



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

EL ESTILO Y LA SUBCULTURA: LA ICONOGRAFIA DEL CHOPO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRIA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
LUIS ALBERTO ZAMORA CUBILLOS

DIRECTOR DE TESIS
MAESTRO EN ARTES VISUALES JUAN ANTONIO MADRID VARGAS
(ENAP)

SINODALES
DOCTOR EN PINTURA, GRAFICA: GRABADO, COMUNICACION Y DISEÑO GRAFICO
JOSE DE SANTIAGO SILVA
(ENAP)
DOCTOR EN FILOSOFIA, LITERATURA, TEORIA DE LA IMAGEN Y TEORIA DEL ARTE
VICTOR FERNANDO ZAMORA AGUILA
(ENAP)
LICENCIADO EN METODOLOGIA JUAN DIEGO RAZO OLIVA
(ENAP)
MAESTRO EN DISEÑO GRAFICO MIGUEL ANGEL ARMENTA ORTIZ
(ENAP)

MEXICO, D.F. DICIEMBRE DE 2013





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ALBERTO ZAMORA

LA ICONOGRAFIA Y LA ICONOLOGIA DEL CHOPO

LA SUBCULTURA: EL SIGNIFICADO DEL ESTILO

ENAP UNAM

2013

INDICE

INTRODUCCION

1. PLANTEAMIENTO, OBJETIVO Y JUSTIFICACION
2. LA HERMENEUTICA DE LA IMAGEN Y LA TEORIA DE LA IMAGEN
3. LA ICONOGRAFIA Y LA ICONOLOGIA
4. DICK HEBDIGE Y EL CENTRO CONTEMPORANEO DE ESTUDIOS CULTURALES
5. LA FUNCION DE LA SUBCULTURA
6. ESTUDIO DE CASOS
 - 6.1. PACHUCOS Y CHOLOS
 - 6.2. VACACIONES EN LA PLAYA
 - 6.3. PUNK Y REGGAE HERMANOS EN LA BATALLA
 - 6.4. REGGAE
 - 6.5. HEAPSTERS, BEATS Y TEDDY BOYS
 - 6.6. MODS: ELEGANCIA DE PRODUCCION NACIONAL
 - 6.7. SKINHEADS: PIEL BLANCA, MASCARAS NEGRAS
 - 6.8. GLAM Y GLITTER ROCK
 - 6.9. PUNK: CRESTAS Y CADENAS, GUERREROS Y MAS GUERREROS
 - 6.10. LA OSCURIDAD DEL GOTICO
7. CONCLUSIONES
8. BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

La Iconografía del Chopo refiere al tratamiento de las prácticas visuales, de la significación y la interpretación del fenómeno contemplado desde el proceso y la praxis icónica. Una visión holística explorando una hermenéutica de las imágenes. Se convoca principalmente a la comunicación visual desde la comunicación de masas y una contextualización del fenómeno cultural dentro de la tradición de los denominados *Social Studies*, respaldando un acercamiento en el ámbito local, resuelto a través de un análisis comparativo de las diversas subculturas en sus espacios originarios en las metrópolis –Reino Unido y Estados Unidos principalmente– y su reflejo en México. Como colofón se propone el tránsito del enfoque tradicional de la teoría de la historia del arte a una teoría de la imagen, en un sentido ampliado; teniendo el movimiento contracultural de los Pachuco y el devenir subsecuente de los Cholos como la subcultura subsidiaria; rastreando la conformación de tales fenómenos como paradigmáticos en la nueva plataforma tecnológica y su ulterior globalización.

Después de treinta y tres años de vida **El Chopo** presenta características que revisten singularidad e importancia como espacio de prácticas comunicativas sui generis. El punto esencial y objetivo del proyecto es subrayar la estrategia y la generación de un modelo de análisis que distinga las imágenes que representan a las diversas subculturas en los escenarios originarios y hacer la comparación con las subculturas locales en la escena contemporánea. De tal manera se hace una descripción de la tipología de los diversos grupos que se fueron manifestando a través del estilo.

El fenómeno del Tianguis Cultural del Chopo originalmente es pensado como un espacio abierto a la producción musical en general, compañías independientes que empezaban a producir diversos géneros musicales se dieron cita en el acto que les proporcionaba el Museo del Chopo –casa del legendario dinosaurio y asiento del Museo de Historia Natural– durante cuatro sábados, que después se convirtieron en cuatro meses dentro del recinto universitario y en 2013 cumple treinta y tres años de vida después de trajinar por media docena de lugares en distintos rumbos de la ciudad de México. El objetivo es hacer un análisis comparativo de las imágenes originarias de las diversas subculturas y la manera en que han sido asimiladas, adaptadas, representadas y desarrolladas en la escena local del Tianguis del Chopo.

Desde un primer momento se manifestaron tendencias claras en la preferencia de los asistentes al nuevo espacio, corren los años 80 de aquella generación que a nivel mundial se convertiría en una generación en *Shock*, México no sería la excepción, y ya se tienen los antecedentes de *Pachucos* y *Cholos* como contracultura y subcultura con un desarrollo local. Se subraya el hecho de ya estar constituida una marcada tendencia hacia una anglofilia además de destacarse la existencia de un movimiento social integrado al gusto que se dicta desde los centros metropolitanos. En el nivel de las manifestaciones sociales que giran en torno al fenómeno musical y destacando su definitiva trascendencia en la esfera cultural, ya existe una tradición con una historia bien delineada que se puede rastrear. El espectro se presenta desde el concepto del *Hippie reciclado* hasta la figura del *Emo*, como una de las últimas manifestaciones que agrupa a los jóvenes dentro de un contexto de globalidad; entre esas dos agrupaciones, queda conformado un esquema que dibuja una serie de figuras en torno a las cuales se van congregando las nuevas generaciones. Es en este campo de cultivo sobre el que el espacio del Tianguis del Chopo se construye, es aquí donde destaca su importancia y relevancia, es ahí donde radica su singularidad y permanencia, y es precisamente en

este umbral donde cuaja un medio de tolerancia, convivencia e intercambio, que marca los rasgos heterogéneos que se perfilan como corpus de significados a nivel de las imágenes, que ilustran lo particular del espacio aludido. Es al destacar estos rasgos distintivos del Tianguis del Chopo desde donde se constituye el muestrario que compete a esta investigación.

El espacio se ha transformado, ha evolucionado, tuvo una década de luchas constantes para poder sentar un precedente. En la actualidad cuenta con una infraestructura que se ha ido conformando hasta lograr una galería, un cinematógrafo, un espacio fotográfico, una radio comunitaria, un espacio de expresión contemporánea, un foro de clínicas instruccionales, un libro-club y el espacio de Radio Chopo que es donde se hacen las audiciones todos los sábados. El movimiento de asimilación mercantil e ideológica que se menciona, es un movimiento que hacia últimas fechas se ha ido incrementando y es una constante, muchas personas sienten que en épocas anteriores la propuesta era auténtica y el devenir del tiempo ha radicalizado el efecto por una pérdida de coherencia en los postulados originales del proyecto.

La decantación de asimilación hacia el reducto comercial por parte de los integrantes del comité, básicamente es lo que choca con el sentido original, con esa mística original que subyace de manera insomne y que todavía pervive en muchas de las entidades que se dan cita en torno al tianguis. Falta de imaginación y organización en un horizonte muy complejo que se nutre de la demografía del asentamiento más grande del orbe y del cual habría material suficiente para el desarrollo de múltiples escenarios.

Es esta la actitud que ha remarcado la comunidad de artistas, hecho que es reconocido con desilusión, impotencia y preocupación; en torno de un espacio que congregó a los sujetos que en un momento dado podrían haber desafiado a los poderes de facto. Existe por ejemplo el espacio anarcopunk que fue marginado y al que se le tuvo que reconocer por su organización y el precedente de su movilidad. En general las diversas agru-

paciones se manifiestan y evidencian su presencia, aunque lo que se ha provocado realmente es que los jóvenes se congreguen hacia múltiples opciones que se han organizado a lo largo de todo el espacio metropolitano; dígase Foros (El Alicia, el Circo Volador, el Faro de oriente, el de Tláhuac, el de Milpa Alta y el de Indios Verdes), Centro Culturales como el José Martí, el Ollín Yoliztli y el Javier Villaurrutia o espacios más alternativos que han proliferado en toda la periferia y en algunos puntos populares de la ciudad.

En el curso de la investigación se han practicado treinta y tantas visitas, se han encontrado bandas de California, Panamá, Venezuela, Cuba, España, Argentina, Chile; y personal de diversos medios de comunicación, también locales y extranjeros. Con esto se hace manifiesta la presencia del Chopo a nivel internacional, además rastreando en los archivos de las universidades existen una veintena de tesis que han abordado el espacio desde diversas ópticas.

De esta manera el proyecto concentra su espacio de análisis y contextualiza sus referentes teóricos, enmarcándose en lo que Diego Lizarazo y Fernando Zamora plantean como dos nuevos remansos o paradigmas del debate y que se circunscriben en torno a la **Teoría de la imagen y la Hermenéutica de la imagen**. El procedimiento de la investigación en un primer tiempo hace un acercamiento con trabajo de campo, que comprende un plan piloto con entrevistas, cuestionarios y encuestas; para en un segundo paso analizar el estudio de casos e implementar el trabajo de gabinete correspondiente.

Grosso modo así se diagraman los puntos básicos que engloban el presente trabajo.

La investigación está contextualizada en los trabajos de la Escuela de Birmingham, dentro de los denominados Social Studies (Estudios Sociales), con referencia obligada al texto; *Subculture: the meaning of style* (La subcultura: el significado del estilo) de Dick Hebdige, tesis conceptual del proyecto. Texto emblemático que hace un acabado recuento de los elementos principales en la conformación de un corpus; que describe, contextualiza y define el fenómeno de la subcultura. El espacio del Tianguis del Chopo es

visto como un núcleo desde donde se refleja un estilo y sus significados, a través principalmente de la música y las prácticas socio-culturales que se dieron y siguen dando en paralelo, partiendo de la visión y definición de un par de subculturas locales con arraigo como punto de arranque y que contextualizan la escena local; para después confrontar las subculturas de formación alterna en un análisis comparativo.

El marco referencial de los denominados Social Studies, también conocidos como Escuela de Birmingham fueron concebido en la Gran Bretaña y emergen después de la segunda guerra mundial. El proyecto profundiza en una combinación de antropología, historia, crítica y teoría literaria, marxismo, estudios de los medios masivos, semiótica, estructuralismo, tanto como sociología, especialmente de las Escuelas de Chicago y las Escuelas de Frankfort. Así los estudios de las subculturas, grupos étnicos y la cuestión racial fueron intrínsecos a los *Cultural Studies* (Estudios Culturales), especialmente en los años 70; con Stuart Hall, quien continuamente es referido como el principal encauzador a estas aproximaciones, que han sido, mayoritariamente, referencias a las sociedades capitalistas industriales occidentales, en Europa Occidental y América del Norte, especialmente los Estados Unidos.

El diagrama de las agrupaciones queda muy bien marcado y va de los *anarco-punks* a los *dark-goths*, siendo estos dos núcleos los más numerosos; después podemos encontrar a grupos recordando a los legendarios *Ramones*. De constante presencia son los *Rock & Rollers* clásicos o *Teddy Boys* con peinados a la Elvis Presley, un local que sólo programa música de los Beatles. Se pueden encontrar al grupo de los *Rastafarianos*, uno que otro vestido a la usanza de los *Skaters* o *Two-Tones*, además de la figura de los *Trasheros*, los *Hardcoreros*, los *Skinheads* o cabezas rapadas. El sábado del Chopo se ha convertido en referente forzado de los hijos y ahora los nietos de aquella generación que comparte las primeras grandes tocadas como las de Avándaro, antecedente obligado de la gran primera congregación de la contracultura en México.

En torno a este paradigma giran múltiples propuestas, como sea existe un eje

muy bien marcado que delinea los dos focos que se nutren y complementan; teniendo como trasfondo de inmanencia lo que se conjuga en un nuevo llamado, una nueva evocación, una nueva y pronunciada fascinación por el lado oscuro de la imaginación humana, recreando una rampante y resurgente sensibilidad "Gótica" en el arte contemporáneo y la cultura. Una obsesión con lo paranormal y lo fantástico, el mal, los eventos y las mentes distorsionados, mismas que, primeramente habían sido exploradas en la novela hace doscientos años atrás, vuelven a ocupar un lugar central en la imaginación popular.

El punk corre paralelamente con otra indumentaria y se trasmina en una inmanencia que se fusiona en un híbrido, que más que nada busca y alcanza una conjugación en lo anárquico. Por demás interesante echar el salto y acabar teniendo una lección; donde abunda la polémica, la educación vegetariana y un alto sentido de adscripción de clase. Aquí es donde se perfilan los primeros rastros del proyecto; la manera en que subyace un hilo unificador que da coherencia ahora a ya tres generaciones, bajo el lábaro de la música alternativa en una docena de diferentes desinencias, que en cualquier otro espacio no se ha dado de la manera que se logró en el Tianguis Cultural del Chopo, teniendo que destacar la gama de foros periféricos que han surgido de esta matriz.

A manera de recapitulación, vemos como un análisis de la Iconografía del Chopo, conlleva un cometido esencial y una respuesta concreta, a aquello que Leopoldo Zea se preguntaba respecto de la posibilidad de generar ciencia desde Iberoamérica, circunstancia que se avala tomando en cuenta el perfil, que desde un principio se ha decidido y que es el de acotarse a una tradición que no nace en estas latitudes, pero que sí tiene gran relevancia en el hecho de ser plausible de referirse y contextualizarse en una dimensión con una tradición académica sólida. Es en este tenor que se conjuga la última y definitiva dimensión del proyecto y que engloba lo medular del sentido del problema al que se está aludiendo. La recuperación de memoria e identidad que tanta falta hace al itinerario académico.

Dos son las líneas teóricas que se siguen; por un lado una teoría de la imagen y en una segunda instancia una hermenéutica de la imagen; como la posibilidad de comprender antes que explicar una dimensión –la de la imagen– que abarca y donde se sumergen una serie de instancias que aluden dimensiones tan variadas como la obra de arte en sus diversas manifestaciones –teatro, pintura, escultura, literatura y música principalmente–, así como las manifestaciones de los medios masivos y la hipermedia preponderantes en la escena contemporánea.

Finalmente el análisis comparativo se perfila como la mejor opción, dado que así se muestran en el horizonte las agrupaciones representativas, tanto de la escena local como las subculturas que han evolucionado en las metrópolis del mundo moderno y la posmodernidad de la aldea global (Marshall McLuhan *global village*).

La Iconografía del Chopo, es pues, la propuesta de un modelo interpretativo de un imaginario que se abre en abanico ilustrando la escena de una pasarela urbana que muestra la convivencia, tolerancia y resistencia de las subculturas en integración contracultural. El énfasis es subrayar la necesidad de abrir un cuerpo de posibilidades; proponiendo abreviar en una estrategia que explore, ubique y correlacione las principales problemáticas de una visión interpretativa de la imagen, articulando un horizonte de reflexión en torno a la perspectiva hermenéutica de la imagen como acto icónico cultural.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La iconografía e iconología del Chopo es el título que refiere al análisis comparativo entre las subculturas espectaculares de las Metrópolis y sus periféricos, abordado más desde un horizonte teórico-metodológico sobre la significación y la interpretación de las imágenes, que como la acotación de una serie de definiciones semióticas o semiológicas. La propuesta central del trabajo es pasar de la ortodoxia de la inmanencia textual del planteamiento semiótico que define a las imágenes como objetos desde una perspectiva estructuralista, a una visión hermenéutica que las comprende e interpreta como actos culturales.

OBJETIVO DE LA INVESTIGACION

Por medio del análisis comparativo del *underground* en las Metrópolis y sus periféricos, destacar la escena local encarnada en la lucha contracultural –la de los Pachucos– y la subcultura más arraigada al territorio –la de Cholos–, para después desentramar los causes por donde ha fluido el fervor y la pasión del rito y el mito, encarnando en el estilo. Una vuelta al orden tribal que patentó el signo de los tiempos por venir; el acercamiento se da a partir de la interpretación hermenéutica esencialmente, con un margen muy bien definido por el legado del Centro Contemporáneo de Estudios Culturales, su cabeza Stuart Hall y un destacado exponente –su alumno– Dick Hebdige, que supo precisar la dimensión de los varios intercambios que se vivieron y dieron a luz al Teddy boy, Mods, Rastas, Cabezas rapadas, Punks y ya en el último acto, dentro del mundo posmoderno y globalizado al remanso de los Darks y los Emos.

JUSTIFICACION

Dentro del complejo de fenómenos sociales que se han manifestado en el imaginario popular de la segunda mitad del siglo XX y a principios del XXI, la subcultura presenta una escena; ahora mítica, cargada de símbolos, rituales y quimeras, que tiene en el plano local raíces marcadas que se han planteado como la guía del sustrato popular manifiesto en el estilo. Música, vestido, baile; lo que se canta y la manera de vivir y convivir; serán las estratagemas y *modus vivendi* de las agrupaciones que se engendraron y que se interpretan a partir de una visión que no las define en la camisa del concepto, sino que abre brecha para conjugar las imágenes desde los perfiles de la estética, la subjetividad y la perspectiva cultural; arando en un campo al que hay que fertilizar, sin el abatimiento reduccionista de la complacencia académica, ramplona y acartonada. Es en este nicho donde se ha abierto el abismo y, por tanto, es en esta angulación donde se recupera el modelo de trabajo y se maximiza el énfasis de la necesidad de una hermenéutica de las imágenes: ¿qué o cuál es el motor que impone la transformación de las imágenes que van construyendo el arquetipo?, más allá de la concreción del concepto, para esta investigación es plausible hacer la indagación explorando la problemática comunicativa del sentido; sus procesos y dinámicas. Aguijonear el abordaje a los procesos sociales de la comunicación visual desde las concepciones y herramientas de la comprensión hermenéutica; acorde con un aparato crítico que sustente y aclare las múltiples dudas y perspectivas que, sin duda, serán muchas.

LA HERMENEUTICA DE LA IMAGEN Y LA TEORIA DE LA IMAGEN

A través del tiempo la hermenéutica ha sido considerada como la herramienta propicia para descifrar y promover la significación de textos históricos, mitológicos, hagiográficos y posteriormente disciplinas como la jurisprudencia. Medularmente estuvo al servicio de la ciencia y las humanidades. Su campo se circunscribe a los textos y en occidente básicamente al lenguaje verbal, que ha sido complementado y cristalizado por la aparición de la semiología y la semiótica.

Como bien lo apunta Zamora Águila¹, dentro de la tradición del culturalismo una nueva perspectiva de esta disciplina –la hermenéutica– se puede extender y abordar el estudio de la obra de arte y en general de la imagen. De la imagen, en su nueva dimensión, fuera del estatuto clásico de la estética, es decir, la nueva dimensión que abre la tecnología con la fotografía, la cinematografía y la televisión básicamente. En este sentido prosigue el autor se puede extrapolar y adaptar una serie de herramientas, entre otras:

–**La comprensión.** La aplicación se evidencia entre las ciencias naturales y las humanidades, las primeras se explican mientras que las segundas se necesitan comprender. El acercamiento desde esta perspectiva posibilita el aliento de múltiples sentidos desde una dimensión fenomenológica.

–**La reconstrucción de sentido, la intención originaria.** La hermenéutica en este sentido propone acercarse a ciertos matices que el autor ha dilatado y que el in-

¹Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. (junio, 2008) Fernando Zamora Aguila. "Hermenéutica de la imagen y teoría de la imagen: herramientas de las investigación artística". CENIDIAP

térprete buscará en la raigambre de la obra; ¿desde dónde el autor se ha propuesto decir, escrutar o sugerir algo?, ¿cuál es la dimensión física del objeto en cuestión?

–**El horizonte.** Aquí es válido señalar que el artista o el autor de la obra y/o imagen que se está escrudiñando; por excepción, a la vez está señalando, tanto una presencia como una ausencia. Un antes y un después, un aquí y un allá. Luego entonces, se trata de ubicar tiempo y espacio, un contexto, un momentum. Dimensionar a la obra, al autor y la corriente en que ambos se enmarcan; es decir el todo y sus partes constituyentes: el círculo hermenéutico.

–**El círculo hermenéutico.** Refiere a un diálogo entre el todo y sus partes, un diálogo entre un *Yo* y un *Tú* que se interpelan y reacomodan en un recorrido elíptico con dos focos; Ricour refiere que el conflicto de las significaciones es medular aquí y no se puede admitir a *la conciencia como engaño*, ni al engaño como conciencia; **sino la conciencia como tarea**, desde como ya se apuntó, la tendencia es rebasar la instancia logocentrista de la inmanencia textual e ir anclando otra clase de hermenéutica de las imágenes, mostrando y no diciendo.

Esta nueva imagen tendrá que conceptualizarse no sólo como visual, sino como todo un rompimiento con el canon y abordar las consecuencias en tanto, además, las artes plásticas se habrán de replantear a partir de la embestida de la hipermedia. Lo primero –siguiendo a Zamora Aguila– sería apreciar a las imágenes en tanto objetos sensibles en cualesquiera de sus múltiples acepciones; visuales, auditivas, táctiles e incluso olfativas; y enseguida su valoración imaginaria, su dimensión de imágenes no sensibles, que hacen que el mundo se muestre en su intersubjetividad; en ese diálogo del uno mismo y el otro, mostrando el conflicto del sentido. Que por cierto involucra toda la tradición de occidente y las prácticas colonialistas. Lo cual conlleva toda una gama de connotaciones que refuerzan la tendencia, a no poder mantener una tradición que haga prevalecer el sentido natural de la conceptualización de la estética, como el margen, y sea plausible una teoría de la imagen a partir de la continuación del diálogo y el conflicto que ha generado el shock de la imagen mediatizada tecnológicamente.

Desde aquí es interesante plantear una nueva triada que proporcione la dimensión de la comprensión, aportando la reconstrucción del sentido a partir del horizonte del replanteamiento de una teoría de la imagen en confluencia con el círculo hermenéutico de la interpretación, como lo ha sugerido Diego Lizarazo, y que sería:

a. La interpretación estética de la imagen, a partir de la aproximación a las rutas y dispositivos de interpretación de la imagen estética desde el marco de algunas de las teoréticas más fecundas sobre su valoración plástica y semántica, por ejemplo Panofsky, Mukarovsky o Gombrich.

b. La interpretación subjetiva de la imagen. Aproximación a los planteamientos de la interpretación de la imagen desde la dinámica de los procesos subjetivos especialmente en el marco de la hermenéutica psicoanalítica por ejemplo Ricoeur o Baudry.

c. La interpretación cultural de la imagen. Aproximación a la visión de la interpretación cultural de las imágenes en el horizonte de la mirada etnológica y antropológica, centrada especialmente en la dimensión ritual y mística de la imagen, por ejemplo Eliade o Campbell.

Es definitivo tener claro que en la medida que se tenga un panorama complementario, la investigación reeditaré en una visión ampliada de los recursos teóricos, donde la orientación principal es la discusión de visiones, perspectivas y horizontes conceptuales. Con el propósito de desarrollar una investigación que explore los cuestionamientos, polémicas y problemáticas de mayor relieve que plantea una perspectiva interpretativa de los procesos y prácticas icónicas, a partir del reconocimiento de estas tres áreas básicas, que permitirán desembocar en una visión teórico-metodológica de la hermenéutica de la imagen y de la teoría de la imagen.

LA ICONOGRAFIA Y LA ICONOLOGIA

La actividad de Erwin Panofsky se remite a la tradición en occidente de lo que en el siglo XX fue llamado Historia del arte, una actividad que primordialmente fue cultivada dentro de la evolución de la actividad humanista de la Alemania. En su texto *El significado en las artes visuales*, el autor aclara, que en tanto, que las ciencias tienen su remanso de acción en torno a los fenómenos naturales, las humanidades cercan su tarea en torno a las creaciones y acciones humanas; en un lado –en la ciencia– la metodología usada refiere a un proceso analítico, fincado en la objetividad y por el otro –en las humanidades– se acciona por oposición de manera sintáctica, en torno del significado de las obras artísticas; sean éstas, libros, pinturas, estatuas, etcétera. De esta manera, es que el siglo XX y principalmente en los Estados Unidos, se ve desarrollarse esta cátedra, saliéndose de la estructura rígida –tanto de su manera de estudiarla (el canon), como del modelo universitario de la Alemania, estrictamente practicada en lengua teutona–. El desarrollo del aparato de universidades americanas rompe con el esquema y el proceso de estudio de su historia –el de la antigüedad–, es abordado desde nuevos paradigmas de investigación. El autor aclara, que en sus orígenes tal actividad, más bien es posibilitada, desde actividades; como la filología clásica, la teología y la filosofía, desde la literatura, la arquitectura o aun desde el coleccionismo. En conclusión, la profesión se crea desde una vocación.

“La década siguiente –la de 1923 1933– vio lo que, retrospectivamente, parecerá una edad de oro. Princeton, aparte de promover excavaciones en el Asia Menor y en Francia, y de poner en marcha un ambicioso programa de ediciones de manuscritos, sentó los cimientos de una perdurable tradición de rigurosa investigación y estudios en el área del arte paleocristiano, bizantino y medieval. Harvard formó a una multitud de jóvenes entusiastas y refinados que constituyeron luego los cuadros dirigentes de un creciente número de museos en ininterrumpida expansión.”¹

1. Panofsky, Erwin. (2004). *El significado en las artes visuales*. Alianza editorial.

El siguiente punto que el autor recurrentemente menciona es *la situación orgánica*; o sea la interconexión y la retroalimentación que plantea la semántica, en tanto el signo y el significado se desenvuelven en la dimensión histórica/espacial del ámbito de los hechos culturales o el contexto momentáneo de los paradigmas. Bajo tal aclaración, se procede a contextualizar el ámbito en que la obra de arte debe ser apreciada: intuitivamente; en tanto que recreación estética y abordada para su investigación desde un punto de vista que proviene de la tradición cristalizada en el trabajo arqueológico. Ahondando en este sentido del discernimiento de la obra de arte como tal, se explicita que existen constantes, como son los hechos de que la obra siempre presenta una idea o un tema a manifestar, se transmite en una forma materializada y que finalmente comunica un contenido para el goce estético del arte.

En esta línea la experiencia recreadora de la obra de arte sólo será posible en el nivel de tres sintagmas que conllevan una diagramación lógica y coherente, nos referimos a:

- **La sensibilidad nativa**
- **El adiestramiento visual**
- **El bagaje cultural**

La reflexión metodológica del estudio de las obras de arte como prólogo a un análisis de las imágenes, tendrá que validar tal sucesión de circunstancias a favor de avalar de forma sistemática un método con valoración objetiva de su calidad. Luego entonces son requisitos imprescindibles, el tener primeramente una información factual del medio en el que se representa la obra o la imagen en cuestión.

Para tal procedimiento es indispensable pensar en la interacción entre influencias literarias y el efecto de las tradiciones autónomas de representación, con el fin de fundamentar una historia de las fórmulas iconográficas o "tipos": una sinopsis histórica.

Panofsky de tal manera, hace que su metodología sea considerada como una evaluación histórica del proceder de las ciencias y las humanidades, la filosofía y las matemáticas; haciendo

resaltar que para el pensamiento de los antiguos no existe tal perspectiva con finalidad práctica, anteponiendo una *vita contemplativa* a una *vita activa*. Subrayando entonces, que el Humanismo se manifiesta por el interés por el pasado en un interés por la realidad. El devenir ha estado marcado por sucesivos replanteamientos de paradigmas, donde las ciencias naturales han caminado con la idea de la *scientia* y/o el *knowledge* y las humanidades con la idea de la *eruditio* y/o el *learning*, términos en latín e inglés que muy bien se compaginan con la idea a transmitir, las primeras apuntando hacia la ciencia y la competencia y las segundas hacia la sabiduría.

Es entonces que la Iconografía es la parte de la historia del arte, que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte en contraposición a su forma. Por tanto se debe considerar que existe una significación fáctica, que refiere a la identificación de simples formas visibles de la experiencia práctica, identificando el cambio acaecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos; que después procede una identificación de la significación expresiva, que conlleva un carácter "empático" y que para comprenderla se necesita de cierta sensibilidad, ligada también, a la experiencia práctica de la relación directa con objetos y acontecimientos. En su conjunto, significación fáctica y significación expresiva constituyen la clase de las significaciones primarias y naturales.

Para captar el sentido del gesto, no sólo se debe estar familiarizado con el universo práctico de los objetos y los acontecimientos, sino también con el universo ultrapráctico de las costumbres y tradiciones culturales que son características de cierta civilización.

Así, se procede a la definición de los tres estadios del método en sí. Primeramente se describe la significación primaria o natural, subdividida en significación fáctica y significación expresiva, se aprehende identificando formas puras; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos y ciertas significaciones primarias o naturales que pueden llamarse "el universo de los motivos artísticos", la enumeración de tales motivos aporta una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

Enseguida viene la significación secundaria o convencional, este nivel opera relacionando motivos artísticos, sus combinaciones (composiciones) y los temas o conceptos. Se pueden llamar imágenes, llamadas por los antiguos como *invenzioni*, Panofsky las llama historias o alegorías. Asunto en contraposición de la forma, se trata del asunto secundario o convencional, una inscripción iconográfica.

Finalmente la esfera de la significación intrínseca o contenido, se refiere a aquellos principios subyacentes que manifiestan o evidencian la mentalidad primaria de un grupo, una etnia, un segmento social, de una religión o una filosofía; una época y las manifestaciones que se circunscriben a sectores asociados, bajo algún sesgo común en un espacio y tiempo determinados que se manifiestan bajo una personalidad que se condensa o sintetiza en la obra. El énfasis aquí, se hace ante los “procedimientos de composición” y de la “significación iconográfica”, al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y alegorías, como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes; viniendo a interpretar todos estos elementos como lo que Ernest Cassier, declara Panofsky, llama valores “simbólicos”. Es entonces que se considera la obra de arte en cuanto que síntoma de algo distinto que se expresa en una infinita variedad de otros síntomas, es cuando se interpretan las características de composición y de su iconografía como manifestaciones más particularizadas de ese “algo distante”. Este descubrimiento echa una nueva interpretación, muy frecuentemente no es racionalizada de manera consiente por el artista, que muy probablemente ha querido transmitir totalmente otro mensaje, constituyendo un objeto, que con propiedad se puede llamar **iconología** en contraposición a la iconografía.

El sufijo grafía deriva del verbo griego *graphien* –escribir–, implica un método meramente descriptivo y a menudo estadístico. Iconografía significa una descripción y clasificación de imágenes. Se trata de una investigación limitada y alterna, que da cuenta de cómo y cuándo determinados temas específicos, recibieron una representación vi-

sible a través de unos u otros motivos específicos. La intención de este proceso por el cual se hace este corte, que *a priori* se presenta como una separación de diferentes estadios, sólo ha sido descrito de tal manera para efectos prácticos, en un acercamiento más general a la obra de arte; en un plano descriptivo para efectos metodológicos. Lo cual en la esfera efectiva debe ser considerado como tres estadios o referentes que se deben fundir conjuntamente en un proceso indivisible, único y orgánico.

De esta manera, Panofsky elabora un procedimiento o método de estudio de las obras de arte, que es aplicado al mundo de las imágenes, siendo estas sensibles y no sensibles; para efectos prácticos el arranque de la investigación –se subraya– es una apreciación desde la óptica más bien fenomenológica que asciende a la interpretación del significado, para acceder finalmente a la región del sentido.

DICK HEBDIGE Y EL CENTRO CONTEMPORANEO DE ESTUDIOS CULTURALES

El CCCS (*Contemporary Center of Cultural Studies*) fue establecido como un centro de investigación en la Universidad de Birmingham en 1964, con la intención de inaugurar 'la investigación en el área de la cultura y la sociedad contemporánea: formas culturales, prácticas e instituciones, su relación hacia la sociedad y el cambio social'. Richard Hoggart fue el director fundador del CCCS y parcialmente en la extensión de Las Artes Populares, él señala a Stuart Hall como miembro investigador en su primer año. Hall reemplaza a Hoggart como director del CCCS en 1968, posición que mantuvo hasta su salida en 1979.

En ese periodo, el CCCS estaba integrado de un grupo académico de no más de tres miembros, dos miembros investigadores y una cuarentena de estudiantes de posgrado. La mayoría de los críticos al respecto, aseguran que el trabajo que ahí se produjo en aquel periodo y se continuó haciendo, tuvo un impacto mayor en el surgimiento y el desarrollo en este campo en Gran Bretaña y en el extranjero. Los colectivos del Centro produjeron un cuerpo prodigioso de investigaciones, publicado originalmente en forma de estencils y en una publicación periódica del CCCS, denominada *Working Papers in Cultural Studies* y, desde mediados de los años 70, en una serie de libros coeditados que incluían textos pioneros como *Resistance through Rituals* (1976) y *Policing the Crisis* (1978).

Durante la década de los 80, el CCCS batalló para sobrevivir como un Centro autónomo y hacia finales de la década fue forzado a pertenecer al departamento de Estudios Culturales y a ofrecer cursos para licenciatura. Lo cual tuvo un impacto dramático en la naturaleza y la capacidad de su investigación y, en el año 2002, la Uni-

versidad de Birmingham decidió controversialmente cerrar el departamento seguido de una baja considerable en los índices de la audiencia de sus investigaciones.

Dick Hebdige es de los primeros graduados del Centro en incidir a partir de sus investigaciones en los estudios sociales. Ha sido profesor en distintas universidades de Europa y América del Norte. Es también autor de otros libros como *Cut'n Mix. Identity and Caribbean Music* y *Hiding in the Light* y *On Images and Things*. Ha colaborado en diversas revistas: *Art & Text*, *Art Forum*, *Block*, *Blueprint*, *Borderlines*, *Cultural Studies*, *London Time Out* o *New Formations*.

Los dos paradigmas de los Estudios Culturales.

El culturalismo

Como bien lo hace notar Hebdige desde el planteamiento de *La Subcultura: el significado del estilo*; la discusión que se entroniza y a partir de la cual el CCCS y Stuart Hall arrancan la base conceptual de los Estudios Sociales, se enmarca en la prevalencia de la división entre los conceptos del culturalismo y el estructuralismo. Lo relevante de los textos de Hall es la manera en que rehúsa a tomar partido, y a su vez, resolver que un acomodo de ambas posturas presenta una vía más conveniente de abordar la problemática.¹

El Culturalismo refiere a un término acuñado en 1979 por Richard Johnson (sucesor de Hall como director del CCCS) para describir algunas de las conjeturas de Hoggart, Williams y Thompson (cuerpo académico del CCCS). El Culturalismo es una etiqueta aplicada retrospectivamente a una serie de planteamientos con un endeble planteamiento teórico, que desafía la idea de la cultura como 'lo mejor que se ha pensado y dicho', además de que su arranque desde la tradición de 'la cultura y la civilización' no es absoluta. Entre sus postulados destaca, por ejem-

1. Procter, James. (2004). Stuart Hall. Routledge. London and New York.

plo, *The Uses of Literacy* (Los usos de la alfabetización) –un recuento afectuoso y nostálgico de las comunidades de la clase trabajadora en el norte de Inglaterra antes y después de la Segunda Guerra Mundial– donde Hoggart continúa la tradición de la cultura y la civilización ‘buscando en la práctica transformarla’. A su vez *Culture and Society* (Cultura y Sociedad) de Williams –un estudio de la historia de la literatura enfocada entre el periodo de 1750 y 1950– adopta las aproximaciones de “la lectura cerrada” asociada con *Leavis*¹ y concentrándose principalmente en las formas de la alta cultura, tanto como incluyendo una definición menos exclusiva de la cultura como ‘una manera universal de la vida’.²

Mientras el arranque del culturalismo de la tradición de la cultura y la civilización era ambivalente entonces, la nueva visión ofreció un entendimiento más democrático, menos exclusivo. De manera que hacía énfasis en lo que Hall denominaría ‘**agencia creativa e histórica**’ –el poder de la gente para expresar y determinar sus propios sentimientos y sus acciones–. El Culturalismo es una posición ‘humanista’ en el sentido que identifica la experiencia humana como el agente central en los procesos creativos e históricos. El libro de Thompson *The Making of the English Working Class* –una ‘historia desde abajo’ de los orígenes y la formación de la clase trabajadora entre 1790 y 1830– señala este acento en la agencia desde el mismo título. Las clases trabajadoras no son producidas simplemente por la Historia sino que toman parte en su transformación.

Así, la cultura popular de muchas maneras representa el Horizonte del pensamiento de Hall y de todo el CCCS. En un comienzo el acercamiento no es en el orden de la investigación académica, sino a través de la Nueva Izquierda (movimiento socialista de la clase obrera inglesa). Su sentido era, que la cultura popu-

1. Q. D. Leavis. Escribió acerca de la cultura popular condenando su degradación en una tradición vieja, pre-industrial, nostálgica evocada a través de la frase ‘comunidad orgánica’. En este contexto, Hall ha apuntado que, ‘la Alta cultura en contra de la cultura popular fue, por muchos años, la manera clásica de enmarcar el debate en torno a la cultura –los términos traían cargas poderosamente evaluativas (a grosso modo: alta cultura=bueno; cultura popular=degradado, envilecido).

2. Ibid. Pag. 38

lar jugaba un rol formativo, más que secundario y reflexivo en los cambios sociales y políticos que habían permanecido en el centro de su pensamiento hasta entonces. Mientras que en sus primeros textos Hall tiende a ver la cultura popular como una cuestión investida de sentido, desde los 80 él ha hablado de la necesidad de deconstruir la categoría de lo popular 'de una vez y para siempre'. Dentro del contexto lo popular deviene un sitio de batalla política sin tregua entre la cultura subordinada en un momento histórico dado. **Lo popular es el punto en el cual las relaciones de poder son negociadas y contestadas más allá de su predeterminación.**

El estructuralismo

El estructuralismo es una disciplina que se arma a partir de las estructuras lingüísticas que destaca, posibilita y gobierna el sentido. En tanto que sus principios esenciales son rastreados en el lingüista suizo Ferdinand de Saussure y su texto *Course in General Linguistics* (1916), en su primer encuentro con el estructuralismo Hall y el CCCS lo hacen a través del trabajo de un grupo diverso de intelectuales franceses durante los 50 y los 70 (incluyendo a Roland Barthes y a Louis Althusser). Al revelar que la relación entre lenguaje/cultura y significado es construida, el estructuralismo destaca cuestionamientos sobre el culturalismo en torno a los postulados de que el significado es expresado o reflejado a través de la cultura. Hall fue el primero sobre los intelectuales en traducir la teoría continental estructuralista al contexto británico y él jugó un rol crucial en su diseminación en el CCCS.³

3. Ibid. Pag. 40

El significante y el significado

Saussure vio el lenguaje como un sistema de 'signos'. Los signos tienen dos partes constitutivas. El 'significante' es el aspecto físico del signo, por ejemplo el grupo de letras 's-i-l-l-a', la palabra escrita 'silla' o una representación 'icónica' dimensional de una silla como la letra 'h'. El 'significado' es el concepto que nos refiere el significante: una pieza del mobiliario con cuatro pies, un asiento y un respaldo. El punto crucial para Saussure es que nosotros dependemos de la relación entre significante y significado para producir sentido, ella en sí misma es una conexión arbitraria. Los signos y los sentidos (significados) que generan son contruidos socialmente a través de la diferencia más allá de la intención individual.⁴

La lengua y el habla

La idea de que el lenguaje determina nuestros significados (como una 'estructura' en la que nacemos y heredamos más allá de crearla libremente) nos lleva a la segunda distinción clave de Saussure y concierne a los términos 'lengua' y 'habla'. La lengua refiere al sistema entero del lenguaje desde el que seleccionamos y dentro del cual hacemos las voces específicas (el habla). Aunque el sistema permite un vasto rango de voces posibles, porque no es ilimitado, también gobierna y controla estas voces. Nosotros podemos trabajar solamente dentro de las leyes del sistema y esto significa inevitablemente reproducir la lógica y los valores de aquel sistema.⁵

4. Ibid. Pag. 41

5. Ibid. Pag. 42

La semiótica

Aunque Saussure primero propuso 'la semiología' como un estudio científico de 'los signos dentro de la sociedad' al comienzo del siglo veinte, empezó primero y fue practicado dentro del trabajo de las figuras como Roland Barthes en textos como *Mitologies* (1957) y *Elements of Semiology* (1967). Los semiólogos como Barthes desarrollaron los descubrimientos de Saussure, usando el lenguaje analógicamente para explorar y 'leer' un rango mucho más amplio de signos culturales más allá de la pura lingüística. En las *Mitologies* de Barthes, éstas incluyen todo; desde el boxeo, la carne y las papas a la francesa, hasta las revistas y las imágenes filmicas.

Una distinción crucial hecha por Barthes es entre la denotación o el significado literal del signo y la connotación o los significados asociados al signo. La idea central aquí refiere a que el significado literal (denotativo) del signo depende para sus connotaciones en el contexto en el cual se produce el mismo. De singular importancia es entonces, para efectos de la investigación; la articulación del sentido en la definición del estilo en la subcultura.

La ideología y la metáfora de la base–superestructura

El filósofo alemán Carlos Marx (1818–83) argüía que la economía es el factor clave determinante de la sociedad. En su prefacio a *Una contribución a la crítica de la economía política* (1859) él utilizó la, ahora famosa, metáfora arquitectónica de la 'la base' y 'la superestructura'; para sostener que la economía es 'el fundamento real, en que adviene una superestructura legal y política'. El fundamento económico, o 'base' (por ejemplo, capitalismo), determina la 'superestructura' (que incluye la producción cultural como el cine, la literatura y la música). Los productos culturales son 'ideológicos' porque ellos reflejan o expresan los valores de la base económica y, de esta forma, la cultura dominante de la sociedad.⁶

6. Ibid. Pag. 17

La multi-acentualidad

Una definición somera de la ideología sería la que la describe como los anhelos compartidos y valores de una comunidad particular. El problema con tal definición es que implica que la ideología está en una posición consciente en la que seríamos capaces de aceptarla o rehusarla, por ejemplo, votar o protestar contra ella. Al respecto, Hall refiere el texto de Volosinov *Marxism and the Philosophy of Language* (1973) como el 'texto clave' en el desarrollo del pensamiento del CCCS en torno a la ideología y la cultura. La multi-acentualidad es utilizada por Volosinov para referir la manera en que el lenguaje produce significados diferentes incluso opuestos dependiendo en cómo es 'acentuado' por aquellos que lo 'hablan' dentro de un contexto social dado.⁷

Gramsci y la noción de hegemonía

Otra de las vetas seminales en torno del pensamiento de Hall y la deconstrucción de lo popular, son las consideraciones de otro gran pilar del pensamiento crítico del siglo XX, Antonio Gramsci, que creía que lo popular era el sitio clave en donde la lucha por la hegemonía tomaba lugar. *La hegemonía gramsciana* realmente describe el proceso del establecimiento de la dominancia dentro de una cultura, no por la fuerza bruta sino por el consenso voluntario, por el liderazgo más que por la ley. El concepto ayudó a Gramsci a explicar por qué, de alguna manera, las clases trabajadoras no habían sido la fuerza revolucionaria que Carlos Marx había predicho. La hegemonía resiste la resistencia revolucionaria accionando vía la negociación, incorporación y concesión más allá de la simple opresión. El significado y el valor de la cultura popular son históricamente circunstanciales; lo que aparece ser el sitio de la resistencia en un momento es el sitio de la incorporación en otro momento.

7. Ibid. Pag. 31

En este contexto, la hegemonía trabaja acomodándose parcialmente o incorporando los elementos subordinados de la sociedad más allá de simplemente conquistarlos. Esto significa que la clase dominante, o 'el bloque en la ley' (un término que Hall prefiere porque no reduce lo popular inmediatamente a una posición de clase particular) debe constantemente trabajar para mantener la hegemonía: precisamente porque es un proceso no puede ser asegurado una vez por todas. Para las clases subordinadas esto significa que la resistencia revolucionaria en el sentido de una inversión definitiva de las relaciones de poder dentro de la sociedad (lo que Gramsci llama una 'guerra de maniobras'), es también improbable de tener éxito. Las clases subordinadas sólo devendrán hegemónicas a través del proceso continuo de la lucha y la negociación (lo que Gramsci llama 'guerra de posiciones') involucrando el enlace/articulación de las fuerzas populares dispersas para crear una cultura 'nacional-popular'.⁸

Pánicos morales

Pánicos morales fue el término que Stuart Hall acuña para referir lo que consideró en los 70 la construcción de chivos expiatorios o *folk-devils*, que estuvieron asociados originalmente con las subculturas y los colonos inmigrantes negros. La lectura del fenómeno marcaría una transición del consenso de la cultura de la posguerra a la crisis de autoridad en lo social y lo político y la coerción en el Reino Unido. Básicamente la cuestión se decantaría en la Resistencia, lo que remarcarían los textos fundacionales del CCCS; *Resistance through Rituals* y *Policing the Crisis*, ambos de Hall. Es entonces que la raza, la juventud y el crimen se convierten en metáforas potentes de la cada vez más amplia ansiedad social de la Bretaña de la posguerra. La reacción fue negativa y la secuencia va de los teddy boys de los 50, los mods y rockers

8. Ibid. Pag. 26

de principios de los 60, a los punks, cabezas rapadas y rastas de finales de los 60 y los 70; la asociación fue directamente hacia el declive de los valores tradicionales de la familia y el aumento de la delincuencia juvenil, la permisividad y el crimen. Las subculturas juveniles son puestas en evidencia por las instancias en el poder; sean los padres, los maestros, la prensa, las cortes, la policía. La sociedad colapsa y éstos son los chivos expiatorios que llevarán la culpa de la amplia gama de problemas sociales.

El debate giró en torno a tres puntos; la opulencia, el consenso y el aburguesamiento como puntos nodales de la escena. El énfasis de Hall y el CCCS subrayan que no hubo la disolución de clases que pregonaba el boom del 'bienestar social' de la posguerra, como síntoma de la cura a los malestares sociales. La anulación de las clases se veía más como en un sentido ideológico que como un hecho de facto. Es en esta tesitura que se debe entender el entramado que se ha ido diagramando para comprender el contexto social de donde se desprende la visión que define el concepto medular de la investigación, y que se origina en estas latitudes y es analizado por el CCCS y su cuerpo académico.⁹

La subcultura

Aunque vagamente definida por los estudios culturales, la subcultura es directamente referida a la cuestión de la resistencia. Hebdige define con precisión la doble articulación; por un lado con la 'cultura parental' y por el otro con la 'cultura dominante'. Donde la parental no necesariamente se refiere a la familia; sino a la cultura de la clase en donde se encuentran los jóvenes. Para los hippies la cultura parental es la clase media, mientras que para los cabezas-rapadas lo es la clase trabajadora. Las subculturas son pequeños grupos que se distinguen en sub(grupos) con y dentro de las culturas parentales. La doble articulación de

9. Ibid. Pag. 77

la juventud, tanto con la cultura parental como con la cultura dominante (sea el bloque en la dirección) es la aportación distintiva y significativa de Hall. Desmiente ese sentido común al que se refiere la definición de ideología y que considera a la juventud en el medio, como tácitamente en un panorama sin clases, una lectura que niega las relaciones políticas y de poder de las subculturas; y que la resistencia esencialmente busca indexar y destacar.¹⁰

10. Ibid. Pag. 89

LA FUNCION DE LA SUBCULTURA

La primer reflexión se refiere a destacar las respuestas mediadas a una importante comunidad negra en la Gran Bretaña, que en una contextualización local tiene antecedentes homónimos en los grandes asentamientos de los estados sureños de los Estados Unidos; junto a la proximidad en las posiciones tanto de la juventud blanca de la clase trabajadora y de los negros también. Ambos contextos encajarían en una secuencia del proceso colonial y su resonancia, tanto en el terreno mismo de la metrópoli como en sus satélites coloniales. Sobre todo se destaca la dimensión de su música, determinante sobre el desarrollo de cada estilo subcultural.

Después se hace hincapié sobre las subculturas espectaculares y los grupos en interacción, donde se destacan; los padres, los maestros, la policía, las “juventudes respetables” y las diversas posturas sobre la cultura (cultura adulta de la clase trabajadora, la clase media). Es en este orden conceptual donde se hace una especial referencia al contexto momentáneo, para hacer la acotación de un cambio y una ruptura de enfoque, que refiere a una clara desmarcación después de la segunda guerra mundial. Desde donde viene el desmoronamiento del cuadro familiar y del barrio, por uno más generalizado con las primeras cadenas de tiendas y lo que se conocería más tarde como supermercados, que substancialmente provoca la desintegración de la clase trabajadora como tal. Los factores que determinan dicho cambio son, principalmente; el advenimiento de los medios masivos, los cambios en la constitución de la familia, la organización de la escuela y el trabajo, las transformaciones en el estatus relativo del trabajo y el ocio, que re-

miten a la fragmentación y la polarización de la comunidad de la clase trabajadora, generando una serie de discursos marginales en los amplios márgenes de la lucha de clases.

El punto de vista de la sociología inglesa destaca el factor de la cultura juvenil como categoría académica. Misma que no se ve, sino después de este momento, en que existe un incremento relativo en el poder adquisitivo de la juventud de clase trabajadora, cuando irrumpen aparentemente en forma espontánea los estilos juveniles; lo que propicia que algunos autores hablen de la juventud como nueva clase; entendida como una comunidad de indiferenciados consumidores adolescentes. Es importante destacar el debate entre el concepto de juventud y las subculturas, que ya se mencionó, hace su debut con los estudios de Frederick Thrasher y la Escuela de Chicago, con la nueva técnica de observación participante. Inaugurando este tipo de acercamiento sociológico, tal metodología presenta una serie de inscripciones que se circunscriben a un estatus marginal, dentro de la tradición mayoritariamente positivista de la sociología dominante. Mostrando la ausencia de esquemas de trabajo analítico y explicativo; factor que deviene en una subestimación del significado de las relaciones de clase y de poder, considerando a la subcultura como un órgano independiente cuyo funcionamiento es ajeno a los contextos sociales, políticos y económicos más amplios.

De esta manera, por ejemplo, la edad viene a ser un factor nuevo dentro de la óptica de los nuevos acercamientos académicos. Los estudios sobre la subcultura se reapuntalan hacia una demarcación entre los estudios juveniles y la cultura de los padres, entre experiencia y tradición. Como soluciones a una serie de contradicciones ocultas o sin resolver en la cultura parental. Aparece un respaldo en forma de reporte etnográfico, la nueva teoría sociológica plantea una nueva resolución más compleja. En lugar de presentar a la clase como un conjunto abstracto de determinaciones externas, se la muestra en acción, como fuerza material en la práctica; encubierta en la experiencia y exhibida en el estilo. Ahora es posible rastrear la esencia de la historia materializada para ser rastreada, mantenida y manipulada;

en la vestimenta o el peinado. Por otro lado, las incertidumbres de clase y de la sexualidad, las tensiones entre conformismo y desviación, familia y escuela, trabajo y ocio; se fijan y el método reconstruye esa historia, metiéndose bajo el estilo y arrancándole sus significados ocultos.

El objetivo de la investigación no va en el sentido de un ahondamiento del proceso sociológico, se ha documentado más bien un método de aproximación; y en este sentido lo que destaca, es que las especificidades de cada subcultura y su estilo se desmarcan particularmente. Quien quiera particularizar en alguna subcultura en especial, tendrá que remitirse a estudios específicos y ver como en este segmento de la interpretación, es donde surgen los pormenores de cada una de las situaciones que se dirimen; en el ámbito de la confrontación generacional y la integración de diferentes aspectos del planteamiento sociológico; es decir, la integración y la coherencia a costa de la disonancia y la discontinuidad. Por ejemplo, siendo el campo de la subcultura misma, donde se objetualiza y comunica la experiencia del grupo, la especificidad de cada subcultura, deberá ser leída por una mediatización influida por el contexto momentáneo, ante un territorio ideológico específico que le confiere una vida y un significado concretos. Además se debe considerar a las subculturas espectaculares por definición, como un conjunto imaginario de relaciones representando soluciones a un conjunto específico de circunstancias a problemas y contradicciones concretas.

Se aclara que en el contexto local la demarcación subcultural, se da por analogía y reflejo, que se sigue de los diferentes patrones que se fueron desarrollando a partir del esquema impuesto principalmente por los medios masivos o por las clases medias que tenían oportunidad de viajar a los centros de generación de sentido. Hecho que hace del ámbito latino e iberoamericano, un fenómeno con un seguimiento de las metrópolis, como un acto de asimilación y homologización, que presenta trayectorias similares, sin jamás tratar de entender discursos lineares, ni mucho menos semejantes. La inclusión del apartado introductorio de Pachucos y Cholos es determi-

nante; siendo tanto la raíz como el colofón del planteamiento. Además indispensable para amalgamar elementos distintivos de la historia y un recuento de particularidades metodológicas, que resultan en la integración del imaginario de estos grupos emblemáticos en la escena local, que al calce diagrama el alcance del análisis.

Después y definitivo, Hebdige subraya la idea que se ha ido destacando en el sentido de remarcar los conceptos inseparables de coyuntura y especificidad (contexto momentáneo para esta tesis), que hacen única a cada subcultura, representando un momento particular distintivo que se hace indispensable para un estudio del estilo subcultural.

En las especificidades para su configuración destacan; el ámbito laboral, la esfera del hogar y la dimensión de la escuela. Lugares donde se impone una regla y un significado, con una jerarquización propia de valores, destacándose las diferencias y las semejanzas. Una formación social con diferentes niveles. A la manera althusseriana, se diría; estructuras que se articulan en la sociedad capitalista en torno a la “contradicción general”; en el capital y la mano de obra. Constituyéndose esta contradicción en la experiencia, como la materia prima que encuentra su forma de expresión en la cultura y la subcultura. Los medios masivos como se ha venido mencionando, juegan el papel medular, la internet y la hipermedia en el contexto actual, se ratifica, son determinantes hacia fines del siglo XX y la entrada al XXI.

Cada subcultura tiende a destacar su propia estrategia, en cada uno de los niveles de los medios masivos y a lo largo de tres décadas del Chopo, cada coyuntura ha sido capitalizada según el grupo y su necesidad. Las modalidades se pueden concretar de un ciclo a otro y cada vez se ha ido “democratizando” el modelo en un imaginario proceso, que en realidad; se ha reabsorbido de la racionalidad y la rebelión inicial. Se puede percibir un movimiento de simulacro, donde tanto autoridades como manifestantes de estas subculturas, defienden posiciones más acomodaticias, donde circunstancialmente –en este caso los integrantes del comité del Chopo– se han asimilado al sistema mercantilista, con una tendencia cuasi de

visión turística o de pasarela –como apunta el Dr. Bertier (académico de la UNAM y cabeza del Circo volador) en una entrevista que se sostuvo en la aplicación del plan piloto. Es por eso que la proliferación de otros espacios se ha venido intensificando. El caso de la ciudad de México es un remanso especial por sus dimensiones, aquí no cabría una, sino líneas diversas de investigación; que tendrían que encargarse de disímiles muestras, donde se destacarían: necesidades, contextos, edades, estratificaciones de gusto y deseo, posibilidades muy extensas de estudios visuales y no tanto sociológicos.

Cada vez es más frecuente y comprensible como se ha ido aceptando, la rebeldía, la furia, el desencanto y la caótica propuesta del punk al dark-gótico por las culturas parentales; y de la misma manera, es terreno de humanistas y científicos sociales para desentrañar un sinnúmero de paradojas, que muestra el fenómeno y que magnifican de manera elocuente todas las fases de la conformación del espectro del estilo. Moda, tatuaje, peinado, música y baile; la manera en que se congregan de forma específica las nuevas subculturas.



No es en vano que el fenómeno de las subculturas juveniles tenga origen en un recinto social como la Gran Bretaña de la posguerra, lugar que por antonomasia ha sido la cuna de los puritanismos más exacerbados e hipócritas; ni tampoco nada fuera de lugar,

que sea en los valores que defendía la monarquía y su bandera, el espacio y los símbolos donde se alojó –Sex Pistols, Dios salve a la reina– donde más aguda fue la crítica y donde cristaliza el ataque del movimiento, que ha enarbolado la revuelta que más fuerza a manifestado y en torno a la cual, más derivas se han suscitado en los últimos treinta y cinco años. A nivel simbólico es importante resaltar; que ésta es la inscripción por parte del mensaje que desenmascarará la “naturalidad”, la “inevitabilidad” de los estereotipos de clase y de género.

La siguiente categoría y eje de calificación, siguiendo a Hebdige, se ancla en el nivel del lenguaje y la ideología, lugar de predilección del mensaje subcultural, que por intermediación de lo que se llamará ruido –en contraposición a sonido– englobará la interferencia en una secuencia ordenada, que va de los acontecimientos y fenómenos reales a su representación en los medios de comunicación.

“Las nociones concernientes a la inviolabilidad del lenguaje están íntimamente ligada a las ideas de orden social. Los límites de la expresión lingüística aceptable son impuestos por una serie de tabúes aparentemente univarsales. Estos tabúes garantizan la ininterrumpida «transparencia» del significado”¹.

Prácticamente es el terreno de la transgresión y el campo donde el estatuto de la prohibición, lo permisible y tolerable se dirime, es por lo que se le acota y califica y donde el espacio de la censura se argumenta como instrumento de control, para todo el proceso subcultural espectacular. Es también el terreno desde donde es posible tener la visión de las expectativas de forma única. Todo fenómeno totalitario en tal sentido, desemboca en el fascismo. Control de lo que se dice y se piensa.

En un orden a contrasentido, se explicita que existen dos dimensiones de integración; primeramente el momento cuando se ensalza tal o cual moda y un segundo tiempo cuando es atacada y ridiculizada, llevando a los artículos u objetos que definen las subculturas a con-

1. Hebdige, Dick. (2002). Subcultura: el significado el estilo. Paidós comunicación 157.

siderarse como problemas sociales. A toda activación de una subcultura, le sigue una reacción de asimilación e incluso de aprovechamiento por los canales de los medios masivos; que primero los ensalzan y luego los asimilan. Reorientando sus contenidos simbólicos, en una suerte de circunscripción al modelo y la diagramación mediática, previamente dispuesta a seguir el juego y retroalimentar el proceso de producción simbólica.

Una convención del signo subcultural; vestuario, música, baile, etcétera; el objeto masificado en su forma mercantil. Para luego seguir con el etiquetamiento y redefinición de la conducta deseada por parte de los grupos dominantes; la policía, los medios, el sistema judicial. Una primera forma en su fase mercantil y una segunda dimensión en su forma de ideología.

La forma mercantil reviste una serie de parámetros que contemplan situaciones, como son el consumo, los factores que determinan la esfera del ocio; cuestiones que encarnan la dimensión de la explotación comercial. Por otra parte destaca la cuestión de la creatividad y la originalidad, tanto del producto en sí, como de la manera en que se proyecta hacia afuera, la creación y difusión de nuevos estilos, hecho que está indisolublemente ligado al proceso de producción publicitaria o imagen, que inevitablemente conducirá a la desactivación del poder subversivo de la subcultura. La dimensión de la integración se da, entonces, en una doble relación; por una parte la semiológica/ideológica y por la otra la real/comercial.

El movimiento se puede definir como el factor de vivir en una sociedad "abierta", en donde se da un movimiento de ascenso por el éxito de unos pocos; y donde se reproduce la figura de la aporía, en cuanto a la tendencia de la concepción original que apunta hacia la definición del espacio de la "otredad", ya sea en oposición en cuanto sociedad parental, procesos educacionales y artísticos; o más allá, en franca confrontación revolucionaria y clandestina. Es ese el mecanismo del mito, que Barthes describe y que funciona en última instancia, significando la resistencia que le es opuesta, imponiendo sus propias condiciones ideológicas.

Primero, tratando de sustituir una forma artística "al alcance de todas las conciencias" por "el cuento de hadas de la creatividad del artista", y un "ruido" (un caos de creación propia, con su coherencia y lógica propias) por una «música» que será juzgada, despreciada o comercializada.²

La siguiente cuestión, es destacar como el estilo comunica de manera intencional, construyéndose y fabricándose, proclamando sus códigos propios que deberán ser usados y explotados. Son códigos pensados y no improvisados, van contra el sentido de la naturalidad y la sustitución de la forma históricamente "normalizada". La acción ejercida sobre lo que se ha llamado la "segunda naturaleza" del hombre, que cristaliza en la idea de cultura, considerada según Stuart Hall, como el incremento acumulado del poder del hombre sobre la naturaleza, materializado en los instrumentos y la práctica del trabajo, así como en los signos, el pensamiento, el conocimiento y el lenguaje que implica para transmitirse de generación en generación. Es en este renglón, que la subcultura actúa y materializa su efecto perturbador y vulnera las leyes de la "segunda naturaleza del hombre". Se da una acción de resituación y recontextualización de la mercancía, al subvertir sus usos convencionales y darles unos nuevos. El estilo subcultural conlleva y confiere a la mentira, lo que Althusser llamó, "la falsa obiedad de la práctica cotidiana", abriendo el mundo de los objetos a los nuevos lectores y encubiertamente opositores.

Resumiendo; la diferencia significativa y la comunicación paralela de una identidad de grupo se convierte en "la clave" oculta detrás del estilo de todas las subculturas espectaculares. Es el eje semántico en torno al cual giran las demás significaciones y el mensaje a través del cual hablarán todos los demás mensajes. Aclarando esta diferencia inicial con su determinación primaria para la secuencia de generación y difusión estilística, y volviendo sobre la premisa; de que toda subcultura espectacular es una comunicación intencional y motivada. Así pues, en la línea de ¿qué es lo que comunica la subcultura y de qué manera? Existe una dimensión que la antropología, en palabras de Levi Strauss, llamó bricolaje y que tiene que

2. Ibid. Pag. 137

ver cómo son vistos los rituales distintivos de consumo a través del estilo; revelación de la identidad "secreta". Comunicación de significados prohibidos en el uso de las mercancías que significan distinción en las formas de la cultura ortodoxa. En una transposición con un fondo en la antropología, se ha parodiado un efecto mágico a la manera en que Strauss, explica el bricolaje, en el sentido en que los primitivos explican la superstición, la brujería y el mito, e integran el mundo propio del usuario de tales sistemas, implícitamente coherentes, aun siendo explícitamente desconcertantes. Las combinaciones son relaciones abiertas de contenidos que se aplican a las diferentes necesidades del momento y el significado deseado. En el contexto local latinoamericano, Néstor Canclini ha desarrollado el eje del género híbrido, para explicar los diversos matices de la modernidad, aduciendo un desarrollo estilístico que se integraría a partir de la indiferenciada compartimentación de elementos en todos los niveles de la significación de los diversos ámbitos de la manifestación de la cultura y sus homólogos y análogos estilos subculturales.

El grupo que mejor ilustra este rubro, el bricolaje o estilo híbrido, definitivamente lo refieren los punk, es en este sector donde desde el primer momento; vestimenta, peinado, tatuaje, bondage, etcétera, se ilustra esta tendencia a la mezcla excesiva, como efecto aun más incrementado se da el baile. El pogo que magnificaba la actitud de todo baile solitario y anárquico, con base caótica y sin armonía. Otro rasgo definitivo que aparece aunado a toda la parafernalia "clásica", es el nuevo espacio de la prensa o los medios no convencionales de la comunicación escrita; los fanzines que aparecen con reseñas, editoriales y entrevistas a pequeña escala con costos mínimos, engargolados y distribuidos en puntos afines. De este derivarían dos características, por un lado el grafismo y por otro la tipografía empleados en portadas de discos y en los fanzines que eran homólo-



gos al estilo subterráneo y anárquico del punk. Los dos modelos tipográficos fueron el graffiti, aplicado en forma de "spray" y la formación tipográfica a partir de letras sueltas de diferentes familias y medios (periódicos y revistas), para formar una familia anónima. El estilo también se puede representar, tanto como bricolaje y como homología; englobando, representando y definiendo el alcance, la significación y los objetivos de las subculturas. Finalmente, ¿qué significado específico tiene un estilo subcultural para los mismos miembros de una adscripción dada? Siendo la respuesta, «que los objetos o signos reunidos en los distintos conjuntos subculturales, reflejaban, expresaban y hacían eco de los aspectos de la vida del grupo» (Hall y otros, 1976).





ESTUDIO DE CASOS





ALGUNAS MUESTRAS



EL PACHUCO

El eje que plantea el presente trabajo se centra en los Pachucos como la principal contracultura local y en los Cholos como la identidad subcultural más amplia y contingente en su carácter de amalgamadora de diferentes grupos a lo largo y ancho del territorio y los espacios de las fronteras, tanto norte como sur de México. Lo anterior en función de señalar los contrastes y un movimiento homólogo, tanto en las metrópolis como en las regiones periféricas en el periodo de posguerra.

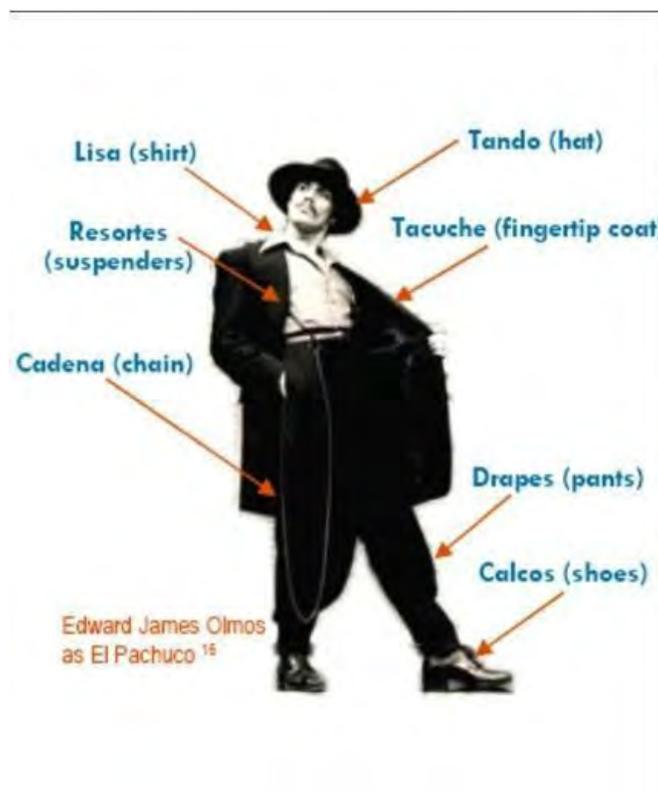
De central importancia es señalar el movimiento del Pachuco y el pachuquismo para la activación de una lectura en torno a la memoria poética, artística y contracultural. Signar el hecho inevitable de la reflexión del desborde de violencia y emancipación como componente necesario y legado del proceso de descolonización americano; aunando al hecho como característica sobresaliente, que dicho movimiento corresponde a una situación de diferentes momentos históricos que lo intensifican y complican; al pasar primero de colonia hispana a un nuevo momento de colonia anglosajona. La tarea, es pues, la de subrayar esa violencia racial y destacar cómo dicho movimiento descolonizador –el chicano a través del pachuco– re-articula y potencia, un pasado de luchas por la recuperación de memoria e identidad en una nueva relación político-estética. Señalando los límites del sistema de representación en el código liberal-burgués, al destacar como ha sido el mismo proceso de colonización y el acto de forclusión violenta, el que ha propiciado que esta tensión provocada por la relación de asimetría, sea dimensionada como la evidencia del debacle estructural del sistema de signos en la mo-

derinidad, propiciando nuevas nomenclaturas para el pensamiento y la acción política.

Es así como primeramente se expone la noción de fetiche en el origen mismo de la teoría social, como se ha desarrollado desde la ilustración y que se desmarca como problema–idea específico. La manera en que el término surge en un espacio mercantil intercultural creado por las relaciones comerciales entre culturas radicalmente diferentes como para hacerlo mutuamente incomprensible. Luego señalar que es en la idea del “Fetisso” desarrollada en la costa del Africa Occidental, que aparece como novedad dentro de las nociones Cristianas de idolatría, superstición y brujería; donde es preciso mencionar la teoría de la idolatría que concierne a los objetos de culto sacrílego y la de superstición que concierne a las formas de culto asociadas a actitudes religiosas impropias. Para después destacar, que más allá de esta observación en torno a la diversidad desconcertante de lo que los africanos (o, más propiamente, los intérpretes y el hombre común) llaman “fetiche”, fue que esa manera simplemente define una función de la diversidad infinita de la imaginación humana no constreñida por la razón. Recapitulando entonces, la evolución del concepto es importante por la novedad de la función ideológica de la teoría cuando implica ideologemas o términos típicos o ejes semánticos que surgen de la identificación con las nuevas tecnologías cuantitativas como la navegación o la balística, dentro de una nueva conciencia mercantil alimentada por formas nuevas de organización comercial.

De aquí el brinco es apresurado, pero particularmente dirigido a la secuencia en el tratamiento del problema por William Pietz, cuando explicita que; mayoritariamente el discurso maduro de Marx en torno al fetichismo expresa una crítica dialéctica y materialista tanto de la religión como de la economía política –en la cual identifica a la economía política como una “religión del diario” ateológica y en la cual revalúa a ambas en términos de su relación efectiva para las divisiones útiles de la labor social. Es decir, el discurso en torno al fetichismo redescrive tanto a la religión y a la política económica desde la perspectiva de la lucha de clases.

Siguiendo el punteo que diagrama Aurelio Meza en su ensayo, *La dimensión mítica de «Zoot suit»: una perspectiva descolonial*¹ sobresale como capta y alude a la que podemos llamar la invención del estado-nación mexicana por una tradición de conquista y magnicidio en Mesoamérica, aludiendo a las categorías nación sumergida o comunidad regresiva, con base a ese doble momento de sujeción hispana y sajona posterior. Para después complementar esta idea, una vez más; del espacio singular que se abre para ser llenado por una nueva conformación a partir de integrar en el estilo –vestido, peinado, música y danza– y un marco simbólico, en este caso figuras mitológicas del panteón Azteca; la acción contestataria de la comunidad artística e intelectual de los chicanos en los años 70.



1. Meza, Aurelio. (2011). La dimensión mítica de «Zoot Suit»: una perspectiva descolonial. cuadrivio.net/2011/12/la-dimension-mitica-de-«zoot-suit»-una-perspectiva-descolonial/

La referencia de Luis Valdez en *Zoot Suit* basa su mensaje y fundamenta su alegoría, en una evocación a un *Tezcatlipoca underground* en un movimiento de apropiación y resignificación simbólica. La reconvención que se diagrama en la obra va al origen de un movimiento que muestra una lucha que se registra como una noticia, un evento, una leyenda y un mito; la encarnación misma de la fantasmagoría. Trazos de evidencia histórica en los relatos mitológicos que llevan al planteamiento que hace Zamora Aguila cuando cuestiona la estructura logocentrista de la ciencia positivista occidental, y se pregunta de la factibilidad de la figura del *ixiptla* –ídolo para la concepción tradicional judeocristiana– que pone en entredicho desde entonces todo el régimen de representación, que fue impuesto y convertido en canon para la imposición de la conceptualización de las imágenes; y soporte en que descansa ontológica y metafísicamente el trazado filosófico–político del proyecto colonial.

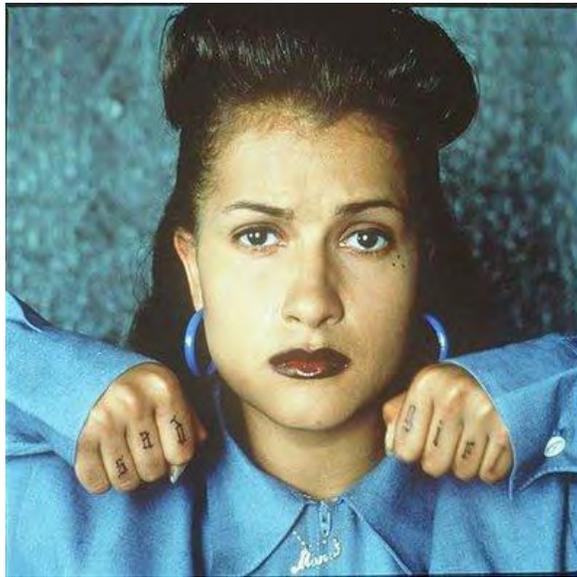
La asignatura que trata tal planteamiento no es menor y finalmente será la dimensión dialógica y los términos en que se debe centrar un análisis comparativo de la discusión de la subcultura, y evidentemente el espacio propicio para un subsecuente planteamiento argumental de cualesquier desarrollo contracultural.



LOS CHOLOS

Pantalones *Dickies* doble talle, guangos; camisas *Ben Davis*, bermudas, escapularios, paliacates y redes para sujetarse el cabello; tatuajes de vistas urbanas, sus chicas y sus marcas personales, la Virgen de Guadalupe, Jesús, sus nombres, Zapata, y la raíz mexicana: pirámides y dioses del panteón del Anáhuac. Los accesorios son variados; gafas a la *Terminator*, sombrero tango (de ala corta tipo gánster de los años 50 como en las películas de Juan Orol); y los tenis. En la integración de su imagen el cholo se ha mimetizado en las paredes; los placazos o grafitis del barrio que circunscriben el territorio son su *ángel de la guarda*. Otra vez los mismos iconos contando; pasajes religiosos, los motivos de la música gangstarap, el hip-hop, corridos de narcos, alusiones a revistas como *Low Riders*, *Teen Angels*, o *Pocho Magazine*. La canalización de su imaginaria visual va más allá; transformando sus bicicletas (low bykas) y sus autos (low riders). La rúbrica es el denominado *drive-by shooting*, que refiere al acto vengativo o de violencia injustificada, señal de su presencia y la advertencia para las clikas (pandillas) enemigas.





Existe un sincretismo que subyace en la conformación de cada subcultura; con los cholos, teniendo a los pachucos como antecedente, sucede lo mismo; se proyectan como una continuación de la misma lucha; la resistencia y la rebeldía de quien ha perdido algo y quiere recuperarlo. La fusión de elementos de ambas culturas; la lengua del pueblo americano y la cultura del sur de origen indígena y la mezcla castiza de españoles. Existe un rasgo prioritario, el hecho de congregar a la segunda generación de los inmigrantes de origen mexicano a los EU, que habían ya experimentado el choque cultural y tenían que integrarse e identificarse a partir del estilo; como se visten, como se peinan, como hablan, como bailan y que música escuchan. Es hacia finales de los años 60 que el reducto de los pachucos adopta estas nuevas maneras que devendrá en los cholos, palabra que designa a los indígenas que se van integrando al amplio contingente de la globalización cultural occidental. Por lo mismo es evidente que el ciclo del movimiento migratorio –hacia afuera y hacia adentro– haga propicia la conjunción del éxodo rural y provinciano, incluyendo a los mismos chicanos en el reflujó entre ambas naciones; de tal manera que muchas de las zonas de dicha subcultura se desarrollen en regiones como Netzahualcóyotl que se habilitan como cotos para la inmigración local.

La frontera norte y su dinámica, junto con el problema étnico son entonces los ejes que rigen para la conformación de los rasgos constitutivos de los cholos. El siguiente elemento que dinamiza la imagen del grupo, refiere al proceso de integración a partir del motor en que se convierten los medios masivos y los valores que destacan los integrantes de la subcultura: de la música a la moda. Para Pablo Hernández y Federico Gama¹, más que una asimilación, el fenómeno manifiesta una adaptación sincrética. El movimiento migratorio en sus ciclos se manifiesta con diferentes matices desde los orígenes de la joven nación mexicana. Lo mismo se opta por el norte y las expectativas de mejor vida en los EU o la capital, y las distintas ciudades grandes del interior y la ascensión en el ámbito urbano. Esta es la dimensión general en que la imagen del cholo se ha forjado.

Más allá, el panorama es vehemente; narcotráfico, violencia, intransigencia y los demonios de la globalización; un sistema devastado y agotado que es fotografiado y del que se han nutrido icónicamente filmes emblemáticos; como *Zoot Suit* (Fiebre Latina, 1980), *Colors* (1988), *American me?* (Santana ¿americano yo?, 1992), *My crazy life* (Mi vida loca, 1993), o *Blood in Blood out* (Sangre por sangre, 1993). Las clikas con nombres como: Maras salvatruchas, Bloods, Sur 13, Vickys Town, conocidos como VST13, Latín King, conocidos como L18K o Rey Latino, o Latín Storm, conocido como L21S o Tormenta Latina; evidencian el rasgo definitivo que ha caracterizado al movimiento, que se nutre a lo largo y ancho de las periferias globalizadas en todo el mundo y que no alcanza integración contracultural consistente. El fenómeno transluce un aspecto híbrido en el que subyace el anhelo del estilo a la manera del pachuco; primordio de la subcultura mexicana como tal y después de la cultura chicana; movimiento integrador de la población general que se ha ubicado en las zonas fronterizas y/o deambula hacia el interior.

Destierro, exilio o búsqueda del paraíso; la cultura chicana tiene la misma figura y valor del mito. Es raíz de enconadas disputas sobre la integración racial y va más allá de la cata-

1. Hernández Sánchez, Pablo, Gama, Federico. (2007). Cholos a la Neza. IMJUVE. México.

logación. Allá, se ha mezclado y confrontado con otras minorías; la raza negra principalmente, con los mismos problemas de rechazo y alienación. En el plano simbólico la recuperación del barrio es crucial y la práctica significativa abreva en cualquier nicho; los placazos aforando todos los aspectos contestatarios, la resistencia en ebullición y el recuento de cada uno de los elementos que compendian la pertenencia a un terreno en que se combate de cuadra a cuadra. El cuerpo ha sido embargado y confiscado por tatuajes, perforaciones y es carne de cañón. **Nadie sabe cómo, cuándo o por qué; y lo que era la lucha por una cultura y sus símbolos, la trascendencia o intrascendencia de la identidad y la memoria; ahora es una batalla entre zonas comerciales.** Carlos Monsiváis ve en el cholo... "la expresión de una vinculación con las tradiciones como nostalgia familiar, el nacionalismo como relajo compartido, la religiosidad como ideología nacionalista (¡Ei Cielo es mexicano!) y finalmente la invención y el minucioso cultivo de un habla que impide el acceso a los demás y es compensación psicológica¹.



1. Monsiváis, Carlos. (1981). Escenas de pudor y liviandad. Editorial Grijalbo.

VACACIONES EN LA PLAYA

El verano del 76 fue un año caluroso, cálido y seco; en el otoño crítico se declaró la sequía. El Carnaval caribeño acaba con los negros lanzando ladrillos a la policía, que utiliza las tapas de los basureros como escudo. El *New musical express* del 21 de febrero de 1976 destaca el concierto de los Sex Pistols en el Nashville de West Kensington, argumentando que *Johnny Rotten* había bajado del escenario para ayudar a un fan en una pelea. Es ese verano, que la prensa reconoce al movimiento punk y hasta septiembre cuando emerge el pánico moral, al reportar a una chica mal herida por un golpe con una jarra de cerveza, durante el festival punk en el *100 Club* del Soho. El movimiento se concentra hacia el sudoeste en las cercanías del King's Road.

Cuajaba un movimiento híbrido de estilos juveniles, haciendo una lectura somera, destacan el glitter-rock encarnado en la figura andrógina de *David Bowie*, con los elementos proto-punks americanos (*Ramones*, *Heartbreakers*, *Iggy Pop* y *Richard Hell*) de la facción del pub-rock londinense, con influencia de los mods de los sesentas (*los 101'ers*, *los Gorillas*), del revival de *Convey Island* de los cuarentas y de las bandas de *rhythm and blues* del sur de Londres (*Dr. Feelgood*, *Lew Lewis*, etcétera), del *nothern soul* y del *reggae*. *Johnny Lydon aka Rotten* declara en su autobiografía:

Antes de los Sex Pistols, la música era empedernidamente seria, todo se destilaba desde los universitarios graduados. Música titular desviada de un intelectualismo real. No había una reflexión profunda, imágenes pertenecientes meramente a algo místico, muy estúpido y absolutamente fuera de la realidad. ¿Cómo iba a ser posible que nos relacionáramos a esa música si vivíamos en casas del ayuntamiento? No teníamos dinero, ni trabajo, nada. Así, los Sex Pistols proyectaron esa ansia, ese odio del rock de la clase baja. Pienso que no hubiera tenido nada que ver fuera del negocito de espectáculo. El *rap* tuvo la misma angustia inicial cuando em-

pezó, ese sentimiento de la entraña del rock de los de abajo. Ahora el rap se ha convertido en el negocio del espectáculo también, todo alrededor de generar dinero. Los *Rolling Stones* vivían en una barraca, ¿pero no era *Mick Jagger* de una familia acomodada? Antes de los Sex Pistols, la mayor parte de la gente desarraigada y sus bohíos estaban hacinados en sí mismos. Ser un economista graduado no es lo mismo de ninguna manera.¹



Antes que nada; incertidumbre, caos y la amenaza del regreso al origen, al estado primitivo. Del *glam* se colige el narcisismo, el nihilismo y la confusión de géneros, el punk americano pone en escena una estética minimalista y el culto a la calle, no como el flaneur, ni como el dandy, sino como el propio campo de batalla por intermediación del estilo y el culto por la autolaceración y el anarquismo. El *nothern soul*, una subcultura secreta de jóvenes de clase media, adoradores de la danza aeróbica y del veloz soul norteamericano de los sesentas, cuyo centro era el *Wigan Casino*, contribuye con una tradición de ritmos rápidos, entrecortados, chascarrillos en bambalinas y anfetaminas; finalmente el reggae con su áurea exótica y peligrosa de identidad

1. Lydon, John. (1994). Rotten. Picador. USA.

prohibida, su conciencia, sus trenzas y su impasibilidad. El *rhythm & blues* fortalece la estridencia y la velocidad del northern soul devolviendo el rock a las raíces y adoptando una fuerte iconoclastia, una personalidad ciento por ciento británica y una selectiva apropiación del *rock & roll*.

Es bajo la bandera del punk que se forja y sintetiza esta alianza de tradiciones musicales, que viene a cuajar en la vestimenta totalmente ecléctica, que representaba la misma cacofonía en el plano visual. El material que se generó en el 76-77, alcanzó a la prensa amarillista y sus escaparates sensacionalistas y a la prensa de calidad le proporcionó una nutrida gama de normas que romper. Cuestión medular del fenómeno es la revitalización y catalogación de toda la indumentaria de las clases medias de posguerra en forma de collage, en un verdadero bricolaje de todas las épocas; crestas recordando a los guerreros de tiempos inmemoriales, botas militares de goma y zapatos puntiagudos, playeras y gabardinas, rapados a la mod, skinheads, pantalones ajustados y calcetines multicolores, chaquetas militares cortas y botas con punteras metálicas. Toda una puesta en escena y desterrada de la dimensión temporal, sólo sujeta por seguros (imperdibles) y las pinzas de colgar ropa de plástico, correas bondage y trozos de cuerda; entre el asombro, la sorpresa, el horror y la fascinación. Por todo lo anterior **el punk** se convirtió en el punto de partida para una evaluación del fenómeno, que a partir del estilo; refleja y distorsiona a todas las principales subculturas de la posguerra.

PUNK, ROCK, REGGAE

Otra escena se dibuja como sigue, síntesis antinatural barriendo las calles de Londres en el verano del 76-77, tiempos apocalípticos y la epifanía del punk, híbrido como sus dos lenguajes radicalmente distintos: el reggae y el rock. Las contradicciones inherentes al punk y a su visión apocalíptica, se originaron en la literatura de vanguardia y en el cine underground. Los avatares del momento son representados por el lanzamiento de *Diamond dogs* de David Bowie y el tan pretendido Día del juicio final del mensaje rastafariano en la música de reggae, con el derrocamiento de la Babilonia y el fin de la alienación en general. *Rimbaud* y *Burroughs*, *Huymans* y *Lautremont* eran parafraseados por *Richard Hell* y *Patti Smith*, exestudiante de arte, que declaraba haber inventado la poesía-rock, junto circulaba David Bowie y las bandas neoyorquinas forjando una estética irreverente y decisivamente terminal. Las bandas de punk británico, más jóvenes y de extracción proletaria, se mantenían al margen de la literatura. Aunque en cuestión de contenidos, menciona Mister Lydon, toda la estética de los punks que adquirirían sus ropajes en la tienda *Sex* de *Vivienne Westwood* y *Malcolm McClaren*, estaba hecha de la influencia de dos films básicamente; *Rocky horror picture show* y *Cabaret*. Hay referencias a influencias diversas de artistas como *Andy Warhol* y *Wayne Conty* en América y de bandas salidas de escuelas de arte como *The Who* y *The Clash*.

El antecedente inmediato se puede rastrear en los principios de los setentas, donde se da una proliferación por una estética nihilista, obsesionada por una sexualidad polimórfica o decididamente perversa, un individualismo obsesivo, un sentimiento fragmentado del yo, etcétera; generando gran controversia entre quienes fueron proclives al rock. Haciendo una exégesis de la

escena inglesa, se puede ver como del *Jagger* de *Performance* (Warner brothers, 1968) al Bowie de su versión "Duque blanco", "el espectro del dandy ahogándose en su propia ópera" (Sartre, 1968), se ha acosado al rock desde sus propios bastidores y en palabras de *Ian Taylor* y *Dave Wall** "reproduce la alienación de la juventud respecto de sí misma". El punk fue una recreación de pautas como el solipsismo, la neurosis y el fervor cosmético; rasgos que le venían del rock.



Por otro lado, en un vórtice al lado, nace una nueva corriente contrarrestando la estética irreverente del punk, contrapuesta con imperativos moralizantes, encarnada en una forma musical diferente: el **reggae**, la cual fue adoptada por un ramal del punk, tal fue el caso de Johnny Rotten y Jordan, dependiente de las tiendas punk *Sex & Seditonaries*. El grupo The Clash fue el que más exhibió la indumentaria o iconografía de estilo callejero de los negros jamaquinos: trajes de caqui de campaña con estarcidos de los lemas caribeños *Dub* y *Heavy manners*, pantalones ajustados "sta-prest", zapatos *brogue* y *slip-ons*, sombre-

*Cronistas de la escena skinhead.

ros *pork-pie*. Además de haber compartido una gira con el dj *Don Letts* y su discoteque reggae que rodó el documental *Punk*, mientras trabajaba en el *Roxy Club* de *Count Garden*.

Existe entonces una relación entre el punk y las subculturas negras vinculadas al reggae a un nivel estructural profundo. Misma premisa que induce la tesis que destaca una relación profunda entre la música reggae originaria del Caribe y una serie de sucesivas respuestas diferenciales a la presencia de la inmigración negra en Gran Bretaña, a partir de los años cincuenta que se debe rastrear a partir de la raza y las relaciones raciales.



REGGAE: EL REGRESO A AFRICA

Por principio se debe apuntar que se construye en una fórmula precisa y un lenguaje propio: el lenguaje jamaicano, lengua robada al *Amo*, con declinación extraña, desmontada y recompuesta en África y las Antillas. De ritmo lento y pesado, cadencioso, taciturno; con base en una línea de bajo, se balancea suavemente, más austera que la música de *rocksteady*. Sus contenidos vienen de dos raíces: la cultura oral esencialmente jamaicana y la apropiación de los evangelios bíblicos.

El vínculo que se forja entre los grupos subculturales, en general describe una trayectoria que se puede rastrear en la posguerra, en lo tocante a la inclusión del elemento negro. Tiene origen en una primera corriente de gente calificada que proviene de Jamaica y las Antillas, que viene a Gran Bretaña y que se incluye en el proceso productivo. Esta preliminar generación abre la posibilidad de los primeros intercambios y también de los primeros rechazos, la siguiente generación adopta una postura idiosincrática, que se manifiesta en música vestimenta y religión; que es el rasgo que se destaca, en cuanto que es el borde, desde el cual se empieza a forjar el vínculo con las otras subculturas blancas de la posguerra. Perfil mismo, que se enfatiza al encarnar en los reflejos de los problemas y del peregrinar de la raza negra, en reflujos dentro del esquema colonialista que los ubica desde África-América-Gran Bretaña y otra vez África. Surge una nueva lectura del lugar de las razas negras, que proclaman a *Haile Selassie*, bajo la interpretación de las sagradas escrituras y su ascensión al trono de Etiopía, como nuevo Mesías o Cristo en su reencarnación actual. En general la lectura del acontecimiento se hace a partir de una situación sociocultural y religiosa, que no tiene nada que ver con el aspecto musical, aunque el reggae en tanto musicalidad, adopta gran parte de sus contenidos líricos a partir de este discurso; de las etnias negras con claro predominio en las Antillas y sus éxodos hacia Gran Bretaña.

“Pues el rastafarismo es una lectura que amenaza con rebatir el propio Texto sagrado, con desafiar la mismísima Palabra del Padre.”²

En cuanto al discurso colonial del amo y el esclavo, existen sendas líneas de investigación que se pueden rastrear en otros ámbitos de enfoque, (*Fanon, Said*). La Lectura que se hace de la Biblia generalmente se hace a partir de la retórica y la metáfora, esencialmente es adecuada, según sea el caso a los diferentes aspectos de las luchas de liberación y de inclusión, en una problemática más aguda y profunda, que resignifica los aspectos raciales de la movilización de las excolonias con raíz africana.



2. Hebdige, Dick. (1979). *Subcultura*. Paidós Comunicación 157. Barcelona.

Aun dentro del marco jamaicano, existe una lucha que las nuevas generaciones salidas de su independencia en 1962 acaban de reivindicar, después del gobierno de *Manley*, cuando se les concede cierto reconocimiento que se puede enmarcar dentro una “revolución cultural”, desarrollo industrial como ideológico, que se aleja de Europa y los Estados Unidos y se acerca hacia Cuba y el tercer mundo. Este es el renglón que para efectos del proyecto, se subraya como medular. El desplazamiento coincide paralelamente con la evolución de la industria de la música popular jamaicana y la música de reggae, que se distingue y se proyecta como el medio idóneo del “mensaje” rasta. En esta misma línea, los ritmos emanados en dicha tradición, –que originalmente son vistos desde el lente de lo folclórico, por los primeros contactos con la clase trabajadora–, son posteriores al discurso, que es revertido y uno por uno –estos ritmos que se convierten en géneros–, van mezclándose y re-actualizándose. Se menciona una vez más, que algunos de estos elementos propios, son rastreados en el jazz americano; se menciona el *ska*, el *dub* y el concepto de *sound-system*.

El reggae de una u otra manera poco a poco iría moldeando tanto ritmo como contenido; una manera de accionar y la integración de los circuitos subterráneos de los miembros de la comunidad antillana de Gran Bretaña. Es un proceso de toma de posición y de reivindicaciones que se objetivarán en la superficie, en el estilo, apuntalando los problemas de la raza y la clase, resucitando la herencia africana. Los estereotipos como el rude boy, el pistolero, el fullero desaparecen y la lucha se centra en la figura rasta, en el lenguaje y el aspecto, obviando el enfrentamiento que había estado sublimado. Se transpone esta brecha en las diferentes encarnaciones de la música de reggae, abriendo sesgos en lo real y en lo imaginario; la raza, la clase, la explotación económica, el sufrimiento bíblico. El cerco se cierra en torno al mensaje sublimado y a la manera de operar conforme al *sound-system*, que se encargaría de que a cualquier localidad que sustentase la posibilidad de una audición, llegue la bandera de Etiopía para rendirle culto.

Los altavoces de fabricación casera que conformaban el *sound-system* fueron el bastión

para una población negra, que tenía y formaba una fortaleza dentro de la cual dirimía su problemática existencia y desde la cual proclamaba la *Némesis* anunciada por mandato divino.

En lo referente al *look*, los nuevos prototipos cuidaron su aspecto, combinando sombreros, gafas negras y trajes italianos, para crear un equivalente al *soul brother* de los Estados Unidos, que se movía a través del jazz, el ska y el rhythm & blues norteamericano. Este es el caparazón que se incorpora como albacea de la negritud y que emerge en el jazz de vanguardia; *John Coltrane, Pharo Sanders, Miles Davis, Archie Shepp* y de muchos más, en el contexto bajo la fórmula del dub y el heavy reggae. La siguiente generación, en una maniobra de ocultamiento y reinscripción en un nuevo movimiento de la misma lucha contestataria, revierte los elementos de la vestimenta, bastión que había destacado como lugar de lucha a través del estilo para estar en la vanguardia; el sombrero pork-pie desaparece a favor del "tam" toscamente tejido. El tonic, el mohair y el Terilene, materias primas resplandecientes, traje azul medianoche y eléctrico, son relevadas por algodón, lana y el tejano, con prendas más prácticas e informales. También viene todo el material de guerra reciclado, más las aplicaciones de trenzas y *dreads locks* para todo tipo de población; tributo capilar a Africa.

Aquí mismo es donde se catapultan; por simbiosis, acto reflejo y empatía, todas la transformación al interior de la alteridad de las demás clases trabajadoras, con mismas expectativas y problemáticas. Las modalidades en América y Gran Bretaña, toman un poco o un mucho de esta línea que se ha querido ilustrar, siendo en cada caso una situación con un deslinde local y al interior de cada subcultura. De empatía y fusión con los mods, skinheads y punks y reprimida e invertida como antagonismo con teds y greasers.

Lo importante es subrayar y dejar claro que tal línea de asimilación y rechazo por la cultura y las subculturas de la clase trabajadora blanca, tienen una respuesta a nivel de intercambio simbólico a la presencia negra en su seno. Sustancialmente es en el plano de la expresión estética, que se materializa en música, baile y vestimenta, donde se da una lectura que

ve como ese código, –que se conforma en el nivel de la retórica del estilo entre blancos y negros–, es el estrato donde queda de manifiesto un segmento y campo de dilucidación, para una postrer descripción, interpretación e inscripción de dichos valores simbólicos; bajo la forma y manera de una moda. Ya en un discurso cobijado bajo el concepto de la sociedad del espectáculo, que posibilita una relectura más clara y original entre las comunidades y/o aplicaciones en ámbitos foráneos como el caso del Chopo.



HEAPSTERS, BEATS Y TEDDY BOYS

Es por demás aceptado y ampliamente documentado, el hecho de que conforme se da una suerte de mestizaje del jazz, entre las cultura blanca y negra, se han producido una serie de traslaciones de lo que ha sido y es, en cuanto a la identificación de la raíz negra hacia otro tipo de remansos de la cultura blanca y el sonido del club nocturno. Heapsters y beatnicks fueron dos de las acepciones más comunes de tal reordenamiento en los estratos de la clase media y baja de los nuevos antros urbanos, que empezarán a industrializarse y mantener poblaciones pujantes de una clase trabajadora heterogénea. Esta escena claramente es el entretelón a la nueva era del rock & roll, que transformará a la sociedad americana en usos y costumbres y una vez más, el estilo como lábaro; donde cristalizará vestimenta, música, baile y lenguaje. Nada fácil de asimilar, dados los cánones de conservadurismo y restricción de las décadas anteriores. Los heapsters con una ínfula y un afán de superación en torno a la mejor moda, la mejor música y el beat con su herencia cultural más amplia y el anhelo de lo exótico y la búsqueda de horizontes más libres, que cristalizan sus deseos y la frustración en el vehículo musical de los negros y su clara postura a contracorriente, amalgamándose cada uno a su manera con aquel lacayo que emanaba furia y rechazo con su propio vehículo.

La traslación hacia la Gran Bretaña sólo encuentra su émulo en el beat, al no encontrar un parangón al negro y su coyuntura con la clase trabajadora, el heapster es una figura imposible. En Gran Bretaña se oía ska y *bluebeat*, formas caribeñas como se ha relatado. Entre tanto había una transformación afuera de la escena del jazz, que sería la escena de una nueva tradición; el rock, en una fusión que viene dada junto con el góspel y el blues de los negros, con

el *country* y el western blanco, que amalgamarán un nuevo género –el rock & roll– que logra transparentar las dos actitudes, tanto la de la clase trabajadora británica como la de los negros.



La imagen o fórmula de identificación entre “negro” y “joven” que se había reconocido por la cultura parental; en su transposición hacia Gran Bretaña hace que se produzca un nuevo género que encarna en los *teddy-boys*, forma aislada, como forma robada, una identidad de raíz ilícita y subterránea. Se oía en Gran Brtaña y había salido del *juke-box* y junto con los tupés, las faldas con vuelo, la gomina y el cine, acabaron de representar a una América –continente imaginario–; de westerns, gangsters, lujo, glamour y automóviles.

El teddy-boy es una encarnación prefabricada con una síntesis contradictoria y hecha de plagios; el rhythm & blues negro de un lado y el estilo eduardiano por el otro; una aberración como toda una serie de encarnaciones profanas de la sociedad llamada del espectáculo. Así, en el entrecruzamiento de estructuras musicales blancas y negras,

empieza a emerger una dimensión que con el tiempo iba a definir la escena, de lo que más tarde se concretó en el rock, junto con una serie de baluartes que se fusionaron y crean una nueva realidad de una América indómita; jazz, el hula bop, motores de combustión interna, palomitas de maíz, Hollywood y John Wayne, que encarnarán de manera viva y pujante una estructura “liberadora” en una franca sociedad de consumo en el Nuevo Mundo.



De tal forma, es como se vive la entrada de la naciente corriente de ritmos juveniles, transgresores, vivificantes e irremediabilmente rebeldes, llamada Rock en la Gran Bretaña; y es entonces donde los grupos subculturales con una tradición y las nuevas agrupaciones empiezan a desarrollar distintas tendencias; los teddy-boys arrogantes y poco informados, los skinheads con elementos tomados de los antillanos negros y la clase blanca trabajadora, los *rude boys* con su estereotipo formal y duro. Concretando, el contraste entre estas dos agrupaciones destaca la extracción proletaria y xenófoba de los teds, estilo incompatible con los beats, mucho más cerebral y preparado con interés en la cultura, el existencialismo francés, la poesía y la pintura abstrac-

ta. La confrontación de estilos se magnificará al estar en auge el jazz tradicional, nutrido del ambiente de colegas y olor a cerveza, más trivial y frívolo del primer rock & roll de los teds. Por un lado; zapatos de gamuza, cuellos de terciopelo molesquín y corbatas; y por el otro trenzas y sandalias, amén del contacto real del beat y la causa negra que intercambiaba canutos y jazz moderno.



MODS: ELEGANCIA DE PRODUCCION NACIONAL

Pulcros y ordenados de manera obsesiva, pelo recortado y limpio, laca en lugar de brillantina. Destacando el significado convencional del cuello, traje y corbata, magnificaron la pulcritud hasta el límite. Destacaron por su inteligencia, su poder de observación excesivo, y el uso y abuso de anfetaminas y barbitúricos. Destacaron por señalar siempre el detalle que hace la diferencia, ya fuera el lustre de la lengüeta, la marca del cigarrillo, el nudo de la corbata. Absortos y deambulando entre los clubes, discotecas, tiendas de ropa y discos, en los sótanos; un estilo subterráneo, imagen subvertida de sí mismos. Es la música soul que sirve como entretelón, reservada a jefes y maestros, para declarar veladamente una simpatía fraternal hacia los negros, nuevamente revelada en el estilo. Consagrados a su trabajo con una actitud seria y demandante a diferencia de teds y heapsters. Bien vestidos, mejor comportados y muy puntuales; se consagraron a la actividad del fin de semana.



Concentrados en su tiempo libre, lo dedicaban a limpiar la scooter, comprar la última novedad en discos, camisas y pantalones que planchar, checar lavandería, cabellos que lavar y cortar; y acicalar el más mínimo detalle de su apariencia.

Del otro lado un viaje al submundo de los negros, conectando con el orden de lo real maravilloso; donde valores, normas y convenciones del mundo “normal” eran invertidos. Se fragua una dimensión que subyaciendo, procura al lado del hombre negro; –el cual había posibilitado, por la magia de su alma y su evasión, a cambio de reconocimiento o su comparecencia–, hacerse cómplice y confirmar el sutil arte de la fuga y la subversión. Hecho posibilitado por el lenguaje; cresta y espolones, normas, propósitos y códigos que son posesión y proyección, inspiración oculta del estilo mod.



SKINHEADS: PIEL BLANCA, MASCARA NEGRA

Este grupo se da como una derivación de la escisión del modelo mod, debido a las presiones del mercado y las mismas circunstancias de madurar y quedarse en una adolescencia permanente. Tal deslinde ocurre entre mods moderados –concurrentes del rhythm and blues y el camp–, y los hards mods formales y más pesados (botas pesadas, tejanos con tirantes y pelo corto), seguidores de ritmos que se alejan del acid rock y giran hacia el ska, el rock steady y el reggae. El tiempo en que se cohesionan el grupo es hacia fines de los setentas. Su descripción los sitúa como proletarios, puritanos y chauvinistas, una figura que se acerca al “trabajador modelo”: pelo rapado, tirantes, tejanos, levis anchos y cortos funcionales tipo “*sta-prest*”, camisas *Ben Sherman* lisas o rayadas con los cuellos abotonados a la camisa y botas Doctor Martens muy lustradas. Su demarcación hacia el lumpen es evidente y abierta, con una extracción proletaria alejándose de las proclamas estéticas del mod, encarnadas en los valores burgueses, sean el traje, la corbata, la laca y en general las pautas que destacan un “bonitismo”.

Esta apariencia reconviene en dos raíces, por un lado la cultura de los inmigrantes antillanos y por el otro la clase blanca trabajadora. Por un lado la armazón de la música que los congrega e identifica, como los acentos del estilo encarnados en la vestimenta y el argot cotidiano, vienen a ser una síntesis de ambas culturas. Sin embargo, este diálogo no está exento de contradicciones que evidencian ciertos reacomodos de carácter social; el aburguesamiento, el mito de la ausencia de clases, el desmembramiento del clan familiar, la sustitución del espacio público por el espacio privado. En este mismo sentido, existe un problema generado en el acoplamiento y que implica a otra minoría negra, los paquistaníes; que son subvalora-

dos y atacados, por la misma triangulación de los grupos y sus negociaciones. En el mismo contexto de la conflictiva racial, la circunstancia de la implicación política y racial, hace que los *skinheads*, como agrupación blanca queden al margen del movimiento del reggae y el rastafarianismo; circunstancia que tiene brotes violentos por parte de los skinheads, que atacan a la segunda generación de inmigrantes antillanos en una clara manifestación de falta de madurez.



GLAM Y GLITTER ROCK

En noviembre de 1973 es lanzada una revista llamada *Black music* que estigmatiza un estadio de la cultura negra británica, que hace que su contraparte, la clase trabajadora blanca, entre en una etapa de transición que muestra entronización, que se ejemplifica en la síntesis de dos subculturas en decadencia: el underground y los skinheads, corrientes que se alejan del soul y del reggae. Ciertamente se trata de una línea que aunque fuera de las balandronadas del pop y los ritmos disco; sí se apuntala en el tren de una mercantilización consumista. Su máximo exponente es Bowie en una serie de encarnaciones camp (Ziggy Stardust, Aladdin Sane, etcétera), que tiene que ver con una apariencia evidenciada, que se decanta en una postura de indeterminación sexual, que es asimilada por una adolescencia que abarrota teatros y salas municipales victorianas, que se autoproclaman en seguidores y hacen de



su ídolo un culto; alejándose de la autenticidad y el mensaje contestatario de la cultura juvenil.

El mensaje de Bowie esencialmente es un llamado desprovisto de cualquier compromiso político y social, o se vincula con un pasado fantástico o que ve hacia el futuro en un plano de ciencia ficción. El es en definitiva quien ha de plantear referencias claras hacia tabúes sexuales nunca antes explicitados ni tipificados. Muy probablemente, la figura más polémica con respecto al tránsito de la adolescencia a la madurez y la imagen de hombres y mujeres.



PUNK: CRESTAS Y CADENAS, GUERREROS Y MAS GUERREROS

Desde la perspectiva de la falta o nula identificación con las tendencias de la clase trabajadora el glam no propone nada en este vector. A mediados de los setentas se ve una doble tendencia; destacando por una parte los quinceañeros siguiendo a las principales bandas del *glitter* (*Marc Bolan, Gary Glitter, Alvin Stardust*) y por otro lado, al grupo de adolescentes más formados e informados, siguiendo su actitud de veneración a sus artistas de culto (Bowie, Reed, Roxy Music); que se atomizan entre sus devaneos de extrema sofisticación, elitismo mezquino y anodinas aspiraciones artísticas e intelectuales. Su desenvolvimiento está marcado por un alejamiento del remanso original, de su fuente de inspiración; dicho sea de paso, de la raigambre de proposiciones que aguijoneaban en sus aspiraciones de emancipación a los adolescentes en su vida diaria. Concretamente la estilización del punk se planteó a partir de un alejamiento cada vez más patente, entre el artista y su público, hecho que evidencia las dimensiones y contradicciones del glam. Su dimensión y su condición abren el desaliño y la apariencia dura del punk; encarnando y confrontando por intermedio de la pose; la ampulosa presencia y la vanagloria de las superestrellas del glam rock. Sin pena ni gloria se les vio mezclados, sin trascendencia en este sentido.

El punk es un movimiento translaticio que sirvió como vehículo y traductor del sustrato del lumpen de jóvenes blancos, mediante el lenguaje y rebuscamiento del glam y el glitter, erosionando y parodiando con cadenas, chamarras estrechas y rígidas posturas sin un cierto dejo cómico pero irónico. La finalidad es clara; ironizar y parodiar el mensaje y el estrato ornamentado del glam rock y sus predecesores. Directamente, contra ese intelectualismo académico, desinteresado y superfluo, la reconvención paralela apunta hacia el sustrato rasta, en el reggae

y el ska; sus pares, que son contrariados y rechazados por el glam rock. El reggae es propositivo y combativo política y socialmente, características que el punk valora e integra a su arsenal.



Aquí el concepto del dread (temor) juega un papel primordial al nivel del lenguaje propio y secreto; campo cerrado con una semiótica propia y un exotismo blindado que no es compatible a las simpatías cristianas blancas. El rechazo es abierto y manifiesto, y por un efecto a contracorriente, es que esta exclusividad de los negros; que se apuntala en el reggae, es que es más atractiva para la juventud punk. Estrictamente, la referencia debe ser hecha al nivel del lenguaje, su opacidad evolucionada a partir de una variante dialectal, hablada durante siglos al margen del mundo del colonizador (el amo), lenguaje punzante y agudo capaz de horadar los oídos más educados; parodiando una vez más; el regreso al continente original, a la madre ancestral y al rastafarianismo etíope. Sencillamente el reggae no da concesiones al mundo del blanco y su retórica inocua. Es este dominio del lenguaje que se proclama prohibido; el reggae, lugar donde se materializa la subversión desde adentro del sistema hacia una sociedad inglesa, que por otro lado ve el empuje adoptado por la subcultura punk en los valores de la anarquía, la rendición y la decadencia.

En su retórica de transgresión, la estética identitaria del punk, manifiesta en un desdo-



doblamiento contradictorio; por un lado, bajo la tradición iconoclasta, atacando y sobajando las figuras tradicionalistas de lo británico (la reina, la bandera británica, etcétera), como manifestaciones del ámbito local con decantaciones urbanas; y por otro lado, con la exaltación del no lugar, bajo la acometida del vacío, la falta de expresión y el desarraigo. La diferencia con los grupos antillanos negros de la ciudad, radica en que, mientras éstos buscan la exaltación y el catapultarse por medio del reggae hacia un espacio imaginario e inalcanzable –parodiado–, las Antillas o el Africa misma; ellos –los punks– se entronizaron en el presente subsumidos a una Gran Bretaña sin futuro. La imagen que proyecta el conjunto de propuestas y la línea de acción, se puede describir como un movimiento que propone el abrir puertas, desbocando hacia un pasillo de forma circular. Dentro de esta lógica, se resume una condena que se traduce en un peregrinaje que condena los estigmas de la nueva posmodernidad: desempleo, depresión, la realidad occidental. Lo anterior encarnado en el icono mismo; los estoperoles, los tatuajes, las perforaciones, los ropajes desgarrados y extravagantes, la vida salvaje de la calle y el aspecto famélico.

La ironía y la parodia que subsisten a lo largo de toda esta construcción, se evidencian, al destacarse el doble lenguaje que enmascara el lenguaje contingente del arsenal punk, no hay

rastró definido que se base en un pasado, ni tampoco un camino o trayectoria que vislumbre un futuro. Encadenados y subordinados al Destino, no pueden sino reencontrarse en esta aporía, que bandea entre la vestimenta harapienta, que se conjuga entre la elegancia y la indigencia, su condición de transgresores y condenados a la vez. Una condición de rebeldía e incomunicación.





Habiendo zanjado una descripción y una definición de los elementos medulares de la identidad punk, a manera de recapitulación es necesario hacer una observación y subrayar, que el movimiento de contraste y redefinición al interior de los diferentes momentos de confrontación de los subgrupos y subculturas, tanto de negros como de blancos; tiene un espacio determinado no sólo en el punk, sino en todos los estilos encarnados en cada una de las culturas juveniles espectaculares de la clase trabajadora de la posguerra. Primero con el jazz y luego con el rock, tal lógica quedaría esquematizada de la siguiente manera; la música genera una serie de subculturas que giran en torno a ella, magnificadas y proyectadas, esgrimidas y representadas en la vestimenta, el peinado, el baile, las drogas, etcétera. Estas mutaciones responden a las formas y temas importados de la música negra contemporánea, sobredeterminando la estructura musical existente, forzando una nueva configuración de elementos.

LA OSCURIDAD DEL GOTICO

Remembranza del espíritu gótico, de su arte, un remanso de viejos y nuevos personajes; síntoma inevitable de la posmodernidad, pérdida de dirección en proyectos coherentes y los resquebrajamientos de una sociedad esquizofrénica que matizan la entrada del siglo XXI. Atmósfera que se refleja en los contenidos de sus paradigmáticos medios de comunicación y la aplicación de sus nuevas tecnologías, el gótico se inscribe en ese significado, precisamente, como lo sugiere Georgio Vasari en el siglo XII; como lo “oscuro” del arte de la Edad Media de manera peyorativa, haciendo una referencia a los godos, a los “bárbaros”, en correspondencia a una alusión de la *Antigüedad Clásica* griega y romana, como paradigma digno de imitación y glorificación en contraparte con lo “gótico” que tenía que ser rechazado.

Es en esta acepción de la modernidad y en tiempos actuales, que el término ha introducido –inevitablemente– una serie de tags (etiquetas), que dentro de la jerga diaria se han demarcado en forma de rúbricas en el estilo de una nueva subcultura, que abarca un sinfín de producción: series de TV, films, vestimenta y diseño; hasta perpetuarse día a día y conformar todo un universo que algunos han adoptado como una manera de vivir. Así, se habla de *new gothic* en la literatura, haciendo referencia a la proliferación en EU y Gran Bretaña de un cierto tipo de ficción. En la arquitectura también ya se había planteado este resurgimiento del neogótico en los siglos XVIII y XIX; y es en la década de los setentas tras el desplazamiento del punk, el heavy metaly el glam; que reaparece la recreación de esa atmósfera que había nacido en el romanticismo del siglo XIX y que vuelve con un vigor inusitado, englobando a la literatura, la moda y toda una gama de la mercadotecnia, tejiendo una red basta de productos disemi-

nados a todo lo largo de la producción simbólica de los últimos treinta años. El arsenal que se destaca bajo la rúbrica del Goth Rock, desmarca pomposamente su indumentaria con un código preciso, que se acota junto con su maquillaje, su peinado y toda la parafernalia, para enmurallar; aquello que el glam y el glitter habían comenzado, ahora ya hace treinta y cinco años.



La contextualización del gótico como una de las subculturas que ha predominado en las últimas décadas, tiene una base pertinente y sólida en cuanto a una globalización que le es conatural, en cuanto que la hace ser, sino única, sí una referencia específica. Los contextos de un país a otro, evidentemente, se construyen por las características propias de la región –formaciones culturales y coyunturas socioeconómicas–; aunque el contenido base está sugerido por la generación de producción que sugiere el estatus de la nueva tecnología. El contenido del imaginario gótico se ha mencionado, se desmarca en un protagonismo por el que se adquiere una identidad que deambula entre la monstruosidad y las atmósferas lúgubres y siniestras, que han acompasado a los primeros “bárbaros” y a sus diferentes descendientes en cada resurgimiento.

Los contenidos de su mensaje vienen a magnificar una atmósfera que aunque tiene una referencia cabal a nivel genérico ha rebasado los límites; lo anterior debido al papel predominante de los medios masivos y ahora por el factor definitivo de la hipermedia.

Expone al respecto Christopher Grunenbergr:

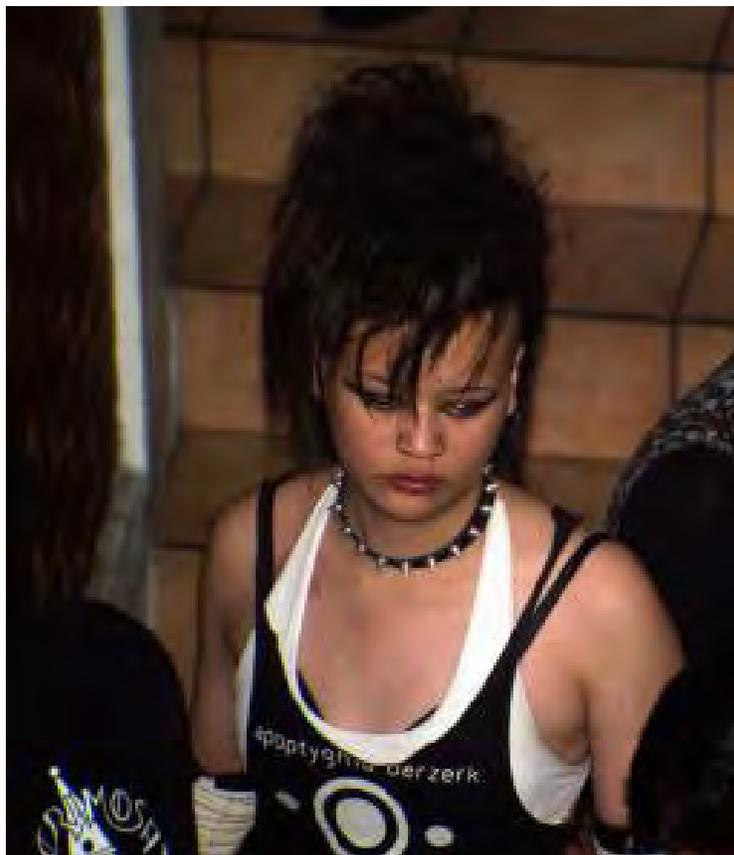
“El asesino serial es emblemático del esencial Doppelgänger (doble fantasmagórico de una persona viva), de la naturaleza del individuo moderno; a la vez ilustrado, liberado y emancipado, pero a la vez regulado y constreñido por unos códigos sociales normativos y estrechos, necesidades económicas y presiones competitivas de consumo”¹

Es la internet circunstancia vital para una nueva era de recreación artística y también un indicio, de cuáles fueron los primeros tratamientos en cuanto al gótico como subcultura y la media convencional (TV, cine y prensa), que predominantemente destacaba el movimiento, siempre relacionándolo con los crímenes juveniles y el suicidio (el caso de *Columbine High School* es paradigmático al respecto). Esto es sintomático de los años noventas en sus principios y no es sino hasta finales de la década, cuando el uso de la internet se generaliza en el orbe y que los grandes conglomerados de las diversas tendencias oscuras, ocultas y la proliferación de subgrupos emanados del rock y el metal; se ligan bajo la égida del gótico y explota una raigambre inacabada de sitios, agrupaciones, clubes y toda una gama de re-



1. Grunenbergr, Christoph. (1997). *Unsolved mysteries: Gothic tales from Frankenstein to the hair-eating doll. Gothic: transmutations of horror in late twentieth-century art.* MIT press.

mansos con el carácter de gótico o dark (con hibridaciones espontáneas y/o regionales), que recrean en sus portales, blogs y cualquier otra posibilidad de comunión: un sinfín de contenidos. Yendo de archivos de la producción filmica, televisiva, musical y literaria del género, hasta los logrados sitios de la red global, donde ha habido un refrescamiento de proyecciones de toda índole. Ilustrando y decorando o construyendo y deconstruyendo, con la anuencia de todo tipo de artistas en sus más variadas concepciones. Diseñadores, ingenieros, directores creativos de los más variados géneros. Nuevas interfaces de producción de dimensión virtual, que asombran y solazan o cuestionan y confrontan a otros. Todo según el contenido y la lectura, la inmersión como contexto es en verdad un nuevo desafío y nada fácil de dar una calificación crítica, debido a la abundancia de temas y productos.



El objetivo de la indagación general del trabajo, hace la referencia de una secuencia de las principales agrupaciones subculturales de la posguerra, es importante señalar que la inscripción que se da, va en el sentido de destacar una secuencia historiográfica, –como se explicita desde la introducción–, de las clases trabajadoras inglesas y la serie de inmigrantes a la Gran Bretaña, que corre desde los irlandeses hasta los grupos de antillanos de las excolonias inglesas a los centros industriales de Inglaterra.

En contraste con la escena local del Chopo, –su núcleo, en torno al que giran múltiples propuestas–, como sea existe un eje muy bien marcado que delinea los dos focos de que se nutren y complementan –punk y goth–, teniendo como trasfondo de inmanencia lo que se conjuga, en un nuevo llamado, una nueva evocación, una nueva y pronunciada fascinación por el lado oscuro de la imaginación humana, recreando una rampante y resurgente sensibilidad “Gótica” en el arte contemporáneo y la cultura. Una obsesión con lo paranormal y lo fantástico, el mal, los eventos y las mentes distorsionados, mismas que, primeramente habían sido exploradas en la novela hace doscientos años atrás y que vuelven a ocupar un lugar central en la imaginación popular.

Para Christoph Grunenberg estamos viviendo tiempos particularmente infaustos, un periodo Gótico de miedo, horror, desintegración moral e indulgencia en placeres perversos. Una predilección por el Gótico ha afectado hondamente todas las áreas de la vida contemporánea, desde la “alta” literatura al “shock” de la ciencia ficción, el misterio de las novelas románticas; penetrando al arte, la arquitectura, el diseño, la moda y el diseño gráfico; para ser encontrado en el espectáculo y en las portadas de los discos; presente también en la música popular de hoy, como en el resurgimiento de los cantos Gregorianos e himnos medievales; y más pronunciado, haciendo su diaria aparición en el cine y la televisión, donde una obsesión con el sexo, el crimen y las proclividades de las retorcidas series de asesinos seriales, se ha desarrollado dentro de las categorías más populares del entretenimiento imperante.



La subcultura del rock Goth, su distintiva indumentaria y estilo de vida, predicen una revitalización de la estética Gótica manifiestamente y una disposición por casi dos décadas; sus miembros permanecen devotamente en su encantamiento con la muerte, lo macabro y la alteridad. Se explora el rango total de los incidentes supernaturales, desde los milagros religiosos, aliens, OVNIs, y asesinos seriales (con referencias ocasionales a eventos reales), estas series de TV combinan "horrores terribles y un espíritu impasible de voyeurismo puro y un intento que bordea el estado de trance. Está presente en los nuevos media *Myst* y *Obsidian*, *Hallowmas*, *Belfry gallery of Bizarre*, *Greshie's Melancholic Presumption*, etcétera. Grunenberg declara que el mundo está fuera de quicio y la única manera de resguardarse, parece ser; es adoptar una apariencia fatalística y cínica o sembrar solaz en los valores y creencias tradicionales que pueden restablecer un estado por decir algo de "normalidad". Según él, América está en búsqueda de un duradero paraíso perdido, el cual, para muchos,

puede sólo ser encontrado en una nostálgica reconstrucción de un pasado que nunca existió, y que como la historia lo ha probado una y otra vez; lo más restrictivamente que la permisividad de los estándares se ha definido y lo más rígidamente que se han forzado, cada vez más grande la fascinación con lo desconocido y el deseo de probar la fruta prohibida; paralelamente lo más ingenuos que han devenido los métodos y las triquiñuelas de aquellos que siembran para resguardar las reglas y las restricciones. Continúa el autor:

“...la ciencia, la tecnología y el psicoanálisis han girado mal y la ayuda parece sólo estar disponible desde lejos, muy lejos -existe en el espacio exterior o desde las más profundas entrañas de la psique humana...La necesidad de creer en algo está reflejada en la proliferación de estas creencias sustitutas. El entretenimiento ha reemplazado a la religión y a la ideología como la fuente primaria de la guía moral y de las representaciones del mal. En los 80 y 90, sin embargo, los monstruos de la tecnología creados por el hombre no están contenidos en cajas asépticas con luces parpadeando y voces mecánicas desmaterializadas, sino otra vez ocupando cuerpos “goticizados” como cyborgs, aliens y un sinfín de variaciones sobre las míticas figuras del Golem, Frankenstein o Drácula.”²



2. Ibid.

El punk corre paralelamente con otra indumentaria y se trasmina en una inmanencia que se fusiona en un híbrido, que más que nada busca y alcanza una conjugación en lo anárquico; por demás interesante, echar el salto y acabar teniendo una lección, donde abunda la polémica, la conciencia de clase, la educación vegetariana y un alto sentido de adscripción de clase. Aquí es donde se perfilan los rastros definitivos de un objetivo del proyecto; la manera en que subyace un hilo unificador que da coherencia ahora a ya tres generaciones, bajo el lábaro de la música alternativa en una docena de diferentes desinencias, que en cualquier otro espacio no se ha dado de la manera que se logró en el Tianguis Cultural del Chopo.

Los principales itinerarios en los que este análisis centra sus postulados van encaminados a subrayar tres tipos de enunciado; el estilo como estatuto y significado de la revuelta, el estilo entendido como forma de rechazo y el delito elevado a forma de arte.



CONCLUSIONES

El hecho de que exista el espacio del Tianguis del Chopo y ahora cumpla treinta y tres años y sea un fenómeno de tal magnitud, tiene que ver con un espacio como el de la ciudad de México. Carlos Monsiváis lo ha mencionado como la consecuencia lógica ante el fenómeno de la explosión demográfica. Las nuevas generaciones continuamente están buscando foros y canales de producción y difusión, nuevas estrategias con visiones propositivas; productoras independientes, diálogo horizontal y no vertical. En una palabra, menos dependencia de la de por sí malograda estrategia en materia de educación, arte y cultura por parte de instancias públicas y privadas.

Aquí es substancial mencionar el factor de *la recepción* –hecho que ya se mencionó como parte medular del factor hermenéutico–, pues para cada generación que ha transitado en el escenario, la lectura va teniendo diferentes matices. La adscripción de clase es muy importante, aunque los nuevos patrones de significación siguen siendo los de coyuntura y especificidad –el contexto momentáneo que se ha venido subrayando–, es un concepto medular de la investigación. La evolución de la música negra, por ejemplo; del ska ha transitado hacia el reggae y de ahí al hip y al trip hop, por ejemplo. Mientras que en el escenario local, ha sido muy difícil rastrear al núcleo de los skinheads, que sí existen, pero no con las mismas características que en otras latitudes, aquí se les ve más politizados y activos. El número de visitantes semanales varía, pero un aproximado conserva-

dor, apuntaría a entre mil y mil quinientas personas. Se pueden ver gentes de toda la periferia de la zona metropolitana, la presencia de la provincia es marcada, aunque no definitiva; y la visita por parte de los extranjeros también es sensible y muy significativa.

Cada subcultura se ha descrito e ilustrado por su genealogía y la conformación del estilo propio –la raigambre de su inscripción ideológica– materializada en su ESTILO; su música, su moda, su peinado, su baile y su manera de congregarse. En general las pautas de generación simbólica tienen una inscripción singular, que a la vez se matiza en una armazón general que se ha rastreado a partir del periodo de la posguerra, principalmente en la Gran Bretaña y los Estados Unidos y que conlleva una evolución que se ha dado a través de las clases proletarias y los núcleos de inmigrantes en torno al fenómeno musical; sea el jazz o el rock en sus diferentes evoluciones y que en Inglaterra queda significado junto con otro fenómeno, que fue el movimiento de inmigración de las antiguas colonias de América y Asia, y el proceso de reacomodo de la raza negra en los Estados Unidos y la configuración de la nación bajo circunstancias históricas particulares.

El problema de la subcultura al ser de carácter coyuntural y específico, en un plano actual deberá tomar en cuenta un análisis sobre la esfera de los medios masivos, de manera reflexiva y definitiva. Es decir, aquí se abre un caudal de ópticas que compartirían líneas generales para la radio, la TV, el cine, multimedia y la hipermedia. La tarea requiere redefinir el campo mediático como terreno del debate de la modernización tecnológica y la alineación ideológica, campo de inscripción del material simbólico y factor definitivo del paso de la teoría del arte a la teoría de la imagen en un sentido ampliado y bastión del nuevo planteamiento de abordaje a los estudios culturales, sociales y visuales.

En el nivel conceptual, se debe destacar cómo es que el concepto de juventud se desplaza como una nueva categoría sociológica después de la segunda guerra mundial. La defi-

nición de juventud y las subculturas debutan en los estudios de Frederick Thrasher y la escuela de Chicago con la nueva técnica de la observación participante. Técnica que se ha hecho propia para de ahí hacer la reflexión en el efecto de analogía y reflejo, que es la cavilación que se hace en el ambiente local, midiendo las posibilidades de clase, su asimilación y proyección a partir de cada medio en particular. Así como el movimiento en cuanto asimilación y homologización a partir de los diferentes espacios de expresión; el ámbito laboral, la esfera del hogar y la escuela para marcar diferencias y semejanzas. En este renglón es notoria la contradicción entre el capital y la mano de obra, al ser de clase trabajadora el grueso de las subculturas que se manifiestan en el ámbito analizado. La reflexión que se ha subrayado está inscrita en el concepto de hegemonía propuesto por Gramsci y seguido en la línea de reflexión tanto de Stuart Hall como de Dick Hebdige, y que se acota partiendo de la generación de consenso emanado del control de los medios masivos de comunicación, hecho llevado al extremo en la actualidad por la fuerza de la internet y la hipermedia; campo indiscutible de la nueva manera en que la información circula, se manipula y es recibida por las nuevas generaciones.

A partir de la anotación anterior es que el estilo se materializa en rebeldía, desacato, provocación y desafío en el nivel simbólico, para desenmascarar la "naturalidad", la "inevitabilidad" y la "razón" de los estereotipos de clases y géneros sociales. Lo cual es logrado por intermediación del lenguaje que se materializa en ideología, haciendo su representación en los medios masivos. El fenómeno se ha mencionado entra en una perpetua mascullación, que se polariza entre la prohibición, la permisibilidad, la tolerancia, el consenso y el control de las subculturas espectaculares.

El fenómeno del estilo se promueve en una primera activación, donde la propuesta es asimilada y aprovechada; para después ser ensalzada y asumida en la decantación que se promueve como un proceso de producción simbólica. La lectura es hecha por los grupos dominantes en sus diferentes formas materiales; sea como la familia, la

policía, los medios masivos o el sistema judicial. El fenómeno reviste, se ha mencionado, una fase comercial primeramente, para luego revestir la forma ideológica. En el proceso vienen inscritas tanto la circunstancia creativa como la propuesta de originalidad, vernáculamente suscrita al proceso publicitario; primero como una desactivación del poder subversivo y después por la integración semiológica-ideológica y en un segundo momento al nivel comercial abiertamente, al integrar el producto a la cadena de producción y venta.

Aquí es preciso destacar cómo es que funciona el mecanismo, que por oponer una resistencia en sentido negativo revierte el mecanismo y se da lo que Roland Barthes da en llamar “el cuento de hadas de la creatividad del artista”, el fenómeno se inscribe dentro de toda la amalgama de mitologías que enumera este autor. Junto a esta aporía, sería apropiado mencionar también esa “segunda naturaleza del hombre” –que es el campo donde se da todo este movimiento- y la idea de la cultura de Hall, inscrita a la descripción del incremento del poder acumulado del hombre sobre la naturaleza; materializado en los instrumentos y la práctica del trabajo, tanto en los signos, el pensamiento, el conocimiento y el lenguaje que se transmite de generación en generación. Es en este sentido que la idea de subcultura que se asienta en esta investigación alude a una perturbación, una vulneración de las leyes de la segunda naturaleza del hombre en la idea de cultura. Una suerte de resituación y recontextualización de la mercancía.

Los punks, el pogo, los fanzines son el mejor ejemplo del segmento social donde se ha dado tal hibridización (bricolaje) y donde el esquema más ha resembrado todo el fermento del movimiento. Espacio para el grafismo y la tipografía, que magnificaron el mensaje de por ejemplo Los Sex Pistols, máximos exponentes de tal cruzada; no hubo espacio exento; graffiti, diseño, ropa y portadas, cada sección magnificaba un orden superior conceptual.

De lo anterior se desprende la conceptualización de la práctica significativa en dos planos; por un lado la ruptura para con la cultura parental y/o dominante, y enseguida la desviación social y sexual, situaciones circunscritas a las diversas experiencias de las subculturas,

como acomodo y reacomodo en los diversos espacios en la escuela, el trabajo y el hogar.

El esfuerzo que se hace atiende a un criterio de selección arbitrario, aunque fundamentado por horas de concienzudo proceso de calificación y descalificación de abundante material. La guía de análisis –que fue en lo que devino finalmente– es en todo caso una propuesta temática que sirve como ejemplo, que marca una trayectoria desde los orígenes hasta los últimos momentos de esa transformación estilística, que han sufrido estas subculturas y que se han venido a incorporar al ámbito local de manera particular y sin ningún paralelo. La diagramación que se hace en la investigación es una secuencia historiográfica, que inicia en los ya mencionados movimientos de inmigración por parte de los negros antillanos al Reino Unido y los estratos de las clases trabajadoras blancas de irlandeses –también inmigrantes– e ingleses.

El eje de definición del análisis se centra en el estilo, en tres niveles de enunciación; el estilo como estatuto y significado de la revuelta, el estilo entendido como forma de rechazo y el delito llevado a la forma de arte. La remarcación principal va en el sentido de subrayar la idea, de las respuestas mediadas a una importante comunidad negra en la Gran Bretaña, que evolucionaron hacia la libertad en el contexto de la colonia y el imperio durante los siglos XVII al XIX principalmente, y a la presencia de las juventudes blancas de clase trabajadora, destacando la música como práctica significativa en cada estilo subcultural. Al desmoronamiento de la clase trabajadora después de la segunda guerra mundial, al advenimiento de los medios masivos de comunicación que propiciaron cambios estructurales en la familia, la organización del trabajo y el ocio, fragmentando y polarizando a la clase trabajadora, generando discursos marginales que se vieron cristalizados en el plano de la lucha de clases. Cada subcultura materializa su propio código y conlleva una lectura en su especificidad y su coyuntura, subrayando que la cuestión de la recepción, en el horizonte hermenéutico es definitivo en la aceptación de cada nueva generación por parte de la cultura parental, y es aquí donde esta investigación se

presenta como un apoyo a la posibilidad de acercamientos más específicos en y hacia cada una de las subculturas y sus particularidades en el tiempo y en el espacio.

La introducción a los estudios de caso se hace con los pachucos y los cholos por ser emblemáticos del movimiento subcultural y la estructuración de la propuesta contracultural de la escena local, dígase norte-sur, negro-blanco, mexicano-norteamericano, etcétera. Y concluyendo, más que nunca se hace evidente que el problema de la representación y la significación, es en esta dimensión que deberá ser cuestionado y resuelto, pues en la recuperación de memoria e identidad a través de la dimensión simbólica, es que el hombre puede reconocer y reconocerse, reconquistar lo perdido; y replantear su futuro en aras de una interpretación novedosa, alternativa y acorde respecto de la teoría de la imagen y la hermenéutica de la imagen como campo propicio a los tiempos por venir.

BIBLIOGRAFIA

- Agustín, José. (1996). La contracultura en México. Grijalbo. México. <http://www.gestioncultural.uabjo.mx/primerolectura/06.pdf>
- García Canclini, Néstor. (1997). Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local, Ediciones de Periodismo y Comunicación. La Plata.
- Grunenberg, Christoph. Unsolved mysteries. Gothic tales from Frankenstein to The Hair-Eating Doll. In :Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art was published to accompany an exhibition in 1997 at the Institute for Contemporary Art in Boston, where editor Christoph Grunenberg is curator.
- Hebdige, Dick. Subcultura: El significado del estilo. (2002). Paidós. Barcelona.
- Hernández Sánchez, Pablo, Gama, Federico. (2007). Cholos a la Neza. IMJUVE. México.
- Lizarazo, Diego. Proyecto de investigación: Exploración conceptual para una hermenéutica de las imágenes. Disponible en: <http://comypol.xoc.uam.mx/lizarazopi.html>
- Lydon, John. Rotten. (1994). Picador. USA.
- Marcus, Grail. (1989). Lipstick traces: A secret history of the 20th century. Harvard University press. Cambridge, Massachusetts.
- Meza, Aurelio. (2011). La dimensión mítica de «Zoot Suit»: una perspectiva descolonial. cuadrivio.net/2011/12/la-dimension-mitica-de-«zoot-suit»-una-perspectiva-descolonial/
- Monsiváis, Carlos. (1981). Escenas de pudor y liviandad. Narrativa, Grijalbo. México.
- Monsiváis, Carlos. (1995). Los rituales del caos. Ensayo, Ediciones Era. México.
- Panofsky, Erwin. (1979). Estudios sobre iconología. Ed. Alianza. Madrid.
- Panofsky, Erwin. (1979). El significado de las artes visuales. Ed. Alianza. Madrid.
- Procter, James. (2004). Stuart Hall. Routledge. New York and London.
- Zamora Aguilar, Fernando. (2007). Filosofía de la imagen. UNAM. México.
- Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. (junio, 2008) Fernando Zamora.
- Hermenéutica de la imagen y teoría de la imagen: herramientas de la investigación artística". CENIDIAP.

