

## Fotografía, subculturas y circulación: Reflexiones sobre los skins de Miguel Trillo<sup>1</sup>

Juan Albarrán-Diego  
Universidad Autónoma de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.93058>

Recibido: 15 de diciembre de 2023 • Aceptado: 15 de abril de 2024

**Resumen:** Este artículo propone un análisis del potencial de la fotografía como elemento fundamental en la configuración y difusión de estéticas subculturales. Con tal fin, se estudian las fotografías que Miguel Trillo (Jimena de la Frontera, Cádiz, 1953) tomó de varios skinheads en Londres y Madrid a principios de los años ochenta. Esas imágenes plantean preguntas referidas al acto fotográfico, a las relaciones entre creador y sujetos fotografiados, así como a la capacidad de circulación de la fotografía impresa en fanzines, fotolibros y revistas. El artículo reflexiona en torno a las siguientes cuestiones: ¿En qué condiciones fueron tomadas estas fotografías y cuáles eran los objetivos de retratados, al dejarse fotografiar, y creadores, al pulsar el disparador de sus cámaras?, ¿en qué medida pueden esas fotografías ayudarnos a comprender cómo fueron reinterpretadas (apropiadas, modificadas, popularizadas) determinadas estéticas musicales en contextos más o menos alejados?, ¿qué retos plantean las fotografías y sus soportes impresos, libros o fanzines, a la hora de estudiar los procesos de recepción por parte de los públicos?

**Palabras clave:** Fotografía, fotolibro, movida, skinhead, subculturas.

### ENG Photography, subcultures, and circulation: Reflexions on Miguel Trillo's skins

**Abstract:** This article proposes an analysis of the potential of photography as a key element in the configuration and dissemination of subcultural aesthetics. To that end, we study the photographs of several skinheads taken by Miguel Trillo (Jimena de la Frontera, Cádiz, 1953) in London and Madrid in the early 1980s. These images raise questions about the photographic act, the relationship between photographer and photographed subjects, and the circulation capacity of photography in photobooks, magazines and fanzines. The article reflects on the following questions: Under what conditions were taken these photographs and what were the objectives of both portraited subjects and creators? To what extent can these photographs help us to understand how certain styles were reinterpreted (appropriated, modified, popularized) in different contexts? What challenges emerge when studying print photographs and its reception?

**Keywords:** Movida, photobook, photography, skinhead, subcultures.

**Sumario:** 1 Introducción. 1.1. Estado de la cuestión. 1.2. Preguntas, objetivos e hipótesis. 1.3. Metodología. 2. Skinheads, made in London. 3. Subculturas en el Madrid de los ochenta. 4. A modo de conclusión. Referencias

**Cómo citar:** Albarrán-Diego, J. (2024). Fotografía, subculturas y circulación: Reflexiones sobre los skins de Miguel Trillo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3), 663-672. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.93058>

<sup>1</sup> Parte de esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto *Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España* (PID2019-105800GB-I00).

## 1. Introducción<sup>2</sup>

### 1.1. Estado de la cuestión

En diciembre de 2016 comencé a trabajar en el proyecto *Miguel Trillo. Doble exposición*, que se inauguró en el Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M, Móstoles) en junio de 2017. La exposición revisaba las dos primeras muestras individuales del fotógrafo Miguel Trillo (Jimena de la Frontera, Cádiz, 1953), celebradas en la Galería Ovidio (*PopPurri. Dos años de música pop en Madrid*) y en la Sala Amadís (*Fotocopias. Madrid-London*) en 1982 y 1983, respectivamente. Con tal fin, se produjeron sendos espacios que evocaban las particularidades de aquellas dos muestras. Se trataba, por tanto, de una exposición de exposiciones que tematizaba las aportaciones del artista en el territorio de la cultura fotográfica madrileña y, en concreto, en el ámbito del montaje expositivo. Al mismo tiempo, el proyecto para el CA2M quería, en la medida de lo posible, desvincular a Trillo de la movida para poner su trabajo en diálogo con el de otros fotógrafos europeos que, en los mismos años, habían documentado culturas juveniles en la ciudad de Londres. Trillo había empezado a viajar a la capital británica en 1980. Allí quedó impresionado por la variedad de “pintas” que lucían los jóvenes, rockers, nuevos románticos, mods, punks o skins. Muchas de las fotografías que tomó en esos viajes (no todas) fueron expuestas como fotocopias en color en la Sala Amadís en 1983.

Es decir, si el trabajo de Miguel Trillo había sido interpretado y valorado, de manera un tanto restrictiva, en relación con la nueva ola y la movida madrileñas, junto a fotógrafos como Alberto García-Alix, Ouke Leele y Pablo Pérez-Mínguez (Chiról, 2004; Sánchez, 2007; Beaupré, García Herrá, Trillo, y Gallero, 2020), la exposición que pudo visitarse en el CA2M lo situaba en un territorio transnacional en el que su obra convivía y dialogaba con la de otros creadores interesados en las estéticas subculturales del momento que habían dirigido sus objetivos sobre esos mismos jóvenes. En un apartado de la exposición, se mostraba una selección de fotolibros firmados por Salvador Costa, Chris Steele-Perkins, Nick Knight, Janette Beckman, Karen Knorr, Derek Ridgers y Paul Hallam. A principios de los ochenta, todos ellos habían documentado las subculturas londinenses que fascinaron a Trillo<sup>3</sup>; todos habían publicado, entonces o después, fotolibros sobre el particular. Uno de aquellos volúmenes, *Skinheads* (1982) de Nick Knight, fue adquirido por Trillo en uno de sus viajes de principios de los ochenta, junto con otros muchos fanzines y publicaciones musicales.

En la exposición, por tanto, el soporte impreso no solo era un recurso barato para mostrar fotografías, sino que, antes que nada, era el medio idóneo para llamar la atención sobre el carácter material y la capacidad de circulación y subjetivación de las imágenes. En la misma sección en que podían verse los referidos fotolibros, se exponían ejemplares del fanzine *Rockocó*, que Trillo autoeditó entre 1981 y 1985 para difundir, siempre sin firmar, las fotografías que tomaba en calles y salas de conciertos madrileñas. Salvo el primero, cada número estuvo dedicado a una o varias tribus urbanas (Trillo, 2017).

### 1.2. Preguntas, objetivos e hipótesis

*Rockocó* era una publicación fotocopiada en formato A4, grapada, barata y autogestionada, con una maquetación diferente para cada número y una estética punk (imágenes de baja calidad montadas sobre cartulinas, a menudo recortadas en formas poco convencionales, textos impresos con letraset o dymo, etc.) inspirada en los fanzines que el artista había conocido en Inglaterra (Worley, 2015). A buen seguro, el fanzine contribuyó a popularizar las estéticas subculturales con las que Trillo tomó contacto en Londres y que proliferaban en el Madrid de la movida. Fotofanzines y fotolibros tienen un tacto, un olor y un peso determinados. Pueden prestarse o enviarse por correo. La persona que sostiene entre sus manos cada ejemplar obtiene una experiencia particular, diferente a la de cualquier otra persona, al pasar sus páginas y ver a jóvenes que miran a la cámara y muestran los signos de adscripción a un grupo: las chupas de los rockers, las botas Martens de skins y punks, las parkas de los mods, las melenas de los heavies, etc. Esos individuos se exponen al objetivo del fotógrafo y, por extensión, a las miradas de quienes consumimos las imágenes impresas, en 1982 o en 2022.

Las publicaciones, por tanto, deben considerarse como vectores de subjetivación y canales para la circulación de culturas juveniles, formas de vestir y patrones de vida no normativos. Las fotografías de skinheads que Miguel Trillo tomó en Londres y Madrid plantean algunas preguntas referidas al acto fotográfico, a las relaciones entre fotógrafo y sujetos fotografiados y a la capacidad de circulación de las publicaciones, como contenedores de modas y estilos: ¿En qué condiciones fueron tomadas estas fotografías y cuáles eran los objetivos de retratados, al dejarse fotografiar, y creadores, al pulsar el disparador de sus cámaras? Resulta evidente que los contextos británico (thatcherismo) y español (transición) en que trabajó Trillo estaban muy alejados política, económica y culturalmente, pero ¿qué conexiones pueden señalarse en los modos de vestir, comportarse o posar de la juventud londinense y madrileña fotografiada por Trillo y otros creadores en la primera mitad de los ochenta?, ¿en qué medida pueden esas fotografías ayudarnos a comprender cómo fueron reinterpretadas (apropiadas, modificadas, popularizadas) determinadas estéticas musicales en espacios más o menos alejados? A buen seguro las imágenes impresas llegaron a constituir modelos para jóvenes consumidores de tendencias, ¿qué retos plantean las fotografías y sus soportes, libros o fanzines, a la hora de estudiar los procesos de recepción por parte de sus públicos?

<sup>2</sup> Siguiendo la recomendación de la RAE, en este texto se utiliza el masculino como genérico.

<sup>3</sup> Puede encontrarse una revisión de algunos de los debates acerca del concepto de subculturas y sus limitaciones en Hemond-halgh (2007).

Tomando estas preguntas como puntos de partida, los objetivos de este ensayo son: a) poner en valor el enorme potencial de las imágenes fotográficas para difundir estilos y estéticas vinculadas a las subculturas de finales de los años setenta y principios de los ochenta; b) problematizar la inexistencia de un origen u original de una estética subcultural (la skin, en este caso) partiendo de una reconsideración de las redes de difusión de referencias visuales y de la autoría distribuida que estas representan; y c) analizar un pequeño repertorio de casos que demuestran hasta qué punto la relación fotógrafo/fotografiado encierra un mecanismo de producción performativa de identidad subcultural.

Tradicionalmente, y por extraño que pueda parecer, en el estudio de las subculturas los elementos visuales han tenido un papel secundario. Los Estudios Culturales británicos y buena parte de sus críticos y usufructuadores han prestado atención a medios de masas como revistas ilustradas, películas o programas de televisión y han levantado marcos teóricos sobre una base semiótica, en los que, *a priori*, lo visual tiene o debiera tener un peso considerable. Pese a ello, llama la atención el escaso interés que los trabajos sobre subculturas provenientes de la tradición de los Estudios Culturales, en su heterogeneidad, han mostrado hacia las imágenes, su materialidad, ámbitos discursivos, regímenes de producción, circulación y consumo. En investigaciones tan influyentes como las compiladas por Stuart Hall y Tony Jefferson en el clásico *Rituales de resistencia* (2014 [1975]) o en el trabajo de Dick Hebdige (2004 [1979]) apenas hay alusiones a problemas relacionados con las imágenes y su visualidad<sup>4</sup>. Tampoco en los *readers* de referencia sobre subculturas y postsubculturas editados respectivamente por Ken Gelder (2005) y David Muggleton y Rupert Weinzierl (2003), o en el volumen colectivo sobre música popular de Andy Bennett, Barry Shank y Jayson Toynbee (2006).

Por supuesto, existen algunos estudios que sí se han ocupado de las imágenes, como las investigaciones de Angela McRobbie (1991) sobre revistas ilustradas dedicadas a un público femenino, si bien parecen una excepción en el campo. Puede afirmarse, por tanto, que existen pocas investigaciones que hayan prestado atención a las relaciones entre fotografía y estilos subculturales (en un sentido lato: tribus urbanas, culturas juveniles, etc.), desde una perspectiva histórica (Beaupré, 2014) o en sus actualizaciones artísticas o archivísticas (Ferrer, 2015; Rousch, 2009). El presente ensayo trata de paliar ese vacío asumiendo, como punto de partida, que las imágenes son algo más que ilustraciones en el marco de investigaciones sociológicas o fuentes primarias para el estudio de procesos históricos y formaciones sociales. Las imágenes son agentes que intervienen de manera activa en esos procesos y formaciones. En lo que aquí nos ocupa, desempeñan un papel fundamental en la construcción de estilos y subjetividades. Dirigir las preguntas formuladas más arriba (a las que se irán añadiendo otras a lo largo del texto) a las fotografías de skinheads que Trillo tomó en Londres y Madrid puede contribuir a tomar consciencia de la relevancia de las imágenes en la configuración de identidades subculturales.

### 1.3. Metodología

Este artículo propone una reflexión en primera persona, que parte de mi experiencia personal como investigador, comisario y consumidor de imágenes. Basculando entre los Estudios Culturales, los Estudios Visuales y la Historia del Arte, trato de incorporar mi subjetividad a la producción de sentido en torno a las fotografías aquí convocadas; localizar, en mis procesos de investigación (rastreo de imágenes, conversaciones, intercambios de correos, desarrollo de hipótesis, etc.), en la trama misma del trabajo de lectura y en las preguntas que de esta se desprenden, elementos desde los que responder a las preguntas planteadas de una forma lo más autoconsciente y situada posible.

## 2. Skinheads, made in London

Un día del verano de 1981 Miguel Trillo paseaba por Leicester Square, entre Covent Garden y el Soho de Londres. Era la segunda vez que viajaba a Inglaterra aprovechando las vacaciones estivales de su trabajo como profesor de educación secundaria. Trillo se acerca a un grupo de seis jóvenes skinheads, chicos y chicas, con su cámara colgada al cuello. Estos se dejan llevar y permiten que les fotografíe. En una de las tomas en blanco y negro que Trillo hizo esa tarde, un skin mira fijamente al objetivo con gesto serio y tranquilo [Fig. 1]. Viste una cazadora vaquera y está sentado en un banco. El plano medio no nos deja ver sus manos, que probablemente reposen sobre su regazo. Tras él, un frondoso seto. En el respaldo de madera, a su derecha, una pintada marca el territorio: "skins". La cabeza rapada e inclinada hacia abajo permite que leamos con claridad un tatuaje. En su frente una cruz; sobre ella, en el cuero cabelludo, "Made in London". Tatuaje hecho en Londres, estética nacida en Londres, individuo criado en un barrio de Londres, fotografía tomada en el corazón de Londres. La imagen reivindica una territorialidad, un espacio físico y cultural como origen de una estética y un modo de vida. La originalidad de ese cuerpo tatuado, similar pero diferente a tantos otros, estaría vinculada a esa ciudad, a los anhelos y problemas de sus habitantes, a sus potencialidades como ecosistema idóneo para el desarrollo de las subculturas de clase trabajadora que se sucedieron desde los años cincuenta. Pero, ¿puede reivindicarse la originalidad de algo que lleva un sello de fábrica (*made in...*) y que, por tanto, parece producido en serie como cualquier otro objeto de consumo; un sello que certifica la autenticidad al tiempo que tiende a homogeneizar las apariencias y formas de sociabilidad de grupos de jóvenes?

<sup>4</sup> Aunque *Rituales de resistencia* estaba ilustrado con algunas fotografías, ninguno de los textos contenidos en el libro proponía un análisis de las mismas.



Figura 1. Miguel Trillo, Leicester Square, 1981, cortesía Miguel Trillo



Figura 2. Autoría y fecha desconocidas, probablemente 1981-1982,  
<https://www.pinterest.es/pin/skins--413768284487210649/>

Mientras preparaba la exposición de Miguel Trillo localicé en Internet otra fotografía del mismo sujeto que posó para él en Leicester Square. Se trata de un primer plano del skin, que aparenta tener la misma edad que en la foto de Trillo. En algunos sitios web, la fotografía ha sido atribuida a Derek Ridgers; en otros, a Nick Knight, dos conocidos autores británicos que, en esos mismos años, documentaron la subcultura skinhead [Fig. 2]. Sus libros estuvieron presentes en el referido proyecto del CA2M. Ridgers y Knight me confirmaron a

través de sendos correos electrónicos que la fotografía no es suya, algo que sospechaba porque la imagen en cuestión no aparecía en sus publicaciones. No he conseguido averiguar quién es su autor. Ambos, no obstante, dicen haber hecho fotos de ese mismo skin, llamado Bonner.

En efecto, en una fotografía que Ridgers tomó en Leicester Square en 1981, en el mismo lugar en que Trillo hizo la suya días, semanas o meses después, puede verse a un grupo de skins posando para él [Fig. 3]. La fotografía en cuestión no está incluida en el libro en el que Ridgers recuperó sus fotografías de skins (Ridgers, 2014), sino que fue difundida en el perfil de Facebook de la editorial Omnibus Press el 9 de junio de 2015. No hubiese reconocido a Bonner en esa imagen de 1981, sin su tatuaje y con el pelo más largo, de no ser por un comentario que afirmaba: “Una imagen de Booner muy joven, antes de tatuarse la cara”. El joven viste una cazadora bomber, un pantalón vaquero claro y unas botas manchadas de pintura blanca. Parece feliz posando para Ridgers, performando su identidad skin junto a sus amigos. El fotógrafo ha explicado que a los miembros del grupo, en general, les gustaba ser fotografiados. Es evidente que cuando un joven se viste de manera tan llamativa está buscando atraer miradas y provocar una reacción (¿sorpresa, empatía, deseo, miedo, rechazo, respeto?) en los espectadores. En otra escena que Ridgers capturó esa misma tarde (Ridgers, 2014, pp. 12-13), vemos a Bonner en un segundo plano esnifando pegamento de una bolsa de plástico. Poco después decidió hacerse un tatuaje que le convertía en el skinhead de su grupo más llamativo en términos visuales, reclamó para un fotógrafo venido desde Madrid en busca de “pintas” que llevarse de vuelta. Nadie robó ni capturó la imagen de Bonner. Él mismo la construyó, de manera más o menos consciente, a partir de referentes visuales (las ropas que vestían sus amigos, imágenes vistas en prensa o portadas de discos, etc.), en una relación de confianza y complicidad con los productores de imágenes.



Figura 3. Derek Ridgers, Leicester Square, 1981, difundida en el perfil de Facebook de la editorial Omnibus Press el 9 de junio de 2015, <https://www.facebook.com/635580903226380/photos/a.635589389892198/807599259357876/?type=3>

Varios fotógrafos, Trillo, Ridgers y Knight, entre otros, se interesaron por un mismo sujeto: Bonner. Esta coincidencia es algo más que una simple curiosidad. La imagen “Made in London” de ese skin resultaba muy atractiva para creadores que, por motivos diferentes, trataban de conseguir tomas de jóvenes de apariencias poco convencionales. Podría decirse, incluso, que sus estilos estaban supeditados a un imperativo visual. Hecho en Londres... para ser fotografiado, para constituirse en una imagen que viajará por todo el mundo gracias al medio impreso utilizado por creadores que merodeaban por la ciudad en busca de sujetos a los que fotografiar. El rostro tatuado de Bonner era visualmente impactante. Basta oír los libros de Gavin Watson (1994) o de los citados Ridgers y Knight para darse cuenta de que el tatuaje “Made in London” no era demasiado frecuente entre los skins británicos del momento<sup>5</sup>. La cruz en la frente era bastante más común, al menos desde principios de los ochenta. Aunque el origen del tatuaje resulta difícil de rastrear, en la cultura skin suele relacionarse con una frase apócrifa atribuida a Margaret Thatcher: “Deberíamos crucificar a todos los cabezas rapadas”. La cruz, como símbolo cristiano, además de un elemento intimidatorio para los emigrantes musulmanes, blanco frecuente de sus cacerías (*paki bashing*), incorpora la amenaza de la *dama de hierro* y alude al sacrificio asumido por todo miembro del colectivo. Su fidelidad al grupo, forma de vida

<sup>5</sup> Tanto Knight como Watson eran skins a principios de los ochenta, no así Ridgers. Knight tomó sus fotografías entre 1980 y 1981; Ridgers, entre 1979 y 1984; las escasas fotografías datadas del libro de Watson se extienden desde 1980 a 1988.

y estética conllevan el rechazo de la sociedad y del poder político. Es muy probable, a su vez, que el tatuaje de Bonner tuviese en esos momentos un carácter icónico gracias, en buena medida, a una fotografía que el reportero del *Daily Express*, John Downing, tomó el 7 de abril de 1980 en Southend.

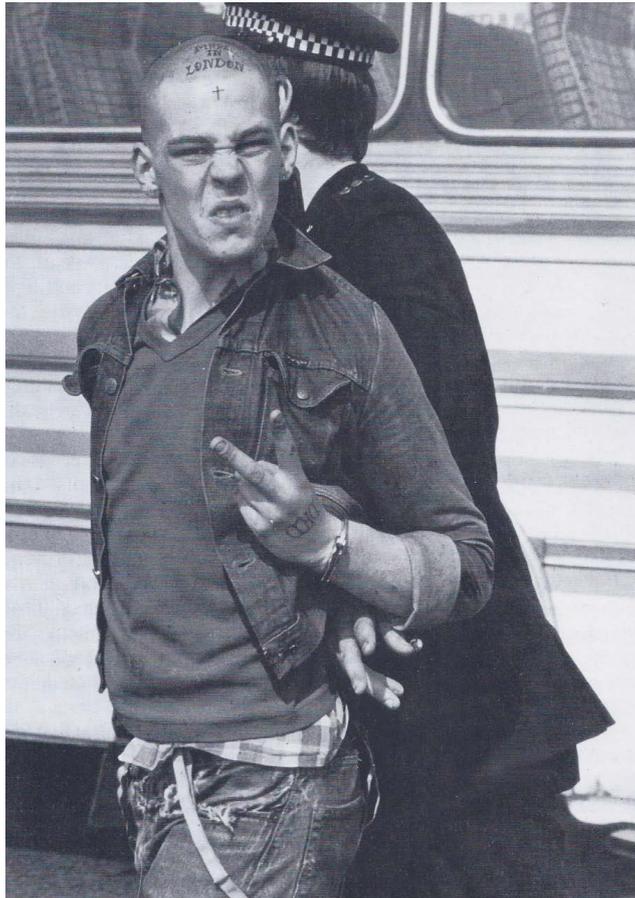


Figura 4. John Downing, Southend, 7 de abril de 1980, publicada en Nick Knight, *Skinheads*, 1982

Aquel día, como en tantas otras festividades, grupos de mods, teddys y skinheads habían viajado desde Londres hasta esa localidad costera. Y, como en otras ocasiones, la policía estaba preparada para escoltar a los invasores vacacionales desde la estación de ferrocarril hasta la playa e intervenir en las más que probables peleas. Varios reporteros gráficos también estaban al acecho. Downing pudo fotografiar las correrías de los skins por el paseo marítimo, incluyendo palizas y detenciones. Entre las imágenes que tomó ese día, hay una especialmente popular en la cultura skinhead, reproducida en camisetas, fanzines y tatuajes, así como en el libro de Knight (1982). Un joven cabeza rapada, conducido por un policía, mira desafiante a la cámara mientras hace el signo de la victoria con su mano derecha esposada a la espalda [Fig. 4]. En la cara, el mismo tatuaje que se hizo Bonner algunos meses después: “Made in London”. Tatuarse la cara, no los nudillos, un brazo, el pecho o la espalda, debía ser una decisión difícil, casi temeraria. Un tatuaje como éste marca de por vida al sujeto. El pelo crece, el vestuario puede renovarse, pero el tatuaje permanece. Y con él la adscripción a un grupo, a su historia y a los mitos sociales que lo envuelven. El 8 de abril de 1980, el *Daily Express* llevaba en su portada dos fotografías de Downing en las que un grupo de skins pateaba a otro joven tendido en el suelo. El titular rezaba: “¡Bestias! La banda de las botas se ensaña con una víctima”. En el contexto británico, el nacionalismo “Made in London”, el orgullo de pertenencia a un colectivo, el deseo de responder a toda autoridad y la violencia callejera estaban unidos de manera indisoluble en la cultura visual skinhead.

### 3. Subculturas en el Madrid de los ochenta

El retrato que Trillo hizo a Bonner aquel verano de 1981 no pudo verse en la referida exposición celebrada en la Sala Amadís en 1983. Las tomas londinenses que el fotógrafo mostró en *Fotocopias. Madrid-London* eran en color, y Booner fue fotografiado en blanco y negro. ¿Qué sentido tenía mostrar en una misma exposición fotografías de jóvenes punks, mods o siniestros hechas en Londres y Madrid?, ¿cómo fueron recepcionadas esas imágenes?, ¿cómo se hubiese interpretado la fotografía de un skinhead de haber sido expuesta en Madrid, dos años después de un golpe de estado militar? Podría pensarse que Trillo mostraba el lugar de origen de unas estéticas que eran reinterpretadas en el Madrid de la movida. Original y copia, centro desde el que se irradian modelos consumidos en una periferia en la que esas estéticas han sido a menudo interpretadas como simples derivados. Sin embargo, de una exposición en formato fotocopia que impugnaba el concepto mismo de original fotográfico (copia de autor, tiraje limitado) solo puede desprenderse una lectura

algo más compleja, menos mecánica, de las relaciones entre original y copia. ¿Puede hablarse, acaso, de un original, de un origen, a propósito de las subculturas nacidas de la hibridación de estilos, especialmente a principios de los ochenta, cuando rockers y mods vivían sus respectivos *revivals*, impulsados por películas como *Grease* (Randal Kiesel, 1978) y *Quadrophenia* (Frank Roddam, 1979); cuando resultaba evidente que el estilo de los skins estaba muy influenciado por la estética punk que sacudió a la sociedad británica en el verano de 1976?

No existe un momento original en la producción de un estilo del cual se sigan copias, algo que las fotografías de Trillo ilustran a la perfección. Dick Hebdige ha explicado que el estilo de la juventud jamaicana que poblaba los suburbios británicos en los años cincuenta (clave en el desarrollo de las subculturas mod y skin) no era sino “una forma refractada de la estética rastafari, copiada de las portadas de los álbumes importados de reggae y declinada para satisfacer las necesidades de los inmigrantes de segunda generación. Era un rastafarismo mediatizado” (Hebdige, 2004, pp. 64-65). Desde esta perspectiva, cabe entender el estilo como un código reelaborado y transmitido a través de imágenes. Su expansión estará, por tanto, condicionada por materiales audiovisuales (vídeos musicales, películas, conciertos, programas de televisión) e impresos (fanzines, flyers, carteles, prensa musical, pegatinas, portadas de discos, etc.), que circulaban de mano en mano entre los jóvenes vinculados a una estética subcultural, incluida la skin (Mott, 2020; Kidd, 2021).

Hay que tener en cuenta, por otra parte, el contexto de recepción de las fotografías que Trillo expuso en Amadís en 1983. Tras el desmantelamiento del franquismo, la movida supuso una eclosión de sonidos salpicados de nuevos referentes musicales y de los estilos a ellos asociados. Desde finales de los años setenta, la España transicional asistió a un desarrollo simultáneo de subculturas que habían surgido, y, en ocasiones, desaparecido y resucitado en otros lugares en un lapso muy corto de tiempo. Una juventud deseosa de modernidad consumía música, ropa y comportamientos sin importar demasiado su procedencia. Esa especie de recepción desprejuiciada y anacrónica (en el mejor de los sentidos) debe hacernos pensar que las estéticas apropiadas estaban a menudo desconectadas de los contextos que las habían visto nacer y tenían, por tanto, un significado muy diferente. No podía tener el mismo sentido vestir como un skin en el Londres de 1981 que en los alrededores de la sala Rockola en 1984.

La historiografía sobre el particular coincide en señalar que la subcultura skinhead había surgido en el East End londinense y otras ciudades inglesas a finales de los años sesenta de la confluencia entre los estilos de los rude boy de origen antillano y de los hard mods (Marshall, 1994; Hebdige, 2004, pp. 80-85; Viñas, 2022). Los skins heredaron de estos grupos el cuidado por la vestimenta y el interés por la música jamaicana (ska, rocksteady). El pelo corto y el obrerismo skin constituían una respuesta directa al espíritu hippie (Brake, 1974). La primavera skinhead, no obstante, duró poco. Hacia 1973, las botas Martens, los tirantes y las cabezas rapadas casi habían desaparecido del paisaje urbano británico y no volvieron a ser habituales en calles y clubs hasta finales de la década, tras la irrupción del punk. Es entonces cuando una facción del movimiento skin osciló hacia la extrema derecha. El orgullo de pertenencia a un colectivo desembocó en un nacionalismo violento y xenófobo, al tiempo que organizaciones de corte fascista (National Front, British Movement) trataban de atraer a los skinheads a su órbita de influencia (Marshall, 1994, pp. 133-136; Viñas, 2022, pp. 191-199).

La penetración de la cultura skin en el contexto español ha sido bien estudiada (Viñas, 2012, pp. 244-265). Los primeros grupos, muy reducidos, aparecieron a principios de los ochenta en el seno de la escena punk. A partir de 1984, la estética de grupos como Decibelios en Barcelona, Kortatu en País Vasco o III Guerra Mundial en Madrid contribuyó a expandir el uso de bombers, botas militares y cortes al cero, a menudo con un conocimiento superficial de la historia y connotaciones del estilo y, todavía, sin apenas vínculos con la extrema derecha. La aparición de skinheads filofascistas llegaría algo después entre los seguidores más fanáticos de clubs de fútbol. La cobertura de sus acciones violentas por parte de los medios de comunicación fue determinante para que todo lo skin fuese identificado como neonazi, caracterización que no se corresponde con la heterogeneidad del movimiento en nuestro país, donde la división entre grupos de extrema izquierda y extrema derecha, nacionalistas españoles y nacionalistas vascos o catalanes, produjo una fragmentación si cabe mayor que en otros contextos europeos.

En el Madrid de 1983 la información sobre el estilo skinhead era muy escasa y, en consecuencia, muy pocos de entre quienes visitaron la exposición de Miguel Trillo en la Sala Amadís podrían haber visto en su fotografía de Bonner a un peligroso fascista. El “Made in London”, de haber sido exhibido, todavía no habría podido significar supremacismo, fascismo y violencia callejera. Y mucho menos disuelto en el magma visual de estilos que poblaban aquel gran fanzine trasladado a las paredes de la sala. Nunca es fácil valorar la recepción de una imagen por parte de un público diverso y difícil de definir. ¿Cómo objetivar la experiencia subjetiva de quien mira una fotografía colgada en la pared u ojea un fanzine que le ha prestado un amigo? En la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía se conserva un vídeo de la inauguración de la exposición en Amadís. El documento, de treinta minutos de duración, permite conocer las peculiaridades del *display* y el ambiente que reinaba el día de la apertura. Trillo había recubierto las paredes de la sala de plástico negro. El cubo blanco se había convertido en una caja negra, escenario perfecto para una pequeña fiesta. Las fotocopias estaban pegadas al muro con cinta de colores. De fondo, sonaban bandas de la nueva ola madrileña. Multitud de jóvenes paseaban por el espacio mirando las fotografías, charlando, fumando, bebiendo e, incluso, bailando. Quizás trataban de reconocer a alguna cara amiga (o a sí mismos), se sorprendían ante poses y muecas o quedaban fascinados por la profusión de chupas, botas, abalorios, tatuajes y peinados imposibles; a buen seguro, muchos tomaban ideas para modernizar su aspecto en una próxima salida nocturna.

No parece descabellado suponer que algunos de los asistentes a la inauguración conocían *Rockocó* y estaban familiarizados con el modo de trabajo de Trillo. El fanzine se distribuía en tiendas de música y ropa del centro de Madrid, a los que el fotógrafo llevaba los ejemplares en persona. El punto de venta más importante era un puesto de complementos punk del rastro, a la altura del número 21 de la Plaza de Cascorro. El fanzine circulaba de mano en mano entre jóvenes que adquirirían la publicación junto con un disco o una camiseta, entre algunos de los mismos sujetos, por tanto, que aparecían o eran susceptibles de aparecer en las fotografías impresas en esas páginas. No hay que perder de vista que subculturas y moda estaban íntimamente relacionados. La forma de vestir constituía el elemento central del estilo, tal y como fue definido por los autores vinculados al Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS, 1964-2002) de la Universidad de Birmingham (Clarke, 2014). Los estudiosos de Birmingham encontraron en las transformaciones de las subculturas juveniles uno de los fenómenos sociales más interesantes de la Inglaterra de posguerra. En ellas se podían leer las contradicciones de clase que tenían que negociar los jóvenes nacidos en el seno de familias trabajadoras; jóvenes que se socializaban en ambientes marcados por nuevos hábitos de ocio y consumo, tensas relaciones con comunidades de inmigrantes afrocaribeños y una pérdida generalizada de las expectativas vitales de la generación de sus padres (Hebdige, 2012; Hebdige, Feixa, Guerra, Bennett y Quintela, 2019). La ropa era uno de los artefactos materiales que la juventud ponía en juego en sus tiempos de ocio. Y lo hacía de manera activa y creativa, a través de un proceso de bricolaje que implicaba la selección, apropiación y reordenación de prendas, objetos e imágenes, mercancías al fin y al cabo. Tal práctica contribuía a definir la identidad del individuo en el seno del colectivo en un proceso cuyo significado no es fácil descifrar. Las “pintas” son signos polisémicos, a menudo ambivalentes, para los cuales no existe una interpretación que pueda considerarse adecuada.

Revistas como *ID*, editada en Londres desde 1980 y centrada en moda urbana, o, salvando las distancias, *Rockocó*, contenían repertorios de imágenes, prendas y actitudes que podían ser combinadas por los jóvenes, a menudo, sin que existiese una continuidad entre su universo ideológico y extracción de clase, por un lado, y la estética musical de la que participaban, por otro. En el Madrid de la movida, en una escena en plena transformación, menos definida en términos de clase que los contextos estudiados por los pioneros de los Estudios Culturales británicos (o, al menos, menos definida de lo que los investigadores de Birmingham quisieron ver en sus objetos de estudio), la reinterpretación de esos signos visuales daba resultados si cabe más eclécticos. Algunos de los personajes que aparecieron en *Rockocó* lo hicieron en dos números diferentes. Es decir, podían ser mods en 1981 y siniestros en 1983. La movilidad de estilos e identidades que Trillo captó con su cámara, y que no es ni mucho menos privativa del contexto español, parecía corresponderse con la efervescencia y heterogeneidad musical de la nueva ola, así como con la expansión de unas industrias culturales que estaban reconfigurándose a gran velocidad (Fouce, 2006; Carmona, 2009).

#### 4. A modo de conclusión

En un intercambio de correos mantenido con Trillo en octubre de 2021, el artista explicaba que

cuando publiqué el número 2 de *Rockocó*, *Especial Punkis*, todavía no había skins en Madrid. De haber habido los hubiera incluido en ese número, pues al principio compartieron pandillas. Hasta 1983 ó 1984 no empezaron a verse algunos [skinheads]. En 1984, en los lavabos de Rock-Ola, tengo retratado a Juanote [bajista del grupo Tercera Guerra Mundial], tal vez el skin más conocido entonces. Como curiosidad, el primer skin que fotografié (1981) (y tal vez fuera el primero en Madrid) fue un ex mod llamado Kiko y que creó el sello discográfico Spansuls Records. Me enteré con el tiempo de que su padre era el histórico del PCE, Simón Sánchez Montero (Trillo, M., comunicación personal, 14 de octubre de 2021).

En la exposición *Miguel Trillo. La primera movida*, organizada dentro de la programación del festival PhotoEspaña 2020 con fondos procedentes del Archivo Lafuente, fueron recuperadas algunas páginas inéditas de *Rockocó*. Planchas ya montadas que no llegaron a ser incluidas en el fanzine. Entre las que no fueron publicadas, puede verse una fotografía de un grupo de cuatro jóvenes, tres chicos y una chica [F5]<sup>6</sup>. A la izquierda, con una pose similar, pierna derecha flexionada con el pie apoyado en la pared, dos cabezas rapadas llevan tirantes. El segundo por la izquierda, con botas de boxeo, es Juanote<sup>7</sup>. A su derecha, la chica también viste tirantes, una camisa a cuadros y un pantalón desteñido. El cuarto individuo saca la lengua y hace el gesto de la victoria con su mano derecha. Cinturón y muñequera de tachuelas le dan un aire más punk.

Es imposible saber cómo llegaron esos jóvenes a definir su(s) estilo(s). Tal vez un amigo o un hermano mayor les habló por primera vez de qué significaba ser un skin. Aunque sea más improbable, quizás cayó en sus manos un número de *ID* recién llegado de Londres en el que aparecían imágenes de cabezas rapadas, por ejemplo, en el número 8 de 1982, con fotografías de James Palmer acompañadas de las descripciones de los atuendos de la pareja skin fotografiada. También resulta difícil saber cómo hubiese sido recepcionada la fotografía que Trillo tomó en 1984 de haber sido publicada en *Rockocó*. A buen seguro hubiese contribuido a difundir la estética skin como una de las culturas que poblaban las calles y bares de

<sup>6</sup> Aunque en el catálogo de la exposición la fotografía aparece datada en 1982, fue tomada en 1984. En otra imagen de la serie, puede apreciarse que los carteles del fondo anuncian un concierto de Tercera Guerra Mundial, la banda de Juanote, creada en 1984.

<sup>7</sup> Puede verse un breve semblante de Juanote en el libro de Domínguez (2020, 94-96).

la ciudad. Sí sabemos lo que Trillo había visto antes de tomar esa fotografía en el Madrid de 1984. Tenía información sobre la subcultura skinhead. La había podido fotografiar en Londres (cómo olvidar a Bonner y a sus amigos en Leicester Square) y conocía las imágenes de Knight y Downing. Trillo mira y fotografía a los skins madrileños a través de su propia memoria visual, inmerso en una red de imágenes en la que conviven lo vivido en Londres y lo que podía ver en Madrid.



Figura 5. Página inédita de Rockocó, 1984, cortesía Miguel Trillo (fragmento), publicada en el catálogo *Miguel Trillo. La primera movida, La Bahía, 2020*.

Para Juanote y sus amigos, el sentido de pertenencia a un grupo y la voluntad de expresarse y socializar a través del estilo (vestimenta, actitudes, modo de vida, gustos musicales, etc.) era tan fuerte como la de Bonner. Pese a ello, algún lector podría pensar, al comparar las imágenes de Bonner [Fig. 1] y Juanote [Fig. 5], que el segundo es menos auténtico que el primero, no solo por la indumentaria del madrileño o por los tatuajes del londinense, sino porque el contexto socio-cultural y la supuesta extracción de clase de este último garantizarían su autenticidad skin, “Made in London”. El problema de la autenticidad ha sido un elemento clave en las críticas al paradigma de análisis del CCCS. David Muggleton ha explicado que no puede vincularse dicha autenticidad (la pertenencia genuina a un grupo) con un “momento original de innovación estilística colectiva en el seno de la clase obrera” (2000, p. 20), como a menudo sucedía en los trabajos de investigadores vinculados al centro de Birmingham. Para Muggleton es fundamental atender a los deseos y memorias de los individuos y no tratar de acomodar sus experiencias vitales, siempre diversas, a teorías sociológicas más o menos operativas. El énfasis en la autenticidad generaría una apariencia de falsa homogeneidad en las vivencias y estéticas de los jóvenes que no se ajusta a una realidad mucho más compleja.

Me gustaría haber entrevistado a Juanote y Bonner<sup>8</sup>, aunque no estoy seguro de que sus reflexiones, reelaboradas casi cuarenta años después de las tomas de Trillo, pudieran aportar datos o argumentos con los que responder a las preguntas por la imagen que movilizan este ensayo. En cualquier caso, volviendo a la autenticidad entendida como condición de pertenencia a un grupo (skinhead), teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí, parece pertinente reconocer en el trabajo del fotógrafo una cierta capacidad para producir ese sentido de colectividad. La fotografía autentifica, produce performativamente identidad. Hace lo que enuncia: tú, fotografiado como skin. De manera paradójica, eso sí, la autenticidad no reside en un momento original (en qué barrio vives, cómo de skin eres), sino, antes bien, en una puesta en escena. Las fotografías de Ridgers [Fig. 4] y Trillo [Fig. 5] dan carta de naturaleza al individuo en tanto miembro del grupo skin. En ambos casos, negociar un marco para la toma, posar y mirar a la cámara, a sabiendas de las “pintas” con las que cada cual había salido de casa, supusieron un cierto reconocimiento de identidades individuales y colectivas. Estilo y poses constituían a esos jóvenes como sujetos, al tiempo que atraían la atención de creadores que iban a mediar para que sus fotografías circularan, les y nos sobreviviesen. Bonner y Juanote configuraron su imagen a través del consumo de referentes visuales. Su fotografía, a su

<sup>8</sup> Desconozco si Juanote vive. En marzo de 2020, en un hilo de comentarios que siguió a la publicación de una fotografía de Bonner datada en 1982 en el perfil de Facebook *Skinheads never die they just get older*, una usuaria escribía: “Me dicen que, por desgracia, Booner falleció. Más allá de la chulería y el pegamento esnifado, había un alma sensible con un gran sentido del humor”.

vez, fue y será consumida por otros en una cadena infinita de referentes visuales cuyo origen poco puede importarnos y cuyo final no podemos vislumbrar.

## Referencias

- Beaupré, A. (2014). *I wanna be me*. 213.
- Beaupré, A., García Herrá, A., Trillo, M., y Gallero, J.L. (2020). *Miguel Trillo. La primera movida*. La Bahía.
- Bennett, A. (2010). The Post-subcultural Turn: Some Reflections 10 Years On. *Journal of Youth Studies* (14:5), 493-506.
- Bennett, A., Shank, B., y Toynbee, J. (Eds.) (2006). *The Popular Music Studies Reader*. Routledge.
- Brake, M. (1974). The Skinheads. An English Working Class Subculture. *Youth and Society* (6:2), 179-200.
- Carmona, P. (2009). La pasión capturada. Del carnaval underground a La Movida madrileña marca registrada. En Pedro G. Romero (Ed.), *Desacuerdos 5* (pp. 147-158). MACBA.
- Chirol, A. (2004). Trajectoires de quatre photographes issus de la movida (1975-2000). *Cahiers du GRIAS* (11), 273-280.
- Clarke, J. (2014 [1975]). Estilo. En Stuart Hall y Tony Jefferson (Eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (pp. 271-291). Traficantes de Sueños.
- Domínguez, I. (2020). *Macarras interseculares: Una historia de Madrid a través de sus mitos callejeros*. Melusina.
- Feixa, C. (2006). *De jóvenes, bandas y tribus*. Ariel.
- Ferrer, A. (2015). *Subculturcide. Amar y vivir en el Madrid de los 2010*. Injuve.
- Fouce Rodríguez, H. (2006). *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*. Velecio Editores.
- Gelder, K. (ed.) (2005). *The Subcultures Reader*. Routledge.
- Hall, S., y Jefferson, T. (Eds.) (2014 [1975]). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Traficantes de Sueños.
- Hebdige, D. (2004 [1979]). *Subcultura. El significado del estilo*. Paidós.
- Hebdige, D. (2012). Contemporizing "subculture": 30 years to life. *European Journal of Cultural Studies* (15:3), 399-424.
- Hebdige, D., Feixa, C., Guerra, P., Bennett, A., y Quintela, P. (2019). Subcultura, arte y poder: reivistando los cultural studies. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales* (18), 1-21.
- Hemondhalgh, D. (2007). Recent Concepts in Youth Cultural Studies. En Paul Hodgkinson y Wolfgang Deicke (Eds.), *Youth Cultures. Scenes, Subcultures and Tribes* (pp. 37-50). Routledge.
- Kidd, A. (2021). *Skinzines. Skinhead Fanzines Collection*. Ovejas Negras.
- Knight, N. (1982). *Skinhead*. Omnibus Press.
- McRobbie, A. (1991). Jackie Magazine: Romantic Individualism and the Teenage Girl. En *Feminism and Youth Culture. From Jackie to Just Seventeen* (pp. 81-133). McMillan Education.
- Marshall, G. (1994). *Spirit of '69. A Skinhead Bible*. ST Publishing.
- Mott, T. (ed.) (2020). *Skinhead. An Archive*. Ditto.
- Muggleton, D. (2000). *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*. Berg.
- Muggleton, D., y Weinzierl, R. (2003). *The Post-subcultures Reader*. Berg.
- Ridgers, D. (2014). *Skins 1979-1984*. Omnibus Press.
- Roush, P. (2009). Download Fever: Photography, Subcultures and Online—Offline Counter-archival Strategies. *Photographies* (2:2), 143-167. DOI: 10.1080/17540760903116614
- Sánchez, B. (dir.) (2007). *La Movida*. Comunidad de Madrid.
- Trillo, M. (2017). *Rockocó*. La Fonoteca.
- Viñas, C. (2012). *Skinheads a Espanya: Orígens, implantació i dinàmiques internes (1980-2010)*. Universitat de Barcelona.
- Viñas, C. (2022). *Skinheads. Historia global de un estilo*. Bellaterra.
- Watson, G. (1994). *Skins*. ST Publishing.
- Worley, M (2015). Punk, Politics and British (fan)zines, 1976-84. *History Workshop Journal* (79), 76-106.