

# Dick Hebdige y el significado del estilo: una revisión crítica

Antonio Martín Cabello

Este artículo trata de realizar una revisión crítica de la teoría sobre el estilo de las subculturas de Dick Hebdige. En primer lugar, dibuja una visión general de sus antecedentes teóricos, fuertemente ligados al Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham. Después, este artículo describe la construcción teórica que explica el estilo de las subculturas y su aplicación al estudio de las subculturas juveniles surgidas en el Reino Unido después de la Segunda Guerra Mundial. Para concluir, son mostradas algunas respuestas críticas con el objetivo de evaluar su significación científica.

---

*This paper tries to assess a critical review of the subculture style theory of Dick Hebdige. Firstly, it draws an overview of his theoretical background strongly linked to the Centre for Contemporary Cultural Studies of the University of Birmingham. Then, this paper describes the theoretical construction which explains the subculture style and its application to the study of the youth subcultures emerged in the UK after the Second World War. Finally, some critical responses are shown in order to assess its scientific significance.*

*Fecha de envío: 25 de junio de 2011  
Fecha de aceptación: 19 de septiembre de 2011*

**I**NTRODUCCIÓN. Dick Hebdige es uno de los más conocidos teóricos culturales surgido de la Escuela de Birmingham. Ha adquirido fama mundial por sus teorías sobre las subculturas juveniles y por sus estudios sobre el estilo. Formado como sociólogo, amplió estudios en el Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de la Universidad de Birmingham. Allí obtuvo un Master y realizó sus primeras investigaciones, que le catapultaron al campo de trabajo académico. Posteriormente, fue profesor en el Departamento de Comunicación del Goldsmiths College de la Universidad de Londres y en la actualidad es profesor de Estudios de Cine y Medios de Comunicación y de Estudios de Arte en la Universidad de California-Santa Bárbara en los Estados Unidos, donde también detenta el cargo de Director del Centro Interdisciplinario de Humanidades.

A pesar de que Dick Hebdige ha publicado tan “solo” tres libros: *Subculture: The Meaning of*

*Style* en 1979, *Cut 'n' Mix* en 1987 y *Hidding in the Light* en 1988, su producción es amplia y se ha desarrollado sobre todo como colaboraciones en libros y revistas científicas, políticas y de divulgación. Entre las publicaciones periódicas en las que ha participado pueden citarse *Art and Text*, *Block*, *Blueprint*, *Cultural Studies* o *Borderlines*. También colaboró en las luchas políticas de la izquierda británica, escribiendo en revistas como *Marxism Today* (revista teórica del Partido Comunista Británico que se dejó de publicar en 1981) o *New Statesman and Society* (que en 1991 absorbió la citada *Marxism Today*).

Hebdige ha mantenido siempre un gran interés por los medios audiovisuales, tanto por su papel como portadores de la cultura popular como por su capacidad de convertir la investigación académica en una fuerza cultural y política viva. Así, por ejemplo, colaboró activa-

*Antonio Martín Cabello es Doctor en Sociología y profesor de Sociología de la Cultura en al Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Recientemente ha publicado: Perspectivas teóricas en torno a la sociología de la cultura (Dykinson, 2009) y Sociología de la cultura. Una breve introducción (Universitas, 2011).*

**Palabras clave:**

- Sociología de la cultura
- Marxismo
- Estilo
- Subculturas
- Hegemonía

**Keywords:**

- Sociology of Culture
- Marxism
- Style
- Subcultures
- Hegemony

mente en la revista de fotografía *Ten 8* (publicada entre 1979 y 1992), que trataba de reflejar la situación social de Birmingham —ciudad en la que nació— y del centro de Inglaterra, publicando allí muchos de los ensayos que posteriormente serían republicados en formato libro.

Este artículo trata de mostrar un aspecto concreto del trabajo de Dick Hebdige: la descripción del estilo subcultural. Esta es la parte más conocida de su trabajo y la que más fama internacional le ha reportado. Sin embargo, aunque es un autor citado con cierta frecuencia, se detecta dentro de la literatura en el ámbito hispano una carencia de estudios monográficos sobre los orígenes y utilidad actual de esta concepción de los estilos subculturales. Para paliar este vacío, este artículo se propone, en primer lugar, realizar una revisión del marco teórico y conceptual del que nacen sus teorías. Posteriormente, se efectuará una aproximación a la descripción del estilo subcultural que pivota en torno a tres grades conceptos: hegemonía, subcultura y estilo. Finalmente, en el artículo se tratará de plantear una valoración crítica de los planteamientos del autor, teniendo en cuenta especialmente la revisión que el propio Hebdige realiza de sus estudios sobre el estilo y la juventud en sus últimos escritos.

CONTEXTO. Las teorías de Dick Hebdige no pueden entenderse sin hacer referencia a la cuna intelectual de este autor. Este autor es uno de los más destacados representantes de la Escuela de Birmingham, que es como se conoce internacionalmente al CCCS de la Universidad de Birmingham, fundado entre 1963 y 1964. El CCCS fue la cuna de los Estudios Culturales. Su influencia en la formación de esta nueva área de estudios resultó de enorme importancia, tanto que puede considerarse como uno de los principales centros de investigación y teorización en torno a la cultura popular en la última mitad del siglo XX. Además, continuaron la sociología crítica de la Escuela de Frankfurt, si bien partiendo de unos presupuestos diferentes y llegando a distintas conclusiones.<sup>1</sup>

El principal centro de interés científico de la Escuela de Birmingham era el análisis de las culturas vividas; es decir, de cómo los seres humanos vivían simbólicamente su mundo social. Como afirma Mauro Wolf: “El interés de los *Cultural Studies* se

centra sobre todo en analizar una forma específica del proceso social, correspondiente a la atribución de sentido a la realidad, al desarrollo de una cultura, de prácticas sociales compartidas, de un área común de significados”.<sup>2</sup> En este sentido, la Escuela de Birmingham ha ejercido una gran influencia, tanto en el estudio de las subculturas como en la investigación sobre los medios de comunicación. Los teóricos de la Escuela adoptaron una perspectiva neomarxista de la cultura, heredera del trabajo de Antonio Gramsci. Estaban fuertemente influidos por los cambios sociales de los años sesenta del pasado siglo, porque el centro de investigación se asentaba en Birmingham, el segundo núcleo urbano del Reino Unido. Esta ciudad destacaba por ser un reflejo microcósmico de los cambios acaecidos en toda la nación: desindustrialización, cuando había sido el más importante núcleo fabril del país, paro y delincuencia, y asentamiento masivo de minorías étnicas y religiosas, principalmente de paquistaníes, hindúes y jamaicanos.

Políticamente, la Escuela de Birmingham estuvo ligada a los desarrollos de la izquierda británica, en especial de la Nueva Izquierda (*New Left*), con la que compartió ideas socialistas, antirracistas y antiimperialistas. Abogaban, en el plano económico, por la nacionalización de la economía, la abolición de la educación clasista y por la mejora de las condiciones de vida de la clase obrera. Por todo ello, no es de extrañar que desde la Escuela de Birmingham se investigara principalmente acerca de la juventud, la clase obrera, la educación, el género o la raza.

Desde el CCCS se mantenía que los medios de comunicación de masas construyen la realidad y que las imágenes y símbolos utilizados han sido cuidadosamente elegidos para sugerir una interpretación concreta del mundo. Los medios definen la realidad, siendo esta una proyección de los intereses de la clase dominante. Sin embargo, rechazaban las teorías de la “aguja hipodérmica” o “influencia directa” de la *Mass Communication Research* estadounidense, afirmando que siempre existe una lucha para conseguir la hegemonía social y que la clase social es un fenómeno persistente. Para ellos, el control social nunca era total, sino que debía ser continuamente ganado.

Consideraban que la sociedad era un conjunto de relaciones jerárquicas, definiéndose a sí mismos como partícipes de un proyecto materialista que analizaba las condiciones socio-históricas y la estructura de dominación y resistencia. En consecuencia, se distanciaron del idealismo, del textualismo y de las teorías del discurso que entendían la cultura como un conjunto de formas lingüísticas. La Escuela de Birmingham, como otras escuelas críticas, enfatizaba el papel de intoxicación que los medios de comunicación ejercen sobre la clase obrera, pero no aceptaba ni el idealismo cultura-

*Políticamente, la Escuela de Birmingham estuvo ligada a los desarrollos de la izquierda británica, en especial de la Nueva Izquierda (New Left)*

1 A. MARTÍN CABELLO, *La Escuela de Birmingham. El Centre for Contemporary Cultural Studies y el origen de los estudios culturales*, Dykinson, Madrid, 2006.

2 M. WOLF, *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 121.

lista ni el materialismo determinista que subordina la esfera ideológica de la material.

Este centro de investigación indagó acerca de los cauces mediante los cuales los medios de comunicación sustentan la cultura y el orden social, centrándose en las relaciones económicas e institucionales que subyacen a la cultura. Se trataba de una visión sociológica de la cultura, que no solo recogía la importancia del valor y el significado sino de la estructura social y económica. El papel ideológico de los medios de comunicación se hace evidente de este modo, mostrando su vinculación con los intereses que subyacen a la comunicación. El control social es un objetivo de los medios y, por ello, se investigaban dos aspectos clave de la comunicación de masas: por un lado, la industria mediática y, por otro, los consumidores del mensaje. Se enfatizaba así la naturaleza elástica y discursiva de los medios de comunicación, que funcionaban mediante una relación dinámica entre el emisor y el receptor del mensaje. No obstante, ambos polos del circuito no poseían la misma posición de poder relativo y, por ello, la clase dominante, en un momento histórico concreto, era capaz de imponer “lecturas preferentes”, que limitan las posibles lecturas del discurso.<sup>3</sup>

En definitiva, el CCCS abogaba por un marxismo abierto, que contemplara el poder de las clases dominantes en la construcción de la hegemonía social que conseguían a través de los medios de comunicación, la escuela, el aparato represivo del Estado, etc., pero teniendo en cuenta que los grupos y clases subordinadas son relativamente autónomos y tienen cierta capacidad de resistir los embates de los grupos dominantes.

Especialmente relevante es su forma de contemplar el complejo fenómeno de la cultura y su forma de definirla. Esta forma de conceptualizar la cultura queda recogida en el artículo de John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts ‘Subcultures, Cultures and Class’. Comienzan definiendo cultura como: “El nivel en el cual los grupos sociales desarrollan distintos modos de vida, y dan forma expresiva a sus experiencias vitales sociales y materiales. La cultura es el modo, las formas, en el cual los grupos utilizan la materia prima de su existencia social y material”.<sup>4</sup> La cultura establece los mapas de significado que hacen inteligible el mundo para sus miembros, haciendo coincidir el orden simbólico y el social. La cultura define, constriñe y modifica la vida de los grupos. Afirmaban, parafraseando a Marx, que los seres humanos hacen la historia en unas condiciones dadas, es decir, bajo circunstancias que no eligieron. Además, la cultura es jerárquica. Existen culturas dominadoras y dominadas, tal y como ocurre en grupos y sociedades. Por tanto, no se puede hablar de una Cultura, sino de múltiples culturas organizadas en dominancia.

*Este centro de investigación indagó  
los cauces por los que los medios  
de comunicación sustentan la cultura  
y el orden social*

En consecuencia, hay culturas hegemónicas, dominadoras, que intentan presentarse como las únicas legítimas. La clase dominante, afirmaban, al tener el control sobre los medios de producción material, consigue controlar los medios de producción simbólica o mental. La cultura de la clase dominante se presenta como la Cultura (con mayúscula). Esto, no obstante, no implica la inexistencia de culturas dominadas alternativas a la cultura dominante. Para explicar la relación entre culturas dominantes y dominadas utilizan la noción de hegemonía, tomada de Antonio Gramsci, “para referirse al momento cuando la clase dominante es capaz no solo de ejercer *coerción* sobre una clase subordinada para que se amolde a sus intereses, sino de ejercer una ‘hegemonía’ o ‘autoridad social total’ sobre las clases subordinadas. Esto implica el ejercicio de una clase especial de poder —el poder de estructurar alternativas y de contener oportunidades, *de ganar y delimitar el consenso*, de tal forma que la concesión de legitimidad hacia las clases dominantes aparezca no solo como ‘espontánea’ sino natural y normal” (SCC, 38).

La hegemonía es negociada en el terreno de las superestructuras, donde se estructuran las definiciones competitivas del mundo. No prescribe los contenidos, sino los límites del debate, descansando su poder, en última instancia, en la fuerza y la coerción. Sin embargo, la hegemonía no puede ser ejercida tan solo mediante la violencia, sino que implica ante todo consenso. No se trata de imponer falsas ideologías en las clases dominadas, sino de integrarlas en la estructura social. Además, supone un constante movimiento, no es estática, porque debe ser ganada por las diferentes fracciones de clase que la ejercen en un momento histórico concreto. Es decir, es un “equilibrio móvil” que debe ser ganado, no es un universal dado. El concepto de hegemonía, mantienen, supone un avance sobre las teorías de la “falsa conciencia” y la “sociedad unidimensional”, al describir el funcionamiento de la estructura social y las interrelaciones de la base y la superestructura.

Este concepto descansa en la suposición de que “en las sociedades modernas, los grupos más fundamentales son las clases sociales y las principales configuraciones culturales serán... ‘culturas de clase’” (SCC, 13). En este sentido, las clases son un *a priori* de la teoría de la hegemonía, estando la clase obrera subordinada por definición a

3 S. HALL, ‘Encoding and Decoding in the Television Discourse. Paper for the Council of Europe Colloquy on Training in the Critical Reading of Televisual Language’, CCCS, Birmingham, 1973.

4 J. CLARKE, S. HALL, T. JEFFERSON and B. ROBERTS, ‘Subcultures, cultures and class’, en S. HALL/T. JEFFERSON (EDS.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, London, 1976, p. 10. A partir de ahora SCC y número de página.

la clase hegemónica. “El papel de la hegemonía es asegurar que, en las relaciones sociales entre clases, cada clase es *reproducida* continuamente en su forma dominada o subordinada existente” (SCC, 41). La posición de la clase obrera, pese a ello, es continuamente negociada, en busca del consenso y la aceptación de la cultura dominante.

Las subculturas se insertan dentro del esquema global de clases, a modo de formaciones culturales dentro de redes culturales más amplias. Las subculturas se encuentran en relación a las redes de clase. Así, se habla de “relaciones parentales” o “culturas parentales” (*parent culture*) que no deben confundirse con relaciones padre-hijo, sino que deben entenderse como las relaciones entre la subcultura y su cultura de clase origen (por ejemplo, la clase obrera o la clase media). Son un subsistema de esta cultura parental y, del mismo modo, están en relación con la cultura dominante. Para la Escuela de Birmingham: “Las relaciones *entre* clases, las experiencias y respuestas al cambio *dentro de* diferentes fracciones de clase, son vistas ahora como el nivel *determinante*. Sin embargo, la subcultura es vista como una *clase de respuesta* específica, con su propia estructura de significados —su propia ‘autonomía relativa’—. Así, el intento de pensar el problema directamente a través del nivel de las formaciones sociales como un todo (donde las relaciones de clase son determinantes) es hecho *no* por represión sino por *conservación* de lo que es específico acerca del concepto intermediario de ‘subcultura’” (SCC, 35). Las subculturas pueden comportarse de modo diferente a la cultura de clase de la que proceden, pero siguen ligadas a ella. Pueden establecer respuestas sociales diversas y diferenciadas a su posición natural de clase, pero la pertenencia a la subcultura no les impide padecer las limitaciones y ventajas de su clase.

Desde la Escuela de Birmingham, por tanto, se elaboró un marco conceptual que fue aprovechado por autores como Dick Hebdige en su descripción de las subculturas concretas que surgieron en el Reino Unido tras la Segunda Guerra Mundial. Este marco teórico, como veremos, fue usado profusamente y aunque Hebdige lo ha revisado en sus últimos escritos, es un hilo conductor de toda su producción científica.

HEGEMONÍA, SUBCULTURAS Y ESTILO. Los planteamientos teóricos del CCCS respecto a las subculturas juveniles fueron continuados y ampliados por Hebdige, que “fascinado por la subcultura contemporánea en el momento que escribe (los *punks*)... pretende explicar la construcción del estilo subcultural, enriqueciendo la parrilla metodológica que toma prestada del grupo de *Estudios Culturales* con elementos estructuralistas de Bar-

thes de *Mitologías* y de Althusser”.<sup>5</sup> Pensaba que las subculturas eran la forma en la que se expresaba la resistencia simbólica de los grupos dominados frente a los grupos dominantes y que eran un reflejo de las situaciones sociales conflictivas.

Las subculturas son, por lo tanto, formas expresivas, pero lo que expresan es, en última instancia, una tensión fundamental entre aquellos en el poder y aquellos condenados a una posición subordinada y a vidas de segunda clase. Esta tensión está expresada figurativamente en forma de estilo subcultural... He interpretado la subcultura como una forma de resistencia en la cual las contradicciones experimentadas y las objeciones a esta ideología dominante son representadas oblicuamente en el estilo. Específicamente, he usado el término “ruido” para describir los cambios en el orden simbólico que parecen constituir esos estilos.<sup>6</sup>

Básicamente, Hebdige aceptaba la definición que utilizaban los teóricos del CCCS, pero incorporando elementos de teóricos continentales como la semiótica de Barthes y el marxismo estructural de Althusser. La cultura, por tanto, era definida como el nivel de la vida social de los grupos donde se desarrollaban formas expresivas en función de la experiencia social y material de dichos grupos. Cada subcultura estaba mediada por el contexto específico en el que surgía, representando una solución en el plano simbólico a hechos particulares de la vida social. El trabajo, el hogar, la escuela... lograban imponer su estructura y eran la materia prima de la que nacían las diversas subculturas. Cada una de estas instituciones, que condicionan las subculturas, eran relativamente autónomas, pero estaban inmersas en la contradicción capital-trabajo que subyace a la cultura dominante bajo la forma de producción capitalista.

La experiencia de esta contradicción de base era, por tanto, la materia prima que configuraba la existencia de las subculturas juveniles. Estos se convertían en elementos de resistencia a los grupos dominantes y a la ideología dominante por ellos proyectada. Los medios de comunicación eran un instrumento colonizador de la esfera ideológica, porque proporcionan las bases simbólicas para reconstruir el mundo social fragmentado. La cohesión social solo se podía conseguir mediante la apropiación y redefinición de las subculturas de resistencia. No obstante, la esfera ideológica no se encontraba ligada directamente a la estructura de clases, no se podía reducir a “falsa conciencia”, sino que era relativamente independiente de la misma.

La respuesta a esta aparente paradoja se busca en el concepto de hegemonía, tomado como vimos de Gramsci. Para Hebdige, el término hegemonía

5 C. LACALLE ZALDUENDO, 'Subculturas juveniles: aproximaciones teóricas y metodológicas', en P.-O. COSTA/J.-M. PÉREZ TORNERO/F. TROPEA, *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 72.

6 D. HEBDIGE, *Subculture. The Meaning of Style*, Methuen, London, 1979, pp. 132-133. A partir de ahora, SUB y número de página.

se refería a la situación en la cual la alianza provisional de ciertos grupos sociales permitía ejercer “la autoridad social total” sobre otros grupos subordinados, no sencillamente mediante la coerción o la imposición directa de las ideas dominantes sino “ganando y configurando el consenso” y logrando así que el poder de las clases dominantes apareciera como algo legítimo y natural. Se trataba, pues, de un equilibrio de poder móvil, de una dinámica de constante ir y venir en la relación de las subculturas dominadas y la cultura dominante, en un bucle de continua resistencia y asimilación.

Además, la lucha por la hegemonía era oblicua, se presentaba en el estilo, trasladándose las objeciones de base al nivel superficial de las apariencias, de los signos. Era “una lucha por la posesión del signo que se extiende incluso a las áreas más mundanas de la vida diaria” y los estilos, en consecuencia, pueden “ser descritos como formas de prácticas significativas” (SUB, 17). La ideología y la dominación eran inconscientes, porque actuaban sobre los seres humanos como “objetos culturales dados” y aunque los fenómenos culturales eran arbitrarios, resultaban naturalizados en las sociedades burguesas. Las formas culturales de la vida diaria eran presentadas como algo perfectamente natural. Sin embargo, las subculturas, con su estilo particular, atacaban este proceso de “normalización” o “naturalización”, constituyendo una “violación simbólica del orden social” (SUB, 19). Es en este sentido en el que se podía hablar de las subculturas como culturas de resistencia al orden imperante.

Solamente así resultaba posible entender que si eran los medios e comunicación el canal mediante el cual se configuran las representaciones del mundo, las subculturas se convertían en ruido para estos medios. “Las subculturas representan ‘ruido’ (opuesto a sonido); interferencias en la secuencia ordenada que se dirige desde los eventos y fenómenos reales a su representación en los medios” (SUB, 90). Eran desviaciones del código de significados aceptado, presentando contenidos y formas no contempladas en el texto dominante. Pese a esto, las subculturas no suponían una ruptura, sino que terminaban siendo incorporadas a la cultura dominante, superando la fractura social que las separa. Esta recuperación y reapropiación de formas culturales de resistencia se lograba transformando los signos subculturales en productos de masas y mediante el etiquetaje y la redefinición de la “conducta desviada” por parte de los grupos dominantes.

Las subculturas juveniles estudiadas por Hebdige se caracterizaban básicamente porque eran de clase obrera, por ser culturas de consumo conspicuo, por revelar su identidad “secreta” y significados “ocultos” a través de ritos de consumo, de estilo en definitiva, y por el modo en que usaban

*Esta recuperación y reapropiación de formas culturales de resistencia se lograba transformando los signos subculturales en productos de masas*

las mercancías proporcionadas por el sistema. Los estilos subculturales se construían mediante un “collage”, es decir, una combinación de elementos básicos capaces de generar una cantidad infinita de significados. Se utilizaban elementos o mercancías preexistentes, vaciándolos del significado original, dotándolos de un nuevo sentido y enfrentándolos con los significados establecidos. Desde el exterior, las subculturas pueden parecer caóticas, pero en ellas hay un fuerte orden interno. El término “homología”, acuñado por Claude Lévi-Strauss, fue utilizado por otro miembro del CCCS y compañero de Hebdige, Paul Willis en relación a las subculturas. En su obra *Profane Culture* de 1978 mostraba que, pese a la creencia habitual, dentro de las subculturas reinaba un orden extremo.<sup>7</sup> El término de homología hace referencia, por lo tanto, a la conexión entre los valores y los estilos de vida del grupo. Los miembros de las subculturas eligen los objetos del mercado en función de sus valores centrales. “Los objetos elegidos [por las subculturas] fueron, intrínsecamente o en sus formas adaptadas, homólogos con las preocupaciones centrales, actividades, estructura del grupo o imagen de la subcultura” (SUB, 114).

Además, las relaciones entre grupos no solo se basan en los contenidos, en los valores centrales, sino en las formas. La relación entre la experiencia, la expresión y la significación no es constante. Hablaba Hebdige así de “prácticas significantes”, concepto tomado esta vez del Grupo *Tel Quel* francés, para describir la situación en la cual una subcultura centra el interés en las formas o medios de representación más que en los contenidos. Dentro de un grupo se hablaba un lenguaje común, pero había diferencias en la implicación de los miembros y la distinción entre “originales” y “seguidores” era corriente. Los miembros de una subcultura, por tanto, tenían diferente grado de conciencia de aquello que expresan respecto a la cultura dominante y los diferentes estilos poseían distintos grados de ruptura con la cultura dominante. En otras palabras, existían subculturas que trabajaban más para construir una identidad coherente, mientras que otras se centraban en las “prácticas significantes” y no querían aceptar una “interpretación autorizada”. Del mismo modo, los individuos dentro de un grupo podían optar, consciente o inconscientemente, por centrarse en las prácticas o en los contenidos, siendo más o menos

<sup>7</sup> P. WILLIS, *Profane Culture*, Routledge and Kegan Paul, London, 1978.

capaces de distinguir las experiencias que conforman su visión del mundo.

Partiendo de esta base teórica, Dick Hebdige se ocupó principalmente del análisis de la subcultura *Mod*,<sup>8</sup> *Rasta* o *Ruddie*,<sup>9</sup> *Punk*<sup>10</sup> y *Skinhead*.<sup>11</sup> La primera de ellas, la subcultura *mod* estaba compuesta por una serie de chicos de clase obrera que vivían en Londres y el sur de Inglaterra y que se identificaron por una estética común. Su estilo se definía por oposición al del *rocker* (otro grupo subcultural influenciado por la música *Rock 'n' Roll* importada de los Estados Unidos), estando más próximos a la estética de los negros jamaicanos inmigrantes y al *Night Club*, lo que les hizo buscar una forma exquisita en el vestir. El retrato ideal de la propia subcultura sobre un *mod* era el de un joven inmerso en una vida frenética de *clubs* y música, en un mundo de *gansters*, locales lujosos y bellas mujeres. Sin embargo, afirma Hebdige que la realidad es que los *mods* era obreros semicualificados del sector servicios, con estudios secundarios. Su existencia social se remitía al tiempo de ocio, durante el cual escapaban de la rutina diaria sumergiéndose en la subcultura *mod*. El vacío entre su mundo interior, que controlaban, y el hostil mundo exterior y su posición subordinada de clase, se rellenaba con anfetaminas (*speed*) que hacían posible un simulacro de acción y riesgo.

El *mod* era un consumidor compulsivo, pero no pasivo, que se apropiaba de la mercancía, reconceptualizándola. Así, cualidades como la pereza, la arrogancia o la vanidad, valoradas negativamente por la sociedad británica del momento, adquirirían un tono positivo. La crítica era “oblicua” y se realizaba mediante el consumo. Consiguieron victorias simbólicas, pero finalmente fueron absorbidos por el mercado de consumo, pasando a formar parte del expansivo mercado de la música popular. Se extendieron como un movimiento creativo entre 1964 y 1969, y fueron un intento de realizar una cultura del trabajador enriquecido, móvil y activo. En este sentido, se enfatizaba el uso de drogas que apoyaban la “acción”, como el *speed*, frente a las drogas “pasivas” como la marihuana, que consumían los *hippies*.

Las subculturas *rasta* y *ruddie* tuvieron unos orígenes completamente diferentes, porque las condiciones sociales de las cuales surgieron eran distintas. Estas subculturas asociadas a la música *reggae* y *ska* recogían su materia prima simbólica en Jamaica. La música *ska* y *reggae*, así como su cultura asociada, debía entenderse según Hebdige en relación a la esclavitud, ya que el negro es expulsado de la cultura blanca y crea una nueva a partir de su experiencia como esclavo en Jamaica y a sus recuerdos africanos. Es decir, a partir tanto de sus condiciones materiales como de su vida espiritual. Esta síntesis adquirió un marcado

carácter religioso, produciendo un desplazamiento de la subcultura hacia la esfera ideal. La más específica es la de los *Rastafaris*, que elaboraron un complejo sistema de creencias que se podían resumir en cuatro grandes puntos. El más importante, que *Ras Safari*, emperador de Etiopía, es el Dios viviente. Ligado al anterior, que Etiopía es el hogar del hombre negro y, consecuentemente, que la repatriación es la vía de redención del hombre negro. En cuarto lugar, que los modos del hombre blanco son malignos, sobre todo para los negros. “De este modo, los cuatro conceptos representaron simbolizaciones de un conjunto complejo de respuestas a una situación de extrema alienación”.<sup>12</sup> En definitiva, Hebdige afirmaba que la situación social jamaicana creó un caldo de cultivo en el que surgieron formas subculturales específicas y diferenciadas de las que habían aparecido en el suelo del Reino Unido.

Los *Rude Boys* en Jamaica tomaron y combinaron los elementos antes citados, es decir, el movimiento *Rastafari*, junto a la música que provenía de los Estados Unidos y la películas de *gansters* de *Hollywood*, para crear una nueva forma musical: el *ska*. Al emigrar al Reino Unido, estos jóvenes llevaron consigo su subcultura específica y se vieron sometidos a toda una nueva serie de condicionantes: malos trabajos, pobreza, racismo, etc., que trataron de interpretar con el bagaje intelectual que les proporcionaba dicha subcultura. Estos jóvenes, en un primer momento, se relacionaron con la subcultura *Mod* y con la entonces emergente subcultura *Skinhead*. Más tarde, y en vista de la situación de discriminación que sufrían en Inglaterra, los *Rude Boys* o *Ruddies* se alejaron un tanto del elemento “criminal”, de los *Mods* y de los *Skinheads*, y pasaron a formar parte del ala más militante del movimiento *Rastafari*. Es decir, ante la situación de inmigración en el Reino Unido dieron más importancia a los “contenidos” propios del movimiento *Rastafari* que a las “prácticas significantes” de los *Ruddies*.

El análisis etnográfico realizado por Hebdige aceptaba el discurso propio del CCCS, que prestaba especial atención a las condiciones sociales y económicas que permitieron el nacimiento de las subculturas en el Reino Unido. En especial, la relación de las subculturas con los grupos frente a los cuales se definían: clase social, familia, escuela, etc. Sin embargo, realizó una lectura más profunda, interpretando las subculturas juveniles británicas desde la relación de los jóvenes de clase obrera frente a los jóvenes negros afrocaribeños (*Wet Indians*). “La proximidad de las dos posiciones —jóvenes blancos de clase obrera y negros— invita a su identificación e incluso cuando se reprime o resiste abiertamente esta identificación, las formas culturales negras (por ejemplo, la música) continúan ejerciendo una influencia muy

8 D. HEBDIGE, *The Style of the Mods*, CCCS, Birmingham, 1971; 'The Meaning of Mod', en *Working Papers in Cultural Studies*, 7-8, 1975, pp. 87-96.

9 D. HEBDIGE, *Reggae, Rastas and Ruddies: Style and the Subversion Form*, CCCS, Birmingham, 1974; 'Reggae, Rastas and Ruddies (with Appendix of Rachel Powell)', en *Working Papers in Cultural Studies*, 7-8, 1975, pp. 135-155; 'Ska Tissue: The Rise and fall of 2-Tone', en S. DAVIS (ED.), *Reggae International*, Thames and Hudson, London, 1983; *Cut 'n' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, Methuen, London, 1987.

10 D. HEBDIGE, *Subculture. The Meaning of Style*, Methuen, London, 1979.

11 D. HEBDIGE, 'This is England! And They Don't Live Here', en N. KNIGHT (ED.), *Skinhead*, Omnibus Press, London, 1981, pp. 26-35; y 'Skinheads and the Search for White Working Class Identity', en *New Socialist*, 1 (1), 1981, pp. 38-41.

12 D. HEBDIGE, *Reggae, Rastas and Ruddies*, p. 14.

importante para determinar el desarrollo de cada estilo subcultural” (SUB, 73). Estas relaciones estaban inscritas en el lenguaje de las subculturas, más allá del estilo. Se trataba, al final, de descubrir los significados ocultos bajo el estilo, su gramática interna. Y esto, mantiene Hebdige, era algo que está más allá de la constatación empírica. Así, al hablar de las relaciones profundas entre las subculturas de los jóvenes blancos de clase obrera y los negros de origen antillano afirmaba que “esta ecuación está, sin duda, abierta a la confrontación: no puede ser comprobada por los medios sociológicos estándares... está ahí como un inmanencia, como una posibilidad sumergida, como una opción existencial; y uno no puede verificar una opción existencia científicamente” (SUB, 131).

Afirmaba que fruto de esta relación, existió en un primer momento una mezcla entre la cultura *Hard mod* (de raza blanca) y la cultura de los *Rude boys* (negros) británicos, ya que ambos pertenecían a la misma fracción de clase y vivían en las mismas zonas deprimidas del sur de Londres. El *ska* proporcionaba la música que el *pop* comercial no hacía y que conectaba la vida e imaginario de esos jóvenes. El nacimiento de los *Skinheads* está ligado a las relaciones entre los *Rude boys* y los *Hard mods*. Existía un punto de contacto entre ambas subculturas, ya que todos eran elementos “rudos” de la clase obrera. Sin embargo, esta conexión se debilitó cuando los *Rude boys*, como se ha afirmado antes, se hicieron más militantes y se africanizaron vinculándose al estilo *Rastafari*. Además, la crisis económica impulsó una competición entre los jóvenes de la misma fracción de clase por los empleos, lo que escindió definitivamente a los *Rastafaris* de los *Skinheads*.

Para Hebdige, las subculturas que fueron apareciendo en el Reino Unido posteriormente se podían interpretar en función de sus relaciones con la música de los negros residentes en dicho país. En los años setenta surgió el *Glam-Rock* (Gary Glitter, Marc Boland, David Bowie, etc.) como contraposición a la cultura musical negra. Sus orígenes se encontraban en las subculturas *Skinhead* y *Underground* y perseguía una línea musical blanca, alejada del *soul* y del *reggae*. Crearon una imagen ambigua en lo sexual y se elaboró un mensaje centrado en un pasado fantasmal o un futuro de ciencia ficción. Era una corriente que, según Hebdige, no se interesaba por la realidad: “El *Glam Rock* tendía a alienar a la mayoría de la clase obrera joven, precisamente porque rompía sus expectativas básicas” (SUB, 62). La ruptura se producía en el nivel del género-sexo, no en el de la clase o la política. Los jóvenes se cuestionaban sus estereotipos sexuales o sobre la edad, pero no su posición de clase origen.

También en estrecha conexión con la subcultura de los jóvenes negros antillanos surge el movi-

miento *punk*, que sacudió el Reino Unido entre 1970 y 1975. El *punk* puede verse como un intento de superar las contradicciones del *Glam-rock*, al enfatizar la posición de clase y un estilo desmadrado en el vestir. Además, prestó especial atención al *reggae* que el *glam* había excluido. Es más, para Hebdige: “La estética del *punk* puede ser leída en parte como una ‘traducción’ blanca de la ‘etnicidad’ negra” (SUB, 64). Este hecho era, no obstante, contradictorio, porque a pesar de existir conexiones, incluso políticas, entre ambas subculturas, el *punk* era una música blanca y británica. El *reggae* sirvió de contrapartida alrededor de la cual surgió y creció el *punk*, conectado pero opuesto. El *punk*, pese a esto, abrazó formas estilísticas del *reggae*, si bien modificadas por las diferentes condiciones sociales de sus intérpretes y de sus audiencias. Hebdige llega a decir que “los *punks* hablaron sobre la crisis británica del mismo modo que los artistas *reggae* originarios insistieron en la decadencia de Babilonia”.<sup>13</sup> Las conexiones, pues, aunque pudieron ser negadas por sus protagonistas, fueron profundas y sin ellas no se comprende la música popular británica de posguerra.

La criminalidad, más específicamente las representaciones mediáticas de la criminalidad, también jugaron también un papel decisivo en la configuración de los diversos estilos subculturales británicos. Hebdige trató de demostrar que el género de los *gansters* y la subcultura delictiva tenían profundas conexiones con el estilo de las subculturas juveniles británicas.<sup>14</sup> El aludido género de los *gansters*, tal y como se define en el cine y las novelas, por ejemplo, tenía conexiones con la delincuencia real. Ahora bien, estas conexiones no eran directas, sino que la cultura dominante filtraba y convertía en una categoría este género cultural. Las subculturas configuran su estilo, su forma subcultural, en relación tanto al género de *gansters* como a la subcultura delictiva que se encontraban en la vida diaria. “Los modos en que las diferentes subculturas intentaban tratar con las determinaciones estéticas, los modos en que se apropiaban los significados de los géneros relevantes que los habían provisto con sus ‘estilos’ eran en consecuencia absolutamente cruciales y puede decirse que definían el sistema de valores que las respectivas subculturas eran ultimadas a adoptar”.<sup>15</sup> Esto lo ejemplifica con dos apropiaciones del género de *gansters* desde dos contextos diferentes. En primer lugar, los *Mods* y la pequeña delincuencia británica y en segundo los jóvenes *Ruddies* en Jamaica. En el primer caso, los jóvenes británicos utilizaron dicho estilo como una forma que les impidió ver sus contradicciones de clase. El universo *ganster* ensombrecía e incluso hacía desaparecer la situación real de clase de los jóvenes que se sumergían en dicho estilo subcul-

13 D. HEBDIGE, *Cut 'n' Mix*, p. 96.

14 D. HEBDIGE, *The Kray Twins: A Study of the System of Closure*, CCCS, Birmingham, 1974.

15 D. HEBDIGE, *Sub-Cultural Conflict and Criminal Performance in Fulham*, CCCS, Birmingham, 1974, p. 83.

tural. El joven *Mod*, por ejemplo, se veía en un mundo de *clubs*, mujeres bellas, drogas y peligro o supuesto peligro asociado a mundo *ganster*. Ese pasaba a ser su universo vivencial frente a su verdadera situación de clase. La consecuencia era que el joven era incapaz de trascender su situación económica de base y que la subcultura se convertía en un sistema de cierre (*closure*) categorial. En el otro extremo, los jóvenes caribeños tomaron el mismo género, pero sus condicionantes eran otros (la situación derivada de la esclavitud que se ha descrito más arriba). Su respuesta fue por tanto diferente. El género se utilizó como un apoyo para trascender las verdaderas contradicciones de clase de esos jóvenes.

Posteriormente, Hebdige afirmó que esta dinámica de mezcla de formas culturales en función de la materia prima social que vivían los jóvenes continuó durante los años ochenta y noventa en el Reino Unido. “Ahora, los jóvenes británicos de origen asiático han adoptado estrategias similares con la música *Bhangra* que mezcla ritmos y estilos de baile tradicionales del *Punjab* con el *Indi-Pop*, el *funk* blanco británico y negro estadounidense, el *house* y los ritmos disco. A través de estas pautas de pertenencia y distanciamiento establecidas en esas formas de producción cultural, se hacen accesibles nuevas formas de identidad ‘británica’ que circulan junto con los discos en *clubs* y reproductores y en las estaciones de radio piratas”.<sup>16</sup> En otras palabras, los jóvenes de procedencia asiática en los años ochenta y noventa tomaron su experiencia vital en el Reino Unido, una experiencia que se basaba tanto en los productos del mercado cultural dedicado a esos jóvenes como en la experiencia que provenía de su existencia social (racismo, discriminación de clase, integración-desintegración familiar, etc.), y la combinaron con la cultura de la que venían sus padres (o ellos mismos) para crear nuevos estilos subculturales, como antes habían hecho los jóvenes británicos en las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta.

A MODO DE REVISIÓN CRÍTICA. Esta forma de contemplar el estilo subcultural no ha estado exenta de crítica, como no podía ser de otra forma. El propio Hebdige ha realizado una revisión crítica de su propio trabajo. En su último libro se aparta de alguno de los presupuestos que defendió en *Subculture. The Meaning of Style*, su obra más conocida. Hebdige pretende superar el concepto de subcultura como resistencia al orden dominante, ya que la cultura juvenil no puede ser interpretada simplemente como rechazo al orden dominante y tampoco como aceptación ciega del mismo. La subcultura se encuentra entre la vigilancia y la evasión de la vigilancia y es siempre y perma-

nentemente ambigua. “La ‘respuesta subcultural’ no es ni simple afirmación ni rechazo, ni ‘explotación comercial’ ni ‘revuelta genuina’. No es simple resistencia contra algún orden externo ni tampoco conformidad directa con la cultura parental. Es al tiempo declaración de independencia, de otredad, del propósito de ser extraño y un rechazo del anonimato, de un estatus subordinado. Es una insubordinación. Y al mismo tiempo es también una confirmación del hecho de la impotencia, una celebración de la impotencia”.<sup>17</sup> Superadas ya las vistosas subculturas de los años sesenta, setenta y ochenta, Hebdige parece contemplar a la juventud sumida en un orden de resistencia-asimilación institucionalizado. Las esperanzas depositadas en la juventud y en las subculturas como agente de cambio político y social activo se diluyen ante el poder del mercado y de la cultura dominante.

Otros autores realizaron críticas al modo de conceptualizar las subculturas propio de la Escuela de Birmingham, y de Dick Hebdige en particular, a la sazón uno de sus grandes representantes. Así, Graham Murdock y Robin McCron mantenían que los estudios subculturales estaban limitados porque, en primer lugar, se encontraban más centrados en la desviación que en lo convencional, en los jóvenes que se oponen a la cultura dominante y no en los que se someten al “mercado juvenil”. Además, las culturas parentales no eran analizadas sistemáticamente, es decir, su existencia se daba por supuesta, no siendo revisada. A esto se debe añadir que se prestó poca atención a los trabajos de los jóvenes, ya que se suponía que sus experiencias están más centradas en el ocio y el consumo, cosa que la investigación no parece corroborar. Finalmente, presentaban problemas metodológicos, porque llegar desde la subcultura a la clase es sencillo, pero no conseguían explicar por qué los jóvenes de la misma clase daban respuestas subculturales diversas.<sup>18</sup> Del mismo modo, Angela McRobbie y Jenny Garber pusieron en entredicho las categorías de análisis utilizadas, porque no habían tenido en cuenta la situación femenina, que podía generar respuestas diferentes a las de las subculturas masculinas.<sup>19</sup>

Posteriormente, Gary Clarke<sup>20</sup> realizó una revisión sistemática de las teorías sobre las subculturas juveniles. Las principales críticas a las que se podía someter la teoría subcultural del CCCS eran las siguientes. En primer lugar, su excesivo énfasis en la génesis y el estilo de las subculturas, dejando de lado la normalidad. A eso se añadía que el uso del concepto resistencia podía ser visto como una muestra de desagrado ante el mayo del 68 y la falta de respuesta juvenil en los setenta. Además, coincidiendo con alguna de las críticas expresadas antes, la esfera del trabajo era poco explorada frente a la del ocio. No se buscaban tampoco las motivaciones que llevaban a los jóvenes

16 D. HEBDIGE, ‘After the Masses’, en *Marxism Today*, enero, 1989, p. 53.

17 D. HEBDIGE, *Hiding in the Light. On Images and Things*, Comedia, London, 1988, p. 35.

18 G. MURDOCK/R. McCRON, ‘Consciousness of class and consciousness of generation’, en S. HALL/T. JEFFERSON (EDS.), *Resistance Through Rituals*, pp. 204-206.

19 A. McROBBIE/J. GARBER, ‘Girls and subcultures’, en S. HALL/T. JEFFERSON (EDS.), *Resistance Through Rituals*, pp. 209-222.

20 G. CLARKE, *Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures*, CCCS, Birmingham, 1982.



a elegir una subcultura y no otra. Hay una ausencia del concepto “sentido común” como base de la cultura obrera, lo que crea una clase obrera “normal” y unas subculturas entendidas como entidades antropológicas “estáticas”. Se necesitaba, en consecuencia, explorar la relación entre las culturas juveniles y parentales, no simplemente postularla. Además, el tratamiento de las subculturas como resistencia implica entender la clase obrera como un ente pasivo.

Asimismo, la difusión de un estilo era tratada como incorporación, como desactivación, cuando en realidad no tiene por qué haberla. Es decir, que una subcultura se difunda no implica necesariamente que se desactive. Y, finalmente, criticaba la ausencia de la mujer en el análisis, teorizada como algo externo, y la ignorancia del papel de la sexualidad y el matrimonio en la vida de las subculturas. Gary Clarke pensaba, asumiendo estas carencias, que el énfasis debería ponerse en lo que los jóvenes hacen, en sus actividades, no en leer el estilo de la subcultura. Y, no obstante, también afirmaba: “Quiero sugerir tentativamente que la existencia de una cultura juvenil, la búsqueda de ‘buenos ratos’ y ‘buenas ropas’ contiene un elemento de resistencia como parte de una lucha por la calidad de vida”.<sup>21</sup>

Por su parte, en nuestro país, Carles Feixa compila algunas críticas generales a los aludidos desarrollos en la explicación del estilo subcultural:<sup>22</sup> el “romanticismo” de la idea de resistencia, que obvia el poder conservador de las subculturas; su eclecticismo metodológico; y la rígida separación entre subculturas, de clase obrera, y contraculturas, de clase media, que en la constatación empírica es difícil de mantener.

**CONCLUSIONES.** Este artículo ha tratado de mostrar los antecedentes teóricos de la obra de Hebdige, ligado al CCCS de un modo imborrable, para describir su explicación teórica de los estilos subculturales de la juventud, de un lado, y de otro presentar su descripción de las distintas subculturas juveniles que poblaron el Reino Unido después de la Segunda Guerra Mundial. Estas forma de entender el estilo subcultural, como se ha tratado de mostrar, ha sido objeto de una crítica fundada. Dichas críticas pueden englobarse en dos grandes grupos: las referidas a la metodología del análisis cultural y las que hacen hincapié en sus fundamentos políticos. A estas últimas se dedicaran unas líneas finales. La noción de resistencia es, como afirma Carles Feixa, evidentemente romántica. No sin razón surgió al hilo de las protestas y revueltas juveniles asociadas con el año 1968. Esta noción ha envejecido notablemente y la constatación empírica parece desmentir la capacidad de movilización política de una juventud

inmersa en un mercado de consumo todopoderoso. Si acaso la resistencia podría circunscribirse al plano simbólico, en la crítica “oblicua” de la que hablaba Hebdige. Pobre destino, dadas las expectativas de las que se partía.

Quizá, como afirma David P. Montesinos, “en nuestras sociedades tardointindustriales se haya cumplido la paradoja de que las categorías de lo juvenil hayan impregnado como valor afirmante dominios que van mucho más allá de la moda o el pop, al tiempo que los jóvenes han visto misteriosamente desactivado su poder transformador”.<sup>23</sup> En esta paradoja reside la grandeza de la notición de resistencia y la construcción teórica de Hebdige sobre el estilo subcultural, porque nos permite entender, al menos en parte, cómo la sociedad actual con su hipervaloración de lo joven consigue al tiempo contener políticamente a la juventud y la integra, quiéralo o no, en un amplio mercado de consumo destinado a ello al tiempo que esta puede expresar su “descontento” y “resistencia” ante un orden que no comparte, en todo o en parte.



<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>22</sup> C. FEIXA, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*, Ariel, Barcelona, 1998, pp. 77-78.

<sup>23</sup> D. P. MONTESINOS, *La juventud domesticada. Cómo la cultura juvenil se convirtió en simulacro*, Popular, Madrid, 2007, p. 8.