

Al recorrer el siglo XX, en función de las representaciones de juventud, se reitera cómo la condición de juvenil es representada y las diversas derivas de su representación están en función de los imaginarios sociales dominantes que definen a los grupos portadores de la condición juvenil y frente a ellos, aparecen los otros discursos, que tratan de desestabilizar la imagen estereotipada de la juventud. Por ello, es conveniente revisar las condiciones sociales y culturales que permiten la emergencia de lo juvenil siempre relativa al tiempo y al espacio, pues los jóvenes son sujetos sociales relacionales, y su existencia será híbrida y cambiante, y dependerá de variables interdependientes como: edad, clase social, género, generación, estética, cuerpo, poder.

Para sustentar la idea de que la condición juvenil es representada, podemos retomar la reflexión del investigador José Antonio Pérez Islas (1998), al pensar los enfoques contemporáneos de los estudios sobre juventud:

La cultura juvenil ya no necesariamente se ubica en un solo sector de los jóvenes (como fue el caso de los estudiantes de los setenta o las banda juveniles de los ochenta) pareciera que hay una preocupación por saber qué está pasando en las mayorías silenciosas que pueblan nuestras ciudades; la conciencia de que no hay una juventud, sino juventudes, espacialmente ubicadas y temporalmente construidas, es un gran logro de las teorías generales de la cultura juvenil.

Otro avance en los estudios de juventud tiene que ver con los intentos de superar la concepción de los jóvenes como receptores pasivos de los procesos de inculcación y formación que las diversas instituciones realizan sobre las nuevas generaciones. Las adaptaciones que a la cultura *massmediática* realizan los jóvenes, las prácticas alternativas juveniles, las producciones de significado propias que generar, implica una visión diferente de los signifi-

Del estilo a las culturas juveniles

cantes que implica ser joven, no como sujeto sujetao sin más, sino como un actor decisivo en la construcción de su propia identidad.

En ese panorama es importante mantener la diferencia entre jóvenes receptores pasivos y jóvenes productores de cultura. Si bien, nuestra investigación en Culturas juveniles contemporáneas reconoce y valora la existencia de jóvenes que configuran su identidad, a través de las adscripciones a los mundos musicales, que les permite configurar *proyectos vitales de vida*, denominados culturas juveniles; por otro lado, es inevitable reconocer cómo las industrias culturales configuran y moldean estilos juveniles dispuestos en y para el consumo permanente, siendo estilos efímeros, cambiantes, pasajeros.

En las culturas juveniles los jóvenes logran a través de la música, configurar diversas y complejas formas de agregación y organización juvenil, que desde el sentido popular juvenil resignifica y recrea la noción de tribus urbanas, contracultura y subculturas juveniles. Mientras en los estilos juveniles encontramos nuevas nociones que aluden a atmósferas y universos juveniles.

1. La condición postmoderna de identidad

La identidad es un concepto clave en nuestro estudio, y a pesar de que lo abordamos desde la

Por Ángela Garcés Montoya

Ángela Garcés Montoya es docente e investigadora de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín. Dirige al grupo Discurso, Organización y Política, coordina la línea de Investigación Comunicación y Culturas, donde ha desarrollado las investigaciones Culturas Juveniles Contemporáneas. Una aproximación antropológica, Sujeto joven en contexto rural. Una aproximación a través de las agrupaciones juveniles y en actualidad Formas de participación política juvenil en Medellín.

perspectiva antropológica, es fundamental para su mayor comprensión analizar la evolución conceptual teniendo en cuenta el aporte de las ciencias sociales. En principio, es posible reconocer tres etapas, consideradas en la historia de las ciencias sociales como tres concepciones diferentes. Es decir, el concepto de identidad en correspondencia con tres tipos de sujetos: el de la ilustración, el sociológico y el posmoderno.

El sujeto de la ilustración se basaba en una concepción de persona centrada, unificada y dotada de las capacidades de razón, conciencia y acción; el sociológico fue más allá, destacando que el núcleo interno del sujeto no es autónomo ni autosuficiente, sino formado en relación a otros significados. La identidad sólo podía resultar de la interacción simbólica entre el sujeto y los demás. El sujeto posmoderno se reconoce por no tener una identidad fija y permanente; ya fragmentado se compone de una variedad de identidades que son contradictorias y por tanto, no están unificadas en torno a un sujeto coherente.

En principio, hay que reconocer en la modernidad la transformación de la noción de identidad; como afirma Lévi-Strauss (1981), en la modernidad la identidad está en crisis, o más precisamente, se vive la crisis de la identidad que constituye “el nuevo mal del siglo”. Una de las principales revoluciones de la identidad sucedidas en la modernidad, se suceden en el paso del Medioevo al Renacimiento, donde se reconoce la instauración de una de las principales características de la Modernidad, al situar al ser humano en el centro del universo y erigirlo en la medida de todas las cosas, en oposición con la visión geocéntrica del mundo que prevalecía en la Edad Media. El ser humano pasó a ser señor de todas las cosas. Esa noción de sujeto alcanzó a renovar la noción de identidad, al relacionar identidad con la creencia en uno mismo, considerado el centro interno, que emerge con el nacimiento y permanece básicamente igual durante toda la vida.

Esa noción de sujeto y de identidad fue atacada fuertemente en los inicios del siglo XX, cuando se suceden las principales heridas narcisistas instauradas por Freud, Laclau y Mouffe. Freud (1923) descubre un sujeto gobernado principalmente por el inconsciente, refutando la vieja noción de Descartes “pienso luego existo”, esa noción se basa en “un sujeto consciente y pensante, que es sensible al dolor y al placer en tanto su conciencia se extiende”. Mientras Freud considera la identidad consciente como una ficción sujeta en gran medida al olvido y que era incompatible con el cambio permanente de cada sujeto durante su vida.

Posteriormente, el postmodernismo instaura una etapa crítica del sujeto. Para Laclau y Mouffe (1985), el término sujeto e identidad es reemplazado por la noción de “posiciones del sujeto”. Con ello se quiere indicar que un sujeto sólo se puede encontrar dentro de una estructura discursiva, y que, en consecuencia, es eminentemente dependiente, contingente y temporal. Con el postmodernismo, se evidencia la evolución del concepto de “identidad” siguiendo una progresión desde su consideración inicial como “esencia fija” hasta la desaparición o ruptura de esa noción, por una renovada concepción hacia la “identidad fragmentada y preformativa” (Vila, 2002).

Entre los cambios posmodernos que influyen o condicionan la identidad podemos enumerar los siguientes:

1. El ritmo de vida en las grandes ciudades cifrado en rapidez y cambio permanente. Las nuevas formas de organización y las nuevas tecnologías surgen en lapsos cada vez más breves y transforman nuestras relaciones sociales y espaciales. Así la televisión marcó las décadas de los sesenta y setenta acompañado de las revoluciones instauradas por industrias culturales en música, espectáculo y moda. En 2000 la comunicación virtual y satelital nos ubica en una nueva era.

2. Con la posmodernidad la noción de espacio y tiempo se renueva. En el siglo XX era posible ha-

blar aún de culturas locales, ahora aparece un mundo globalizado e interconectado; así, el 2000 se puede nombrar como la era virtual, donde nuestras formas de encuentro y comunicación se desterritorializan e ingresan a la globalización. A su vez, ese proceso de globalización implica una declinación de las concepciones de estado-nación y una tendencia creciente hacia la mundialización de la economía.

3. El proceso de globalización incide directamente sobre las comunicaciones, la política, la economía y la cultura. A partir del ingreso a la cultura de masas promovido por los medios masivos de comunicación, se hace necesario asumir que estamos en una sociedad mediatizada que nos obliga a reconocer otro orden de vida, nombrado como "globalización", entendido como una mirada global con actuación local.

2. Jóvenes e identidad

Es posible establecer que la identidad es una construcción socio-cultural, sujeta al tiempo y al espacio. Esta afirmación permite entender que la identidad no está determinada por la naturaleza orgánica y genética y, además, obliga a avanzar en la desmitificación de concebirla como una unidad.

En primera instancia debemos reconocer la *revolución cultural* ocurrida tras los procesos de posmodernos que ante todo nos ubican en la globalización; bajo ese contexto socio-cultural la identidad sufre serias transformaciones. Así lo afirma Jesús Martín-Barbero (2002):

Hasta hace muy poco decir identidad era hablar de raíces, raigambre, territorio, tiempo largo, memoria simbólicamente densa. De eso y solamente de eso estaba hecha la identidad. Pero hoy decir identidad implica también –si no queremos condenarla al limbo de una tradición desconectada de las mutaciones perceptivas y expresivas del presente– hablar de redes, flujos, movi- lidades, instantaneidad,

desanclaje. Antropólogos ingleses llaman a eso raíces en movimiento.

Por eso reconocemos en las culturas juveniles la emergencia de identidades inestables, móviles, presentes, sin arraigo, que confrontan la noción tradicional de identidad fija, única y homogénea. Las renovadas identidades juveniles son denominadas identidades fragmentadas, identidades performativas, pues las identidades que se gestan en las culturas juveniles son apropiadas, desfiguradas o reconstruidas por los jóvenes: ellos y ellas inventan su identidad y más aún son in-fieles, es decir, se resisten a permanecer en una forma acabada, definida, determinada, estructurada.

Veamos a través de Pablo Vila (2002) las emergencias conceptuales de las identidades contemporáneas:

- Identidad fragmentada: los seres humanos somos una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo, sujetos precariamente saturados en una imaginaria identidad unitaria, a través de la construcción narrativa de tal unidad ficcional. Cada sujeto participa de variadas posiciones, en términos de clase, edad, raza, etnia, género, migración, religión, que evidencia en el grupo una organización particular de intereses individuales y sociales, de similitud y diferencia.

- Identidad performativa: capacidad de los seres humanos de producir lo que nombran, así establecemos diversas e imaginarias identidades narratizadas que confrontan las identidades esenciales y materiales. Se trata de identidades construidas a través de las experiencias directas que ofrecen el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten ubicarnos en narrativas culturales imaginativas, donde la práctica corporal marca la integración de lo estético y lo ético.

Entre las diversas e imaginarias identidades narratizadas, reconocemos en los jóvenes la fuerza de atracción identitaria que cumple la música *rock, metal, punk, hiphop, ska, reggae y electrónica*. A

través de la música, los jóvenes asumen elecciones particulares y diferenciales, pues la música es sonido, letra y territorio; la música ofrece al joven maneras de ser y comportarse y además, ofrece satisfacción psíquica y emocional.

La música interpela al joven y al mismo tiempo lo ubica en una identidad colectiva, como bien lo enuncia Pablo Vila: “la música tiene una poderosa capacidad de interpelación, ya que trabaja con experiencias emocionales intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales [...]. La música permite la ubicación cultural del individuo en lo social, así la música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva” (Ibídem).

La música es la fuerza creativa y generadora de las culturas juveniles, pues entre escuchar y hacer música, está en juego la capacidad creadora de cada joven y a la vez la vinculación y reconocimiento grupal. Es necesario resaltar que para el o la joven hacer música no es una manera de expresar ideas, es una manera de vivir. Así, ellos y ellas se vinculan a géneros musicales, más allá del gusto y la inclinación casual. La música se convierte en la fuerza estética a través de la cual descubren un nosotros y un otro.

Se confirma la identidad como un juego de permanente diferenciación, así lo entiende el antropólogo Manuel Delgado:

Los grupos –como los propios individuos que los conforman– intentan evidenciar un conjunto de rasgos que les permitan considerarse distintos, es decir: su identidad. Estas proclamaciones recurrentes sobre la identidad contrastan con la fragilidad frecuente de todo lo que la soporta y la hace posible. Un grupo humano no se diferencia de los demás porque tenga unos rasgos culturales particulares, sino que adopta unos rasgos culturales singulares porque previamente ha optado por diferenciarse (Delgado, 2002).

En las culturas juveniles se reconocerá, entonces, el papel central que cumple la música, entendida co-

mo una fuerza identitaria juvenil, que además potencia la posibilidad de creación y producción cultural de los jóvenes para los jóvenes. Se trata de una elección que supera el gusto y la afinidad por un género o estilo musical, para convertirse en la fuerza que marca la existencia y la identidad colectiva.

La música como dimensión estética permite procesos de identificación juvenil merece la siguiente precisión:

Cuando hablamos de estética en las culturas juveniles, no hacemos referencia a la moda ni al estilo sino a toda una dimensión de creación. Esta dimensión se entiende más allá de las fronteras del arte trascendente propio del genio creador y lleva la potencialidad creativa a dominios como la existencia y la vida cotidiana [...]. Que conduce a prácticas juveniles que implican hacer de la propia vida una obra de arte, es decir, prácticas de autoformación del sujeto (Marín y Muñoz, 2002).

En ese sentido, veremos cómo la cultura *Hip Hop* confronta el mundo establecido, ya sea por el mercado o por los adultos para crear su propio mundo, un mundo juvenil diferente, que no quiere adscribirse a las formas de ser previamente establecidas y es posible entenderlo como una juventud construida y determinada especialmente por las variables de generación, género y clase social.

2.3 Entre culturas juveniles y culturas paródicas

Para entender la relación entre culturas juveniles y culturas paródicas es necesario resaltar cómo en las primeras predomina la construcción creativa de la identidad marcada por múltiples carencias (sociales, económicas y urbanísticas); mientras en las segundas se encuentra cómo el joven o la joven se vinculan fácilmente a los modelos de consumo creados, modelos que promueven una juventud paradigmática: flexible, alegre, dinámica, deportiva.

En las diversas formas de resignificar los elementos que configuran las culturales juveniles, se

evidencian posiciones encontradas entre jóvenes que se resisten a cualquier forma de comercialización de la cultura juvenil, mientras el mercado aprovecha la espectacularización de las propuestas culturales para convertir los emblemas juveniles en mercancías. Este debate alimenta la oposición moda/consumo versus creatividad/autogestión, que mantienen las culturas juveniles autodenominadas alternativas o *underground*.

En el caso de Medellín en la década del noventa, se reconoce la presencia de expresiones juveniles estéticas como *new age*, *gomelos*, *grunge*, *skate*, que se caracterizan por agrupar a jóvenes que comparten prácticas asociadas al tiempo libre y al consumo y bajo esos criterios, su vinculación no implica una confrontación de su identidad o de su adscripción a una cultura juvenil. Son expresiones juveniles caracterizadas por la movilidad, la fragilidad identitaria y la vivencia del presente.

Las expresiones juveniles estéticas se refieren a aquellas iniciativas y prácticas que tienen mayor intención en la producción y manifestación de la experiencia sensible y reflexiva del mundo juvenil, acudiendo a procedimientos plásticos, pictóricos, musicales, gráficos, quinésicos, representacionales, metafóricos, entre otros. [...]. Las búsquedas y motivaciones de las expresiones estéticas juveniles están más en la esfera de lo subjetivo y lo sensible, lo que significa que se presente una gran variedad y diversidad de expresiones¹.

Se presentan a continuación unas expresiones estéticas juveniles asociadas a estratos medios y altos de la ciudad de Medellín. Los elementos que se exponen son enunciados por los mismos jóvenes, que manifiestan una dificultad para aclarar los límites, los contenidos, los contornos y los sentidos de cada agrupación, según lo expone el sociólogo Edgar Arias², y se presentan algunas ampliaciones de la presente investigación.

- *New age*: Ingresó a la ciudad como fenómeno relacionado con la "nueva era". Vinculó a los jóve-

nes a productos y experiencias de ese tipo; se puso de moda el uso de las velas, de los inciensos y aromas y se consumen textos y escritores que tratan el tema.

- *Gomelos*: En ellos y ellas se destaca la imagen o apariencia que proyectan en su modo de vestir. Se trata de una figura muy cuidada, que resalta en el joven su cabello engominado y en ella su traje negro con poco maquillaje. Además, el lenguaje se acentúa con cierto "amaneramiento" y reiteradas muletillas como "o sea", "me entiendes", "qué oso".

- *Grunge*: Su nombre responde a una preferencia musical *rock*, resultante de la fusión entre *rock & roll* de los años setenta, *rock*, *metal* y *punk*. Las letras tienen un sentido nihilista que caracteriza una generación incrédula. La referencia grupal es Nirvana con su vocalista Kurt Cobain, que crea su propio estilo, y convierte su sonido como sinónimo del estado nortamericano Seattle. Alcanza su trascendencia internacional en la década del noventa ante la difusión masiva que realiza *MTV*, así el estilo se posiciona mundialmente gracias a las emisoras radiales. La figura visible *grunge* resalta la camisa leñadora, *blue jean* roto y deliberadas huellas de descuido.

Esas expresiones estéticas juveniles serán retomadas por los estratos populares y resignificadas en su contexto. A su vez los estratos medio y alto también se apropian de expresiones juveniles de estratos populares como el *punk*, *rap*, *parlache*.

Al pensar la relación entre joven y consumo, podemos afirmar que no cualquier grupo de jóvenes constituye una cultura juvenil, pues quizás encontraremos algunas agregaciones juveniles que, aunque pretendan estar supuestamente en la periferia del sistema, pueden "estar instaladas como firmamentos especulares en donde los valores de la sociedad capitalista –hedonismo, egolatría, culto a lo superficial, consumismo, vanidad narcisista–, se reproducirían en clave de caricatura" (Delgado Ruiz, 1999).

Reconocemos unas agregaciones juveniles que, pretendiendo confrontar al mundo adulto, se con-

1 ARIAS OROZCO, E. "El encanto de jugar. Las expresiones juveniles en los sectores populares", (mimeógrafo).

2 Los consumos culturales orientados por los medios masivos cifran estilos identitarios signados por los gustos y las expresiones que ofrecen los consumos masivos, por ello los estilos y expresiones juveniles están marcados por su condición efímera y pasajera. Cfr. ARIAS OROZCO, E. *Pasajeros del silencio, juventud, cultura y voluntad de saber*, Instituto Juventud, Siglo XXI, Medellín, 1998.

vierten en culturas paródicas, denominadas así por el antropólogo Manuel Delgado.

Este autor presenta dos ejemplos palpables de culturas urbanas paródicas contemporáneas.

El primero, relacionado con los jóvenes consumidores de heroína, los *yonquis*, que se comportan justamente como eso, es decir como consumidores, que obedecen a los principios racionalizadores que orientan la conducta consumista en la sociedad contemporánea. La película *Réquiem por un sueño*³ nos presenta, entre otros personajes, a una joven pareja, un hombre y una mujer que consumen su vida en la heroína; para ellos, consumir no es precisamente gozar, sino morir lenta pero inevitablemente, pues sumergidos en la heroína no encuentran camino de retorno, incluso, ni siquiera el amor de pareja puede salvarlos. Esta película, dirigida por Darren Aronofsky, presenta la narración de la espiral asociada al mundo de las drogas. *Réquiem por un sueño* es la alusión directa y explícita a la imposibilidad –con los medios equivocados–, de alcanzar esos sueños a los que nuestro espíritu reconoce como motivación, esa aspiración de una mejor vida, una mejor realidad, el sueño americano. Vemos en la película una implacable visión de los estados por los que el ser humano puede degradarse en la espiral que pierde los sueños y los reemplaza por realidades asociadas, [...]. La narrativa nos muestra *close-ups* alusivos al único interés (drogas, adicción, ojos dilatados, las ventanas que se abren a ese mundo mejor prometido por la adicción son obvias y sublimes), el audio como apoyo, confirma las ideas presentadas, la cámara rápida (las drogas y su efecto no son lentas, pero también son rápidas al desvanecerse y pasar el efecto)⁴.

Y el segundo, tiene que ver con los homosexuales varones norteamericanos, que se presentan como una sociedad hipermachista, basada en la exaltación de la virilidad y un estado permanente e insaciable de agitación erótica, que puede ser inmediata aunque nunca totalmente satisfecha.

Aquí la película *Todo sobre mi madre*⁵, personifica muy bien la fractura erótica femenino/masculino, en tanto el hombre se relaciona con el goce hipermachista; él, en su condición de género insaciable, quiere hacer de su vida un goce y por tanto transforma su cuerpo en travesti y transexual, sin borrar la ambigüedad hombre y mujer en un mismo cuerpo. En ese intento de desvanecer los límites sexuales, va disolviendo su vida en una insaciable agitación erótica que no se detiene. En la película, la inestabilidad de los roles genéricos hace parte de la vida cotidiana, la vida sexual y afectiva se convierte en simulación, o siendo más explícitos,

La simulación, se constituye en verdad. Por eso el travesti y el transexual son invocados como “auténticos”. Por eso los personajes de la película ingresan sin mucho trastorno a la obra de teatro. La visión de Almodóvar se vuelve paralela a la de Tennessee Williams. Huma Rojo (Marisa Paredes), la vieja diva del teatro, sale de la obra para ingresar al tormento de su relación lésbica con Nina (Candela Peña). En la obra, es atormentada por Stanley Kowalsky, tipología coherente del “hombre” que practica la crueldad desde su propia definición genérica [...]. Si el cuerpo es histórico y admite las transformaciones, simulaciones y disfraces (todos “auténticos”), el horizonte maternal estabiliza el presente, vincula al autor con los autores. La Lola, otro transexual, hoy enfermo de sida, confiesa que siempre soñó con tener un hijo (en realidad ha tenido dos). ¿Sería madre o padre?⁶.

Las culturas paródicas son un producto de la sociedad de consumo que hace de las aspiraciones y las situaciones de cada individuo un objeto de intercambio mercantil. Y ante las culturas paródicas emergen jóvenes fuertemente diferenciados entendidos como una compleja red identitaria que agrupa y diferencia a unos y otros. “Allí las culturas juveniles se entienden como un lugar para la resolución simbólica de las contradicciones de la época y como el resultado de los ajustes entre la

3 *Réquiem por un sueño*. Estados Unidos, 2000. 1 videocasete [V.H.S.] (120 min.): son., col., inglés.

4 <www.cinengaños.com/alex/requiem>.

5 Director: Pedro Almodóvar. España, 1999. Género: drama, protagonizada por Cecilia Roth, Marisa Paredes y Penélope Cruz.

6 <www.geocities.com/paris/villa>.

escuela, la condición de clase, los mundos del trabajo y el ocio”⁷.

En ese juego identitario entre lo uno y lo otro, se descubre la fuerza dinámica de la cultura juvenil, que no admite la existencia de identidades estables, permanentes, homogéneas. Por eso acudimos a la noción de juventud plural, que nos deja incluir y diferenciar a los jóvenes en sus múltiples dinámicas identitarias que van de las culturas juveniles a las culturas paródicas, pasando por expresiones y consumos juveniles.

El concepto de juventud plural, a su vez, se resiste a las denominaciones juveniles etiquetables que tratan de reducir la diversidad juvenil para controlarla; por eso el antropólogo Manuel Delgado denuncia cómo la prensa y las autoridades policiales dividen a los jóvenes en grupos bien jerarquizados, es decir “etiquetados” en una identidad bien delimitada. La etiqueta juvenil se lleva como marca que le permite supuestamente, a las autoridades, precisar el nivel de peligrosidad ciudadana de los jóvenes. Por eso hay que reconocer que:

En las investigaciones periodístico-policiales, los jóvenes son clasificados como motoras, *skinheads*, siniestros, *psichobillys*, *punkis*, *heavies*, *rockers*, *mods*, *hooligans*, maquineros, *b-boys*, *hardcores* y *okupas*, con una ficha que recoge sus rasgos distintivos: edad, actividades–ocio y nomadismo, música, conciertos, ropa, baile, pintadas, marginalidad, niveles de conflictividad, ideología, etcétera, que terminan por asignarles responsabilidades tribales a todo tipo de crímenes, agresiones, peleas multitudinarias, saqueos o destrucciones⁸.

Las expresiones juveniles etiquetables pretenden explicar de forma esencialista y connatural los comportamientos anómalos y peligrosos, relacionando joven/violencia, joven/irresponsabilidad, joven-peligro. Al realizar un somero sondeo en la prensa veremos algunas etiquetas juveniles que relacionan al joven satánico con el metalero, el *punkero*, el gótico. Esa relación con el género musical y

su estilo no sólo desconoce la enorme diferencia cultural que existe entre cada una de esas culturas juveniles, sino que, además, peca por esencialista, pensando que cualquier expresión de muerte, maldad o violencia que manifiestan los jóvenes tiene como único significado el satanismo. Etiquetas que, desconocen, que sus expresiones son efecto de crisis sociales profundas y se limitan a nombrar al joven como victimario, culpable y generador de dichas situaciones, reproduciendo la mirada epidemiológica hacia él.

Las etiquetas ignoran las dinámicas culturales juveniles contemporáneas donde es imposible relacionar de forma unívoca una expresión juvenil con un contenido original. Por ejemplo algunos *hippies* en Inglaterra se sintieron altamente identificados con la filosofía *plur* (*peace, love, unity, respect*) de la naciente cultura *rave* o *electrónica*. En Medellín se pueden resaltar los procesos permeables de un grupo a otro, así el *hip hop* retoma expresiones del *reggae*, más exactamente de la cultura *rasta*.

En el último capítulo veremos la construcción juvenil realizada por la *cultura hoppers* que confrontan el mundo establecido, ya sea por el mercado o por los adultos; el *hoppers* construye un mundo juvenil diferente, al resistirse a las formas de ser juveniles previamente establecidas. Veremos algunas expresiones juveniles vinculadas a los postulados de autogestión, no-violencia, resistencia civil y objeción de conciencia.

Conclusiones

Las industrias culturales al considerar la juventud que se resiste, toma sus estilos, sus prácticas y relaciones grupales y las convierte en moda a través de los siguientes mecanismos, presentados por Luis Brito⁹:

1. **Se apropia de los símbolos**, los adopta, los comercializa y los produce en masa, logra así

2. **La universalización del símbolo**, a través del cual lo que era vínculo de identidad de un gru-

7 SERRANO AMAYA, José Fernando. Ni lo Mismo ni lo Otro: la singularidad de lo juvenil, en Revista *Nómadas*. N.º. 13, Universidad Central, (Octubre / 2000). p. 14

8 DELGADO RUIZ, Óp.cit., p. 122.

9 BRITO, L. “El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad”, citado por DUARTE, K., en *Juventudes populares*, 3ª Edición, Editorial Tierra Nueva, Santiago de Chile, 1998, p. 45.

po marginado particular pierde todo valor distintivo, ya que pasa a ser de uso general; con lo que ocurre

3. Una **inversión del significado del símbolo**: al separarse del grupo marginado que lo creó, el símbolo niega su contenido.

Entre discursos publicitarios de la juventud y discursos juveniles de resistencia está en juego la visibilización o no del mundo juvenil que se resiste; en esa tensión se fortalecen las industrias culturales, que difunden un mundo juvenil dispuesto al consumo esparciendo el déficit simbólico de la sociedad de consumo que relaciona al joven como un ser de la desesperanza, de la inconformidad y sin futuro. Como bien lo presenta el antropólogo Fernando Serrano:

(Las industrias culturales) forman aquello que “hace” al joven “ser” lo que “es”, que lo visibiliza en ciertas circunstancias – la producción mercantilista de representaciones de lo juvenil – y lo invisibiliza en otras – las políticas sociales que lo consideran “menor” o “población de riesgo”–; un “ser” que pareciera tomar autonomía en las llamadas culturas juveniles pero que se mantiene amarrado a las determinaciones hechas por los ritmos de la producción en los curso vitales de los sujetos¹⁰.

Las industrias culturales tendrán su mayor desarrollo en la década de los noventa, pues su posicionamiento estará reforzado con el proceso de mundialización de la cultura, la expansión de las tecnologías de la información y el triunfo del discurso neoliberal. Ante esos fenómenos globales, los jóvenes implementan múltiples formas de resistencia, que dejan ver cómo la construcción de lo político pasa por otros ejes distintos a los tradicionales; así lo expresa Rossana Reguillo (2000):

1. Los jóvenes poseen una conciencia planetaria, globalizada, que puede considerarse como una vocación internacionalista. Se mantienen conectados a través de complejas redes de interacción y consumo, dentro y fuera de los circuitos del mercado.

2. Priorizan los pequeños espacios de vida cotidianos como trincheras para impulsar la transformación global.

3. El barrio, entendido como el territorio propio ha dejado de ser el epicentro del mundo y de sus prácticas.

Esos nuevos ejes dejan entrever otras formas de sociabilidad y de resistencia juvenil, cifradas en el diálogo local-global. Y en relación a los mundos musicales juveniles esa situación es evidente, pues aparecen géneros locales que se hacen globales, estableciendo corrientes, movimientos, estilos y géneros estético-musicales que le dan la vuelta al mundo, pero siendo resignificados a nivel local. La fuerza de los territorios musicales juveniles “desafían a la política reubicándola. Primero, ya no tanto en el espacio de la representación, sino en el espacio del reconocimiento. La gente joven no quiere que nadie la represente, lo que quieren es ser reconocidos, es decir, que se respete su derecho a ser como quieren ser. Y este es un desafío radical, resituar la política en eso que hoy se llama la ciudadanía cultural, y es que hay nuevas ciudadanía que son políticas, pero su discurso no es ni de los partidos, ni el de los sindicatos”¹¹.

Bibliografía

-ARIAS OROZCO, E. “El encanto de jugar. Las expresiones juveniles en los sectores populares”. (mimeógrafo).

-DELGADO RUIZ, M. “Dinámicas identitarias y espacio público”, en *Disoluciones Urbanas*, Colección Estética Expandida, Editorial Universidad de Antioquia, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2002.

-_____ “Culturas paródicas”, en *Ciudad Líquida, Ciudad Interrumpida*, Serie Estética Expandida, Editorial Universidad de Antioquia y Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional, Medellín, 1999.

10 SERRANO AMAYA, J. F. “Ni lo mismo ni lo otro: la singularidad de lo juvenil”, Revista *Nómadas* N° 13, Universidad Central, Madrid, 2000.

11 MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Cambios culturales, desafíos y juventud” en *Umbrales. Cambios Culturales, desafíos nacionales y juventud*, Corporación Región, Editorial Pregón, 2000, p. 48.

- DUARTE, K. *Juventudes populares*, Editorial Tierra Nueva, 3ª Edición, Santiago de Chile, 1989.
- FREUD, S. *La interpretación de los sueños*, Círculo de lectores, Barcelona, 1923.
- REGUILLO, R. *Emergencia de Culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Norma, Bogotá, 2000.
- SERRANO AMAYA, J. F. "Ni lo Mismo ni lo Otro: la singularidad de lo juvenil", Revista *Nómadas* N° 13, Universidad Central, Madrid, 2000.
- LACLAU, E y MOUFFE, C. *Hegemonía y estrategias de socialismo*, Paidós, Barcelona, 1985.
- LEVI-STRAUSS, C. *La identidad. Seminario Interdisciplinario*, Petrel, Barcelona, 1981.
- MARIN, M. y MUÑOZ, G. *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*, Siglo del Hombre Editores, DIUC – Universidad Central, Bogotá, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, J. "Colombia: ausencia de relato y desubicación de lo nacional", en *Cuadernos de Nación*, Tomo: Imaginarios de Nación. Pensar en medio de la tormenta, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, J. "Cambios culturales, desafíos y juventud", en *Umbrales. Cambios Culturales, desafíos nacionales y juventud*, Corporación Región, Editorial Pregón, Medellín, 2000.
- PÉREZ ISLAS, J. A. "Memoria y olvidos. Una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil", en *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Departamento de investigaciones de la Universidad Central, Siglo del hombre Editores, Bogotá, 1998.
- VILA, P. "Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos", en *Cuadernos de Nación*, Tomo: Músicas en transición. (2º ed), Ministerio de Cultura, Bogotá, 2002.

Bibliografía en internet

- <www.cinengaños.com/alex/requiem>.
- <www.geocities.com/paris/villa>.