

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

DEL RETRATO AL REPORTAJE FOTOGRÁFICO

**LAS TRIBUS URBANAS
DEL TIANGUIS CULTURAL DEL CHOPO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS

DE LA COMUNICACIÓN

P R E S E N T A :

GABRIEL VARGAS VARELA

DIRECTOR DE TESIS: PROF. ANDRÉS DE LUNA OLIVO

MÉXICO, D.F.

JUNIO, 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Foto a foto voy recuperando el recuerdo. Entre mis dedos, la foto es un sueño. El retrato mismo de una fantasía. Foto a foto regreso a aquel que ya no soy. Foto a foto se van desprendiendo las imágenes del cuentagotas de la memoria, calcinando el alma. Foto a foto todo se vuelve una foto, la de mi imaginación que eleva el telón de mis párpados cerrados, descubriendo ante mí ese rostro que ya no soy y que nunca antes había mirado. Abro los ojos. La luz recupera sus tonos claros, me inunda de nostalgia y se apodera de mi llanto.

Gabriel Vargas

en el tiempo de los asfódelos (que saben
que crecer es la meta de vivir)
olvidando por qué, recuerda cómo

e.e.cummings

Dedicatoria

A la memoria y recuerdo de Heriberto Vargas Sánchez, mi padre, que siempre esta con nosotros desde algún lugar en el cielo.

A Carmen Varela Álvarez, mi madre, por su amor, por su ternura, por todo, mil gracias.

A mis hermanos Angel, Carlos, José Luis y Laura, quienes agradezco profundamente el amor incondicional y las palabras de aliento que me han brindado durante todos estos años.

A Beatriz, mi musa, mi inspiración.

A mis amigos...

A todos los que buscan lo mejor en la vida.

INDICE

<i>Introducción</i>	2
<i>1. Las tribus urbanas.</i>	6
<i>2. El Tianguis Cultural del Chopo.</i>	18
<i>3. La imagen: aproximación conceptual.</i>	23
<i>4. El retrato y la identidad.</i>	27
<i>4.1 El retrato como representación social.</i>	28
<i>4.2 El retrato en la actualidad.</i>	30
<i>5. El reportaje fotográfico (documento, fuente de información).</i>	35
<i>5.1 Del acontecimiento al documento.</i>	37
<i>5.2 La fotografía como documento.</i>	38
<i>6. Conclusiones.</i>	42
<i>7. Bibliografía.</i>	48
<i>8. El portafolio fotográfico. “Tribus Urbanas del Chopo”</i>	53

Introducción

Es necesario reproducir por medio de la fotografía, en la sociedad mexicana, la pluralidad cultural y la diversidad e importancia de todas y cada una de las expresiones populares. Para el estudio y comprensión de éstas hace falta entender y valorar sus expresiones reales y actuales; reconocer su historicidad e importancia, así como la compleja relación que ellas encarnan y los significados que tienen para los grupos sociales. La distribución de la población en grupos sociales, el tamaño, número y características de tales grupos son aspectos fundamentales de la estructura de la sociedad.

Un grupo social¹ tiene al menos una estructura rudimentaria y una organización incipiente que incluye reglas, rituales, etcétera. Para ilustrar esta afirmación mencionemos la familia, el vecindario, la nación, un sindicato o a un partido político. Es obvio que entre los grupos sociales se dan una serie de variantes que cubren un espectro de gran amplitud.

Puede establecerse una distinción entre comunidad y sociedad aplicando el primero de estos dos términos a las unidades más naturales e íntimas. Esta distinción tiene diversos precursores, entre los que figuran, por ejemplo, Tönnies que les dio mayor precisión y difusión. Distingue tres tipos de comunidad: a) por parentesco, b) por vecindad, c) por amistad. La sociedad tiene siempre un carácter

¹ Existen varias definiciones clásicas de grupo social, dignas de ser mencionadas:

1. Fue Cooley (1909) el primero en introducir el concepto de grupo primario, definiéndolo por las relaciones directas, los vínculos personales y el fuerte sentimiento de cohesión que allí se manifiesta.
2. Homans (1950) definió al pequeño grupo como “cierto número de individuos que se comunican entre sí durante un determinado período y bastante poco numeroso para que cada uno pueda comunicarse con los demás, no por persona interpuesta sino cara a cara”.
3. Kelley y Thibaut (1959) consideran que “un conjunto de individuos se convierte en grupo en la medida en que los miembros aceptan una tarea común, se hacen interdependientes e interactúan para realizarla”.
4. Mc David y Harari (1968) ponen en relieve los aspectos psicosociales del grupo, definiéndolo como “un sistema organizado y compuesto de dos o más individuos que son interdependientes, de tal suerte que el sistema realiza una función, posee un conjunto de roles que ligan a sus miembros así como un sistema de normas que rigen el funcionamiento del grupo y el de cada uno de sus miembros”.

Estos diferentes enfoques nos permiten dar la siguiente, definición:

Un grupo es un conjunto social, identificable y estructurado, caracterizado por un número restringido de individuos y en el interior del cual éstos establecen unos lazos recíprocos y desempeñan unos roles conforme a unas normas de conducta y valores comunes en la persecución de sus objetivos.

Fischer, G.N., Campos de intervención en psicología social, Ed. Narcea, Madrid, España, 1992, pág.103.

más orientado a objetivos y de coerción, mientras que la comunidad se forma orgánicamente, por desarrollarse en ella conjuntamente sus componentes. Además los miembros de una comunidad se pertenecen más cada uno al otro o los otros.²

Una comunidad es una forma de interrelación que se define como *forma privada, íntima y exclusiva de vivir juntos* y sus ejemplos de grupos que se basan en este tipo de relación son la familia, el barrio, el vecindario y el círculo de amigos.

La asociación es definida como “vida pública”, esto es, algo a lo cual se accede o entra de manera consciente y deliberada, como sería el caso de los grupos orientados por intereses económicos comunes.³

En la comunidad, los individuos se involucran plenamente con el propósito de satisfacer la totalidad o buena parte de sus objetivos en el grupo, mientras que en la asociación, la participación está condicionada a la obtención de satisfactores parciales o de objetivos específicos.

El entorno, mobiliario, cuadros, utensilios, adornos y edificios contextualizan y delimitan a cada grupo social: son motivo de evaluaciones y comparaciones, revelan nuevas tendencias en la moda, los gustos y nos recuerdan viejas costumbres y distinciones sociales.

El grupo no sólo transforma el espacio en el cual ha sido insertado, sino que también cede y se adapta a su medio ambiente físico, y acaba encerrado en el espacio que él mismo ha construido. La imagen que el grupo tiene del ambiente que lo rodea y de su estable relación con ese ambiente, es fundamental para la idea que el grupo se forma de sí mismo.

De esta manera entendemos por qué las imágenes que nos formamos de nuestro

² Dorsch, Friedrich, Diccionario de Psicología, Ed. Herder, Barcelona, España, 1994, pág. 136.

³ Montaña, Jorge. Los grupos sociales. ANUIES. México 1977.

espacio son tan importantes para la memoria colectiva. El lugar físico que un grupo ocupa no se puede borrar a voluntad, es una imagen para recordar lo que es el grupo dentro de la sociedad.

Toda memoria colectiva se desarrolla dentro de un marco espacial. El espacio es una realidad perdurable. Dado que nuestras impresiones vuelan una detrás de la otra, y se suceden de manera vertiginosa, sólo podemos entender cómo recapturamos el pasado si entendemos cómo, éste es conservado por nuestro medio ambiente físico (a través de la foto), desarrollando nuestro sentido de identidad con el entorno.

La identidad es la autopercepción de un “nosotros” relativamente homogéneo en contraposición a “los otros”, con base en atributos, marcas o rasgos distintivos subjetivamente seleccionados y valorizados, que a la vez funcionan como símbolo que delimitan el espacio de la *mismidad* identitaria.⁴

El individuo se reconoce a sí mismo sólo reconociéndose en los otros, de aquí que pueda ser analizada -la identidad- como representaciones sociales.

El presente trabajo, aborda en el primer capítulo el tema de: **Las tribus urbanas** como un fenómeno de confirmación y resistencia (identidad) de una gran parte de jóvenes mexicanos.

En el segundo capítulo encontramos una pequeña historia de: **El Tianguis Cultural del Chopo** como espacio urbano y centro confirmador de jóvenes en Tribus Urbanas.

En el capítulo tercero: **La imagen: aproximación conceptual**, se hace un recorrido por las diversas concepciones de imagen; desde la más elemental, es decir, desde su significado primario que denota la etimología de la palabra, hasta las más desarrolladas expuestas por teóricos de la imagen.

⁴ Giménez, Gilberto, “La identidad social o el retorno del sujeto en sociología” en Versión (Estudios de comunicación y política), núm. 2, UAM-X, México 1992 pág. 25.

En el siguiente: ***El retrato y la identidad***, se expone la importancia del retrato como representación social al mismo tiempo que se presentan las técnicas actuales del mismo, para llegar a tener el valor documental que hoy en día se le confiere.

En el quinto apartado de este ejercicio, se cubren las expectativas de lo que es ***El reportaje fotográfico (documento, fuente de información)***. Se presenta el camino por el que, un acontecimiento (sea cual sea su magnitud o alcance), se convierte en un tema fotográfico, es decir, deviene en documento.

Anexo a la argumentación teórica, se presenta, en la última parte de este trabajo, ***El portafolios fotográfico***, un portafolios con las fotografías que sustenta la tesis planteada: la fotografía como un recurso, como un instrumento útil para el científico social, así como un registro visual por medio del retrato fotográfico de quienes asisten al Tianguis Cultural del Chopo y cómo éste deriva a conformar un reportaje fotográfico, un documento social digno de estudio para diversas ciencias.

1. Las tribus urbanas.

La Tribu se considera como un “grupo social de individuos parcialmente organizados, que se compone de comunidades o clanes ampliamente relacionados, que hablan por lo general el mismo lenguaje y que tienen en muchos casos una organización militar común, pero que suelen carecer de los sistemas judiciales y culturales que caracterizan a un estado. Tribal del inglés *tribe*; alemán, *volkstamm*”.⁵

En este sentido, la tribu remite a lo “primitivo”, a lo exótico, a lo antiguo, anteponiéndose a la sociedad, a lo civilizado, a lo moderno, asimilando de esta forma la tribu a pequeñas comunidades o clanes, los cuales son descritos como grupos que están compuestos por fuertes lazos sociales, económicos, religiosos y de parentesco.

Hoy el concepto se vuelve a utilizar pero asociado al ámbito urbano, a la ciudad, como en un espacio de proliferación de Tribus Urbanas compuestas preferentemente por jóvenes. Por lo tanto, se puede decir que el proceso de tribalización urbana que vive la sociedad es una cuestión moderna, asociada a los grandes cambios de época y que se manifiesta preferentemente en las grandes ciudades.

Es necesario aclarar que la juventud es un término muy complejo y sólo con un gran abuso del lenguaje pueden agruparse universos tan distintos bajo una misma palabra. Podemos partir señalando que lo que vamos a entender por jóvenes o juventud, es una categoría que ha sido construida socialmente y que encuentra su sentido en un espacio cultural determinado. Por lo tanto, esta es una construcción cultural, no es una fase natural del desarrollo humano, sino una forma de comportamiento social que debe ser vista ante todo como un resultado de la cultura occidental y, consiguientemente, de la formación de la sociedad industrial moderna. Sin embargo, hay que considerar que esta construcción no sólo es resultado de la cultura y de la sociedad, sino que las distintas aproximaciones que

⁵ Howard C. Warren (compilador), Diccionario de Psicología, F.C.E. México, 1948 pág. 366.

tenemos al concepto, responden a las posiciones que adoptemos como observadores, a las distinciones que podemos realizar, y que obviamente se enmarcan dentro de los marcos culturales de la sociedad en que vivimos.

En este sentido, la juventud y el concepto de joven es una construcción moderna que tiene su origen sólo a partir de principios del siglo pasado en la época de la primera industrialización.

Una primera aproximación al concepto de Tribus Urbanas, la podemos encontrar si miramos a éstas como *bandas*, cuestión que puede ser rastreada teóricamente en lo que se denomina la Escuela Sociológica de Chicago.

Uno de los primeros intentos de esta escuela por sistematizar el conocimiento de estos grupos, proviene de Frederik Thrasher, quien en 1929 publica su libro *The Gangs. A Study of 1313 gangs in Chicago*, donde el autor pone de manifiesto, que estas agrupaciones “eran un sustituto para lo que la sociedad no logra dar... Las pandillas representan el esfuerzo espontáneo de los muchachos por crear una sociedad para sí mismos donde no existe nada adecuado a sus necesidades”⁶.

Las claves de estas agrupaciones se relacionan con la solidaridad interna que los une, lo que genera un fuerte sentimiento de lealtad, fundamentado en la ayuda mutua. Se constata que los jóvenes desarrollan profundos lazos afectivos que vienen desde su infancia, lo cual los lleva a considerar al grupo como su familia, y a la calle como su casa, lo que implica la vinculación a un territorio y la constitución de una tradición cultural distintiva como eje de agrupación.

Aproximaciones más modernas aplicarán el concepto de banda a agrupaciones de jóvenes que visten de forma similar y llamativa, y que poseen hábitos comunes y hasta lugares fijos de reunión. En estos agrupamientos se pueden encontrar modos de sentir y de pensar similares, y un soporte afectivo fuerte que ofrece a los miembros de estos grupos seguridad frente al mundo adulto.

⁶ Véase: José Encinas Garza. *Bandas juveniles*. Editorial Trillas, México, 1994.

Otros autores como García Canclini⁷ constatan la emergencia de estas agrupaciones asociadas al fenómeno de las construcciones de identidades en grandes ciudades. Para este autor, las bandas “compensan la atomización y la disgregación de las grandes urbes ofreciendo pertenencia a grupos; ante la pérdida de expectativas escolares y la estrechez del mercado de trabajo, brindan a decenas de miles de jóvenes otras formas de socialización y de acceso a bienes de consumo”.

Por otra parte, Mario Margulis⁸ define las tribus como “receptáculos en los que se agrupan aquellos que se identifican como un look ampliado en el que entremezclan ropas, peinados, accesorios, gustos musicales, manera de hablar, lugares donde encontrarse, ídolos comunes, expectativas comunes, ilusiones compartidas. La tribu funciona como mecanismo de identificación de semejantes y de segregación de diferentes”.

Michel Maffesoli⁹, será el primer sociólogo que diagnosticará este proceso de neotribalización en las sociedades de masa. Este fenómeno constituiría una respuesta al proceso de “desindividualización” consustancial a las sociedades de masas, cuya lógica consiste en fortalecer el rol de cada persona al interior de estas agrupaciones, recuperando el carácter afectivo/emotivo a partir de una adhesión voluntaria.

Las Tribus Urbanas se pueden considerar como la expresión de prácticas de *contracultura*, que de un modo u otro están dando cuenta de una época vertiginosa y en constante proceso de mutación cultural y recambio de sus imaginarios simbólicos. Proceso que incluso comienza a minar las categorías con las cuales cuentan las ciencias sociales para abordar la complejidad social, y que particularmente, en el caso de las nociones ligadas a la juventud, la realidad parece desbordar más rápidamente los conceptos con los que se trabaja.

⁷ Véase: García Canclini, Nestor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo, México, 1995.

⁸ Margulis, Mario. *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1996.

⁹ Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus*. Editorial Icaria, Barcelona, 1990.

También son la cristalización de tensiones, encrucijadas y ansiedades que atraviesan a la(s) juventud(es) contemporánea(s). Son la expresión de una crisis de sentido a la cual nos arroja la modernidad, pero también constituyen la manifestación de una disidencia cultural o una “resistencia” ante una sociedad desencantada por la globalización del proceso de racionalización, la masificación y la inercia que caracteriza la vida en las urbes hipertrofiadas de fin de milenio, donde todo parece correr en función del éxito personal y el consumismo alienante.

Lo que convoca y relega a las Tribus Urbanas es más del orden del género y la edad, de los repertorios estéticos y los gustos sexuales, de los estilos de vida y las vivencias religiosas. Basadas en implicaciones emocionales, en compromisos precarios y en localizaciones sucesivas, las tribus se entrelazan en redes que van de bandas juveniles, del feminismo a la ecología pasando por sectas, agrupaciones deportivas, clubes de lectores, fans de cantantes o asociaciones civiles. Creadoras de sus propias matrices comunicacionales, las Tribus Urbanas marcan de forma identitaria tanto las temporalidades (de congregación o adhesión, sus eventos de encuentro) como los trayectos con que demarcan los espacios. No es el lugar en todo caso el que congrega sino la intensidad de sentido depositada por el grupo, y sus rituales, lo que convierte a una esquina, una plaza, un espacio abierto o un antro-bar en territorio propio.

Los jóvenes desde siempre se agrupan de manera espontánea entre sí, con quienes comparten gustos, formas de vestir, música, lenguaje, espacios, etc. Estos grupos de jóvenes van construyendo sus identidades a través de esos elementos como rasgos principales, que son los mismos que hacen que se reconozcan entre sí y se diferencien de los otros, ellos crean sus propios códigos, con los que se identifican, los que sienten que les pertenecen y a quienes pertenecen. En este proceso unos quedan dentro y otros son excluidos.

Sus escenarios se identifican mediante su indumentaria y los códigos verbales, gestuales y éticos. Su escaparate es la calle. De ahí que las diversas tribus de fin de milenio, en su manera de vestirse y de comportarse, muestren su forma de tomar la vida. Un estilo estridente, práctico, sexy e incluso glamoroso.

Aquellas pandillas, bandas o simplemente agrupaciones de jóvenes que visten de forma similar y llamativa, que poseen hábitos comunes y hasta lugares fijos de reunión, como ya se ha mencionado, podrían ser denominadas Tribus Urbanas.

La Tribu Urbana tiene en común la similitud. Cuando los individuos se reúnen voluntariamente, por el placer de estar juntos, por búsqueda de lo semejante, se trata de una tribu. Consiste en buscar en los "congéneres" modos de pensar y de sentir idénticos a los propios, sin ser necesariamente conscientes de ello. El placer de formar parte de la banda, de la tribu, proviene de la supresión o suspensión de la exigencia de adaptarse a un status quo y a sus reglas de pensamiento y de conducta. Además, la tribu ofrece a sus miembros la seguridad y el soporte afectivo del que carecen, es decir, un sustituto del amor.

La Tribu Urbana autoriza actividades que están en los límites de las reglas morales y sociales: el juego, la bebida, el galanteo, la licencia erótica, el escándalo en la vía pública, el envilecimiento, la destrucción de objetos o el agravio de algunos valores (patrióticos, religiosos, etc.). Sin embargo, las actividades llevadas a cabo en común no se presentan como objetivo esencial de la tribu: el objetivo es el de estar juntos porque se es semejante.

Es conveniente recordar que todo hecho o suceso histórico está enmarcado en un eje espacio - temporal. Es decir, el fenómeno de las Tribus Urbanas no escapa a las condiciones socioculturales que aportan el predominio del consumo, de la moda, del espectáculo y de la comunicación del fin de milenio.

Es esta necesidad de no extraviarse en medio de la cultura global lo que lleva a los jóvenes a formar Tribus Urbanas, una forma propia de identificación, como se ha mencionado. Esto los hace sentir que pertenecen a un grupo y, por ende, que son excluidos de ese resto generalizador.

La manera más habitual en que los jóvenes se agrupan tiene que ver con la música, lo que, al tiempo que los diferencia del resto, entendiéndolo a este, como todo individuo que no pertenece a su Tribu Urbana.

Costa, Pérez y Tropea nos explican el contexto simbólico-social que envuelve a las tribus, contexto que determina su relevancia y significado tanto para los jóvenes que las componen como para la sociedad que les da cobijo.

- 1) Una tribu urbana se constituye como un conjunto de reglas específicas (diferenciadoras) a las cuales el joven decide confiar su imagen parcial o global, con diferentes niveles de implicación personal.
- 2) Una tribu funciona casi como una pequeña mitología en donde sus miembros pueden construir con relativa claridad una imagen, un esquema de actitudes y/o comportamientos gracias a los cuales salir del anonimato con un sentido de identidad rearmado y reforzado.
- 3) En una tribu tienen lugar juegos de representaciones que le están vedados a un individuo "normal". Cuantitativamente pertenecer a una tribu es una opción minoritaria en la realidad urbana, pero se hace llamativa, porque es literalmente excesiva, ya que quiere, programáticamente, excederse, superar las limitaciones, es decir, las reglas de la sociedad dominante y uniformadora.
- 4) Mediante la "tribalización" se reafirma la contradictoria operación de una identidad que quiere escapar a la uniformidad y no duda en vestir un "uniforme". Se trata, por lo visto, de "impertinentes" símbolos de pertenencia, un juego entre máscaras y esencias.
- 5) Todas las tribus urbanas inventariadas constituyen un factor potencial de desorden y agitación social, ya que su propio acto de nacimiento representa simbólicamente "desenterrar el hacha de guerra" contra la sociedad adulta de la que, de alguna forma, no se quiere formar parte.
- 6) El "look" más extremado y menos convencional revela una actitud (y una necesidad) autoexpresiva más intensa de lo habitual, y en consecuencia también más activa, pudiendo manifestarse de forma agresiva y violenta.
- 7) La relación de pertenencia del individuo al grupo es intensa, globalizadora y

aporta un sentido existencial. Todas sus maniobras y actuaciones parecen estar dirigidas y justificadas en función de esa pertenencia. Asistimos entonces a un evidente proceso de desresponsabilización personal de las acciones [...].

- 8) Cuando se intenta aclarar en qué canales y con qué modalidades se expresan esas actitudes vitalistas y agresivas, resulta evidente que música y espectáculo deportivo constituyen los canales y las fuentes de inspiración más frecuentes. Seguramente por su potencial de agregación masiva y de intensidad emocional.
- 9) Sintomáticamente las actitudes más violentas se acompañan de una “imagen de marca” fácil de reconocer, un uniforme ceremonial, una especie de instrumento simbólico para quien quiere distinguirse por sus actos y su atuendo. A diferencia de las pandillas juveniles tradicionales, en donde el hecho delictivo -o la gamberrada- tendía a ocultarse, en esas tribus la violencia no se disimula, al contrario, se manifiesta y se muestra con orgullo, satisfacción y como sistema de provocación [...].¹⁰

Las Tribus Urbanas más reconocibles en el Tianguis Cultural del Chopo son las siguientes:

Los **Rockers** son los herederos de los años cincuenta y es la única Tribu Urbana que solo acepta a mayores de 22 años. En resumen, se podría citar a las míticas figuras de Elvis Presley en la película *El Rey Criollo*, a James Dean en *Rebelde sin causa* y a Marlon Brandon en *El Salvaje*, para ilustrar a estos individuos.

Los **Punks** nacen o surgen en Inglaterra entre 1976 y 1977 como oposición a la decadencia de la cultura *rock* y *hippie*. Son fácilmente distinguibles debido a su apariencia: crestas de colores llamativos, chamarra de cuero, varios aros en las orejas, cadenas, tatuajes y botas militares.

Los grupos *punk* fueron populares en todo el Reino Unido porque expresaron notablemente bien el estado de ánimo de incontables jóvenes pobres, proletarios, francamente asqueados de los mitos y los espejismos del sistema. Su desencanto

¹⁰ Pérez-Oriol Costa *et. al.*, Tribus Urbanas, Ed. Paidós, Barcelona, 1996, pp.91-92.

era abismal y abarcaba todo; familia, religión, escuelas, instituciones, gobierno; el rechazo llevaba a los *punks* a inclinarse por muchas cosas que la sociedad consideraba repugnantes, destructivas o tabúes.

En México el *punk* llegó a finales de los 70' s y principios de los 80's, apareciendo sobre todo en jóvenes de zonas marginadas tales como Santa Fe, Ciudad Nezahualcóyotl, San Felipe, El Molinito, Los Reyes, La Paz, por mencionar algunas. Las bandas famosas eran PND, (Punk Not Death), Mierdas Punk, Los Rotos y otras.

Los *punks* rechazan la guerra, el peligro nuclear, el Imperialismo, la represión y las limitaciones de las que son objeto. A partir de esto crean sus propios símbolos de identidad y se integran a la comunidad *punk*, la cual cobró adeptos en muchas ciudades del mundo a partir de la segunda mitad de los setentas. Los *punks* refrendan en el estilo de vida su pertenencia al movimiento.

Los *punks* no creen en los *mass media*, saben que su realidad es distinta, que no es la que estos plantean y se lanzan a crear ellos mismos sus espacios de intercambio cultural y surgen así los fanzines (publicación informal en donde la regla es que no hay reglas para hacerlo, pueden ser fotocopias, con ilustraciones, recortes de revistas, periódicos, fotografías, textos escritos a mano, a máquina o en computadora, la ortografía no importa y la redacción menos, lo único que interesa es dar a conocer sus puntos de vista, sus demandas, sus propuestas), de revistas, canciones, música grabada, carteles, ideas, etc.

Ellos mismos se han transformado en murales ambulantes que portan mensajes antidestrucción, antirreligión, antidrogas o antimperialistas. Es la única Tribu Urbana que creó su propio estilo de música (en el mundo el grupo más representativo es Sex Pistols). Su apariencia se convierte en una denuncia abierta a la sociedad, que altera la vida diaria de los habitantes conservadores de la gran ciudad, su vestuario, su lenguaje, su apariencia toma otro sentido, no es la ropa, no son las palabras, no son las canciones, sino el uso que de ellos se hace.

Los **Chavos Banda** se hacen presentes en México desde principios de los 80's. Aparecen en la escena pública en 1981, cuando la banda de Los Panchitos de Santa Fe se hacen notar hacia el poniente de la capital, visten pantalones de mezclilla entubados, chamarras de cuero, playeras de su grupo favorito, cabello largo al hombro y apiñado al frente, tenis Converse, Farol o Flexibota.

Escuchan, rock and roll y blues; (El TRI, El Aragán, Banda Bostik, Lira' n Roll, Tex Tex, Rolling Stones, Led Zepellin, The Doors, etc.). Son jóvenes desempleados, se dedican al trabajo no reconocido, lo que los arroja a las calles, a reunirse en las esquinas y tomarlas como refugio y punto de encuentro, tienen una fuerte rivalidad con la policía, manejan un lenguaje incomprensible para el extraño.

Los **Góticos** o *Darks* se sitúan en una esquina confusa y altamente fragmentada de las clasificaciones de tribus (más de una vez se utilizan indistintamente los términos siniestros o *darks* para referirse a lo mismo). La palabra *dark* es una palabra anglosajona que significa oscuro. El movimiento surge en Inglaterra a finales de los setentas y se extiende a todo Europa, Nueva York y San Francisco.

El auge *dark* en México se dio entre 1992 a 1994. Su apariencia, es muy cuidada y de estilo barroco: van desde lo vampírico a lo andrógino, peinado cuidadosamente descuidado, de color negro, con toques y mechones de otros colores, tez pálida y aspecto enfermizo, gran preferencia por el negro y los símbolos de muerte o religiosos. De ideología fuertemente individualista y pesimista, el género musical que los caracteriza es precisamente el que origina el nombre de la tribu, el gótico: The Cure, Bauhaus, The sisters of Mercy y London After Midnight. En cuanto a literatura, gustan de leer a Bram Stoker, Anne Rice y Lovecraft, pues dicen poseer fuertes vínculos vampirescos y apocalípticos.

Los **Heavies** son una de las Tribus Urbanas más difundidas aunque sería tal vez más correcto decir que es el estilo más difundido, sobre todo en las ciudades de provincia y en las clases populares. Pantalones vaqueros ceñidos, chamarra de cuero con estoperoles y alguna playera que lleve la imagen de su ídolo musical, constituyen la vestimenta tradicional de esta tribu. La música que escuchan es

Heavy Metal y sus principales actividades es juntarse los fines de semana a escuchar música, asistir a algún concierto y fumar marihuana. Esta droga, el alcohol y la excitación musical son los elementos que conllevan manifestaciones violentas. Es el grupo más estable y se trata del que más generaciones integra.

Los **Hardcores** en su atuendo característico prevalecen la playera y la bermuda larga. Asimismo, andan con la cabeza rapada o con *dreadlocks*. Sus principales actividades consisten en asistir a conciertos de música *Hardcore* (*Heavy Metal* con *Punk*). La ideología de este grupo podría representarse como apolítica e individualista aunque más en el espíritu que en las actuaciones. Sus tendencias violentas se manifiestan ante todo con la excitación musical.

En cuanto a los **Rastas**, no se cortan el cabello hasta formar mechones que llaman *dreadlocks*. Bob Marley es su guía espiritual y la mariguana un estilo de vida. Su vestimenta suele ser colorida, verde, rojo, amarillo y negro. Cada año se realiza en el Distrito Federal el festival Razteca, que coincide con la entrada de la primavera.

Los **Raperos** (*Break-Boys* o chicos rompedores) se caracterizan por usar gorra, hacer gestos con las manos, andares desgarrados y escuchan *Hip Hop*. Este nació a finales de los '70. Surgió en las calles y en tres años se popularizó especialmente en Estados Unidos. Dicha corriente musical rompe literalmente las melodías anteriores, recomponiéndose como fragmentos de otras. El baile rompe también el movimiento continuo en el espacio típico de los bailes clásicos. Está hecho de poses sumadas por adición y fragmentarias. La ruptura concierne, en sentido figurado al paisaje urbano, cuya limpieza y asepticidad se rompen (se interrumpen) por la intervención de las pintas (los *graffiti*), su elemento distintivo y territorial.

Los **Dagers** (*Taggers*) o Grafiteros son un derivado de los Raperos, estos también marcan su territorio con firmas y pintas en las paredes. Esta Tribu Urbana nace a principios de los 90's en Nueva York y se extiende rápidamente hacia todo el mundo. A México llega a mediados de los 90's, sobre todo en jóvenes de 12 a 25 años que gustan del *graffitti*, visten con ropa holgada y deportiva, calzado

deportivo y gorras, usan perforaciones en el cuerpo, sobre todo en el rostro, cadenas para sujetar sus carteras, la mayoría gusta de andar en patineta.

Estos jóvenes forman grupos llamados *CREWS*, en los cuales se organizan para salir a grafitear la ciudad con el nombre de su agrupación, las salidas son clandestinas y siempre se cuidan unos a otros para que no los agarre la policía, ya que gustan de rayar en lugares prohibidos. No sólo usan aerosoles para dejar sus marcas, también utilizan piedras de esmeril para poder plasmar sus firmas en cristales, a veces también hacen uso de marcadores para pintar en transportes públicos o bardas de oficinas de gobierno. Es decir, para ellos, cualquier espacio en blanco es una invitación para grafitear.

La música que escuchan es variada, va desde los ritmos como el *hip-hop*, el *ska*, el *hard core* o el *power metal*. Son la nueva generación de jóvenes mexicanos que viven con el desencanto cotidiano de la ciudad.

Los **Grunges** son los herederos de los *hippies*, tecnologizados y no tan naturistas como sus antecesores. Nacen en Estados Unidos, más concretamente en Seattle. Su ideología se basa en el rechazo del consumismo y de los poderes establecidos. Su aspecto es desenfadado, con el pelo siempre desordenado, visten pantalones de pana deshilachados y amplios, suéteres (jerseys) o camisetas superpuestas. La música que escucha esta tribu es principalmente lo que se conoce como *sonido Seattle*, grupos representativos: Pear Jam, Soundgarden y Nirvana.

Los **Ravers** portan zapatos con plataforma, camisetas untadas al cuerpo, de colores metálicos, pantalones de fibras sintéticas, en muchas ocasiones su vestimenta es futurista, las jóvenes también usan zapatos de plataforma, pantalones acampanados, chamarras y faldas plateadas, trencitas y pequeñas mochilas donde guardan su maquillaje, pasta dental y cepillo de dientes.

La popularidad de la música *techno* y los grandes bailes conocidos como *raves*, se dio en el Reino Unido, entre 1988 y 1989. Se les conoció a estas fiestas magnas como *Revolution Parties* que duraban varios días y se consumían drogas sintéticas como el éxtasis (la tacha), también ingieren las *smart drinks* o bebidas

inteligentes (que consisten en aminoácidos para mantener la energía y así poder bailar durante toda la noche).

Los *raves* son fiestas en las que no se toma alcohol, no hay peleas, se baila música *techno* electrónica con un ritmo monótono, que además se escucha durante ocho o nueve horas seguidas. Son fiestas con conceptos visuales, con proyecciones en pantallas que hacen uso de los adelantos tecnológicos en sonido, iluminación y computación. Aquí en México fue hasta principios de los 90 cuando se dieron las primeras fiestas *ravers*.

De todo lo anterior podemos resumir a las Tribus Urbanas como la instancia para intensificar la experiencia y la afectividad colectiva; el contacto humano y sobre todo la alternativa de construir identidad y potenciar una imagen social. En otras palabras, constituyen una posibilidad de recrear una nueva “socialidad”; de reeditar un nuevo orden simbólico a partir del tejido social cotidiano; a reinventar y/o recomponer el tejido de solidaridades y los modos de vida devastados por la modernidad, lo cual sólo es posible de lograr mediante la aprehensión de territorios existenciales.

2. El Tianguis Cultural del Chopo.

En las grandes urbes como la Ciudad de México, dado el carácter complejo de las interacciones, y lo híbrido de las identidades culturales diversas de sus habitantes, difícilmente se puede hablar de una aprehensión total del espacio urbano: la ciudad es una experiencia fractal¹¹. De ahí que su abordaje sea también fractal, acotado por coordenadas socioespaciales, en sus dimensiones material e imaginaria.

Lo que podamos decir acerca de la organización social, de su estructura y su desarrollo, de su pluralidad, encuentra su representación en un espacio determinado que estructura, él mismo. Así, la idea del espacio supone tanto la existencia física de un territorio de adscripción grupal, como la presencia de marcas culturales que dotan de señas de identidad/identificación a los jóvenes. Si asumimos la complejidad urbana de la Ciudad de México suponemos que la experiencia de habitarla, de transitarla, está mediada por las posibilidades de control que sobre el entorno tenga el joven, y ella se reduce normalmente al espacio inmediato, el medio físico que cotidianamente le rodea (la calle, la cuadra, el barrio) y el medio imaginario donde es posible encontrar códigos, valores, pautas de sentido, que lo adscriben a un *nosotros* que le permite estructurar la identidad, la mismidad, la diferencia.

En este sentido, cada espacio es una unidad compleja que conecta lo material con lo imaginado e imaginario. Cada espacio es un campo donde los individuos se relacionan de forma diferenciada con los elementos materiales y simbólicos, conforme el bagaje cultural que portan y la posición que ocupan en el sistema de relaciones sociales en que se desarrolla¹².

¹¹ El fractal es, matemáticamente, una figura geométrica compleja y detallada en estructura a cualquier nivel de magnificación. A menudo los fractales son semejantes a sí mismos; esto es, poseen la propiedad de que cada pequeña porción del fractal puede ser visualizada como una réplica a escala reducida del todo. La característica que fue decisiva para llamarlos fractales es su dimensión fraccionaria. (www.seas.upen.edu)

¹² Esta postura es la de Pierre Bourdieu, para quien la cultura, el patrimonio cultural representa un capital de orden simbólico que resulta de un proceso social dinámico, desigual y conflictivo. Cfr. Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, CNCA, México, 1990; también véase, *La distinción. criterios y bases sociales del*

El vínculo que como individuos y grupos puedan formar en torno al espacio que ocupan y construyen define, al parecer, los modos en que se vive el presente en la relación imaginaria con la ciudad; una imagen del uso y apropiación del espacio.

Se dice en *Tribus urbanas*, que el espacio ocupado por la tribu le permite la oposición simbólica de un “fuera” y de un “dentro” que ayuda a la *(re)construcción de una identidad*, creando dos identidades: la propia y la ajena. Las agrupaciones juveniles o pandillas se apropian de distintos espacios urbanos, espacios que, simbólicamente responden a las siguientes *funciones expresivas*:

1. *De pertenencia*: Los lugares a los que pertenezco y que por eso me pertenecen. Puntos de referencia territorial para todos los miembros de una tribu, esos lugares especiales suscitan un especial sentimiento de posesión pero también un ámbito seguro en el que la tribu ejerce un control más directo sobre los acontecimientos. Un bar *punk* es un ejemplo de ese espacio de pertenencia, así como un estadio o una parte del mismo lo es para un *hooligan*.
2. *De representación*: Los lugares en que me represento (a mí mismo y a los demás) como miembro de una tribu, similar a todos sus miembros y distinto a todos los demás. Se trata del lugar en que se exhibe el aspecto más superficial, espectacular de la identidad, a través de la máscara. Aquél en que se luce el uniforme más completo y por ello más representativo [...].
3. *De actuación*: Los lugares en donde se persiguen los objetivos lúdicos y/o existenciales del grupo. Son espacios que pueden coincidir parcialmente con los dos anteriores, ya que el territorio de la actuación puede ser también el de representación de la identidad».¹³

Desde esta perspectiva, el espacio urbano es una "forma" que se modula de diversas maneras. Así, este pivote territorial puede ser un lugar sagrado, un lugar de intercambio, un lugar de poder, un lugar de estar juntos sin más; en síntesis,

gusto, Taurus, Madrid, 1988.

¹³ Pérez-Oriol Costa y otros. *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona: Paidós, pp.128-129. 1996.

una superficie de lo social cuya especificidad (en el caso que nos ocupa) está dada por las marcas culturales de las Tribus Urbanas que coinciden en el Tianguis Cultural del Chopo.

El espacio del Chopo¹⁴ tiene hasta hoy veintiún años de existencia. Su historia puede ser vista como la de un escenario ambulante sobre el cual han nacido, crecido y desaparecido muchos grupos de rock. Es un escenario para la delimitación y creación de una multiplicidad de colectividades de jóvenes a partir del gusto por determinado estilo del rock, de un mensaje equis. Es parte de este trabajo presentar que el Tianguis Cultural del Chopo es un sitio de reunión, reconocimiento o representación social para algunos jóvenes mexicanos en Tribus Urbanas.

El Tianguis Cultural del Chopo se ha constituido en el espacio informativo y educador rockero, es un espacio de trueque de información. Al tianguis no sólo se va a conseguir material, se va a conseguir identificación, reconocimiento, afecto y esto sólo es posible haciendo *banda*, formando parte de alguna de las numerosas Tribus Urbanas que llegan cada sábado a *conectar afecto* a través del rock, del disco, la tocada, la vestimenta.

Este hecho apela a la existencia de ciertos códigos, sobreentendidos, emblemas que constituyen la formación del discurso: los signos de reconocimiento que permiten la interacción comunicativa; en síntesis, la existencia de una memoria colectiva. Estas marcas culturales, que a la sazón generan identidad e identificaciones¹⁵, se evidencian en las Tribus Urbanas del Tianguis Cultural del Chopo y de su mayor o menor consistencia depende, con mucho, la posibilidad de autonomía en relación a otros discursos o a otras modalidades de organizar el territorio y construir la socialidad como ya se ha mencionado. Es un espacio socializador entre los jóvenes, que posibilita el reconcimiento en comunión con los

¹⁴ El nombre de Chopo viene de su creación en 1980 dentro de las instalaciones -en la nave central- del Museo del Chopo, con Angeles Mastreta como directora del mismo.

¹⁵ La identidad es algo que tiene que ver con la autonomía individual, con la capacidad del sí mismo de diferenciarse de los otros, con la diferenciación de la personalidad respecto del sistema social. La identificación supone la capacidad de integración del individuo al grupo, sea a través de valores compartidos

otros, creando una memoria colectiva.

Cabe hacer la anotación de que el hecho de compartir el imaginario comunitario no supone en modo alguno homogeneidad; precisamente una de sus características es la diferenciación interna, que puede posibilitar la homologación tanto como el conflicto.

Respecto a la forma en que se constituyen y se desarrollan las interacciones grupales sabemos que las Tribus Urbanas no son homogéneas, esto es, que la constitución esta en el juego de las diferencias entre los jóvenes que participan en ellas. En el Chopo, encontramos que la diferenciación interna de la comunidad en Tribus Urbanas no ha menoscabado el trabajo del Tianguis. Al parecer, el hecho que se haya diferenciado internamente, que cuente con espacios o áreas para atender las necesidades de las Tribus Urbanas, supone mantener y en algunos casos ampliar la cohesión de la comunidad, pues al diferenciarse la estructura de necesidades se especializa la participación en la organización, ampliando los márgenes de interacción básica.

En este contexto, la diferenciación interna de las Tribus Urbanas nos sitúa en el análisis de dos componentes de la acción colectiva: la subjetividad y la grupalidad. El primero nos coloca en el plano de las condiciones en que los jóvenes asumen, en la diversidad, el vínculo grupal. El segundo, nos coloca en la ámbito de la permanencia de la cohesión en la diferencia. Desde la perspectiva de las agrupaciones en Tribus Urbanas, la subjetividad o solidaridad más que un obstáculo, constituye la posibilidad de reproducción y ampliación de las diferencias. De este modo, la subjetividad mantiene activo al Tianguis Cultural del Chopo, al ser centro de encuentro y tolerancia, de trueque e intercambio de experiencias.

No queda duda que en la interacción grupal de las Tribus Urbanas del Chopo están presentes una y otra modalidad de solidaridad. Sea en calidad de apoyo efímero, o como práctica ritualizada que posibilita el estar juntos, la solidaridad se

o bien de intereses definidos para desarrollar acciones de corto/mediano plazo.

presenta como elemento interaccional, sea en el plano comunicativo o en plano simbólico.

Frente a la complejidad urbana, la ocupación total del espacio por las Tribus Urbanas del Tianguis Cultural del Chopo, en sus dimensiones material e imaginaria, opera como espacio de certezas donde se reproduce sábado a sábado la sociedad y la socialidad, donde el anonimato urbano se diluye para dar paso a la identidad y la identificación.

3. La imagen: aproximación conceptual.

A partir del torbellino de sensaciones que bombardean las retinas de nuestros ojos, articulamos estructuras, imágenes, y del cambiante fluir de imágenes ópticas separamos formas, cosas, sucesos. Así, percibir una imagen es participar en un proceso de formación; es un acto creador.

Desde la perspectiva de la teoría de la imagen y de la semiótica¹⁶ también se reconoce el carácter informativo de las imágenes y, por supuesto, de la fotografía. Ciertamente, cuando se revisan las definiciones sobre las mismas es fácil percatarse de que la mayoría coincide en indicar su analogía, similitud o iconicismo¹⁷ con el objeto que representan.

En efecto, la misma acepción etimológica de imagen nos indica que esta palabra está relacionada con el sustantivo latino *imago*, que significa figura, sombra, imitación, y con el griego *eikon*, icono o retrato¹⁸.

¹⁶¿Que diferencia hay entre semiótica y semiología?

Oficialmente no hay diferencia, aunque el uso vincule más semiología a la tradición europea y semiótica a la tradición anglo-sajona. Sin embargo, el uso de "semiótica" tiende a generalizarse.

Ferdinand de Saussure (1857-1913), uno de los fundadores de la tradición europea, define a la semiología, en el curso de lingüística general, como la "ciencia general de todos los sistemas de signos (o de símbolos) gracias a los cuales los hombres se comunican entre ellos", lo que hace de la semiología una ciencia social y presupone que los signos se constituyen en sistemas (sobre el modelo de la lengua).

Para Charles Sanders Peirce (1839-1914), fundador de la tradición anglo-sajona, la semiótica es la "doctrina casi necesaria o formal de los signos" y "la lógica, en su sentido general, no es sino otro nombre de la semiótica". Observaremos cómo Saussure pone el acento en el carácter humano y social de la doctrina, mientras que Peirce destaca su carácter lógico y formal. Estos dos enfoques no son los únicos.

Louis Hjelmslev (1899-1963) es un lingüista danés cuya obra es un eslabón indispensable para comprender la evolución de la lingüística moderna surgida de las intuiciones de F. de Saussure. Su contribución a una teoría de los signos (en una perspectiva todavía diádica) se mide en dos niveles: por un lado, no limita a signos mínimos o "palabras" la dimensión de las unidades mínimas significantes, tomando en cuenta signos-enunciado y signos-discurso; por otro, introduce la diferencia entre forma y substancia en las dos facetas significante-significado del signo saussureano, abriendo la puerta a una complejización de la teoría saussureana que incrementa su valor del conocimiento.

Sobre los conceptos, límites y objetos de la semiótica y de la semiología existe una gran diversidad de criterios. Nosotros vamos a utilizar el término semiótica, siguiendo a Umberto Eco, para quien esta ciencia estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos, es decir, fenómenos de comunicación. Cf. Eco, Umberto. "Tratado de semiótica general". Editorial Nueva Imagen - Lumen. México, 1978. Pp. 31 y ss.

¹⁷ Usualmente, se entiende por icono todo signo que tiene semejanza con el objeto a que se refiere, de manera que cuando se habla de iconicidad se hace referencia al mayor o menor grado de semejanza o de "literalidad descriptiva" que hay entre el objeto real y su imagen.

¹⁸ Font, Domenec. "El poder de la imagen". Salvat Editores. Barcelona, 1973. P. 25.

José María Casasús¹⁹, la define como una figura o representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos. Para concluir este breve inventario de definiciones, John Berger la define como: "Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o siglos²⁰."

Como se observa, el común denominador de todas estas definiciones indica que la imagen guarda una cierta similitud o analogía con el objeto que representa. Para Umberto Eco y Lorenzo Vilches, el signo o texto icónico²¹ extrae su significación de convenciones que forman parte de la experiencia del individuo lector en la sociedad.

Cuando se habla de convención, se entiende por ésta el conjunto de normas y reglas, comunes a los individuos, a través de las cuales se construyen formas de intercambio de los contenidos de la realidad²².

¹⁹ Casasús, José María. "Teoría de la imagen". Salvat Editores. Barcelona, 1973. P. 25.

²⁰ Berger, John. "Modos de ver". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1975. Pp. 15-16.

²¹ La teoría del signo lingüístico fue desarrollada por Ferdinand de Saussure, quien lo concibió como la asociación de una imagen acústica conocida como significante y una imagen mental o significado. Según explica Lorenzo Vilches, con Hjelmslev el signo ha encontrado su definitiva complejidad bajo el concepto de "relación", ampliando, de esa manera, su campo teórico. Así, el plano del significante se convierte en plano de la expresión, y el plano del significado en plano del contenido. Con esto, agrega, el signo comienza a perder la rigidez saussuriana de la dicotomía o doble "cara", con el fin de asumir la significación como un acto –un proceso que relaciona- que pone en movimiento y une significante y significado. El resultado de esta unión es el signo.

Añade que el planteamiento teórico de Hjelmslev sobre el signo no dejará de tener consecuencias metodológicas directas para una teoría de la imagen. Si el signo, dice, no es una entidad semiótica fija ni tampoco se debe hablar de un signo, puesto que la semiótica se interesa por las relaciones entre los diversos signos y sus funciones, esto significa que el campo mismo de una semiótica estructuralista del signo se vuelve insuficiente para dar cuenta del fenómeno comunicativo del signo.

De modo que el valor del signo está determinado por su entorno y este valor -su significación- está colocado dentro de un contexto. Este valor, afirma, es el significado del signo en un texto. Éste debe ser considerado como el medio privilegiado de las intenciones comunicativas. En consecuencia, se trata de un todo discursivo coherente a través del cual se llevan a cabo estrategias de comunicación. De allí su carácter de proceso comunicativo capaz de aceptar tanto a los signos lingüísticos como a los no lingüísticos.

Para Vilches, se reconoce al texto como unidad de comunicación, la unidad pertinente en semiótica, desde una óptica pragmática, no es el signo ni la palabra, sino el texto. Así, en un juego de actos de comunicación, emisores y destinatarios no producen palabras o frases -o no reciben ni interpretan signos-, sino textos. Por eso, explica, aún en el caso de las imágenes, el semiótico se encuentra con bloques macroscópicos o textos. Cf. Vilches, Lorenzo. "La lectura de la imagen". Ediciones Paidós. Barcelona - Buenos Aires, 1988. Pp. 30-31 y ss.

²² En el ámbito de la teoría semiótica existe una interesante polémica sobre el tema del iconismo de las

Lo cierto es que por analogía o por convención es evidente que toda imagen y, sobre todo la fotografía, es portadora de información²³. En efecto, potencialmente esta última es capaz de proporcionarnos una considerable cantidad de datos.

En este orden de ideas, Joan Costa²⁴ asegura que en comparación con otros modos de comunicación, la imagen fotográfica documental suministra, en un tiempo determinado, una cantidad de información muy superior a la proporcionada por la escritura.

Desde el punto de vista de la información, la fotografía es un documento que se descifra por un número de interpretaciones posibles mucho más alto que en el caso del texto escrito, especialmente porque éste proporciona menos información por segundo y toda vez que las reglas de sintaxis y la convención de lectura, que son muy estructuradas, imponen un esquema de exploración bastante rígido.

Para D. A. Dondis, los datos visuales, la imagen, puede “transmitir información: mensajes específicos o sentimientos, ya sea intencionadamente y con un fin definido, ya sea oblicuamente y como subproducto de una utilidad”.²⁵ De manera que si aparecen personas en una fotografía, la imagen nos dará conocimiento acerca de ellas. Y esa información será mayor en la medida que la competencia cultural del lector o receptor sea más elevada.

Al respecto, Lorenzo Vilches indica: "Cuando un observador nombra o comunica a otro que lo ve, realiza una lectura y un acto de comunicación. La imagen se presenta como un conjunto de proposiciones implícitas. Estas proposiciones (por ejemplo, si vemos una fotografía de Margaret Thatcher la proposición será "he aquí a la primera ministra de Gran Bretaña") se actualizan cuando el lector recurre

imágenes, es decir, sobre su poder de representación y su grado de convencionalidad. Mientras que se ha sostenido que las personas dibujan o representan imágenes materiales entre los objetos reales y los objetos icónicos, se ha dicho que los signos icónicos no tienen nada de natural y que las imágenes no se representan mediante relaciones de semejanza sino por convenciones de tipo gráfico que el contexto cultural ha ido construyendo gradualmente a nuestro alrededor. Cf. VILCHES, Lorenzo. Ob. Cit. Pp. 13-28

²³ Tal y como explica Joan Costa, Cf. Ibid. P. 54, información es todo dato que los individuos perciben, tanto si proviene de su entorno como de su propio cuerpo y que, tabulado por el cerebro, se convierte en algún aporte de conocimiento.

²⁴ Costa, Joan. Ibid. Pp. 59-60

²⁵ Dondis, D. A., La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual, Ed. Gustavo Gili, Barcelona

a su enciclopedia cognoscitiva (reconocimiento del personaje, recuerdo de su nombre, saber que Gran Bretaña es una monarquía, etc.), es decir, actualización del conocimiento y experiencia que tiene del mundo a través de información recibida y acumulada en su memoria²⁶.

España, 1992.

²⁶ Vilches, Lorenzo. Ibid. pág. 39.

4. El retrato y la identidad.

El descubrimiento alquímico de la fotografía está sin duda íntimamente ligado al retrato, es decir, a ese afán permanente por detener el tiempo en la expresión de un rostro o de una mirada que pueden decir tanto como las páginas de un libro.²⁷ Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, pretende justificar la impresión de individualidad encarcelada, intemporal que encontraba en la imagen fotográfica, cuando ésta se convierte en el escaparate sólo accesible a través de la soledad de quien la observa, cuando ésta es la ventana referencial de la mirada y su distancia: el contemplador. Para el semiólogo francés, la fotografía era una entidad que se comprime y se fragmenta, que desaparece en la otra realidad del tiempo y el espacio.

Sin embargo, desde la perspectiva de Barthes existe algo más complejo y simbólicamente más enigmático que la fotografía propiamente dicha: el retrato fotográfico. El retrato revela uno de los paradigmas más interesantes de la fotografía: su *transparencia*. Por su capacidad de mimesis, la fotografía se vuelve transparente y acaece que ante la fotografía creemos estar viendo la realidad. La concentración sobre el retratado es tal que se produce una confusión entre la imagen y la realidad misma.²⁸

El retrato, paradigma de la vanidad que se odia, se aniquila (Dorian Gray); el retrato que nos roba la sustancia, que corrompe al alma al ser esclavizada por quien posea nuestra imagen; el retrato como obra de la gemelaridad que nos muestra la forma que llevamos para el mundo, el retrato que nada dice y a la vez dice mucho, que sólo guarda un guiño de recuerdos.

Roland Barthes observa, para objetar a los retratos, “Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme...”

²⁷ Iturbe, Mercedes. El eterno misterio del retrato. Luna Córnea # 3 CNCA México 1993.pág. 113.

²⁸ Laura González y Manolo Laguillo. Siete reflexiones sobre el retrato. Luna Córnea # 3 CNCA México

Entonces, después de la idea de Roland Barthes, ¿debemos pensar alguna vez que el retrato es la puesta en escena de nuestro no ser, de nuestra indefinición? Ante la cámara, lo real es lo teatral y lo histórico. “Todos actuamos. Es lo que hacemos continuamente, de una manera no intencional ni deliberada. Es una forma de hablar de nosotros mismos con la esperanza de ser reconocidos como lo que querríamos ser. Confío en las actuaciones. Desecharlas no te acerca necesariamente a nada. La manera en que alguien que está siendo fotografiado se presenta ante la cámara y el efecto de la respuesta del fotógrafo con relación a esa presencia es de lo que se trata al hacer un retrato”²⁹. Todos, en algún momento del acto fotográfico, somos conscientes de que estamos posando y de que debemos dar nuestra mejor cara.

4.1 El retrato como representación social.

El estudio de fotografía ha sido y es un centro confirmador, uno de los puntos neurálgicos de las pequeñas y grandes poblaciones. Una familia no arriba a su plena legitimidad sin su foto enorme, de preferencia coloreada a mano; una pareja es la semejanza y la distancia con su foto de bodas; un recuerdo es aquello que desde el álbum nos permite practicar los ritos más profundos y previsibles de la memoria. Los elementos primarios en la fotografía: luz y tiempo, dan fe de una insistencia moral que es el principio de identidad.

Román Gubern expone en *Mensajes icónicos en la cultura de masas* que la burguesía fue la clase social ascendente que encontró en el daguerrotipo (la fotografía) el más idóneo de los medios para perpetuar su satisfecha apariencia, pues el daguerrotipo colmaba la aspiración de realismo y de autenticidad.³⁰

Así, la fotografía sigue siendo prolongación estatuaria, la foto es, una suerte de democratización de la pintura y la escultura. Por medio de ella se puede obtener la representación social. Hacer un reportaje de la familia, los amigos y sus

1993. pág. 79

²⁹ Richard Avedon, Unas palabras sobre el retrato. Luna Córnea # 3 CNCA México 1993 pág. 7.

³⁰ Gubern, Román, Mensajes icónicos en la cultura de masas, Ed. Lumen, Barcelona España, 1987. pág. 30.

actividades sigue siendo la razón fundamental de la popularidad de la fotografía.³¹

Marx y Engels en *La ideología alemana*, mencionan: “Las representaciones que se hacen los individuos son ideas, sea en sus relaciones con la naturaleza, sea en sus relaciones entre ellos, sea sobre su propia naturaleza”.³²

La “democratización de la efigie” no es mera frase, lo demuestran en las primeras décadas de este siglo, los fotógrafos Romualdo García, en Guanajuato, Sotero Jiménez, en Juchitán; Cruces y Campa en la Ciudad de México; lo subraya el empeño de los fotógrafos ambulantes que van de pueblo en pueblo con su muestrario y su don de gentes que domestica el nerviosismo y la timidez de los clientes.³³ Todo mundo buscando inmortalizar, representar su identidad.

El retrato fotográfico como documento tiene el mayor de los valores. Conocer o reconocer al personaje es el deseo original del receptor (investigador, documentalista, usuario). Es importante señalar que el retrato objetivo no existe, porque en cada fotografía hay condicionantes que lo determinan: vestuario, peinado, adorno, etcétera. Pero el condicionante mayor es la imagen que el retratado tiene de sí mismo, casi nunca coincidente con el resultado de la toma. “Cabe aplicar, por tanto la reflexión de Miguel de Unamuno, al explicar que existimos en tres versiones: nuestra propia mirada frente al espejo, la visión de los demás y como realmente somos: ¿Cuál de las tres capta el objetivo de la cámara?”³⁴.

La participación -nuestra participación- consiste en prestar el cuerpo para que el profesional -sustituido en ocasiones por una lente- realice una versión, copia del original, que casi nunca reconocemos como definitiva. Porque para cada fotografía, para cada retrato, podemos aplicar las palabras de Raúl Beceyro: “Y finalmente cada uno de los personajes ofrecen al espectador (de manera virtual,

³¹ Dondis, D.A., Op cit. pág. 193.

³² Citado por Pierre Sorlin, en Sociología del cine, F.C.E. México, pág.16.

³³ Monsiváis, Carlos. Foto estudio Jiménez Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán. Era México 1984. pág.12.

³⁴ Sánchez, Vigil Juan Miguel, El Universo de la Fotografía de Prensa, Edición, Documentación, Espasa Calpe Madrid 1999. pág. 55.

claro), su propia historia, y ese espectador no tiene más que prolongar un gesto, una actitud, una mirada, para tener entonces desplegado ante sus propios ojos, el relato de toda una vida.”³⁵

4.2 El retrato en la actualidad.

La fotografía *glamour* muestra tendencias estilísticas del retrato, que, sin embargo, no se refieren tanto a la individualidad de la persona retratada como a una pose estilizada en la que el retratado se gusta a sí mismo y en la cual quiere gustar ante todo a los demás. Muchos fotógrafos responden al *glamour* con el retrato psicológico. Para ello resulta totalmente superfluo el ideal de belleza de moda, dado que la tarea fotográfica consiste aquí en poner al descubierto el trasfondo psíquico de la fisonomía. Para poder obtener un retrato de este tipo, el fotógrafo tiene que saber muchas cosas acerca de la persona a retratar, puesto que sólo captando las características que marcan el perfil se puede lograr un estudio de este tipo. En atención a la enorme diferenciación en la estructura de la personalidad, es preciso encontrar una solución diferente para casi cada persona retratada. Los ejemplos más famosos de retratos bien conseguidos parten ya de una situación ventajosa, puesto que el fotógrafo o bien conocía muy bien a la persona a retratar, o bien tenía posibilidad de estudiar a fondo sus logros intelectuales³⁶. Resulta muy importante una actitud positiva hacia las actividades del modelo para lograr un buen retrato.

En el retrato psicológico son muy importantes los ojos, dado que esta zona muestra el interior de las personas. Esto presupone, sin embargo, que el fotógrafo tenga el suficiente contacto con la persona a retratar, para que ésta se comporte de forma natural y actúe como lo haga habitualmente. Aquí cabe mencionar el siguiente pensamiento de Van Gogh: "Prefiero pintar los ojos del hombre que las catedrales, pues los ojos poseen algo de que éstas carecen, a pesar de ser majestuosas e imponentes: el alma humana trátase de un pobre mendigo o de una

³⁵ Beceyro, Raúl. La historia de la fotografía en diez imágenes. La nueva biblioteca, Buenos Aires 1981. pág.29.

³⁶ Op. cit. pág. 188.

niña de la calle es lo que más interesa a mí: la mirada"³⁷.

En el portafolios que acompaña este trabajo he buscado retratos con la mayor sencillez posible ya que el modelo es más importante que la aplicación de un método fotográfico refinado que pudiera sobreponerse a la irradiación de la personalidad del retratado. La concepción psicológica se manifiesta más bien en una cuidada selección de la persona a retratar, interesándome especialmente en los jóvenes que gustan del Rock and Roll y se manifiestan en las diversas Tribus Urbanas que frecuentan el Tianguis Cultural del Chopo.

Es oportuno mencionar que en el retrato psicológico la tendencia a retratar a la persona es en un ambiente que sea típico de ella. El aprovechamiento del ambiente característico es también típico de otra corriente moderna de la fotografía, según Petr Tausk, la del retrato con símbolos. A diferencia del retrato psicológico, aquí el efecto conseguido no se reduce a la expresividad del rostro, sino que gran parte del significado está en los símbolos manifiestos. A menudo el rostro mismo del retratado sólo ocupa una porción mínima de la foto, para dejar paso a los elementos simbólicos³⁸.

Cabe citar todavía el retrato periodístico. Los reporteros gráficos emplean por lo general elementos tanto de la concepción psicológica como del lenguaje simbólico, a todo lo cual suelen añadir además efectos dinámicos especiales. Lo más frecuente es que esto suceda retratando a la persona en acción, lo cual aumenta notablemente la viveza de la foto. Gracias al retrato ha sido posible reconstruir caracteres, personalidades, perfiles psicológicos e incluso adivinar las costumbres a través de las modas y las actitudes reflejadas por el sujeto retratado.

Una de las exigencias del retrato es la distancia. Un sujeto muy lejano se pierde en el entorno y la imagen es más un paisaje. El acercamiento exagerado convierte al sujeto en la topografía de su superficie, otro tipo de paisaje. La distancia apropiada, tal vez entre uno y cinco metros, es sólo prerequisite para la segunda exigencia del retrato, el foco en lo que se ha llamado la existencia psíquica del

³⁷ Luna Córnea #3 pág. 124

³⁸ Tausk, Petr pág. 195

sujeto, su vida interior. Cuando el fotógrafo busca en el retrato encontrar la psicología de un rostro, su trabajo comienza por acercarse al prójimo. Sólo ahí, desde el interior del vínculo humano, sea de muy larga duración o instantáneo, es posible tomar un retrato, lograr captar o aprehender su identidad.

“La fotografía es por excelencia el arte de aprehender el instante; revelaciones del instante e instante de revelación, según Octavio Paz. Arte genuino y genial que, desde lo instantáneo, celebra a un tiempo la alianza y la ruptura con el tiempo lineal. ¿Pero, hablamos aquí de un tiempo vertical u horizontal? Si nos referimos al fotoperiodismo o a la fotografía documental, su tiempo es en rigor histórico y por lo tanto, horizontal; la fotografía artística, en cambio, se sitúa fuera del tiempo, o acaso en una temporalidad *otra*, llamémosla vertical por su posibilidad de ascender y descender a diversas alturas y profundidades, desde las cuales capta y plasma ese instante atemporal”.³⁹

Uno de los elementos informativos más importantes que un lector encuentra en una foto en la que aparecen personas son las características fisonómicas de éstas. A través de ellas identificamos o no a una persona en una imagen, nos percatamos de su sexo, rasgos raciales, edad aproximada y contexto.

El lenguaje corporal y, en general, la comunicación no verbal de esos individuos -los cuales son registrados por la fotografía- son, a su vez, una riquísima fuente de información. La proximidad, orientación, apariencia, expresión, gestos y postura nos pueden decir mucho acerca de su rol, status, actitudes, estados de ánimo, intenciones y acciones, entre otras cosas.

La proximidad o proxémica⁴⁰ nos da una idea acerca de la relación que guardan los sujetos que aparecen en la foto, ya sea íntima, personal, social o pública⁴¹. La orientación se refiere a la manera cómo se sitúan los individuos en el espacio, de

³⁹ Haro, Germaine Gómez. Los retratos de Rogelio Cuéllar. El diálogo de la mirada. Luna Córnea # 3 CNCA México 1993, pág. 123.

⁴⁰ La proxémica es la disciplina que estudia los comportamientos y las teorías que conciernen al uso del espacio por parte del hombre, entendiéndolo como elaboración específica de la cultura. Hall la define como la ciencia que estudia el espacio como un lenguaje, es decir, el aspecto del espacio que entraña relaciones significantes. Hall, Edward, El lenguaje silencioso (Los Noventa), Grijalbo, México 1989.

⁴¹ Pease, Alan. "El lenguaje del cuerpo". Editorial Suramericana - Planeta. Buenos Aires, 1986. Pp. 26-27

pie o sentados, unos respecto a otros, lo que constituye un elemento de información de las actitudes personales y del status.

La apariencia incluye cabello, vestido, maquillaje, adornos, y permite detectar aspectos de la personalidad, del status social, del grado de conformidad o rebeldía y/o hasta la pertenencia a un grupo dentro de una determinada sociedad. Para Marshall McLuhan el vestido es “una prolongación de la piel, equivale a un mecanismo de control térmico y como un medio para definir el ego socialmente”.⁴²

Nicola Squicciarino⁴³ comenta que en el plano de los estudios semióticos, los distintos elementos de la indumentaria pueden considerarse como parte de un proceso de significación, toda vez que están cargados de significado y más caracterizados por su valor simbólico que por su valor funcional.

Por su parte Eco define a la kinésis como: “el universo de las posturas corporales, de las expresiones faciales, de los comportamientos gestuales, de todos aquellos fenómenos que oscilan entre el comportamiento y la comunicación”.⁴⁴ La expresión facial abarca la forma de las cejas, ojos y boca. Estas formas, combinadas de diversas maneras, determinan la expresión del rostro, constituyéndose en una suerte de gramática. Una persona con las cejas fruncidas, una mirada dura y la comisura de los labios hacia abajo, seguramente está amargada. Una que sonrío exterioriza lo contrario.

Los gestos son acaso el aspecto más variado de la comunicación no verbal. Los hay de posesión, coquetería, aprobación, reprobación, interés, aburrimiento, alegría, tristeza, autoridad, evaluación, saludo, cortesía, prepotencia, agresión y muchos más. Los gestos se transmiten por medio de la cara, manos, brazos, piernas y pies. Este proceder *gestual* no es *naturaleza*: al contrario, es *convención y cultura*.⁴⁵

⁴² McLuhan, Marshall, La comprensión de los medios como las extensiones del hombre, Ed. Diana, México, 1989.

⁴³ Squicciarino, Nicola. "El vestido habla". Ediciones Cátedra. Madrid, 1990, pág. 21

⁴⁴ Citado por Cruz, Santacruz, El comportamiento no verbal: una aproximación a la kinesis y la proxémica, Ed. Cuadernos del CONEICC, México, 1999, pág. 64.

⁴⁵ Eco, Umberto, La estructura ausente: Introducción a la semiótica, Ed. Lumen, Barcelona España, 1989, pág.240.

Aparte de la edad, sexo, estatura, raza, posición social, tipo de relación, actitudes, estados emocionales, status, aspectos de la personalidad, acciones y muchos otros datos, la imagen fotográfica además puede proporcionar información a través de los objetos que aparecen en ella así como de la naturaleza, su flora, fauna y estación. Reitero, por medio de la imagen fotográfica es posible reconocer las identidades juveniles que se manifiestan a través de las diversas Tribus Urbanas, ya que al ser cada una y la foto misma un producto cultural pueden convertirse en un fenómeno semiótico en el que las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura es información y las imágenes fotográficas son mensajes formados por complejos de signos icónicos.

De los símbolos o códigos icónicos se deriva la mayor economía informativa de los mensajes icónicos en relación con otros sistemas de señales y siempre que se trate de la transmisión de mensajes que por su naturaleza admitan una representación pictográfica socialmente aceptada (el corazón para el amor, la balanza para la justicia, etc.). Una buena imagen vale por mil palabras.⁴⁶

Lo que interesa resaltar es que sistemas de transporte, medios de producción, tecnologías, bienes materiales y de consumo, signos lingüísticos, arquitectura y en general cualquier obra de la cultura, además de paisajes y todo lo que tiene que ver con la naturaleza, permiten tener una idea del sitio donde se ha tomado una foto, en qué tipo de sociedad se hizo, qué situación ocurre, en qué época.

⁴⁶ Gubern, Román, Mensajes icónicos en la cultura de masas, Ed. Lumen, Barcelona España, 1987, pág. 121.

5. El reportaje fotográfico (documento, fuente de información).

"La lectura de una fotografía siempre es histórica y depende del saber del lector, igual que si fuera una verdadera lengua, sólo es inteligible para el que aprende sus signos". Roland Barthes

Al hablar sobre el potencial informativo de la fotografía hay que recordar que hay quienes consideran la fotografía como un documento que contiene información útil sobre el tema estudiado⁴⁷. Los ejemplos más obvios y triviales de la fotografía en tanto mero medio de reproducción serían, tal vez, las fotocopias de documentos, las fotos cartográficas, astronómicas y antropológicas o los retratos de identidad para pasaporte y documentos burocráticos.⁴⁸

Pierre Bourdieu⁴⁹ declaraba que utilizar la fotografía para dar testimonio de acontecimientos reales y transmitirlos a través de la prensa es un hecho que parece adecuado a las posibilidades de la técnica fotográfica y a los fines de la actividad periodística.

Del mismo modo, Joan Costa⁵⁰ dice que el hecho de que la imagen sea un documento o testimonio de lo real está determinado por la capacidad de instantaneidad del registro fotográfico. Y agrega que el carácter documental de la fotografía está implícito en el medio, ya que en el origen de toda foto hay un referente real. De esta manera, la fotografía se convierte en el testimonio, en la prueba de veracidad, en el documento de lo que representa.

Para Dondis⁵¹, la fotografía tiene una característica que no comparte con ningún otro arte visual: la credibilidad (aquí cabe mencionar al cine documental y a la cámara de video). Normalmente se piensa que la cámara no puede mentir. En toda investigación es imprescindible el elemento de la imagen fotográfica,

⁴⁷ Newhall, Beaumont. "Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1983, pág. 235.

⁴⁸ Gubern, op.cit. pág. 41.

⁴⁹ "La fotografía, un arte intermedio". Editorial Nueva Imagen. México, 1979. pág.187.

⁵⁰ Costa, Joan "La fotografía, entre sumisión y subversión". Editorial Trillas. México, 1991. pág.8

⁵¹ Dondis, D. A., La sitaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual, Ed. Gustavo Gili, Barcelona

considerando a cada fotografía como un documento de análisis con aportaciones precisas, de la misma forma en que es importante para la difusión de los estudios realizados.

La fotografía ha servido al reconocimiento geográfico y a las investigaciones científicas; ha ayudado a las clases sociales del siglo XIX y XX a apreciarse a sí mismas, a situarse en una perspectiva histórica. Se ha ocupado también, y éste es, finalmente, su uso más amplio y conocido, para conformar su historia.

En un momento dado, llega a tener tal importancia como instrumento de verificación y comprobación, que ninguna noticia puede ser considerada como válida y fidedigna si no está acompañada de una imagen. El fotorreportero y el fotógrafo de prensa se convirtieron en personajes casi míticos, encarnación del aventurero en un mundo en transformación en el que ya no quedaba casi nada por descubrir⁵².

La forma de hacer el reportaje fotográfico consiste en salir a las calles, ir al lugar de los hechos para documentar lo que sucede todos los días pretendiendo que no sólo se quede en la publicación de un diario, sino que se utilice para la publicación de libros o materiales de exposición.

De esa manera se narra lo que se suscita ya que hay una gran virtud en el fotógrafo que no sólo platica los hechos como lo hacen los periodistas, sino que tiene que estar frente a ellos para poder dar a conocer lo que está sucediendo a través de una imagen de la realidad. El fotógrafo que se dedica al reportaje tiene que estudiar y estar al tanto de la realidad, de lo que sucede a su alrededor, y tiene una gran responsabilidad, ya que desde el momento en que decidió llevar la fotografía al análisis profundo de los hechos, en cierto sentido se convierte en antropólogo sin serlo.

La cámara fotográfica sirve como instrumento para escribir la historia, de denuncia social. Muchas veces, su testimonio mudo resulta más eficaz que las palabras. Ha

Esapaña, 1992, pág. 195.

⁵² Debrouse, Olivier. Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía en México. Lecturas Mexicanas CNCA, México 1994 pág. 205

captado actos de violencia y de guerras con un realismo crudo. Sin embargo, la avalancha de fotografías de violencia parece embotar los sentidos e incluso aumentar la tolerancia ante la barbarie.

5.1 Del acontecimiento al documento

Desde el punto de vista de la comunicación, la noción de acontecimiento está ligada a la noción de *información*. Por eso, un hecho real constituye un acontecimiento en la misma medida en que es portador de información -en el sentido más general del término y no en su acepción de *noticia*-, esto es, portador de un contenido no conocido previamente, o no esperado. *Información* es todo dato que los individuos perciben, tanto si proviene de su entorno como de su propio cuerpo, y que, tabulado por el cerebro, este dato se transforma en algún aporte de conocimiento. Así, toda información -evidente o sutil- lleva en sí un potencial de conocimientos para el hombre, es por la "dimensión de novedad" de la información contenida en el hecho real que hablamos de *acontecimiento*.⁵³

El acontecimiento es algo que *sucede* o que se *produce* (lo real y lo realizado) y que tenía más o menos probabilidades de que ocurriera, pero que no había ocurrido antes. Incluso lo que tiene un carácter cíclico y, por ello, su repetición es esperada, puede contener diferentes rasgos de información y distinta proporción de novedad. También un desenlace más o menos previsto puede ser, a pesar de ello, un acontecimiento significativo: la muerte del dictador enfermo o la declaración de una guerra. La magnitud del acontecimiento está, pues, en relación con su extensión social y su profundidad psicológica, es decir, cómo incide en un grupo social determinado.

El acontecimiento no sólo se define y se mide por su imprevisibilidad (la cual está vinculada a la relevancia y a la cantidad de información contenida), sino también por su alcance, es decir, por su grado de correspondencia con las expectativas de una comunidad. En la esfera privada del individuo -y en relación con la fotografía-documento- puede hablarse de *microacontecimientos* de la vida cotidiana: el

⁵³ Costa, Joan pág. 54

primer cumpleaños del bebé, el viaje de vacaciones, el gesto del perrito. Estos microacontecimientos tienen, como tales, cierta relevancia social y, por ello, son considerados aquí -donde nos referimos al aspecto sociológico de la comunicación- más que por su importancia en el desarrollo de la industria fotográfica: por los usos y costumbre que revelan.

Partiendo de las observaciones precedentes, es posible trazar las coordenadas del acontecimiento en tanto que fenómeno determinante de esta importante parte de la producción fotográfica: la fotografía documental. De hecho, lo que varía entre los grandes acontecimientos mundiales objeto de la foto periodística y los microacontecimientos de la esfera individual cotidiana, no es sino su extensión en el campo social (la mayor cantidad de receptores de la imagen-documento) o en el campo individual o familiar (el menor número de receptores-usuarios de la imagen-documento). La novedad y relevancia no varían en su virtual implicación psicológica, que puede ser tan profunda en un caso como en el otro.

Finalmente, la extensión temporal del acontecimiento -a través de su documento, por supuesto- se presenta en función de su novedad y relevancia y, por otra parte, de su fuerza de implicación psicológica o social (impacto emocional, interés social, interés histórico, etcétera). Por lo hasta aquí mencionado, las manifestaciones juveniles en Tribus Urbanas son dignas de ser registradas.

5.2 La fotografía como documento

Como hemos visto, el documento fotográfico, a diferencia de los textos, tiene dos lecturas: su representación primera original a partir de la selección de la realidad; es decir, lo que se pretende captar para crear, comunicar o informar de o sobre algo, y lo que en realidad sugiere al receptor. No cabe duda de que la imagen fotográfica es uno de los documentos más objetivos que existen, aunque su utilización como fuente fidedigna sea relativamente próxima en el tiempo.⁵⁴

La interpretación de la imagen puede variar la intención primaria e incluso sugerir

⁵⁴ Sánchez, Vigil Juan Miguel, El Universo de la Fotografía de Prensa, Edición, Documentación, Espasa Calpe Madrid 1999. pág.37.

tantas ideas como miradas. Cualquier fotografía de moda captada con intención de vender un producto debe transmitir el mensaje publicitario, pero también ofrece el retrato del personaje (masculino o femenino) que puede producir rechazo o atracción en función de la *cultura* del receptor, e incluso nos ofrecerá un entorno, decorado o ambiente que nos informa dónde, cuándo y cómo fue realizada, cuestiones que condicionan y matizan las ideas.

La cuestión sobre la verdad del documento es difícil de debatir. Generalmente se piensa que la fotografía es modelo de veracidad y objetividad, sin embargo, el hecho de fotografiar implica una selección arbitraria que rompe la objetividad. Debemos preguntarnos si la realidad representada es la nuestra, la del autor, la de quien interviene en la escena o la de quien la contempla. Se trata de los modos y formas de representación, pues, como afirma Philippe Dubois: “esta cuestión, muy general en el fondo, si se dirige ya de modo particular a toda producción con pretensión documental, se plantea con una agudeza todavía más clara cuando se trata de producciones que proceden de la fotografía⁵⁵”. El mismo Dubois establece tres consideraciones en cuanto al valor documental de la imagen fotográfica:

1. Verosimilitud. Reproducción mimética de lo real. La foto es concebida como espejo de lo real.
2. Símbolo. Toda imagen es analizada como interpretación y/o transformación de la realidad, como creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada.
3. Índice. La imagen está vinculada inseparablemente a su referencia.⁵⁶

La fotografía como documento puede contemplarse desde varios aspectos y con carácter general desde las perspectivas histórica, profesional y científica. La historia del documento fotográfico está vinculada a la propia evolución de la fotografía.

Como documento científico que es, el documento fotográfico participa de las mismas notas de información y de fuente informativa, y se integra en el proceso informativo-documental: emisor (documentalista fotográfico), canal o medio de

⁵⁵ Dubois, Philippe, El acto fotográfico, Paidós Comunicación, Barcelona 1986 pág. 19.

⁵⁶ Op. Cit.

transmisión (soporte fotográfico), y receptor o usuario del mensaje (documento fotográfico). La fotografía se convierte en documento en cuanto nos informa sobre hechos concretos, puede ser interpretada a través del análisis y es reproducible; es decir, que puede o debe ser reproducida para su difusión. Susan Sontag afirma que algunos fotógrafos se convierten en científicos mientras que otros tratan los temas más delicados convirtiéndose en moralistas. Identifica lo científicos con los documentalistas en cuanto que “hacen un inventario del mundo”⁵⁷. La fotografía es documento creado por el hombre. En ella siempre hay algo que algún día dejará de ser, que desaparecerá sin dejar más huella que su propia imagen.

Gisele Freund describe el impacto de la fotografía en estos términos: “Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es reflejo concreto del mundo donde uno vive...”⁵⁸.

La prominencia que adquiere la palabra documento y su valor de verdad demostrable no podía dejar de trasladarse al acto de fotografía, un contrato con el mundo visible y con el espectador de ese nuevo visible, una fotografía, que percibimos como *analogum*, y al mismo tiempo como codificación de lo real⁵⁹.

El fotógrafo debe pensar en sí mismo no tanto como reportero o reportera para el resto del mundo, sino más bien como recopilador o recopiladora para aquellos que forman parte de los acontecimientos fotografiados. Porque la fotografía, por ella misma, es decir, mediante su propia estructura, aclara el hecho real, lo vuelve comprensible. Al mismo tiempo la imagen pone de manifiesto la visión del mundo que expresa, mediante esa fotografía, el fotógrafo⁶⁰.

⁵⁷ Sontag, Susan, Sobre la fotografía, Edhasa Barcelona 1996 pág. 69.

⁵⁸ Freund, Gisele, La fotografía como documento social, GG Barcelona 1983 pág. 96

⁵⁹ Ledo, Margarita. Documentalismo Fotográfico Éxodos e Identidad Catedra, Madrid 1998 pág. 36

⁶⁰ Beceyro, Raúl. La historia de la fotografía en diez imágenes. La nueva biblioteca, Buenos Aires 1981 pág. 39

La lectura del fotógrafo (es decir la propia foto) y la lectura del espectador mantienen relaciones complejas. Es obvio que, por una parte, la foto condiciona a sus lectores, dado que delimita un campo de significaciones virtuales, que corresponde a cada uno de los espectadores percibir y comprender.

Pero por otra parte la lectura de toda fotografía pone en funcionamiento en cada espectador todo un marco de referencias en el cual la fotografía se inscribe, y que ella sola no puede modificar completamente. No hay lecturas naturales sino exclusivamente lecturas culturales, donde cada espectador pone sobre el tapete sistemas de valores, opiniones políticas, prejuicios y convicciones.

La foto documental o de reportaje no es la verdad ni es la única posibilidad fotográfica. Pero es uno de los caminos visibles del papel de la subjetividad, de la *doxa*, como parte de nuestra capacidad cognoscitiva y del aprendizaje, de la percepción del mundo y su ordenamiento en esquemas, en *patterns* que nos permiten operar con abstracciones tan prácticas como la racionalidad.⁶¹

La foto de reportaje es el registro del instante, la “instantánea” o del *acontecimiento*, que es por definición lo que en el curso del devenir es digno de ser registrado, mostrado y conservado. La fotografía se convierte así en la *memoria del mundo* y da lugar a su segunda especificidad: la de ser *imagen-documento* (vivido).⁶²

⁶¹ Ledo, Margarita. pág. 41

⁶² Costa, Joan. La fotografía Entre sumisión y Subversión. Trillas México 1991. pág. 27

6. Conclusiones.

Sábado a sábado, a partir de las 10:00 y hasta las 16:00 horas, se despliega un ritual cargado de sentido. Desde diferentes puntos de la ciudad, ataviados con sus mejores galas, deseosos de encontrar lo último de la vanguardia musical, ávidos de la información rockera, de las rarezas discográficas y los diseños estampados en camisetas, concurre la banda, los rockeros, las tribus, al Tianguis Cultural del Chopo, ubicado en la *calle Aldama, entre Sol y Luna, Colonia Guerrero*; a un lado de Ferrocarriles de México. (Metro Revolución, Buenavista o Guerrero).

Me muevo con dificultad sorteando al personal, sorteando el trueque y los puestos de armazón de metal. Arte y cosas raras, exposiciones fotográficas, objetos nunca antes vistos, artículos hechos a mano: dijes, collares, pulseras, anillos, playeras, ropa, comida. En estas fotos, fotos del fin de milenio, las tribus urbanas asiduas al Tianguis Cultural del Chopo se empastan, se acoplan, riman las unas con las otras.

Me encuentro con un grupo de Góticos, los labios negros, una pinta perfecta. ¿Qué piensan ustedes que son las tribus urbanas? ¿Que tribu qué? ¿Y eso qué es? Dos palabras y sigo mi camino. Pocos o casi nadie se asimila con el nombre de Tribus Urbanas; que les suena a palabreja de catálogo, lenguaje de otros. Y dilucido que acaso Tribus Urbanas lo somos todos, que están los Góticos, sí, y los *Punks*, los *Heavis*, los *Rastas*,... pero también están los ejecutivos y las putas y los mendigos y los políticos y los funcionarios y las amas de casa...

En un semáforo me cruzo con los patinetos, los sketos. Les pregunto por una calle. Ellos preguntan por otra y acabamos hablando de bares, claro, el foro Alicia, el Multiforo Alicia, sobre avenida Cuauhtémoc, entre las calles de Durango y Colima en la Roma, ciudad de México. Son simpáticos. Nos recomendamos un antro. Ella, y no es Alicia, se despide y me guiña un ojo. De ojo a ojo. En estas fotos hay pocas sonrisas. ¿Qué son esas sonrisas frenéticas de la publicidad juvenil? ¿Dónde las ven? Me detengo. Miro en sosiego. En silencio. Miro sin más.

Sigo andando hacia el Tianguis. Unos heavies menean sus cabezas dentro de la música que los envuelve y que me cautiva. Y recuerdo que en mí también vive el desenfreno. Y que empieza todo el entorno por rellenar un vacío raro, adolescente, pero no por eso menos vacío, que te lleva al deseo de ser único, *yo no soy como tú, inconfundible, y te digo que no con todo mi cuerpo, de pies a cabeza, y lo curioso es que te acabas uniformando, ésta es mi gente, y comulgas, pero diferente, tengo un disfraz, una cámara.* ¿En el fondo nadie sabe lo que son las Tribus Urbanas?.

Atravieso el Tianguis hasta llegar donde se encuentra la música en vivo, oasis atiborrado de gente. Melómanos de todo tipo mezclados, sentados, tumbados, tirados en el suelo, aleados en un ciego colectivo o particular. Empujón va y viene, sin ánimo de molestar, el placer en los ojos, puro rock and roll. Me pierdo entre la muchedumbre, entre sonidos y recuerdos evaporados. Fantasmas.

Me escurro hasta el teléfono público y llamo a Beatriz. En la década de los ochenta llevaba una cresta muy alta, a veces azul, o roja, o amarilla. Entonces, pienso, las tribus surgen de la cultura, a través de la música, o de ideologías radicales. Asimismo parece todo más una cuestión de radicalismo estético. No sé...

De la investigación realizada en el Chopo puedo decir que la ocupación física del espacio sólo alcanza tal circunstancia cuando ha sido ritualizada, esto es, cuando éste ha sido marcado culturalmente, reconocido y habitado en su variada y rica simbología. Ello implica que el espacio del Tianguis Cultural, así como su reproducción depende fundamentalmente del umbral a partir del cual las Tribus Urbanas se reconocen en él. En el caso del Chopo, las marcas culturales que las tribus imputaron tienen que ver primero con las áreas comunes a todos: los pasillos entre los puestos, la calle de Aldama, lo laberíntico del Tianguis, los esketos en el eje, el espacio para exhibición, etc. Cada uno de estos sitios es un símbolo de autoafirmación de las tribus, cada una condensa en esos espacios su memoria y la del Chopo y de cada uno de los que asisten cada sábado.

Asimismo puedo decir que la fotografía ofrece prácticamente una narración sobre el perfil social de la situación de un país. En este sentido, resulta fundamental la captación por medio de la imagen de todos los fenómenos sociales, del acontecer humano y de las formas de manifestarse los diversos grupos sociales o culturas juveniles, así como de los fenómenos naturales. Se trata de un intento de máxima objetividad posible. Se pretende que la imagen desnuda de una ciudad aparezca transparente.

Es a través de la imagen fotográfica como logramos una versión del pasado; una versión que nace inmediatamente después de que hemos disparado el obturador: esas cortinillas semejantes al telón de un teatro que marcan el término del acto para dar inicio a un próximo acto revelador. Es por medio de este pequeño instante en que si tenemos la capacidad de observar que la realidad se nos muestra, se nos presenta y revela constantemente, así como en su magnificencia y en esas pequeñas cosas cotidianas, que las imágenes serán reveladoras de un pasado que puede convertirse en fuerza actuante del presente si sabemos desentrañarlo.

Así como hay anuncios y productos que son símbolos de toda una época, vendrán otros que representen la época actual. La situación social de los jóvenes se hace igualmente presente por un lenguaje mágico de su entorno, de las cosas que le rodean y su vestir y que están siendo representadas en su actitud ante la vida.

A través de la prensa la fotografía ha contribuido a formar ante la conciencia colectiva una imagen de la realidad; observar la manera como ha sido utilizada esa imagen por la industria de la información nos permite conocer, más que los hechos que retrata, la manera como éstos han sido vistos o como se les ha querido presentar.

Pero la fotografía no sólo permite mostrar la apariencia visual de las cosas sino que elige -e impone- una manera de verlas, y de comprenderlas. La idea de que la fotografía registra todo acontecimiento importante es también una noción que conduce a pensar lo contrario: todo aquello que no es registrado por la fotografía,

no es importante o no existe.

El portafolios presentado busca en sus fotografías -como documento de la época- mostrar las diversas identidades de las Tribus Urbanas que asisten al Tianguis Cultural del Chopo y servir como ayuda a toda una generación de fin de milenio a establecer un puente entre la imagen que tiene de ella misma y la realidad social de la época a la que pertenece.

En síntesis, los grupos sociales confirman su existencia a través de su representación⁶³ por medio de la imagen; el retrato y el reportaje fotográficos son documentos sociales. Si por medio de la cámara el fotógrafo da su punto de vista de una realidad determinada y heterogénea, es decir, estructura lo esencial (lo que es esencial para él), en relación con lo accesorio, en el portafolios anexo, presento lo que para mi es esencial, una imagen de la sociedad de la que formo parte.

La experiencia la puedo resumir como un contacto en el que me sentí “extranjero”, en la que de hecho fui un extraño para algunas de las tribus que forman la comunidad que es el Tianguis Cultural del Chopo. En ocasiones, como lo constatan las imágenes del portafolios, hubo jóvenes que se prestaron y *posaron* para la fotografía. En otras tuve, como en un safari, que ocultarme para no ser visto y realizar el retrato en *movimiento*. Ya que hay una parte de los jóvenes (en especial los Punk's y los Góticos) que no quieren ser retratados, a pesar de que acuden con una intención clara de manifestarse en su actitud y vestimenta.

Los jóvenes que asisten al Tianguis, por lo general tienen una vestimenta característica -como hemos visto- por lo que sobresalen, resaltan dentro de toda la sociedad y seguro es que en el camino al Chopo sean objeto de miradas llenas de curiosidad unas, y otras, de desaprobación o incluso de burla, por ello entiendo que rehuyan del tiro de una cámara fotográfica que los atrape, que los aprehenda como a cosas raras. La cámara tiende a convertir a las personas en cosas, y la fotografía prolonga y multiplica la imagen hasta darle las proporciones de una mercancía producida en serie.

Para la realización de las fotografías fue necesario solicitar autorización a los organizadores del Tianguis Cultural del Chopo y después de haber respondido a un breve cuestionario que incluía *el quién, de donde y por qué*, recibí un gáfete que me acreditó como fotógrafo, esto como seguridad de mi persona y para evitar malos entendidos con las tribus y en especial con los vendedores.

Insisto, no basta con oprimir el botón, con disparar la cámara para tomar, para hacer una fotografía. El acto fotográfico debe ser, para cualquier tipo o género de fotografía a realizar, una comunicación abierta con nuestro objeto de estudio, y sólo se logrará investigando y conociendo el tema, las condiciones, el material y el equipo con el que se va a trabajar, es decir, pensando la foto que se quiere, viendo anticipadamente el resultado que queremos obtener. Son importantes la enseñanza y el aprendizaje del aspecto técnico de la fotografía, pero si solamente se limita a este aspecto, el fotógrafo, deja de serlo para convertirse en un simple técnico de oficio. La enseñanza de la fotografía debe ser un estímulo para crear métodos y sistemas nuevos, afines a nuestra propia serie de necesidades e inquietudes.

Técnica utilizada.

El equipo utilizado fue una cámara de 35mm Pentax K1000 tipo réflex con objetivos intercambiables, utilizándose un gran angular de 35mm de longitud focal, uno normal de 55mm y un telefoto de 200mm. No se utilizó ningún tipo de filtro para corregir o alterar la imagen fotográfica final ni trípode para así tener mayor libertad de movimiento con la cámara.

El material fue película lenta (Kodak Plus X Asa 100), ya que este tipo de película presenta una latitud suficiente permitiendo variar los valores de la escala de diafragmas y ajustada a la sensibilidad normal es adecuada para las tomas en exteriores con luz de sol. Su menor velocidad me permitió variar el diafragma en mayor grado que con una película rápida y utilizar diafragmas abiertos para, en algunos casos, tener menor profundidad de campo y aislar a la persona retratada.

⁶³ Para Pierre Sorlin la representación tiene como fuente las percepciones visuales.

Se utilizó para la película un revelador normal de grano fino, el HC-110 de dilución b durante 5 minutos con 5 agitaciones cada 25 segundos y a 20 grados centígrados y un fijador universal durante otros 5 minutos, ambos Kodak.

Las ampliaciones están hechas en papel Ilford Multigrado, con revelador universal de la misma marca con las especificaciones del producto, con una constante de dos minutos dentro de la charola cada copia y el fijador universal Kodak se utilizó según las especificaciones del fabricante.

7. Bibliografía.

AGUSTÍN, José, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, De. Grijalbo, México, 1996.

ÁLVAREZ, Tomás, *Vendedores de imagen: los retos de los nuevos gabinetes de comunicación*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1997

ARANGUREN, José, *Bajo el signo de la juventud*, Colección SALVAT/Temas Clave no. 67, Barcelona, 1982.

BAENA Paz, Guillermina, *Instrumentos de investigación*, Ed. Mexicanos Unidos, México, 1983.

BARTHES, Rolando, *La cámara lucida*, Paidos, Barcelona, 1990.

BARTHES, Rolando, *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*, Paidos Comunicación, Barcelona, 1986.

BECEYRO, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, Arte y Libros, México, D.F., 1978.

BECEYRO, Raúl, *La historia de la fotografía en diez imágenes*, Centro Editor de América Latina, La nueva biblioteca, Buenos Aires, 1981.

BECEYRO, Raúl, *Henri Cartier/Bresson*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1983.

BERGER, John, *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

BONFILL Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, Alianza, México, D.F., 1997.

BOURDIEU, Pierre, *La fotografía, un arte intermedio*, Ed. Nueva Imagen, México, 1979.

BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, CNCA, México, 1990.

BOURDIEU, Pierre, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Ed. Taurus, Madrid, 1988.

CASASUS, José María. *Teoría de la imagen*. Salvat Editores. Barcelona, 1973.

COSTA, Joan. *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1977

COSTA, Joan, *La fotografía, entre sumisión y subversión*, Trillas, México, D.F., 1991.

COSTA, Perez-Oriol, et. al., *Tribus Urbanas. Ansia de identidad juvenil: entre el*

culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.

CRUZ, Santacruz Luis, *El comportamiento no verbal: una aproximación a la kinesis y la proxémica*, Ed. Cuadernos del CONEICC, México, 1999.

DALLAL, Alberto, *Lenguajes Periodísticos*, UNAM, México, 1989.

DEBROISE, Olivier, *Fuga Mexicana Un recorrido por la fotografía en México*, CNCA, México, 1998.

DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona España, 1992.

DORSCH, Fiedrich, *Diccionario de Psicología*, Ed. Herder, Barcelona, España, 1994.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1986.

ECO, Umberto, *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Ed. Lumen, Barcelona España, 1989.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Ed. Nueva Imagen-Lumen, México, 1978.

ENCINAS Garza, José, *Bandas juveniles*, Ed. Trillas, México, 1994.

ESCARPIT, Robert. *Teoría general de la información y la comunicación*, Icaria, Barcelona, 1977.

FEIXA, Carles, *El reloj de arena, Culturas juveniles en México*. Causa Joven/Centro de Investigaciones y Estudios sobre Juventud, México, 1998, Colección JOVENes no.4.

FISCHER, G.N., *Campos de intervención en psicología social*, Ed. Narcea, Madrid, España, 1992

FLUSSER, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, D.F., 1990.

FONT, Domenec. *El poder de la imagen*. Salvat Editores. Barcelona, 1973

FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas*, Fotografía y Verdad, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

FREUND, Gisele, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

GARCÍA Canclini, Nestor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales*

de la globalización, Ed. Grijalbo, México, 1995.

GARCÍA Robles, Jorge, *¿Qué transa con las bandas?*, Ed. Posada, México, 1985.

GIMÉNEZ, Gilberto, "La identidad social o el retorno del sujeto en sociología" en Versión (Estudios de Comunicación y Política), Núm. 2, UAM-X, México 1992.

GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Ed. Lumen, Barcelona España, 1987.

HALL, Edward, *El lenguaje silencioso*, Grijalbo, México, 1989.

HERNÁNDEZ Reyes, Ma. Adela y Salvador Mendiola, *Apuntes de teoría de la comunicación*. UNAM, México, 1995.

HILL, Paul y Thomas Cooper, *Dialogo con la Fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

HOWARD C, Warren (compilador), *Diccionario de Psicología*, F.C.E. México, 1948.

LEDO, Margarita, *Documentalismo Fotográfico. Éxodos e Identidad*, Cátedra, Madrid, 1998.

MAFFESOLI, Michel, *El tiempo de las tribus*, Ed. Icaria, Barcelona, 1990.

MARGULIS, Mario, *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Ed. Biblos, Buenos Aires, 1996.

McLUHAN, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Ed. Diana, México, 1989.

MONTAÑO, Jorge, *Los grupos sociales*. ANUIES. México 1977.

MONSIVÁIS, Carlos, *Foto estudio Jiménez Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitan*, Ed. ERA, México, 1984.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997.

PEASE, Alan, *El lenguaje del cuerpo*, Ed. Suramericana-Planeta, Buenos Aires Argentina, 1986.

RIOS Manzano, Abraham, *Tianguis Cultural del Chopo. Una larga jornada*, PACMYC y Tianguis del Chopo, México, 1999.

ROJAS Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, UNAM, México,

1985.

ROJAS Soriano, Raúl, *Métodos para la investigación social, una proposición dialéctica*, Plaza y Valdés, México, 1986.

SÁNCHEZ, Vigil Juan Manuel, *El universo de la fotografía de prensa*, Ed. Documentación Espasa Calpe, Madrid España, 1999.

SCHAEFFER, Jean/Marie, *La imagen precaria, Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1987.

SONTANG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996.

SORLIN, Pierre, *Sociología del cine*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1985.

SOUTO, Arturo, *El Ensayo*, ANUIES, México, 1973.

SQUICCLARINO, Nicola, *El vestido habla*, Ed. Cátedra, Madrid España, 1990.

TAUSK, Petr, *Historia de la Fotografía en el siglo XX*, Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, Barcelona, 1978.

URTEAGA Castro-Pozo, Maritza, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock Mexicano. Causa Joven/Centro de Investigaciones y Estudios sobre Juventud*, México, 1998, Colección JOVENes no.3.

VILCHES, Lorenzo, *La lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona 1988.

VIVALDI, G. Martín, *Curso de redacción*, Prisma, México, D.F., 1983.

WARREN, Howard C. (compilador), *Diccionario de Psicología*, F.C.E. México, 1948.

Hemerografía:

Alquimia, Agustín Víctor Casasola, *El archivo fotográfico*, #1, Sistema Nacional de Fototecas, México, 1997.

Alquimia, Nacho López, *Los rituales de la modernidad*, #2, Sistema Nacional de Fototecas, México, 1998.

Alquimia, Tina Modotti, *Vanguardia y Razón*, #3, Sistema Nacional de Fototecas, México, 1998.

Alquimia, Romualdo García, *La representación social*, #4, Sistema Nacional de Fototecas, México, 1998.

Alquimia, El Viaje ilustrado, Fotógrafos extranjeros en México, #5, Sistema Nacional de Fototecas, México, 1999.

Giménez, Gilberto, “*La identidad social o el retorno del sujeto en sociología*” en Versión (Estudios de comunicación y política), núm. 2, UAM-X, México 1992.

México en el tiempo, Revista de historia y conservación, número 31, “*La mirada, la imagen, la historia...*”, INAH, México 1999

Revista *Luna Córnea* número 3, CNCA, México 1993

Revista *Luna Córnea* número 9, CNCA, México 1996

Revista *Luna Córnea* número 10, CNCA, México 1996

Revista *Luna Córnea* número 13, CNCA, México 1997

Revista *Luna Córnea* número 17, CNCA, México 1999

8.- El portafolio fotográfico.

“Tribus Urbanas del Chopo”

*La luz es un obstáculo para ver.
Y también lo son el objeto mirado
y el ojo que lo mira.*

La mirada es un pensamiento todavía sin forma.

*Ver es en cambio abrir una avenida de pensamiento
más allá de la luz.*

Roberto Juarroz





































NO CONSUMAS ALCOHOL O DROGAS
EN EL INTERIOR DE LA TIANGHIS Y LAS CALLEDAS
LA PERSONA QUE INFRINJA ESTAS NORMAS
SERÁ DENUNCIADA A LAS AUTORIDADES





















































