

CHAVS, YOBBS & ASBOS: ROCK Y SOCIEDAD EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRITÁNICO*

La proliferación de acrónimos neologísticos en inglés británico a lo largo de la última década evidencia la necesidad de dar cuenta de una nueva y compleja realidad social juvenil, alarmantemente expuesta en la prensa amarilla del país, aun cuando sus definiciones léxicas permanecen oscuras y carentes de unanimidad en el mundo académico. Los jóvenes *chavs*¹, también denominados, en función de su localización geográfica, grado de violencia, estética, o espacio de criminalidad *yobbs*, *geezers*, *thugs*, *scallies*, *neds* o *hoodies*², ocupan habitualmente las páginas de los tabloides sensacionalistas. En su mayoría blancos, víctimas del desempleo, y en torno a los cuales se centra la acumulación de delitos contra el orden público —los llamados *Anti-Social-Behaviour-Orders* (ASBOS)³—, este tipo de subculturas juveniles, en absoluto novedoso por cuanto entronca con la estela del *young offender* dickensiano retratado a través de las desventuras literarias de *Oliver Twist* (1839), así como en las cróni-

cas de sucesos protagonizadas por los *scuttlers* y *hooligans*⁴ de la Inglaterra victoriana, representa una nueva imagen de la decadencia social británica, caracterizada por una demonización de la juventud de clase obrera, cuya degradación aparece reflejada en la empobrecida ortografía fonética del nuevo término empleado para designarla globalmente: *yooj*⁵. Estigmatizados por la prensa⁶, por numerosos programas de telerrealidad (*Big Brother*) y entrevistas (*The Jeremy Kyle Show*), teleseries y series de humor (*Little Britain*, *The Show of Catherine Tate*, *Two Pints of Beer and a Packet of Crisps*, *Misfits*), y por la literatura atingente en torno a la cada vez mayor presencia pública del modo de vida de este tipo de jóvenes en el seno de la sociedad británica (*Diva Without a Cause*, de Grace Dent, 2008), los *chavs* han adquirido, a lo largo de las dos últimas décadas una relevancia social incontestable, tanto como expresión de las profundas divisiones de clase existentes en la estructuración social bri-

tánica, cuanto por la voluntad de crear estereotipos susceptibles de identificar, y alertar de su existencia, a las clases medias.

El cine se ha hecho eco de esta criminalización juvenil a través de un número de films que plasman el protagonismo social de una generación perdida, compuesta por *yobs* y gravitante en torno a un único ideal vital: el fútbol. Antecedente directo del *chav* actual, y prácticamente erradicado debido a la implementación de férreas medidas de seguridad reguladas por normativas europeas, el *hooligan* constituye el máximo exponente del peligro encarnado por la juventud británica durante las décadas de histeria social de los años setenta, ochenta y principios de los noventa, y un claro ejemplo de la fascinación ejercida por la violencia cotidiana entre el público. El éxito actual del *British hooligan film*, representado por una serie de producciones expresamente articuladas en torno al fenómeno de la violencia juvenil en el fútbol —*I.D.* (Philip Davis, 1995), *Mean Machine* (Barri Skolnick, 2001), *The Football Factory* (Nick Love, 2004), *Green Street Hooligans* (Lexi Alexander, 2005), *Rise of the Footsoldier* (Julian Gilbey, 2007), *Cass* (John S. Baird, 2008), *Awaydays* (Pat Holden, 2009), *Green Street Hooligans 2* (Jesse V. Johnson, 2009) o *The Firm* (Nick Love, 2009)— constituye una exploración de los modos de vida de una subcultura urbana, así como una reivindicación romántica de la juventud frente a la marginación social y los regímenes acomodaticios de



Awaydays (Pat Holden, 2009). Cortesía de Red Union Films

la *middle class* o burguesía británica. Heredero de una literatura de los desposeídos pertenecientes a la clase trabajadora, tradicionalmente apartados de los géneros artísticos salvo para ser mostrados como caricaturas superficiales de una amenaza pública creciente debido a la rápida industrialización del país a lo largo del siglo XVIII y XIX, el género *hooligan* británico recoge el testigo de toda una literatura social y realista que despegó en Gran Bretaña a partir de la Segunda Guerra Mundial de la mano de los que serán sus precursores sobre los escenarios londinenses, los *angry young men* (jóvenes airados), retratados en las obras de John Osborne (*Look Back in Anger*, 1958), Arnold Wesker (*Chicken Soup with Barley*, 1958) y Shelagh Delaney (*A Taste of Honey*, 1958), a los que seguirán, entre otros, los anti-héroes de las novelas de Alan Sillitoe (*Saturday Night, Sunday Morning*, 1958; *The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1959), John Braine (*Room at the Top*, 1961) y Colin Wilson (*The Outsider*, 1963). La postguerra consolidó al partido Laborista en la

oposición y, con él, a un proletariado que recibió cada vez mayor atención política y artística. El epígono de esta hegemonía quedaría representado por el lanzamiento, en 1960, de la serie de televisión más longeva en la historia: *Coronation Street* (Tony Warren, ITV: 1960-). Con un *share* de más de veinte millones de espectadores al cabo de unas pocas semanas, sus tramas se adentraban minuciosamente en la vida cotidiana de las clases trabajadoras del norte del país, recogiendo el testigo de los *Jimmy Porters* literarios y cinematográficos fijados por el *Free Cinema* de Tony Richardson. Las crisis de los años setenta y el advenimiento del *thatcherismo* no harían sino dinamizar el género, principalmente de la mano del realismo social de Ken Loach, Neil Jordan, Stephen Frears y Mike Leigh, quienes en más de una ocasión han sido declarados legatarios de los *angry young men* de la postguerra.

El cine *hooligan* británico queda así enraizado en una tradición literaria y cinematográfica que despertaba al mismo tiempo que los medios atendían al fenómeno de la violencia deportiva con mayor preocupación y alarmismo social. Si los años sesenta representan el advenimiento de una literatura y un cine de combate social en Gran Bretaña, este activismo coincide paralelamente con el desarrollo de la Copa del Mundo de Fútbol en Inglaterra, en 1966, y con un creciente exhibicionismo mediático del *hooliganismo* a nivel nacional e internacional. Si bien es cierto que el fútbol como actividad física deportiva ha sido acompañado, incluso antes de su codificación normativa durante la

Awaydays (Pat Holden, 2009). Cortesía de Red Union Films



Inglaterra victoriana, por altercados de mayor o menor violencia reflejados por la prensa⁷, la atención mediática recibida a partir de esta década coincide cronológicamente con el inicio de otros terrores juveniles desatados por tribus urbanas —*teddy boys*, *mods* y, una década más tarde, *punks* y *skinheads*— que potencian el fenómeno exportándolo a otros países, al tiempo que los vinculan directamente a movimientos musicales y sociales contraculturales testimoniados por numerosos films (*Quadrophenia* [Franc Roddam, 1979]; *Sid & Nancy* [Alex Cox, 1986]) y *rockumentales* (*The Great Rock'n'Roll Swindle* [Julien Temple,

1980]; *Rude Boy* [Jack Hazan y David Mingay, 1980]; *The Filth and The Fury* [Julien Temple, 2000]). Aun carente de expresión musical propia —el denominado *hooligan rock* actual resulta extremadamente reciente y de nula plasmación en el cine— la representación cinematográfica del *English problem* (PAXMAN, 1998: 244) emplea igualmente mecanismos musicales con el fin de caracterizar una época recuperada hoy en día con romanticismo y nostalgia. Más que un simple testigo de un momento delimitado cronológicamente por el acompañamiento musical, la inserción del rock en este género se convierte en un reflejo audiovisual evocador del estilo de vida de la *working class* blanca y desempleada, cuya única válvula de escape frente al tedio existencial no es otra que el acontecimiento deportivo, y cuyos compases se postulan como melodías de resistencia. En este sentido, no deja de ser significativo que la recuperación en masa del espectáculo de la violencia deportiva en Gran Bretaña se haya producido principalmente a lo largo de los últimos quince años, concretamente, desde que las medidas adoptadas por los gobiernos europeos dieron fin mayoritariamente a

los episodios de violencia extrema plasmados en las tragedias ocurridas en los estadios de Heysel y de Hillsborough a finales de los ochenta. Lejos de ser concomitante a las acciones narradas, y



Awaydays (Pat Holden, 2009). Cortesía de Red Union Films

salvo contadas ocasiones en las que los realizadores exploran su realidad temporal inmediata, su mirada se proyecta desde el presente hacia el pasado en un ejercicio de recuperación mítica de una época de glorificación musical, cuando no *glamourización*, de la violencia deportiva.

No es extraño, por lo tanto, que en el marco de una estratificación social que dificulta la promoción y movilidad entre clases⁸, la juventud obrera aparezca constantemente mitificada en el cine a través de la imagen y de la música que lo acompaña, recuperando un cierto sentido de justicia poética restablecedor de la equidad social. La *glamourización* del delincuente juvenil y la entronización de la violencia asociada al espectáculo deportivo, lejos del juicio paralelo realizado por los medios, lo exoneran de la culpabilidad impuesta por las clases medias y las instituciones que salvaguardan los intereses de éstas. El romanticismo del *hooligan*, su apuesta por la acción como vector existencial, permite conceptualizar el espectáculo deportivo y musical en tanto que modos de filiación identitaria al grupo y a la nación, a partir de la creación de una poética de la marginalia, similar a

aquella expuesta en otros films donde la violencia juvenil, extraída del contexto futbolístico, constituye el marco discursivo para rastrear la juventud obrera y las tribus urbanas británicas (*This is England* [Shane Meadows, 2006]; *Eden Lake* [James Watkins, 2008]; *NEDS* [Peter Mullan, 2010]).

La *estetización* de la violencia del *yooof* a través de la música rock empleada como narración superpuesta muestra la similitud entre los mecanismos de pertenencia e identidad vehiculados por el espectáculo musical y deportivo en tanto que desafíos anti-burgueses. El acompañamiento musical a las escenas de

acción en los films citados más arriba ejemplifica la estrategia de embellecimiento empleada por los realizadores para proyectar una mirada nostálgica hacia una época de rebeldía juvenil caracterizada por la violencia física, y en la que el fútbol no es más que un detonante para el conflicto. De ahí que todas las películas componentes del corpus seleccionado plasmen episodios de combates callejeros, en *pubs*, cárceles o en las gradas entre hinchadas rivales, recurriendo a una banda sonora de rock. Ya sea el clásico de 1986 de Sigue Sigue Sputnik, «Love Missile F1-11», durante el partido carcelario que enfrenta a dos hinchadas rivales en *Mean Machine* (cuya victoria final será celebrada, más tarde, paradójicamente, al son de «Let Me Entertain You», de Robbie Williams), o de Ultravox («Young Savage») en *Awaydays*, pasando por las melodías alternativas de Stone Roses («I Wanna Be Adored») en *Green Street Hooligans*, new wave de The Jam («Town Called Malice») en *The Firm*, y punk de Goldblade («Riot, Riot!») en *Green Street Hooligans 2*, en todos los casos, los acordes y las letras refuerzan el significado de violencia juvenil y desafío vehiculados por el fenómeno mu-

sical y el enfrentamiento físico. La dureza de los compases reproduce la violencia de los golpes, al tiempo que los gritos de los *supporters* se funden con los de las canciones, particularmente en el grito de guerra de Stage Bottles en el film de Jesse V. Johnson, «Some Times Anti-Social But Always Anti-Fascist». La preparación del combate, así como los instantes previos a este, son igualmente musicalizados con melodías duras que reproducen el redoble de tambores bélicos. «Waterfall» de The Stone Roses suena durante las escenas de hermanamiento entre hinchas en el *pub* local de *Green Street Hooligans*, a la que sucederán los sonidos más híbridos, mezcla de sintetizadores electrónicos y rasgueos de guitarra eléctrica de «Stuntman», de Kasabian, durante el partido. El dinamismo de las canciones, el ritmo cambiante y acelerado de las melodías, la progresiva desarticulación de la palabra cantada, invaden la imagen fílmica, confundiendo sendos espacios y propiciando una imagen épica del combate.

El carácter épico del conflicto entre bandas, su traslación simbólica a los ritmos y letras de su banda sonora, evidencia una militarización del universo futbolístico (GILBERT, 2006: 144) y de su trasunto musical, perceptible, incluso, en títulos como *The Rise of the Foot Soldier*. El rock se convierte en melodía de combate de unas hinchadas que reproducen en su idiosincrasia la organización militar. Sin pretender detenernos aquí en la estructuración militar de las bandas (ordenamiento jerárquico, pertenencia, territorialización, lealtad, disciplina, estética, uniformización, promoción y meritocracia) es, sin embargo importante apuntar el aglutinamiento de todos estos elementos en un único símbolo: la bandera. La plasmación de los sentimientos de pertenencia

y territorialidad en los colores del club y en la bandera británica consolida el paralelismo entre el acontecimiento musical y deportivo. La Union Jack pende de las paredes del *pub* Britannia donde se reúne la hinchada del West Ham en *Cass*, y decora igualmente la nuca y la frente de los hinchas más violentos en *Green Streets Hooligans 2* e *I.D.*, de la misma manera que no pocos grupos británicos han hecho de ella un emblema generacional y una marca de calidad desde ideologías muy diferentes (The Who, Oasis, The Clash, Elton John, etc.) reflejando con ello un compromiso con la sociedad del momento y una señal de identidad cultural. El orgullo con el que ondean hoy las banderas durante los conciertos en Gran Bretaña de formaciones tan dispares como Robbie Williams o Kaiser Chiefs muestran bien la filiación nacionalista de la música, al tiempo que evidencian su similitud con las banderas de San Jorge que se exhiben regularmente en los estadios de fútbol (donde, de hecho, suelen tener lugar dichos conciertos). La similitud entre ambos espectáculos reside en el dinamismo, diversión, territorialización, hermanamiento, y participación épica del espectador —

arma, un instrumento de lucha, tanto en su sentido figurado cuanto literal, tal y como se demuestra en *I.D.*, donde uno de los *hooligans* vigilados por la policía infiltrada es acusado de haber estrangulado a un rival con una Union Jack, en un claro ejemplo del patriotismo como potencial instrumento homicida.

Frenesí, agitación y descontrol son características comunes perceptibles en la banda sonora y en el enfrentamiento entre fans rivales, de la misma manera que se rastrean fácilmente en el comportamiento de los asistentes a los conciertos de rock y a los campos de fútbol de finales de los ochenta. En este sentido, el recurso al rock como instrumento de narración heterodiegética del enfrentamiento físico entre fans antagonistas, al margen de constituir una herramienta de refuerzo visual a la acción, permite contextualizarla cronológicamente en un marco temporal perteneciente al pasado, cargado de toda una serie de significados atinentes anclados en la memoria del espectador. Si Kasabian y Terence Jay, en *Green Street Hooligans 2*, o los sonidos electrónicos instrumentales de *The Football Factory*, remiten a composiciones enmarcadas en el tiempo presente de la narración

cinematográfica —la primera década del siglo XXI— en la gran mayoría de las ocasiones, y en un llamamiento evidente a la nostalgia, el subrayado musical constituye un túnel del tiempo que obliga al espectador a explorar y revivir sus recuerdos de juventud. Los compases ska, alternos y desenfados de Madness («Baggy Trousers» en *Mean Machine*, o «One Step Beyond» en *Cass*) juegan con las emociones del espectador, retrayéndolo a una época de diversión

que ha marcado la identidad cultural británica de los años ochenta. La música sobrepuesta a la acción refleja el paso del tiempo, hasta convertirse en

Awaydays (Pat Holden, 2009). Cortesía de Red Union Films



por medio de la danza, del grito o del canto— respecto de aquéllos. Pero, también, y reforzando con ello su carácter épico, la bandera representa además un

el documento de una época. La *testimonialización* del momento histórico a través del acompañamiento musical, su contextualización en una geografía y clase social determinadas, y su contribución en la creación de una identidad nacional vinculada a estas, es manifiesta en cada uno de los films, por cuanto la presencia musical ejerce de narrador externo a la acción, irguiéndose en complemento acreditativo de la veracidad de los hechos expuestos. Las melodías de «Tainted Love» de Soft

El rock localiza el tiempo externo de la acción, pero también el tiempo interno del espectador, posibilitando una regresión temporal que alude a una era extinguida, caracterizada tanto por la juventud de sus actantes, cuanto por la tipología de enfrentamiento y de la diversión derivada de él. *The Rise of the Foot Soldier* sitúa el enfrentamiento clásico entre bandas a través de los temas de los grupos punk británicos Motörhead («We Are The Road Crew») y Sham 69 («Borstal Breakout»), coinci-

sus inicios como *hooligan* hasta su consagración como gánster, puntuado por la metamorfosis de la banda sonora. Si los primeros enfrentamientos entre bandas juveniles son contextualizados por los ritmos de formaciones punk del momento, el transcurso del tiempo recibe una banda sonora igualmente cambiante, dando paso a las sintonías dance, house y techno de Cappella («U Got 2 Know») Kariya («Let Me Love You For Tonight», «Move It Up») y el clásico de Felix («Dont You Want Me»). La música marca el cambio de época, y con ella, el cambio de enfrentamiento y de diversión juvenil. Los ritmos tecnológicos de los años noventa reemplazan el sonido punk de los años ochenta, de la misma manera que el lugar de los palos, las navajas, las cadenas y los golpes es ocupado por armas automáticas de mayor calibre, y la función del alcohol sustituida por la de las drogas de diseño. En un film basado en hechos reales y con una intención documental evidente —las imágenes de archivo, así como la precisión en la localización geográfica, temporal y patronímica de los protagonistas es constante— la música se convierte en un instrumento ulterior de verificación de la trama y de su temporalidad. Gilbey apunta al *hooliganismo* en tanto que periodo de formación en el «*nacimiento del soldado de a pie*». La violencia *hooligan* se convierte en un paso previo para el crimen organizado de mayor envergadura, por lo que el combate entre hinchadas es representado como un estadio anterior, un ritual iniciático, conducente a la mercantilización e industrialización del crimen y del entretenimiento, gracias al catalizador tecnológico. Este no solo alcanza un modo de entendimiento del crimen, sino su expresión melódica, hasta el punto de establecer un paralelismo entre la *tecnologización* criminal y musical. La música se convierte así en el testigo auditivo de la historia hasta el punto de igualarse, en esa búsqueda de la autenticidad, con el documento literario —en no pocas ocasiones, autobiográfico— del que la película es a menudo una adaptación transgenérica⁹.



Awaydays (Pat Holden, 2009). Cortesía de Red Union Films

Cell, «Get Down on It» y «Celebrate» de Kool & The Gang y «I Feel Love» de Donna Summers suenan al inicio de *The Firm* con el fin de situar los inicios de un joven en el seno de una banda. La voluntad del realizador de documentar un momento clave en la historia social y cultural reciente de Gran Bretaña por medio de imágenes de archivo extraídas de fotografías, cámaras de seguridad o de vigilancia policial (la CCTV presente en espacios y medios de transporte públicos) se yuxtapone a la banda sonora, que ejerce de documento de autoridad legitimador del tiempo recreado en la película. Cada una de las épocas, y cada uno de los lugares retratados en las películas, posee su propia banda sonora, fielmente de acuerdo con el tiempo y los espacios reconstruidos.

dentos en su fecha de lanzamiento con el año durante el que transcurre la acción (1978). Este corresponde, además, a la adolescencia del protagonista, aludiendo así a un momento histórico en el que la violencia entre hinchadas antagónicas respondía a un enfrentamiento físico más tradicional, fundado en la lucha de proximidad, cuerpo a cuerpo. La música ejerce de testigo de una época y de su modo de combate. A diferencia de conflictos posteriores en los que los puños y los palos son sustituidos por armas automáticas, la referencia musical ejerce de testimonio de un contexto bélico más primitivo en su forma y en su temporalidad. El desarrollo del film de Julian Gilbey ejemplifica este progreso en las técnicas de lucha, paralelo a la evolución del protagonista desde

Con todo, si bien es cierto que, en la mayoría de los films, dicho desencanto aparece localizado, histórica y musicalmente, en la época del thatcherismo más severo, caracterizado por una política de mano dura en la aplicación de medidas anti-sociales como única solución para el relanzamiento de la actividad económica, y que ciertos autores como Mandler (2006: 238-239) acusan al gobierno de Margaret Thatcher de haber consolidado la asociación entre fútbol, patriotismo y violencia, sería sin embargo erróneo fijar exclusivamente en la década de los años ochenta el desarraigo juvenil del *hooligan*. Del mismo modo que *Eden Lake* perpetua la violencia *yob* radiografiada en *This is England* o en *NEDS*, característica del gobierno *tory*, trasladándola a la más absoluta actualidad de siglo XXI, *The Football Factory*, *Mean Machine* y la saga de *Green Street Hooligans* ilustran cómo la problemática social juvenil apunta hacia un conjunto de desilusiones que trascienden el marco temporal clásico. Tanto porque la violencia juvenil vinculada al espectáculo deportivo ha sido mercantilizada y reseñada en los medios desde los terrores victorianos de finales del siglo XIX inspirados por los *scuttlers* y *hooligans* originales, cuanto porque su contextualización geográfica no es exclusiva de Gran Bretaña (SAVAGE, 2007: 33-48), centralizar el problema en la revolución conservadora de los años ochenta no sería sino simplificarlo. El sociólogo Peter Marsh (1977: 256) se preguntaba dos años antes de la llegada al gobierno de la *Dama de Hierro* si el *hooliganismo* era un producto creado por los medios, por lo que se deduce que la histeria social vinculada a él estaba presente con anterioridad al gobierno Thatcher. Del mismo modo, las producciones que exponen la continuidad del fenómeno en la actualidad, aun cuando su vigor de antaño ha sido mermado debido a la creciente seguridad en los estadios, desautorizan la focalización del problema en una época y en un gobierno concreto, y apuntan más a un desencanto juvenil atemporal cuya expresión es el fútbol, y cuya solu-

ción dista mucho de hallarse en una batería de medidas de integración juvenil. El cierre de *The Football Factory*, una película situada en el contexto del Londres de la primera década del siglo XXI, ilustra la perennidad y la actualidad del desafío social lanzado por el *thug* a la sociedad. Aun cuando el protagonista, encarnado por el actor británico Danny Dyer, ha sido brutalmente apaleado por sus rivales más temidos y su supervivencia resulta cada vez más incierta, ante la pregunta final que se hace él mismo respecto sobre si todo ello mereció o no la pena, la respuesta es inequívoca: «*C o u r s e it fucking was!*»¹⁰. La música empleada a lo largo del film, desde «*Swastika Eyes*» del grupo de rock alternativo Primal Scream, hasta Paul Weller, The Jam, Buzzcocks o David Guetta, evidencia el rechazo a fijar el momento histórico en una banda sonora específica, optando por la fusión de épocas y estilos, en un intento de *deshistorizar* la acción. Reforzando con ello el sentimiento de absoluta contemporaneidad del fenómeno *hooligan*, y situándolo en el presente directo del espectador, Nick Love apuesta por una visión atemporal del mismo, vehiculada por el acompañamiento musical. A diferencia del resto de films anclados en los años ochenta, en los que los personajes principales extraían un aprendizaje de sus actividades delictivas, *The Football Factory* reivindica la auténtica esencia del *hooligan* renunciando a una dulcificación de su futuro y a la nostalgia del pasado. Ningún rastro queda ya del hálito de esperanza visible en el *biopic* de Cass Pennant, al mostrar el mito

del *buen hooligan*, capaz de sustraerse del mundo de la violencia y de rehabilitarse socialmente construyendo una reputación como autor literario y próspero hombre de negocios gracias a la fundación de su propia editorial. Frente a esto, el film de Nick Love denuncia la ausencia de salida y la fascinación autodestructiva que ejerce la espiral de violencia entre la juventud.

El nihilismo de *The Football Factory* es recogido con tintes mucho más sombríos y crepusculares, tanto en la realización, cuanto en su banda sonora,

El *hooligan* constituye el máximo exponente del peligro encarnado por la juventud británica durante las décadas de histeria social de los años setenta, ochenta y principios de los noventa, y un claro ejemplo de la fascinación ejercida por la violencia cotidiana entre el público

por Pat Holden en *Awaydays*. El realizador propone una lectura oscura de la juventud seguidora del Birkenhead, al norte de Inglaterra, cuya única válvula de escape es la huida utópica por mar a otras geografías. Sin embargo, la apertura simbólica que representa el puerto de esta ciudad colindante con Liverpool deviene, a medida que avanza el film, una ilusión, una frontera infranqueable, antes que una posibilidad de cambio, tal y como confirma el suicidio final de uno de los protagonistas. Si la versión privada de Robert Smith de su clásico «*Saturday Night 10:15*» insiste en la soledad de los personajes, únicamente acompañados por el silencio mortuario y el repetitivo sonido «*del goteo de un grifo*» en la noche, las siniestras melodías de Joy Division («*Insight*») ilustran la desolación de una época y de una juventud extinguidas. Con más nostal-

gia que denuncia social, Holden construye una mirada interior por medio del pasado, en el que el *hooliganismo* es un modo de recuperación de un yo ya inexistente. Las letras de «Insight» evocan la pérdida absoluta de cualquier ilusión de futuro de un sujeto formado únicamente por sus recuerdos, y cuya conciencia de su situación es una lanza contra el miedo a la muerte. La confluencia de destinos entre el suicidio final del personaje de Elvis en *Awaydays*, y del líder de Joy Division, Ian Curtis, en 1980, convierte los compases finales de la película en un epitafio, acompañados por una banda sonora que no es sino un réquiem por la muerte de la juventud y de toda una época.

Cabe concluir señalando que la música que se emplea en los filmes se niega a ser delimitada por un solo estilo o franja temporal. Esta es, ante todo, el resultado de diversos movimientos sociales y culturales pertenecientes a varios momentos de la historia reciente de Gran Bretaña. Frente a filmes que retratarían un movimiento concreto y que recurrirían preferiblemente a una banda sonora compuesta esencialmente por temas extraídos de las principales bandas representativas de este, en el caso del cine *hooligan*, las melodías responden al mismo ánimo plural, heterogéneo, mestizo, que evidencia la filosofía del *thug*. Imposible definir, pues, un rock *hooligan* a través de su

Los ritmos tecnológicos de los noventa replazan el sonido punk de los años ochenta, de la misma manera que el lugar de los palos es ocupado por armas automáticas de mayor calibre



Awaydays (Pat Holden, 2009). Cortesía de Red Union Films

expresión cinematográfica. Éste resulta de un maridaje de tradiciones, desde el ska jamaicano hasta el punk-rock, pasando por temas reggae, new wave, pop, house, techno y dance. Es evidente que dicha hibridación es producto de un acompañamiento musical que se quiere reflejo del crisol multiétnico de la Gran Bretaña postcolonial, pero, principalmente, constituye la traslación musical de la idiosincrasia del *casual*. La propia auto-denominación del *hooligan* como *casual*, en español el joven *habitual, desenfadado, de la calle*, es indicativa de la ausencia de diacríticos visuales que revelen una exclusividad vestimentaria o una ideología particular. Sin ninguna definición estética que lo individualice a simple vista salvo la necesaria normalidad e invisibilidad de su atuendo (tanto por limitaciones económicas cuanto para evitar ser reconocidos por la policía), la estética del *casual* pone de manifiesto una estilización fundada en la cotidianeidad de la clase obrera en la glorificación del desheredado. Profundamente ligada al entendimiento del fútbol como actividad *democratizadora* esencialmente de la clase obrera, el *casual* representa el mito de hombre medio, del anti-héroe anónimo. Esta ausencia de filiación estética o ideológica se traslada por igual a una banda sonora heteróclita com-

puesta de tantos estilos como disparidad existente entre los miembros de un club, reunidos exclusivamente por el denominador común del fútbol y de la *nacionalidad*. Frente a la diversidad de tendencias, el origen nacional común de las bandas reconcilia la heterogeneidad musical, reforzando, por medio de la unidad territorial, la difícil indefinición personal y sonora del *hooligan* y de los filmes, en un ejemplo más de *iconización* identitaria del cine, el fútbol y la música en Gran Bretaña. ■

Notas

*Las imágenes que ilustran este texto son fotogramas de *Awaydays*. Agradecemos a David A. Hughes, productor de Red Union Films, la autorización para su reproducción en estas páginas. (Nota del editor.)

¹ La etimología de *chav* es dudosa y se presta a una multitud de orígenes inciertos, desde el acrónimo *Council Housed And Violent* (jóvenes alojados en viviendas de propiedad pública y violentos), hasta su posible origen romaní *chavi* (niño).

² *Thug, yob* y *geezer* remiten al joven violento sin atender a espacio o estética algunos, si bien *thug* suele vincularse al universo futbolístico, mientras que *hoodie* lo caracteriza cubierto de una capucha (*hood*). *Scally* es la forma abreviada de *scallywag*, joven violento, y el acrónimo *ned* (*Non-Educated*)

- Delinquent*) es empleado mayoritariamente en Escocia.
- 3 Orden por comportamiento anti-social.
 - 4 Los orígenes de la voz inglesa *hooligan* son igualmente inciertos, y si bien su uso primigenio, a finales del siglo XIX en Gran Bretaña, refería a cualquier joven violento, en la actualidad se aplica habitualmente al seguidor agresivo de un equipo de fútbol. *Scuttler* es un término sinónimo del *hooligan* original, utilizado con mayor frecuencia en las regiones de Manchester y Salford (TAYLOR, 98; DAVIES, 349). Para un estudio del nacimiento de la violencia juvenil en Gran Bretaña, vid. King (1998).
 - 5 En lugar del correcto *youth* (juventud).
 - 6 El *Daily Mail* publicó el 20 de octubre de 2004 un satírico manual titulado «The A – Z of chavs», ridiculizando los estereotipos basados en su estética, escasa formación académica, y promiscuidad sexual.
 - 7 Respecto de los orígenes mediáticos del *hooliganismo*, vid. Marsh (1977), Roadburg (1980), Dunning, Murphy y Williams (1986), King (1997), Bodin, Robène y Héas (2005).
 - 8 En 1990, antes de ocupar el cargo de Primer Ministro, John Major insistía, en un discurso incesantemente repetido desde entonces, en su voluntad de convertir Gran Bretaña en una *classless society*.
 - 9 En su gran mayoría, las producciones analizadas representan adaptaciones cinematográficas de novelas anteriores, como es el caso de *The Football Factory* (John King, 1997), *Awaydays* (Kevin Sampson, 1998), *Cass* (Cass Pennant, 2002), y *Muscle* (Carlton Leach, 2007).
 - 10 «¡Hostia, pues claro!» (traducción del autor).

Bibliografía

- BODIN, Dominique, ROBÈNE, Luc, y HÉAS Stéphane (2005). Le hooliganisme entre genèse et modernité. *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 85, 61-83.
- DAVIS, Andrew (1998). Youth Gangs, Masculinity and Violence in Late Victorian Manchester and Salford. *Journal of Social History*, 2, 349-369.
- DUNNING, Eric, MURPHY, Patrick, y WILLIAMS, John (1986). Spectator Violence at Football Matches: Towards a Sociological Explanation. *The British Journal of Sociology*, 2, 221-244.

- GILBERT, Francis (2006). *Yob Nation. The Truth About Britain's Yob Culture*. Londres: Portrait.
- KING, Anthony (1997). The Postmodernity of Football Hooliganism. *The British Journal of Sociology*, 4, 576-593.
- (1998). The Rise of the Juvenile Delinquency in England 1780-1840: Changing Patterns of Perception and Prosecution. *Past & Present*, 160, 116-166.
- LOWLES, Nick, y NICHOLLS, Andy (2005). *The A-Z of Britain's Football Hooligan Gangs*. Reading: Milo Books, 2 vols.
- MANDLER, Peter (2006). *The English National Character. The History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair*. New Haven y Londres: Yale UP.
- MARSH, Peter E. (1977). Football Hooliganism: Fact or Fiction. *British Journal of Law and Society*, 2, 256-259.
- PAXMAN, Jeremy (1998). *The English*. Londres: Penguin.
- ROARBURG, Alland (1980). Factors Precipitating Fan Violence: A Comparison of Professional Soccer in Britain and North America. *The British Journal of Sociology*, 2, 265-276.
- SAVAGE, Jon (2007). *Teenage. The Creation of Youth 1875-1945*. Londres: Pimlico.
- TAYLOR, David (2010). *Hooligans, Harlots, and Hangmen. Crime and Punishment in Victorian Britain*. Santa Barbara, Denver, Oxford: Praeger.

Ignacio Ramos Gay (Valencia, 1976) es profesor titular de literatura francesa en la Universitat de València (UV). Licenciado en Filología Inglesa y en Filología Francesa, desarrolla su investigación en literatura comparada, teatro franco-británico y cultura popular. Es autor de *Oscar Wilde y el teatro de boulevard francés* (2007), así como de diversos estudios sobre recepción de géneros teatrales populares publicados en las revistas *Romantisme*, *Nineteenth-Century Prose*, *Revue des Sciences Humaines*, *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, *Pennsylvania Literary Journal*.