

El naixement de la cultura juvenil a través del cinema

Jordi Solé Blanch*

L'home és un invent recent, suggeria Foucault (1974) a *Les paraules i les coses*. Quan s'ha inventat el jove? La dificultat amb la qual ens confronta la seva definició l'han resolt els historiadors i antropòlegs en demostrar que la joventut és una «construcció social i cultural» relativa en el temps i l'espai, on cada societat organitza la transició de la infància a la vida adulta.

És molt possible que sigui irreal la pretensió d'entendre, per tant, què és la joventut. Els joves canvien d'una generació a una altra al ritme de la cultura, tot i que potser no tant perquè calgui redescobrir-los a cada moment. Tampoc no hi ha un prototipus de joventut: el que creix a l'Occident tecnològicament avançat. I tot i que existeix un fenomen universal vinculat a una evolució fisiològica concreta que ens podria portar a definir la joventut des d'exclusius paràmetres biològics, no podem deixar d'interpretar-la des de les determinacions culturals que segons les societats humanes i les èpoques han acabat imposant a la seva manera un ordre i un sentit al que sembla transitori, i fins i tot, desordenat i caòtic.

Cada societat organitza la transició de la infància a la vida adulta a partir de formes i continguts enormement variables. Tal com apunta Carles Feixa (1998), allò veritablement important és la percepció social d'aquests canvis i les seves repercussions per a la comunitat.

No totes les societats reconeixen un estadi nítidament diferenciat entre la dependència infantil i l'autonomia adulta. Els continguts que s'atribueixen a la joventut depenen dels valors associats a aquest grup d'edat i als rituals que

(*) Professor associat de l'Àrea de Teoria i Història de l'Educació del Departament de Pedagogia de la Universitat Rovira i Virgili. Doctorat per la URV amb la tesi *Antropologia de la Educació y Pedagogia de la Juventud. Procesos de Enculturación* dirigida pel Dr. Enrique Fuentes Goyanes, professor titular del Departament de Pedagogia de la mateixa universitat. Aquest article que es publica a *Temps d'Educació* és una adaptació d'un dels capítols de la tesi doctoral en la qual s'aborda una àmplia descripció històrica i fenomenològica de la joventut des de la Grècia clàssica fins als nostres dies. Adreça electrònica: jordi.sole@urv.net.

marquen els seus límits. D'una banda, cal comptar amb les condicions socials, és a dir, aquelles normes, comportaments i, sobretot, institucions que distingeixen als joves d'altres grups d'edat. D'altra banda, s'ha de tenir present la pròpia cultura juvenil, és a dir, aquells valors, atributs i rituals associats específicament als joves i que acaben conformant processos propis d'enculturació. Tot plegat —apunta Feixa (1998)— depèn de l'estructura social en el seu conjunt, és a dir, de les formes de subsistència, les institucions polítiques i les cosmovisions ideològiques que predominen en cada tipus de societat.

El que acaba retenint la nostra atenció a l'hora d'aproximar-nos al naixement de la cultura i la condició juvenil, tal com s'entén en l'època contemporània, és la seva càrrega de significacions simbòliques, de mirades creuades on es barregen l'atracció i l'espant des d'on les societats acaben construït sempre la joventut.

En aquest sentit, el cinema es confirma com una font especialment important per a la història del discurs sobre la cultura juvenil (Rosentone, 1997). I si el que volem és interpretar-lo tal com apareix als Estats Units a la meitat de la dècada dels 50, en tant que crea els trets essencials d'un veritable arquetip, esdevé una font privilegiada.

Fa temps que des de l'antropologia es defensen les prestacions del cinema com a eina d'investigació i estudi (Grau Rebollo, 2002), i ho fa a propòsit de la reivindicació d'un cinema purament etnològic, capaç d'accedir a la vida quotidiana d'una nova manera. Tanmateix, hi ha hagut teòrics que no han dubtat a sostenir que el cinema etnogràfic no pot definir-se pels seus continguts o presumpcions científiques, sinó per la utilització que rep en un moment determinat. A partir d'aquí, i seguint literalment Delgado, «no cuesta demasiado llegar a la conclusión de que si por cine etnográfico o sociológico tuviéramos que entender aquellas películas que pueden ser usadas para explicar la vida de una sociedad dada, nos encontraríamos con que todas las producciones cinematográficas que se exhiben en las salas comerciales (...) serían dignas de tal consideración» (Delgado, 1999, p. 67).

Quan ens referim a la joventut nord-americana de la segona postguerra mundial hem dirigit la nostra mirada a les produccions cinematogràfiques que serien consumides per milers de joves en aquella època. En efecte, cap a la meitat de la dècada dels anys 50 comença a existir una producció cinematogràfica als Estats Units que no només pren als joves i adolescents com a protagonistes i els seus problemes com arguments de les seves històries, sinó que es dirigeix directament a ells com a principal públic consumidor (Passerini, 1996).

Per tal d'analitzar l'aparició moderna de la condició juvenil i la seva importància en una possible història del discurs sobre la joventut, destaquem algunes dades útils per a la interpretació procedents de bones filmografies que, havent passat el temps, encara exhibeixen la impregnació mítica en què s'hi van poder projectar les experiències col·lectives de tota una generació.

La diferència de ser jove

El concepte de la joventut com a problema, tal com l'interpreta la historiografia contemporània (Perinat, 2003), present als Estats Units des de finals del segle XIX, té una etapa significativa amb la publicació el 1904 d'*Adolescence*, obra monumental del psicòleg G. Stanley Hall, que anuncia el «descobriment» de l'adolescent americà. Hall atribuiria a aquesta fase de la vida qualitats anti-tètiques adoptades de *L'Emili* de Rousseau —hiperactivitat i inèrcia, sensibilitat social i egocentrisme, aguda intuïció i bogeria infantil—, fins i tot adoptaria l'*Sturm und Drang* de Goethe i els romàntics alemanys en la qualificació de l'adolescència com una etapa d'*Sturm and Stress* (tempesta i agitació), per definir la naturalesa «crítica» d'aquesta etapa de la vida. Una dramàtica renovació de la personalitat —provocada per la pubertat fisiològica— que es concreta en tensions emocionals que impedeixen als adolescents igualar el seu comportament al dels adults, per la qual cosa cal insistir en la necessitat que desenvolupessin totes les seves possibilitats.

Iniciat, així, el procés de codificació de l'adolescència i la joventut, s'hi afegiria el progressiu desenvolupament històric de l'escolarització obligatòria. En efecte, el panorama de la institució escolar al dinou ha de complementar-se investigant com va poder contribuir a configurar la personalitat dels adolescents. Perquè l'adolescència, seguint Perinat, és quelcom més que un període d'edat: «es una manera de ser y de estar en la sociedad. ¿En qué medida las características que le atribuimos (algunas de ellas, por lo menos) son fruto de la educación? Más concretamente, ¿cómo el mundo emocional y la pubertad eran vividos dentro de un régimen de disciplina y encierro? ¿Cómo influía la disrupción de los lazos familiares y el alejamiento de los paisajes de infancia en las personas de los educandos? ¿Cómo se configuraban las relaciones entre compañeros y qué aprendían unos de otros en su larga permanencia en el colegio (internado)?» (Perinat, 2003, p. 48).

Aquesta atmosfera que convertiria l'adolescència i la joventut en un estat legal i social que calia protegir, però també sotmetre i disciplinar, acabaria esclatant als Estats Units a partir dels anys cinquanta quan el fenomen *teenager* apareixeria marcadament diferent a les generacions precedents en nombre, riquesa i coneixement.

En el període que Estats Units viuria una expansió accelerada, mentre Europa estava immersa en la tragèdia de la guerra i la lenta recuperació posterior, es produiria el naixement de la classe mitjana i consumidora que, en clau generacional, representaria l'allargament de la permanència dels joves en les institucions educatives i el consegüent retard en la inserció professional.

Seguint Passerini (1996), la figura de l'adolescent que sorgiria quedaria associada a la vida urbana i trobaria el seu medi ideal en la *high school* (que s'havia convertit en un cosmos particular), amb els seus clubs, les seves activitats esportives, els seus *sororities* i *fraternities*, els balls, les festes i altres

activitats fora del programa amb els seus llocs corresponents, com els *drug-stores*, els cotxes i els bars de joves. A la base de la identificació del jove amb l'estudiant d'una *high school* (freqüentada per la quasi totalitat de joves de totes les classes socials), l'adolescència semblava transformar-se cada vegada més en un univers propi, i s'efectuava una rígida distinció dels rols socials segons les edats, que per alguns no trobava precedents en la història del país. Els joves es relacionaven la major part del temps a l'escola (i a la feina a causa de l'estructura jeràrquica) entre ells i no amb els adults. Es produeix, per tant, un canvi en les relacions, que ja no s'establirien entre pares i fills, o entre professors i estudiants, sinó únicament entre iguals, és a dir, entre ells mateixos.

Oberta la bretxa generacional, la diferència dels joves podia expressar-se en diverses formes d'apatia i passivitat, o bé com a rebel·lió oberta més o menys violenta. Tot plegat originava una separació, una «marginalitat» que podria entendre's com alienació o alteritat, una «problemàtica», en definitiva, a la qual havia de fer front una societat adulta que es debatia entre el control dels excessos juvenils i la necessitat de comprendre, prevenir i institucionalitzar.

Mentre la cultura juvenil era objecte de controvèrsia pública, la indústria cinematogràfica s'encarregaria de produir una variada filmografia capaç de representar les causes dels conflictes intergeneracionals amb l'objectiu d'exercir un doble domini cultural: d'una banda, posant-se al costat dels mecanismes de control de la societat adulta per oferir solucions moralment eficaces amb què reconduir les conductes més desadaptatives dels joves i, d'altra, llançant sobre l'ampli públic de consumidors adolescents tot un seguit de productes vinculats als films i als herois cinematogràfics i musicals amb què poder projectar la representació dramàtica dels seus conflictes generacionals i donar cohesió i identitat a la cultura juvenil.

Apunts filmogràfics sobre el naixement de la cultura juvenil

El fet que els joves es convertissin en el contingut principal de les pel·lícules i, alhora, en els seus principals destinataris —contemporani al declivi de les clàssiques produccions de Hollywood— va fer del cinema un producte fonamentalment juvenil. I com a tal, la possibilitat d'imposar un nou tipus juvenil amb el que s'hi inaugurarien les dramaturgies modernes de les microcultures juvenils i l'enfrontament generacional (Gubern, 2000).

El primer film que abordaria l'abisme existent entre generacions en els anys cinquanta seria *The wild one!* (*El salvatge!*), de Laszlo Benedek (1954). Basat en un relat publicat per una revista sobre una banda de motoristes que s'havien apoderat literalment de la petita població de Hollister (Califòrnia) intimidant els seus habitants, trobaria a Marlon Brando com el jove salvatge i despreocupat capaç de capitanejar la banda de motoristes desarrelats i marginals que imposarien la imatge dels joves rebels disposats a fer trontollar els ideals de comoditat i benestar del *way of life* nord-americà.

La seqüència amb què comença *El salvatge!*, on Johnny (Brando) apareix amb unes ulleres de sol i uniformat amb una gorra i una caçadora de cuir negre, cavalcant la seva motocicleta amb la resta de membres de la banda per la carretera i en direcció a la ciutat, ja està meravellosament carregada d'amenaçes. Succeeix el mateix amb l'escena on la banda, d'una manera escandalosa i quasi acrobàtica, envaeix el carrer principal i fa la seva irrupció brusca i cínica en el cafè de la població, del qual és propietari el covard policia de l'indret, i està regentat per la seva filla Kathie (Marie Murphy), i posterior amant del protagonista, quelcom molt apropiat des del punt de vista dramàtic, amb indubtables referències al *Romeo i Julieta* de Shakespeare. En aquests fragments, Brando es mostra com un veritable àngel de l'infern: bell, insolent, seductor... L'obsessió de la classe mitjana nord-americana, el pitjor malson envaint la quotidianitat.

Els habitants d'aquesta petita població que es veurà assetjada per la banda de Johnny suporten la seva presència mentre la poden aprofitar financerament. Quan creixen els conflictes i la destrucció, els habitants acaben constituint una defensa ciutadana tan brutal com la violència demostrada per la banda. Serà el cafè del poble el marc on s'establirà l'intercanvi que acabaria per convertir-se en l'emblema dels anys cinquanta. Quan Kathie formula la seva pregunta sobre els mòbils que impulsen la banda («Bé, Johnny, contra què us rebel·leu?»), el jove respon: «contra el que heu aconseguit vosaltres». I encara s'hi afegeix una nova seqüència en el mateix cafè igualment famosa quan Johnny intenta explicar a la noia que ells no passen amb les seves motos a la recerca d'un lloc on poder fer un berenar, ni intenten trobar un lloc al costat del riu on poder pescar quan surten els caps de setmana: «Ets massa rígida, t'ho hauré d'explicar una mica. No es tracta de dirigir-se a cap lloc determinat, especial... Simplement anar cap aquí i cap allà... La idea és divertir-se, ballar una mica... Saps del que estic parlant?».

El salvatge! posa en discussió el tema de la violència de les bandes juvenils i la mostra com una concepció de la vida sense objectius que acaba expressant una manca d'articulació en la seva rebel·lió. Però assenta una iconografia a través de la imatge de la banda amb les jaquetes de cuir, els *jeans*, les *t-shirts* i les botes de motorista que acabaria per constituir l'uniforme de la rebel·lió juvenil.

El mite postromàntic que crearia Marlon Brando amb tots aquests atributs començaria a redefinir tota una generació d'adolescents que s'identificarien amb el personatge. Així, quan l'actor irrompia en el panorama cinematogràfic la seva imatge seria considerada un impacte i un vertader símptoma de les inquietuds de la nova generació (Schickel, 1995). *El salvatge!* es convertiria, doncs, en el film que imposaria un model amb certs elements bàsics que no tardarien a ser mitificats.

Terenci Moix, tot fent gala de la seva melomania, ho rememoraria de la

manera següent en referir-se al Brando de *El salvatge!*: «todavía en la década de los setenta, la imagen de aquel Brando apoyado negligentemente en su moto, vestido de cuero y mirando a la cámara con violento desdén fue asimilada a la moda del póster y de esta guisa pasó a presidir las habitaciones de incontables jóvenes que todavía eran niños cuando Brando interpretó su primera película. El fetiche trascendió a su propia época, demostrando que se había incorporado definitivamente a la mitología del siglo» (Moix, (2002a, p. 127).

Marlon Brando protagonitzaria el mateix any un altre film que, sense posseir la força iconogràficament mitificadora de la del protagonista de *El salvatge!*, contribuiria a representar una imatge juvenil independent del món adult. Ens referim a *On the waterfront* (*La llei del silenci*), d'Elia Kazan (1954), film en què l'actor apareix com l'únic personatge capaç de trobar la força per rebel·lar-se i denunciar un assassinat del qual va ser còmplice involuntari. Brando, «el noi», tal com és conegut per la banda a la qual pertany junt amb el seu germà gran, es rebel·la contra les amenaces de la banda assumint el risc de la traïció si així aconsegueix treure de l'apatia els submisos treballadors del port que pateixen les extorsions de la banda.

El noi que interpreta Brando ha crescut en un orfenat del qual va acabar fugint amb el seu idealitzat germà gran. La lluita per la vida al carrer el porta al fronterer món de la boxa que, a més, es presenta com un camí fiable amb què poder sortir de la marginació. Per culpa de la banda, que especula en un dels combats, el jove protagonista no aconsegueix ser campió de boxa i es veu obligat a convertir-se en un membre gregari més de la banda. L'aparició d'una jove rossa i virginal (Eva Marie Saint), de qui acabarà enamorant-se el personatge de Brando, ofereix el contrast definitiu per representar la diferència generacional. Ambdós joves destaquen en l'ambient que els envolta per la seva bellesa, però també per la diferència d'estils (un contrapunt entre la jove rossa i religiosa i l'aparent bergant del *blousin noir*) que acaben encarnant exactament els somnis dels adolescents dels quals parlàvem anteriorment: el jove salvatge, solitari i despreocupat que, tanmateix, és bo i lluita contra les injustícies del món, gràcies a l'amor d'una noia capaç d'apartar-lo dels camins il·legals de la marginació i la delinqüència per acabar-lo integrant en els grans valors americans de l'honor, el coratge i la sinceritat.

Un altre film de referència que abordaria la problemàtica juvenil el va dirigir Richard Brook (1955) i es va titular *The blackboard jungle* (*Sembra de maldat*). Aquest cop el conflicte es produeix en l'àmbit institucional, destapant les contradiccions que, encara avui, segueixen repetint-se en les aules¹.

(1) No és estrany que el món del cinema hagi revisitat la qüestió des de llavors. Pel·lícules com *Rebel·lió a les aules*, de James Clavell (1967); *El Rector McKenna*, d'Eric Laneuville (1986); *Escola de joves rebels*, de John G. Avildsen (1989); *Ments perilloses*, de John Smith (1995); *Elephant*, de Gus Van Sant (2003), per citar tant sols unes quantes, ens són una bona mostra representativa.

The blackboard jungle mostra el conflicte de Dadier (Glenn Ford), el mestre idealista, amb la seva violenta i alhora indiferent classe de l'escola. Al contrari que els seus resignats col·legues, Dadier no renuncia quan el colpegen amb un altre company, quan la nova mestra quasi és violada i quan la seva dona embarassada pateix un atac de nervis a causa de les cartes i trucades calumnioses que reben a casa. Dadier no renuncia fins que aconsegueix trencar la unitat dels estudiants apartant el líder negatiu i rebel West (Vic Morrow) per col·locar en el seu lloc a Miller (Sidney Poitier).

La descripció d'uns adults mancats de qualsevol forma d'autoritat i la brutalitat d'algunes de les escenes de *Sembra de maldat* que superarien les de *El salvatge!*, acabarien per provocar un impacte enorme. Behrens es fa ressò d'algunes de les situacions que va generar el film: «Hedda Hopper, la *chismosa* de Hollywood, describió el film como el más brutal que ella había visto. De manera sorprendente, el presidente del sindicato de actores, Ronald Reagan, intercedió a favor del film. El público quedó impresionado por las condiciones en que, en *The blackboard jungle*, aparece la escuela como institución, y sobre todo en relación con el efecto que podría tener esa imagen en el exterior. El director Richard Brooks se opuso exitosamente a que apareciera en el diálogo una línea que decía que las condiciones de las escuelas rusas serían peores: *¿Piensa usted que tenemos dificultades aquí? ¡Debería ver a los jóvenes criminales de Rusia!* Brooks no acepta la crítica sobre la dureza del film con el argumento de que el día de su estreno en Nueva York un maestro se tiró del techo de la escuela. La embajadora norteamericana en Italia amenazó con su renuncia si *The blackboard jungle* era exhibida en el Festival de Venecia como contribución norteamericana. El film fue retirado». (Behrens, 1995, p. 286).

Al marge de les crítiques que va rebre el film de Richard Brooks, ens interessa destacar la seva aportació a l'hora de seguir assentant els principals atributs que definirien la cultura juvenil, així com el seu paper creador de noves tendències. I és que a *The blackboard jungle* apareixeria la primera pista de so de *rock'n'roll*, el tret d'identitat més marcadament rebel i diferenciador de la joventut. El *Rock around the clock* de Bill Halley i els seus *Cometes* es convertiria en una de les obres més venudes de la història del *rock'n'roll* deixant palès que els nous herois musicals s'unirien als cinematogràfics per tal que els joves dels anys 50 tinguessin models en els quals reconèixer-se i identificar-se.

Un estudi de cas: 'Rebel sense causa' o els malestars de la joventut

Dediquem el darrer apartat d'aquest article a *Rebel without a cause* (*Rebel sense causa*), el film de Nicholas Ray (1955) que el públic juvenil de l'època convertiria en un autèntic manifest generacional. Aquest fet seria possible bàsicament per dues raons: en primer lloc, perquè acabaria per consolidar la

imatge juvenil que un any abans imposà Marlon Brando a *El salvatge!* —aquell tipus de bèstia indomable que a França rebria el nom de *blousain noir* o *bar-jot* (Monod, 1968), i a Anglaterra el de *modern* o *rocker*, segons els casos—; en segon lloc, perquè es tractaria d'una obra que abordaria els malestars de la joventut sobre la soledat de l'adolescent i la recerca de companyia.

El desarrelament, la soledat, l'exili interior... formen part del ritual de pas de l'adolescència a la maduresa adulta que Nicholas Ray narraria a *Rebel sense causa*, que va fer transcórrer l'acció del film en un matí i una nit de la vida d'un grup de joves.

El film comença amb Jim Starck (James Dean) completament begut i dominat pels problemes i la confusió, que s'estira al mig del carrer mentre juga amb un peluix, tot oferint una imatge d'immaduresa preadulta. De fons se sent el soroll de les sirenes de la policia, que s'acosten i introdueixen l'escena següent a la divisió juvenil de la comissaria de policia. És important destacar la qüestió de les sirenes de la policia perquè Nicholas Ray obre i tanca la història de la pel·lícula amb la seva presència.

L'escena de la comissaria introdueix els tres personatges principals. Detinguts per diverses raons, tots s'han escapat de casa seva i presenten problemes familiars. Judy (Natalie Wood), amb un vestit d'un vermell molt cridaner i amb els llavis pintats del mateix color, explica a l'oficial Ray (Edward Patt), l'únic adult comprensiu de la pel·lícula (figura paterna amb qui el director fa coincidir el seu cognom), que se sent contrariada perquè el seu pare ha començat a negar-li les mostres d'afecte des que fa el canvi per convertir-se en una doneta i ha començat a utilitzar el pintallavis. La causa del seu patiment es produeix quan el seu pare la tracta de meuca després que ella s'hagués mudat posant-se el seu millor vestit i pintant-se els llavis de vermell per a ell:

«JUDY: M'odia.

RAY: Què?

JUDY: Sí, m'odia.

RAY: Per què suposa vostè que l'odia?

JUDY: Em mira com si es tractés d'alguna cosa horrible. No li agraden les meves amistats, no li agrada res de mi. Ha arribat a dir que sóc..., ha dit que sóc una qualsevol. El meu propi pare.

RAY: Creu vostè que volia dir això?

JUDY: Sí, no. No ho sé. Potser no ho volia dir, però actua com si ho cregués. Estàvem tots junts, anàvem a celebrar la Pasqua perquè esperàvem els bitllets grans, un bon negoci, així que em vaig posar el meu vestit nou i vaig sortir arreglada. Llavors, em va agafar la cara i va començar a treure'm la pintura dels llavis. Creia que em deixaria sense llavis, així que vaig acabar escapant-me de casa meva.»

A Judy la detenen per error a la una de la matinada després d'escapar-se de casa pensant que es tractava d'una noia que «buscava companyia».

Tanmateix, l'oficial Ray pensa que el seu comportament és una clara crida d'atenció cap a un pare que no està admetent que la seva filla hagi deixat de ser una nena.

Pel que fa a Plato, el personatge d'un jove Sal Mineo que amb setze anys va aconseguir una nominació a l'Òscar com a millor actor secundari, a l'igual que Natalie Wood, es troba a la comissaria per haver disparat contra uns cadells de gos amb una pistola que havia trobat a la còmoda de la seva mare. L'acte d'agressió de Plato té molt de significat quan justifica la mort dels cadells perquè no coneixien el seu pare i que, en el moment que ho va fer, la mare havia abandonat les cries al seu jaç. La situació dels cadells guarda una estreta relació amb la pròpia vida de Plato. Ell també és abandonat per uns pares divorciats que el deixen a càrrec d'una mainadera i són incapaços de passar amb ell el dia del seu aniversari.

Mentrestant, els pares de Jim arriben a la comissaria i comencen a discutir amb el seu fill pel desengany que els produeix la seva conducta després que es traslladessin de domicili per evitar precisament els comportaments problemàtics. Decebut pels dèbils arguments dels seus pares, Jim fa culpables de l'alienació i la confusió a la seva família. L'inspector Ray se l'emporta a una habitació a part. Jim el provoca intentant agredir-lo perquè desitja inconscientment que el portin al tribunal de menors per allunyar-se dels seus pares. L'inspector Ray reconduïx la situació i li suggereix que desfogui el seu malestar colpejant la taula del despatx. És en aquest moment quan Jim pot revelar que no vol ser com el seu pare: «Vaig a dir-li una cosa: no vull arribar a ser com ell»².

La confusió i el desconcert que els tres personatges manifesten a la comissaria de policia presenta un detonant molt evident en la desoladora situació familiar. Tots tres són fills de famílies acomodades de classe mitjana. La seguretat material que semblen rebre no està en relació amb el recolzament espiritual que els pares acaben oferint-los-hi, així que Nicholas Ray els acusa frontalment de la seva abdicació i la incomprensió dels problemes dels seus fills.

A la seqüència de la comissaria de policia succeeixen noves escenes on es poden veure als tres personatges buscant comprensió i seguretat fora del decebedor àmbit familiar. El món a part de la cultura juvenil, tipificat amb els emblemes més coneguts dels anys cinquanta amb la presència de la banda, la violència al carrer (amb la baralla amb les navalles a la sortida del planeta-ri) i les conductes de risc (amb la carrera de cotxes al penya-segat), se'ns presenten com el context des del qual aquests adolescents establiran els rituals de pas que els confrontarà amb el definitiu desarrelament del món adult.

(2) Aquesta situació de pacte amb l'adolescent i un sistema paternalista reapareix en la seqüència de *West Side Story*, de Robert Wise (1961), entre nois de la banda i el cap de la policia que els vigila però no els deté.

Alhora, tal com apunta Rubio en l'anàlisi que realitza de la direcció de la pel·lícula, els personatges de *Rebel sense causa* ens mostren el seu caràcter d'homes no fets del tot, d'homes-nens que han de fer front a un món que ha canviat de valors. Un món fet de traves morals contra el que lluitar, que han d'acceptar o rebutjar, per accedir a la maduresa. En alguns casos, en aquesta lluita es pot arribar a morir, com succeeix amb Plato. I és en aquest drama on arrela l'angoixa de viure: «esos hombres-niños, con Jim Stark a la cabeza, se sienten culpables de una falta que no entienden, por ello el mundo se convierte en su enemigo, como si éste les debiera algo, al haberles originado su debilidad. Este divorcio del joven con el mundo le hace sentirse un solitario, un incomprendido, un violento, un desarraigado...» (Rubio, 1999, p. 43).

Les relacions familiars no poden oferir a cap dels tres personatges una base per a la maduració personal. El pare de Judy no sap com respondre davant la maduresa corporal de la seva filla i reacciona amb desamor i insults enmig de la seva pròpia nul·litat puritana mentre la seva mare, en una actitud molt típica, no adopta cap posició respecte al conflicte. Els pares de Plato no estan presents en la vida del seu fill, ni tant sols en el dia del seu aniversari. Viuen separats: la mare viatja per tot arreu i l'única notícia que rep del seu pare és a través d'un xec acompanyat d'una nota mecanografiada amb les personals paraules: «per al manteniment del fill». I pel que fa a Jim, davant d'una mare incomprensiva i carregada de retrets apareix un pare paralytitzat i cohibit que Nicholas Ray, tot i la coloració misògina del drama, presenta com la figura clau del naufragi familiar. En efecte, el pare de Jim no només és ridículament caricaturitzat pel director de la pel·lícula en una escena que ens el mostra agenollat al terra amb un davantal de cuina en una imatge desvirilitzada i submissa, sinó que és incapaç de donar una resposta per apaivagar les angoixes i incerteses del seu fill quan l'implora un model de vida digne. El vell Starck, sempre que ha d'enfrontar-se al seu fill i als seus problemes retrocedeix i es refugia en un oportunisme dilatori³.

Tanmateix, hi ha un contrapunt pel desconsol dels joves en les seves relacions familiars, i és la relació que estableixen entre ells mateixos. A l'escena que Jim, Judy i Plato es troben a la vil·la abandonada, sorgeix el model de la família feliç, que Gubern (2002) interpreta com la contrafigura de l'insatisfactori domicili burgès que acabaven de deixar. Tots tres juguen a fundar una família alternativa formada per Jim i Judy, amb Plato com el seu fill. Però en els seus diàlegs hi ha una expressiva nota d'humor negre, ja que mentre recorren la casa, i dins la piscina buida, Judy pregunta on podrien posar els nens i Jim respon: «Crec que enfonsar-los seria el millor».

(3) A diferència de Judy i Plato, que consideren la situació a les respectives cases com immodificable, Jim no s'allunya de la seva. Ell retorna sempre a casa i intenta parlar, sobretot, amb la seva família. A *L'est de l'Edèn*, d'Elia Kazan, James Dean en el seu paper de Cal s'havia de relacionar amb un pare massa poderós i inaccessible; en canvi, a *Rebel sense causa*, Jim Stark es desespera enfront d'un pare dèbil. Es troba entre dues formes extremes de masculinitat.

D'aquesta escena cal destacar també el paper de Plato, unit a la parella Dean-Wood com a fill que troba en ells i per poc temps la calidesa i la seguretat que els seus pares i companys li han negat. D'aquesta manera es realitza, transitòriament per a ell, el seu desig ja manifest de tenir a Jim com a pare.

Nicholas Ray (1999) opinava que el Plato interpretat per Sal Mineo era el personatge més interessant de la seva pel·lícula. Plato, víctima d'uns pares divorciats que no s'ocupen d'ell, busca en Jim una figura paterna, però Jim pateix a la vegada una figura paterna abdicant i frustrant. Són com dos coixos que intenten recolzar-se l'un amb l'altre. Terenci Moix, en el relat que dedica a Dean i Mineo a *Amores de cine*, quan explica l'impacte que va representar pels joves dels anys cinquanta *Rebel sense causa*, demana que oblidem la resta de mites que ens remetem a la pintoresca iconografia de l'època i que ens centrem precisament en la relació homoeròtica que en realitat s'amaga darrera de James Dean i Sal Mineo: «Olviden a Bill Haley —*rock around the clock*—, a Perry Como, a Pat Boone, a Peggy Lee. Olviden a todos los iconos de nuestra adolescencia (¡que es mucho olvidar!) y prueben a sentir iconos a través de Jimmy y a través de Sal. Tanta sociología, tanto escribir novelas —en mi caso, *El día que murió Marilyn*— y resulta que lo que nos apetece de los *fifties* es la entrañable historia de dos amantes que, a lo mejor, ¡no llegaron a follar! O para ser más exactos a estas alturas: un padre y un hijito que se sienten asombrados ante sus propias inclinaciones. Y esto lo entendió perfectamente Nicholas Ray: entendió que Sal estaba enamorado de Jimmy y decidió utilizar este sentimiento en provecho de la película» (Moix, 2002b, p. 147).

En efecte, els ingredients que avui converteixen el film de Nicholas Ray en un clàssic de la cultura popular nord-americana s'assemblen molt a d'altres melodrames juvenils que van poblar aquells anys, com hem vist al llarg de l'article, però es converteix en clàssic universal —seguint l'escriptor— quan presenta una de les més honestes aproximacions a la recerca de l'afecte encara que aquest pugui quedar tenyit de comportament homosexual.

I si Sal Mineo va aconseguir el miracle de donar vida al primer adolescent *gay* del cinema, tal com li agradava de recordar a Moix (2002b), Natalie Wood va tenir la sort d'interpretar un paper a *Rebel sense causa* en el qual s'acabaria contemplant tota una generació de noies incompreses. El director Nicholas Ray va confiar en ella per la identificació que seria capaç de projectar amb l'arquetip de les adolescents americanes de classe mitjana, i Natalie Wood va respondre a les expectatives introduint en la seva persona un aire de modernitat... o el que l'any 1955 s'entenia com a tal. Durant el rodatge de la pel·lícula va aparèixer constantment al costat de James Dean, se la considerava part integrant del seu famós clan de joves rebels i el seu nou públic la va identificar amb aquell moviment i, molt especialment, amb la protesta (Moix, 1991). Després repetiria el personatge en altres històries juvenils com *Esplendor sobre l'herba*, d'Elia Kazan (1961) i *West Side Story*, de Robert Wise (1961).

Mentrestant, James Dean s'erigiria en el *gurú* de tota aquella prole d'*outsiders* (Natalie Wood, Sal Mineo, Dennis Hooper⁴) al llarg del rodatge del film, entre d'altres coses perquè la seva actitud en la vida privada anticiparia les mitologies dels anys seixanta (De Castro, 1958). El cas és que no és possible deixar de veure en el James Dean de *Rebel sense causa*, en les descàrregues dramàtiques del film, amb la seva acció directa, els seus ambients quotidians, el diàleg immediat i la violència que colpejava sota l'aparent perfecció de l'*american way of life*, al màxim representant de la soledat de l'adolescent, completada amb la soledat de l'individu contemporani.

Afligit per aquesta soledat, el jove inadaplat busca desesperadament la comprensió d'altres joves solitaris, es veu obligat a demostrar en cada moment la seva masculinitat amb una morbositat que el porta a ratllar la delinqüència. Llavors entra en joc el mite de la banda, la societat juvenil que dicta el seu propi codi i es refugia en ell, tot i el preu de la marginació total i la violència indiscriminada.

James Dean va morir just després d'acabar la seva tercera pel·lícula. Ho va fer al volant del seu *Porsche*, a tota velocitat, tal com va viure⁵. Va fer falta buscar un destinatari, un públic. La joventut com a públic de consum de cinema comença aquí. Luís Gasca recull la cita del *picture post* amb el qual es va fer ressò del primer aniversari de la mort de Jimmy: «América ha conocido muchas revueltas, pero nunca conoció una como ésta. Millones de rebeldes adolescentes avanzan sin rumbo fijo, unos en coches deportivos, otros en la onda de la música rock, algunos empuñando armas y encabezando el cortijo, un líder difunto» (Gasca, 1998, p. 86). Amb la seva mort naixeria un mite, amb la seva iconografia un tipus juvenil que li asseguraria una modernitat eterna.⁶

A tall de conclusió

Des que Stuart G. Hall publicqués *Adolescence* al 1904, passant per l'anàlisi d'aquestes «microsocietats juvenils» que es configurarien històricament en els països occidentals a partir de la segona postguerra on brillaria amb

-
- (4) Dennis Hooper, com Sal Mineo, arrossegaria el fantasma de Jimmy durant tota la seva carrera posterior, que culminaria amb el que seria un dels films més representatius de la continuïtat d'aquella mística en els anys seixanta amb *Easy Rider* (*Buscant el meu destí*, 1969).
 - (5) Va ser el 30 de setembre de 1955. Amb motiu del 50è aniversari de la seva mort s'ha editat material biogràfic i documental que es fa ressò de l'impacte emblemàtic d'aquest jove actor. Destaquem especialment un documental codirigit l'any 1957 per Robert Altman i George W. George titulat *The James Dean Story*, que des de fa uns mesos es pot trobar en format DVD.
 - (6) També amb motiu del cinquantè aniversari de la seva mort, s'han reeditat nombroses biografies i documentals de James Dean. Són especialment interessants la biografia de Paul Alexander: *James Dean: El Boulevard de los sueños rotos*, i el documental de Robert Altman i George W. George: *The James Dean Story*.

llum pròpia el tipus juvenil del *rebel sense causa*, l'eix temàtic de l'adolescència i la seva problemàtica ha estat sempre en el centre de les preocupacions socials, assistencials i polítiques.

L'adolescència, etapa de crisis i transformacions, s'inaugura amb la pubertat: el cos experimenta canvis radicals i s'entrecreen la sexualitat infantil amb l'adult. Aquests canvis, en les cultures tradicionals, estan simbolitzats amb rituals d'iniciació que faciliten als subjectes elaborar el pas de l'estat infantil a l'estat adult. En la nostra cultura, progressivament, aquests rituals s'han anat esborrant i trobem que alguns subjectes intenten saciar el seu buit amb actes de transgressió que responen a la necessitat de concretar la separació del seu món infantil. En la nostra societat, que promou la satisfacció immediata i on les figures d'identificació són múltiples, aquesta separació pren moltes vegades la forma d'actes extrems com addiccions, intents de suïcidi, violència, accions delictives, etc. Ho abordaria el cinema en els anys 50 amb pel·lícules com les analitzades en aquest article, i ho seguiria tractant al llarg de les següents dècades en totes les seves perspectives.

El tractament històric i antropològic amb què hem abordat l'experiència social de l'adolescència i la joventut en els anys cinquanta ens confronta també amb la dimensió subjectiva, és a dir, el subjecte que inicia el seu camí en el món dels adults.

Ja hem vist com l'«adolescència» i la «joventut» són termes relatius a cada cultura i a cada moment històric, influïts pels significants principals que la cultura proposa. La concepció de la infància i l'adolescència del segle XIX no és la mateixa que la del segle XXI. Com apunten Aries i Duby (1992) a *Història de la vida privada*, l'interès pel nen i l'adolescent és una construcció relativament recent, que s'inicia al final del segle XVII i que amb Rousseau i la revolució francesa arriba al seu punt àlgid.

És sobretot al segle XIX quan s'accentua aquesta ideologia, que presenta l'adolescència com un moment crític i turmentós, considerant al jove com a perillós, violent, etc. Però cal entendre aquesta etapa com un temps d'elaboració subjectiva, que tindrà en compte fonamentalment la resolució de la satisfacció de les pulsions, la problemàtica de les identifications i la reactualització de l'encontre —sempre traumàtic— amb la sexualitat.

Els «rituals d'iniciació», propis de les cultures tradicionals, tenen la funció de sancionar mitjançant una cerimònia altament simbolitzada aquesta elaboració subjectiva que marca el pas del subjecte de l'estat infantil a l'estat adult. D'altra banda, també en la nostra cultura, en què el discurs capitalista ha esborrat progressivament aquestes tradicions, trobem conductes en els adolescents que venen a suplir aquest buit i que mostren la necessitat de simbolitzar aquesta separació. No hi ha dubte que el film de Nicholas Ray és molt il·lustratiu en aquest sentit.

Què es posa en joc en els rituals d'iniciació o en els seus equivalents a la nostra societat? Una separació simbòlica respecte als objectes familiars, la pèrdua d'una forma de goig infantil, l'assumpció de la mort com a part de la vida... En definitiva, són rituals dels quals el subjecte surt transformat —com el personatge de James Dean a *Rebel sense causa*— portant les marques que l'identifiquen com a home o dona i que li donen els drets propis del seu sexe, especialment el dret al goig sexual segons les regles d'aquesta cultura en particular. Recordem, per exemple, l'escena final del film quan Jim agafa a Judy i es presenta davant del seu pare fet un home per emprendre el seu camí després del tempestuós i sagnant ritual de pas.

Els professionals que exercim funcions en les xarxes assistencials i en l'àmbit de l'educació som testimonis de primera fila de les diferents modalitats que els adolescents adopten en els seus rituals de pas o d'iniciació al món dels adults. Verifiquem, en efecte, que es tracta d'una forma d'exploració d'aquest espai de llibertat que implica la separació respecte als seus pares, o també una manera de produir i escenificar aquesta separació decencent les seves expectatives o transgredint les seves normes. Es tracta, en definitiva, de formes particulars de presentació —a la nostra cultura— de l'adolescència i la cultura juvenil com a símptoma de la pubertat.

Referències

- Alexander, Paul (1994) *James Dean: Boulevard of Broken Dreams*. Nova York, Plume Books.
- Aries, Philippe; Duby, Georges (1992) *Historia de la vida privada*. Madrid, Taurus.
- Behrens, Volker (1995) «Rebeldes, jeans y Rock'n'Roll - Nuevas formas de protesta juvenil y de crítica social: *Rebel without a cause* [Rebelde sin causa] (1955)», a Faulstich, Werner; Korte, Helmut (comp.) *Cien años de cine 1895-1995. Volum 3: 1945-1960. Hacia una búsqueda de los valores*. Madrid, Siglo XXI, pp. 282-302.
- De Castro, R. (1958) *James Dean: la angustia de ser joven*. Barcelona, Mateu.
- Delgado, Manuel (1999) *El animal público*. Barcelona, Anagrama.
- Feixa, Carles (1998) *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Ariel.
- Foucault, Michel (1974) *Las palabras y las cosas. Una arqueología del ser humano*. México, Siglo XXI.
- Gasca, Luís (1998) *James Dean: el gran rebelde*. Barcelona, Ultramar.
- Grau Rebollo, Jorge (2002) *Antropología audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción audiovisual en diseños de investigación social*. Barcelona, Bellaterra.
- Gubern, Román (2000) *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.
- (2002) «Los años difíciles: Jim Starck (1955) y Antoine Doinel (1959)», a Gubern, Román. *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama, pp. 402-424.
- Hall, S.G. (1904) *Adolescence: its psychology and its relations to physiology, sociology, sex, crime, religion and education*. Nova York, Appleton Century Crofts.

- Moix, Terenci (1991) *Mis inmortals del cine. Hollywood, anys 40 (Ídols de ayer y de siempre)*. Barcelona, Planeta, 1991, pp. 232-237.
- (2002a) *Mis inmortals del cine: Hollywood anys 50*. Barcelona, Planeta.
- (2002b) «Amor Rebelde: James Dean y Sal Mineo», a Autors Diversos. *Amores de película. Grandes pasiones que han hecho historia*. Madrid, Ediciones El País-Santillana, pp. 35-50.
- Monod, Jean (1968) *Los barjots. Etnología de bandas juveniles*. Barcelona, Ariel.
- Passerini, Luisa (1996) «La juventud, metáfora del cambio social: dos debates sobre los jóvenes en la Italia fascista y en los EE.UU. durante los años cincuenta», a Levi, Giovanni; Schmitt, Jean-Claude [dir.]. *Historia de los jóvenes II. La Edad Contemporánea*. Madrid, Santillana, Taurus, pp. 386-453.
- Perinat, Adolfo (2003) «La adolescencia: perspectiva sociohistórica», a Perinat, Adolfo [coord.]. *Los adolescentes en el siglo XXI*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, pp. 21-57.
- Ray, Nicholas; LAMBERT, Gavin (1999) «Rebelde: historia de la vida de una película», *Nickel Odeon, Revista trimestral de cine* (Madrid, Nickel Odeon Dos), 14, pp. 60-68.
- Rosentone, Robert (1997) *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel.
- Rubio, Miguel (1999) «La dificultad de ser Nicholas Ray», *Nickel Odeon, Revista Trimestral de cine* (Madrid, Nickel Odeon Dos), 14, pp. 40-46.
- Schickel, Richard (1995) *Grandes Biografías: Marlon Brando*. Barcelona, Salvat.

Filmografia

- The James Dean Story*. Robert Altman; George W. George (directors). 1957.
- The wild one!* (El salvatge!). Laszlo Benedek (director). 1954.
- The blackboard jungle* (Sembra de maldat). Richard Brook (director). 1955.
- On the waterfront* (La llei del silenci). Elia Kazan (director). 1954.
- East of Eden* (A l'est de l'Edèn). Elia Kazan (director). 1954.
- Splendor in the grass* (Esplendor sobre l'herba). Elia Kazan (director). 1961.
- Rebel without a cause* (Rebel sense causa). Nicholas Ray (director). 1955.
- West Side Story*. Robert Wise (director). 1961.

Paraules clau

adolescència, cinema juvenil, cultura juvenil, joventut

Abstracts

Para poder analizar el discurso de la sociedad occidental sobre la juventud y la adolescencia en sus aspectos principales conviene, en primer lugar, pasar a través de los análisis parciales de algunos momentos significativos. A fin de reconocer aquellos atributos que configurarían el nacimiento de la cultura juvenil propiamente dicha, hemos revisado en los EEUU de los años cincuenta del siglo pasado. Como resultado de buenas filmografías dirigidas a los jóvenes en aquella época, destacamos algunos datos útiles para la interpretación que, habiendo pasado el tiempo, todavía exhiben la impregnación mítica en la que se pudieron proyectar las experiencias colectivas de toda una generación.

Pour pouvoir analyser le discours de la société occidentale sur la jeunesse et sur l'adolescence dans ses aspects principaux il convient, en premier lieu, de traverser les analyses partielles de certains moments significatifs. Afin de reconnaître les attributs qui configurerait la naissance de la culture juvénile proprement dite, nous nous sommes tournés vers les années 1950 aux États-Unis. Grâce à l'étude d'une bonne filmographie destinée aux jeunes de cette époque, nous mettons en relief certains éléments utiles pour l'interprétation qui présentent encore, en dépit du temps passé, l'imprégnation mythique dans laquelle ont pu être projetées les expériences collectives de toute une génération.

In order to be able to analyse Western discourses about youth and adolescence it is useful to begin with the partial analysis of certain key moments. With the aim of identifying those attributes that would give rise to youth culture, properly speaking, we analysed material produced during the 1950s in the USA. On the basis of films aimed specifically at young people of the day, we highlight useful data that, despite the passage of time, still bear the characteristic marks left by the collective experiences of a generation.