, los jóvenes establecen relaciones contradictorias de integración y conflicto, que cambian con el tiempo. Las culturas juveniles provenientes de una misma cultura parental pueden negociar de forma diferente sus relaciones con la cultura hegemónica: las culturas juveniles obreras pueden adoptar soluciones adaptativas (el «buen estudiante», el «chico laborioso») o disidentes (el «bandolero», el «gamberro»); las culturas juveniles de clase media pueden seguir itinerarios normativos («situarse», «hacer carrera») o contestatarios («desmadrarse», «rebelarse»).

b) Las **culturas parentales** pueden considerarse como las grandes redes culturales, definidas fundamentalmente por identidades étnicas y de clase, en el seno de las cuales se desarrollan las culturas juveniles, que constituyen subconjuntos. Refieren las normas de conducta y valores vigentes en el medio social de origen de los jóvenes. Pero no se limita a la relación directa entre «padres» e «hijos», sino a un conjunto más amplio de interacciones cotidianas entre miembros de generaciones diferentes, en el seno de la familia, el vecindario, la escuela local, las redes de amistad, las entidades asociativas, etc. Mediante la socialización primaria, el joven interioriza elementos culturales básicos (uso de la lengua, roles sexuales, formas de sociabilidad, comportamiento no verbal, criterios estéticos, criterios de adscripción étnica, etc.) que luego utiliza en la elaboración de estilos de vida propios.

c) Las **culturas generacionales**, finalmente, refieren la experiencia específica que los jóvenes adquieren en el seno de espacios institucionales (la escuela, el trabajo, los medios de comunicación), de espacios parentales (la familia, el vecindario) y sobre todo de espacios de ocio (la calle, el baile, los locales de diversión). En estos ámbitos circunscritos, el joven se encuentra con otros jóvenes y empieza a identificarse con determinados comportamientos y valores, diferentes a los vigentes en el mundo adulto.

En una perspectiva etnográfica puede ser útil el concepto de **microcultura**, que describe el flujo de significados y valores manejados por pequeños grupos de jóvenes en la vida cotidiana, atendiendo a situaciones locales concretas (Wulff, 1988). En este sentido, la **banda** sería una forma de microcultura emergente en sectores urbano-populares. Evitando el uso tradicional, asociado a determinadas actividades marginales, el concepto haría referencia a los grupos informales localizados de jóvenes de las clases subalternas, que utilizan el espacio urbano para construir su identidad social, y que corresponden a agrupaciones emergentes en otros sectores sociales (cuadrillas de clase media, fraternidades estudiantiles, etc.). Cada banda puede caracterizarse por un determinado estilo, aunque también puede ser producto de la mezcla sincrética de varios estilos existentes en su medio social. El término **contracultura**, finalmente, lo utilizaremos para referirnos a determinados momentos históricos en que algunos sectores juveniles expresan de manera explícita una voluntad impugnadora de la cultura hegemónica, trabajando subterráneamente en la creación de instituciones que se pretenden alternativas (Hall y Jefferson, 1983; Yinger, 1982).

Las culturas juveniles no son homogéneas ni estáticas: las fronteras son laxas y los intercambios entre los diversos estilos, numerosos. Los jóvenes no **acostumbran** a identificarse siempre con un mismo estilo, sino que reciben influencias de varios, y a menudo construyen un **estilo propio**. Todo ello depende de los gustos estéticos y musicales, pero también de los grupos primarios con los que el joven se relaciona. A un nivel más operativo, las culturas juveniles pueden analizarse desde dos perspectivas:

a) En el plano de las **condiciones sociales**, entendidas como el conjunto de derechos y obligaciones que definen la identidad del joven en el seno de una estructura social determinada, las culturas juveniles se construyen con materiales provenientes de las identidades generacionales, de género, clase, etnia y territorio.

b) En el plano de las **imágenes culturales**, entendidas como el conjunto de atributos ideológicos y simbólicos

asignados y/o apropiados por los jóvenes, las culturas juveniles se traducen en **estilos** más o menos visibles, que integran elementos materiales e inmateriales heterogéneos, provenientes de la moda, la música, el lenguaje, las prácticas culturales y las actividades focales. Estos estilos tienen una existencia histórica concreta, son a menudo etiquetados por los medios de comunicación de masas y pasan a atraer la atención pública durante un período de tiempo, aunque después decaigan y desaparezcan (también son corrientes los *revivals*).

Culturas juveniles y generación

Las personas de la misma edad tienen necesariamente, si no recuerdos comunes, por lo menos recuerdos en común, los cuales, si difieren los unos de los otros, distinguen aún más seguramente a quienes pueden referirse a los hechos recordados que a aquellos que, en el mejor de los casos, sólo tienen de ellos un conocimiento libresco (Augé, 1987: 33).

El primer gran factor estructurador de las culturas juveniles es la generación. La generación puede considerarse el nexo que une biografías, estructuras e historia. La noción remite a la identidad de un grupo de edad socializado en un mismo período histórico. Al ser la juventud un momento clave en el proceso de socialización, las experiencias compartidas perduran en el tiempo, y se traducen en la biografía de los actores. ¿Cómo distinguir una generación de otra? Por una parte, las fronteras generacionales responden a factores históricos y estructurales. En palabras de Bourdieu (1979: 530), «es la transformación del modo de generación social de los agentes lo que determina la aparición de generaciones diferentes y de conflictos de generaciones». Por otra parte, las generaciones se identifican sobre todo por la adscripción subjetiva de los actores, por un sentimiento de «contemporaneidad» expresada por «recuerdos en común» (Augé, 1987: 33). La conciencia que manifiestan los actores de pertenecer a una misma generación se refleja en «acontecimientos generacionales» (una

guerra, un movimiento de protesta), lugares comunes, etiquetas y autocalificaciones. Aunque no se trata de agrupaciones homogéneas, ni afectan de la misma manera a todos los individuos coetáneos, tienden a convertirse en modelos retóricos perceptibles en las historias de vida.

Las generaciones sólo se pueden dividir sobre la base de un conocimiento de la historia específica del campo involucrado. Sólo los cambios estructurales que afectan al campo poseen el poder de determinar la producción de generaciones diferentes, transformando los modos de generación social de los agentes y determinando la organización de las biografías individuales y su agregación en clases de biografías orquestadas y ritmadas según el mismo *tempo* (Bourdieu, 1979: 530).

Las culturas juveniles más visibles tienen una clara identidad generacional, que sintetiza de manera espectacular el contexto histórico que las vio nacer. Aunque en cada momento conviven diversos «estilos» juveniles, normalmente hay uno que se convierte en hegemónico, sellando el perfil de toda una generación. Algunos aparecen súbitamente en la escena pública, se difunden y al cabo de un tiempo se apagan, se fosilizan o son apropiados comercialmente. Otros persisten, e incluso son retomados/reinventados por generaciones posteriores (*revivals*). Sin embargo, es la novedad lo que da carta de naturaleza a las culturas juveniles (a diferencia de las culturas populares, que pueden definirse como «rebeldes en defensa de la tradición», las culturas juveniles aparecen a menudo como «rebeldes en defensa de la innovación»). Por ello es posible analizarlas como una metáfora de los procesos de transición cultural, la imagen condensada de una sociedad cambiante, en términos de sus formas de vida, régimen político y valores básicos.

Culturas juveniles y género

La posición de las muchachas puede no ser marginal, sino estructuralmente diferente. Pueden ser marginales en las subculturas, no sólo porque son expulsadas por la domi-

nación de los varones a los márgenes de cada actividad social, sino porque están centralmente situadas en un conjunto o rango de actividades diferente, necesariamente subordinado (Garber y McRobbie, 1983: 221).

Las culturas juveniles han tendido a ser vistas como fenómenos exclusivamente masculinos. De hecho, la juventud ha sido definida en muchas sociedades como un proceso de emancipación de la familia de origen y de articulación de una identidad propia, expresada normalmente en el mundo público o laboral. En cambio, para las muchachas la juventud ha consistido habitualmente en el tránsito de una dependencia familiar a otra, ubicado en la esfera privada. La reclusión femenina en el espacio doméstico las ha alejado de la calle o de los locales de ocio, espacios privilegiados de las culturas juveniles. Por otra parte, las bandas se han visto como un fenómeno de afirmación de la virilidad, que se refleja tanto en sus actividades violentas, como en su estética «dura». En las asociaciones juveniles, en la música rock, en las actividades de ocio, en el radicalismo político, las muchachas parecen haber sido «invisibles».

Garber y McRobbie (1983) han planteado si esta invisibilidad no es un estereotipo cultural generado por investigadores e informantes masculinos. Para estas autoras, la cuestión no es tanto la presencia o ausencia de las mujeres en las culturas juveniles definidas en términos androcéntricos, sino las formas con que interactúan entre ellas y con otros sectores para negociar un espacio propio, articulando formas culturales, respuestas y resistencias específicas. Si las muchachas son «marginales» o «pasivas» en el rock, la sexualidad y la política —¿pero ha sido siempre así?—, es probable que en su vida ocupe un lugar central la sociabilidad femenina del vecindario, las culturas de fans y clubes de fans, la organización de la propia habitación (*bedroom culture*), etc. Sin embargo, la atención exclusiva a la esfera privada no ha de hacernos olvidar que las chicas, como los chicos, viven su juventud en una multiplicidad de escenarios. Como ha observado Helena Wulff en su estudio sobre una microcultura juvenil femenina de Londres:

Parte de la cultura de las chicas tiene su base en el dormitorio. Es el lugar para los sueños narcisistas, para experimentar con el vestido, los cosméticos y los nuevos bailes. A veces las chicas quieren estar solas, otras veces con amigas, y también los grupos mixtos se encuentran en la habitación de alguna de ellas. Esto es una parte de la cuestión. Por otra parte, sospecho que en los dormitorios de los chicos tienen lugar actividades semejantes. Si bien algunas chicas están confinadas a la esfera privada, otras muchas acuden al club juvenil y se encuentran, como los chicos, en la esquina de la calle (Wulff, 1988: 166-167).

Culturas juveniles y clase

El término «cultura juvenil» se basa en el hecho de que lo que le sucedió a la «juventud» en este período era radical y cualitativamente distinto de cualquier cosa que hubiera sucedido antes. Sugiere que todo lo conseguido por la juventud era más trascendente que la permanencia de diversos tipos de grupos de jóvenes, o que las diferencias en su concepción de clase social. Sostiene una cierta interpretación ideológica —por ejemplo, que la edad o la generación son lo más importante, o que la cultura juvenil era «incipientemente interclasista»—, incluso que la juventud se había convertido en una clase. Por tanto, identificaba cultura juvenil exclusivamente con sus aspectos más epifenómicos: música, estilos, consumo de ocio (Hall y Jefferson, 1983: 15).

En los años de posguerra se popularizaron diversas teorías que predicaban la emergencia de una cultura juvenil homogénea e interclasista, proponiendo la edad y la generación como factores sustitutivos de la clase en la explicación del conflicto y del cambio social. En los países occidentales existían tendencias que permitían justificar dichas teorías (la escolarización masiva, la «democracia» del consumo y la moda, el gusto generacional por el rock). Pero lo que enmascaraba la noción —diferencias entre estratos diferentes de jóvenes, la base social de las culturas juveniles, su relación con la cultura dominante— era más importante de lo que revelaba. Para los autores de la escuela de

Birmingham, por ejemplo, no es la edad sino la clase el factor estructurante de las culturas juveniles británicas de posguerra, tanto las de raíz obrera (teds, mods, skins) como las de clase media (hippies, freaks) (Hall y Jefferson, 1983). Para estos autores, las culturas juveniles pueden interpretarse como intentos de afrontar las contradicciones que permanecen irresueltas en la cultura parental, como elaboraciones simbólicas de las identidades de clase, generadas por los jóvenes en su transición biográfica a la vida adulta, que colectivamente supone su incorporación a la clase. Las cambiantes relaciones de las culturas juveniles con las culturas parentales y con la cultura dominante pueden explicar la coexistencia de diversos estilos juveniles en cada momento histórico, que a grandes rasgos trazan fronteras sociales, pero que también pueden presentarse de manera oblicua. Son importantes, en este sentido, los procesos de circulación, apropiación y sincretismo cultural, que impiden la correspondencia mecánica entre culturas juveniles y clase.

La relación entre cultura juvenil y clase se expresa sobre todo en la relación que los jóvenes mantienen con las culturas parentales. Ésta no se limita a una relación directa entre padres e hijos, sino a un amplio conjunto de interacciones cotidianas entre miembros de generaciones diferentes en el seno de la familia, el barrio, la escuela, la red amplia de parentesco, la sociabilidad local, etc. Los jóvenes habitan, como sus padres, en un medio familiar y social específico, que ejerce las funciones de socialización primaria. Mediante la interacción cara a cara con parientes y vecinos mayores, los jóvenes aprenden algunos rasgos culturales básicos (roles sexuales, lenguaje, maneras de mesa, gustos estéticos). Mientras las culturas parentales de clase media tienden a concentrar estas funciones en la familia nuclear, las culturas obreras dan mucha más importancia a la familia ampliada y la comunidad local. Estos contextos íntimos también vinculan a los jóvenes con el mundo exterior: la percepción del mundo del trabajo para los jóvenes obreros, de la «carrera» para los jóvenes de clase media, las valoraciones sobre la policía y la autoridad, las interpretaciones que se hacen de los medios de

comunicación, etc. Aunque se identifiquen con otros miembros de su propio grupo de edad, los jóvenes no pueden ignorar los aspectos fundamentales que comparten con los adultos de su clase (oportunidades educativas, itinerarios laborales, problemas urbanísticos, espacios de ocio, etc.).

La mayor parte de la literatura sobre las culturas juveniles se ha centrado en los jóvenes de clase obrera. Los jóvenes de clase media sólo han sido considerados cuando han participado en movimientos disidentes o contraculturales (es decir, cuando han provocado problemas a sus mayores). Aunque no siempre expresen su identidad de manera tan espectacular como sus coetáneos proletarios, los jóvenes de clase media —o los que aspiran a serlo— comparten determinadas modas, músicas, intereses focales, espacios de ocio, adornos, que a menudo se traducen en determinadas etiquetas usadas en la interacción social de la vida cotidiana: ye-yés, jeunesse dorée, kumbayás, pijos, chavos fresa, juniors, etc. Urge, por tanto, estudiar más a fondo el amplio espectro de estilos juveniles de clase media:

Puede que los jóvenes de clase media no sean un grupo problemático para el conjunto de la sociedad, pero ello no significa que no experimenten problemas en tanto que jóvenes. Puede que sean privilegiados, pero no siempre se sienten complacidos. Como los *teenagers* obreros, están sujetos a diversas presiones; los detalles pueden diferir a causa de sus carreras educativas y experiencias previas, pero no por eso dejan de vivir las contradicciones de su tiempo. Sus intereses políticos y actividades de ocio expresan a menudo valores específicamente «burgueses», pero los caminos emprendidos van del radicalismo intelectual al conservadurismo burocrático. Los estudiantes, por ejemplo, tienen a su disposición diversos recursos políticos, artísticos, religiosos e intelectuales a los que no siempre pueden acceder los jóvenes de otros medios sociales (Roberts, 1983: 159).

Culturas juveniles y etnicidad

A medida que la generación de nacidos en América va llegando a la madurez, el sistema de vida de Cornerville ha

experimentado cambios significativos. Los lazos de lealtad a los *paesani* no ligan al hijo con el padre. Incluso la familia italiana se ha dividido en dos generaciones separadas. Los nacidos en Italia son conocidos por la generación más joven como *greasers* (pringosos). A menudo, los hijos sienten un fuerte apego a sus padres y no obstante, los desprecian. Algunos de los mayores gozan de posiciones respetadas, pero en lo general no poseen la autoridad característica de que disfrutaban en la mayoría de las sociedades (Whyte, 1972: 18-19).

Desde sus orígenes, el fenómeno de las bandas juveniles se ha asociado a la identidad cultural de la segunda generación de emigrantes a zonas urbanas de Europa y Norteamérica. Dado que los jóvenes de la segunda generación no pueden identificarse con la cultura de sus padres, que sólo conocen indirectamente, pero tampoco con la cultura de su país de destino, que los discrimina, podrían interpretarse sus expresiones culturales como intentos de recomponer mágicamente la cohesión perdida en la comunidad original. Además de la etnicidad, hay otros factores que intervienen en la conformación de las bandas juveniles, como la generación, el género, la clase social y el territorio. Lo que me interesa constatar es que estos factores interactúan en la conformación de «estilos» generacionales, que puede entenderse como «soluciones simbólicas» a los problemas irresueltos en la cultura parental (Hall y Jefferson, 1983; Feixa, 1993b).

El cine ha representado a menudo las peleas callejeras en las ciudades estadounidenses entre bandas de hispanos, negros, italianos, chinos y otras minorías étnicas (pensemos, por ejemplo, en *West Side Story* de Robert Wise, 1961). La oposición entre el «nosotros» y el «otros» se reviste de componentes étnicos, y a menudo se expresa a través del conflicto por el territorio urbano. No es casualidad, tampoco, que las culturas juveniles británicas de posguerra surgieran de manera paralela a los procesos de descolonización y a la masiva llegada de inmigrantes ultramarinos, que afectaron al conjunto de estilos juveniles, pero que sobre todo generaron formas específicas de identidad étnica generacional, como los rastafarianos (Hebdige, 1983). La música

ca reggae sería una de las expresiones más interesantes de esta «reinención» de la identidad étnica. En las interacciones entre los diversos grupos juveniles, las fronteras étnicas pueden confundirse con las fronteras raciales (entendidas como etiquetas sociales). De los teds a los skinheads, algunas de las culturas juveniles se articulan como respuesta al «otro», de ahí que a menudo se les culpe de todo comportamiento racista, cuando lo que hacen es expresar abiertamente prejuicios xenófobos que se mantienen latentes en el seno de la cultura dominante, actuando como metáforas de la crisis social. Por otra parte, en determinados contextos multiétnicos se dan también procesos de «creolización», es decir, de creaciones sincréticas fruto de la interacción entre jóvenes de diversos orígenes, como la «microcultura» estudiada por Helena Wulff en Londres (1988). Pero incluso en estos contextos es fundamental la «reinención» de la identidad étnica por parte de los jóvenes.

Culturas juveniles y territorio

A través de la función de territorialidad la subcultura se enraíza en la realidad colectiva de los muchachos, que de esta manera se convierten ya no en apoyos pasivos, sino en agentes activos. La territorialidad es simplemente el proceso a través del cual las fronteras ambientales son usadas para significar fronteras de grupo y pasan a ser investidas por un valor subcultural. Ésta es, por ejemplo, la función del fútbol para los skinheads. La territorialidad, por tanto, no es sólo una manera mediante la cual los muchachos viven la subcultura como un comportamiento colectivo, sino la manera en que la subcultura se enraíza en la situación de la comunidad (Cohen, 1972: 26-27).

El último de los factores estructurales de las culturas juveniles es el territorio. Aunque puede coincidir con la clase y la etnia, es preciso considerarlo de manera específica. Incluso puede predominar a veces sobre los dos factores citados: en barrios interclasistas, las bandas tienden a ser interclasistas; en barrios interétnicos tienden a ser interétnicas; en ambos casos no hacen más que reflejar las

formas específicas que adopta la segregación social urbana. Las culturas juveniles se han visto históricamente como un fenómeno esencialmente urbano, más precisamente metropolitano. La mayor parte de estilos espectaculares han nacido en las grandes urbes de los países occidentales (Chicago, San Francisco, Nueva York, Londres, París). Pero el origen no determina el destino. En la medida que los circuitos de comunicación juvenil son de carácter universal —*mass media*, rock, moda—, que hay problemas como el paro que afectan a los jóvenes de diversas zonas, la difusión de las culturas juveniles tiende a trascender las divisiones rural/urbano/metropolitano. Ello no significa que se den el mismo tipo de grupos en un pequeño pueblo, en una capital provinciana o en una gran ciudad, ni que ser punk signifique lo mismo en cada uno de estos territorios. Urgen, en este sentido, análisis comparativos que establezcan correlaciones a escala nacional e internacional.

La emergencia de la juventud, desde el período de posguerra, se ha traducido en una redefinición de la ciudad en el espacio y en el tiempo. La memoria colectiva de cada generación de jóvenes evoca determinados lugares físicos (una esquina, un local de ocio, una zona de la ciudad). Asimismo, la acción de los jóvenes sirve para redescubrir territorios urbanos olvidados o marginales, para dotar de nuevos significados a determinadas zonas de la ciudad, para humanizar plazas y calles (quizá con usos no previstos). A través de la fiesta, de las rutas de ocio, pero también del grafiti y la manifestación, diversas generaciones de jóvenes han recuperado espacios públicos que se habían convertido en invisibles, cuestionando los discursos dominantes sobre la ciudad. A escala local, la emergencia de culturas juveniles puede responder a identidades barriales, a dialécticas de centro-periferia, que es preciso desentrañar. Por una parte, las culturas juveniles se adaptan a su contexto ecológico (estableciéndose una simbiosis a veces insólita entre «estilo» y «medio»). Por otra parte, las culturas juveniles crean un territorio propio, apropiándose de determinados espacios urbanos que distinguen con sus marcas: la esquina, la calle, la pared, el local de baile, la discoteca, el centro urbano, las zonas de ocio, etc.

Culturas juveniles y estilo

Las subculturas podrían no haber existido si no se hubiera desarrollado un mercado de consumo específicamente dirigido a los jóvenes. Las nuevas industrias juveniles aportaron los materiales brutos, los bienes, pero no consiguieron —y cuando lo intentaron fracasaron— producir «estilos» auténticos, en su sentido más profundo. Los objetos estaban allí, a su disposición, pero eran usados por los grupos en la construcción de estilos distintivos. Esto significó, no simplemente tomarlos, sino construir activamente una selección de cosas y bienes en el interior de un estilo, lo cual implicó a menudo subvertir y transformar estos objetos, desde su significado y usos originales, hacia otros usos y significados (Clarke, 1983: 54).

Tras analizar las condiciones sociales que constituyen la infraestructura de las culturas juveniles, es preciso diseccionar las imágenes culturales con que éstas se presentan en la escena pública. Para ello retomaremos más detenidamente el concepto de estilo. El estilo puede definirse como la manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresada en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo. La mayoría de grupos juveniles comparten determinados estilos, aunque éstos no siempre sean espectaculares ni permanentes (puede hablarse también de estilos individuales, en la medida en que cada joven manifiesta determinados gustos estéticos y musicales y construye su propia imagen pública). Sin embargo, los que aquí nos ocupan son sobre todo aquellos que se manifiestan de manera espectacular en la escena pública y que presentan una trayectoria histórica precisa. En este sentido, corresponden a la emergencia de la juventud como nuevo sujeto social y se basan en la difusión de los grandes medios de comunicación, de la cultura de masas y del mercado adolescente.

Para Clarke (1983), la generación de un «estilo» no puede entenderse como un fenómeno de moda o la consecuencia inducida de campañas comerciales. El tratamiento periodístico ha tendido a aislar objetos sin fijarse en cómo

son organizados de una manera activa y selectiva, en cómo son apropiados, modificados, reorganizados y sometidos a procesos de resignificación. Las diversas subculturas juveniles se han identificado por la posesión de objetos: la chamarra de los teds, el cuidado corte de pelo y la *scooter* de los mods, las botas y el pelo rapado de los skinheads, etc. Sin embargo, a pesar de su visibilidad, las cosas simplemente apropiadas o utilizadas por sí solas no hacen un estilo. Lo que hace un estilo es la organización activa de objetos con actividades y valores que producen y organizan una identidad de grupo. Todo ello demuestra, como ya había apuntado Monod, lo simplista que es responsabilizar al mercado de la aparición de «estilos» juveniles:

Los accesorios en el vestir tuvieron el papel de «mediadores» entre los jóvenes y sus ídolos, favorecieron por homología y al mismo tiempo por contigüidad su «identificación»; y cumplieron además la función de un lenguaje simbólico inductor de la comunicación de los fieles. Por ello, decir estilo, género o moda, es decir demasiado poco. Se trata de un sistema integrado de comunicación infraverbal. O sea: de una cultura (Monod, 1971: 141).

Para analizar cómo se construye un estilo pueden utilizarse dos conceptos de la semiótica:

a) El concepto de **bricolaje** sirve para comprender la manera en que objetos y símbolos inconexos son reordenados y recontextualizados para comunicar nuevos significados. Se trata de un concepto que Lévi-Strauss (1971) aplicó al «pensamiento salvaje», refiriéndose a un sistema total de signos compuesto por elementos heteróclitos que provienen de un repertorio ya existente:

El *bricoleur* es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas, pero a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna a la obtención de materias primas y herramientas: su universo instrumental está cerrado y sus reglas del juego consisten en arreglarse con los medios de a bordo, es decir, un conjunto finito de herramientas y materiales, heteróclitos por demás, porque la composición de conjunto no está en relación con el proyecto del momento

ni de hecho con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se han presentado para renovar o enriquecer el estoque o de mantenerlo con residuos de construcciones y deconstrucciones anteriores (Lévi-Strauss, 1971: 35-36).

En el caso de los estilos juveniles, esta resignificación se puede alcanzar por medios diversos. Una manera consistió en invertir los significados dados, combinando, en un código diferente o secreto, generado por la misma subcultura, objetos tomados prestados de un sistema previo de significados (véase, por ejemplo, el uso de las cruces gamadas por parte de los punks). Otra manera consistió en modificar objetos producidos o usados anteriormente por otros grupos sociales (véase, por ejemplo, la utilización del vestido eduardiano por parte de los teds). Otra manera consistió en exagerar un significado dado (véase, por ejemplo, la «fetichización» de la apariencia por parte de los mods). Y también la de combinar formas de acuerdo con un lenguaje o código «secreto», la clave del cual sólo la poseen los componentes del grupo; por ejemplo, el lenguaje rasta de los rudies afrocaribeños (Clarke, 1983: 177).

b) El concepto de **homología** remite a la simbiosis que se establece, para cada subcultura particular, entre los artefactos, el estilo y la identidad de grupo. El principio generativo de creación estilística proviene del efecto recíproco entre los artefactos o textos que un grupo usa y los puntos de vista y actividades que estructura y define su uso. Esto identifica a los miembros de un grupo con objetos particulares que son, o pueden hacerse, «homólogos» con sus intereses focales. Willis (1978) señala, por ejemplo, la clara homología existente entre el intenso activismo, identidad de grupo, rechazo a la introspección, amor a la velocidad y al alcohol de los motor-bike boys, y su pasión por el primitivo rock & roll. O la que se da entre la dejadez, la laxa afiliación grupal, el gusto por la introspección, el amor a las drogas «perceptivas» de los hippies y su música preferida (rock californiano, psicodelia, etc.). La adopción de las botas, los pantalones vaqueros y el corte de pelo de los skinheads era «significativa» estilísticamente porque

estas manifestaciones estaban en sintonía con las concepciones skins de «masculinidad», «dureza» y «obrerismo». Los nuevos significados surgen porque los «fragmentos» dispersos de que se componen, tomados de aquí y de allá, se integran en un universo estilístico nuevo, que vincula a objetos y símbolos a una determinada identidad de grupo (Hall y Jefferson, 1983: 53).

¿Qué elementos integran el repertorio del *bricoleur*? En su último libro (*Common Culture*, 1990), Willis analiza las formas de creatividad simbólica de los jóvenes en la vida cotidiana. El autor descubre las múltiples e imaginativas vías mediante las cuales los muchachos usan, humanizan, decoran y dotan de sentido a sus espacios vitales y a sus prácticas sociales: el lenguaje, la producción y audición de música, la moda, la ornamentación corporal, el uso activo y selectivo de los medios audiovisuales, la decoración de la propia habitación, los rituales del noviazgo, el juego y las bromas con los amigos, las rutas de ocio, el deporte, la creatividad artística, etc. Lejos de ser algo arbitrario, la búsqueda de expresividad cultural en estos ámbitos microsociales, en una era de crisis económica y de valores, puede ser crucial en la recreación de las identidades individuales y colectivas de los jóvenes. Así pues, la noción «cultura corriente» resalta el papel de los jóvenes como activos productores de cultura, y no sólo como receptores pasivos de la cultura institucional y masiva (Willis, 1990: 2).

El estilo constituye, pues, una combinación jerarquizada de elementos culturales (textos, artefactos, rituales), de los que pueden destacarse los siguientes:

a) **Lenguaje.** Una de las consecuencias de la emergencia de la juventud como nuevo sujeto social es la aparición de formas de expresión oral características de este grupo social en oposición a los adultos: palabras, giros, frases hechas, entonación, etc. Para ello los jóvenes toman prestados elementos de sociolectos anteriores (habitualmente de argots marginales, como el de la droga, el de la delincuencia y el de las minorías étnicas), pero también participan en un proceso de creación de lenguaje. El uso

de metáforas, la inversión semántica y los juegos lingüísticos (como el *verlan*: cambiar el orden de las sílabas) son procedimientos habituales. A veces los argots juveniles abarcan amplias capas de la población (como sucedió con el lenguaje del rollo de la Barcelona de los setenta o el lenguaje pasota de la movida madrileña). Otras veces son lenguajes iniciáticos para colectivos más reducidos que después se difunden (como sucedió con el «lenguaje de la onda» de los jipitecas mexicanos o el «caló» de los chavos banda). En cualquier caso, el argot de cada estilo refleja las experiencias focales en la vida del grupo (los términos *turn on*, *tune in* y *drop out* expresaban una determinada visión de la vida y del mundo). Las frases hippies constituyen una jerga compleja, obtenida eclécticamente de la cultura de los negros, del jazz, de las subculturas de homosexuales y drogadictos, del lenguaje idiomático de la calle y de la vida bohemia (Hall, 1977: 15; Rodríguez, 1989; Hernández, 1991).

b) **Música.** La audición y la producción musical son elementos centrales en la mayoría de estilos juveniles. De hecho, la emergencia de las culturas juveniles está estrechamente asociada al nacimiento del rock & roll, la primera gran música generacional. A diferencia de otras culturas musicales anteriores (incluso el jazz), lo que distingue al rock es su estrecha integración en el imaginario de la cultura juvenil: los ídolos musicales «son muchachos como tú», de tu misma edad y medio social, con parecidos intereses. Desde ese momento, la música es utilizada por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad de grupo. Fueron sobre todo los mods los primeros que usaron la música como un símbolo exclusivo, a través del cual distinguirse de los jóvenes conformistas: la música está en la base de la conciencia, creatividad y arrogancia. La evolución de las subculturas se asocia a menudo a tendencias musicales: Elvis y los teds, los Who y los mods, el reggae y los rastafarianos, el folk, la psicodelia y los hippies, los Sex Pistols y los punks, Public Enemy y los rappers, Iron Maiden y los heavies, etc. Aunque otras veces la identificación entre música y estilo sea menos evidente: mientras los primeros skinheads eran partidarios del ska, con posterioridad surgió la *oi music*, y en

la actualidad no existe una única tendencia musical que los identifique como grupo. Es importante señalar que la mayor parte de los jóvenes hacen un uso selectivo y creativo de la música, que escuchan en la radio, el tocadiscos o asistiendo a conciertos. Pero también es importante su participación en la creación musical: numerosas bandas juveniles pasan a ser bandas rocanroleras (ello es importante, por ejemplo, en el fenómeno hardcore asociado al punk) (Frith, 1982; Bondi, 1984; Aguilar *et al.*, 1993).

c) **Estética.** La mayor parte de los estilos se han identificado con algún elemento estético visible (corte de pelo, ropa, atuendos, accesorios, etc.): el vestido eduardiano de los teds (originalmente llevado por dandies durante el reinado del rey Eduardo), el tupé y la cazadora de los rockers, los trajes a medida de los mods, la cabeza rapada y botas militares de los skindeads, los vestidos floreados y las melenas de los hippies, el dreadlock (cabellos largos y trenzados) de los rastas, los alfileres y mohicanos de los punks, etc. Pero no deben confundirse las apariencias con los actores: raramente se trata de uniformes estandarizados, sino más bien de un repertorio amplio que es utilizado por cada individuo y por cada grupo de manera creativa. Lo que comparten la mayoría de los estilos, eso sí, es una voluntad de marcar las diferencias con los adultos y con otros grupos juveniles. Aunque los accesorios se consigan a menudo en el mercado, otras veces son producidos artesanalmente por los propios jóvenes, e incluso se consiguen en circuitos comerciales alternativos generados por las subculturas (los *drugstores* y puestos callejeros hippies, el tianguis de los chavos banda mexicanos, etc.). Aunque sólo una pequeña minoría de jóvenes adoptan el uniforme completo de los estilos, son muchos los que utilizan algunos elementos y les atribuyen sus propios significados. Algunos estilos subculturales se convierten en fuente de inspiración para el conjunto de los jóvenes, marcando las tendencias de la moda de toda una generación (como sucedió con algunos elementos de la moda hippy y del punk). Pero la universalización del estilo es sin duda un arma de doble filo, porque facilita su apropiación comercial, que lo descarga de cualquier potencial contestatario (Clarke, 1983; Delaporte, 1982; Willis, 1990).

d) **Producciones culturales.** Los estilos no son receptores pasivos de los medios audiovisuales, sino que se manifiestan públicamente en una serie de producciones culturales: revistas, fanzines, grafitis, murales, pintura, tatuajes, vídeo, radios libres, cine, etc. Estas producciones tienen una función interna (reafirmar las fronteras de grupo) pero también externa (promover el diálogo con otras instancias sociales y juveniles). Para ello aprovechan los canales convencionales (medios de comunicación de masas, mercado) o bien canales subterráneos (revistas *underground*, radios libres). Una de sus funciones es precisamente invertir la valoración negativa que se asigna socialmente a determinados estilos, transformando el estigma en emblema: las marcas del grupo encontradas a través del estudio de los diferentes productos comunicacionales se constituyen en resistencia a la descalificación. Los ejemplos más espectaculares son los grafitis neoyorkinos, los murales cholos, y los fanzines, que se han convertido en emblema de una cultura juvenil internacional-popular (Reguillo, 1991; Urteaga, 1995).

e) **Actividades focales.** La identificación subcultural se concreta a menudo en la participación en determinados rituales y actividades focales, propias de cada banda o estilo: la pasión por las *scooter* de los mods, el partido de fútbol de los skinheads, el consumo de marihuana de los hippies. Habitualmente, se trata de actividades de ocio. La asistencia a determinados locales (pubs, discotecas, bares, clubes) o la ejecución de determinadas rutas (la zona «pija» frente a la zona «progre») puede determinar las fronteras estilísticas. A veces estas actividades focales se confunden con el estilo mismo: skaters, breakers, graffers, taggers, etc. (Flores, 1986; Hall y Jefferson, 1983).

Para acabar, es preciso recordar que los estilos distan mucho de ser construcciones estáticas: la mayor parte experimentan ciclos temporales en que se modifican tanto las imágenes culturales como las condiciones sociales de los jóvenes que los sostienen. Su origen suele deberse a procesos sincréticos de **fusión** de estilos previos; a continuación experimentan procesos de **difusión** en capas

sociales y territoriales más amplias que las originales, así como de **fiisión** en tendencias divergentes; también padecen procesos de etiquetaje por parte de los medios de comunicación, que los presentan en forma simplificada apta para el consumo de masas, así como de los agentes del control social, que los asocian a determinadas actividades desviadas. Pueden experimentar períodos de apogeo, de reflujo, de obsolescencia e incluso de revitalización (*revivals*). Pero en la mayoría de los casos, su vida acostumbra a ser corta, y no influye en más de una generación de jóvenes. En el proceso, la forma y los contenidos originales pueden experimentar diversas metamorfosis (véase, por ejemplo, la apropiación del estilo skinhead por parte de grupos neonazis, o el *revival* mod protagonizado por jóvenes de la clase media). Así pues, no puede hablarse de un estado «auténtico» en que el estilo no estaría contaminado, puesto que desde su origen la creación estilística es sincrética y multifacética.

La metáfora del reloj de arena

El marco conceptual trazado puede sintetizarse mediante una imagen gráfica que revela una metáfora: las culturas juveniles pueden representarse como un reloj de arena que mide el paso del tiempo.* En el plano superior se sitúan la cultura hegemónica y las culturas parentales, con sus respectivos espacios de expresión (escuela, trabajo, medios de comunicación, familia y vecindario). En el plano inferior se sitúan las culturas y microculturas juveniles, con sus respectivos espacios de expresión (tiempo libre, grupo de iguales). Los materiales de base (la arena inicial) constituyen las condiciones sociales de generación, género, clase, etnia y territorio. En la parte central, el estilo filtra estos materiales mediante las técnicas de homología y bricolaje. Las imágenes culturales resultantes (la arena filtrada) se traducen en lenguaje, estética, música, producciones

* Agradezco a Massimo Canevacci sus sugerentes ideas al respecto.

culturales y actividades focales. La metáfora sirve para ilustrar tanto el carácter histórico (temporal) de las culturas juveniles como su dimensión biográfica. Y también pone de manifiesto que las relaciones no son unidireccionales: cuando la arena ha acabado de verterse, se da la vuelta al reloj, de manera que las culturas y microculturas juveniles muestran también su influencia en la cultura hegemónica y en las culturas parentales.

Culturas juveniles: el reloj de arena

