

Apuntes de sociología visual

La fotografía y el video como herramientas de investigación

Dr. José Antonio Trejo Sánchez



INDICE

LA SOCIOLOGÍA VISUAL EN MÉXICO	3
VIDEO COMUNITARIO Y PARTICIPATIVO: EXPERIENCIAS DESDE LA SOCIOLOGÍA Y LA ANTROPOLOGÍA	8
UNA EXPERIENCIA REGIONAL DE SU ENSEÑANZA	16
SOBRE EL PRIMER ENCUENTRO ACADÉMICO DE ANTROPOLOGÍA VISUAL	29
DEL TOKÍN A LA RED: RITUALES DE INTERACCIÓN PUNKETA EN TOLUCA	32
PROPUESTA DE ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO: LA JUVENTUD VIOLENTADA	53

LA SOCIOLOGÍA VISUAL EN MÉXICO

Como subdisciplina de la sociología, esta referida al estudio de las dimensiones visuales de la vida social. Aunque se encuentra consolidada a nivel mundial mediante la *Asociación Internacional de Sociología Visual (IVSA)*, que realiza conferencias anuales y se encarga de la publicación de una revista que difunde los estudios de la representación visual y el quehacer académico y social de los sociólogos visuales en el mundo, se puede señalar que en México su institucionalización y desarrollo apenas está comenzando.

Mientras que es recurrente la presencia de estudiosos e investigadores de la imagen en congresos internacionales y existen varias asociaciones y grupos de trabajo cuyo fin explícito es la sociología visual, en nuestro país realmente se puede hablar más de ausencias que de presencias al respecto. No hay muchas instituciones que cultiven esta subdisciplina, en los congresos y eventos de investigación no hay un espacio para su presentación, son contados los investigadores asociados a esta subdisciplina y se puede rematar con la inexistencia de una publicación especializada en nuestro medio a la par de una falta de asociación o red de quienes quieran o deseen adscribirse a esta especialidad profesional y académica.

Para explicar esta debilidad se puede comenzar por señalar la tradición dentro de las ciencias sociales, que pesa al hacer referencia a lo visual, basada en la creencia de que la imagen tiene contenidos frívolos dentro de la investigación social. A la sociología como disciplina de la modernidad, le parece suceder lo mismo que al pensamiento occidental en cuanto a reducir la importancia y el valor de la imagen (Elke Köppen); aunque hoy en día sean muchas las disciplinas académicas que se dedican al estudio de las imágenes como la comunicación visual, la semiótica de las imágenes y los llamados estudios culturales. No se diga en cuanto a la antropología y la historia, que han desarrollado mayor confianza y respeto por el estudio de la imagen y sus representaciones.

Desde sus orígenes la sociología visual ha dejado en manos de la antropología su utilización como herramienta científica, durante un largo período la fotografía y el cine le fueron ajenos. Pesaban más las estadísticas y los enfoques cuantitativos. No sería sino hasta los años setenta del siglo pasado que la sociología visual comenzaría a andar de nuevo sobre el terreno de lo visual como parte de lo social. En gran medida los antecedentes de la sociología visual son los estudios etnográficos que buscaban el estudio de otras culturas apoyados en los registros de la cámara fotográfica.

Es tan reciente que la reflexión sobre las posibilidades y limitaciones de las fotografías en la investigación de campo, apenas ha comenzado a realizarse desde la mirada del ojo sociológico. Aunque la observación participante haya sido recurrente en el desarrollo de la sociología como un método particular de investigación social, la importancia en el uso y presencia de la imagen es apenas recurrente en el campo de la sociología mexicana. Resultan paradigmáticos al respecto los trabajos monográficos como *El carácter Balines* de Margaret Mead y Bateson y el *Gender Advertisements* de Ervin Goffman, donde la mirada científica está presente y no se detiene con la inmediatez del mensaje icónico, sino que se construye mediante un discurso que apela a la teoría social y que se mantiene dentro de un balance adecuado entre texto e imagen en la investigación social (Mario Ortega O). Los actos de observar y mirar no resultan tan inocentes, más aún cuando se trata de una mirada sociológica que requiere de un entrenamiento y una ruptura con la percepción común para buscar las relaciones sociales subyacentes en el hecho fotográfico o icónico.

De este modo, la fotografía, el cine y el video pueden ser utilizados “como técnicas auxiliares, lo mismo para obtener registros visuales durante el levantamiento de datos como en tareas de descripción, análisis y divulgación” (Ortega, 2009: 168). Surge la necesidad de que el sociólogo aprende a fotografiar. El investigador social podrá utilizar tanto imágenes capturadas por otras personas como las propias. Se propone la idea de que una imagen fotográfica expresa la subjetividad de aquella persona que la captura. El incluir imágenes ofrece credibilidad y respaldo a un

proyecto de investigación, porque es el modelo de comprobar la objetividad del acontecimiento o cultura estudiados.

En el estudio y análisis de aquellos medios audiovisuales, el sociólogo se apoya en los propios fundamentos teóricos y metodológicos de su disciplina. Si se pretende incursionar en el trabajo audiovisual serán esos fundamentos que le permitan alcanzar las metas y conocimiento que pretende lograr con el uso de los medios de registro de imagen y comunicación.

La sociología visual al ocuparse de la imagen no lo hace para sustituir a la palabra o el texto sino para complementarlos. La obra citada de Mead y Bateson es ejemplar al respecto, por cada página de etnografía escrita hay una de imágenes que se refieren al texto y lo representan del mismo modo que la palabra. De hecho, se puede comentar que la narración o ensayo visual son también antecedentes en esta obra tan elaborada. Texto a imagen tienen su propia lógica pero no demeritan frente al otro, ni uno y otra se subordinan o dominan al otro. Las dos pueden comunicar o transmitir su mensaje mediante una conjunción que mantenga el equilibrio entre ambas narraciones; la antropología y la sociología visuales pretenden alcanzar dicha armonía entre texto e imagen.

Influyentes también son las tradiciones de Pierre Bourdieu, Howard Becker y Susan Sontag para analizar las relaciones teóricas y metodológicas entre fotografía y sociología. En ellas nos detendremos en otro lugar.

La tarea de la sociología, se enmarca en un esfuerzo similar al caso de España. Ver y analizar la mirada y sus principales producciones. En el entendido de colaborar en el estudio de la construcción de la realidad social e identidades que se generan a partir de las imágenes en un mundo globalizado. Estas son las ideas que permiten avanzar hacia la institucionalización de la Sociología Visual en Iberoamérica. El “ojo sociológico” sugiere que la interpretación de la realidad social se ve mediatizada por dos procesos: el de ver y el de interpretar lo visto. La cultura visual predominante en la actualidad requiere una deconstrucción activa de sus significados y consecuencias sociales. La Sociología se dedica cada vez más a lo

visual. Actualmente para conocer la realidad social hay que utilizar fotografía, imagen virtual, vídeo, cine documental y no- documental. En base a las imágenes de los medios de comunicación la población teoriza sobre la sociedad, y critica la realidad social.

Con ese ánimo se organizó un seminario-taller en 2009/2010, en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, en el cual colaboraron varias universidades Españolas e Iberoamericanas para establecer redes de conocimiento y participación, generando la creación de un grupo de Sociología visual.

Para el año de 2011 se funda el Laboratorio Multimedia para la Investigación Social dependiendo del Centro de Estudios Sociológicos (CES) de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la UNAM, como parte de la administración del Dr. Fernando Castañeda Sabido al frente de la FCPyS, y bajo la coordinación del Dr. Massimo Modonesi en el CES. De acuerdo a su página web, es un espacio que busca impulsar la investigación social basada en imágenes, así como el análisis de lo social con base en el enfoque biográfico y los géneros de la memoria, ligados estrechamente a los lenguajes audiovisuales.

A partir de ello, se organiza el Seminario Permanente de Sociología Audiovisual como esfuerzo por impulsar el análisis y la práctica de la investigación sociológica basada en imágenes. En el entendido de que los sociólogos en la actualidad nos enfrentamos al reto y la obligación no sólo de aplicar eficientemente las nuevas tecnologías audiovisuales, sino de analizar crítica y sistemáticamente sus implicaciones tanto en las estructuras sociales, culturales y políticas como en la labor académica. En este sentido, el seminario pretende abordar tres ejes fundamentales de la sociología audiovisual: el teórico, metodológico y práctico. Por lo anterior, se invita a participar en el mismo a profesionales de distintas áreas del conocimiento (tanto de México como del exterior) vinculados al estudio audiovisual, no circunscrito sólo a los sociólogos sino también a profesionales de otras áreas del conocimiento.

Esta experiencia replica lo que han venido haciendo otros centros de producción e investigación audiovisual ubicados en el CIESAS, el INAH y la ENAH y la propia UNAM en su Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Hemerografía:

Ortega Olivares, Mario (2009). "Metodología de la sociología visual y su correlato etnográfico", en *Argumentos*, vol. 22, núm. 59, enero-abril. División de ciencias sociales y humanidades. UAM-Unidad Xochimilco. Pp. 165-184.

Köppen, Elke (2005). "El ojo sociológico: una mirada a la sociología visual", en *Acta Sociológica*, Número 43, enero-abril. Facultad de ciencias políticas y sociales. Centro de Estudios Sociológicos, UNAM. Pp. 217-235.

VIDEO COMUNITARIO Y PARTICIPATIVO: EXPERIENCIAS DESDE LA SOCIOLOGÍA Y LA ANTROPOLOGÍA

Desde que se ha popularizado el uso del video como una tecnología económica y práctica (al alcance de todos), extendiendo su disfrute más allá de las clases medias y acomodadas que accedieron al cine casero hace dos décadas, la sociología lo ha adoptado como una metodología de investigación participativa para reconstruir prácticas y relaciones que dan cuenta como las diversas comunidades (obreros, campesinos, indígenas, estudiante, colonos) toman conciencia y se manifiestan sobre sus propios problemas políticos, sociales y culturales.

El video participativo o colaborativo revela una amplia gama de relaciones sociales establecidas entre el investigador y la comunidad, cerrando las brechas entre realizador y sus audiencias existentes en otras experiencias como el reportaje, el documental profesional y el cine, alentando no sólo la reflexión sino también la acción social misma entre los participantes en una suerte de intervención sociológica.

El nombre genérico de Video Participativo incluye una serie de experiencias mediáticas en diferentes partes del mundo que privilegian el rol de las comunidades en la producción y determinación del destino de los videos en la sociedad.

Hay una variedad de términos para describir esta función del video y las comunidades que juegan el doble papel de realizadoras y protagonistas. Entre sus practicantes y activistas parece circular el de “medios comunitarios”, “video popular” y “cine participativo”, o bien, entre los científicos sociales los de “video comunitario” o “video colaborativo”.

Como en otras partes del mundo, en América Latina el video participativo o comunal presenta una tradición de variadas experiencias individuales,

comunitarias y hasta institucionales y múltiples aplicaciones, aprendizajes y estrategias para producir cambios sociales a nivel local y regional.

En una reciente publicación especializada se concuerda en definir algunos rasgos genéricos de su capacidad para producir acciones y movimientos de cambio social en la región:

Se trata de una experiencia más *horizontal* que vertical, porque incluye a la población y a sus actores más dinámicos quienes tienen el control sobre su realización y difusión, más que pasar como audiencias pasivas, su papel es el de catalizadores de información y iniciativas para su producción;

Se expresa en sentido *igualitario*, porque ofrece las mismas oportunidades de participación y de acceso a la comunidad;

Se basa en una *alta conciencia* acerca de los problemas que aquejan a la colectividad y las maneras de resolverlos;

Se pone énfasis en procesos de *diálogo y participación* mediante campañas o programas que facilitan y construyen sobre las capacidades y esfuerzos locales;

Se tiende a reconocer que el cambio, el desarrollo y la comunicación son *procesos largos* más que soluciones inmediatas a corto plazo;

Y finalmente, que en todo momento la comunidad está al frente, *maneja y resguarda* sus contenidos y resultados.

En este caso, los investigadores sociales involucrados se convierten en verdaderos facilitadores de los procesos generados por la introducción y uso del video como una herramienta para representarse y reivindicarse como comunidades vivas es decir en movimiento, activas, con iniciativa propia y protagonistas de una historia en construcción.

Cabe señalar, que cuando nos referimos al Video Participativo nos distanciamos de la práctica frecuentemente asociada a la idea de que la participación consiste en entregar cámaras a ciertas personas de una comunidad para que ellos/ellas produzcan un video. Los resultados generados de esta experiencia tienden a ser igualmente excluyentes y estigmatizantes de la población que en algún momento se trataba de auxiliar o beneficiar con el préstamo de equipo.

Nuestros autores concuerdan en que dicha práctica imita a los estereotipos de la industria cinematográfica o de la televisión de masas que producen y reproducen imágenes de la vida comunitaria y de las personas reduciéndolas a problemas de la pobreza o a un emotivo pero artificial espectáculo folklórico.

Algunos proyectos ejemplares

Al que recordar el primer esfuerzo de transferencia de medios audiovisuales, con la película de Luis Lupone, *Tejiendo mar y viento* realizada en 1987. La llamada transferencia de medios fue un programa o proyecto surgido en el entonces Instituto Nacional Indigenista con la finalidad de ventilar un tanto la producción de películas y documentales que se venían realizando en torno a los pueblos indígenas en el país. A partir de una convocatoria, la propuesta escogida fue la de una cooperativa de mujeres huaves en el estado de Oaxaca.

Su intención era la de presentar la propia percepción que los pueblos indígenas tienen de sí, diferenciando la visión occidental que ha prevalecido en su representación cinematográfica y cultural. Parte del aprendizaje y parte voyeurismo de los productores, la visita a un museo contrasta las realidades de los indios de museo, frente a los indios realmente existentes en el país.

La visión indígena y mestiza se entretajan en la producción del Primer Taller de Cine Indígena en México, a mujeres productoras de textiles tradicionales de la comunidad de San Mateo del Mar, en el estado de Oaxaca. Este trabajo documenta el proceso de aprendizaje de las alumnas en su quehacer fílmico, en la cultura

huave o ikood, que resalta el trabajo cinematográfico realizado por mujeres indígenas en el corto *La vida de una familia Ikoods*.

La importancia de este trabajo, no es tanto su nominación a un Ariel en 1988, sino la aceptación y toma de conciencia de que el indígena mexicano ha venido siendo representado por otros (cineastas extranjeros y mexicanos) y no por ellos mismos. Por ello, la necesidad de transferir las tecnologías audiovisuales para devolverles en parte la posibilidad truncada de representarse y hablar por sí mismos a través de un medio accesible en aquel entonces, la cámara Super 8 mm.

El resultado una serie de imágenes sobre la vida doméstica y económica de una comunidad de pescadores a quienes las circunstancias les ha puesto el dilema de cómo hacer una película de ellos mismos sin haberlo considerado antes. El resultado un medimetraje documental, donde las visiones recortadas y racionales del pensamiento occidental, pueden contrastar con la necesidad local de representarse mediante encuadres largos y movimientos extendidos para capturar toda la riqueza cultural de quienes tejen, viven y pescan junto al mar.

Este trabajo puede marcar un antes y un después, porque la necesidad de las comunidades por representarse aparece como un giro técnico que busca encontrar su propio lenguaje y práctica audiovisual.

Un trabajo intermedio es el producido por Adrián Arce, Diego Rivera y Antonio Ziri6n (2004), intitulado *Voces de la guerrero, un documental filmado por chavos de la calle*. Se trata de un videograma logrado mediante la experiencia de un taller de video y fotografía impartido a un grupo de chavos callejeros de un barrio del centro de la Ciudad de M6xico. Su particularidad es que los j6venes que aparecen son no s6lo protagonistas o actores, sino tambi6n los realizadores y directores de ciertas escenas.

Otro de los rasgos es la participaci6n de antrop6logos y comunicadores en el dise1o y gesti6n del proyecto. En todo momento evitan tomar un papel protag6nico o hegem6nico en el producto. Sin serias apuestas te6ricas o

académicas, se lanzan a experimentar un proyecto de verdadera animación sociocultural.

La participación de Abraham, el Was o el Correcaminos le permite alentar una frescura al documental mexicano, apenas saliente de la solemnidad e ideologización de años anteriores. La cotidianidad retratada es intuitiva sobre los requerimientos directos y duros del cine documental a la moda de Rouch, donde la cámara es provocadora de situaciones y escenas dentro del relato; y del cine directo (o *cinéma vérité*) que pretende retratar la vida tal cual, sin ficciones o artificios.

La irreverencia callejera y la violencia cotidiana abren de alguna manera, las puertas a nuevas propuestas documentales y estéticas que comenzarán a replicarse en todas partes, donde puedan gestionarse algunos recursos y asegurarse un mínimo equipo de producción.



Fotogramas: Tejiendo Mar y Viento (CNI) Voces de la Guerrero (Colectivo Homovidens)

Como tercer ejemplo, es como un punto nuevo en el origen, nuevamente los antropólogos o científicos sociales frente al documental. En este caso, la antropología visual colaborativa bajo la experiencia de Carlos Flores Arenales y sus dos documentales: *Vergüenza (K'ixba'l)* en 2010 y *Dos justicias: los retos de la coordinación* (2011). Ambos proyectos le permitieron ahondar en la utilidad y usos del video en la práctica etnográfica colaborativa.

A partir del descubrimiento de un archivo de videos indígenas en Santa Cruz del Quiché, Guatemala, sobre juicios populares en la zona bajo el denominado

“derecho maya”, se plantea la posibilidad de desarrollar un proyecto de colaboración antropológica con alcaldes indígenas de la región.

El material con que se trabaja es ajeno a la producción del autor y forma parte de las evidencias que las comunidades resguardan para la impartición de la llamada justicia indígena, una forma de reestablecer el orden comunitario, producto de las fallas del sistema judicial nacional y las enormes tensiones generadas en una zona de posguerra.

Lo interesante es como los científicos sociales trabajan con material que no ha sido producido por ellos y que no forma parte de ningún proyecto de investigación en curso. Es material creado por la comunidad con otra finalidad de acuerdo a sus usos sociales y políticos internos. Sin embargo, esto le permite al investigador social resignificar y replantear los materiales en nuevos contextos y para audiencias distintas a las trazadas en su levantamiento comunitario. Los videos logrados no solo se resignifican al pasar por distintos actores, sino que se refuncionalizan en los cambiantes marcos interpretativos en los que se presentan (juicios comunitarios, mundo antropológico y académico, públicos externos).

En este sentido, los científicos sociales enfrentan el desafío de trabajar con materiales audiovisuales que los grupos subalternos están ya utilizando y como el video también otros instrumentos mediáticos como nuevas formas de inclusión y reconocimiento social.

Aportaciones

Pero que es lo que podemos desentrañar en el trabajo del video comunitario y participativo. En primer lugar que las formas de trabajo válidas profesionalmente para el cine o la televisión son incorporadas de manera creativa y muchas veces tomando en cuenta la participación de una comunidad excluida o marginada de las tecnologías audiovisuales. Predomina el principio pedagógico del aprendizaje por experiencia. Los facilitadores y animadores comunitarios tienen que enseñar a mujeres, ancianos, vecinos o jóvenes que no tienen una educación formal o un

entrenamiento técnico sobre el particular, pero “pueden aprender el empleo de las cámaras y el equipo de edición en forma lúdica (jugando) y práctica (mediante ejercicios y tareas graduales”.

Este aprendizaje para tener éxito debe plantearse desde el inicio del proyecto o documental. Los contactos iniciales y el equipo de producción profesional técnico o no, deben apoyarse mutuamente en un ambiente de confianza y respeto. Cuando se conocen los objetivos y metas del proyecto y los implicados han dado su consentimiento para participar como actores o protagonistas de las historias a videogravar, se garantizará la culminación del proyecto, pero también se estará en la comunicación del espíritu y ánimo de democratización que el video comunitario y participativo pretende lograr.

Esta participación de la comunidad en el aprendizaje técnico y en todas las etapas de la realización es núcleo central del proyecto o programa y no una añadido o etapa que fue o vendrá con la investigación y su difusión.

Finalmente, los usos y difusión del videograma o producto terminado son definidos según los intereses de la comunidad y pueden posteriormente ser considerados como parte de la estrategia de investigación y documentación antropológica o sociológica. En general, las presentaciones de los videos se hacen al interior de las comunidades y cuando se piensa en el exterior, suelen acompañarse por los participantes y actores comunitarios involucrados.

No es de esperar que tales proyectos de video comunitario y participativo o colaborativo abandonen sus nichos de producción y realización, pero la búsqueda de fondos para su continuación o dentro de un proyecto mayor de desarrollo o inclusión social, pueden llevarlos más allá del circuito local de funciones comunitarias o los espacios de la vida académica común (aulas y congresos) y aparecer en festivales o tiempos televisivos que rastrear su vitalidad.

Carlos Y. Flores (2012). "Derecho maya y video comunitario: experiencias de antropología colaborativa". Íconos. Revista de Ciencias Sociales. No. 42, Enero. Flacso, Quito-Ecuador. Pp. 71-88.

E-J Milne, Claudia Mitchell and Naydene de Lange. Eds. (2012). Handbook of participatory video. Altamira Press, United States of America.

Maruja Salas, Maja Tillmann

"El rol del Video Participativo o Comunal en el proyecto del IIED".

<http://www.pasandes.net/node/15> (Consultado 5 de febrero de 2014).

Proyecto Audiovisual Árbol, Montevideo, Uruguay.

<http://es.slideshare.net/Arbol2013/haciendo-videos-comunitarios> (Consultado 6 de febrero de 2014).

UNA EXPERIENCIA REGIONAL DE SU ENSEÑANZA

La enseñanza de la unidad de aprendizaje Video y Fotografía Etnográficos en la Licenciatura en Sociología de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), nos ha llevado a clarificar una serie de nudos problemáticos en torno a la subdisciplina de la sociología visual: En el sentido de hacer prevalecer sus aportaciones y pertinencia en la formación de futuros sociólogos, para impulsar su desarrollo en el futuro.

Se propone enriquecer su enseñanza en el sentido de darle mayor relevancia, sobre todo cuando en el campo general de la sociología es aún su reciente incorporación al medio académico y científico. En una disciplina que ha hegemonizado la prevalencia del discurso textual y la mayoría de sus revistas científicas no aceptan la presencia de imágenes tratadas con una finalidad sociológica. Se trata de una oportunidad para cultivar una subdisciplina que puede encontrar un desarrollo más justificado para la investigación sociológica contemporánea.

Al igual que otros espacios académicos se trata de continuar con la enseñanza de las técnicas necesarias para la utilización correcta de los materiales audiovisuales en el campo de la investigación social. Lo que no ha estado exento de distintas dificultades en el campo de la docencia y la investigación aplicada recientemente por un grupo de profesores y egresados. Por otra parte, se trata de plantearse seriamente la adopción de una metodología válida para la utilización de los medios audiovisuales que sirvan al investigador/es como una herramienta valiosa en sí misma en el proceso de investigación y para el alumno en su proceso de formación. A continuación se recuperan las experiencias al respecto.

La experiencia del video popular y comunitario

La introducción de la cámara fotográfica y el video ha sido persistente a lo largo de la historia reciente de nuestra Licenciatura en Sociología. El abaratamiento de los

costos en el mercado y la necesidad de adoptar las tecnologías en la investigación social ha permitido que los tesisistas en sus proyectos y los profesores en sus investigaciones continuamente busquen subirse al “Rolls Royce” de la captura de datos. Asimismo, las inquietudes por uso de los medios audiovisuales tiene su antecedente en dos talleres de producción en video y su enseñanza hacia principios de los años noventa.

En aquel entonces un grupo de estudiantes de los últimos años de la licenciatura se acercaron a la producción audiovisual con la finalidad de hacer del video un acompañante en el trabajo de campo y la observación participante que practicaban. En buena parte inspirados en los llamados de la microhistoria en hacer de los estudios locales y regionales un esfuerzo científico de recuperar las problemáticas pueblerinas y municipales como objeto de estudio con validez y pertinencia sociológica y antropológica.

Por otra parte, el acercamiento a la asociación Video Popular y Cultural A. C., les permitió aproximarse a la apuesta de muchos colectivos y organizaciones populares y urbanas que tenían como propósito hacer del video una apuesta de autorepresentación y activismo político y cultural. La urgencia de adoptar un punto de vista propio en la llamada crisis de la sociología académica ideologizada de aquellos años y la frescura por encontrarse en la misma ruta creativa y de resistencia que colonos, colectivos punk, músicos, animadores y gestores culturales, jóvenes indígenas y mestizos presentaban en cuanto la apropiación y uso de una herramienta tecnológica para construir sus propias narrativas audiovisuales y producciones culturales, con la finalidad de preservar y rescatar sus culturas, o bien, de comunicar y representar sus luchas y resistencias cotidianas, colectivas y comunitarias. Esta experiencia permitió incursionar en la producción audiovisual con fines académicos, pero anclada en la perspectiva del trabajo en comunidad y la participación de los equipos de producción con las comunidades y colectivos que mantenían también una necesidad local, social y cultural por auto-representarse y hacer sus propios video-gramas donde sus voces y experiencias dirigieran la realización video-documental.

La característica de estas producciones era la colaboración entre realizadores y protagonistas, por hacer de una investigación o proyecto académico una apuesta colectiva de comunicación popular donde la producción en sí misma es más importante que el producto final. El acercamiento entre estudiantes y la comunidad no era solamente para llevar a cabo una práctica escolar o cumplir con una investigación de tesis, su finalidad era la de convivir y compartir las percepciones y preocupaciones de sus habitantes con respecto a una problemática de su propia cultura y tradición. La necesidad de mantener la memoria sobre ciertos acontecimientos y mitologías locales predominaba a la hora de hacer los guiones de trabajo y los planos y encuadres de la producción. También se contaba con participaciones y sugerencias de los pobladores que recreaban la realización y la pos-producción. Las presentaciones de los productos no tenían sólo la finalidad de cumplir con la práctica del rapport etnográfico o la triangulación metodológica de las entrevistas y conversaciones, pretendía a la vez la comunicación de la experiencia y la circulación del nuevo producto cultural logrado en la comunidad con todo y sus debilidades técnicas en cuanto al audio y la discontinuidad en algunos de sus planos.

La misión de estos trabajos pioneros, no era únicamente la adopción de una tecnología como herramienta de investigación, sino también una propuesta de trabajo en colaboración según los usos e intereses convenidos con los pobladores y habitantes de las comunidades seleccionadas. La aportación era significativa porque los objetivos iniciales de la investigación eran enriquecidos con el entusiasmo y participación de los pobladores e involucrados inicialmente como entrevistados e informantes clave.

Destacan cuatro producciones y realizaciones que se comentan con el afán de ilustrar las vetas abiertas por este proceso de co-producción videísta en la región del Alto Lerma y Valle de Toluca:

El primero es un video de veinte minutos que documenta la desecación de la laguna de Chignahuapan, en el municipio de Almoloya del Río, en voz de sus ancianos aquellos que todavía “recuerdan y atesoran” su vida ligada al pasado

lacustre en el referido municipio. *Cuando se fue el Agua (1994)*, dirigida por Jorge G. Arzate S., da cuenta de una construcción colectiva en torno al mito de la Atlanchane o sirena, vieja deidad de origen prehispánico y actualidad moderna, que les permite relatar otra historia alterna a la desecación de la laguna por obra de las obras hidráulicas para dotar de agua a la vecina ciudad de México. En donde los “ingenieros” gubernamentales son presentados como los culpables directos de la muerte de la sirena y su impericia técnica la causa de una desecación accidentada y desastrosa del nicho ecológico previo. Con una ironía a toda prueba los habitantes del lugar ensayan una historia que les haga justicia y contradiga las versiones oficiales y técnicas de las obras hidráulicas que les despojaron de su laguna y su sirena.

En segundo lugar esta el videograma *Entusiasmos colectivos (1994)*, con una duración de 9 minutos y bajo la dirección de este autor. En este trabajo se hace un breve recorrido a las festividades del día de la cruz (2 de mayo) en honor a San Isidro Labrador, considerando a la fiesta como protagonista principal, porque la misma se sucede en Metepec como en otras localidades tales San Lucas Tepemajalco y San Antonio La Isla. Con reminiscencias de un ritual agrícola para iniciar el tiempo de la siembra y esperar la venida de las aguas, la fiesta es un acontecimiento que retrata los conflictos y contradicciones culturales en estas comunidades que gravitan por un carnaval ligado a las representaciones ciudadanas del turismo y la televisión comercial, con un toque de picaresca política, a través de las alegorías de sus habitantes que renuevan una tradición campesina puesta día junto a la realidad de la zozobra urbana y la industria del entretenimiento que alimenta sus manifestaciones imaginarias y recreativas.

En tercer sitio, se puede considerar el trabajo intitulado *Tejiendo sueños de lana (1998)* de Miriam López Lara. El trabajo se considera producto del grupo cultural Yancuic en Gualupita Yancuictlalpan, en el municipio de Santiago Tianguistenco. Su contenido se basa en la construcción de la identidad local alrededor del trabajo de los artesanos locales que tejen complicados diseños de tapetes y sarapes, con distintos niveles de reconocimiento y trayectoria. La mayoría de ellos sólo trabaja por encargo o bien para participar en algún festival o apoyo gubernamental

particular. Sin embargo, la fiesta del 12 de diciembre es oportunidad para que la población reconozca su religiosidad y tradición en torno al uso decorativo de los sarapes entre los adultos mayores y público en general, mediante la realización de un tianguis que da continuidad al trabajo de lana .que una cooperativa de artesanas, se realiza este proyecto en Acámbaro, Guanajuato. Se presenta todo el trabajo de cerámica de alta temperatura, que realiza la cooperativa para producir y vender una variedad de vajillas, tazas y floreros cuyos diseños se basan en la cerámica prehispánica del pueblo de Chupícuaro vecino de la referida localidad y en donde se han encontrado piezas arqueológicas que en el presente inspiran a sus artesanas. Hacer ver la diferencias, el trabajo agregado por la alta temperatura que permite crear vajillas destinadas al uso del microondas y un diseño particular, con respecto a otras artesanías regionales, para justificar el alto precio de las piezas y la oportunidad de apoyar un trabajo de tipo cooperativo que beneficia directamente a sus integrantes y productores.

La continua entrada y salida de miembros en las producciones fue creando la necesidad de un modelo de asociación y trabajo más formal, por lo que se formó la asociación civil Animación Sociocultural y Video Comunitario (2006), cuya misión se registro como el desarrollo de la investigación social para rescatar, comprender y preservar las culturas de origen comunitario y popular. Centrales en su actividades son la práctica de la animación sociocultural como metodología de trabajo y la sociología visual par capacitar y relacionarse con otros colectivos, grupos o asociaciones afines. Esta asociación ha alcanzado su profesionalización con el curso de algunos de sus miembros del Diplomado en Promoción y Gestión Cultural, realizado en El Colegio Mexiquense en 2005.

El asunto de ello es que se ha buscado más aprender de la experiencia de la animación sociocultural, porque las figuras de gestor cultural y de promotor cultural nos han marcado distancias con respecto a quienes buscan un fin mediático y comercial con la invención y organización de festivales donde la gente es considerada únicamente como público al que hay que saber divertir y entretener. El promotor cultural nos alimenta más el oficio público que ejercen los burócratas de la cultura, que han llegado al puesto más como castigo que como

premio y suelen despreciar a la comunidad de creadores y artistas que siempre necesitan de su colaboración para la realización de sus actividades marcadas más por un interés político y corporativo.

Aunque la animación sociocultural puede ser sinónimo de la gestión o la promoción cultural, preferimos problematizar su diferenciación para poder acercarnos aquello que Ezequiel Ander-Egg explora como una metodología que es más que una técnica y se ajusta más a un proceso de intervención y colaboración con la comunidad de su interés. Permitiendo que quienes la practican puedan identificarse con el esfuerzo de una democratización cultural, la intervención que trabaja para estructurar una comunidad y el ejercicio continuo de la creación en sus formas posibles de acción social, pedagógica y cultural.

Esta experiencia colectiva ha permitido acercarnos a la realidad de otras agrupaciones y llegar a capacitar a otras gracias al apoyo de las becas del programa de Apoyo a las culturas Populares y Comunitarias (PACMYC) para la realización de Talleres de video comunitario en 2004 y 2006, con sedes en los municipios de Santiago Tianguistenco y Zinacantepec.

Un nuevo Plan de Estudios

En un plan de estudios basado en competencias, se ha ofertado una unidad de aprendizaje de Video y Fotografía Etnográficos, dentro de un área de materias complementarias al núcleo sustantivo de la formación de Licenciatura en Sociología. Esta apertura en la currícula aprobada desde 2008, ha permitido reconocer las posibilidades del uso de ambas tecnologías en el ámbito de la investigación cualitativa, el trabajo de campo y la investigación de los alumnos con fines de titulación.

Las expectativas de los alumnos por obtener una formación más bien técnica que teórica y metodológica ha llevado a pensar en que la unidad de aprendizaje sólo debe sostener conocimientos prácticos y técnicos de las tecnologías referidas. Lo que ha dificultado reflexionar e introducir problemáticas de orden teórico y sobre

todo el de introducir al alumno a campos relacionados con el desarrollo de la fotografía y el vídeo, desde otras disciplinas afines como son la antropología y la historia, por tomar aquellas en donde la visual ya cuenta ya con una tradición más añeja con respecto a la sociología.

La introducción de una nueva unidad de aprendizaje, también volvió imprescindible una formación más especializada por parte del docente: de entrada una capacitación para la edición no lineal y el conocimiento de las tareas de una realización y producción audiovisual profesionales.

El docente también paso por una transformación en su perfil profesional, al tomar cursos como el de “guión cinematográfico” (2006), en la Universidad Autónoma de Baja California y “Dirección y manejo actoral” en las instalaciones de la Sociedad Mexicana de directores en la Ciudad de México. Lo que ya venía desarrollando con otros cursos y diplomados: Curso de Vídeo Científico (1998) Curso de operador Básico Media 100 (2004).

Al respecto, los conocimientos generados en el mundo del cine siguen marcando la pauta para lo que se corresponde en la realización y producción audiovisual del vídeo. Un acercamiento a las propuestas teóricas y técnicas de Dziga Vertov y Jean Roch en el cine documental, son tan necesarias como los acercamientos metodológicos de Robert Flaherty y Margaret Mead, en el campo de la antropología visual.

Las expectativas generadas entre los primeros alumnos y las crecientes influencias del cine documental propiciaron que la unidad de aprendizaje fuera pensada, junto a la colaboración del fotógrafo profesional, Martín Olivares Orozco, en una propuesta de enseñanza tanto teórica y metodológica como práctica de la realización audiovisual en el campo de las ciencias sociales.

La idea fue no sólo ofrecer elementos para la adopción de la cámara de fotografía y el vídeo como herramientas para la investigación social, sino también la de incursionar en la producción de trabajos audiovisuales que fueran producto de la

investigación desarrollada por alumnos de los últimos semestres de la Licenciatura. En razón de la suposición en el avance de sus propios talleres de investigación y en la posibilidad de enriquecer con imagen sus avances en el trabajo de campo y en el de una investigación con fines de titulación.

Para fines académicos se han conformado ya siete generaciones de alumnos que han practicado la sociología visual como una posibilidad en el abanico de sociologías aplicadas que oferta nuestra institución.

Esta unidad de aprendizaje ahora se encuentra en la necesidad de ampliar los cursos para dar cabida a una formación más sólida en el campo de la sociología visual. Prácticamente todos los alumnos de una generación dado el plan de estudios flexible vigente, cursarán en algún momento el referido curso.

Los cursos se organizan según una metodología de animación sociocultural, basada en la conformación de grupos o crews convencidos en la realización de una proyecto en común y apoyados en sus experiencias e intercambio de las mismas. La problemática a representar en imagen es construida por los propios participantes y según las necesidades y expectativas de cada equipo de producción. Se ensaya una producción mediada por las circunstancias del colectivo y en el entendido de que se trabajará con poblaciones y comunidades que también deben proyectarse dentro de la realización documental y/o sociológica.

Dadas las cargas de trabajo, los videogramas sólo representan un avance y proyección de un trabajo que puede continuarse o dejarse para un mayor desarrollo según las apuestas de los participantes. Gracias a poder diferenciar entre un reportaje y un documental los alumnos pueden realizar pequeños cortos y producciones de no más de diez minutos para fines de evaluación académica, pero continuar con su proyecto a lo largo de la Licenciatura.

Al final del curso normalmente se presenta una proyección de todos los trabajos logrados y en su mayoría se trata de incursiones en la plataforma del vídeo. La fotografía ha sido escasamente aprovechada. Se editan en un DVD colectivo y el

producto se reparte entre los equipos participantes, permitiendo la obtención de un esfuerzo en físico y el intercambio de observaciones y comentarios a los proyectos editados y en post-producción.

Hasta el momento los problemas han sido de orden técnico e institucional. El préstamo de equipo para las realizaciones de los equipos han sido mínimos y el esfuerzo y tenacidad de los alumnos ha suplido en todo momento la carencia de equipos para el área de sociología. El competir con los alumnos de la Licenciatura en Comunicación que llevan cursos de televisión y radio, deja a los alumnos de la licenciatura en sociología en los préstamos de las islas de edición y el estudio de televisión de la Facultad en los horarios y tiempos ajenos a sus momentos de realización y producción. El docente en la mayoría de los cursos ha tenido que prestar su equipo personal y hacer acopio de mayores tiempos fuera del aula para poder llevar a buen término la etapa de la post-producción que bien exige unas cinco horas por equipo, cuando el curso sólo consta de cuatro horas a la semana. La carga al final del semestre es muy elevada en términos horas de producción y dirección.

La aprobación de nuevas modalidades de titulación en la Universidad Autónoma del Estado de México, el año pasado, vigente ahora para las nuevas generaciones, ha dado a la unidad de aprendizaje una posición estratégica que debe asumir con mayor atención: la titulación en licenciatura por obra artística, donde el “ensayo fotográfico” y el “vídeo documental o científico” podrán sustentar la titulación de nuestros egresados.

Es importante señalar las reticencias prevalecientes aún en una Licenciatura que se supone titula a sus alumnos con tesis e investigaciones “voluminosas y serias”. Por ejemplo, para hacer uso de esta modalidad en una titulación, se exige una investigación o monografía de respaldo al material audiovisual, prevaleciendo la idea que la visual no es un producto directamente relacionado con una investigación social, o bien, que el material escrito: tesis, tesina, memoria o ensayo sociológico siguen teniendo una primacía sobre el material documentado con imágenes y sonido. El reto es todavía importante porque hay que defender que un

ensayo fotográfico y un vídeo sociológico como esfuerzos de investigación contienen el mismo rigor y científicidad que las modalidades textuales.

Hasta el momento podemos mencionar tres esfuerzos que respaldan el uso del vídeo y la fotografía por parte de nuestros alumnos:

En primer término tenemos el vídeo producido para conmemorar el veinte aniversario de nuestra Licenciatura. Conformado por un crew del curso, la dirección entusiasta de Jonathán (q.e.p.d), se extendió al trabajo de un equipo de alumnos que cursaron la unidad de aprendizaje un semestre anterior a la fecha de producción en 2008. En él se registran distintas voces de aquellos profesores e investigadores que egresaron de la Licenciatura y ahora su papel de docentes y maestros les hace responsables de la apuesta por una carrera enfocada a la investigación y a la sociología aplicada en distintos ámbitos. Lo interesante es la entrevista a las autoridades que aprobaron la apertura de nuestra Licenciatura y que concebían de un modo diferente el proyecto de la sociología como disciplina auxiliar para la administración pública y como formadora de docentes para la Facultad.

En segundo lugar está el videograma *La artesanía en San Pedro Tultepec* (2008), bajo la dirección de Abel Jiménez Vázquez. Se trata de un documental que recupera el trabajo del tule como una tradición en peligro de desaparición y en peligro de ser olvidada, de aquellos artesanos que dedicaban sus vidas, en condiciones no siempre precarias al corte, tendido y armado de sillas, petates y utensilios domésticos con el tule, derivado de la actividad lacustre presente en el Valle de Toluca hacia finales de los años cincuenta del siglo veinte. Este trabajo tuvo finalmente una titulación, aunque en la modalidad de tesis sin reconocerse aún el trabajo videográfico.

El tercer término tenemos el vídeo intitulado *Faranah* (2009), cuyos realizadores fueron Claudia Elisa López y Oscar Lara Pacheco. Se trata de un testimonio sobre el grupo de música y danza callejeros que aparece en las calles del centro de la ciudad de Toluca con el afán de recuperar el ritmo, los sonidos y la danza de una cultura

históricamente olvidada y renegada en nuestro país: la cultura de origen africano. La particularidad de esta producción es la intervención de uno de sus realizadores como músico callejero y sociólogo en ciernes sobre la urbanidad en la capital mexicana.

Hay que mencionar que existen otros esfuerzos por hacer del vídeo una herramienta de trabajo en el quehacer sociológico se han presentado y no necesariamente tienen su origen en las experiencias de esta unidad de aprendizaje. Conviene registrar su realización porque enriquecen y muestran que el material audiovisual puede generar muchas estrategias de la tecnología tanto como *herramienta* de trabajo o el vídeo como *producto final*.

Conclusiones

Aunque la mencionada unidad de aprendizaje contempla el uso de la fotografía como herramienta y producto de una investigación social su recurrencia ha sido menor con respecto a la producción y realización del vídeo sociológico. Se presenta entonces el desafío de igualar su importancia tanto en el proceso de enseñanza-aprendizaje, como en su uso como metodología y técnica de investigación y recogida de datos sociales o culturales.

Ante lo señalado, se procura impulsar un proyecto de largo aliento para cultivar la sociología visual, no sólo con producciones en donde la fotografía y el vídeo son adoptados como instrumentos para y de la investigación social, sino como un campo de estudio de la imagen en el mundo contemporáneo y los distintos fenómenos que se pueden involucrar en ella: estudios sociológicos sobre el cine y el documental, investigaciones sobre consumidores y públicos y los imaginarios en torno algún fenómeno de la imagen social.

Para ello es necesario pensar no solamente en un curso que tenga que enseñar teoría, metodología y técnica con la fotografía y el video. Además de incluir un ejercicio de producción real y su post-producción. Puede pensarse en cuatro cursos: donde una unidad de aprendizaje sea dedicada a la sociología visual como

subdisciplina emergente e innovadora para la teoría y la metodología en las ciencias sociales, con la posibilidad de crear sociólogos que participen también en el mundo profesional de la producción audiovisual desde su propio perfil. Otra unidad de aprendizaje podría dedicarse exclusivamente en la fotografía y en la modalidad de acercarse al ensayo fotográfico, con teoría y prácticas incluidas. Una tercera unidad de aprendizaje es la del vídeo como herramienta y producto de una investigación social. Y finalmente, tendríamos un curso especial para la realización y producción documental de un proyecto, donde la investigación requerida ya este avanzada y este dirigida a los alumnos de los últimos semestres de la Licenciatura.

La idea de esta sociología visual tendría que caminar según las tres líneas ya señaladas por la etnógrafa visual Elisenda Ardévol Piera: Primera, como una herramienta donde la imagen sirve para la construcción de datos etnográficos y/o de campo, donde hay que enseñar el tratamiento de imágenes por computadora, en bases de datos y en programadores o software científico. En segundo instancia, la utilización de la imagen para la presentación de los resultados de la investigación: se proponen dos modalidades el ensayo fotográfico y el vídeo científico y/o documental. Y tercera incentivar el estudio de la imagen como cultura, para ello, surge la necesidad de colaborar inter-disciplinariamente y conformar pequeños laboratorios de sociología visual e incorporar líneas de investigación cuyo eje central sea la sociología de la imagen.

Bibliografía:

Ander-Egg, Ezequiel (2000). *Metodología y práctica de la animación sociocultural*. Madrid, Editorial CCS/Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas.

Ardévol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

Gaytán Santiago, Pablo y Guadalupe Ochoa Aranda (2011). "Video sociológico para la docencia y la investigación en CSH", en *El sistema Modular. Las ciencias sociales y las humanidades en el siglo XXI*. Colección Memorias. UAM-Xochimilco. Pp. 307-311.

Schwartz, Howartz y Jerry Jacobs (1995). *Sociología cualitativa. Método para la reconstrucción de la realidad*. México, Trillas.

Trejo Sánchez, José A. (2007). “De eso que llaman antropología visual”, en Jorge Arzate Salgado y Nelson Arteaga Botello. *Metodologías cuantitativas y cualitativas en las Ciencias Sociales*. Miguel Ángel Porrúa y UAEM. Pp. 209-227.

SOBRE EL PRIMER ENCUENTRO ACADÉMICO DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

En la semana del 25 al 29 de noviembre de 2013, un grupo de profesores e investigadores ligados a los laboratorios audiovisuales y centros de enseñanza de la antropología visual tuvieron una reunión en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. La valía del encuentro y sus conclusiones repercutieran seguramente en una mayor visibilidad de esta subdisciplina y en una incipiente organización para impulsar proyectos comunes para el financiamiento y difusión de proyectos en marcha.

La cuestión es que se trata de los mayores centros de producción audiovisual existentes y que forman parte de proyectos y programas académicos que cuentan ya con una trayectoria y experiencia en la materia. La novedad es que nunca se habían reunido entre sí, para compartir experiencias y exponer resultados de sus investigaciones, laboratorios, talleres y seminarios. Para aquellos otros espacios y grupos académicos que se asocian e incursionan en lo visual en las ciencias sociales, desde sus experiencias regionales o periféricas por no contar con presupuestos y recursos como el de las instituciones convocantes (UNAM, ENAH, UAM-I, Instituto Mora, UAEMorelos, INAH, CIESAS y Universidad de la Ciudad de México), el encuentro debe servir para sacar algunas enseñanzas y alentar el desarrollo de las subdisciplinas audiovisuales desde su campo de conocimiento.

Se destaca la participación del Laboratorio Multimedia para la Investigación Social dependiente del Centro de Estudios Sociológicos (CES) de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la UNAM. De alguna manera, es el centro que desde su creación en 2011, es el más reciente entre los participantes en el programa del evento. Y por otro parte, es el único que hace explícita a la *sociología visual* como su campo de trabajo y quehacer académico-científico: "Es un espacio que busca impulsar la investigación social basada en imágenes, así como el análisis de lo social con base en el enfoque biográfico y los géneros de la memoria, ligados

estrechamente a los lenguajes audiovisuales”, se puede leer en su página web (<http://investigacion.politicas.unam.mx/multimedia.ces/nosotros.html>).

En palabras de su director Manuel Ortiz Escámez, la disciplina de la sociología visual tiene menor trayectoria que su cercana la antropología visual. Aunque quizá comparta sus mismas reflexiones y dilemas en torno a justificar su campo de trabajo y diferenciarse o abrirse paso entre las demás subdisciplinas de su campo de conocimiento. La escasez de recursos y la reducida asociación de profesores y alumnos para su creación es lo que marca su aparición en una Facultad donde tuvo que competir por un espacio donde se pensaba que sólo la Licenciatura en Comunicación tenía lugar. Nos cuenta como anécdota: “empezamos con dos cámaras y nada más”.

Al respecto, nos parece que se asume que la pertinencia de una sociología visual mexicana está en construcción y es resulta tardía su desarrollo con respecto a otras tradiciones como la anglosajona. La obtención de recursos para su desarrollo será problemática mientras prevalezca esa idea de que la sociología instituida es puramente textual y que trabajar con medios audiovisuales supone unas capacidades técnicas difíciles de alcanzar por los sociólogos. Conviene anticipar que serán necesarias nuevas competencias para las cuáles será más conveniente un sociólogo que aprenda a manejar una cámara, editar y realizar producciones que un fotógrafo o técnico se formó como sociólogo visual.

Lo que representa el trabajo del Laboratorio Multimedia del Centro de Estudios Sociológicos de la UNAM es la posibilidad de que sociólogos ya formados y con un proyecto de investigación puedan incursionar con los debidos cursos y talleres en la realización audiovisual. Gran parte de los planes del citado laboratorio están en construir la respectiva plataforma multimedia de determinado proyecto o investigación comprometido con el mismo, manteniendo la dinámica del camino teórico y metodológico pero añadiendo el plus de una producción multimedia: sonido, video o presentación web. Seguramente esto les permitirá extender y vincular mayores posibilidades al laboratorio.

Para una experiencia regional como la nuestra, las posibilidades de relación y ejemplo están abiertas. Es necesario entonces vincular a un grupo de profesores y alumnos a un proyecto inicial de sociología visual relevante para sus investigaciones y proceso de titulación. Y quizá ya sea necesario plantear la necesidad de un espacio, como un cubículo para la planeación y preproducción audiovisual de una *sociología visual*, con el acceso a un mínimo de equipo como computadoras Mac, cámaras y videocámaras digitales para que alumnos y profesores puedan echar mano cada vez más de las herramientas tecnológicas que enriquezcan su trabajo y quehacer académico y de investigación social.

Después se presentaron dos de los diversos proyectos en marcha y por concluir del Laboratorio. Fue ejemplar la presentación de María Fernanda Castillo, quien es la directora del documental *Cantadoras. Memoria de vida y muerte en Colombia*. Al presentar una suerte de trailer de un trabajo mayor (unos setenta minutos), la autora se permitió algunas líneas de reflexión. La cámara se convierte en un recurso no sólo científico sino también estético. Un dilema que está presente al saltar de una sociología muy racional que encuentra dificultades al acudir al cine que es un medio más emocional y subjetivo. Lo que también derivó en una de sus propuestas más original: el arte como pretexto del acceso etnográfico. Resulta interesante como hacer un documental sobre la música y tradición de una comunidad de mujeres en la costa oriental de Colombia, le permitió acceder al conflicto social y la violencia cotidiana que de otra manera no hubiera sido posible registrar por las propias condiciones de guerra permanente y desconfianza hacia el exterior que prevalece en aquella región.

La experiencia de este trabajo documental llevó a los asistentes a establecer una suerte de adjetivos para el género mencionado. Ya que en palabras de la autora de *Cantadoras*, sí es necesario enfatizar el carácter de “documental etnográfico”, aquel basado primero en necesidades científicas aunque desarrolle cualidades estéticas, para caracterizar el proceso de investigación social subyacente al producto audiovisual obtenido.

DEL TOKÍN A LA RED: RITUALES DE INTERACCIÓN PUNKETA EN TOLUCA

Introducción

La presente es un avance de una investigación más amplia sobre las comunidades cibernéticas subalternas y el activismo audiovisual en el Valle de Toluca. Se presenta un panorama sobre el enfoque teórico y metodológico en proceso y algunos hallazgos relevantes. Es importante presentar algunas líneas de trabajo sugeridas para la construcción de una “sociología de las emociones y el espectáculo” de los jóvenes en el Valle de Toluca.

La obra *El tiempo de las Tribus*, del sociólogo francés Michel Maffesoli sigue siendo fecunda para concatenar algunas premisas sobre la sociabilidad en las modernas sociedades contemporáneas. Me permito recuperar dos que para el caso resultan pertinentes: la vida social en las pequeñas comunidades o agrupamientos juveniles en las ciudades, se escapa a la lógica del mercado y el contrato social basados en lo racional y lo contractual, elementos de la sociedad funcional e industrial. Para depositar su dinámica en lo emocional y afectivo, para construir una dinámica más horizontal y transicional que las relaciones basadas en el trabajo, la institución social (como la escuela y/o la familia) o la jerarquía de las clases sociales. Se presenta una emergente paradigma emocional para las relaciones en estos nuevos agrupamientos colectivos y posmodernos: su aspecto efímero, su composición cambiante y su inscripción local y cotidiana.

Por otra parte, al subrayar que estas expresiones escapan al orden de la racionalidad instrumental, se está entendiendo que una buena parte de la vida social se construye de otro modo. Lo que se expresa a través de una multiplicidad de rituales, de situaciones, de gestualidad y de experiencias que delimitan un espacio nuevo para el análisis social. Se trata de alcanzar la comprensión de esas redes de amistad y comunidades afectivas “que no tienen otro objetivo que el de reunirse sin objeto ni proyecto específicos, y que cada vez cuadriculan más la vida

cotidiana de los grandes conjuntos urbanos” (Maffesoli, 1990: 58). Hay que apreciar al particularidad de estas tribus metropolitanas o submetropolitanas (Gaytán, 2000) para comprender de mejor manera la infinita cantidad de reuniones afectivas y masivas que tienen efecto y lugar en nuestras ciudades y periferias urbanas. De ahí la invitación a estudiar las grandes concentraciones festivas con motivo de un campeonato de futbol, las tardeadas juveniles en las centros cerveceros de la periferia urbana y los conciertos de música banda y rock que proliferan en una relación de 3 a 1 en el Valle de Toluca (relación calculada según un seguimiento de estos eventos en todo el año de 2011).

La mayoría de los aspectos arriba mencionados se mueven impulsados por una fuerza común: los rituales de interacción. En la tradición de la nueva microsociología estadounidense, la obra de Randall Collins permite conectar las premisas del pensamiento de Emilio Durkheim con las aportaciones modernas de Irving Goffman y revitalizar el interés por las conversaciones cotidianas, los ritmos corporales, las emociones y creatividad colectivas. Según dicha esta teoría de las cadenas rituales de interacción, los rituales como hechos cotidianos de interacción común y focalizada, basan su efectividad, en la posibilidad de crear símbolos de pertenencia grupal, infunden energía emocional en sus participantes, mientras que los rituales fallidos la detienen. Pasemos a revisar con detalle dicha propuesta:

Los rituales de interacción: un modelo interpretativo

Partimos de la pertinencia del modelo macrosociológico de análisis que propone el sociólogo Randall Collins. Las conciertos en vivo son ejemplos canónicos de la serie de fenómenos que ocupan el interés por los rituales de interacción en las modernas sociedades contemporáneas. Son un mecanismos de “foco de atención común” y su respectiva “consonancia emocional compartida”. Las asistentes y participantes de este ritual comparten una atención hacia el género musical y sus representantes y asistir a una tocada o concierto, les permite diferenciar su estatus como adherentes, seguidores, fans o simpatizantes de tal o cual agrupación musical, artista consagrado o corriente musical en boga.

Lo que se pone en juego es una efervescencia colectiva distinta a la de escuchar música en un aparato musical, en la comodidad del aposento hogareño o en la soledad de la reproducción personal. Por ello, muchos adherentes y fans prefieren y son capaces de imponerse a la calidad tecnológica del CD o archivo digital, con tal de “haber estado” o “haber asistido” a tal o cual concierto o “función en vivo” de su artista o agrupación musical favorita.

Buscamos entender por qué aún las conciertos como espectáculo de masas, congregan a los jóvenes y es la música rock la que lleva una centralidad permanente en cuanto al cultivo del ritual de interacción público y convertirse en canon de imitación de otras corrientes populares en México: como los conciertos de banda, hip-hop, reggae u otro estilo musical y juvenil.

Un ritual de interacción (RI) contiene cuatro ingredientes o condiciones para su despliegue y reproducción:

1. Dos o más personas que se encuentren en el mismo lugar; de tal modo que su presencia corporal, esté o no en el primer plano de su atención consciente, les afecta recíprocamente.
2. Hay barreras excluyentes que transmiten a los participantes la distinción entre quiénes toman parte y quiénes no.
3. Los partícipes enfocan su atención sobre un mismo objeto y al comunicárselo entre sí adquieren una conciencia conjunta de su foco común.
4. Comparten un mismo estado anímico o viven la misma experiencia emocional (Collins, 2009: 72).

Una metodología renovadora: ciber-etnografía, redes y pantallas

Para la sociología y las ciencias sociales el reconocimiento de una nueva configuración de las sociedades dada la masificación de las tecnologías de la información y la comunicación mencionadas, se acompaña del reconocimiento de

una serie de cambios sociales y culturales que trae aparejada la apropiación y la incorporación generalizada de las mismas.

Este hecho ha generado también cambios en las técnicas y estrategias de investigación social apropiadas para considerar las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. Hay en el medio académico una emergente atención por las nuevas metodologías y técnicas de investigación que son necesarias y que se han puesto en práctica para trabajar en el mundo del ciberespacio y la Internet.

Las nuevas metodologías que se presentan sirven por una parte para reconsiderar las técnicas de investigación tenidas como clásicas y ponerlas al día junto a las innovaciones sociales y tecnológicas en marcha. Y como parte de este nuevo andar en la investigación social a poner en duda ciertas premisas incuestionables del trabajo científico puestas a prueba gracias a la aplicación de la “investigación online” y al estudio de relaciones y grupos sociales ubicados en el ciberespacio. En el primer camino las metodologías clásicas se enriquecen y ponen a prueba en nuevos territorios, pero conservando su esencia epistemológica y heurística. Pero en un segundo orden, pueden derivarse en nuevas técnicas que además de actualizar su uso en nuevas condiciones (entrevistas online, etnografía virtual, análisis de audiencias y estudio de redes sociales), pueden estar significando nuevos modos de investigar y generar conocimiento.

La irrupción de un campo tecnológico y digital en expansión desde 1990, ha trastocado y dislocado tanto una gran parte de los métodos de registro y acopio de la información como el mismo marco interpretativo de los mismos. Por un lado la emergencia de unas “nuevas técnicas de investigación” y, por otro, la aparición de “nuevos objetos de investigación” o temas de indagación sociológica originales (Sádaba 2000: 200). Este movimiento se ha construido en cuatro escenarios, que deja atrás a las técnicas clásicas aplicada a objetos clásicos (tenido como primero); para dar paso, a un segundo escenario, en donde las técnicas clásicas se aplican a nuevos objetos de estudio, una aplicación de lo conocido (encuestas y cuestionarios, entrevistas cara a cara, en grupo) a los nuevos fenómenos. Un tercer

escenario es cuando se da la aplicación de las nuevas técnicas para estudiar viejos objetos: como el estudiar cualquier fenómeno social a través del uso que se hace de las nuevas tecnologías. Y el cuarto escenario, que se conforma con la aplicación de nuevas técnicas para nuevos objetos: cuando se reconoce que hay nuevos fenómenos que requieren de nuevas técnicas. Se anuncia que las innovaciones tecnológicas han ido generando innovaciones en la investigación social sucesivamente desde el primer hasta el cuarto escenario a lo largo de los últimas tres décadas.

Nos detendremos en lo que respecta a la etnografía virtual y el análisis de las redes sociales en Internet. Como mencionamos su uso y adaptación es un continuo de que va de la emergente aplicación clásica a nuevos fenómenos a la innovación completa en cuanto reconfigurar una metodología apropiada para nuevos objetos de estudio.

En el caso de la etnografía virtual tendríamos más una metodología y técnicas de investigación que son aplicadas a nuevos objetos de estudio. La etnografía virtual o digital se refiere a técnicas de observación participante sin presencia física donde se practica una suerte de “observación flotante”: presenciar desde la distancia física la vida pública de un grupo social (Sádaba 2012: 204). La etnografía virtual es una simple etnografía que trata al ciberespacio como un campo a observar. Los objetos de estudio más habituales son individuos comunicando o conectados (el “otro conectado”, “ciber-otro” o “tele-otro” en la literatura de la ciber-etnografía), sus códigos de comportamiento online, la actividad de las comunidades online en listas de correo, foros, *chats*, *blogs* y redes sociales.

“La herramienta esencial de la etnografía virtual será la mirada por pantalla (interfaz visual) y el lenguaje escrito (en la pantalla) donde ahora hay que tener en cuenta los singulares códigos de escritura (juegos de palabras, contracciones y expresiones, jerga específica), los *timing* de tecleo [...] Sobre un canal de observación bastante diferente, generando la sensación de presenciar una subcultura específica” (Sádaba 2012: 204).

Las ventajas de esta metodología es que se dispone de todas las conversaciones guardadas al instante y transcritas en todo momento que investigador navegue o transite el espacio virtual. No hay que moverse de casa o del cubículo del investigador, se trata de un coste muy barato que el gastado en el traslado clásico a regiones o continentes ajenos. Una forma incorpórea de transitar comunicativamente a espacios públicos virtuales donde otros interaccionan.

La observación más o menos participante, por ejemplo, según los cuatro planos de Martyn Hammersley y Paul Atkinson (1994), donde una observación totalmente distante era contrastada por una observación totalmente participante y los grados intermedios sólo giraban en torno a la mayor o menor participación del investigador (participante como observador y observador como participante) y por contraste, en la etnografía virtual hay una mayor densidad en las posiciones intermedias (muchas más medias) que en la etnografía clásica. Las diferencias con la etnografía de antaño, es que la etnografía virtual busca la comprensión de comunicaciones mediadas tecnológicamente como culturas, la observación del investigador siempre es incorpórea, los espacios de estudio son no-lugares y disipan el concepto tradicional de distancia física y geográfica y el registro se enriquece no sólo con textos sino también con imágenes y videos en formatos digitales.

Una tocada subterránea: primera etnografía

Una tarde invernal, sábado anterior al día de los enamorados, fuimos convocados a propósito de un concierto donde reaparece Ñu Boxte y otras agrupaciones del hardcore y punk local: como ReIn, Desahogo Personal y Odio, en el parque del Ejido de Dolores en Temoaya. Lugar donde se encuentra la biblioteca popular La Chispa (Nurodhessi, en otomí), abierta y gestionada por un colectivo de jóvenes punks-otomíes.

El lugar se encuentra enclavado en el camino que lleva al centro ceremonial otomí, camino de Toluca a Temoaya; y por ahora entre las piedras y obras de la carretera a cuatro carriles que el gobierno del Estado de México, construye a un costado de

la recién estrenada autopista Lerma- Atlacomulco. Así es que por camino a medio construir, con polvo y piedras sueltas, se atraviesa gran parte de la ruta donde comunidades como San Andrés Cuexcontilán, San Cristóbal Huichochitlán y San Pablo Autopan serpentean el todavía existente campo al norte del municipio de Toluca.

La tarde polvorienta y seca nos permite deambular por caminos abandonados al bacheo y tránsito violento de los camiones con ruta a Temoaya. Grandes páramos que contienen todavía restos de la siembra de maíz y terrenos ganados por la urbanización precoz. Muchas casas en obra negra y tramos de camino sin servicios públicos mínimos como una pavimentación, banquetas y alumbrado. Carencias y presión urbana por ocupar los terrenos de comunidades y caseríos todavía dispersos.

En un pequeño parque público, se asienta lo que antes era una edificación para delegación o representación municipal. Ahora es ocupada por adolescentes punks que se han hecho de un sitio para recrear su cultura local a través de los pelos parados, los estoperoles, pantalones entubados y toda la parafernalia del hardcore. Es temprana la llegada de los principales grupos que tocarán y los vendedores ambulantes de siempre que ocupan lugares para vender discos compactos piratas, fanzines anarcopunks, afiches y parches con motivos punks. Lo demás es el cobro por la entrada a veinte pesos y/o la donación de libros para la biblioteca.

No faltan los jovenzuelos que hoy se inician en el ambiente de las tokadas y el punk ruidoso y contestatario. Entubados en pantalones y con tenis tipo puma, ahora apropiados por la marca converse, que seguramente compran en tianguis y mercados locales. Se esmeran por cumplir con el estilo del punk subterráneo y andrajoso, con sus pelos parados y copetes levantados con grasa especial. Deambulan y esperan, mientras los organizadores les venden vasitos de pulque y cerveza. Se trata de animar la tocada y dar tiempo a que todas las bandas estén listas para el concierto.

Un pequeño patio es el lugar destinado al baile de los asistentes, donde tendrá lugar el slam o baile alocado, con golpeteo y sin pleito que identifica a los seguidores de este género duro y rasposo del punk. Al centro una tarima donde se ubican los grupos musicales y una bandera negra con una hoz y martillo, que marca su adhesión a las ideas comunistas y radicales. Aunque el ágata propia del anarcopunk se encuentra reservada para las marchas y manifestaciones en la calle y plazas.

El cuarto de su biblioteca mantiene una estrecha simbología con el anarquismo. La temática de una buena parte de sus ejemplares y la cantidad de posters y afiches de eventos, marchas y reuniones anarquistas y punk que registran. No faltan las pláticas y recortes de periódicos con referencia a la otra campaña del Subcomandante Marcos y la reivindicación indígena en Chiapas. El recibimiento para los extraños es amable, no sin antes pedir explicaciones del interés por la visita a tierras distantes de la capital.

El resto es una típica tocada de hardcore y punk otomí. Un vertiginoso slam que contagia a todos y la extensión del horario, por el retraso en el inicio del concierto. Siempre se cita a una hora, en este caso las dos de la tarde, que poco tiene que ver con el desarrollo de los acontecimientos posteriores. Letras y voces son correctamente identificadas y predomina el respeto por la variedad de grupos presentes: por los punks a secas, los anarquistas que son considerados los más radicales y las bandas de otros lugares como Xonacatlán, Lerma y Metepec.

El sitio de la Chispa se ha convertido en un nuevo referente del movimiento punkhardcorero local. Junto al Kantón de San Andrés Huichochitlán que organiza eventos paralelos a las actividades de la otra campaña del EZLN y muestras de cine documental independiente, se han convertido en las dos experiencias colectivas que alimentan el punk del norte de la ciudad. El otro destino es el sur, ya en el municipio de Metepec, donde las apuestas comunitarias y colectivas punkosas también se experimentan en San Jorge Pueblo Nuevo.

Las tocaditas de hardcores y punk local se han enriquecido con eventos que buscan mayor acercamiento con la población. Como el sucedido en octubre de 2009, que fue convocado por diversos grupos, colectivos y artistas locales en un Segundo Festival Callejero, donde una variedad de actividades como conciertos no sólo de rock-punk se dieron cita, sino también actividades de literatura, danza y poesía, exposiciones y teatro guiñol. Bajo la idea de darle foro a la cantidad de artistas y creadores locales que buscan crear nichos y públicos, menos beneficiados por el Festival Quimera de la cabecera municipal, dirigido a cierto público y consumo cultural.

Según los organizadores¹, se trata de fortalecer la identidad cultural de aquella comunidad y acercarse a públicos específicos como el infantil para alejarlos de los videojuegos y la violencia urbana y social que a diario les arremete. Con la idea de fortalecer su imaginación y acercarlos al disfrute de la cultura más allá de lugares y espacios donde los adultos prevalecen.

El proyecto Ando-Ideando quiere presentar la otra cara de la moneda del consumo cultural, alejado de la enajenación cotidiana por el trabajo y el encierro casero para ver televisión y presentar otras actividades más gratificantes y participativas. Donde se echa mano de las redes de artistas, grupos y creadores locales que prevalecen en el municipio y que comulgan con la idea de acercarse y hacer menos ajeno el consumo cultural para la gente de pueblos y comunidades, que sistemáticamente son olvidados por los circuitos e instituciones culturales del municipio.

En esta experiencia se puede observar, por ejemplo, a las integrantes del grupo punk *suicidio*, repartir dulces e invitaciones a los niños asistentes a este festival. Presentando también la otra cara de la rudeza hardcorera, que es la realización de proyectos comunitarios con resultados más allá de la escena musical y el mundo subterráneo del punk: “callejero sí, pero comunitario y al alcance de la mano”.

¹ Se puede consultar el testimonio de los organizadores del Primer Festival Callejero en San Jorge Pueblo Nuevo, Metepec, en el video realizado por el colectivo Ojo del Deseo: <http://www.youtube.com/watch?v=2uO5RoPSeBo&feature=PlayList&p=8C45CD8990EF2F04&index=0>

El universo afectivo del tokín: segunda etnografía

Como parte de una etnografía pretendemos atestiguar y describir la diferencia entre los espacios de concentración musical en la ciudad de Toluca, toda vez que asistimos a la disminución de aquellos antros o lugares subterráneos y alternativos, que aglutinaban a seguidores fieles y activistas del movimiento hardcorero punk por nuevos que permiten mayores concentraciones, disponen de permisos oficiales para su realización, disponen de algún local seguro, tienen una propaganda comercial y están abiertos a toda una serie de fans, viejos seguidores y jóvenes consumidores de los diversos géneros del rock mexicano: al hardcore punk se le añaden una variedad de alternativas musicales en torno al rock urbano y rupestre, el heavynopal y el género gótico.

Quizá el lugar más emblemático y representativo, por su antigüedad (unos quince años) y poder de convocatoria entre la chaviza mestizo y otomí del norte de la ciudad (pueblos como San Andrés Cuexcontitlán, San Pablo Autopan y San Cristobál Huichochitlán) y comunidades de nueva ruralidad (San Antonio Acahualco, San Luis Mextepec y Almoloya de Juárez), lo sea la denomina Villa Rock.



Las tocasas en Villa Rock

Fuente: VillaRock Toluca/Facebook

Dicho lugar se encuentra en un solar enfrente de la Villa Charra de la ciudad de Toluca, en el camino que lleva a Huixquilucan al norte de la capital choricera. Se

trata de un espacio aplanado entre algunas viviendas de la población, que cuando no hay conciertos seguramente es un basurero, pero con cada concierto es amurallada con paredes de aluminio, a su interior se monta una gran grada, dispone de un enlonado de unos 100 metros cuadrados y se acondicionan un par de baños para hombres y mujeres.

Los tocadas o conciertos son difundidos hasta con un mes de anticipación en paredes ya tradicionales para se tipo de difusión y en postes de las principales avenidas periféricas como las avenidas de Isidro Fabela, Lerdo y López Mateos. Algunas paradas estratégicas cuentan con muchos flys y pósters, aquellas donde se conjuntan el mundo obrero del corredor Lerma -Toluca y el paisanaje de los pueblos suburbanos de la capital.

La presenta etnografía es acompañada por el video-análisis, donde el uso de la fotografía y la videocámara digitales son requeridas. Para el caso de la fotografía se prefieren recuperar aquellas realizadas por la propia comunidad rockera y para el video, la imagen levantada por el autor.

Los participantes pueden presentarse como los jóvenes que gustan de los diversos géneros y agrupaciones musicales que se dan lugar en Villa Rock. Inaugurada en agosto de 2012, como cambio de su sede en la Villa Charra. La mayoría entre los dieciséis y veintidós años, pero también una buena parte de jóvenes treintones que aún siguen de algún modo conectados a la subcultura hardcorera local. Todos reconocen las letras y nombres de las agrupaciones y la mayoría seguramente mantiene una memoria individual y colectiva sobre la vida marginal y urbana del arquetipo chavo banda rockero.

Les siguen los micro-empresarios del género, que son aquellos que se aventuran a movilizar recursos materiales y humanos, programando y haciendo llegar a cada uno de los grupos considerados. Mantienen un cuerpo de seguridad interno mínimo, con escasos quince o veinte jóvenes robustos dispuestos a sacar a los peleoneros, los alcoholizados e intoxicados y los que logran colarse burlando las paredes metálicas que circundan el solar. Hay uno o dos automóviles,

generalmente compactos y de modelos visiblemente pasados, que funcionan como ventanillas o venta de las entradas. No se ha estudiado aún en profundidad su membresía y representación comercial, pero algunos informantes nos dicen de que es la compañía grabadora Sonido Denver quién organiza las tokadas y quizá algunos representantes locales. Lo cierto, es que su personal es el mismo que participa en la organización de conciertos en el municipio de Toluca y Zinacantepec, como el investigador ha observado en la población referida y en San Antonio Acahualco.

Y finalmente se presentan los artistas y agrupaciones musicales que se convierten en el foco de atención de los asistentes al concierto. Son el pretexto y la razón principal de la tocada. Se convierten con el tiempo y el éxito en símbolos efectivos de la comunidad punketa y hardcorera o rockera del lugar. Todo el mundo puede corear sus letras y tener alguna historia mínima sobre sus principales producciones musicales, su personalidad en el escenario y su lugar en la amplia franja del rock nacional. Por su parte los cantantes e integrantes de cada agrupación parecen cumplir con su papel y representar cada vez que sea posible el rol que juegan como animadores, líderes y hasta gurús existenciales de los jóvenes.

En la asistencia a dos de estos conciertos (7 de octubre y 30 de diciembre de 2012), la relación emocional y afectiva de los jóvenes reproducía con enorme amplitud esa “solidaridad grupal” y “sentido de membresía” que se supone es el eje central de un “ritual de interacción”. Cabe mencionar que siempre hay una celebración o conmemoración en las fechas elegidas para cada evento: en este caso, el octubre en memoria a los movimientos estudiantiles de protesta como el del 68 y el diciembre la última tocada del año.

Una comunidad subalterna en red

Una red social recurrente entre los seguidores y agrupaciones del hardcore local, es la de *MySpace*². Se destaca porque en ella circulan *fly* de eventos y conciertos, opiniones y comunicación entre la comunidad hardcore y es posible subir tanto fotos, video como audio, este último aprovechado para presentar la propia música creada por los grupos locales cultivadores del género.

De este manera diversas agrupaciones y colectivos han logrado presentar su material musical en un nuevo circuito ajeno y alternativo al de las compañías disqueras y de radio que monopolizan el privilegio de promocionar o no a determinado género o banda musical; determinados por criterios mercantiles y de consumo que chocan contra una de las premisas del movimiento juvenil referido, la crítica al modelo de consumo y éxitos imperantes.

La incursión en la red les ha ampliado horizontes de comunicación y horizontalidad que en otros nichos de la sociedad sería imposible implementar sin un conflicto de por medio. Se trata de una realización tecnológica de la comunidad hazlo tu mismo, que desde sus orígenes ha inspirado a este movimiento juvenil.

La importancia central es que diversas agrupaciones (*Malditos Perros, Orines de Puerco, Escuadrón Anti-Todo, R.E.I.N, Desahogo Personal, Radio Navaja*) han subido su música y expuesto sus filosofías e historias de origen lo que les permite que sean ubicables y rápidamente aceptadas como ligas por sus seguidores, permitiendo que tengan una relación directa para saber de sus conciertos y principales creaciones.

² **MySpace** (escrito antes por la empresa como **MySpace**) es un servicio de red social propiedad de Specific Media LLC y la estrella de pop Justin Timberlake. Myspace fue lanzado en agosto del 2003 y su base se encuentra en Beverly Hills, California. En febrero del 2007, MySpace anunció que lanzaría una versión hispana para toda Latinoamérica, decisión que se concretaría pocos meses adelante. La base operativa se encuentra en Palermo, Buenos Aires y desde allí se comandan las acciones del negocio para los diversos países de la región. Actualmente la web se encuentra en fase BETA; sin embargo, MySpace Argentina, MySpace Brasil y MySpace México se encuentran actualmente en su versión completa y no de prueba.

En este momento se ha convertido en una "cadena virtual de interacción" que se destaca por su inmediatez, fluidez y facilidad para conectarse y navegar en sus nichos audiovisuales. Permitiendo interactuar mediante la organización de un perfil de usuario donde quien abre una página para sus amistades puede incluir información personal sobre su origen, gustos personales y motivos para entrar a esta red. La mayoría de las agrupaciones ha registrado su propuesta y el origen de su música en este rubro. Hay un menú entrada para poder subir video y otro para audio, que la mayoría aprovecha para recrear conciertos pasados y presentar sus principales actividades como un ensayo, una muestra de concierto en vivo o circular la producción de otras agrupaciones. En el caso del audio todos suben sus principales demos y creaciones, enriqueciendo la lista de reproducciones en espacio del portal. Finalmente, en el menú aparece una barra de opiniones donde circulan los comentarios de todos los visitantes, amigos en red o viajeros intermitentes de la experiencia virtual.

Algunos Perfiles de biografía y origen (tomados de cada una de sus páginas en My Space, transcritas como aparecen en línea):

"ORINES DE PUERCO; Banda originaria de Metepec, vecinos de Toluca que surge en el año 1991 como protesta ante la represión que establece el estado, esta banda busca denuncias mordaces a través de su música e ideología con un estilo PUNK ROCK BARROKO muy único, ha participado con bandas como; *Rosendo, Disidencia, Boikot, Reincidentes, Canallas, Stafas, Zirrosis, Konsumo Respeto, Vantroi, The Chekers, Dakidarría*, entre otras.... En el 2005 graban su material llamado basura editado de manera independiente y con letras reivindicativas y revolucionarias de Raúl-Rock. En el 2006 participó en la gira "AZTEKA TOUR VII" visitando ciudades como los Mochis y Hermosillo y actualmente esta por editarse un videoclip de las ciudades que visitaron... Actualmente Orines de Puerco son: Miguel Ángel "El Boti"; guitarra y pone la voz. "Layo"; el sonido Bajo y también la voz de Jorge "El Dylan"...

Kobardes. Nació en el ocaño del 2005 como un proyecto para combatir la apatía en la que nos sentíamos sumergidos (estábamos casi ahogados). Los primeros integrantes de la banda fueron Felipe, *Hielox*, y *Oskar*; posteriormente se

integraron Adriana y el Güero en los gritos y por causas de fuerza mayor tuvo que salir Felipe y entro en su lugar Mario. Este proyecto nació paralelo al *fanzine* punk "*Aktitud Inerte*" el cual es editado por nosotros mismos: *Kobardes*. Lo único que busca es que estemos conscientes del mundo en el que vivimos. Actualmente nos encontramos escribiendo y montando canciones nuevas para salir del set que ya tenemos y que todos los punks de Toluca conocen. Esperen más noticias pronto.

Desahogo Personal surge a principios de 1989 en el estado de México, como el primer grupo *punk* se forma con la convicción de expresar sus ideas e inconformidad con material propio a través del *punk-hardcore*, toman la iniciativa de crear una escena local con mas actitud y conciencia, demostrando la rabia y el coraje, elaborando *fanzines*, agrupándose en colectivos haciendo *tokadas* autogestivas, intercambiando material subterráneo, cambiando el falso concepto punk que la sociedad y los medios de comunicación siempre han mostrado y manipulado. Esto parecía un reto para el desahogo personal, ya que en aquel tiempo en Toluca, la música *punk-hardcore* no era bien aceptada por la banda que desconocía la verdadera ideología que hay detrás de la palabra punk. Desahogo personal a tenido varios integrantes, algunos han desistido al movimiento, en el año 1990 graban el demo lo que hemos dado el cual cuenta con 16 rolas... realizados bajo el concepto hazlo tu mismo. actualmente este demo existe en formato *Compact Disc*, con algunos temas mas. Desahogo agradece y agradecerá el apoyo incondicional de la escena nacional y especialmente a los estados de Oaxaca, Nuevo León, Querétaro, San Luis, Guerrero y particularmente a Toluca nuestra escena local... Por algunas circunstancias Desahogo Personal deja de tocar por algunos años sin dejar de apoyar de manera directa o indirecta la escena local y a sus bandas como *R.E.I.N.*, *Odio*, *Kesser Zose*, *Malditos Perros*, *Orines de Puerco*, *Miserables*. Durante estos años Desahogo Personal no ha dejado de creer en su ruido, su temática, su honestidad y en 2009 deciden regresar con algunos de sus integrantes de antaño como Lalo en la guitarra, Héctor la voz, y nuevos elementos como Ramón y el Hielos... Desahogo esta dispuesto a sacar mas rolas, grabar un nuevo *demo* y compartir con todos los camaradas el ruido y mensaje de desahogo personal... En fin Desahogo Personal más que una banda es una forma de vida. Salud...

Radio navaja es una banda originaria de Metepec, Estado de México. Formada hace un año, su propuesta musical es un juego de diversos géneros musicales, que van desde el *ska* al *dark*, pero sin alejarse de su influencia principal: el *punk*. Con un disco en su haber, ...la Suerte está Echada... han compartido escenarios con bandas nacionales e internacionales en diversos lugares de la república. Sus integrantes son: Alejandro (batería), Víctor (guitarra), Azucena (teclado), Erick (bajo y voz principal) ... Para invitarnos a *tokar* favor de escribirnos a: radionavaja@hotmail.com y radionavaja@yahoo.com.mx.”

A grandes líneas se han podido explorar que los saludos y la utilización de la comunidad para difundir eventos y conciertos de todas las agrupaciones convergentes es el uso dominante de la red. Para alguien que realiza ciber-etnografía es un fuente apreciable para obtener información de dónde será la próxima tocada y quienes participarán en ella. Es notable que la mayoría de las tocadas del género *hardcorero* tiene lugar en los municipios colindantes y periféricos a la ciudad de Toluca, como Metepec, Lerma, Almoloya de Juárez y Zinacantepec.

Con respecto a los contenidos de los mensajes predominan las invitaciones para asistir a eventos organizados por otras agrupaciones y felicitaciones por los materiales subidos a la red (fotos, video, audio) o las actuaciones de quienes han ya tenido algún evento o tocada. Todo ello según el lenguaje propio de la comunidad cargado de lemas anarquistas, mensajes antisistema, caló de barrio, groserías de camaradas, mensajes directos y concisos para exacerbar el sentimiento de pertenencia y adhesión que todos comparten y buscan cada vez que ingresan al mundo de MySpace. Se trata de extender el “cotorreo” previo a la tocada o extender la charla dejada de lado por dejar la esquina y la tienda donde se acabaron las “chelas” y “caguamas”, o bien de seguir comunicando lo que une y define a cada quien dentro de la comunidad punketa del barrio, el pueblo y la colonia; la furia contra el sistema y las relaciones de camaradería para con la banda de siempre, lo que les acompaña y la que les recrea en todo momento.

Conclusiones

El reconocimiento de una sociedad global mediada por el recurso de la imagen (mundo-imagen) como nunca antes se había dado, ha conducido a las ciencias sociales y a la sociología en particular a reconsiderar la pertinencia y los usos de materiales visuales en la investigación social. Toda vez que la masificación de las tecnologías y toda clase de *gadgets* (teléfonos celulares, cámaras de foto y video caseras, *tablets*) ha producido que los propios sujetos sociales tengan injerencia e intervención en las imágenes de su propia representación.

Ante cierto imperialismo de la imagen por parte de especialistas, políticos y antropólogos y sociólogos los sujetos y comunidades de individuos atesoran y circulan sus propias formas de representarse y presentarse en el mundo social.

En particular, para la sociología ha significado un desarrollo tardío de la subdisciplina visual. Sobre todo en un medio donde predomina el texto como material de uso y divulgación científica, la imagen apenas ha comenzado a reconsiderarse en el mismo plano de la investigación social gracias a los desarrollos de las microsociologías de los años sesenta y setenta.

Ahora ya no se trata sólo de acercarse y estudiar la imagen, sino de la mirada situada: el asunto de quién mira, a quién otorga la sociedad el poder de mirar, así como del propio acto de mirar y cómo éste produce a su vez conocimiento y poder (Serrano y Zurdo 2012: 225).

Actualmente desarrollamos este resurgir de la sociología visual, a tan sólo una década de su redescubrimiento. Con la finalidad de seguir trabajando el tema de la identidad y la contracultura en espacios de autonomía y colaboración social de nuevo tipo, como el de las redes sociales, para contrastar la novedad con la permanencia de los procesos de rebeldía, protesta y conflicto social.

A contracorriente de la proliferación de los no-lugares, también encontramos que el uso intensivo de las imágenes como forma de expresión de determinados

colectivos se ha estado apostando como respuesta contracultural y contra-hegemónica.

Con respecto a la identidad juvenil que nos ocupa, se registra el tránsito de la intervención corporal en los rituales de interacción de la comunidad juvenil hardcorera en el Valle de Toluca, del ámbito espacial y en vivo al de la recreación virtual y a distancia.



El ritual punk en pleno.

Fuente: VillaRock Toluca/Facebook

La presencia corporal sigue siendo relevante según la teoría de las cadenas de interacción referida, por lo que no se explicaría como aún los jóvenes prefieren seguir asistiendo a lugares abiertos cuando la calidad musical y la comodidad de los gadgets (iphone, ipahd, tablets, celulares, memorias USB) ofrecen mayor calidad de escucha y mejora de los inconvenientes de viajar y trasladarse a un sitio para escuchar al grupo musical o artista de preferencia.

En términos de consumo juvenil el circuito de conciertos rockeros significa la circulación de una serie de comunidad compuesta de vendedores ambulantes de discos y compactos, vestuario, tenis, botas y percings. Que responden al estilo propuesto por los jóvenes adherentes el rock, punk, rock rupestre y hardcore. Pero también del mantenimiento de una serie de agrupaciones musicales que quizá en calidad e innovación ya no presenten muchos aciertos, pero que siguen siendo

emblemáticos para este sector en particular, por ejemplo, Charlie Montana, Tex-Tex, Banda Bostik y El Haragán.

La asistencia a los conciertos de tales agrupaciones permitieron observar una serie de rituales fallidos debido a la presencia alcoholizada de sus cantantes y al afán de representarse más que como músicos en animadores de una serie de estereotipos ligados a su personas como la de “romper esquemas” y aparecer siempre como “originales” y “valemadristas”. Más que escuchar música los asistentes presenciaron la representación imaginaria de sus gurús culturales.

Para los jóvenes es una oportunidad de gozar y sentir en “carne propia” las leyendas en vivo del rock nacional. Con toda y su parafernalia y dramatización en el escenario se trata de una forma y estilo de vida que apoyan y creen sugerente. La estrella rockera es un ideal y un símbolo para estas juventudes excluidas del empleo formal, la educación superior y la familia integrada, que les permite recrearse como integrados y participantes de una “comunidad imaginaria” emergente.

Referencias:

Augé, Marc.

2007. “Sobremodernidad: del mundo tecnológico de hoy al desafío esencial del mañana”, en Dênis de Moraes, Coordinador, *Sociedad Mediatizada*, Gedisa, Madrid: 119-137.

Collins, Randall

2009. *Cadenas de rituales de interacción*, Anthropos, Barcelona.

Gaytán Santiago, Pablo

2001. *Desmadernos: crónica suburbpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.

Hammersley, Martyn y Paul Atkinson.

1994. *Etnografía. Métodos de investigación social*, Paidós, Barcelona.

Maffesoli, Michel

1990. *El tiempo de las tribus*. Icaria, Barcelona.

Sádaba Rodríguez, Igor.

2012. "Introducción a la investigación social online", en Millán Arroyo Menéndez e Igor Sádaba Rodríguez, Coords., *Metodología de la investigación social. Técnicas innovadoras y sus aplicaciones*, Síntesis, Madrid: 197-215.

Serrano Pascual, A. y Zurdo Alaguero, Á.

2012. "Investigación social con materiales visuales", en Millán Arroyo Menéndez e Igor Sádaba Rodríguez, Coords., *Metodología de la investigación social. Técnicas innovadoras y sus aplicaciones*, Síntesis, Madrid: 217-249.

Trejo Sánchez, José Antonio

2011. *Subalternidad y contracultura. Historia de tres protestas juveniles en el Valle de Toluca*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Morelia.

Internet:

s.d. Myspace, <<http://www.myspace.com/eskuadronanti>> [consultado el 28 de enero 2013].

s.d. Myspace, <<http://www.myspace.com/orinesdepuerco>> [consultado el 28 de enero 2013].

s.d. Myspace, <<http://www.myspace.com/kobardes>> [consultado el 28 de enero 2013].

s.d. Myspace, <<http://www.myspace.com/lunaaraceli>> [consultado el 28 de enero 2013].

s.d. Myspace, <<http://www.myspace.com/radionavaja>> [consultado el 28 de enero 2013].

LA JUVENTUD VIOLENTADA.

Sociología de dos películas: La historia breve y precoz de Sabina Rivas y Heli.

La idea de esta investigación y primer esbozo de un análisis sociológico en torno a la representación cinematográfica de dos películas, tiene su origen en el uso recurrente del material fílmico para trabajar con temas y contenidos de la problemática juvenil contemporánea en el aula. Ya que al proyectar y posteriormente polemizar sobre el trasfondo sociológico de algunas producciones contemporáneas, la dinámica de discusión entre profesor y alumnos alertaba sobre qué rasgos o modelos de análisis eran necesarios para centrar la atención en los asuntos propiamente sociológicos de la película por sobre aquellos propios del mundo cinematográfico (narración, manejo actoral, técnicas cinematográficas, éxito comercial, audiencias). Lo segundo más cercano a la crítica de arte o cine que al del oficio sociológico.

Aún más, la necesidad de interpretar lo social en la imagen y la imagen de lo social, obligaba a preguntar y reflexionar sobre el marco de la producción misma, más allá de ser un producto del ambiente de una época o de ser necesariamente un producto de un contexto social y cultural particulares. Es decir, como podemos mantener el análisis sociológico de una película en los términos de su propia producción sin demeritar los alcances de su creación y realización profesional dentro de un campo ajeno al quehacer científico.

De este modo, se ha hecho necesario incursionar y problematizar sobre las posibilidades de una sociología del cine, que mantenga la congruencia entre el interés por el producto fílmico dentro de un campo cultural específico (la cultura, el mundo del cine, los cineastas) y su manifestación dentro de un contexto social y cultural más amplios (retrato de una época o contexto particular, circulación de símbolos, parte de un imaginario colectivo, apego a una psicología de masas).

En este sentido, una película es entendida como imagen en movimiento cuya representación cuenta con un contenido intelectual y emocional que son un reflejo no directo sino imaginario de la realidad social. Así pues el cine es un fenómeno imaginario: parte de una realidad que la aventaja y se encuadra en el mundo de los sueños, hay una visión mágica del mundo; el universo del cine tiene un patrón o modelo que permite el encantamiento, lo onírico y la ficción, sin buscan falsear sino hacer efectiva la participación fílmica; y por último, está anclado en la subjetividad del hombre, nuestras necesidades, aspiraciones, deseos, obsesiones y temores se proyectan en su alma (Morin, 2011).

La magia del cine

Para Edgar Morín, el cine no es sólo el reflejo de la realidad, sino también algo que se comunica con lo imaginario. Como institución imaginaria el cine, es en parte realidad y en parte ficción. Nuestro autor estudia al cine viéndolo como un todo. Se estudia desde varias perspectivas o ámbitos. Comparte en general una teoría del reflejo. En esta teoría del reflejo se pone de manifiesto que el cine es un perfecto testigo de la sociedad, la historia, el entorno en general y es una fuente fidedigna para el estudio de los social. Por otra parte, en una posición más crítica como la de Morín, se entiende que el cine supera dicha teoría y que se distorsiona la sociedad, ya que los creadores del cine toman elecciones y construyen su propia visión. En este sentido, ya sea por acción u omisión, el cine es un documento de la sociedad.

El cine también puede ser entendido como una institución ideológica. En esta línea hay muchos ejemplos de cómo el cine puede exponer o transmitir una ideología, en el caso del cine de Hollywood y el "*american way of life*", el expresionismo alemán y las películas alemanas sobre la ideología nazi, las industrias cinéfilas en la india y china que exponen la propia ideología del gobierno o del grupo en el poder.

Una tercera línea de trabajo, es el estudio del cine como industria cultural. Dentro de este campo el interés se centra en las relaciones del cine con otros medios masivos como es el caso de la televisión, la cual se ha convertido en su

competencia más feroz. Esto ha impactado en la forma de filmar y hoy día en las formas no sólo de producción sino también de distribución: el cine doméstico, la industria del *video home* y las contaminaciones en el cine por explorar o explotar los movimientos típicos de la videocámara.

El cine o el hombre imaginario, cuya fecha de publicación data de 1956, es un esfuerzo del autor por comprender el universo de significaciones que irradia la naturaleza psicológica de la imagen. En esta obra Morin delimita claramente su empresa de análisis en temas que abarcan desde el tiempo/espacio, hasta animismo y las representaciones oníricas:

“El arte del cine, la industria de las películas no son más que partes emergidas de nuestra conciencia de un fenómeno que debemos captar en su plenitud. Pero la parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana, que es también evidente y oscura, como el latido de nuestro corazón, las pasiones de nuestra alma” (Morin, 2011: 12).

Además de sus intrincadas formulaciones sobre el pensamiento complejo, Edgar Morín dedicó gran parte de su preocupación y pasión intelectuales a la elucidación del *homo cinematographicus*. Inclusive filmó un interesante experimento documental denominado ***Crónica de un verano*** (*Chronique d'un été*) donde, en colaboración con Jean Rouch, reflexionan sobre el significado de la existencia y felicidad en diversos estratos de la sociedad parisina.

La denominada magia del cine reside en su capacidad de trasponer el juego de lo imaginario del hombre: sueños e imaginaciones desbordadas, donde no es posible aislar la proyección, la identificación y las transferencias recíprocas, hay que considerar igualmente el complejo de proyección-identificación que implica esas transferencias: “El complejo de proyección-identificación-transferencia domina todos los fenómenos psicológicos llamados subjetivos, es decir, que traicionan o deforman la realidad objetiva de las cosas, o bien que se sitúan deliberadamente fuera de la realidad (estados anímicos, ensueños) (Morín, 2011: 83).

Dentro de la complejidad de esta obra destacamos tres gamas de acercamiento al entramaje proyección-identificación, que nos permiten analizar un filme en su magia e imaginación:

1.- La afectividad lograda por el director para identificarnos con la situación y los personajes.

2.- La estética que vehicula la película entre la realidad y la ficción. Hay formas bien logradas de negociar la incursión de la realidad en la ficción y de esta última en la primera.

3.- La magia alcanzada por la cinta. Las escenas digamos bien logradas que permiten disfrutar, reconocer y sentir la historia de la película.

De esta forma, la consideración crítica del cine distingue los cuestionamientos: a) ¿Quién y en qué situación realiza la película y por qué? b) ¿Quiénes y en qué circunstancia la ven y por qué? c) ¿Qué es lo que se ve, cómo es que se ve y por qué connota lo que supongo? d) ¿Cómo valoro la película y con base en qué argumentos?

El comercio efectivo con la realidad

Las dos proyecciones tratan sobre los no ciudadanos: inmigrantes y trabajadores flexibles en nichos matrisos (fronteras, maquilas y regiones emergentes, guanajuato).

Muestran que el mundo de la violencia y la apropiación simbólica de la muerte es cotidiana y propia del mundo de los sicarios, las gangs, los bandidos o las maras.

La vulnerabilidad que aqueja particularmente a la juventud latinoamericana.

Hay en realidad un proceso de desjuvenilización con la difuminación de la idea de juventud como grupos en moratoria social.

El análisis de Sabina Rivas

Sinopsis: Con un título extensivo "La vida precoz y breve de Sabina Rivas" es la historia de una adolescente hondureña literalmente atrapada en la frontera entre Guatemala y México, la aventura violenta y dramática de tantos y tantos emigrantes sudamericanos asediados por la escandalosa connivencia y confabulación entre la policía de inmigración mexicana, las bandas violentas Maras, los agentes aduaneros y, en última instancia, el ejército guatemalteco. A ello se suma en Sabina el trato indigno al que se ve sometida en "El Tijuanita", club de alterne donde trabaja como estrella principal y sueña con cruzar a EEUU para empezar una vida nueva.

Filmografía: Los temas sociales, políticos incluso, aparecen en las producciones que ha dirigido a México, desde Voces inocentes (México, 2004), un acercamiento al salvaje y deshumanizado reclutamiento de niños durante la guerra civil en El Salvador, en los años ochenta. Y luego con un par de documentales de inocultable tintes políticos, fruto de la crisis electoral por la que atravesó el país hace seis años y cuyos títulos resultan lo suficientemente elocuentes por sí mismos: ¿Quién es el señor López? (México, 2006) y Fraude 2006 (México, 2007).

El argumento de la película está basado en la novela La Mara (Alfaguara, 2004), del escritor Rafael Ramírez Heredia, con guión de Diana Cardozo, y tiene en la producción a los periodistas Abraham Zabludovsky y Perla Ciuk.

El elenco de la cinta está integrado por Joaquín Cosío, Angelina Peláez, Mario Zaragoza, Miguel Flores, Tenoch Huerta, Nick Chinlund y Tony Dalton, mientras que los protagonistas son los venezolanos de Greisy Mena (Sabina Rivas) y Fernando Moreno (Jovany).

La vida como un infierno:

Los migrantes enfrentados a la Mara y las migrantes bajo la tutela de la corrupción y la prostitución.

El dominio ejercido con el miedo, la violencia física, el soborno y el poder del más fuerte.

Los protagonistas mismos enfrentados a un tabú original: el incesto entre hermanos.

Estrategias del Director:

Afectividad: Drama violento sobre el cuerpo y la integridad de la joven protagonista.

Estética: El burdel, la frontera y la noche como espacios donde ocurren los hechos y se cruzan las historias de los personajes. Tan reales como irreales por su violencia.

Magia: El deseo de cantar de la protagonista y el baile espontáneo con un videojuego.



Figura 1. La juventud traficada.

Fuente: La vida precoz y breve de Sabina Rivas, 2102, video, color, 115 min.

El análisis de Heli

Sinopsis: La película toma el nombre de su protagonista: Heli Alberto Silva, obrero de una armadora de autos en un municipio terregoso de Guanajuato (el estado natal de Escalante). Heli vive con su padre, su hermana de doce años, su esposa y el bebé de ambos en un cuarto de concreto de pocos metros cuadrados. Estela, la hermanita, es novia de Beto: un soldado cuyo entrenamiento militar lo hace vomitar de cansancio, algo que sus superiores castigan obligándolo a revolcarse en su vómito y a hundir la cabeza en el hoyo donde los soldados defecan. Después de que el ejército hace una quema de drogas, Beto viola el escondite donde sus superiores guardaron parte de lo decomisado. Aprovechando la devoción de Estela, Beto guarda su botín –dos paquetes de cocaína– en el tinaco de la familia Silva. Heli se da cuenta y se deshace de él, dando pie a represalias espeluznantes contra él y su familia.

Filmografía: Cinco años han pasado desde que Amat Escalante presentara *Los Bastardos* (2008), controvertido filme que, por diversos y obvios motivos, llamó la atención de la crítica cinematográfica en general. Cinco años durante los cuales la violencia, la injusticia y la corrupción en México se han recrudecido hasta rozar los límites de lo fantástico. La realidad alberga monstruos, y Escalante parece decidido analizarlos con *Heli* (2013).

Suele decirse que Amat Escalante hereda el estilo de Carlos Reygadas, a quien asistió en la dirección de *Batalla en el cielo y que ahora es coproductor de Heli*. Esta película, sin embargo, deja ver una influencia más grande del francés Bruno Dumont, uno de los directores más identificados del llamado *Nuevo Extremismo Francés: una corriente que agrupa a directores que muestran el cuerpo humano en cualquier modalidad posible de abuso y mutilación* (Gaspar Noé, François Ozon y Claire Denis, entre otros).

Desolación y muerte:

El horror de la violencia desatada en la llamada guerra contra el narcotráfico: levantón, tortura, ejecución, descabezados y colgados.

La república convertida en una gran páramo de desolación y tristeza.

La castración mental, física y psicológica de los personajes.

Estrategias del Director:

Afectividad: Noviazgo malogrado, efectos colaterales de una guerra fallida, decisiones personales desatan fuerzas impersonales brutales (comandos de la muerte, escarmientos en serie, actos fallidos de la autoridad).

Estética: Paisajes sin un asidero, manejos de cámara disruptores, el cerro del cubilete como símbolo descentrado, pobreza cotidiana y la tortura como espectáculo.

Magia: La tortura como espectáculo amoral y sin un pathos particular. El colgado como símbolo de la violencia social y cultural: un crimen sin castigo. Desaparición de los individuos como disolución de lo social.

Conclusiones

El complejo de lo real y lo irreal: No solo están superpuestas sino que renacen constantemente una de otra.

Lo imaginario cinematográfico necesita del espectáculo y quizá algo de escándalo. Son sus artificios.

La subjetividad de la música amplifica y consolida la objetividad simulada. En el caso de la película Heli, el fondo musical del grupo musical *Los pasteles verdes* resuena como una música de tristeza y abandono que acrecienta la situación de pérdida de los personajes.

En su sustancia desfilan nuestros fantasmas y las pesadillas de nuestra violencia contemporánea: jóvenes vulnerables, sin futuro y atrapados en un presente violento, mórbido y desordenado.



Figura 2. La juventud imposible.

Fuente: Heli, 2013, video, color, 105 min.

Fuentes consultadas:

Molfetta, Andrea (2011). "Naturaleza y personaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo", en Lauro Zavala, coord., *Reflexiones teóricas sobre el cine contemporáneo*. Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, Gobierno del Estado de México, Toluca: Pp. 45-57.

Morín, Edgar (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, Barcelona.

Solórzano, Fernanda (2013). "Heli de Amat Escalante" en Letras Libres, Agosto, México: <<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/heli-de-amat-escalante>> [Consultado el martes 24 de junio de 2014].