

JÓVENES EN LA GRAN PANTALLA. ¹

Algunos apuntes sobre la definición de lo juvenil en el reciente cine español.

AUTOR: M^a del Mar Chicharro Merayo

1. La visión más clásica de lo juvenil.

La vieja y tradicional definición de los jóvenes y de lo juvenil, que entendía este momento en términos de espera, marginación, transición o aprendizaje, parece hoy por hoy poco adecuada. Los cambios estructurales y simbólicos que se han operado en torno a este proceso, y que se irán desgranando a lo largo de las próximas páginas, explican la necesidad de superar los acercamientos más clásicos a su estudio.

Desde la perspectiva tradicional, la juventud designaba una etapa vital caracterizada por la preparación para una meta: hacer del niño un adulto. De ahí que este proceso iniciático fuera entendido en términos estrictamente instrumentales. No es un fin en sí mismo, sino como un medio, o una vía para acceder al objetivo último que es la plena inserción del sujeto en el medio dominante. La escuela, pero especialmente la familia, serán los encargados de preparar la integración en el *medio real*. Serán los responsables de *socializar para la vida adulta* e impulsar la transición.

De acuerdo con esta lógica, son dos los elementos objetivos que marcaban el final de este período: la independencia económica, y la autonomía residencial en relación con la familia de origen, habitualmente acompañada de la formación de una unidad familiar propia. Pero los límites pueden ser incluso más cerrados: la adquisición de un trabajo fijo o el matrimonio marcaría para algunos el límite (Allerbeck y Rosenmayr, 1979). En cualquier caso se trata entonces de un momento entendido en términos de *transición*, que suele ubicarse en torno a unas determinadas barreras cronológicas, pero que realmente se define por la adquisición de unos *roles específicos*.

De ahí que, más allá de la definición por edad, la etapa juvenil agruparía a individuos que comparten una misma situación estructural. Es decir, su posición ambigua dentro del sistema de estratificación social, en la medida en que todavía no han adquirido un estatus propio, era el elemento aglutinante de este colectivo. Ésta es la justificación sociológica de la categoría de *juventud*. Los factores biológicos son sólo una dimensión de esta condición. Pero son variables de índole social las que permiten una más rápida o más lenta integración del joven en actividades consideradas socialmente *adultas* (Coleman y Husén, 1989: 34).

De ahí que, desde esta perspectiva, este concepto aludiera al lugar que se ocupa en la *división social del trabajo* y a la adquisición de determinados *roles*, aspiraciones, motivaciones o necesidades que se vinculan socialmente a edades concretas. Esta relación entre edad y papeles sociales sería mayor o menor en función del grado de desarrollo de la división social del trabajo. Así, cuanto más férrea y primitiva sea la segmentación del trabajo, mayor relación existirá entre esos elementos (Eisenstadt, 1988).

Las aportaciones que se sitúan dentro de esta perspectiva construyen lo juvenil en oposición a lo adulto. El joven se define, no ya por lo que tiene, sino por lo que todavía no tiene en relación con sus mayores. Pero, no obstante, se prepara para obtener derechos y posiciones económicas (Allerbeck y Rosenmayr, 1979). Se hace hincapié, básicamente, en los elementos objetivos y visibles, es decir, en los logros, en su sentido más material, a los que va asociado la superación de esta etapa. La pertenencia a este colectivo es básicamente una cuestión de situación vital y social, y en consecuencia, de edad, de ahí que en su definición no se contemplen elementos de corte subjetivo.

2. Algunos apuntes sobre la redefinición de lo juvenil.

El significado y características sociológicas del período juvenil han sufrido, durante las últimas décadas, importantes transformaciones que obligan a contemplar este colectivo de acuerdo con nuevas claves. Buena prueba de ello son las dificultades a las que se enfrentan las investigaciones sobre la materia a la hora de delimitar cuantitativa y cualitativamente esta categoría. Las contradicciones de un período en proceso de redefinición dificultan la identificación de lo que se considera privativo de la juventud.

Esta dificultad se amplía a otros grupos de edad. Los problemas que los investigadores tienen hoy para establecer categorías de análisis en términos de edad o de ciclo vital no son más que un reflejo de la profundidad de los cambios que jalonan las sociedades postindustriales. La creciente complejidad del mundo contemporáneo explica que los individuos formen parte de instituciones y organizaciones diferentes, en las que se ven en la obligación de ejercer muchos y variados roles (de ahí el término *conjunto de roles*), en cada

¹ Este trabajo está inscrito en el marco de dos proyectos de investigación: el BSO2001-1207, sobre los públicos del audiovisual en el siglo XX, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología; el proyecto “Medios y públicos contemporáneos. Análisis e interpretación desde la Historia y la Sociología de las principales líneas internacionales de investigación y metodología”, patrocinado por el Centro de Estudios Superiores Felipe II.

uno de los momentos de sus trayectorias vitales. Las diferentes estructuras, instituciones y grupos de los que vamos formando parte explican que nos marquemos múltiples objetivos y expectativas, que se han de materializar en cada vez más actividades, algunas de las cuales son en ocasiones difícilmente conciliables (*conflicto de roles*). De ahí que ser adulto, o ser joven signifique muchas cosas, en la medida en que va asociado a diversos valores, papeles a ejercer, o metas a conseguir.

De este modo, tanto la condición juvenil como la adulta se caracterizan por una creciente *amplitud y difusividad*. El hecho de ser joven significa muchas cosas. En términos objetivos implica, entre otras, tener poca edad, mantener cierta dependencia, ya sea económica, ya sea residencial, de la familia de origen. En términos subjetivos significa ser *irresponsable*, o al menos no plenamente responsable, y situarse en un período de moratoria para la asunción de compromisos ineludibles. No obstante, estas circunstancias no agotan la definición de este espacio y tiempo. Todas ellas se pueden combinar con un amplio abanico de roles, condiciones, identidades, expectativas... que dan lugar a *juventudes* de lo más variado.

Por lo tanto, la juventud se puede experimentar de muy diferentes maneras. El modo en que cada uno *resuelve* este período y se encamina hacia el medio adulto vendrá mediado por otras muchas variables que introducen dispersión dentro de una categoría tan heterogénea. El valor analítico de la tradicional distinción entre etapas dentro del ciclo vital y social (infancia, juventud, adultez y vejez) debe ser entendido con prudencia.

El origen de la tradicional clasificación por grupos de edad descansa en el supuesto de que determinados logros y papeles aparecen específicamente vinculados a ciertos momentos de ciclo vital y social. Es decir, se entendía que para consumir el tránsito hacia el medio adulto era necesario integrarse en el medio laboral (alcanzar el *rol* de trabajador), y encabezar una nueva institución familiar, distinta de la de origen (alcanzar el *rol* de marido, mujer, padre, madre). Hoy, este tipo de adquisiciones siguen vinculadas a la difusa frontera entre lo juvenil y lo adulto; siguen siendo logros indispensables para abandonar este espacio. Pero al mismo tiempo, en los anclajes del individuo a este período pesa cada vez más lo subjetivo y lo cultural, frente a los elementos objetivos ensalzados por los estudios de juventud más clásicos.

El individuo, puede mantener su anclaje en el período juvenil e identificarse con este colectivo, y haber obtenido ya, sin embargo, algunos de los símbolos de la madurez social. De ahí que en ocasiones parezca ocupar un lugar en el que sus condiciones objetivas entran en *contradicción* con su identidad subjetiva. Atendiendo a sus logros podría entenderse que su situación material le ubica ya en el contexto superior, pero manifiesta actitudes y valores más acordes con el espacio juvenil. Se *resiste* a abandonar este territorio. Así por ejemplo, el joven puede conjugar su independencia económica (logro tradicionalmente asociado con el tránsito hacia el medio adulto), con la dependencia residencial de la familia de origen (condición vinculada con lo juvenil).

Este carácter parcial, confuso y paradójico que en ocasiones puede tener la etapa que estudiamos va ineludiblemente unido al alargamiento temporal del período. Todo parece indicar que, actualmente, el joven, lo es durante más tiempo (Garrido y Requena, 1996). Se ha adelantado el momento de iniciación en algunas de sus prácticas e identidades propias, y al mismo tiempo, se ha retrasado la plena integración del individuo en el medio adulto (cfr. Martín Serrano, 2002). A lo largo de este período, va adquiriendo algunos de los elementos objetivos que le acercan. Asume ciertos *roles* (especialmente el *rol* de trabajador), y tiende a conseguir elementos materiales concretos (básicamente un salario e incluso una vivienda). Sin embargo esta adquisición no va ineludiblemente ligada a la superación de la etapa que vive. De hecho, la adquisición de algunos de esos roles y elementos no tiene porque ser definitiva. El joven sigue una vía jalonada de avances y retrocesos, de tal manera que en ocasiones parece haber adquirido algunos de los símbolos de "progreso", aunque su consecución es sólo transitoria.

En segundo lugar, la obtención de algunos de los elementos que tradicionalmente iban asociados al cambio de etapa, pierden actualmente esa función. Es decir, determinados logros sociales, como por ejemplo la obtención de un trabajo estable, que tradicionalmente iba vinculado a la formación de una familia propia y a la independencia residencial, no tienen ya ese sentido. La independencia económica no tiene porque aparecer como un camino hacia la autonomía residencial, sino que se convierte en un fin en sí mismo. Es más, la obtención de un salario puede tener el carácter, no ya de medio de transición hacia otro contexto, sino más bien, de vía de realización juvenil. De este modo, en muchas ocasiones puede ser vivido como una condición indispensable para vivir y *disfrutar* más plenamente del momento presente.

El conjunto de transformaciones estructurales que han tenido lugar en el ámbito de este período explican también que surjan nuevas justificaciones y elementos legitimadores, encargados en ensalzar su bondad, de señalar los beneficios comparativos de esta condición, y de concienciar a los jóvenes de lo positivo de un período difícil de abandonar y que por primera vez adquiere esta longitud temporal.

De hecho, la juventud hoy parece tener el carácter de etapa diferenciada y con entidad propia, que se sigue definiendo en contraposición al momento adulto, pero que viene ya asociada a todo un conjunto de valores, normas, símbolos y elementos materiales propios que nos podrían hacer pensar en la existencia de una cultura, o más bien una *subcultura*, con elementos distintivos. Se podría hablar de una identidad propia que se adquiere y se aprende a lo largo de este período, en la medida en que ser joven significa, no sólo

aprender a ser adulto, sino también socializarse en lo juvenil, o adquirir los conocimientos necesarios para ejercer plenamente ese papel.

Esta dinámica se ve reforzada por el hecho de que todo lo relacionado con los jóvenes y con lo juvenil se convierte en un valor en alza en las modernas sociedades postindustriales. La juventud, considerada tradicionalmente, como un período de tránsito hacia la adquisición de roles específicamente adultos, tiende a convertirse en un espacio ensalzado por quienes se sitúan en el mismo, y deseado, por aquellos que lo han abandonado. De este modo, todos ellos tienden a reforzar el valor de un momento que se asocia con la ausencia de responsabilidades, y que tienen en el ocio y tiempo libre uno de sus principales elementos de identidad.

3. El cine como reflejo de lo social

En el caso español, los estudios de juventud que se vienen realizando a lo largo de las últimas décadas constatan con claridad el conjunto de cambios que estamos esbozando. Sistemáticamente, cada cuatro años, los jóvenes españoles son preguntados por sus objetivos y expectativas, por sus hábitos de tiempo libre, por su interés por las cuestiones políticas, o por su grado de independencia económica. De este modo, este tipo de trabajos nos devuelve una fotografía de lo juvenil desde la percepción que este colectivo tiene de sí mismo, de sus valores y actividades.

Si bien las investigaciones sobre lo juvenil hoy se identifican básicamente con éstos ya clásicos *estudios de juventud*, el diseño de este trabajo obedece, en este sentido, a una óptica diferente. Nos planteamos aquí el estudio de *la imagen de lo juvenil*. Nos interesa conocer qué realidad se ha construido en torno a este colectivo, cuáles son los elementos que habitualmente se asocian con esta categoría, qué preocupaciones y temas de interés se vienen suscitando en relación con este grupo. En este caso nuestro material de análisis no van a ser los datos obtenidos a partir de la aplicación de un cuestionario o a través de la organización de un grupo de discusión. Sí recurriremos a la lógica cualitativa, pero utilizaremos para ello una fuente de estudio no demasiado habitual en el campo de las ciencias sociales: el cine. Estudiaremos lo juvenil, a partir de información no necesariamente producida por jóvenes.

El supuesto del que partimos, y que justifica la utilización del discurso cinematográfico, es el de que el cine tiene una dimensión de *reflejo de lo social*. Suponemos entonces que el film, tan poco utilizado para realizar análisis sociológico, nos será de utilidad en tanto que elemento material de la cultura, vinculado con un período y fenómeno. Desde la consideración del cine como *representación social* (Monterde y otros, 2001) el film se entiende entonces como reflejo y transmisor de ideología (cfr. Pardo, 2002; Sorlin, 1985), si bien la relación entre película y fenómeno social no es mimética

“El film pone en escena el mundo, y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología (...). [La tarea del investigador es la de] definir según qué reglas se transforma el mundo en imágenes sonorizadas” (Sorlin, 1985: 252) Más allá de planteamientos psicoanalíticos, lo cierto es que la pantalla nos sugiere lo que una sociedad piensa de sí misma (Marc Ferró, 1995), si bien de acuerdo a la lógica cinematográfica. En efecto, un film no puede ser un reflejo perfecto de la realidad, en la medida en que utiliza sus propios elementos para componer una nueva, conforme a las reglas de su texto o discurso. Una sociedad no se presenta nunca en la pantalla como tal, sino que aparece mediada por las características de director y espectadores. De ahí que el cine nos ofrezca la cara más visible de lo social. No tanto una imagen de la sociedad sino lo que la sociedad considera representable.

Cuando el material de análisis es fílmico, se introducen toda una serie de límites precisos. El contenido de la narración cinematográfica no tiene porque ser necesariamente fiel a un contexto sociológico o histórico determinado. De ahí que no se puedan extraer datos representativos, inferenciables, o que “recuperen” (cfr. Schwartz y Jacobs, 1984) una realidad. El material cinematográfico no deja de ser una creación y una interpretación y no un “espejo” (Vilches, 1992:9).

Éstas son las premisas que vamos a utilizar para realizar el análisis fílmico que afrontamos en las próximas líneas. A partir de aquí pretendemos captar, utilizando discursos cinematográficos concretos, algunas de las claves en torno a las que se ha ido articulando la imagen de lo juvenil. Adoptando una perspectiva diacrónica, identificaremos preocupaciones, imágenes, expectativas sociales construidas alrededor de este colectivo en diferentes momentos del período que comprende desde finales de los setenta hasta finales de los noventa. Sostenemos entonces, que las transformaciones estructurales y simbólicas que se han operado en este período, registradas en los estudios de juventud, y que se han señalado anteriormente, han de repercutir, se han de reflejar y se pueden percibir, en cierta medida, en la pantalla cinematográfica a través de sus personajes, escenarios, tramas o temáticas.

En la medida en que partimos del enunciado del cine como *producto social* (Jarvie, 1974) entendemos que su discurso tiene que responder necesariamente a las inquietudes de las gentes de su tiempo: de sus creadores, pero también de sus públicos. Los espectadores necesitan, para interactuar, relacionarse y comprender el relato cinematográfico, sentir la cercanía de los personajes, de las tramas dibujadas, y entender las claves y motivaciones de la acción. De ahí que el cine deba manejarse con los *supuestos sociales* propios de cada momento histórico para acercarse y generar así sentimientos de *identificación* en sus públicos.

Para ello hemos escogido varias películas, si bien nos dejaremos muchos títulos y discursos por analizar. No obstante la selección no es aleatoria sino que se ha escogido intencionalmente atendiendo a ciertas variables coherentes con el objetivo de este trabajo. En primer lugar, todos los films utilizados abordan la temática de lo juvenil, si bien desde aspectos y perspectivas diferentes. En segundo lugar, su producción es de origen español, es decir, se crean y visionan en el ámbito de la sociedad española, para acercarnos así a su estudio. Por último, todas ellas son películas representativas de la filmografía española, y relativamente accesibles, comerciales, populares, e incluso consumidas por los públicos.

El elemento que introduce dispersión en esta pequeña muestra escogida tiene que ver con la fecha de su producción. Cada una de ellas se ubica en momentos diferentes, aunque cercanos, de la reciente historia española. El criterio diacrónico de elección responde a los propios objetivos del trabajo: la captación de distintas visiones de lo juvenil, propias de diferentes momentos sociales e históricos.

Por lo tanto, análisis del discurso fílmico sobre jóvenes que se ha de desarrollar a lo largo de las próximas líneas no tiene un carácter exhaustivo, en la medida en que son muchos los relatos cinematográficos no incluidos. No obstante, y a pesar de las evidentes limitaciones de este trabajo, lo cierto es que sí nos provee de material *significativo* sobre la sociedad que lo consume, tanto del segmento juvenil como del que no lo es.

4. Jóvenes en la pantalla.

La España de la transición hacia la democracia pone de manifiesto su especial interés por participar en el plano de lo político y de la sociedad. Y es que en estos años se hace patente una fuerte presencia de lo político en la vida cotidiana. Es entonces cuando se celebra el referéndum de la Ley para la Reforma Política, es legalizado el Partido Comunista, y se efectúan las primeras elecciones democráticas al Congreso. No en vano, en este momento histórico se registran índices de interés en materia política y tasas de participación en este ámbito que no se han vuelto a repetir en la reciente historia española. En este contexto, la situación de cambio e incertidumbre propia del final del franquismo y transición hacia la democracia parece activar el interés por los asuntos públicos por encima de lo habitual, de tal manera que aumenta el número de personas interesadas en la política y disminuye el de los que no tienen ningún interés (López Pintor, 1982: 92). Esta tendencia es también coherente con uno de los indicadores asociados al interés político de la ciudadanía: la intensa actividad asociativa del momento. El período 1977-80 supone el nacimiento de multitud de nuevas asociaciones. De hecho, adquieren especial relevancia las asociaciones sindicales y profesionales, que experimentan un fuerte ascenso y continua con fuerza el movimiento vecinal (Prieto Lacaci, 1992: 202).

El mundo de valores juveniles no es ajeno a esta dinámica que caracteriza al conjunto de la sociedad española. De este modo, se puede apreciar un incremento de interés juvenil por la política desde el año 1973, alcanzando su máximo nivel entre 1976 y 1977. Aún cuando en 1977 sólo votaron los mayores de 21 años, la agitación social afectaba también, indudablemente, a los más jóvenes. Ese incremento del interés por la política muestra un prolongado y pronunciado declive, ya desde el inicio de la década de los ochenta. En 1990 la preocupación que se manifestaba por la política era semejante a la expresada 20 años antes, si bien, en un contexto democrático (Martín Serrano, 1994).

Las incursiones que el cine de la transición realiza en el mundo de lo juvenil no son ajenas a este clima de preocupación social y política. Las novedades e incertidumbres que aquejan este período se dejan notar en el discurso cinematográfico. La crisis económica de los años setenta y las dificultades de transición y consolidación democrática activan cierto clima de incertidumbre. A medida que avanzamos este período las expectativas sobre el sistema político van dejando paso a la decepción y a la toma de conciencia de la ineficacia de la democracia para hacer frente a algunos de los desequilibrios económicos y sociales más palpables. Este cine obedece entonces a la creación de directores, guionistas y productores concienciados de las disfuncionalidades de una sociedad en cambio acelerado. Responde además a las necesidades de *proyección* y de *identificación* de unos espectadores preocupados por las consecuencias que los desequilibrios que una sociedad en crisis puede generar sobre los más débiles.

Es propio de este momento histórico un conjunto de documentos cinematográficos que hacen gala de su interés por describir de manera realista algunos de los problemas asociados no ya con el conjunto del colectivo juvenil, sino, básicamente, con sectores marginales dentro de éste. Con cierto contenido social, este tipo de películas, responden a la preocupación que despierta el tema de la inseguridad ciudadana, estereotípicamente vinculado con la delincuencia juvenil.

Como ejemplos ilustrativos de una temática, durante un período ciertamente repetitiva, podemos mencionar películas como *Navajeros* (1980), *Colegas* (1981), *El pico* (1983), *El pico II* (1984), todas ellas dirigidas por Eloy de la Iglesia quien, con films muy comerciales y mayoritarios, presenta el punto de vista de las clases populares (Pérez Perucha y Ponce, 1986: 41) desde una perspectiva comprometida e izquierdista pero algo panfletaria. Títulos como *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura (1980), *Maravillas* de Manuel Gutiérrez Aragón (1980), o incluso *27 horas* (1986), de Montxo Armendariz destacan especialmente por su calidad cinematográfica. El interés por las relaciones entre juventud y delincuencia se seguirá poniendo de manifiesto ya bien entrados los ochenta, si bien desde una óptica diferente, a través de la dirección de Vicente Aranda hace de *El Lute, camina o revienta* (1987), y *El Lute, mañana seré libre* (1988).

Dentro de este apartado podemos incluir también la obra de José Antonio de la Loma, autor de *Perros callejeros* (1976) y *Yo, el Vaquilla* (1985). José Antonio de la Loma, criticado por su comercialismo extremo y por su tratamiento, para algunos reaccionario, de la temática de la delincuencia juvenil, se presenta también como el inaugurador de este "subgénero" mediante *Perros Callejeros* (Rodríguez y Gómez, 2000:202). Ésta se presenta (y así lo hace de manera literal al comienzo de la misma) como un intento de retratar de manera documental y realista la vida de las bandas callejeras que crecieron en el período de transición democrática a finales de los setenta. De hecho, está rodada en un clásico barrio suburbial barcelonés, y la acción no es interpretada por actores profesionales.

La trama se centra en las "peripecias" de un grupo de jóvenes entre 14 y 18 años cuyo medio de vida es la delincuencia. Su adolescencia y su juventud están marcadas por el aprendizaje de un modo de supervivencia basado en actividades ilegales, que por otro lado, son las únicas opciones que se dibujan en su entorno inmediato. Las trayectorias vitales de este conjunto de jóvenes, que utilizan este período para iniciarse en el modo de vida delincuente, son dibujadas de manera claramente determinista y comprensiva. Tal y como señala un narrador extradiegético al comienzo de la película, con cierto tono melodramático, "todos somos responsables de la dura realidad a describir".

En *Perros callejeros* se nos dibuja a un grupo de jóvenes en edad, que no obstante, se ven obligados a asumir la responsabilidad de su supervivencia sin apenas tutela adulta. Los clásicos agentes de socialización no tienen relevancia en este relato de aprendizaje en el que el joven se apoya fundamentalmente en su grupo de pares. Es más, cuando la figura del adulto aparece es para poner de manifiesto como el joven no cuenta con modelos normalizados de acción. De hecho, su comportamiento se contextúa en una *subcultura* en la que el éxito se mide conforme a las coordenadas de la transgresión.

Los protagonistas del *film* no viven la juventud como el inicio de un compromiso, sino que para ellos la etapa juvenil supone que se ha alcanzado una plena autonomía, y normalmente el dinero adquirido sirve para contribuir a la economía familiar. Es decir, el joven se comporta como un adulto más y emula a los mayores que le rodean. Se ve en la necesidad de asumir compromisos y responsabilidades de manera inmediata, aunque éstos se muevan en el terreno de la ilegalidad. Su juventud es fundamentalmente una cuestión de edad y de iniciación en determinadas prácticas y experiencias (delito, relaciones sexuales, pareja, represión carcelaria...), pero socialmente tiene muchos de los compromisos y responsabilidades de los adultos.

En la medida en que abandonamos el período de transición a la democracia y nos ubicamos ya en la década de los ochenta y primeros noventa el discurso cinematográfico sobre jóvenes muestra otros tintes. Atrás queda la visión social de la juventud sometida a situaciones de dificultad social. Especialmente a lo largo de los noventa podemos identificar algunas películas concretas que abordan ya de manera absoluta la temática de lo juvenil. En ellas el período juvenil es exaltado como fin en sí mismo, como momento asociado a disfrute y a bienestar, que merece la pena ser alargado y aprovechado. Películas sobre jóvenes, pensadas para un público objetivo con esas características, pero también inteligibles para quienes no lo son. Todas ellas dan cuenta de una nueva visión de este período, y en definitiva de nuevas preocupaciones, expectativas y actividades asociadas a este entorno.

Mensaka (1992), o *Historias del Kronen* (1995) son dos ejemplos de este tratamiento cinematográfico de lo juvenil. Y ambas son de especial interés en la medida en que dan cuenta, en primer lugar, de algunos de los cambios estructurales en la condición juvenil y de la dispersión de trayectorias dentro de este período. En segundo lugar, apunta de manera muy clara algunos de los elementos que se asocian ya con la identidad de lo juvenil y que, tal y como señalan los estudios de juventud, siguen dándole forma hasta la actualidad.

Mención previa merece *Las razones de mis amigos* dirigida por Gerardo Herrero en el año 2000. Esta película, si bien posterior en el tiempo a *Mensaka* o *Historias del Kronen*, nos resulta de especial interés en la medida en que bucea en una visión especialmente romántica e idealista de lo juvenil, cargada de connotaciones simbólicas. El *film* dibuja algunos de los elementos asociados tradicionalmente al universo cultural de este colectivo, pero que no obstante, no se reflejan ya en los estudios de juventud de los noventa.

La película realiza una incursión en lo juvenil que es abordado en términos de "paraíso perdido", contraponiéndolo con el principio de la realidad que dominaría el medio adulto. De hecho, nos remite intencionadamente a una vieja y poética manera de entender este momento, en la medida en que el relato cinematográfico se articula en torno a las figuras de tres "jóvenes adultos" que dan vida a la temática de los objetivos y deseos juveniles y las dificultades de su materialización a posteriori. El *film* aborda cuestiones como los sueños utópicos de cambio social, más vinculadas a la visión de lo juvenil propia de los años sesenta y setenta (cfr. Martín Serrano, 1994).

Las razones de mis amigos articula su trama a partir de un primer detonante de la acción, que se nos presenta ya en la primera secuencia. Carlos necesita dinero para mantener a flote la empresa fundada por el mismo. Para ello pide ayuda a sus dos mejores amigos Marta y Santiago, viejos compañeros de estudios. A partir de aquí se inicia una cascada de conflictos, subjetivos y psicológicos para algunos de los personajes, pero también dificultades que desestabilizan la propia relación de amistad entre los tres amigos, y que llegan incluso a afectar a relaciones ajenas a las de la trama principal.

El guión recurre a todo un conjunto de símbolos que ejemplifican en qué consiste ser joven y sus diferencias con la condición adulta. El entorno juvenil es dibujado como el de los grandes objetivos, los ideales, los principios ideológicos revolucionarios e igualitarios, la libertad y autonomía personal, el valor de las propias reglas, el nomadismo, la importancia de la amistad, el presentismo... Marta, una joven profesional con gran éxito en su trabajo, pero temerosa de los compromisos y responsabilidades, ya sea la fundación de una familia, o incluso la compra de una vivienda, ejemplifica las resistencias a convertirse en adulta, en el sentido más absoluto y convencional del término. Su arraigo a lo juvenil, que ella denomina "ser más libre", no deja de ser su reticencia a convertirse en una ciudadana media que deja atrás sus viejos sueños. Santiago a su vez, simboliza con total claridad los valores pragmáticos, materiales y operativos propios del medio dominante. Su proceso de conversión en adulto pasa por renunciar a sus ideales laborales e incluso afectivos. Los beneficios económicos y materiales son los que explican el arco de transformación de un personaje que renuncia a los principios que antes defendía, en beneficio de su éxito social.

El desenlace de la película representa la ruptura con lo juvenil en su sentido más absoluto. La trama se resuelve con la despedida de tres amigos, que habiendo forjado su relación en la juventud, habiendo compartido objetivos y principios, se devuelven, como espejos, las imágenes aquello en lo que se han convertido y que no deseaban llegar a ser. La rebeldía y la confianza en la capacidad y el valor propio, típicamente juveniles, pierden fuerza frente a las presiones del entorno y a las normas sociales que finalmente se imponen.

Las razones de mis amigos representa entonces una evocación de algunos de los elementos que de manera estereotipada se vinculan con el período que nos ocupa, pero que sin embargo, dejan ya de tener un referente empírico en los estudios de juventud. Alude entonces a algunas de las connotaciones asociadas a la concepción más tradicional, pero ya transformada, de entender y experimentar la juventud.

Enlazando con esta dimensión especialmente romántica, subjetiva y ya un tanto trasnochada de lo juvenil, *Mensaka*, que si bien mantiene esa mirada nostálgica pero también desencantada, señala otro conjunto de claves, símbolos y elementos objetivos que definen, ya en este momento, el ejercicio y la identidad de lo juvenil. Dirigida por Salvador García Ruiz en 1992; inspirada en una novela de José Angel Mañas, escritor instalado en temas y descripciones juveniles, el film realiza un acercamiento a las peripecias, de nuevo, de un grupo de jóvenes de clase media, unidos por el deseo del triunfo juvenil, que en este caso tiene nombre de grupo musical.

El elemento que vincula al conjunto de los personajes juveniles es su afición por la música, que pretenden convertir en una profesión. A partir de este nexo de unión, el relato nos pasea por subtramas varias, que adoptan la forma de amistad, relaciones de pareja, y muy periféricamente, relaciones paterno-filiales. Se trata de una película de jóvenes, en la que la figura del adulto apenas tiene cabida en forma de imágenes y palabras y su presencia es básicamente extradiegética. Es decir, el relato no nos muestra habitualmente al adulto pero suponemos su presencia en la sombra; es más, los personajes nos mencionan y nos remiten a la clave adulta para entender algunos de sus comportamientos. Pero, no obstante, la pantalla, en su intento de dibujar el mundo estrictamente juvenil, se abstiene de mostrar al adulto, que se supone forma parte de otra realidad diferente. El hecho de ser joven, tiene aquí carácter propio.

La afición de los jóvenes por la música es el elemento que les da entidad como grupo. A partir de ese objetivo, que es una meta laboral pero que por encima de todo es una fuente de autorrealización personal, los protagonistas son, básicamente, compañeros de ocio y tiempo libre. Y en torno a éste se comienza a exaltar el valor de ciertos elementos, que los medios de comunicación, pero también los estudios de juventud (Martín Serrano, 2002), señalan como sustentadores de identidad juvenil: amistad, ocio, música, drogas, sexo...

Mensaka coincide con las *Razones de mis amigos* en el tono decepcionado, y evocador. El ejercicio de la juventud es por encima de todo la lucha por los sueños y los ideales, aún cuando éstos entren en contradicción con los objetivos materiales o con lo socialmente deseable. La película muestra entonces un mundo de objetivos y convicciones juveniles materializados en el deseo de ejercer el oficio de músico, no a cualquier precio, sino de acuerdo con ciertas reglas y condiciones. El clímax se alcanza en el momento en el que uno de los integrantes del grupo triunfa a costa de la traición a sus compañeros, pero también a sus principios musicales. El desenlace de la película señala entonces el final de la juventud y el paso al medio adulto como el momento de renuncia a los objetivos e ideales anteriores; el punto de cesión, de integración, y de asunción de lo que las reglas adultas dominantes dictan como deseable.

Historias del Kronen ahonda de manera todavía más intensa en algunos de los elementos que parecen dar entidad al colectivo juvenil en la actualidad. Plantea una visión de lo juvenil centrada en el disfrute como elemento de identidad, que raya lo descarnado. Inspirada en el libro que José Angel Mañas escribió con el mismo nombre, intenta describir las peripecias veraniegas de un grupo de jóvenes urbanos. El mismo Mañas fue el encargado de transformar su libro en un guión cinematográfico que sería dirigido en 1995 por Montxo Armendáriz, director apegado a la descripción del entorno social. La película recorre los lugares de encuentro, las actividades diurnas y nocturnas, y las pautas conforme a las que se interrelacionan este grupo de iguales. El principal elemento que da conexión al grupo de protagonistas es su manera juvenil de entretenerse y de "disfrutar" un largo verano en el que el *tiempo vacío* (Callejo Gallego, 1995) es el elemento dominante.

De nuevo el relato cinematográfico se articula conforme a figuras juveniles. El adulto apenas ocupa espacio en el discurso, y cuando lo hace, su papel es el de resaltar sus diferencias con la condición del joven, exaltando así el valor de ésta última. Esta casi invisibilidad de la figura adulta responde al deseo de señalar el carácter independiente del período juvenil, que tiene características y elementos propios y que no necesita de referencias adultas para construir su identidad. Los elementos que vinculan a los protagonistas son básicamente las actividades de tiempo libre, eminentemente nocturnas, y la filosofía presentista y hedonista que guía todas ellas.

La juventud aparece entonces como una etapa que se debe alargar y disfrutar en la medida en que su duración es limitada, y está asociada a actividades y comportamientos propios, que difícilmente se pueden mantener fuera de ese momento. La ausencia de compromisos y responsabilidades será su característica distintiva; los entornos de sociabilidad, la diversión nocturna y el uso de drogas legales y no legales, relaciones sexuales meramente expresivas, el grupo de pares... forman parte de los elementos simbólicos que confieren identidad al colectivo (cfr. Rueda y Chicharro, 2004).

De ahí que la condición juvenil no consista únicamente en prepararse para dejar de serlo. Esta etapa aparece como algo más que un tránsito entre dos períodos centrales. Ahora bien, no es el potencial de cambio social, el compromiso con los ideales políticos o sociales, el deseo de emancipación objetiva, o el afán idealista y utópico lo que da entidad al colectivo. El joven no se dibuja como individuo que pone en cuestión el sistema y que se resiste a integrarse. No se presenta como aquel con metas meramente expresivas y quizás poco realistas. Los elementos en torno a los que se construye la imagen de lo juvenil son de corte mucho más pragmático. Aparece como un maximizador de gratificaciones, que se mueve en el mundo de los valores y objetivos políticamente correctos. No rechaza su integración y sabe que el proceso de inserción en el medio adulto es inexorable; simplemente pretende aplazarla.

Esta visión es perfectamente coherente con la manera dominante de construir lo juvenil en el medio televisivo. De hecho, algunos de los géneros televisivos de mayor éxito ejemplifican y ponen de manifiesto esta dirección.

En el caso de lo que podríamos denominar el *talk show juvenil*, el ocio y las actividades juveniles de tiempo libre se convierten en el hilo conductor de buena parte de las historias que aquí se recogen y ensalzan. De hecho, la temática es muy repetitiva y aparece claramente limitada a aspectos de lo juvenil, vinculados con el divertimento, la expresividad y el entretenimiento. De ahí que el tono de la narración sea liviano y superficial. Los protagonistas suelen ser jóvenes que relatan sus historias, y que no son necesariamente individuos medios, pero sí responden a un perfil nada extraordinario y totalmente anclado en la *normalidad*. Existe toda una galería de personajes estereotipados, que en ocasiones representan visiones contrapuestas, y que aparecen de manera recurrente. Pretenden representar a jóvenes arquetípicos, con rasgos perfectamente definidos y clasificables, que faciliten la identificación y cercanía por parte de los públicos. En ocasiones, también el adulto aparece como invitado en estas historias de jóvenes, cumpliendo necesariamente una función de exaltación de lo juvenil. O bien porque su comportamiento no parece el de un adulto, en tanto que emula al de menor edad, o bien en tanto que su presencia, en oposición a la del joven, ensalza todavía más el valor y el privilegio de esta etapa. En este caso la *confesión* que el joven protagoniza no tiene una función liberadora o catártica central. Su papel es el de rito glorificador de una etapa, de un momento vital que merece la pena aprovechar y alargar. La puesta en escena de esta mitificación de lo juvenil va además acompañada de otros elementos rituales incorporados por esta fórmula concreta. El baile, aplausos, gritos e intervenciones ostentosas del público... forman parte de un decorado que da un claro tono festivo y carente de todo dramatismo a este tipo de *representación*.

En términos de análisis semántico, detrás de este tipo de formato subyace todo un ejercicio de ensalzamiento de lo juvenil como condición ausente de compromisos y obligaciones. En este discurso televisivo, el componente que da identidad a este colectivo es básicamente la manera compartida de organizar y disfrutar el tiempo libre. El ocio se convierte en el elemento que da unidad a un colectivo heterogéneo, frente a otros elementos de identidad juvenil propios de otro momento (potencial revolucionario, capacidad de cambio, interés social, utopismo...). Frente a la posibilidad de *socializar para salir de la juventud*, el medio televisivo parece recurrir a recurrir a *socializar para permanecer en la juventud* (Martín Serrano, 2002: 19), adiestrando a sus jóvenes consumidores en algunas de las prácticas y valores en las que consiste ser joven (cfr. Chicharro y Rueda, 2004)

Finalmente, esta síntesis sobre la construcción cinematográfica de lo juvenil debe completarse con la necesaria mención de otros documentos cinematográficos recientes que abordan lo este fenómeno desde otras perspectivas y dimensiones. *Familia* (1996) y *Barrio* (1998), dos películas dirigidas por Fernando León, completan la muestra cinematográfica a revisar en este trabajo. De hecho, el interés de estas dos películas descansa en su valor como contrapunto al discurso dominante sobre la juventud, especialmente en el espacio televisivo. En ambos casos, la construcción que el director realiza de lo juvenil pone de manifiesto dimensiones a menudo oscurecidas en los relatos cinematográficos; aspectos de lo juvenil menos deseables e idílicos pero, no obstante, indispensables dibujar el fenómeno de manera más completa. Así, en *Familia* el autor nos habla explícitamente de la relación entre el espacio juvenil y el adulto, de las exigencias de los

mayores a sus jóvenes en el ámbito doméstico; en *Barrio* se perfila la cara más triste de este período; ejemplificada en las experiencias (los deseos, carencias y dificultades) de varios adolescentes de estratos bajos.

Familia plantea una reflexión sobre las relaciones de parentesco; sobre su espontaneidad, pero sobre todo sobre la teatralidad y representación que caracteriza buena parte de nuestras interacciones en este particular entorno. La trama se desarrolla en torno a un grupo de actores contratados por un único cliente para representar el papel de su familia. De este modo, la película señala como la ficción familiar reproduce plenamente su auténtica realidad. Es decir, los papeles familiares se presentan como perfectamente tipificados y definidos y se dibuja la institución familiar en clave de farsa y de reparto de papeles.

La familia, como uno de los espacios de interacción centrales entre los grupos de edad juveniles y adultos, se convierte en el escenario de reflexión sobre lo juvenil desde una doble perspectiva: la mirada adulta y la juvenil. Por un lado la percepción adulta, cuyo papel es de exigencia: el objetivo del joven ha de ser trabajar para dejar de serlo. Las obligaciones, las reglas, las responsabilidades y los agentes de socialización clásicos tienen aquí un papel preponderante. En este marco, el territorio juvenil se define con los requerimientos marcados socialmente, que aparecen representados por las figuras adultas. Y en segundo lugar, la visión más defendida desde los grupos juveniles, y desde los films que aportan visiones desde la juventud: la exaltación de la ausencia de obligaciones como elemento distintivo de esta etapa y como bien que merece la pena guardar y prolongar.

Barrio retoma el viejo interés por las peripecias vitales de los peor situados, entroncando así con algunas de las temáticas que, como se ha mencionado, fueron recogidas en el cine español de la transición. La película, como en su momento hiciera *Perros Callejeros*, se acerca a un entorno de dificultad social, en el que los personajes parecen abocados a la marginalidad. Con una mirada sombría, el director realiza una descripción de lo juvenil centrada en un grupo social desfavorecido, en el intento de mostrar la cara más oscura de tan ensalzado período. Y es que la percepción y las vivencias de lo juvenil se construyen diferencialmente en función del estrato social al que nos refiramos. La marginalidad, la droga o la dificultad social son algunas de las temáticas abordadas.

El director se centra en este caso en la descripción de la etapa juvenil en términos de iniciación. De hecho los protagonistas de la película se ubican en el período adolescente y este momento es descrito como etapa de aprendizaje. De nuevo los conocimientos a adquirir en este momento van vinculados al grupo social del que se forma parte. En el caso de los adolescentes de *Barrio*, la juventud consiste en emular algunos de los comportamientos adultos típicos de ese entorno concreto, y de hecho, el desenlace de la película, que finaliza con la muerte de su protagonista, pone de relieve la lógica determinista y fatalista que se aplica al destino de los personajes.

La película aborda una dimensión de lo juvenil que no se refleja en los estudios de juventud ni en los discursos mediáticos dominantes. De nuevo *Barrio* señala la vinculación entre valores como el disfrute, el hedonismo, el consumo, el presentismo, el sexo... y la juventud. Todos ellos aparecen en el film como objetivos y motivaciones que guían la acción de los personajes juveniles. Al igual que los jóvenes de *Mensaka* o de *Historias del Kronen*, los protagonistas de *Barrio* participan de deseos y expectativas cercanos, y socialmente pautados.

Pero sobre todo, la película hace hincapié en las dificultades que ciertos grupos sociales experimentan a la hora de acceder a estos objetivos definidos socialmente. La frustración, el desánimo o la marginación son las contrapartidas psicológicas y sociales que sufren quienes se ven sometidos a esta situación de *privación relativa* en la que, sin carecer de lo estrictamente necesario, no se pueden adquirir otros bienes materiales e inmateriales que definen el *deber ser* de lo juvenil. De ahí, que lo juvenil adquiera otros tintes, más alejados de la epopeya, cuando sus protagonistas pertenecen a grupos desfavorecidos. A través del tejido que entreteje, Fernando León señala la cara más invisible y menos deseable de este período, que afecta a grupos poco privilegiados que no ejercen de referentes y modelos sociales.

5. A modo de conclusión

El período juvenil ha sufrido transformaciones tanto en términos estructurales como en términos simbólicos. De este modo, la vieja definición de lo juvenil pierde sentido si se analizan las características de las experiencias juveniles y las expectativas que los jóvenes depositan sobre este período.

El cine es testigo de este conjunto de transformaciones, así como de las visiones contrapuestas que adultos y jóvenes tienen en relación con este período. Un recorrido diacrónico por algunos films sobre jóvenes de la reciente historia española pone de manifiesto como el propio relato cinematográfico refleja las transformaciones estructurales y simbólicas que este período viene experimentado. Las temáticas, las tramas, los personajes, los escenarios... en definitiva, el discurso cinematográfico en torno a lo juvenil que tiende a articularse en diferentes momentos es indicativo de los significados y expectativas cambiantes de un período en constante remodelación. Los jóvenes sin juventud de *Perros Callejeros*, que ejemplifican el valor de la etapa juvenil como período de aprendizaje y tutela adulta; las historias de jóvenes, ausentes de adultos, que ensalzan los elementos que dan entidad propia a este período. Entre uno y otro discurso han tenido lugar transformaciones que han modificado sustancialmente el carácter de este período, que los estudios de

juventud vienen poniendo de relieve, pero que también se pueden registrar a través de la decodificación de productos culturales como es el caso del cine.

Este tipo de análisis pone de manifiesto como hoy por hoy, tanto el cine como la televisión se han encargado de remarcar y visibilizar algunos de los que se convierten en aspectos más distintivos de lo juvenil: el ocio, la sociabilidad, el tiempo y espacio nocturno, el disfrute, la ausencia de compromisos, el valor del presente, el hedonismo, el consumo... Frente a esta visión dominante, la percepción adulta de exigencia frente al joven, o incluso maneras alternativas y menos idílicas de vivir lo juvenil tienden a ser ensombrecidas y minimizadas.

De este modo, el discurso que exalta el valor de este período se convierte en el más poderoso, y al menos, desde los medios, el grupo social al que se refiere se convierte en su principal sustentador. Es decir, los jóvenes son quienes protagonizan hazañas televisivas o cinematográficas que revisten este momento de un supuesto carácter extraordinario. En un contexto social en el que existen evidentes obstáculos sociales y económicos para la emancipación y la culminación hacia el tránsito a la vida adulta, por un lado, esta percepción tiene un talante más funcional y conveniente. Por otro lado, la atribución de este discurso a los grupos juveniles hace recaer sobre ellos la responsabilidad del lento tránsito, y dibuja a un colectivo conforme y que asume, e incluso decide, que lo juvenil se organice ahora de acuerdo con esos términos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLERBECK K. Y ROSENMAYR L. (1979), *Introducción a la sociología de la juventud*, , Buenos Aires, Ed Kapelusz.
- ASINAGA, J. y otros (2003), *Jóvenes y estilos de vida*, Madrid, Injuve.
- CALLEJO, J. (1995), *La audiencia activa*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- CÁPARROS LERA J.M., (1999), *Historia crítica del cine español*, Barcelona, Ariel Historia.
- CHICHARRO, M. y RUEDA, J. C., (2004), *Imágenes y palabras*. En proceso de evaluación para su publicación.
- COLEMAN J. S., y HUSÉN, T. (1989), *La inserción de los jóvenes en una sociedad en cambio*, Madrid, Ed Narcea
- EISENSTADT S. N.(1988), "Youth, Generational Conciousness, and Historical Change", en Janusz Kuczynski y otros (ed), *Perspectives on Contemporary Youth*, Hong Kong, The United Nations University.
- FERRO, M., (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- GUBERN, R., y otros (1995), *Historias del cine español*, Madrid, Cátedra.
- HEREDERO, C.F. (1989), "El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia: historia de un desencuentro", en V. Benet y otros (1989), *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp17-31.
- JARVIE, I., (1974), *Sociología del cine*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- LERENA, C. (1985), *Materiales de sociología de la educación y de la cultura*, Madrid, Grupo Zero.
- LÓPEZ PINTOR, R. (1982), *La opinión pública española: Del franquismo a la democracia*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- MARTÍN SERRANO, M. (1994), "Tres visiones del mundo para cuatro generaciones de jóvenes", en el mismo autor (dir), *Historia de los cambios de mentalidades entre 1960-1990*, Madrid, Instituto de la Juventud, pp 17-54.
- MARTÍN SERRANO, M. (dir) (2002); *Informe de la juventud en España 2.000*, Madrid, Injuve.
- MONTERDE, J.E. y otros autores, (2002), *La representación cinematográfica de la Historia*, Madrid, Akal.
- PARDO, Alejandro (2002), "Cine y sociedad en la tradición cultural anglosajona", pp 59-79 en PELAZ, J.V. y RUEDA, J.C. (eds.), (2002), *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp.
- PÉREZ PERUCHA, J y PONCE, V. (1986), "Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español", en VVAA, *El cine y la transición política española*, Valencia, Ed de la filmoteca.
- PRIETO LACACI, R. (1992) "Asociaciones Voluntarias", en Salustiano del Campo (ed), *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, Volumen I, Madrid, Fundación BBV, pp 197-217.
- RODRÍGUEZ, E. y GÓMEZ, C, "El cine de la democracia 1978-1999", en R. Gubern (coord), *Cuadernos de la Academia nº 1*, Madrid Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp 191-245.
- RODRÍGUEZ, E. y GÓMEZ, C. (2000), "El cine de la democracia (1978-1999)" en VVAA, *Un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, pp 191-246.
- RODRÍGUEZ, E., NAVARRO, J., MEGÍAS, I., (2001), *Jóvenes y medios de comunicación: la comunicación mediática entre los jóvenes madrileños*, Madrid, Injuve.
- RUEDA, J.C. y CHICHARRO, M., (2004), "Representaciones cinematográficas y análisis sociohistórico: el film como documento de estudio histórico y sociológico", *Revista Andaluza de Comunicación*, 2º semestre 2004, Universidad de Sevilla.

SCHWARTZ, H. y D. JACOBS, J.,(1984) *Sociología cualitativa. Método para la construcción de la realidad*, Trillas, México.

SORLIN, P., (1985), *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.

VILCHES, L., (1993), *La televisión. Los efectos del bien y del mal*, Barcelona, Paidós.

PALABRAS CLAVE: Sociología de la juventud, Sociología del cine, proceso de socialización, análisis fílmico, España.

RESUMEN

A lo largo de las últimas décadas la definición de lo juvenil ha sufrido transformaciones varias. Por un lado, el período ha prolongado su duración, en la medida en que los jóvenes han retrasado sensiblemente su adquisición de un estatus propio. Al mismo tiempo, se ha roto la linealidad que caracterizaba esta etapa en momentos anteriores. En clara relación con los procesos anteriores, esta etapa juvenil, cargada de nuevas connotaciones; ha asumido algunas funciones que justifican la prolongación del período.

El objetivo de este trabajo es el de mostrar algunos de esos nuevos significados y papeles a través de la exploración de documentos audiovisuales. Los medios de comunicación, importantes agentes de socialización, reflejan, refuerzan, y dan cuenta de los procesos de cambio en lo que a este período se refiere. De hecho, la vieja función socializadora del período juvenil adquiere ahora otras dimensiones. Los mensajes audiovisuales apuntan, por ejemplo, como el valor de la permanencia y de la conservación de lo juvenil adquiere centralidad en un período cuya función tradicional era la de preparar para dejar de ser joven. En torno a lo juvenil se ha construido todo un conjunto de discursos que justifican la prolongada permanencia en esta etapa, y los mensajes audiovisuales nos dan buena cuenta de ello.

KEY WORDS: Sociology of Youth, Sociology of Communication, socialization process, film analysis, Spain.

ABSTRACT.

During last decades, definition of youth period and youthful features have suffering several changes. On one hand, this stage is longer; indeed young people have delayed the moment of getting their own status. In the same way, the habitual continuity of this period has been broken. This is why, in connection with all these processes, youth has new meanings and has some functions that justify it enlargement.

The aim of this paper is to show some of these new meanings and roles through the analysis of audiovisual documents. Mass media, important socialization agent, show and reinforce the change processes in this period. In fact, the traditional socialization function of this stage has now new dimensions. The audiovisual messages point at, for example, the value of remaining in this moment as essential achieve, although the traditional function of this period was preparing to leave it. There are several discourses that defend the long permanence in youth, and audiovisual messages show it clearly.