

## 7.0 CARACTERÍSTICAS DE LAS REPRESENTACIONES JUVENILES A TRAVÉS DE LA MODA

### 7.1 De las representaciones juveniles al estilo

La noción de culturas juveniles remite a la noción de culturas subalternas. La no integración -o integración parcial- en las estructuras productiva y reproductivas es una de las características esenciales de la juventud. Los jóvenes, incluso los que provienen de las clases dominantes, acostumbran a tener escaso control sobre la mayor parte de aspectos decisivos en su vida, y están sometidos a la tutela (más o menos explícita) de instituciones adultas. Lo que diferencia a la condición juvenil de otras condiciones sociales subalternas (como la de los campesinos, las mujeres y las minorías étnicas) es que se trata de una condición transitoria: los jóvenes pasan a ser adultos (pero nuevas cohortes generacionales los reemplazan). Este carácter transitorio de la juventud ha sido utilizado a menudo para menospreciar los discursos culturales de los jóvenes.

A pesar de ello, en condiciones desiguales de poder y recursos, determinados grupos juveniles han sido capaces de mantener niveles de autoafirmación considerables. Desde esta perspectiva, las culturas juveniles surgen en el cruce de varias estructuras sociales, de las que podemos distinguir tres grandes escenarios que actúan como

mediadores (Lutte, 1984, Juliano, 1985, Lombardi Satriani, 1978, Hall y Jefferson, 1983, citado en Siurana).

a) La cultura hegemónica refleja la distribución del poder cultural a escala de la sociedad más amplia. La relación de los jóvenes con la cultura dominante está mediatizada por las diversas instancias en las cuales este poder se transmite y se negocia: escuela, sistema productivo, ejército, medios de comunicación, órganos de control social. Frente a estas instancias, los jóvenes establecen relaciones contradictorias de integración y conflicto, que cambian con el tiempo (Siurana, 1995).

Las culturas juveniles provenientes de una misma cultura parental pueden negociar de forma diferente sus relaciones con la cultura hegemónica: las culturas juveniles obreras pueden adoptar soluciones adaptativas (el buen estudiante, el chico laborioso) o disidentes (el bandolero, el gamberro); las culturas juveniles de clase media pueden seguir itinerarios normativos (situarse, hacer carrera) o contestarios (desmadrarse, rebelarse), (Siurana, 1995).

b) Las culturas parentales pueden considerarse como las grandes redes culturales, definidas fundamentalmente por identidades étnicas y de clase, en el seno de las cuales se desarrollan las culturas juveniles, que constituyen subconjuntos. Refieren las

normas de conducta y valores vigentes en el medio social de origen de los jóvenes, (Siurana, 1995).

Pero no se limita a la relación directa entre padres e hijos, sino a un conjunto más amplio de interacciones cotidianas entre miembros de generaciones diferentes, en el seno de la familia, el vecindario, la escuela local, las redes de amistad, las entidades asociativas. Mediante la socialización primaria, el joven interioriza elementos culturales básicos (uso de la lengua, roles sexuales, formas de sociabilidad, comportamiento no verbal, criterios estéticos, criterios de adscripción étnica) que luego utiliza en la elaboración de estilos de vida propios, (Siurana, 1995).

c) Las culturas generacionales, finalmente, refieren la experiencia específica que los jóvenes adquieren en el seno de espacios institucionales (la escuela, el trabajo, los medios de comunicación), de espacios parentales (la familia, el vecindario) y sobre todo de espacios de ocio (la calle, el baile; los locales de diversión). En estos ámbitos circunscritos, el joven se encuentra con otros jóvenes y empieza a identificarse con determinados comportamientos y valores, diferentes a los vigentes en el mundo adulto. (Siurana, 1995).

Las cambiantes relaciones de las culturas juveniles con las culturas parentales y con la cultura dominante pueden explicar la coexistencia de los diversos estilos juveniles en cada momento histórico, que a grandes rasgos trazan fronteras sociales, pero que también pueden presentarse de manera oblicua, mezclando influencias diversas. Son importantes, en este sentido, los procesos de circulación, apropiación y sincretismo cultural, que impiden la correspondencia mecánica entre culturas juveniles y clase. A un nivel más operativo, las culturas juveniles pueden analizarse desde dos perspectivas complementarias, que exploraremos a continuación:

a) En el plano de las condiciones sociales, entendidas como el conjunto de derechos y obligaciones que definen la identidad del joven en el seno de una estructura social determinada, las culturas juveniles se construyen con materiales provenientes de las identidades generacionales de género, clase, etnia y territorio, (Siurana, 1995).

b) En el plano de las imágenes culturales, entendidas como el conjunto de atributos ideológicos simbólicos asignados y/o apropiados por los jóvenes, las culturas juveniles se traducen en estilos más o menos visibles, que integran elementos materiales e inmateriales heterogéneos, provenientes de la moda, la música, el lenguaje, las prácticas culturales y las actividades focales. Estos estilos tienen una existencia histórica

concreta, son a menudo etiquetados por los medios de comunicación de masas y pasan a atraer la atención pública durante un periodo de tiempo, aunque después decaigan y desaparezcan, (Siurana, 1995).

## 7.2 REPRESENTACIONES JUVENILES Y CONDICIONES SOCIALES

### 7.2.1 Bases estructurales de los materiales juveniles

Las culturas juveniles se construyen con las materias primas de la identidad social, que pueden sintetizarse en cinco grandes factores estructurantes: la generación, el género, la clase, la etnicidad y el territorio. Estos factores reflejan la situación estructural de los jóvenes en la sociedad. Cada uno de ellos influye en la manera como cada individuo o cada grupo se relaciona con las culturas juveniles. A su vez, cada estilo juvenil supone grados diversos de articulación entre los factores señalados, (Siurana, 1995).

a) Generación: puede considerarse el nexo que une biografías, estructuras e historia. La noción remite a la identidad de un grupo de edad socializado en un mismo periodo histórico. Al ser la juventud un momento clave en el proceso de socialización, las experiencias compartidas perduran en el tiempo y se traducen en la biografía de los actores, (Siurana, 1995).

¿Cómo distinguir una generación de otra? Por una parte, las fronteras generacionales responden a factores históricos y estructurales. En palabras de Bourdieu, (1979), es la transformación del modo de generación social de los agentes lo que determina la aparición de generaciones diferentes y de conflictos de generaciones". Por otra parte, las generaciones se identifican sobre todo por la adscripción subjetiva de los actores, por un sentimiento de contemporaneidad que expresa si no recuerdos comunes, por lo menos recuerdos en común (Bourdieu, 1979, Augé, 1987 citado en Siurana).

La conciencia que manifiestan los actores de pertenecer a una misma generación se refleja en acontecimientos generacionales (una guerra, un movimiento de protesta), lugares comunes, etiquetas y autocalificaciones. Aunque no se trata de agrupaciones homogéneas, ni afectan de la misma manera a todos los individuos coetáneos, tienden a convertirse en modelos retóricos perceptibles en las historias de vida, (Siurana, 1995).

Las generaciones sólo se pueden dividir sobre la base de un conocimiento de la historia específica del campo involucrado. Sólo los cambios estructurales que afectan al campo poseen el poder de determinar la producción de generaciones diferentes, transformando los modos de generación social de los agentes y determinando la organización de las biografías individuales y su agregación

en clases de biografías orquestadas y rimadas según el mismo tiempo. (Bourdieu, 1979 citado en Siurana).

Las culturas juveniles más visibles tienen una clara identidad generacional, que sintetiza de manera espectacular el contexto histórico que las vio nacer. Aunque en cada momento conviven diversos estilos juveniles, normalmente hay uno que se convierte en hegemónico, sellando el perfil de toda una generación. Algunos aparecen súbitamente en la escena pública, se difunden y al cabo de un tiempo se apagan, se fosilizan o son apropiados comercialmente. Otros persisten e incluso son retomados, reinventados por generaciones posteriores, (Siurana, 1995).

Sin embargo, es la novedad lo que da carta de naturaleza a las culturas juveniles (a diferencia de las culturas populares, que pueden definirse como rebeldes en defensa de la tradición, las culturas juveniles aparecen a menudo como rebeldes en defensa de la innovación). Por ello es posible analizarlas como una metáfora de los procesos de transición cultural, la imagen condensada de una sociedad cambiante, en términos de sus formas de vida, régimen político y valores básicos, (Siurana, 1995).

b) Género: las culturas juveniles han tendido a ser vistas como fenómenos exclusivamente masculinos. De hecho, la juventud ha sido definida en muchas sociedades como un proceso de emancipación de la familia de origen y de articulación de una identidad

propia, expresada normalmente en el mundo público o laboral. En cambio, para las muchachas la juventud ha consistido habitualmente en el tránsito de una dependencia familiar a otra, ubicado en la esfera privada. La reclusión femenina en el espacio doméstico las ha alejado de la calle o de los locales de ocio, espacios privilegiados de las culturas juveniles, (Siurana, 1995).

Por otra parte, las bandas se han visto como un fenómeno de afirmación de la virilidad, que se refleja tanto en sus actividades violentas, como en su estética dura. En las asociaciones juveniles, en la música rock, en las actividades de ocio, en el radicalismo político, las muchachas parecen haber sido invisibles, (Siurana, 1995).

La posición de las muchachas puede no ser marginal, sino estructuralmente diferente. Pueden ser marginales en las subculturas, no solo porque son expulsadas por la dominación de los varones a los márgenes de cada actividad social, sino porque están centralmente situadas en un conjunto o rango de actividades diferente, necesariamente subordinado. (Garber y McRobbie, 1983, citado en Siurana).

Garber y McRobbie (1983) han planteado si esta invisibilidad no es un estereotipo cultural generado por investigadores e informantes masculinos. Para estas autoras, la cuestión no es tanto la presencia o ausencia de las mujeres en las culturas juveniles definidas en términos



androcéntricos, sino las formas con que interactúan entre ellas y con otros sectores para negociar un espacio propio, articulando formas culturales, respuestas y resistencias específicas: si las muchachas son marginales o pasivas en el *rock*, la sexualidad y la política (¿pero. ha sido siempre así?), es probable que en su vida ocupe un lugar central la sociabilidad femenina del vecindario, las culturas de *fans* y *clubs* de *fans*, la organización de la propia habitación (*bedroom culture*). Sin embargo, la atención exclusiva a la esfera privada no ha de hacernos olvidar que las chicas como los chicos, viven su juventud en una multiplicidad de escenarios, (Siurana, 1995).

Parte de la cultura de las chicas su base en el dormitorio. Es el lugar para los sueños narcisistas, para experimentar con el vestido, los cosméticos y los nuevos bailes. A veces las chicas quieren estar solas, otras veces con amigas, y también los grupos mixtos se encuentran en la habitación de alguna de ellas. Esto es una parte de la cuestión. Por otra parte, sospecho que en los dormitorios de los chicos tienen lugar actividades semejantes. Si bien algunas chicas están confinadas a la esfera privada, otras muchachas acuden al club juvenil y se encuentran, como los chicos, en la esquina de la calle. (Wulf, 1988, citado en Siurana).

c) Clase: la relación entre cultura juvenil y clase se expresa sobre todo en la relación que los jóvenes mantienen con las culturas parentales. Esta no se

limita a una relación directa entre padre e hijos, sino a un amplio conjunto de interacciones cotidianas entre miembros de generaciones diferentes en el seno de la familia, el barrio, la escuela, la red amplia de parentesco, la sociabilidad local, etc. Los jóvenes habitan, como sus padres, en un medio familiar y social específico, que ejerce las funciones de socialización primaria, (Siurana, 1995).

Mediante la interacción cara a cara con parientes y vecinos mayores, los jóvenes aprenden algunos rasgos culturales básicos (roles sexuales, lenguaje, maneras de mesa, gustos estéticos). Mientras las culturas parentales de clase media tienden a concentrar estas funciones en la familia nuclear, las culturas obreras dan mucha más importancia a la familia ampliada y la comunidad local. Estos contextos íntimos también vinculan a los jóvenes con el mundo exterior: la percepción del mundo del trabajo para los jóvenes obreros, de la carrera para los jóvenes de clase media, las valoraciones sobre la policía y la autoridad, las interpretaciones que se hacen de los medios de comunicación, (Siurana, 1995).

Aunque se identifiquen con otros miembros de su propio grupo de edad, los jóvenes no pueden ignorar los aspectos fundamentales que comparten; con los adultos de su clase (oportunidades educativas, itinerarios laborales, problemas urbanísticos, espacios de ocio). La mayor parte de la literatura sobre las culturas juveniles se ha centrado en

los jóvenes de clase obrera. Los jóvenes de clase media sólo han sido considerados cuando han participado en movimientos disidentes o contraculturales (es decir, cuando han provocado problemas a sus mayores), (Siurana, 1995).

Aunque no siempre expresen su identidad de manera tan espectacular como sus coetáneos proletarios, los jóvenes de clase media -o los que aspiran a serlo- comparten determinadas modas, músicas, intereses focales, espacios de ocio, adornos, que a menudo se traducen en determinadas etiquetas usadas en la interacción social de la vida cotidiana. Puede que los jóvenes de clase media no sean un grupo problemático para el conjunto de la sociedad, pero ello no significa que no experimenten problemas en tanto que son jóvenes. Puede que sean privilegiados, pero no siempre se sienten complacidos. Como los *teenagers* obreros, están sujetos a diversas presiones; los detalles pueden diferir a causa de sus carreras educativas y experiencias previas, pero no por eso dejan de vivir las contradicciones de su tiempo, (Siurana, 1995).

Sus intereses políticos y actividades de ocio expresan a menudo valores específicamente burgueses, pero los caminos emprendidos van del radicalismo intelectual al conservadurismo burocrático. Los estudiantes, por ejemplo, tienen a su disposición diversos recursos políticos, artísticos, religiosos e intelectuales a los que no siempre pueden acceder los jóvenes de otros medios sociales, (Roberts, 1983, citado en Siurana).

d) Etnicidad: Desde sus orígenes, el fenómeno de las bandas juveniles se ha asociado a la identidad cultural de la segunda generación de emigrantes zonas urbanas de Europa y Norteamérica. Dado que los jóvenes de la segunda generación no pueden identificarse con la cultura de sus padres, que sólo conocen indirectamente, pero tampoco con la cultura de su país de destino, que los discrimina, podrían interpretarse sus expresiones culturales como intentos de recomponer mágicamente la cohesión perdida en la comunidad original, (Siurana, 1995).

Además de la etnicidad, hay otros factores que intervienen en la conformación de las bandas juveniles, como la generación, el género, la clase social y el territorio. Lo que me interesa constatar es que estos factores interactúan en la conformación de estilos generacionales, que puede entenderse como soluciones simbólicas a los problemas irresueltos en la cultura parental (Hall y Jefferson, 1983, citado en Siurana).

A medida que la generación de nacidos en América va llegando a la madurez, el sistema de vida de *Cornerville* ha experimentado cambios significativos. Los lazos de lealtad a los *paesani* no ligan al hijo con el padre. Incluso la familia italiana se ha dividido en dos generaciones separadas. Los nacidos en Italia son conocidos por la generación más joven como *greasers* (pringosos). A menudo,

los hijos sienten un fuerte apego a sus padres y no obstante los desprecian. Algunos de los mayores gozan de posiciones respetadas, pero en lo general, no poseen la autoridad característica de que disfrutaban en la mayoría de las sociedades. (Whyte, 1972 citado en Siurana).

La oposición entre el nosotros y el otros se reviste de componentes étnicos, y a menudo se expresa a través del conflicto por el territorio urbano. No es casualidad, tampoco, que las culturas juveniles británicas de posguerra emergieran de manera paralela a los procesos de descolonización y a la masiva llegada de inmigrantes ultramarinos, que afectaron al conjunto de estilos juveniles, pero que sobre todo generaron formas específicas de identidad étnica generacional, (Hebdige 1983, citado en Siurana). La música reggae sería una de las expresiones más interesantes de esta reinvencción de la identidad étnica. En las interacciones entre los diversos grupos juveniles, las fronteras étnicas pueden confundirse con las fronteras raciales (entendidas como etiquetas sociales), (Siurana, 1995).

e) Territorio: el último de los factores estructurales de las culturas juveniles es el territorio. Aunque puede coincidir con la clase y la etnia, es preciso considerarlo de manera específica. Incluso puede predominar a veces sobre los dos factores citados: en barrios interclasistas, las bandas tienden a ser interclasistas: en barrios interétnicos tienden a ser

interétnicas; en ambos casos no hacen más que reflejar las formas específicas que adopta la segregación social urbana. Las culturas juveniles se han visto históricamente como un fenómeno esencialmente urbano, más precisamente metropolitano, (Siurana, 1995).

La mayor parte de estilos espectaculares han nacido en las grandes urbes de los países occidentales (Chicago, San Francisco, Nueva York, Londres, París). Pero en la medida que los circuitos de comunicación juvenil son de carácter universal -*mass media*, *rock*, moda-, que hay problemas como: el desempleo que afecta a los jóvenes de diversas zonas; la difusión de las culturas juveniles tiende a trascender las divisiones rural/urbano/metropolitano. Ello no significa que se de el mismo tipo de grupos en un pequeño pueblo, en una capital provinciana o en una gran ciudad, ni que ser punk signifique lo mismo en cada uno de estos territorios. Urgen, en este sentido, análisis comparativos que establezcan correlaciones a nivel nacional e internacional, (Siurana, 1995).

A través de la función de territorialidad, la subcultura se enraíza en la realidad colectiva de los muchachos, que de esta manera se convierten ya no en apoyos pasivos, sino en agentes activos. La territorialidad es simplemente el proceso a través del cual las fronteras ambientales son usadas para significar fronteras de grupo y pasan a ser investidas por un valor subcultural. Esta es, por ejemplo, la función del *futbol* para los *skinheads*. La

territorialidad, por tanto, no es sólo una manera mediante la cual los muchachos viven la subcultura como un comportamiento colectivo, sino la manera en que la subcultura se enraíza en la comunidad. (Cohen, 1972 citado en Siurana).

La emergencia de la juventud, desde el periodo de posguerra, se ha traducido en una redefinición de la ciudad en el espacio y en el tiempo. La memoria colectiva de cada generación de jóvenes evoca determinados lugares físicos considerados emblemáticos. Asimismo, la acción de los jóvenes sirve para redescubrir territorios urbanos olvidados o marginales, para dotar de nuevos significados a determinadas zonas de la ciudad. La emergencia de culturas juveniles puede responder a identidades barriales, a dialécticas centro-periferia, que es preciso desentrañar. Por una parte, las culturas juveniles se adaptan a su contexto ecológico (estableciéndose una simbiosis a veces insólita entre estilo y medio). Por otra parte, crean un territorio propio, adueñándose de determinados espacios urbanos que distinguen con sus marcas: la esquina, la calle, la red, el local de baile, la discoteca, las rutas de ocio, etc, (Siurana, 1995).

### 7.3 REPRESENTACIÓN VISUAL

#### 7.3.1 Materiales juveniles: estilos en la representación visual

Tras analizar las condiciones sociales que constituyen la infraestructura de las culturas juveniles, es preciso diseccionar las imágenes culturales con que éstas se presentan en la escena pública. Para ello retornaremos el concepto de estilo. El estilo puede definirse como la manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresada en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo, (Siurana, 1995).

La mayoría de grupos juveniles comparten determinados estilos, aunque éstos no siempre sean espectaculares ni permanentes (puede hablarse también de estilos individuales en la medida en que cada joven manifiesta determinados gustos estéticos y musicales y construye su propia imagen pública). Sin embargo, los que aquí nos ocupan son sobre todo aquellos que se manifiestan de manera espectacular en la escena pública y que presentan una trayectoria histórica precisa, (Siurana, 1995).

En este sentido, corresponden a la emergencia de la juventud como nuevo sujeto social y se basan en la difusión de los grandes medios de comunicación, de la cultura de masas y del mercado adolescente. Las subculturas podrían no haber existido si no se hubiera desarrollado un mercado de consumo específicamente dirigido a los jóvenes. Las nuevas industrias juveniles aportaron los materiales brutos, los bienes, pero no consiguieron producir -y cuando lo



intentaron fracasaron- estilos auténticos, en su sentido más profundo. Los objetos estaban allí, a su disposición, pero eran usados por los grupos en la construcción de estilos distintivos. Esto significó, no simplemente estar pasivos, sino construir activamente una selección de cosas y bienes en el interior de un estilo, lo cual explicó a menudo subvertir y transformar estos objetos, desde su significado y uso originales, hacia otros usos y significados. (Clarcke, 1983 citado en Siurana).

Para Clarcke (1983), la generación de un estilo no puede entenderse como un fenómeno de moda o la consecuencia inducida de campañas comerciales. El tratamiento periodístico ha tendido a aislar objetos sin fijarse en cómo son organizados de una manera activa y selectiva, en cómo son apropiados, modificados, reorganizados y sometidos a procesos de resignificación. Las diversas subculturas juveniles se han identificado por la posesión de objetos. Sin embargo, a pesar de su visibilidad, las cosas simplemente apropiadas o utilizadas por sí solas no hacen un estilo. Lo que hace un estilo es la organización activa de objetos con actividades y valores que producen y organizan una identidad de grupo. Todo ello demuestra lo simplista que es responsabilizar al mercado de la aparición de estilos juveniles, (Siurana, 1995).

Los accesorios en el vestir tuvieron el papel de mediadores entre los jóvenes y sus ídolos, favorecieron por homología y al mismo tiempo por contigüedad su

identificación; y cumplieron además la función de un lenguaje simbólico inductor de la comunicación de los fieles. Por ello, decir estilo, género o moda, es decir demasiado poco. Se trata de un sistema integrado de comunicación infraverbal. O sea: de una cultura (Monod, 1976 citado en Siurana). Para analizar cómo se construye un estilo pueden utilizarse dos conceptos de la semiótica:

a) El concepto de *bricolage* sirve para comprender la manera en que objetos y símbolos inconexos son reordenados y recontextualizados para comunicar nuevos significados. En el caso de los estilos juveniles, esta re-significación se puede alcanzar por medios diversos. Una manera consistió en invertir los significados dados, combinando, en un código diferente o secreto, generado por la misma subcultura, objetos tomados prestados de un sistema previo de significados (véase, por ejemplo, el uso de las cruces gamadas por parte de los *punks*), (Siurana, 1995).

Otra manera consistió en modificar objetos producidos o usados anteriormente por otros grupos sociales (véase, por ejemplo, la utilización del vestido eduardino por parte de los *teds*). Otra manera consistió en exagerar un significado dado (véase, por ejemplo, la fetichización de la apariencia por parte de los *mods*). Y también la de combinar formas de acuerdo con un lenguaje o código secreto, la clave del cual sólo la poseen los componentes

del grupo (por ejemplo, el lengua rasta de los rudies afrocaribeños). (Clarke, 1983 citado en Siurana).

b) El concepto de homología refiere la simbiosis que se establece, para cada cultura particular, entre los artefactos, el estilo y la identidad de grupo. El principio generativo de creación estilística proviene del efecto recíproco entre los artefactos o textos que un grupo usa y los puntos de vista y actividades que estructura y define su uso. Esto identifica a los miembros de un grupo con objetos particulares que son, o pueden hacerse, homólogos con sus intereses focales, (Siurana, 1995).

O la que se da entre la dejadez, la laxa afiliación grupal, el gusto por la introspección, el amor a las drogas perceptivas de los *hippies* y su música preferida (*rock* californiano, psicodelia, etc.). La adopción de las botas, los pantalones vaqueros y el corte de pelo de los *skinheads* era significativa estilísticamente porque estas manifestaciones estaban en sintonía con las concepciones *skin* de masculinidad, dureza y obrerismo. Los nuevos significados emergen porque los fragmentos dispersos de que se componen, tomados de aquí y de allá, se integran en un universo estilístico nuevo, que vincula a objetos y símbolos a una determinada identidad de grupo. (Hall y Jefferson, 1983 citado en Siurana).

¿Qué elementos integran el repertorio del *bricoleur*? A través de las formas de creatividad simbólica que los jóvenes en la vida cotidiana, muestran sus múltiples e imaginativas vías mediante las cuales los muchachos usan, humanizan, decoran y dotan de sentido a sus espacios vitales y a sus prácticas sociales: el lenguaje, la producción y audición de música, la moda, la ornamentación corporal, el uso activo y selectivo de los medios audiovisuales, la decoración de la propia habitación, los rituales del noviazgo, el juego y las bromas con los amigos, las rutas de ocio, el deporte, la creatividad artística, etc, (Siurana, 1995).

La noción cultura corriente resalta el papel de los jóvenes como activos productores de cultura, y no sólo como receptores pasivos de la cultura institucional y masiva (Willis, 1990 citado en Siurana). El estilo constituye, pues, una combinación jerarquizada de elementos culturales (textos, artefactos, rituales), de los que pueden destacarse los siguientes:

a) Lenguaje: Una de las consecuencias de la emergencia de la juventud como nuevo sujeto social es la aparición de formas de expresión oral características de este grupo social en oposición a los adultos: palabras, giros, frases hechas, entonación, etc. Para ello los jóvenes toman prestados elementos de sociolectos anteriores (habitualmente de argots marginales, como el de la droga, el de la delincuencia

y el de las minorías étnicas), pero también participan en un proceso de creación de lenguaje. El uso de metáforas, la inversión semántica y los juegos lingüísticos (como el verlan: cambiar el orden de las sílabas) son procedimientos habituales, (Siurana, 1995).

A veces los *argots* juveniles abarcan amplias capas de la población (como sucedió con el lenguaje del rollo de la Barcelona de los 70's o el lenguaje pasota de la movida madrileña). Otras veces son lenguajes iniciáticos para colectivos más reducidos que después se difunden (como sucedió con el lenguaje de la onda de los jipitecas mexicanos o el caló de los chavos banda). En cualquier caso, el argot de cada estilo refleja las experiencias focales en la vida del grupo (los términos *Turn on*, *tune in* and *drop out* expresaban una determinada visión de la vida y del mundo). Las frases *hippies* constituyen una jerga compleja, obtenida eclécticamente de la cultura de los negros, del jazz, de las subculturas de homosexuales y drogadictos, del lenguaje idiomático de la calle y de la vida bohemia. (Hall, 1977, Rodríguez, 1989; Hernández, 1989, citados en Siurana).

b) Música: La audición y la producción musical son elementos centrales en la mayoría de estilos juveniles. De hecho, la emergencia de las culturas juveniles está estrechamente asociada al nacimiento del rock & roll, la primera gran música generacional.

A diferencia de otras culturas musicales anteriores (incluso el jazz), lo que distingue al rock es su estrecha integración en el imaginario de la cultura juvenil: los ídolos musicales son muchachos como tú, de tu misma edad y medio social, con parecidos intereses. Desde ese momento, la música es utilizada por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad de grupo, (Siurana, 1995).

c) Estética: La mayor parte de los estilos se han identificado con algún elemento estético visible (corte de pelo, ropa, atuendos, accesorios): el vestido eduardiano de los *teds*, el tupé y la cazadora de los *rockers*, los trajes a medida de los *mods*, la cabeza rapada y botas militares de los *skindeads*, los vestidos floreados y las melenas de los *hippies*, el deadlook de los rastas, los alfileres y mohicanos de los *punks*, etcétera. Pero no deben confundirse las apariencias con los actores: raramente se trata de uniformes estandarizados, sino más bien de un repertorio amplio que es utilizado por cada individuo y por cada grupo de manera creativa, (Siurana, 1995).

Lo que comparten la mayoría de los estilos, eso sí, es una voluntad de marcar las diferencias con los adultos y con otras veces son producidos artesanalmente por los propios jóvenes, e incluso se consiguen en circuitos comerciales alternativos generados por las subcultruras

(los *drugstores* y puestos callejeros *hippies*, el tianguis de los chavos banda mexicanos, etc.). Aunque sólo una pequeña minoría de jóvenes adoptan el uniforme completo de los estilos, son muchos los que utilizan algunos elementos y les atribuyen sus propios significados, (Siurana, 1995).

Algunos estilos subculturales se convierten en fuente de inspiración para el conjunto de los jóvenes, marcando las tendencias de la moda de toda una generación (como sucedió con algunos elementos de la moda hippie y del punk). Pero la universalización del estilo es sin duda un arma de doble filo, porque facilita su apropiación comercial, que le descarta de cualquier carga contestataria. (Clarcke, 1983, Willis, 1990, citados en Siurana).

d) Producciones culturales: Los estilos no son receptores pasivos de los medios audiovisuales, sino que se manifiestan públicamente en una serie de producciones culturales: revistas, *fanzines*, *graffitis*, murales, pintura, tatuajes, video, radios libres, cine, etc. Estas producciones tienen una función interna (reafirmar las fronteras de grupo) pero también externa (promover el diálogo con otras instancias sociales y juveniles). Para ello aprovechan los canales convencionales (medios de comunicación de masas, mercado) o bien canales subterráneos (revistas *underground*, radios libres). Una de sus funciones es precisamente invertir la valoración negativa que se asigna socialmente a determinados estilos,

transformando el estigma en emblema: las marcas del grupo encontradas a través del estudio de los diferentes productos comunicacionales se constituyen en resistencia a la descalificación, (Siurana, 1995).

Los ejemplos más espectaculares son los *graffitis* neoyorquinos, los murales cholos, y los *fanzines*, que se han convenido en emblema de una cultura juvenil internacional-popular. (Reguillo, 1989, Urteaga, 1992, citados en Siurana).

e) Actividades focales: La identificación subcultural se concreta a menudo en la participación en determinados rituales y actividades focales, propias de cada banda o estilo: la pasión por las scooter de los mods, el partido de *fútbol* de los *skinheads*, el consumo de marihuana de los hippies. Habitualmente, se trata de actividades de ocio. La asistencia a determinados locales (*pubs*, discotecas, bares, *clubs*) o la ejecución de determinadas rutas (la zona pija frente a la zona progre; la zona rosa frente al hoyo fonqui) puede determinar las fronteras estilísticas. A veces estas actividades focales se confunden con el estilo mismo: *skatters*, *breakers*, *graffers*, *taggers*. (Flores, 1986, Hall & Jefferson, 1983, citados en Siurana).

Para acabar, es preciso recordar que los estilos distan mucho de ser construcciones estáticas: la mayor



parte experimenta ciclos temporales en que se modifican tanto las imágenes culturales como las condiciones sociales de los jóvenes que los sostienen. Su origen suele deberse a procesos sincréticos de fusión de estilos previos; a continuación experimentan procesos de difusión en capas sociales y territoriales más amplias que las originales, así como de fisión en tendencias divergentes; también padecen procesos de etiquetaje por parte de los medios de comunicación, que los presentan en forma simplificada apta para el consumo de masas, así como de los agentes de control social, que los asocian a determinadas actividades desviadas, (Siurana, 1995).

Pueden experimentar períodos de apogeo, de reflujos, de obsolescencia e incluso de revitalización. Pero en la mayoría de los casos, su vida acostumbra a ser corta, y no influye en más de una generación de jóvenes. En el proceso la forma y los contenidos originales pueden experimentar diversas metamorfosis (véase, por ejemplo, la apropiación del estilo *skinhead* por parte de grupos *neonazis*, o el *revival mod* protagonizado por jóvenes clase mediera). Así pues, no puede hablarse de un estado auténtico en que el estilo no estaría contaminado, puesto que desde su origen la creación estilística es sincrética y multi-ideológica, (Siurana, 1995).