

DOS

3 de abril de 1969, Marrakech

Lo que se lleva son los harapos carísimos hechos a medida y todas las locas mariposean por ahí vestidas de chico salvaje. Hay trajes Bowery que parecen manchados de orina y vómito, y cuando los miras de cerca descubres que son intrincados bordados de fino hilo de oro. Hay trajes de vagabundo del lino más delicado, trajes refinados y desgastadísimos [...] sombreros de fieltro adornados por ex yonkis [...] trajes de proxeneta chillones y baratos que resultan no ser tan baratos y además lo chillón es una sutil armonía de colores que sólo encuentras en las mejores tiendas del Chico Pobre [...] Es la segunda mano y muchos van mucho más lejos, hasta la sexta mano (William Burroughs, 1969).

Vacaciones en el sol: el triunfo de Mister Rotten*

El verano británico de 1976 fue exageradamente seco y caluroso: un verano sin precedentes. De mayo a agosto Londres moría de sed, asfixiada bajo un cielo blanco y la inevitable niebla de los tubos de escape. Aclamado primero como bendición divina y «tónico» nacional por la prensa y la televisión (¿se rompía al fin la «maldición» británica?), el sol fue un breve bálsamo tras el monótono ciclo de titulares fatalistas que durante el invierno habían campado a sus anchas por la prensa sensacionalista. La

* «Holiday in the sun» es el título de un tema de los Sex Pistols.
(N. del t.)

naturaleza desempeñó su inevitable función ideológica de «sustituto» para el resto de «malas noticias», suministrando pruebas tangibles de «mejoría» y relegando a un segundo término las huelgas y las disensiones. Con predecible regularidad, el optimista apunte final de *News at Ten* era ocupado por «criaturas radiantes» que sobrevolaban Oxford Street con sus bolsos Harem y sus bermudas, sus tops de bikini y sus polaroids. El sol era el complemento «pícaro» a la crisis: un epílogo desenfadado relleno de promesas tropicales. Hasta la crisis podía irse de vacaciones. Pero al correr las semanas y los meses y seguir la ola de calor, la vieja mitología apocalíptica del desastre se vio ratificada con creces. En un abrir y cerrar de ojos, el «milagro» pasó a ser lugar común, asunto cotidiano, hasta que una mañana, mediado el mes de julio, fue rebautizado como «trastorno inusitado»: un terrible, postrer, inesperado factor del declive de la Gran Bretaña.

La ola de calor fue oficialmente declarada sequía en agosto, se racionó el agua, las cosechas se echaron a perder y el césped de Hyde Park se tostó en delicados tonos siena. El fin estaba cerca y la imaginería de los Últimos Días volvió a asomar por la prensa. Categorías económicas, fenómenos culturales y naturales fueron víctimas de imprecaciones más duras de lo habitual hasta que la sequía cobró un significado casi metafísico. Nombraron a un ministro para la Sequía; para entonces la Naturaleza ya había sido oficialmente declarada «antinatural», y a las conclusiones de siempre se les añadió un necesario plus de ironía para que no traspasaran los límites del sentido común. A finales de agosto, dos hechos de envergadura mítica completamente distinta coincidieron para confirmar las peores predicciones: se demostró que el ex-

cesivo calor estaba poniendo en peligro la estructura misma de los hogares de la nación (agrietando sus cimientos) y en el carnaval de Notting Hill, tradicionalmente un paradigma de armonía racial, hubo un estallido de violencia. El festival caribeño, con todas sus connotaciones turísticas de gente feliz y variopinta bailando alegres calipsos con exóticas vestimentas, se convirtió de golpe, e inexplicablemente, en una amenazadora congregación de negros furiosos y policías acosados. Hordas de jóvenes británicos de color pusieron la nota Soweto en las pantallas de la televisión nacional y conjuraron la alarmante estampa de otros negros, otros enfrentamientos, otros «largos y cálidos veranos». La humilde tapa de los cubos de basura, ingrediente básico de toda banda de percusión caribeña que se precie, símbolo del «espíritu del carnaval», adquirió un ominoso significado cuando los policías blancos la emplearon como desesperado escudo contra una furiosa lluvia de ladrillos.

Fue durante ese verano extraño y apocalíptico cuando el *punk* hizo su impresionante debut en la prensa musical.¹ En Londres, sobre todo en el sudoeste y más específicamente en las cercanías de King's Road, estaba cuajando un nuevo movimiento que combinaba elementos salidos de toda una serie de heterogéneos estilos juveniles. De hecho, el *punk* reivindicaba unos orígenes dudosos. Hebras de David Bowie y el *glitter-rock* fueron entretejidas con elementos del *proto-punk* americano (Ramones, Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), de la facción del *pub-rock* londinense inspirada por la subcultura *mod* de los sesenta (los 101-ers, los Gorillas, etc.), del *revival* del Canvey Island de los cuarenta y de las bandas *r&b* del sur de Londres (Dr. Feelgood, Lew Lewis, etc.), del *northern soul* y del *reggae*.

Como es lógico, la mezcla resultante fue algo inestable: todos esos elementos amenazaban sin cesar con separarse y regresar a sus fuentes originales. El *glam rock* aportó el narcisismo, el nihilismo y la confusión de géneros. El *punk* americano puso sobre la mesa una estética minimalista (por ejemplo, «Pinhead» de los Ramones o «I Stupid» de Crime), el culto a la Calle y una tendencia a la autolaceración. El *northern soul* (una subcultura verdaderamente secreta de jóvenes de clase media adoradores de la danza acrobática y del veloz *soul* norteamericano de los sesenta, cuyo centro eran clubes como el Wigan Casino) contribuyó con su subterránea tradición de ritmos rápidos, entrecortados, bailes en solitario y anfetaminas; el *reggae*, su aura exótica y peligrosa de identidad prohibida, su conciencia, sus trenzas y su impasibilidad. El *rhythm 'n blues* nacional fortaleció la estridencia y velocidad del *northern soul*, devolvió el *rock* a sus raíces y aportó una fuerte iconoclastia, una personalidad cien por cien británica y una muy selectiva apropiación de la herencia del *rock'n'roll*.

Esta insólita alianza de tradiciones musicales en apariencia incompatibles misteriosamente verificada en el *punk* se vio ratificada por un vestuario igualmente ecléctico que reproducía el mismo tipo de cacofonía en el plano visual. Todo ello, literalmente sujeto por imperdibles, se convertiría en el célebre y muy fotogénico fenómeno conocido como *punk* que, a lo largo de 1977, suministró a la prensa amarilla un bonito número de ejemplares tan previsible como sensacionalistas y a la prensa de calidad un socorrido catálogo de normas espléndidamente quebrantadas. El *punk* reprodujo toda la historia de la indumentaria de las clases medias de posguerra en forma de *collage*, combinando elementos que en su origen perte-

necían a épocas completamente distintas. Fue un caos de crestas y cazadoras de cuero, botas militares de goma y zapatos puntiagudos, playeras y gabardinas, rapados a lo *mod* y zancadas a lo *skinhead*, pantalones ajustados y calcetines multicolores, chaquetas militares cortas y botas con puntera metálica, todo ello aglutinado «en su sitio» y «fuera del tiempo» por las espectaculares sujeciones (imperdibles y pinzas de tender la ropa de plástico, correas *bondage* y trozos de cuerda), que tantas miradas entre el horror y la fascinación atrajeron sobre sí. El *punk* es, por lo tanto, un punto de partida singularmente apropiado para un estudio como el nuestro porque su estilo contiene reflejos distorsionados de todas las principales subculturas de posguerra. Pero antes de poder interpretar la significación de estas subculturas, debemos descifrar primero la secuencia en que se produjeron.

Bostezos en Babilonia

La vida normal me aburre tanto que siempre que puedo me escapo (Steve Jones, miembro de los Sex Pistols, citado en *Melody Maker*).

Nada más apropiado que la síntesis «antinatural» del *punk* barriendo las calles de Londres durante aquel extraño verano. El apocalipsis estaba en el aire y la retórica del *punk* resumaba apocalipsis: la clásica imaginaria de la crisis y de la súbita transformación. Lo cierto es que las epifanías del *punk* fueron un tanto híbridas, y representaron la torpe e inestable confluencia de dos lenguajes radicalmente distintos: el *reggae* y el *rock*. Mientras los *punks* de

pelo erizado empezaban a congregarse en una tienda llamada Sex, situada en una esquina de King's Road apropiadamente denominada Worlds End, la publicación de *Diamond Dogs* (R.C.A. Victor, 1974) de David Bowie y el triunfo del «humanoide superalienado» se hizo coincidir de una forma u otra con el Día del Juicio Final del *reggae*, con el derrocamiento de Babilonia y con el fin de la alienación en general.

Encontramos aquí la primera de las contradicciones endémicas del *punk*, ya que las visiones del apocalipsis superficialmente fusionadas en el *punk* procedían de fuentes radicalmente antagónicas. Partiendo de una serie de fuentes «artísticas» reconocidas —la vanguardia literaria y el cine *underground*—, David Bowie y las bandas del *punk* neoyorquino habían forjado una estética decididamente irreverente y terminal. Patti Smith, *punk* americana y ex estudiante de arte, proclamó haber inventado una nueva forma, la «poesía rock», e incorporó en sus conciertos lecturas de Rimbaud y William Burroughs. Bowie también citaba la influencia de Burroughs y utilizaba su célebre técnica *cut-up* de yuxtaposiciones aleatorias para «componer» letras. Richard Hell empleó textos de Lautréamont y Huysmans. Las bandas británicas de *punk*, por lo general más jóvenes y con mayor voluntad proletaria, se mantuvieron casi siempre ajenas a la literatura. De todos modos, para bien o para mal, las fuentes literarias tuvieron una presencia sólida, aunque implícita, en la estética del *punk* británico. De manera similar, hubo vínculos (a través de Warhol y Wayne County en América, y a través de bandas surgidas en escuelas de arte como los Who y los Clash en Gran Bretaña) con el cine *underground* y la vanguardia artística.

A principios de los setenta, estas tendencias habían empezado a cristalizar en toda una estética nihilista; la emergencia de esa estética, junto a sus obsesiones características (una sexualidad polimórfica y a menudo decididamente perversa, un individualismo obsesivo, un sentido fragmentado del yo, etc.), generó no poca controversia entre quienes se interesaron por la cultura *rock* (véase Melly, 1972; Taylor y Wall, 1976). Del Jagger de *Performance* (Warner Bros, 1969) al Bowie en su versión «duque blanco», el espectro del dandi «ahogándose en su propia ópera» (Sartre, 1968) ha acosado al *rock* como quien dice desde sus propios bastidores y, en palabras de Ian Taylor y Dave Wall, «reproduce la alienación de la juventud respecto a sí misma» (1976). El *punk* representa la fase más reciente de este proceso. En el *punk*, la alienación se hizo casi tangible. Casi se podía tocar con la mano. Se exhibía ante las cámaras como «pasividad», como un vacío en la expresión (véase cualquier fotografía de cualquier grupo *punk*), como un negarse a hablar y posicionarse. Esta trayectoria —solipsismo, neurosis, furor cosmético— tuvo sus orígenes en el *rock*.

Una y otra vez, sin embargo, los dictados de esa irreverente estética se vieron contrarrestados por los imperativos moralizantes de otra forma musical: el *reggae*. El *reggae* ocupa el vértice opuesto de ese amplio espectro de influencias canalizadas por el *punk*. Ya en mayo de 1977 Jordan, el famoso dependiente de las tiendas *punk* Sex y Seditonaries, expresaba su predilección por el *reggae* frente a la *new wave* en las páginas del *New Musical Express* (7 de mayo de 1977). «Es la única música que bailamos [nosotros, esto es, Jordan y J. Rotten]». Aunque el propio Rotten insistiera en la relativa autonomía del

punk y el *reggae*, demostró ser un profundo conocedor de los arcanos del *reggae* en una serie de entrevistas realizadas a lo largo de 1977. Más que ningún otro, los Clash destacaron entre los grupos de *punk* por la enorme influencia de la iconografía visual del estilo callejero de los negros jamaicanos. Trajes caqui de campaña con estarcidos de los lemas caribeños DUB y HEAVY MANNERS, pantalones ajustados «sta-prest», zapatos *brogue* y *slip-ons*, incluso sombreros *pork-pie* (anchos, chatos y redondos), todos ellos fueron adoptados en distintos momentos por varios miembros del grupo. Además, el grupo tocó «White Riot», tema directamente inspirado por el Carnaval del 76, ante un fondo serigrafiado dedicado a los disturbios de Notting Hill, y compartió gira con una *discotheque reggae* encabezada por Don Letts, el dj negro rastafari que rodó el documental *Punk* mientras trabajaba en el Roxy Club de Covent Garden.

Como veremos, aunque parezcan entidades separadas y autónomas, el *punk* y las subculturas negras británicas vinculadas al *reggae* se comunicaron en un nivel estructural profundo. Pero no podremos descifrar correctamente el diálogo entre las dos formas sin antes entender en toda su amplitud la composición interna y el significado tanto del *reggae* como de las culturas juveniles británicas de clase obrera que precedieron al *punk*. Para ello, se imponen dos grandes tareas. Primero, rastrear las raíces del *reggae* en las Antillas y, segundo, reinterpretar la historia de la cultura juvenil británica de posguerra como una sucesión de respuestas diferenciales a la presencia de la inmigración negra en Gran Bretaña a partir de los años cincuenta. Una relectura como ésta requiere alejar el énfasis de las habituales áreas de interés —la escuela, la policía,

los medios de comunicación y la cultura parental (que de un modo u otro han sido tratados más o menos exhaustivamente por otros autores, véase, por ejemplo, Hall y otros, 1976)— y orientarlo a la dimensión, claramente subestimada a mi entender, de la raza y las relaciones raciales.

TRES

¿Estás ahí, África de pecho abultado y muslo oblongo? África alunada, hierro forjado en el fuego, África de los millones de esclavos reales, África deportada, continente a la deriva, ¿estás ahí? Lenta te desvaneces, te refugias en el pasado, en relatos de naufragos, museos coloniales, obras de estudiosos; pero esta noche yo te invoco para asistir a una fiesta secreta (Jean Genet, 1966b).

Regreso a África

Las diferencias entre el *rock* y el *reggae* deberían ser lo bastante obvias para ahorrarnos su documentación exhaustiva. Mark Kidel lo deja claro como el agua: «Mientras el *jazz* y el *rock* a menudo reflejan un frenesí anfetamínico, el *reggae* sintoniza con la indolencia de la marihuana» (crónica de un concierto de Bob Marley, *New Statesman*, 8 de julio de 1977). El *reggae* se inspira en una experiencia bastante específica (la de los negros en Jamaica y Gran Bretaña; toda una generación de jóvenes británicos de color ha formado bandas de *reggae* en los últimos años, por ejemplo, los Cimarons, Steel Pulse, Matumbi, Black Slate, Aswaad). Se formula en un estilo único y un lenguaje único: el dialecto jamaicano, esa forma fantasma «robada» al Amo¹ y misteriosamente declinada, «desmontada» y re-

compuesta en la ruta entre África y las Antillas. Adopta ritmos lentos y pesados, taciturnos. Se balancea dulcemente en torno a una línea de bajo más dominante, y a la vez más austera, que la del *rocksteady*.² La construcción de su retórica es más densa, y sus orígenes menos diversos; en buena medida emana de dos fuentes: una cultura oral característicamente jamaicana y una no menos característica apropiación de la Biblia. Hay marcados elementos del pentecostalismo jamaicano, de la «posesión por la Palabra», y el esquema de invocación y respuesta que une al predicador con su congregación queda reproducido en el *reggae*.³ El *reggae* se dirige a una comunidad en tránsito a través de una serie de parámetros retrospectivos (el movimiento rastafari [véanse las págs. 53-60], el tema del Regreso a África), reflejo invertido de la secuencia histórica de las migraciones (África-Jamaica-Gran Bretaña). Constituye el registro viviente del viaje de un pueblo —de su paso de la esclavitud a la servidumbre—, viaje que puede rastrearse en los versos de la inimitable estructura del *reggae*.

África encuentra un eco en el *reggae* a través de su percusión característica. La voz de África en las Antillas ha sido tradicionalmente identificada con la insurrección y, en lo posible, silenciada (véase Hall, 1975). En concreto, la salvaguarda de las tradiciones africanas, como los tambores, se interpretó en el pasado por parte de las autoridades (Iglesia, gobiernos coloniales e incluso algunos «poscoloniales») como intrínsecamente subversiva, como una amenaza simbólica para la ley y el orden. Estas tradiciones proscritas no sólo se juzgaban antisociales y contrarias al espíritu cristiano, sino abierta y radicalmente paganas. Sugerían impronunciabiles ritos extranjeros, posibilitaban alianzas ilícitas y rencorosas que olían a discor-

días futuras. Apuntaban a la más oscura de las rebeliones: la celebración de la Negritud. Le restituían a esa «África deportada», a ese «continente a la deriva», un lugar privilegiado en el seno de la mitología negra. Y la simple existencia de esa mitología bastaba para infundir un temor inmenso en los corazones de algunos esclavistas blancos.

Así que África pasó a representar para los negros del Caribe un territorio prohibido, un Mundo Perdido, una Historia abandonada a la merced de los contradictorios mitos occidentales de la inocencia infantil y del mal consustancial al hombre. Se convirtió en un ilimitado continente mental situado en el extremo opuesto de la esclavitud. Allí se erigía un lugar donde todos los valores utópicos y anti-europeos al alcance de los negros desposeídos podían empezar a congregarse. Y, paradójicamente, sería la Biblia —el agente civilizador por excelencia— la fuente de esos valores alternativos y esos sueños de una vida mejor. Fue en el rastafarianismo donde estos dos núcleos simbólicos (el África Negra y la Biblia del Hombre Blanco), tan ostensiblemente antitéticos, se integraron con la máxima efectividad. Para comprender cómo fue posible tan herética convergencia, y cómo el metamensaje de la fe cristiana (sumisión al Amo) se vio tan radicalmente trascendido, debemos entender primero cómo se transmitió esa fe a los negros jamaicanos.

La Biblia es una fuerza determinante tanto para la música *reggae* como para la conciencia popular antillana en general. En el pasado, las autoridades coloniales habían empleado las Escrituras para inculcar valores occidentales y para introducir entre los africanos las nociones europeas de cultura, represión, alma, etc. Bajo sus sagrados auspicios iba a llegar la civilización: la cultura occidental cum-

pliría así su misión de conquista por mandato divino. Sustentada por el persistente dualismo de la retórica bíblica (el «Satán Negro» y el «Cordero de Dios blanco como la nieve»), la esclavitud podía florecer con la conciencia relativamente limpia, transformando al «salvaje» en siervo diligente e interponiendo el orden y las virtudes divinas entre los africanos desposeídos y su rebelde «naturaleza».

Sin embargo, esa colonización interna no pudo ser sino parcial e imperfecta. Con el paso de los años se hizo cada vez más evidente el hueco entre la práctica de la esclavitud y la ideología cristiana que inicialmente la «explicó». Las contradicciones se volvieron cada vez más difíciles de contener. Era inevitable que la comunidad negra empezase a buscar su propio reflejo en los textos bíblicos: el carácter abierto de las metáforas religiosas invitaba a otras tantas identificaciones. También la Biblia tenía su *lado oscuro*: una «África» que yacía dormida y olvidada en el interior del lenguaje del Amo blanco. Leyendo entre líneas, uno podía hacer que el Texto liberara esa África, la redimiera y se la devolviera al «virtuoso que sufre».

Por supuesto, la historia bíblica admite fácilmente interpretaciones exclusivamente negras.⁴ En concreto, ofrece todo un abanico de metáforas idóneas para expresar la condición de la clase obrera antillana negra y pobre (Babilonia, los sufrientes israelitas) y una serie complementaria de respuestas metafóricas a los problemas que definen dicha condición (liberación de los Justos, castigo a los Malvados, el Día del Juicio, Sión, la Tierra Prometida). Cataloga con precisión y exhaustividad las pruebas y tribulaciones de la esclavitud (la historia de la nación judía) y recomienda una inmediata e interna «curación» de la herida abierta entre dolor y deseo (a través de la fe, la

gracia, el Espíritu Santo, etc.). Los estratos más profundos de la conciencia antillana se vieron influidos no sólo por arquetipos específicos sino por las modalidades características de discurso que generalmente los vehiculan (la parábola, el aforismo, etc.), proporcionando marcos de referencia totalmente flexibles y expresivos.

La solución rastafari

De este modo, la Biblia se fusionó con la cultura oral de Jamaica, desempeñando una función semántica primaria, actuando como modelo literario (la Palabra de Dios). A la Biblia se le puede «hacer significar equívocamente todas las cosas» (Alfred Jarry, citado en Shattuck, 1969). Es el medio sumamente ambiguo para que la comunidad negra explique con absoluta inmediatez su posición subordinada dentro de una sociedad ajena.

Los rastafaris creen que el ascenso de Haille Selassie al trono de Etiopía en 1930 fue el cumplimiento de las profecías bíblicas y seculares sobre la inminente caída de «Babilonia» (es decir, las potencias coloniales blancas) y la liberación de las razas negras.

Tiene su lógica que una tradición de ferviente heterodoxia como ésta, que generó tantas lecturas «contenidas» de las misérrimas condiciones materiales de los jamaicanos, acabase produciendo la solución rastafari: el gesto de apropiación que arrancarí­a la perla negra de la ostra europea, que descubrirí­a una «África» varada entre las páginas de la Biblia. Pues el rastafarianismo es una lectura que amenaza con rebatir el propio Texto sagrado, con desafiar la mismísima Palabra del Padre.

La profunda subversión de la Religión del hombre blanco que emplaza a Dios en Etiopía y al «sufriente» negro en Babilonia se ha mostrado especialmente atrayente para los jóvenes de clase obrera tanto en los guetos de Kingston como en las comunidades antillanas de Gran Bretaña. Dado el contexto, sobran las explicaciones. Perrechado con sus «rastas»⁵ y con su «justa ira», el *rastaman* resuelve de manera espectacular las contradicciones materiales que oprimen y definen a la comunidad antillana. Él descifra el *sufferation*, término clave en el vocabulario expresivo de la cultura del gueto,* nombrando sus causas históricas (colonialismo, explotación económica) y prometiendo la liberación a través del éxodo a «África». Él es la refutación viviente de Babilonia (esto es, la sociedad capitalista contemporánea), que no quiere negar la historia que le fue robada. Terco y obstinado, hace de la pobreza y el exilio «signos de grandeza»,** símbolos de su autoestima, billetes que le llevarán de vuelta al África y a Sión cuando Babilonia sea derribada. Y, aún más importante, dibuja sus «raíces» en rojo, verde y oro,*** disolviendo el abismo de siglos que separa a la comunidad antillana de su pasado y de una valoración positiva de su negritud.

Hasta finales de los sesenta por lo menos, los *rastas* fueron perseguidos por acentuar esas mismas diferencias

* *Sufferation*: padecimiento, pobreza, tribulaciones en grado extremo. (*N. del t.*)

** «Los signos más sórdidos se convertían para mí en los signos de la grandeza», Genet, 1967.

*** Los colores de la bandera etíope estampados en artículos tan dispares como insignias, chaquetas, camisetas, sandalias, *tams* (gorras de lana), bastones («varas correctivas»).

de raza y clase que el gobierno recién independizado de Jamaica trataba a la desesperada de ocultar.⁶ Sin embargo, bajo el régimen más favorable de Manley,⁷ a los rastafaris se les concedió cierto reconocimiento que marca el inicio de lo que fue descrito como una «revolución cultural» (entrevista con Stuart Hall, Radio 3, julio de 1977), un desplazamiento generalizado en los esquemas de desarrollo tanto industrial como ideológico⁸ que se alejaba de Europa y América para acercarse a Cuba y el Tercer Mundo. Este desplazamiento coincide punto por punto con la evolución de la industria de la música popular jamaicana; y el *reggae* ha demostrado ser un medio idóneo para el «mensaje» *rasta*.

El *reggae* y el rastafarianismo

Incluso en los discos *ska* de los primeros sesenta, bajo la «rudeza» (*rudeness*) y el compás ligero y punzante, corría una hebra de rastafarianismo (Don Drummond, Reco, etc.) que se hizo cada vez más palpable conforme avanzaba la década, hasta que el contingente *rasta* dentro del *reggae* empezó a fijar, más o menos exclusivamente, la dirección que la música iba a tomar. El *reggae* empezó a ralentizar su ritmo hasta adoptar un metabolismo casi africano. Las letras de las canciones viraron hacia la conciencia jamaicana, mientras su articulación se iba difuminando hasta evaporarse en el «dub»⁹ y ser finalmente reemplazada por el «talk-over». El «dread» (temor), la *ganja* (marihuana), el mesianismo de este *reggae* «pesado», su retórica de sangre y fuego, su ritmo turbulento pueden atribuirse a la influencia *ras-*

ta. Y fue en gran medida a través del *reggae*, interpretado en «sound-systems» (discotecas frecuentadas por jóvenes de clase trabajadora) locales y sólo disponible a través de una red subterránea de pequeños minoristas, como el espíritu rastafari, las «rastas» y la identidad étnica se comunicaron a los miembros de la comunidad antillana de Gran Bretaña.

Para los jóvenes negros en el paro, el «heavy dub» y el «rockers»¹⁰ fueron una banda sonora alternativa, mil veces preferible al hilo musical que plagaba los nuevos centros comerciales donde ellos se pasaban el día sin hacer nada,* sujetos a las azarosas tiranías del «sus».** Pero, naturalmente, los primitivos significados religiosos del rastafarianismo sufrieron ajustes en la transición.

En algún lugar entre Trenchtown y Ladbroke Grove, el culto Rastafari se había convertido en un «estilo»: una expresiva combinación de *locks* (trenzas), camuflaje caqui y «hierba» que decía en voz alta la alienación experimentada por muchos jóvenes negros británicos. La alienación apenas podía evitarse: estaba inscrita en las vidas de los jóvenes antillanos de clase obrera en forma de viviendas pobres, desempleo y acoso policial. Ya en 1969 se sabía que sus homólogos blancos tenían cinco veces más opciones de encontrar empleos cualificados (*Observer*, 14 de julio de 1968). Por lo demás, a lo largo de los sesenta las relaciones con la policía se habían venido deteriorando sin cesar. El proceso Mangrove, en

* Véase Corrigan, 1976, quien sostiene que el principal problema que experimentan los «chicos» es cómo «matar el tiempo».

** Arrestado bajo la Ley de «Personas Sospechosas» (Suspected Persons); véase *Time Out*, 5 de agosto de 1977.

1969, marcó el inicio de una larga serie de agrias confrontaciones entre la comunidad negra y las autoridades (el proceso Carib, el proceso Oval, el carnaval de 1976) que desembocó en una progresiva polarización.

Fue durante este período de animosidad creciente, en un momento en que el conflicto entre los jóvenes negros y la policía era abiertamente reconocido en la prensa, cuando la música *reggae* importada empezó a tratar directamente los problemas de raza y clase y a resucitar la herencia africana. El *reggae* y las formas que lo precedieron siempre habían aludido a esos problemas de manera sesgada. La mediación entre valores opuestos discutió a través de una serie de arquetipos rebeldes: el «rude boy»,¹¹ el pistolero, el fullero, etc., que permanecieron firmemente ligados a lo *particular* y tendieron a celebrar el estatus *individual* de la revuelta.

Con el *dub* y el *heavy reggae*, esta rebelión multiplicó su difusión: se generalizó y se teorizó. De este modo, el heroico *rude boy* inmortalizado por el *ska* y el *rocksteady* —el delincuente solitario que, desesperado, se arroja contra una autoridad implacable— fue suplantado como núcleo identitario por el rastafari que quebranta la ley en un plano más profundo y a la vez más sutil. El *rasta* no sólo puso punto final al sombrío ciclo de solitario rechazo y condena oficial en el contexto de la ausente historia jamaicana, sino que lo desterró para siempre trasladando el conflicto a otros lugares, a las olvidadas superficies de la vida cotidiana. Al poner en tela de juicio las cuidadas articulaciones del sentido común (el aspecto, el lenguaje, etc.), el *rasta* llevó la cruzada más allá del obvio campo de batalla de la ley y el orden hasta el plano de lo «obvio» en sí. Fue aquí, literalmente en la «piel» de la formación social, donde el

movimiento rastafari resultó más francamente innovador, refractando el sistema de polaridades blanco-negro, haciendo de la negritud un signo positivo, una esencia plébrica de significado, un arma letal a la vez que sancionada por la divinidad. El proceso de ajuste que intensificó el conflicto interiorizándolo se vio reflejado en la música y halló su imagen exacta en la forma musical. Como ya se ha dicho, el *reggae* se hizo más oscuro y africano, el dialecto más impenetrable, la amenaza más manifiesta. Al mismo tiempo, las «Batallas en Orange Street» («Battle[s] on Orange Street», disco *ska* de Prince Buster), objeto de literales, sangrientas y, pese a todo, humorísticas crónicas en los sesenta, fueron reemplazadas por una generalizada «Guerra en Babilonia» («War inna Babylon», Max Romeo, Island, 1976). Esa «guerra» era doble: se libró en torno a ambiguas cuestiones que designaban una serie de relaciones a la vez reales e imaginarias (nexo raza-clase/Babilonia; explotación económica/sufrimiento bíblico), fue un combate tanto real como metafórico, que describió un mundo de formas sumidas en una maraña ideológica donde apariencia e ilusión eran sinónimos.

Claro que la guerra también tuvo sus dudosas compensaciones: un sentimiento de solidaridad y de proyecto, una identidad, un enemigo más o menos claramente definido. Incluso la tensión entre violencia y religión como posibles «soluciones» podía disminuir si el conflicto entre «Policías y ladrones» «que aterra a la nación con sus armas y su munición» («Police and Thieves», Junior Murvin, Island, 1977) se consideraba no sólo como el complemento sino como el *significado* de la incruenta batalla librada por los rastafaris en el terreno ideológico. Ese desplazamiento resultaba tanto más fácil cuanto más

se alejara uno de las fuentes originales del *reggae* y el rastafarianismo. En Gran Bretaña, en cada «sound-system» local, en cada ciudad importante donde los inmigrantes se hubieran asentado en número suficiente, un ejército de seres justos, de víctimas militantes, se congregaría para jurar lealtad a la bandera de Etiopía.

El «sound-system» fue, acaso quizá más que ninguna otra institución en la vida de los antillanos de clase trabajadora, el lugar donde la negritud pudo explorarse de forma más exhaustiva, donde mejor y más libremente pudo expresarse. Para una comunidad sitiada por la discriminación, la hostilidad, la sospecha y la más ciega incompreensión, el «sound-system» pasó a representar, sobre todo para los jóvenes, un valioso sanctasanctórum libre de influencias ajenas, un corazón negro cuyos latidos, siguiendo el invariable ritmo del *dub*, podían devolverte a África. En clubes como el Four Aces, en Seven Sisters Road, al norte de Londres, un público exclusivamente negro miraba a los ojos de Babilonia frente a frente, arrastrado por una resonante línea de bajo a su vez transportada por 1000 vatios de potencia. La energía casi podía tocarse con los dedos. Flotaba en el aire, invisible y eléctrica, canalizada por una batería de altavoces de fabricación casera. Estaba presente en todos y cada uno de los conjuros del «toast». ¹² En una atmósfera de sonido vibrante, cargada de humo y de Némesis, no costaba imaginar que el «Día del Juicio Final» estuviera a la vuelta de la esquina; que cuando, finalmente, «brillase el relámpago», el «corazón débil caería y el negro justo seguiría en pie» («Lightning Flash», Big Youth, Klik, 1975), blindado por el temor vivido, ¹³ olvidado ya su antiguo sufrimiento.

Fue así como el «sound-system» pasó a asociarse con las formas más fuertes y «arraigadas» del *reggae*. Los dos entablaron una mutua dependencia; y de hecho fueron, a todos los efectos, idénticos. La música había quedado virtualmente desterrada de las ondas. Sólo podía vivir gracias a y mediante una voluminosa red de equipos y cables, válvulas y micrófonos que constituían el «sistema» y que, aun siendo legalmente propiedad de un empresario individual, eran en un sentido mucho más profundo propiedad de la comunidad. Y fue a través de la música, más que a través de ningún otro medio, como la comunicación con el pasado, con Jamaica y por lo tanto África, considerada vital para el mantenimiento de la identidad negra, fue posible. El «sistema» dejaba que fluyese el sonido; el sonido estaba íntimamente ligado a la noción de «cultura»; y si alguien atacaba al sistema, entonces la comunidad misma se sentía simbólicamente amenazada. El sistema se convirtió así en tierra sagrada, territorio a defender contra posibles contaminaciones de grupos blancos. La injerencia policial era, por supuesto, ásperamente recibida como un agravio y en algunos casos la mera presencia de los policías bastó para desatar las violentas represalias de la juventud negra. Los disturbios de Notting Hill en 1976¹⁴ y el incidente del Carib Club en 1974¹⁵ pueden interpretarse bajo esta luz, como simbólicas defensas del espacio comunitario.

Éxodo: una travesía en dos direcciones

Por fortuna, las relaciones con la comunidad blanca en general no solían ser tan tensas. En ciertas zonas de

Londres, al menos, existía toda una red de canales subterráneos que durante años había conectado los márgenes de la población indígena con sus homólogos de las subculturas antillanas. Abiertos desde el principio al tráfico ilegal de «hierba» y de *jazz*, esos canales internos eran la base para intercambios culturales mucho más amplios. El tiempo y una experiencia común de privación, las vidas pasadas en proximidad alrededor de un parecido conjunto de inquietudes, estrecharían los lazos. Aun preservando cada una de ellas su propia forma distintiva, las dos culturas sintonizaron en sus compartidas lealtades a la familia y la calle, al *pub* y al barrio. Con significativas excepciones (Nottingham y Notting Hill en 1958, Hoxton y algunas zonas del East End en los setenta), empezó a dibujarse un patrón de convivencia relativamente pacífica. Los cincuenta y los primeros sesenta fueron la mejor época en este sentido. En general, la primera generación de inmigrantes antillanos tenía demasiado espacio cultural en común con sus vecinos blancos de clase obrera como para permitir el desarrollo de antagonismos abiertos. Anglófilos declarados incluso cuando estaban «en su casa» de Jamaica, compartían idénticos objetivos, buscaban las mismas diversiones (una pinta de cerveza, una partida de dardos, un baile el sábado por la noche) y, más allá del acento extranjero, recurrían a un mismo «lenguaje del fatalismo»,¹⁶ resignados a su posición inferior, confiados en que sus hijos gozarían de mejores perspectivas, mejores vidas. Las cosas, claro está, no mejoraron al ritmo previsto y a principios de los setenta el pleno empleo parecía una posibilidad ciertamente remota; un momento que hoy se recuerda poco, en absoluto representativo de la trayectoria económica británica desde la guerra.

Entretanto, los niños negros nacidos y educados en Gran Bretaña se sentían mucho menos inclinados que sus padres a aceptar el estatus inferior y la estrechez de opciones que se les ofrecían, ni tampoco a someterse a las definiciones mayoritarias de su negritud. El *reggae* suministró el núcleo a cuyo alrededor pudo cristalizar otra cultura, otro conjunto de valores y de definiciones de uno mismo. Tales cambios se registraron sutilmente en el estilo de la juventud negra; los andares, las maneras, las voces parecieron, casi de la noche a la mañana, menos inglesas. Incluso el modo de moverse de los jóvenes negros delataba una nueva confianza: una «frescura» más consciente, mayor elasticidad, menos arrastrar los pies.¹⁷ El vestuario también había experimentado una serie de significativos ajustes con el paso de los años. Las aspiraciones de los primeros inmigrantes se tradujeron en los trajes de mohair arco iris y las corbatas con dibujos, en los vestidos de luminosos estampados y los zapatos de charol que llevaron en su llegada a Gran Bretaña. Cada nivel de camisa reflejó el deseo de triunfar, de «salir adelante» en los términos tradicionalmente dictados por la sociedad blanca, al tiempo que, con trágica ironía, todas las esperanzas de encajar en realidad quedaban inadvertidamente traicionadas por la estridencia de cada manga de americana, excesivamente chillona y chabacana para los gustos británicos de la época. Así, los sueños y los desengaños de toda una generación quedaron inscritos en el propio corte (tan ambicioso como improbable) de las prendas con las que eligieron hacer su entrada.

La travesía hasta Gran Bretaña fue, como casi todas las migraciones voluntarias, un acto de fe: un éxodo. Exigió una combinación específica de motivaciones contra-

dictorias: desesperación o cuando menos ansiedad con el país de acogida, fe en la eficacia de la acción, deseo de elevar el estatus y confianza en que la Madre Patria reconocería sus obligaciones, daría la bienvenida y recompensaría a sus hijos perdidos.

En la primera oleada de inmigrantes, mayormente compuesta por hombres cualificados y semicualificados, el impulso de prosperar se vio templado por el conservadurismo: la fe en que Gran Bretaña estaba destinada, por la decencia y por la justicia que normalmente se le atribuía en Jamaica, a facilitar un nivel de vida razonable a quienes estuvieran dispuestos a trabajar. En su gran mayoría, los inmigrantes antillanos de los años cincuenta querían empleos, casas, respetabilidad, un lugar para que su familia se asentara de una vez para siempre. Por otra parte, los que llegaron luego, en los sesenta, solían carecer de cualificación y acaso estuvieran más rotundamente desesperados: insatisfechos con lo poco que Jamaica tenía que ofrecerles (Hiro, 1972). Para ellos, trasladarse a Inglaterra representaba un desesperado intento de arañar algo valioso a la vida, a la vez que una solución «mágica» a sus problemas. Quizá porque tenían menos que perder, pusieron más en juego con su transición de las Antillas a Gran Bretaña: esperanzas de carácter e intensidad casi religiosas. Por ello, la desilusión que se abatió sobre esta segunda oleada de inmigrantes fue, en idéntica medida, más profunda, más radical y se expresó con mayor inmediatez. En cualquier caso, mientras los inmigrantes empezaban a congregarse en los deteriorados cinturones periféricos de las principales ciudades de Gran Bretaña, empezó a emerger un nuevo estilo antillano. Dicho estilo estaba menos dolorosamente limitado por el

influjo británico, menos escindido entre sobriedad y «color», y tras él latía la idea (mal recibida por los ojos blancos) de que Gran Bretaña había fracasado a la hora de suministrar los bienes prometidos, y que los inmigrantes, desencantados, habían tirado la toalla.

En la periferia de la sociedad antillana, al menos, se produjeron significativos cambios de *look*. Buscavidas y tipos de la calle, espoleados quizá por el auge de clubes y discotecas negros a mediados de los sesenta, empezaron a cuidar su aspecto, combinando sombreros, gafas negras y trajes italianos para crear un equivalente antillano del *look* «soul brother» de Estados Unidos; ropa ceñida, ágil, negra y pese a todo urbana. Este *soul brother* se movía al ritmo de las elegantes líneas del *jazz*, el *ska* y el *r&b* norteamericano. Reproducía el timbre y la escansión de esas formas en sus andares y en su argot. Trataba de refugiarse, en oscuros interiores, del mundo de la «gente normal» y de los blancos. De ese modo, releyó sus propias lacras y convirtió la horterada caribeña en declaración de principios como extranjero, en signo de su Otredad. Fue en buena medida bajo sus auspicios como la negritud se recuperó y quedó simbólicamente al alcance de los jóvenes antillanos. Esta negritud se iría desplegando a partir y a través de la música de los sesenta; emergió en el *jazz* de vanguardia (John Coltrane, Miles Davis, Pharoah Saunders, Archie Shepp, por ejemplo), y (más importante para nuestros propósitos) en el *dub* y el *heavy reggae*.¹⁸

Naturalmente, este fenómeno tuvo su corolario visual en el vestuario. En los setenta la «juventud» fue desarrollando su estilo único e inimitable: una forma refractada de la estética rastafari, copiada de las portadas de los álbumes importados de *reggae* y declinada para satisfacer

las necesidades de los inmigrantes de segunda generación. Era un rastafarianismo mediatizado, despojado de casi todos sus significados religiosos originales: un destilado, una apropiación altamente selectiva de todos los elementos internos al rastafarianismo que subrayaban la importancia de la resistencia y la identidad negra, y que servían para poner al hombre negro y a su «reina» a salvo de la ideología blanca dominante. El eje central a cuyo alrededor pivotó todo el estilo *rasta* fue una diferencia literalmente inscrita en la piel del pueblo negro, y dicha diferencia se propagaría, se elaboraría, se realizaría a través de la imagen. Estos jóvenes negros que se pasaron al «Humble Lion»¹⁹ empezaron a cultivar una imagen «natural» más claramente africana.²⁰ El sombrero *pork-pie* desapareció para ser reemplazado por el «tam», toscamente tejido. El tonic, el mohair y el Terylene —materias primas de resplandecientes trajes azul medianoche y eléctrico— fueron sustituidos por el algodón, la lana y el tejano, que daban prendas más prácticas e informales. Casi todas las principales arterias inglesas contaban con una tienda de excedentes militares que proporcionaba al ejército de los justos su indumentaria de combate: todo un guardarropa de siniestro *chic* guerrillero. El corte de pelo a cepillo del *rude boy* creció y se le permitió estallar en un encrespado «afro» étnico, o trenzarse en «rastas» o «nudos» (los omnipresentes estilos *natty* o *knotty*). Las chicas empezaron a dejar de alisarse el pelo, cortándose-lo o trenzándose-lo en intrincados arabescos parcelados, tributo capilar a una África imaginaria.

Todos estos rasgos se contagiaron a los miembros de la clase obrera blanca que vivían en las mismas áreas, trabajaban en las mismas fábricas y escuelas y bebían en

pubs contiguos. Concretamente, la trayectoria de «regreso a África» en la cultura inmigrante joven de segunda generación fue observada de cerca por la juventud blanca del barrio, interesada en forjar sus propias opciones subculturales. Naturalmente, tanto en Gran Bretaña como en América las relaciones entre las culturas juveniles blanca y negra han sido siempre delicadas: están cargadas de un significado potencialmente explosivo, independientemente de que haya contacto real entre los dos grupos. Se dan fuertes lazos simbólicos que pueden traducirse en empatía («Para nosotros toda la raza de color era sagrada» [George Melly, 1970]) o emulación (por ejemplo, el consumo de drogas duras en la moderna era del *jazz*).²¹ Tanto Paul Goodman (1968) como Jock Young (1971) caracterizaron al negro como quintaesencia de lo subterráneo, encarnación de todos aquellos valores (la búsqueda de aventura y emociones) que coexisten, minándolos, con los aspectos formales y positivos de la sociedad mayoritaria (rutina, seguridad, etc.) En este contexto, a menudo las posiciones «joven» y «negro» quedan hermanadas por la mitología dominante. Como escribe Jock Young (1971): «Se les atribuye una misma ambivalencia: indiferentes y perezosos, hedonistas y peligrosos».

Naturalmente, dependiendo del momento y de las circunstancias esta afinidad puede hacerse más o menos visible, ser percibida y sentida de forma más o menos activa. En términos generales, la identificación entre ambos grupos puede ser abierta o cerrada, directa o indirecta, admitida o no admitida. Puede ser reconocida y prolongada en vínculos reales (los *mods*, *skinheads* y *punks*) o reprimida e invertida como antagonismo (*teds*, *greasers*). Sea como fuere, la relación representa un factor crucial

en la evolución de las formas culturales juveniles y en la ideología vehiculada por esas formas y «representada» por sus miembros.

A otra escala, los esquemas de rechazo y asimilación entre comunidades de acogida e inmigrantes pueden re-seguirse a lo largo de las espectaculares líneas trazadas por las culturas juveniles de la clase trabajadora blanca. La sucesión de formas subculturales blancas puede leerse como una serie de adaptaciones en la estructura profunda que simbólicamente amparan o eliminan la presencia negra en la comunidad de acogida. En el plano estético (el vestuario, el baile, la música), en la retórica del estilo en su conjunto, es donde el diálogo entre negros y blancos quedará registrado con mayor sutileza y amplitud, aunque sea en forma de código. Al describir, interpretar y descifrar dichas formas, podremos construir una descripción sesgada de los intercambios entre las dos comunidades. Podremos ver cómo, en las densas superficies de las culturas juveniles de la clase obrera británica, aflora toda una historia virtual de las relaciones raciales desde la Segunda Guerra Mundial.

CUATRO

Ya anochecido, caminé, con todos los músculos doloridos, entre las luces de la 27 y Welton, por el barrio negro de Denver. Deseaba ser negro, con la impresión de que lo mejor que el mundo blanco me había ofrecido no era bastante para mí, no bastante vida, alegría, diversión, oscuridad, música, no bastante noche (Jack Kerouac, 1958).

Hipsters, beats y teddy boys

Los cronistas del panorama musical popular norteamericano hace tiempo que reconocieron los lazos que unen a las culturas juveniles blancas con la clase trabajadora negra de las ciudades. Existe una tradición abundantemente documentada de mestizaje en el *jazz*. Muchos músicos blancos se han reunido en *jams* con artistas negros, mientras otros han tomado prestada (algunos dirían: han robado) la música, traduciéndola y transfiriéndola a distinto contexto. La estructura y el significado del *jazz* se han visto modificados con el proceso. Al ir calando en la cultura popular mayoritaria durante los años veinte y treinta, la música se fue expurgando, vaciando de su excedente erótico, y todo rastro de ira o recriminación integrado en sus versos «calientes» fue sutilmente

cribado hasta cristalizar en el inofensivo sonido del club nocturno. El *swing* blanco representa el clímax de ese proceso: inocuo, siempre discreto, atractivo para toda clase de audiencias, era un producto blanqueado, sin huellas de las connotaciones subversivas de sus orígenes negros.¹ Estos significados reprimidos, sin embargo, se reafirmarían triunfalmente en el *be-bop*,² y a mediados de los cincuenta un nuevo espectador blanco, más joven, empezó a reconocerse en la oscura, peligrosa, desigual superficie del espejo de la vanguardia contemporánea, por más que los músicos responsables del New York Sound³ pugnasen por limitar la identificación de los blancos creando un *jazz* difícil de escuchar y aún más difícil de imitar. El *beat* y el *hipster*, no obstante, empezaron a improvisar sus estilos propios y exclusivos en torno a una forma menos comprometida de *jazz*: un *jazz* de «abstracción pura» que «cortocircuitaba lo obvio».⁴

Esta convergencia sin precedentes de negros y blancos, proclamada agresivamente y sin complejos, despertó la inevitable controversia centrada en los eternos temas de raza, sexo, rebeldía, etc., que rápidamente derivaría en pánico moral. Toda la sintomatología clásica de la histeria ligada al posterior surgimiento del *rock'n'roll* estaba ya presente en la hostil acogida que la América conservadora dispensó al *beat* y al *hipster*,⁵ mientras tanto, los observadores liberales desarrollaban toda una mitología del Hombre Negro y su Cultura. En ella, el negro tocaba en libertad, a salvo de las grises convenciones que esclavizaban a los miembros más afortunados de la sociedad (los escritores, por ejemplo) y, aunque atrapado en un cruel entorno de urbanismo mugriento, por una curiosa inversión también aparecía como vencedor final de la lu-

cha. Escapaba a la castración y a la escasez de opciones de la vida en la clase media. Intachable en su pobreza, encarnaba una vía de escape para el bloqueo de toda una generación de intelectuales blancos radicales. El Hombre Negro, visto a través de un filtro sentimental por la prosa afectadamente tópica de Norman Mailer o los jadeantes panegíricos de Jack Kerouac (cuya idealización de la cultura negra en sus novelas a veces roza el ridículo) podía servir a la juventud blanca como modelo de libertad dentro del cautiverio. Santo y proscrito, el Hombre Negro remontaba, igual que Charlie «Bird», por encima de su mísera condición, expresando y trascendiendo mediante su arte las contradicciones en cualquiera de los solos declamados (¡y cómo!) por su castigado saxo.

Aunque las subculturas *hipster* y *beat* evolucionaron a partir de una misma mitología fundamental, los dos estilos se inspiraron de forma distinta en la cultura negra y su actitud respecto a ella también fue diferente. Según Goldman,

[...] el *hipster* era [...] el típico dandi de clase baja vestido de chulo, que se mostraba frío y cerebral para distinguirse de los tipos groseros e impulsivos de su entorno en el gueto, y que aspiraba a lo mejor de la vida: la «hierba» de calidad, los mejores sonidos, el *jazz* o el afro-cubano [...] [mientras que] [...] el *beat* fue desde el principio un universitario serio de clase media como Kerouac, asfixiado por las ciudades y por su herencia cultural y que quería plantarlo todo para largarse a lugares lejanos y exóticos, donde pudiera vivir como la «gente», escribir, fumar y meditar (Goldman, 1974).

El estilo *hipster* se forjó relativamente cerca del negro del gueto: era la expresión formal de un vínculo sentido, compartía con él cierto espacio en común, un lenguaje en común, y giraba en torno a similares inquietudes básicas. El *beat*, por su parte, vivía una relación imaginaria con el Negro-como-buen-salvaje, con ese negro heroico situado, según la mitología, entre una «vida de perenne humildad» y un «peligro siempre amenazante», entre la servidumbre y la libertad (Mailer, 1968). Así pues, aunque las subculturas *hipster* y *beat* se organizaron alrededor de una identidad compartida con los negros (simbolizados en el *jazz*), la naturaleza de esa identidad, patente en los estilos que adoptaron los dos grupos, era cualitativamente distinta. Los trajes «zoot» y los ligeros «continentals» del *hipster* encarnaban las aspiraciones clásicas (salir del hoyo, prosperar) del negro de la calle, mientras que el *beat*, con sus tejanos y sandalias cuidadosamente destrozados, expresaba una relación mágica con una pobreza que para él era como una esencia divina, un estado de gracia, un santuario. Como sostiene Iain Chambers, en ambos casos «[...] se integran en la cultura negra, en la música negra, valores opuestos que en un contexto nuevo se transforman en símbolo y síntoma de las contradicciones y tensiones activas en la subcultura juvenil [blanca]» (Chambers, 1976).

Naturalmente, como indica Chambers, esa transferencia de valores y significados también es válida para las culturas juveniles británicas. Sin embargo, no debería sorprendernos demasiado que sólo la subcultura *beat*, producto de una sintonía más bien romántica con los negros, sobreviviese a la transición de América a Gran Bretaña en los cincuenta. Sin una presencia significativa de los ne-

gros en las comunidades británicas de clase trabajadora, el equivalente *hipster* era, sencillamente, imposible. El influxo de los inmigrantes antillanos todavía era muy incipiente, y cuando al fin empezó a dejarse sentir su influencia sobre las subculturas británicas de clase trabajadora a principios de los sesenta, tendió a articularse en y a través de formas específicamente caribeñas (el *ska*, el *bluebeat*, etc.). Entretanto, otra espectacular convergencia se había producido fuera del *jazz*, en el *rock*, y no fue hasta la fusión del *gospel* y el *blues* negros con el *country and western* blanco que daría como resultado una forma completamente nueva —el *rock'n'roll*— cuando la línea entre las dos actitudes (la juventud de clase trabajadora británica y negra) pudo quedar subrepticamente borrada.

Sin embargo, en los primeros días del *rock* no existían garantías para esta alianza simbólica. La música había sido sacada de su contexto original, donde las implicaciones de la potencialmente explosiva identificación entre «negro» y «joven» habían sido plenamente reconocidas por la cultura parental;⁶ trasplantada a Gran Bretaña, se erigió en núcleo del estilo *teddy boy*. Tuvo una existencia, digamos, aislada del resto del mundo, como forma robada, foco de una identidad subterránea e ilícita. Se escuchó en la tierra de nadie de las nuevas cafeterías británicas donde, pese a filtrarse en una atmósfera típicamente inglesa de leche hervida y bebidas calientes, seguía resultando ajena y futurista, tan barroca como el *juke-box* del que emanaba. Y, al igual que esos otros artefactos sagrados —los tupés, las faldas con vuelo, la gomina y el cine— acabó por significar América, un continente imaginario de *westerns* y gánsteres, de lujo, de *glamour* y de automóviles.

Efectivamente excluido y por naturaleza alejado de la clase trabajadora respetable, prácticamente condenado a una vida de trabajo no cualificado (Jefferson, 1976a), el *teddy boy* vivía un fantaseado destierro. Él mismo se ponía claramente al margen de las grises rutinas escolares, laborales y domésticas, adoptando un estilo exagerado que yuxtaponía dos formas descaradamente plagiadas (el *rhythm and blues* negro y el estilo aristocrático eduardiano) (Jefferson, 1976b). En semejante contexto, ninguna banda sonora mejor que ese efecto de «cosmos vacío» que, según Hoggart (1958), caracterizó las primeras grabaciones del *rock*: con voces apenas audibles, en un lenguaje sólo reconocible a través del cine, describían un mundo distante cuyo atractivo debió de verse considerablemente aumentado por su misma lejanía, por su inalcanzabilidad (escúchense, por ejemplo, «Heartbreak Hotel» de Elvis Presley, o «Be Bop a Lula» de Gene Vincent).

En medio de lo que no pudo ser sino una apropiación algo cruda y cerebral, el sutil diálogo entre formas musicales negras y blancas, marco de ese juego de voces trémulas, tenía que pasar desapercibido, claro está. No fue difícil esconder la verdadera historia de la construcción del *rock*. Aparentemente, no era más que el último eslabón en una larga cadena de novedades americanas (el *jazz*, el hula-hoop, el motor de combustión interna, las palomitas de maíz), que encarnaba en formas concretas los impulsos «liberados» del capitalismo del Nuevo Mundo. Al irrumpir en la sociedad británica a finales de los cincuenta, el *rock* parecía haber nacido por generación espontánea, como una expresión de energías juveniles inmediata, transparente, diáfana. Así, cuando los *teddy boys*, lejos de acoger con buenos ojos la reciente inmi-

gración negra, empezaron a tomarla con ella, ni se les pasó por la cabeza que podían estar incurriendo en una contradicción.

Sea por lo que sea,⁷ los *teds* se vieron metidos a menudo en ataques injustificados contra los antillanos y protagonizaron los disturbios callejeros de 1958. Tampoco las relaciones con los *beatniks* fueron del todo amistosas, y pese a las tiras cómicas de Giles que solían mostrar a *beats* y *teds* cerrando filas contra las legiones de «gents» (caballeros) con su bombín y su perpetuo nerviosismo, no existen pruebas de confraternización digna de mención entre los dos grupos juveniles. Las dos subculturas eran, literalmente, mundos aparte. Había que tomar varios autobuses para ir desde los campus universitarios y las cafeterías y *pubs* débilmente iluminados del Soho y Chelsea hasta los antros favoritos de los *teddy boys* en el corazón de las zonas obreras del sur y este de Londres. Mientras el *beatnik* crecía en una cultura instruida, se interesaba por la vanguardia (pintura abstracta, poesía, existencialismo francés) y adoptaba un aire cosmopolita de tolerancia bohemia, el *ted* era irreductiblemente proletario y xenófobo. Los estilos eran incompatibles, y cuando el *trad jazz* emergió como foco de una importante subcultura británica a finales de los cincuenta,⁸ esas diferencias se hicieron aún más palpables.

El *trad* se nutría de un ambiente «de colegas» y olor a cerveza que poco tenía que ver con el carácter esquinado, nervioso, tenso del primer *rock'n'roll*, y la estética descaradamente artificiosa de los *teds* —una agresiva combinación de parafernalia exótica (zapatos de gamuza, cuellos de terciopelo y molesquín, corbatines)— vivía en franco contraste con la mezcla «natural» *beatnik* de tren-

cas, sandalias y CND.* Puede que los *teds* se sintieran aún más alienados por la implícita filiación de los *beats* con la causa negra, ocasionalmente ampliada por el intercambio de canutos y *jazz* moderno hasta convertirse en un contacto real.

Elegancia de producción nacional: el estilo de los *mods*

A principios de los sesenta, sin embargo, se habían asentado importantes comunidades inmigrantes en las zonas obreras de Gran Bretaña, con lo que se hizo posible algún tipo de relación entre los negros y los grupos blancos vecinos.

Los *mods* fueron los primeros en una larga lista de culturas juveniles de clase trabajadora que crecieron cerca de los antillanos, respondieron positivamente a su presencia y trataron de imitar su estilo. Como el *hipster* americano antes descrito, el *mod* era «el típico dandi de clase baja» (Goldman, 1974) obsesionado por los menores detalles del vestuario (Wolfe, 1966), que, como los puntillosos abogados neoyorquinos de Tom Wolfe,⁹ se definía por el ángulo del cuello de una camisa, calculado con la misma precisión que los cortes de su chaqueta hecha a medida, o por la forma de sus zapatos hechos a mano.

A diferencia de los *teddy boys*, que se hacían notar con insolencia, los *mods* eran de aspecto más sutil y contenido: llevaban trajes aparentemente conservadores de colores respetables, eran pulcros y ordenados hasta lo

* CND: Siglas inglesas de la Campaña pro Desarme Nuclear. (N. del t.)

maniático. Solían llevar el pelo corto y limpio, y preferían mantener los estilizados contornos de un impecable «French crew» con ayuda de laca invisible en lugar de la obvia brillantina predilecta de los inequívocamente viriles *rockers*. Los *mods* inventaron un estilo que les permitió soslayar hábilmente las distancias entre la escuela, el trabajo y el ocio, y que ocultaba en la misma medida que proclamaba. En una tácita ruptura del orden secuencial que lleva del significante al significado, los *mods* entrecomillaron el significado convencional del «cuello, traje y corbata», exacerbando la pulcritud hasta lo absurdo. Se transformaron a sí mismos, como los peones descontentos de Ronald Blythe,¹⁰ en «obras maestras»: eran *un poco demasiado* listos, tenían los ojos *un poco demasiado* abiertos, gracias a las anfetaminas. Y como destaca Dave Laing (1969), «había algo en su forma de moverse que los adultos eran incapaces de descifrar»; un detalle intangible (el lustre en la lengüeta de un zapato, la marca de un cigarrillo, el modo de anudar una corbata) que parecía extrañamente fuera de lugar en clase o en la oficina.

De camino entre su casa y la escuela o el trabajo, los *mods* «se perdían»: eran absorbidos por un «mediodía subterráneo» (Wolfe, 1969) de clubes, discotecas, tiendas de ropa y discos escondidos en los sótanos, bajo ese «mundo normal» que era su espejo inverso. Una parte sustancial de la «identidad secreta» que aquí se construía fuera del limitado alcance de jefes y profesores era una afinidad emocional con los negros (tanto aquí como, a través de la música *soul*, en Estados Unidos): una afinidad traducida en estilo. En 1964, el *mod* más acérrimo del Soho, inescrutable detrás de sus gafas negras y su sombrero «stingy brim», sólo se dignaba seguir con los pies

(enfundados en «basket weaves» o *Raoul's originals*) el ritmo de las más arcanas importaciones del *soul* («[I'm the] Entertainer» de Tony Clarke, «Papa's Got a Brand New Bag» de James Brown, «[I'm in with] The In Crowd» de Dobie Gray o el *ska* jamaicano [«Madness» de Prince Buster]). Más sólidamente arraigado que los *teds* o *rockers* en una serie de empleos¹¹ bastante estrictos en cuanto a requisitos de apariencia, vestuario y «comportamiento en general» así como de horario, los *mods* pusieron un énfasis proporcionalmente mayor en el fin de semana. Vivían, por así decir, entre las hojas del calendario laboral (de ahí las reuniones en días festivos, los actos en fin de semana, los «all-niters» o fiestas de toda la noche), en esas bolsas de tiempo libre que son las únicas que dan algún sentido al trabajo. Durante esos períodos de ocio (en ocasiones dolorosamente prolongados con anfetaminas) había verdaderos «trabajos» por hacer: *scooters* que abrillantar, discos que comprar, pantalones que planchar, estrechar o recoger de la lavandería, cabellos que lavar y secar con secador y cepillo (no servía un secador cualquiera, según un *mod* entrevistado por el *Sunday Times* en agosto de 1964: tenía que ser «uno con capuchón»).

En medio de esta actividad frenética, el Hombre Negro era una constante que ejercía el simbólico papel de túnel oscuro en dirección a un imaginario «submundo [...] situado bajo las superficies familiares de la vida»¹² donde afloraba otro orden: un sistema maravillosamente intrincado donde los valores, las normas y las convenciones del mundo «normal» eran invertidos.

Aquí, a salvo de los desprecios del mundo, las prioridades eran distintas: el trabajo era insignificante, irrelevante; la vanidad y la arrogancia eran cualidades permi-

sibles e incluso deseables, y podía intervenir un sentido de la masculinidad más furtivo y ambiguo. El Hombre Negro lo había hecho posible: por una especie de magia, por un juego de manos, por su «alma», había escapado del círculo de la comprensión del hombre blanco. Incluso en su faceta de *entertainer* seguía estando, como los *mods*, al servicio del Hombre sin por ello abandonar su condición de viejo maestro en el sutil arte de la subversión y la fuga. Podía moldear las normas y ajustarlas a sus propios propósitos, podía elaborar sus propios códigos y habilidades privados así como un lenguaje brillante y opaco a un tiempo: una máscara de palabras («una cresta y espolones»).¹³ Podía habitar una estructura, e incluso modificar su forma, sin jamás haberla poseído, y durante los años sesenta fue el espíritu, la inspiración oculta («outta sight», invisible, que diría James Brown) para todo el estilo *mod*.

En 1964, un *mod* podía decir:

Ahora nuestros ídolos son los Spades: saben bailar y cantar [...] Bailamos el *shake* y el *hitchhiker* a toda pastilla, pero volvemos a bailar pegados porque los Spades lo hacen (Hamblett y Deverson, 1964).

Piel blanca, máscara negra

Hacia 1966, el «movimiento» *mod*, sometido a las presiones coordinadas de los medios, las fuerzas del mercado y las contradicciones internas de rigor (mantener la privacidad o volverse público, seguir siendo joven o crecer) empezaba a disgregarse en una serie de estilos dis-

tintos. Ante todo se produjo una polarización entre «hard mods» y *mods* abiertamente interesados en la moda y el *look* de los sesenta. Como observa Stan Cohen (1972b), «los *mods* más extravagantes [...] implicados en la escena *rhythm and blues*, *camp*, Carnaby Street [...] [se estaban] [...] fundiendo con los *hippies* seguidores de la moda y con el incipiente Underground, mientras que los “hard mods” (que llevaban botas pesadas, tejanos con tirantes, pelo corto [...] y eran nerviosos [...] al borde de lo paranoico)» empezaron a dejar de lado los recargados arabescos del *acid rock* para favorecer el *ska*, el *rocksteady* y el *reggae*.

Los *skinheads* surgirían de este último grupo, y a finales de los sesenta ya constituían una subcultura identificable. Agresivamente proletarios, puritanos y chauvinistas, los *skinheads* vestían, en marcado contraste con sus antecesores *mod*, un uniforme que Phil Cohen (1972a) describió como «una especie de caricatura del trabajador modelo»: pelo rapado, tirantes, tejanos levis anchos y cortos o funcionales pantalones *sta-prest*, camisas Ben Sherman lisas o rayadas con los cuellos abotonados a la camisa y botas Doctor Marten muy lustradas. El uniforme *skinhead*, como señala Phil Cohen, parece representar «una metaproclama sobre el conjunto del proceso de movilidad social» creada mediante la sistemática acentuación de los elementos más marcadamente proletarios del estilo *mod*, y una complementaria supresión de toda supuesta influencia burguesa (traje, corbata, laca, «bonitismo»). Phil Cohen va un poco más lejos, e interpreta esta transformación en términos de opciones «ascendentes» o «descendentes»: «[...] mientras que los *mods* exploraron la opción de movilidad ascendente, los *skinheads* exploraron el lumpen» (1972a).

Para expresar una identidad «lumpen» más estricta, los *skinheads* recurrieron a dos fuentes marcadamente incompatibles: las culturas de los inmigrantes antillanos y la clase trabajadora blanca. Una imagen, un tanto mítica en su raíz, de la comunidad obrera tradicional y sus clásicas inquietudes, su fuerte sentido del territorio, su apariencia dura, su adusto «machismo» (imagen que, como afirma Cohen [1972a] había sido «distorsionada por las percepciones de la clase media») fue revestida con elementos directamente tomados de la comunidad antillana (y, en concreto, de la subcultura del *rude boy*, del joven delincuente negro). Superpuestas, estas dos tradiciones tan distintas se fusionaron en el estilo visual *skinhead*, encarnación simultánea de ambas: el *look* de delincuente pulcro y cuidadosamente planchado debía al menos tanto a los *rude boys* como a «los estereotipos formalizados y muy “duros” de los varones blancos del lumpen» tan a menudo invocados en las descripciones del fenómeno *skinhead* (Clarke y Jefferson, 1976).

En estas descripciones, la contribución negra tiende a quedar minimizada, relegada a la influencia de la música *reggae*, mientras que los *skinheads* tomaron prestados elementos concretos de vestuario (el abrigo Crombie, el corte de pelo), de argot y de estilo directamente de los grupos antillanos homólogos al suyo. Así, aun estando de acuerdo con John Clarke y Tony Jefferson (1976) en que «este estilo trataba de revivir simbólicamente algunas de las expresiones de la cultura de la clase trabajadora tradicional» (véase también Clarke, 1976), me parece necesario subrayar cuál fue la única y paradójica manera en que dicho *revival* pudo cumplirse. Si los *skinheads* pudieron «recuperar mágicamente» el perdido sentido de la comu-

nidad de la clase trabajadora, no fue sólo congregándose en gradas futbolísticas exclusivamente blancas, sino confraternizando con los antillanos en los clubes jóvenes de la ciudad y en las esquinas, copiando *sus* gestos, adoptando *sus* tacos, bailando *su* música. Hallamos aquí una categórica demostración de la tesis formulada en *Resistance Through Rituals* (Hall y otros, 1976a), según la cual la «respuesta subcultural» representa una síntesis en el plano estilístico entre esas «formas de adaptación, negociación y resistencia elaborada por la cultura parental» y otras formas «más inmediatas, coyunturales, específicas de la juventud y de su situación y actividades». En el caso de los *skinheads*, las «cosas» (vestuario y sistema de valores) procedentes de la cultura parental no se limitaron a transformarse al verse situadas en el contexto de un grupo generacional específico; en algunos casos, se vieron radicalmente subvertidas. Las larguísimas vocales de Alf Garnett, epítome absoluto de la cerrazón y la intolerancia racial de la clase trabajadora, se vieron inflexionadas (y *minadas*) por las pinceladas dialectales (*ya raas!*) que todo *skinhead* que se preciase recogía de los discos de *reggae* y de los colegas antillanos en la escuela y el trabajo. Hasta el «uniforme» *skinhead* tuvo orígenes profundamente ambiguos. La interacción dialéctica de «lenguajes» negro y blanco (vestuario, argot, grandes inquietudes: estilo) se expresaba a las claras en las botas, los *sta-prest* y en el radical corte de pelo: un uniforme compuesto en el vértice entre dos mundos, encarnación de cuestiones estéticas comunes a ambos.

La ironía radica en que esos valores convencionalmente asociados a la cultura de clase obrera blanca (valores de lo que John Clarke [1976] denomina «el colecti-

vo organizado a la defensiva»), que habían sido erosionados por el tiempo, por la relativa prosperidad y por los cambios experimentados en el entorno físico en el que habían arraigado, fueran redescubiertos en la cultura negra antillana. Aquí había una cultura blindada contra influencias contaminantes, protegida ante los asaltos más directos de la ideología mayoritaria, una cultura a la que se le negaba el acceso a la «buena vida» a causa del color de su piel. Sus rituales, su lenguaje y su estilo se erigieron en modelos para esos jóvenes blancos alienados de la cultura parental por los supuestos compromisos de los años de posguerra. Los *skinheads*, entonces, resolvieron o cuando menos redujeron la tensión entre un presente vivido (el gueto mixto) y un pasado imaginario (el clásico barrio bajo blanco) al iniciar un diálogo en el que ambos se reconstruían mutuamente.

Pero era inevitable que esa «conversación» crease ciertos problemas. Al fin y al cabo, el signo más visible de cambio (la presencia negra en áreas tradicionalmente de clase trabajadora blanca) estaba siendo utilizado por los *skinheads* para restablecer la continuidad con un pasado roto, para rehabilitar una integridad dañada, para resistirse a otros cambios menos tangibles (el aburguesamiento, el mito de la ausencia de clases, el desmembramiento del clan familiar, la sustitución del espacio privado por el espacio comunitario, etc.) que amenazaban la estructura de la comunidad tradicional en un sentido mucho más profundo. Ni que decir tiene que la alianza entre jóvenes blancos y negros fue sumamente precaria y provisional: sólo un incesante control de los puntos conflictivos (la distribución de las chicas blancas, por ejemplo) y la búsqueda de chivos expiatorios en otros grupos ajenos («ma-

ricas», *hippies* y asiáticos) permitió evitar los conflictos internos. Concretamente, el «paki-bashing» (acoso a los paquistaníes) puede ser interpretado como maniobra de desplazamiento donde el miedo y la ansiedad generados por la puntual identificación con un grupo negro se transformó en agresión dirigida hacia otra comunidad negra. Menos fácilmente asimilados que los antillanos en la comunidad de acogida, como se cuidan de señalar Clarke (1976a, pág. 102) y Cohen (1972a, págs. 29-30), claramente diferenciados no sólo por las características raciales sino por los rituales religiosos, los tabúes alimentarios y por un sistema de valores que propugnaba la deferencia, la frugalidad y el afán de lucro, los paquistaníes quedaron individualizados por los brutales ataques de los *skinheads*, tanto negros como blancos. Cada vez que intervenía la bota, una contradicción se ocultaba, se disimulaba, se hacía «desaparecer».

Al acercarse los setenta, la línea divisoria entre pasado y presente, entre culturas negra y blanca, se hizo cada vez más difícil de mantener. Ian Taylor y Dave Wall (1976) subrayan la creciente erosión de muchas instituciones obreras de preguerra (las mismas instituciones que los *skinheads* trataban de resucitar), citando el «fracaso del fin de semana», el «aburguesamiento» del fútbol y del ocio en general, y la sensibilización del «capitalismo consumista respecto a un mercado disponible para un producto orientado por clases» (por ejemplo, el *glam rock*) como factores fundamentales del declive de la subcultura *skinhead*. Hubo, además, desplazamientos ideológicos en el seno de la música *reggae* que amenazaron con excluir a la juventud blanca. Conforme la música se iba comprometiendo más con cuestiones raciales y con el

rastafarianismo, empezaron a estallar grandes contradicciones en las superficies de la vida, contradicciones que irrumpieron en el campo de batalla de la estética y el estilo, justo allí donde en un principio se había firmado la tregua entre los dos grupos. Al irse centrando cada vez más el *reggae* en su negritud, empezó a perder atractivo para los *skinheads*, cada vez más desplazados en un momento en el que el ciclo de obsolescencia de esta subcultura casi se había cerrado. Wall y Taylor (1976) hablan del verano de 1972, cuando los *skinheads* se unieron a otros residentes blancos para atacar a los inmigrantes de segunda generación en el área de Toxteth, en Liverpool, como «una fecha crucial en la "historia natural" de los *skinheads*». Ciertamente, a principios de la década

[...] los *skinheads* se apartaron, incrédulos, al escuchar a los rastas cantando sobre «los desposeídos que buscan la armonía» y a los *dee-jays* exhortando en sus discursos a sus hermanos negros a ser «buenos en el vecindario» [...] Al cerrar filas los *rudies*, debió parecer que habían cambiado de bando y que las puertas se habían cerrado doblemente para los perplejos *skinheads* [...] El *reggae* había llegado a su mayoría de edad y los *skinheads* se vieron condenados a una perpetua adolescencia [...] (Hebdige, 1976).

Glam y glitter rock: el camp albino y otras diversiones

La segregación de la cultura negra británica en los primeros setenta, simbolizada para Wall y Taylor por el lanzamiento en noviembre de 1973 de una revista llama-

da *Black Music* específicamente dirigida al mercado antillano, llevó a la cultura juvenil de la clase trabajadora blanca a una especie de *impasse*. Al fin y al cabo, todo indicaba que «(It's a) Black Man Time» de I-Roy —popularísimo entre la juventud negra— no iba a atraer demasiado a los chicos blancos. Con el endurecimiento de la ideología rastafari en el salto a Gran Bretaña y su consiguiente esclerotización, a los jóvenes negros les costó muy poco empezar a despreciar a sus coetáneos blancos junto a profesores, policías y jefes: ellos eran «Babilonia», eran «crazy baldheads».¹⁴

Abandonado a sus propios recursos, el *pop* tendió a atrofiarse en insustanciales ritmos disco y baladas acarameladas, mientras el *glam rock*, representando una síntesis de dos subculturas muertas o agonizantes —el Underground y los *skinheads*— empezó a seguir una línea exclusivamente blanca que se alejaba del *soul* y del *reggae*; línea que llevaba, por lo menos según Wall y Taylor, a las garras del capitalismo consumista, a las autorreflexivas obsesiones europeas antes descritas (págs. 43-47). Bowie, en particular, en una serie de personificaciones «camp» (Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Mr. Newton, el duque blanco, y de forma más deprimente, el Blond Fuehrer) alcanzó algo así como un estatus de culto a principios de los setenta. Atrajo a un masivo público joven (más que quinceañero) y sentó una serie de precedentes visuales en términos de aspecto personal (maquillaje, pelo teñido, etc.) que crearon una imagen sexualmente ambigua para aquellos chicos lo bastante valientes y dispuestos a desafiar los estereotipos claramente pedestres que los hombres y mujeres de clase trabajadora tenían a su alcance. Cada concierto de Bowie celebrado en grises

cines de provincias y salas municipales victorianas atrajo a una hueste de sorprendentes sosías de Bowie, conscientes de estar en la onda con sus sombreros tipo gángster que escondían (al menos hasta la apertura de puertas) un pelo con reflejos de luminoso bermellón, naranja o escarlata con mechadas doradas y plateadas. Esas criaturas exquisitas, nerviosamente encaramadas en sus zapatos de plataforma o arrastrando (como el propio Boy en su más reciente campaña publicitaria) unas sandalias de plástico de los cincuenta, sosteniendo el cigarrillo así, los hombros en tal ángulo, participaban en un juego de fantasía que consternó y horrorizó a algunos comentaristas de la escena *rock*, preocupados por la «autenticidad» y el mensaje contestatario de la cultura juvenil. Taylor y Wall, por ejemplo, se muestran muy indignados por la supuesta «emasculación» de la tradición Underground llevada a cabo por Bowie:

Bowie, en efecto, ha actuado en connivencia con el intento, por parte del capitalismo consumista, de recrear una clase adolescente subordinada, implicada como consumidores quinceañeros pasivos en la compra de ocio previa a la asunción de la «madurez», en lugar de ser una cultura juvenil de personas que se cuestionan (desde la perspectiva de cualesquiera clase o cultura) el valor y significado de la adolescencia y de la transición al mundo laboral adulto (1976).

Es verdad que la actitud de Bowie carecía de significados obvios en términos políticos o contraculturales, y que los mensajes filtrados a través de las pantallas de distracción eran, por lo general, decididamente objetables

(«Hitler fue la primera superestrella. Realmente, supo cómo hacerlo», mensaje transcrito por el *Temporary Hoarding*, publicación periódica de Rock Against Racism). Quedaba claro que a Bowie no le importaban ni las cuestiones políticas contemporáneas ni tampoco las sociales ni la vida de la clase obrera en general; más aún, su evangelio estético partía de una deliberada elusión del mundo «real» y del prosaico lenguaje que ese mundo solía emplear para describirse, experimentarse y reproducirse.

El metamensaje de Bowie era la huida —de la clase, del sexo, de la personalidad, del compromiso obvio— hacia un pasado de fantasía (el Berlín de Isherwood, poblado por un fantasmagórico *casting* de bohemios malditos) o un futuro de ciencia-ficción. Cuando abordaba la «crisis» contemporánea lo hacía oblicuamente, representándola en forma metamorfoseada como un mundo sin vida de humanoides, ambiguamente celebrado y denostado. Para Bowie (y para los Sex Pistols con él), el «No future for you, No future for me» («God Save the Queen», Virgin, 1977) era una opción perfectamente posible; y, pese a todo, él fue el responsable de que se plantearan cuestiones de identidad sexual hasta entonces reprimidas, ignoradas o meramente insinuadas en el *rock* y la cultura juvenil. En el *glam rock*, por lo menos entre los artistas situados, como Bowie y Roxy Music, en el ala más sofisticada del *glitter*, el énfasis subversivo se alejó de cuestiones de clase y juventud para situarse en la sexualidad y la tipología sexual. Aunque Bowie no estuviera liberado en ningún sentido radical mayoritario, en su predilección por el disfraz y el dandismo —lo que Angela Carter (1976) caracterizó como «el ambivalente triunfo de los oprimidos»¹⁵ por encima de cualquier trascendencia

«genuina» del juego de roles sexuales, él y, por extensión, quienes copiaron su estilo, *sí que* «cuestionaron el valor y significado de la adolescencia y la transición al mundo laboral adulto» (Taylor y Wall, 1976). Y lo hicieron de modo singular, confundiendo hábilmente las imágenes de hombres y mujeres a través de las cuales se cumplía tradicionalmente el paso de la infancia a la madurez.

Raíces decoloradas: los punks y la identidad étnica blanca

«A mí me recuerda *Raíces*, la serie de la tele, cuando veo esas cadenas y el collar de perro al cuello» (La madre de un *punk*, entrevistada en *Woman's Own*, 15 de octubre de 1977).

«Los punkis son negros» (Richard Hell, músico *punk* entrevistado en *New Musical Express*, 29 de octubre de 1977).

El *glam rock* tendía a alienar a la mayoría de jóvenes de clase trabajadora precisamente porque contravenía tan fundamentales expectativas. A mediados de los setenta, sus seguidores se dividieron en dos facciones. Una estaba compuesta casi en su totalidad por quinceañeros que seguían a las principales bandas del *glitter* (Marc Bolan, Gary Glitter, Alvin Stardust). La otra, formada por adolescentes más conscientes de su identidad y mayores, seguía profesando una devoción reverente por artistas más de culto (Bowie, Lou Reed, Roxy Music) que a causa de

su extrema sofisticación, incipiente elitismo y mórbidas aspiraciones artísticas e intelectuales, no llegaron a un público masivo. Las letras de las canciones y los estilos de vida de estos últimos grupos se fueron desconectando cada vez más de las inquietudes mundanas de la adolescencia y de la vida cotidiana (si bien esta discrepancia había sido la fuente de su inicial atractivo).

La estética *punk*, formulada en el espacio cada vez más amplio que separaba al artista de su público, puede interpretarse como un intento de manifestar las contradicciones implícitas en el *glam rock*. Por ejemplo, la «condición obrera», la dejadez y la franqueza del *punk* arremetían directamente contra la arrogancia, la elegancia y la verbosidad de las superestrellas *glam rock*. Lo cual no fue obstáculo, sin embargo, para que ambas formas compartieran cierto terreno en común. El *punk* se autoproclamó portavoz del arrinconado electorado de jóvenes blancos del lumpen, pero casi siempre lo hizo mediante el rebuscado lenguaje del *glam* y el *glitter rock* —«traduciendo» metafóricamente la condición obrera en cadenas y mejillas hundidas, ropa «sucias» (cazadoras teñidas, indecorosas blusas transparentes) y un agreste lenguaje. Recurriendo a la parodia, esta generación «en blanco», «que la sociedad clasificó como nula» (Richard Hell, *New Musical Express*, 29 de octubre de 1977), se describió a sí misma como una generación encadenada, mediante un surtido de significantes sombríamente cómicos: correas y cadenas, cazadoras estrechas y posturas rígidas. Pese a sus acentos proletarios, la retórica *punk* rezumaba ironía.

Así pues, el *punk* representa una apostilla garabateada adrede al pie del «texto» del *glam rock* cuyo objetivo era dinamitar el extravagante ornato del estilo *glam rock*.

La retórica canalla del *punk*, su fijación con la clase y la distinción, estaban expresamente diseñadas para debilitar el intelectualismo de la generación anterior de músicos de *rock*. Esta reacción, a su vez, condujo a la nueva ola hacia el *reggae* y estilos afines, inicialmente excluidos por el *glam rock*. El *reggae* atrajo a aquellos *punks* que querían imprimir una forma tangible a su alienación. Contenía la necesaria convicción, la mordacidad política, tan claramente ausente de la mayoría de la música blanca del momento.

El *dread* (temor) era, en concreto, un bien codiciado. Era el medio que servía para amenazar, y la elaborada confraternidad que lo mantenía y comunicaba en la calle —colores, rastas, dialecto— era imponente e intimidadora, ya que sugería una solidaridad inexpugnable, un ascetismo hijo del sufrimiento. El concepto de *dread* suministró todo un lenguaje secreto: un espacio semántico cerrado y exótico irrevocablemente refractario a las simpatías cristianas blancas (esto es, los negros son como nosotros), cuya existencia misma confirmaba los peores miedos chauvinistas de los blancos (esto es: los negros no tienen nada que ver con nosotros).

Paradójicamente, fue justo aquí, en la exclusividad del estilo negro antillano, en la virtual imposibilidad de una auténtica identificación blanca, donde más atractivo se mostró el *reggae* para los *punks*. Como hemos visto, el lenguaje coagulado del rastafarianismo era deliberadamente opaco. Había crecido a partir de una variante dialectal, y esa variante a su vez había sido hablada durante siglos sin que el Amo la entendiera. Era un lenguaje capaz de taladrar los oídos blancos más respetuosos, y los temas del Regreso a África y el Etiopianismo, celebrados

en el *reggae*, no hacían concesiones a la sensibilidad del público blanco. La negritud del *reggae* era proscriptiva. Era una esencia ajena, un cuerpo extraño que amenazaba implícitamente a la cultura inglesa mayoritaria desde dentro¹⁶ y, como tal, se hacía eco de los valores adoptados por el *punk* (la «anarquía», la «rendición» y el «de-clive»).

Para los *punks*, encontrarle un significado positivo a tan flagrante abjuración de la esencia británica equivalía a un simbólico acto de traición que complementaba, e incluso completaba, el irreverente programa emprendido por el propio *punk rock* (véase «Anarchy in the U. K.» y «God Save the Queen» de los Sex Pistols, la versión de Jordan de «Rule Britannia» en la película de Derek Jarman, *Jubilee*). Los *punks* capitularon ante la alienación, perdiéndose entre los extraños perfiles de una forma ajena. De este modo, los mismos factores que habían dictado el retroceso *skinhead* a finales de los sesenta facilitarían la participación de los *punks* una década más tarde. Así como los estilos *mod* y *skinhead* habían reproducido sesgadamente el *look* y la actitud «cool» de los *rude boys* antillanos y simbólicamente se situaban en el mismo medio ideal (la Gran Ciudad, el violento barrio bajo), la estética *punk* puede ser leída en parte como una «traducción» blanca de la «identidad étnica» negra (véanse las págs. 65-66).

Esta paralela «identidad étnica» blanca quedó definida a través de la contradicción. Por un lado se centraba, aunque de modo iconoclasta, en las tradicionales concepciones de lo británico (la Reina, la bandera nacional, etc.). Era «local». Emanaba de escenarios reconocibles situados en las ciudades del interior de Gran Bretaña. Hablaba con

acentos urbanos. Por otro lado, sin embargo, se basaba en una negación del lugar. Surgía en anónimos bloques de viviendas subvencionadas, en ignotas colas de parados, quintaesencia del barrio bajo. Era vacía, inexpresiva, desarraigada. En ello la subcultura *punk* se distingue de los estilos antillanos que fueron sus modelos básicos. Mientras que los jóvenes negros de ciudad podían catapultarse, mediante el *reggae*, hacia un inalcanzable e imaginario «más allá» (África, las Antillas), los *punks* vivían sujetos al tiempo presente. Estaban encadenados a una Gran Bretaña sin expectativas de futuro.

Esta diferencia, no obstante, podía ser mágicamente soslayada. Por arte de magia, las coordenadas de tiempo y espacio podían disolverse, trascenderse, convertirse en signos. Fue así como los *punks* espetaron al mundo su rostro de mortal palidez, un rostro que estaba y no estaba «ahí». Como los mitos de Roland Barthes, estas «víctimas asesinadas» —vaciadas e inertes— también tenían su coartada, un «más allá» literalmente construido con vaselina y cosméticos, pelo teñido y rímel. Pero, paradójicamente, en el caso de los *punks*, ese «más allá» también era un «ningún lugar» —una zona crepuscular—, una zona hecha de negatividad. Como el Dadá de André Breton, el *punk* parecía «abrir todas las puertas», pero esas puertas «daban a un corredor circular» (Breton, 1937).

Una vez dentro de este círculo profanado, el *punk* quedó condenado de por vida a encarnar la alienación, a interpretar el papel de su condición imaginada, a elaborar toda una serie de correlatos subjetivos para los arquetipos oficiales de la «crisis de la vida moderna»: las cifras del desempleo, la Depresión, la Forma de Vida Occidental, la

Televisión, etc. Convertidos en iconos (el imperdible, la ropa desgarrada, el lado salvaje y el aire famélico), estos paradigmas de la crisis podían vivir una doble vida, ficticia y real a un tiempo. Fueron la lente de aumento para una condición vivida: una condición de exilio absoluto voluntariamente asumido. Pero aunque el exilio poseyera un significado específico e implicase una solución específica (y, por lo demás, mágica) en el contexto del rastafarianismo y la historia Negra, al aplicarse metafóricamente a la juventud blanca británica sólo podía dibujar una condición desesperada. Ni podía prometer un futuro ni podía dar razón de un pasado. Atrapados en la paradoja de la subordinación «divina» como «san Genet»¹⁷ cuando «elige» el Destino del que, quiéralo o no, se le ha hecho depositario, los *punks* se enmascararon, ansiosos por recrearse a sí mismos en forma de caricatura, por «disfrazar» su Destino con sus auténticos colores, por sustituir el hambre por la dieta¹⁸ y por resituar el *look* harapiento («descuidado» pero meticulosamente elaborado) a mitad de camino entre elegancia e indigencia. Después de hallar su reflejo perfecto entre cristales rotos, después de haber hablado a través de camisetas celosamente agujereadas, tras haber manchado el buen nombre de la familia,¹⁹ el *punk* se volvió a encontrar en la casilla de salida: un «condenado a cadena perpetua» en estado de «incomunicación» pese a los feroces tatuajes.

Estas contradicciones quedaron literalmente re-presentadas en la relación del *punk* con el *reggae*. A cierto nivel, los *punks* reconocieron abiertamente la importancia del contacto y del intercambio, llegando en ocasiones a elevar el contacto cultural a la categoría de compromiso político. Algunos grupos *punk*, por ejemplo, figuraron

de forma destacada en la campaña Rock against Racism [Rock contra el Racismo] destinada a combatir la creciente influencia del National Front en las áreas de clase trabajadora.²⁰ Pero a otro nivel, más profundo, se diría que dicha relación fue reprimida, desplazada por los *punks* a favor de una música rotundamente blanca e incluso todavía más rotundamente británica.

Durante el proceso, ciertos rasgos fueron directamente copiados de los estilos *rude* y *rasta* de los negros antillanos. Por ejemplo, uno de los típicos peinados *punk* consistente en una melena petrificada y mantenida en tensión vertical con vaselina, laca o jabón, se asemejaba a los estilos «natty» o *dreadlock* de los negros. Algunos *punks* llevaban colores etíopes y la retórica *rasta* empezó a asomar en el repertorio de algunos grupos de *punk*. En concreto, los Clash y los Slits intercalaron eslóganes y temas *reggae* en su material, y en 1977 el grupo *reggae* Culture presentó una canción sobre el inminente apocalipsis titulada «When the Two Sevens Clash» [«Cuando los dos sietes chocan»], que pasó a ser una especie de ineludible latiguillo en los círculos *punk* más selectos. Algunos grupos (Clash, Alternative T.V., por ejemplo) incorporaron canciones *reggae* en sus conciertos y del enlace nacería una nueva forma híbrida: el *punk dub*.²¹ Desde el principio, cuando los primeros *punks* empezaron a congregarse en el Roxy Club de Covent Garden, en Londres, el *heavy reggae* había ocupado una posición privilegiada dentro de la subcultura como la única alternativa tolerada al *punk*, oasis melódico ante el frenético *Sturm und Drang* de la nueva ola musical. En parte por razones de conveniencia (al principio no había música *punk* grabada) y en parte por elección (estaba claro que el *reggae* era «músi-

ca rebelde»), las importaciones jamaicanas de culto sonaban regularmente en muchos clubes *punk* durante los intermedios de las actuaciones en directo.

La abierta identificación de los *punks* con la cultura negra británica y antillana sirvió para promover el antagonismo frente a los *teddy boys* revivalistas, y las batallas entre *teddys* y *punks* libradas cada sábado por la tarde en King's Road en el verano de 1977 demostraron espectacularmente las tensiones existentes entre ambas subculturas. El 5 de julio de ese mismo año, Rockin' Mick, *teddy boy* de 19 años (calcetines fluorescentes, *creepers* negros de ante y cazadora bordada con las leyendas «Confederate Rock» y «Gene Vincent Lives») expresaba ante un periodista del *Evening Standard* su indignación por la falta de patriotismo de los *punks*, apostillando: «Nosotros no estamos contra los negros, pero tampoco estamos a su favor que digamos...» (5 de julio de 1977).

No obstante, pese a la gran afinidad, ambas formas —*punk* y *reggae*— mantuvieron escrupulosamente su integridad, y lejos de mimetizar la forma y el timbre del *reggae*, la música *punk*, como todos los demás aspectos del estilo *punk*, tendió a desarrollarse como antítesis directa respecto a sus visibles fuentes. Desde el principio, la oposición entre *reggae* y *punk* entraba ya por los oídos. El *punk* confiaba en los agudos; el *reggae* se sustentaba en los graves. El *punk* lanzaba asaltos frontales a los sistemas de significado establecidos; el *reggae* se comunicaba mediante elipsis y alusiones. Lo cierto es que, por el modo en que ambas formas se vieron rigurosa, casi obsesivamente segregadas, todo parece indicar la existencia de una identidad oculta entre ambas, susceptible a su vez de iluminar esquemas generales de interacción entre las comunidades

inmigrante y de acogida. Recurriendo al vocabulario semiótico, podríamos decir que el *punk* incluye al *reggae* como «ausencia presente», como un agujero negro a cuyo alrededor se estructura el *punk*. La idea puede ampliarse metafóricamente para abarcar cuestiones raciales y de relaciones entre razas. Podría decirse, por lo tanto, que la rígida demarcación trazada entre *punk rock* y *reggae* no sólo es sintomática de una «crisis identitaria» característica de la subcultura *punk* sino también de esas contradicciones y tensiones más generales que inhiben el desarrollo de un diálogo abierto entre una cultura inmigrante de fuerte carácter étnico y la cultura indígena de clase trabajadora que técnicamente la «circunda».

Ahora ya estamos en condiciones de revisar el significado de esa incómoda relación entre *rock* y *reggae* propia del *punk*. Hemos visto cómo la beligerante insistencia del *punk* en la clase y la distinción respondía, al menos en parte, a los etéreos excesos del culto *glam rock*, y que la forma concreta adoptada por dicha insistencia (estética harapienta, singularidad musical) también se vio indirectamente influida por los estilos subculturales de la comunidad inmigrante negra. Este movimiento dialéctico de blanco a negro y viceversa no es en modo alguno exclusivo de la subcultura *punk*. Por el contrario, como hemos visto, el mismo movimiento es «capturado» y desplegado por los estilos de todas y cada una de las culturas juveniles espectaculares de la clase trabajadora en la posguerra. En concreto, discurre por la música *rock* (y, antes de ésta, por el *jazz*) desde mediados de los cincuenta en adelante, dictando cada sucesivo cambio de ritmo, de estilo y de contenido de las letras. Finalmente, estamos en disposición de describir dicha dialéctica.

A medida que la música y las distintas subculturas que ésta apoya o reproduce van adoptando esquemas rígidos e identificables, se van creando nuevas subculturas que solicitan o generan sus correspondientes mutaciones en la forma musical. A su vez, esas mutaciones tienen lugar en momentos en que las formas y temas importados de la música negra contemporánea disuelven (o «sobredeterminan») la estructura musical existente, forzando la llegada de nuevas configuraciones para sus elementos. Por ejemplo, la estabilización del *rock* a principios de los sesenta (el anodino *bop* para adolescentes, las baladas románticas, los instrumentales efectistas) alentó la migración *mod* hacia el *soul* y el *ska*, y la subsiguiente reafirmación de temas y ritmos negros por parte de los grupos blancos de *r&b* y *soul*²² contribuyó al resurgir del *rock* a mediados de los sesenta. De manera parecida, tan pronto como el *glam rock* agotó las permutaciones posibles dentro de su propia y distintiva estructura de inquietudes, los *punks* retrocedieron hacia formas más primitivas y vigorosas de *rock* (esto es, los cincuenta y mediados de los sesenta, la época de mayor influencia negra)²³ y también acudieron a formas posteriores como el *reggae* contemporáneo (*dub*, Bob Marley) para dar con una música que reflejase más fielmente su sentimiento de frustración y opresión.

Sin embargo, como casi siempre en el *punk*, aquí la mutación parece deliberada, forzada. Dadas las diferencias entre ambos, puede que la síntesis entre los lenguajes del *rock* y el *reggae* no sea cosa fácil. La fundamental falta de sintonía entre ambos lenguajes (vestuario, baile, lenguaje, música, drogas, estilo, historia) manifestada por la creciente negritud del *reggae*, generó una dinámi-

ca singularmente inestable dentro de la subcultura *punk*. La tensión dio al *punk* esa cualidad extrañamente pétrea, ese *look* paralizado, esa «pasividad» que halló su voz silenciosa en las lisas superficies moldeadas de goma y plástico, en el *bondage* y la robótica que para el mundo significan al «punk». Porque, en el corazón de la subcultura *punk*, perpetuamente inmóvil, anida esa dialéctica bloqueada entre cultura negra y cultura blanca, una dialéctica que más allá de cierto punto (esto es, la identidad étnica) es incapaz de renovarse, viviendo como vive cautiva de su propia historia, atrapada en sus propias e irreductibles antinomias.