



**UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y JURIDICAS, AREAS DE LA  
COMUNICACIÓN.**

**Realizado por:  
MARIA DEL PILAR MINO CALDERON**

**Director del proyecto:  
MSc. Frantz Jaramillo.**

**Como requisito para la obtención del título de:  
Licenciada en Comunicación Audiovisual**

**Trabajo de fin de Carrera titulado**

**“Elaboración de un ensayo fotográfico de la barra brava en un periodo de 2014-2015  
“Muerte Blanca” de Liga Deportiva Universitaria de Quito (LDU).”**

**Quito, Agosto de 2015.**

## **DECLARACIÓN JURAMENTADA**

Yo, María del Pilar Mino con cédula de identidad 1719860395, declaro que la estructura de la presente tesis titulada " Elaboración de un ensayo fotográfico de la barra brava muerte blanca de liga deportiva universitaria de quito en un periodo de 2014-2015. ", presentada previa a la obtención del título Licenciada en Comunicación Audiovisual, se ha realizado bajo las condiciones de autoría en todo su contenido, apegada a las normas nacionales e internacionales sobre bibliografía y aportes de la investigación en la lectura de obras de diferentes autores que han sido citadas en el decurso de la elaboración de la misma. Por tanto, asumo responsabilidades que podrían devenir en caso de argumentarse lo contrario.

.....

NOMBRE: María del Pilar Miño Calderón

CI. 1719860395

## **Agradecimientos**

Agradezco a mis padres por todo su apoyo incondicional a lo largo de toda mi carrera, por los valores que me han inculcado y por darme la increíble oportunidad de tener la mejor educación profesional en mi vida, al igual que agradezco a mi esposo por el empuje y apoyo que me ha dado para la terminación de esta tesis.

Un agradecimiento de manera especial al Profesor Frantz Jaramillo por aceptar la dirección de esta tesis.

También agradezco a mis profesores a lo largo de mi carrera de comunicación audiovisual, que han sido de mucha importancia en mi vida estudiantil y hoy en día en mi vida profesional y laboral también, he aprendido mucho de cada uno de ellos, en especial a Ricardo Trujillo, Rita Rojas, Marco Lalama, Fernando Oña y Lobsang.

Y un agradecimiento a un ex colega del periodismo deportivo y un buen amigo, por su ayuda e interés en el tema de mi investigación, Andrés Villamarin.

## **Resumen Ejecutivo**

Esta tesis está enfocada en la investigación de la barra brava del equipo ecuatoriano Liga deportiva universitaria, denominada “Muerte Blanca” la cual tiene un fin de mediante un ensayo fotográfico describir y representar las características del modo de vida e ideologías , al igual que representar y conocer los tipos de interacción social a su interior a través de la imagen. Con los resultados de esta investigación se pretende dar a conocer otra información más interna y de comunicación grupal de una barra brava, en este caso una específica del país y el porqué de sus actitudes o características que las destaca.

## **Resume Executive**

This thesis is focused on the investigation about a hooligan group of one Ecuadorian's soccer team, LDU, called "White Death" which has the propose to analyze, and represent the types of social interaction to the inside of it through the image. With the results of this research are intended to inform other internal information and communication of a hooligan group and their attitudes or characteristics that stand out by a photoesay.

## Índice

### **1. Primer Capitulo**

#### **1. Primer Tiempo, Análisis de la comunicación y estructuralismo.**

- 1.1. Los elementos de la Comunicación
- 1.2. La Comunicación y la expresión oral
- 1.3. La Teoría de los Quebrantos de las expectativas
- 1.4. Estructuralismo
- 1.5. Semiótica
  - 1.5.1 La Semiótica del futbol como posibilidad de reflexión socio-cultural

### **2. Segundo Capitulo**

#### **2. Segundo Tiempo, Descripción y definición de las Barras Bravas en específico de La Muerte Blanca.**

- 2.1. La comunicación en Las Barras Bravas
- 2.2. Semiótica de las Barras Bravas
- 2.3. El proceso de Construcción simbólica de la Muerte Blanca
  - 2.3.1 Manifestaciones simbólicas
  - 2.3.2 Los canticos
  - 2.3.3. Otra simbología
- 2.4. Las Barras Bravas, identidad y pensamiento grupal
- 2.5. Las Barras Bravas en los estadios
- 2.6. Historia y descripción del termino Barra Brava y de Muerte Blanca.

### **3. Tercer Capitulo**

#### **3.1 Final del partido, Reflexiones alrededor de la imagen fotográfica**

#### **3.2 Ensayo Fotográfico**

- 3.2.1 La representación de la realidad en el ensayo fotográfico

#### **3.3 Filosofía de la imagen fotográfica**

3.4 Teoría de la imagen fotográfica

3.5 El fenómeno lumínico

3.6 Reflexiones sobre la fotografía

**4 Ensayo fotográfico MUERTE BLANCA**

**5 Conclusiones**

**6 Recomendaciones**

**7 Bibliografía**

## Introducción



El presente ensayo fotográfico intenta demostrar los modos de interacción, de pensar, y de vida interna de la Barra Brava Muerte Blanca de Liga Deportiva Universitaria y sus características.

El objetivo es contribuir con un documento basado en imágenes que describan a un grupo específico de sociedad, en tiempos y espacios determinados con su descripción historia.

Los comentarios, opiniones y actividad compartida con las personas integrantes de la barra fue de gran ayuda para elaborar este presente ensayo donde varios de ellos por medio de fotografías y entrevistas son los actores de este proyecto basado en imágenes informativas y artísticas.

El primer eje de análisis tendrá que ver con la posibilidad teórica que desde la comunicación se puede abordar con el fin de entender de mejor manera los procesos e interacciones que tienen que ver con las barras bravas.

De tal manera se abordarán como principales teorías como, el estructuralismo y teoría de los quebrantos entre otras. Se reflexiona de esta manera alrededor de la construcción simbólica que está detrás de las barras bravas y el fútbol y muestra la manera en la que se construyen los procesos de identificación de sus miembros entre si y en relación con el grupo en general y los espectadores fuera de su círculo de vida social.

Finalmente se aborda la fotografía, desde el punto de vista del arte, pero también desde el punto de vista del ensayo fotográfico, un retrato al desnudo de lo que se constituye como barra brava y por lo tanto de los miembros y algunas características que los definen.

No siempre fue posible fotografiar lo que estaba sucediendo ya que en varias ocasiones no permiten el ingreso de cámaras o a su vez no les gusta que sus rostros salgan en ellas por cuestiones de ocultar su identidad por protección hacia información para otras barras, ya que tienden a involucrarse cuando hay conflictos entre ellas. Para fotografiar hay que crear un ambiente de confianza entre las personas involucradas incluso para poder recibir información de ellas.

Es así que en el presente trabajo la fotografía se presta, desde una de sus prácticas metodológicas, discursivas y conceptuales para ayudar a construir un sistema representacional mediante el cual sea posible realizar una lectura de la estructura icónica en la que se constituye la barra brava como fenómeno social y cultural.

## **Primer Capítulo:**

### **1. Análisis de la comunicación, estructuralismo y semiótica.**

"Los seres humanos viven en comunicación"

Pearce, 1989.

La comunicación ha sido estudiada desde la antigüedad, se dice que el lenguaje es un gran poder debido a la capacidad de nombrar lo que no se ve, y de ocultar y revelar los aspectos de la realidad.

La información se diferencia a la comunicación ya que esta es solo parte de la misma, son datos procesados que conforman el mensaje que es transmitido.

La comunicación es el proceso continuo y complejo que no puede ser aislado, esto quiere decir que la misma siempre se encuentra en movimiento y cambio continuo; de la misma manera que “es considerada como un proceso en donde el comportamiento de los seres humanos o de otros organismos complejos manifiesta mecanismos psicológicos, situaciones y cualidades, que a su vez producen una serie de efectos cognitivos, emocionales y de comportamiento a través de la interacción con manifestaciones similares de otros individuos” (Teorías de la comunicación, Fernández, 2009, p12 )

A la comunicación también se la considera simbólica, mediante el cual el emisor y el receptor establecen una conexión en un momento y espacio determinados, para así transmitir, e intercambiar ideas e información comprensibles para ambos. Nos comunicamos mediante significados compartidos con la utilización de códigos.

Esta tiene un proceso a seguir el cual empieza con el deseo del emisor de transmitir un mensaje hacia un receptor específico el cual decodifique estos significados para que así sea comprensible y de tal modo que ocurra un feedback o acto dinámico de ida y vuelta entre emisor y receptor .

La palabra comunicación viene de la raíz Comunicare, la cual significa poner en común, lo interesante de este dato es que las palabras derivadas como comunidad también tienen mucho sentido con lo que es comunicación ya que una comunidad o sociedad necesitan de la comunicación para que así sea constituida o tengan información en común.

Uno de los modelos más influyentes de la comunicación es el de Harold Laswell, en 1964, el cual se basa en las preguntas, ¿quién dice qué? a quién? en qué canal? y con qué efectos? Laswell a la comunicación la define como el acto intencional de una persona el dirigir un mensaje hacia otra, es un modelo lineal. Para esto Shannon y Weaver retoman la idea inicial de este modelo y lo configuran aumentando elementos comunicativos, para de esta manera completar el proceso de feedback entre el emisor y el receptor.

En general hay varias formas de comunicarse, como lo son también los gestos, que involucran otro tipo de información y símbolos, por ejemplo; cuando uno está nervioso es común que no se pueda mantener las manos quietas o que se quiebre el tono de voz, así como cuando uno está alegre es inevitable sonreír, como se puede ver en el siguiente ejemplo con base a la temática de la presente tesis: cuando un equipo de fútbol está en un partido y uno de sus jugadores realiza un gol, a los aficionados del equipo realizador del gol, les gana la euforia y el entusiasmo que crea el gol, es casi imposible poder contenerse la pasión que se crea en ese momento donde los gestos se reactivan como con las sonrisas, los gritos, las manos levantadas y en varias ocasiones al movimiento del ritmo de una canción o mejor conocida como barra o cántico, al contrario que sería la reacción de la hinchada del equipo contrario, estos demostrarían gestos de tristeza, desánimo, manos a la cabeza o manos hacia abajo, uno de los gestos más pronunciantes es la manera de mover las manos y brazos lo más común es cruzar los brazos en signo de descontento.

Otro ejemplo es como comunica una persona con únicamente demostrar su forma de vestir, y en caso del fútbol podemos distinguir únicamente con los colores de su vestimenta de qué equipo es, en este caso está expresando su preferencia hacia un grupo específico, al igual con la manera de comportarse se puede diferenciar a los hinchas con los barristas. Esta forma de comunicar es mediante códigos específicos.

Cada vez que nos comunicamos con nuestros familiares, amigos, compañeros de trabajo, socios, clientes, etc, realizamos una conexión con ellos con el fin de obtener un significado. Es así porque el proceso de la comunicación es considerado como algo que nosotros queremos compartir con el resto, que surge de la necesidad del humano de ponerse en contacto con los demás.

## 1.1. Los elementos de la comunicación

El Código:

Este es un sistema de signos y reglas para combinarlos, que por un lado es arbitrario y por otra parte debe de estar organizado de antemano.

El proceso de comunicación precisa de un canal para la transmisión de las señales.

El canal: es el medio físico a través del cual se transmite la comunicación. Este canal puede ser el aire para las ondas de la voz o los medios de comunicación como prensa escrita, televisión, internet o radio sin excluir la comunicación corporal que tiene un conjunto de códigos distintamente codificados.

El emisor:

Es la persona encargada de transmitir la información o mejor conocida como mensaje, de tal manera que seleccione los signos que le convienen dependiendo que desea compartir.

El receptor:

Es aquella persona a quien se dirige el mensaje, tiene de por mano un proceso inverso que el del emisor, este descifra e interpreta los signos que le son llegados por parte del emisor y decodifica el mensaje.

Naturalmente debe existir algo para comunicar y este es el mensaje, el cual depende del espacio y tiempo en donde se encuentra y la manera en que el emisor desea difundir el mensaje.

Para que la comunicación sea simbólica, necesita de los símbolos, los cuales son una representación de fenómenos, por ejemplo: el sillón representa la cosa en donde nos sentamos, por otro lado los símbolos abstractos, y ambiguos nos permiten entender y conocer los pensamientos y sentimientos de las otras personas, como el amor se puede simbolizar por medio de gestos como rosas, anillo, o con un abrazo.

Las personas nos comunicamos utilizando el lenguaje, el conjunto de símbolos que sean de entendimiento común.

Hay distintas maneras de comunicación, esta puede ser verbal o escrita unos de estos símbolos es el alfabeto, pero también hay una forma de comunicación importante, que es la

comunicación no verbal la cual es utilizada la mayoría del tiempo, realizada mediante gestos, mirada, movimientos y posturas.

Hay personas que su comunicación es en base de gestos como las sordo/mudas.

La manera en que la gente se comunica es más importante que el contenido que se dice. Se considera que se comunica más en manera no verbal que verbal.

## **1.2. La comunicación y la expresión Oral**

La narrativa de los cánticos que componen las barras bravas se las puede reflexionar de distintas maneras, ya que en cada una de sus barras o canticos cuentan una historia o tienen un significado de antecedentes o de un objetivo por alcanzar.

De manera oral, es una de las tantas formas de expresión de su parte en contra o a favor de algo. De demostración de poder y de mandato.

La construcción de la narrativa de cada cantico barrista tiene por característica el involucramiento de tonos y de expresiones corporales que ayudan a dar sentido e interpretación al cantico en general.

La expresión Oral dentro de los canticos depende del espacio físico donde se realice y con relación al tiempo. Esto permite una buena interacción con el resto de integrantes de la barra, ya que de esta manera expresan o denotan que están a favor del equipo y apoyan a la barra.

Hoy en día por medio de las tecnologías también se pueden conocer expresiones orales de barras gracias a video conferencias, videos en internet , y conversaciones vía teléfonos móviles, los cuales para el movimiento de los integrantes de una barra les favorece, para sus reuniones, ordenes, decisiones, investigaciones, entre otras más utilidades.

“La irreversibilidad cambia su estructura y crea nuevas relaciones entre la historia y el mundo del presente en el que vivimos.” (Nuevos Avances en investigación Social 1, Ibáñez, Madrid, p 141.)

### **1.3. La Teoría de los quebrantos de las expectativas.**

Tiene un punto de vista comunicativo etnográfico ya que es una teoría presentada por Judee Burgoon y Jones en 1976, que habla sobre la comunicación no verbal y sobre las reacciones que las personas tienen cuando alguien quebranta los límites establecidos socialmente de manera inesperada de su espacio personal. Estas reacciones pueden ser emocionales, maritales y de comunicación intercultural.

Los seres humanos tenemos expectativas del cómo se tiene que llevar y como se da una conversación o interacción dependiendo del sujeto o sujetos con los que se va a tratar o mejor conocido como compañero de conversación y dependiendo del resultado que se quiere tener con la otra persona, se decide si se quebranta o no las expectativas.

Esta expectativa no es deseo ni alerta, es una predicción. Son normas culturales que se dan en distintas situaciones, estas dependen del espacio en la que se relacione o con la gente que se trata, como la familia y sus similitudes o aficiones, también depende del sexo, edades, personalidades y forma de comunicarse.

“Estas expectativas incluyen comportamientos como la distancia física durante la interacción, la expresión facial, el ritmo discursivo, el volumen de la voz, el contacto visual, la inclinación del cuerpo, el tacto, y muchos otros” (Teorías de la comunicación, Fernández, Galguera, 2009, p26)

La teoría de los quebrantos de las expectativas de Burgoon tiene su base en el trabajo de Edward Hall quien menciona la existencia de cuatro zonas proximáticas: Intima, Personal, Social y Pública.

Estas cuatro zonas se caracterizan de distintas maneras, en la distancia íntima; los comportamientos suceden en una distancia entre 0 a 30 centímetros, donde pueden tocarse y ver muy de cerca los rasgos faciales de la otra persona.

En la zona distancia personal, se da en un área de 30 centímetros a 1,20 metros, en el cual se está cerca como para tomar la mano del otro, en un ejemplo en cuanto al fútbol y la barra brava, el momento en el cual se puede distinguir esta distancia personal, es al alentar en el espacio reducido por la cantidad de personas que se encuentran en el mismo sitio como lo es en los graderíos de los estadios, pero que únicamente la interacción se realiza entre 2

personas .

La distancia social concierne de 1,20 metros a 3,50 metros.

La distancia Pública va más allá de los 3,50 metros, como por ejemplo cuando hay conversaciones más formales como entre el considerado líder de la barra brava y la persona encargada de la directiva del equipo al cual pertenece la barra.

En cuanto a la zona de territorialidad, es mas en cuestión de señalar un campo de dominio exclusivo, suelen tener conexiones personales como por ejemplo, al acudir al estadio de Liga, uno puede denotar que la Barra brava Muerte Blanca tiene su territorio establecido y con accesos determinados ya que deben ser únicamente para barristas y que verdaderamente apoye al equipo, mas no barristas de equipos contrarios.

Los humanos marcamos el territorio con marcas, etiquetas, despliegues ofensivos y actitudes de mando.



*Fotografía que representa la zona de territorialidad de la muerte blanca, en la que se puede notar como marcan el territorio con signos y etiquetas.*



*Fotografía que representa la zona de territorialidad de la muerte blanca, en la que se puede notar despliegues ofensivos y actitudes de mando.*

Un ejemplo de expectativa en el caso de las barras bravas, es que en Argentina por su cultura y su mayor información y experiencia en esa vida barrista, ellos tienen un reglamento de no hablar con medios de comunicación o personas externas de la barra sobre la violencia de la misma o en general del tema violencia en estadios argentinos, en cambio en el caso de Ecuador el decir o contar a personas externas de la barra sobre la violencia es una manera de demostrar más poder o la influencia que la barra tiene en otras y en la misma, como de un líder hacia el resto de barristas internos, únicamente cuando los problemas violentos como asesinatos o peleas fuertes se dan, es cuando no lo comentan para medios de comunicación masivos por cuestiones de protección individual.

En esta teoría existe una definición importante sobre el “el valor de recompensa del comunicador” que trata sobre dos preguntas que la persona se realiza a sí misma para así poder ver si quebranta sus expectativas en la conversación, ¿Qué puede hacer el por mí? Y ¿Qué me puede hacer a mí?, son varias las recompensas que el comunicador puede ofrecer hacia el otro, como sonrisas, abrazos, golpes, afirmación con el movimiento de la cabeza, atracción física o sentimental, poder, status, nivel socioeconómico, credibilidad, confianza y competencia.

## 1.4. Estructuralismo

Levi Strauss, el padre del estructuralismo lo define como

“Un sistema de elementos en el cual la modificación de uno altera al conjunto, una estructura pertenece a un grupo de transformaciones que pueden predecir algo.”

Una de las teorías más importantes que se va tratar en esta investigación, es el estructuralismo, ya que este se basa en un modelo comunicativo en el cual la modificación de uno de los sujetos comunicadores altera al conjunto, una estructura pertenece a un grupo de transformaciones que pueden predecir algo. En el caso de una barra brava uno de sus sujetos, como lo es en su mayoría de casos, el líder, si él toma una decisión esta afecta o recae en el resto del grupo, puede ser orden, pensamiento, actitudes, entre otras.

El estructuralismo es una metodología que habla de un sistema que sufre de transformaciones en conjunto.

Hoy en día el estructuralismo es también conocido e investigado como una herramienta técnica para analizar la realidad social. Como un sistema de relaciones, principalmente entre oposiciones como lo tuyo lo mío, lo natural y no natural, estas dependiendo de las culturas que están involucradas como puede ser el parentesco, las ideologías, las comidas, entre otras. Es la escuela que mira los rasgos separándolos de las culturas, presentando a esas estructuras que pertenecen a cada una de las culturas e individuos.

Levi - Strauss plantea que el paso de la naturaleza a la cultura es por la entrada del lenguaje. “El estructuralismo es un paso para la creación de las leyes de organización, que debían necesariamente gobernar una articulación tan compleja, armoniosa, sutil, como la que se puede contemplar y de la que no podía imaginar que fuera el resultado de una serie de azares acumulado.” (Comunicación oral fundamentos y practica estratégica, Fonseca, México, 2000, p 4)

Los sonidos emitidos, o los fonemas de la lengua, solo tienen realidad e importancia para distinguir significados y que mientras son aptos para distinguir esos significados, las pequeñas modificaciones que pueden aparecer en función de momento, de la hora o del minuto, no tienen importancia, lo que es importante es, por lo tanto, la relación entre los fonemas y no los sonidos del lenguaje en sí. Ahí es donde nace la estructura de una lengua.

Es tratar de entender cada una de las unidades, y entender que cuando ciertas unidades se

interrelacionan forman en ese momento un nuevo significado.

### **1.5.Semiótica**

Las herramientas con las que la semiótica cuenta para desarrollar análisis sobre fenómenos sociales tiene una difusión bastante amplia: en términos generales, una reflexión de tales características permite descifrar algunos importantes componentes que forman parte de las construcciones sociales, de sus imaginarios y de los cuerpos simbólicos de los que se constituyen para generar procesos de identificación y representación social a través de aspectos emocionales, sentimientos de pertenencia y la generación de un ambiente conflictual (Maffesoli. 2004. p. 250), a partir de las nociones de diferencia con otros individuos y grupos.

Existen otros enfoques o perspectivas desde las que puede ser abordado el tema. En principio, la consideración de la existencia un lenguaje propio y, por lo tanto, de una serie de códigos pertenecientes al grupo en cuestión, a través de los cuales se construyen o sostienen las identidades características de estos grupos.

La semiótica es la disciplina que estudia la vida de los signos al interior de una sociedad. Es el estudio de la relación entre el signo y la realidad. Algunos elementos que le conforman son: la señal, que tiene por finalidad generar una acción; el signo, informa un significado y evoca valores y sentimientos representando ideas abstractas de una manera metafórica o alegórica; el código es el cuerpo de leyes o reglas que su trabajo es asociar significantes y significados; el icono, mantiene una relación de semejanza con el objeto representado.

Las miradas semiológicas y semánticas permiten la interpretación de los universos simbólicos en los que se desarrolla la técnica de inmersión y la construcción acuerdos dialogantes.

La relación entre las dos perspectivas teóricas funciona de tal manera como plataforma necesaria para el desarrollo de un posterior estudio de carácter etnográfico, en el que sea posible entender el fenómeno como producto de una serie de construcciones simbólicas e identitarias a través de las cuales los barrabravistas se construyen para sí mismos un espacio de desarrollo personal a través del reconocimiento grupal y las satisfacciones que la

pertenencia al grupo le ofrece. Este conjunto de símbolos y construcciones están presentes en todo momento, algunos visuales, otros sonoros, táctiles, corpóreos; las manifestaciones que desde aquí se desprenden constituyen la materia de la que está hecho el análisis.



*Se puede visualizar algunos símbolos y construcciones que están presentes en todo momento, algunos visuales, otros sonoros, táctiles o corpóreos.*

Si el estructuralismo investiga y analiza la realidad social en base a sus elementos que conforman un sistema, en el caso de una barra brava, una sociedad o grupo, la semiótica gracias a sus elementos que son el signo, significado y significante estudia la significación de cada uno de ellos. Y de manera semiológica busca la significación de los humanos basados en conjunto de reglas de significantes, dentro de la sociedad. Antonio Paoli menciona a la semiótica como un estudio necesario para entender el estructuralismo.

### **1.5.1. La semiótica del fútbol como posibilidad de reflexión socio-cultural**

Las herramientas con las que la semiótica cuenta para desarrollar análisis sobre fenómenos sociales tiene una difusión bastante amplia y es que, en términos generales, una reflexión de

tales características permite descifrar algunos importantes componentes que forman parte de las construcciones sociales, de sus imaginarios y de los cuerpos simbólicos de los que se constituyen para generar procesos de identificación y representación social a través de aspectos emocionales, sentimientos de pertenencia y la generación de un ambiente conflictual (Maffesoli. 2004. p. 250) a partir de las nociones de diferencia con otros individuos y grupos. Las barras bravas, como se mencionó anteriormente, al estar vinculadas con uno de los fenómenos culturales más amplios de la época como es el fútbol se diferencian en ese sentido de otras formas tribales, sin embargo guardan y mantienen varias de sus características por lo que se puede aplicar aquí el análisis de la reproducción social que se da al interior de la barra brava como mecanismo de acceso a su propia semiosis, es así como Gaínza (2010. p.11.) introduce la categoría de “magnitud semiótica mínima” para explicar de alguna manera, cómo existen y cómo se dan tales procesos de significación del cotidiano. Una tarea nada banal si se toma en cuenta la importancia de significado y significante a la hora de construir discursos, imágenes y referencias mentales que sean capaces de generar movilizaciones y conglomerados con ciertos niveles de organización y jerarquía. Una de las opiniones compartidas entre autores dedicados al estudio de este interesante fenómeno sostiene que cada barra, de cada ciudad y seguidora de un cuadro determinado cuenta con su propio marco histórico y socio-cultural (garriga 2007) con lo que se llega a la conclusión de que cada una de ellas puede ser reflexionada persiguiendo objetivos específicos como aportes de reflexión social desde una perspectiva más o menos local por ejemplo, pero que definitivamente muestran características en común a partir de una serie de códigos y paradigmas construidos alrededor del deporte, del cuadro deportivo, pero además, de su propio espacio de participación como barrabravistas donde se despliega con mayor fuerza la representación de pertenencia en el individuo.

De hecho es en el fútbol donde los análisis sobre lo simbólico han logrado en cierta medida satisfacer la necesidad de entender el fenómeno y su magnitud, ya que el marco de competencia en el que se desarrolla el deporte, sumado al gran proyecto de difusión que lo acompaña son algunos de los elementos que desde el análisis histórico han acompañado su progresiva escalada hasta convertirse en lo que hoy es. El fútbol a través del tiempo se ha ido relacionando y en diferentes contextos con las nociones de lo nacional, lo popular, la

masculinidad, el honor, la fuerza, la disciplina mismos que se constituyen en algunos casos como valores propios de una sociedad civilizada y que en un segundo momento se conectan con ideales como la victoria, el éxito, el glamur y la opulencia. En sí mismo el fútbol puede ser interpretado como un intento civilizatorio de prácticas deportivas más arcaicas presentes en diferentes culturas y en épocas distintas logrando de esta manera establecer un vínculo infranqueable entre el deporte y la dinámica de las nacientes sociedades modernas. La *brillantez personal y la eficacia colectiva* (Bueno y Mateo, 2012. p. 25) el trabajo en equipo y otras competencias que sirven de modelo en muchos casos para el éxito personal en ámbitos de lo profesional, personal, afectivo, sexual, etc.

Los historiadores del deporte enfatizan continuamente en aquellos elementos de ritualidad o simbolismo buscando la relación o semejanza con su versión moderna y el discurso alrededor de su origen y consolidación se apoya en una suerte de legendario destino en el que el desprecio que las clases gobernantes manifiestan en un momento específico de la historia europea lo une simbólicamente con lo popular y fortalece su condición de ideal. (Yogui, 2008. p. 34), elemento este del que la presente investigación se ocupará más adelante y, ya en tiempos más recientes, las crónicas deportivas redactadas en la prensa escrita, el material audiovisual, cinematográfico y fotográfico de las primeras décadas del proceso de masificación del fútbol sirven como documentos útiles para investigaciones de corte etnográfico, sociológico o comunicacional. (Alabarces y otros, 2005. p. 22). Si son los grandes campeonatos, los grandes encuentros y los grandes jugadores aquellos componentes que han permitido la creación de la “leyenda del futbol” (Bueno y Mateo, 2012. p. 16), es también la fuerte adhesión social que el deporte-espectáculo ha logrado, lo que lo determina como fenómeno de la época, su capacidad de representar, es aquello que lo convierte, para muchos, en otro de los campos de batalla donde se resuelven conflictos regionales, nacionales o locales, nada más simbólico que el encuentro en la cancha de equipos cuyos países de origen están o han estado alguna vez en un conflicto armado, “la guerra por otros medios” (Op. Cit. p. 19) que de todas maneras se confirma como algo más que una retórica de lo simbólico a propósito de la violencia que el deporte genera como efecto colateral de aquello que él mismo impulsa, los colores de los cuadros deportivos e incluso sus nombres son en la mayoría de los casos creados a partir del lugar de pertenencia, ciudad o país de donde

proviene el equipo y al cual representa, donde el apoyo proveniente del público se consagra no ya como el simple aliento al cuadro durante un partido de fútbol sino como el respaldo individual y colectivo a un mismo país, a una sola bandera, se convierte de tal manera en un acto de patriotismo donde la cancha representa al territorio nacional y los jugadores a los soldados que lo defienden y logran la victoria frente al oponente o son derrotados por él.

La interacción entre los jugadores por su parte se convierte en otra fuente importante de análisis si se considera el hecho de existe en el fútbol un reglamento planteado como un paradigma a seguir para lograr el éxito, no solamente como resultado de un buen juego en equipo sino como de las acciones personales, las faltas y errores cometidos por un jugador son tan importantes como sus logros y victorias, de ello dependerá el desenlace de su carrera deportiva, la frase “solo pido que Maradona juegue con los pies” es una sentencia que persigue al jugador desde su histórica falta no marcada en el mundial del 90 (Bueno y Mateo, 2012. p. 24), el juego limpio es una cuestión de ética donde una vez más el fútbol y sus personajes, en tanto referentes del imaginario social se convierten en modelos a seguir, mártires o antihéroes de los cuales, los medios de comunicación y la opinión pública discutirán de forma abierta y duradera.



*La interacción entre los jugadores y la Barra son tan importantes como sus logros y victorias, de ello también tiene mucha influencia en el desenlace de la carrera deportiva de cada uno de los jugadores del equipo.*

## Segundo Capítulo:

### **2. Descripción y definición de Las barras bravas, en específico “La Muerte Blanca”**

La convivencia mantenida durante un año con la barra brava Muerte Blanca, me permitió entender y construir vínculos conceptuales que denotan los rasgos característicos que identifican a una sociedad en específico y a un mundo contemporáneo con sus manifestaciones en su entorno o en su hábitat.

Con una existencia de por lo menos medio siglo en América Latina (Grabia, 2009.), las “hinchadas” y su versión más violenta, las “barras bravas”, se desarrollan desde diferentes perspectivas como un fenómeno social, cultural, político desde diferentes perspectivas y fuertemente influenciado por un sistema económico que, en conjunto, atraviesan la psiquis de los individuos al punto de convertirse en pieza fundamental de su *modus vivendi*, de su cotidiano, de su entorno inmediato y, por lo tanto, en un tema complejo, cuyas manifestaciones se relacionan con diferentes áreas del conocimiento.

En primer lugar se considera a la “barra brava” como un proceso de interacción social dentro del cual se desarrollan procesos comunicativos en distintos niveles y de acuerdo a diferentes propósitos.

Las barras bravas se han caracterizado en la mayoría de países del mundo por su relación con episodios violentos, que en más de una ocasión han dejado pérdidas humanas.

Tal nivel de complejidad convierte a las barras bravas en la actualidad en un fenómeno de gran interés que permite, un acercamiento y una comprensión más amplia de aquello que se pone en juego alrededor de la actividad deportiva.

#### **2.1 La Comunicación en las barras bravas**

El análisis de las barras bravas como sujeto (colectivo) y espacio de interacción social de procesos comunicativos debe tomar en cuenta, como todos los procesos de esta naturaleza,

dos dimensiones esenciales: lugar y tiempo, que determinan el tipo o los tipos de comunicación que se plantean, y sus respectivos resultados.

La comunidad emocional es la que tiene por objetivo construir un marco referencial de las formas en que la comunidad trabajada en forma organizativa que les ayuda a enfrentar al mundo social y el control de la vida humana, como la injusticia, la restricción, la represión y las confrontaciones, con distintas barras, que es uno de los casos más hablados dentro de las barras bravas como también la forma de comportarse en el estadio o en espacios públicos. Los fines y las metas de la sociedad barrista se dan a partir de quienes se identifican en la similitud de ideologías, carácter, pensamiento, sentimiento y acciones.

La complejidad del proceso desde el punto de vista de la cultura indica que debido sobre todo a su “mala reputación” ante los medios de comunicación y ante varios sectores de la sociedad, las barras bravas se consolidan mediante la construcción de una identidad de “resistencia” y de rechazo a esa sociedad que los condena, lo cual fortalece en gran medida al grupo, le otorga notoriedad pública e incluso le brinda un proceso histórico.

De hecho, la posibilidad de una etnografía de la hinchada, y más específicamente de los orígenes del reconocimiento de la hinchada como protagonista de los encuentros deportivos, se construyen desde material de archivo: periódicos, grabaciones radiofónicas y transmisiones televisivas, comentarios realizados en periódicos locales generalmente relacionados con los episodios de violencia, protagonizados por estas agrupaciones; existen varias cronologías en las cuales se pueden encontrar algunos de los episodios más violentos de la historia del fútbol desde principios del siglo XX hasta la actualidad (Yogui, 2008. p.68), episodios que en la gran mayoría de los casos fueron televisados o narrados a través de la radio, o de cuyos violentos resultados se supieron posteriormente en la prensa escrita.

Este tipo de comunidades que en su mayoría en el Ecuador tienen más porcentaje de jóvenes dentro de ellas, proyectan mayormente sus creencias y características de manera colectiva, pero separada, a la memoria colectiva nacional.

Max Weber caracteriza a este proceso como: “Un fenómeno que se forma y desarrolla al interior de la vida cotidiana, en cuyas manifestaciones se hace presente la variabilidad y

mutabilidad de lo efímero.”

Es en el día a día donde se construye el sentido colectivo como un sentimiento conjunto que impulsa a las conversaciones, a las canciones creadas, a bailes y a las expresiones gráficas.



*Comunidades que en su mayoría en el Ecuador tienen más porcentaje de jóvenes dentro de ellas, proyectan mayormente sus creencias y características de manera colectiva, mediante conversaciones, canticos, bailes y expresiones gráficas.*

En una sociedad barrista también prima las relaciones interhumanas, como la regulación económico-política que se inserta el valor monetario como parte de la intermediación entre las personas.

“...si una célula interactúa con una molécula x incorporándola a sus procesos, lo que ocurre a consecuencia de dicha interacción no está determinado por las propiedades de la molécula X, sino en la manera como tal molécula es vista o tomada por la célula al incorporarla en su dinámica autopoética. Los cambios que ocurran en ella a consecuencia de esa interacción van a ser aquellos determinados por su propia estructura como unidad celular.” (Nuevos Avances

en la Investigación Social 1, Ibanez).

Las barras bravas son consideradas por muchas personas como un germen de la sociedad, que da lugar al nacimiento de nuevas formas de construir y pensar de la vida y las maneras de hacerlo colectivamente.

El poder dentro de una barra brava se lo materializa en una o varias personas que toman la voz de mando, usando la norma o regla.



*El poder de la voz de mando. En estas fotografías se denota la voz de mando de un solo líder en cada una de ellas. .*

*“el Estado no se define por la existencia de jefes, se define por la perpetuación o a conservación de órganos de poder.”  
(Deleuze, y Guattari, Mil Mesetas. Editorial Pretextos. España 2000.)*

## **2.2. Semiótica de las barras bravas.**

Las barras bravas, en el estricto sentido de su definición están consideradas como un sector *radical* dentro de comunidades más amplias conocidas en varios contextos como hinchadas, entendidas a su vez como el grupo de seguidores de un club determinado que asisten más o menos regularmente a los partidos para apoyar o alentar a su equipo favorito. La importancia del rol que cumple el hincha en el encuentro deportivo es la razón por la que se lo ha llamado “el jugador número 12” (Allende, 2005. p.5).

El hincha en el estadio también juega y lo hace animando a su equipo favorito a través de los gritos, cantos y porras, o bien ejerciendo presión social en el cuerpo arbitral para que marque

alguna falta o insultando o abucheando a los jugadores del equipo contrario durante la posesión del balón. (Op. Cit. p. 6).

El hincha se hace partícipe del encuentro lo asume como desafío personal y siente que debe dar lo mejor de sí para que el resultado sea favorable para su equipo, se ha hablado mucho en ese sentido de una suerte de sentimiento “inexplicable” que el hincha experimenta y lo obliga a seguir a su cuadro más allá de sus victorias o derrotas. En realidad se trata de un proceso sistemático de interiorización de los valores y referentes que se manejan alrededor del fútbol y se transmiten o lo han hecho durante ya varias décadas a través de los medios de comunicación por un lado y de generación en generación por otro, incluyendo para muchos fuertes vínculos familiares o interpersonales sostenidos a partir de la serie de interacciones que pueden surgir en el contexto de la identificación con el cuadro deportivo.

La barra brava es un grupo relativamente organizado, que en su caso se dedica principalmente a seguir, apoyar y alentar a su equipo favorito a través del uso de los colores del mismo en su vestimenta, banderas, pancartas, fuegos artificiales, cánticos con o sin instrumentos musicales, bailes y coreografías, algunos sinónimos como “porra”, peña o torcida son utilizados en distintos países para referirse a grupos de tales características (Alabarces, 2003. p. 54) reconocidos al interior de estadio entre otras cosas por ocupar las tribunas “populares” donde el espectador debe ver el partido de pie. Es en este sentido en el que la simbología del fútbol vuelve a plantear esa dualidad entre lo civilizado – incivilizado y por lo tanto un divorcio o segmentación entre élites y clases populares, relacionando a la clase popular con lo incivilizado – irracional y otorgándole el estigma de violencia y agresividad (Di Giamo, 2007. p.20), elementos que desde la simbología del deporte se constituyen como intrínsecos del mismo tal y como lo señala Allende(2005) en tanto, la “agresividad en el Hombre cumple con la función de adaptarse al entorno psicosocial en el cual se desarrolla. La agresividad se caracteriza de otras emociones por ser un evento que prepara al organismo para la lucha y la defensa.” (Allende, 2005. p. 5).

Definimos el concepto agresividad como toda conducta que tiene por objetivo dañar física o psicológicamente a otro organismo, sin embargo en el contexto deportivo el daño ocasionado

a los competidores opositores consiste en vencerlos dentro del marco de los lineamientos establecidos por cada federación deportiva. (Op. Cit, p. 6)

Es así que un juego agresivo no implica necesariamente un juego violento y la violencia en el terreno de juego comúnmente está considerada como una falta grave que amerita una sanción, de lo que se puede concluir desde el enfoque adoptado en esta reflexión, que de la misma manera que el fútbol institucionalizado ha llegado a reproducir la estructura social, palcos para las élites y graderíos para el pueblo, las barras, reproducen así mismo la lógica de la estructura del juego. “La popular” como fue denominada la “hinchada” por los periódicos argentinos en las primeras décadas del siglo XX (Alabarces, 2003. p.24), están incluidas al interior de las representaciones que el fútbol genera alrededor de los imaginarios sociales. Al nacer el concepto de hincha, la noción de pueblo se pierde dando paso a la posterior evolución del grupo (barra) con lo que, la noción de lo popular se le adjudica también como un proceso discriminatorio y excluyente. (Di Giano, 2007. p.20).

El nacimiento de lo que se conoce como barras bravas se asocia socio-históricamente hablando con el concepto de lo popular, una construcción simbólico - mediática que no tendría el mismo alcance de no haber sido sistemáticamente difundida en gran parte del globo. La barrabrava es ya un referente dentro de la sociedad contemporánea, de la que forma parte en diferentes contextos y bajo diferentes nombres, popularizado por el periodismo deportivo, pero además por el cine y otros espacios mediáticos y caracterizado por los episodios violentos que protagoniza.

Cuenta con una serie de elementos simbólicos y otras formas de lenguaje que permiten por una lado identificar a los miembros del grupo y por otro entender cómo se construye y mantiene el sentido de pertenencia por parte y entre los mismos. Al igual que sucede con otras formas tribales de la sociedad contemporánea, las barras bravas están formadas, en un porcentaje mayoritario por ese sector de la población cuya condición social es la juventud y por lo tanto, un sector de la población con hábitos de consumo y formas de representación propias, modos de hablar, modos de vestir, estilos de vida y elementos culturales propios dependiendo de los pilares y bases que lo sostengan y justifiquen ya sea al interior del grupo o en relación con el contexto.



*Las barras bravas están formadas, en un porcentaje mayoritario por la juventud, con hábitos de consumo y formas de representación propias, modos de hablar, modos de vestir, estilos de vida y elementos culturales propios.*

Existen extensos análisis que intentan reflexionar desde la semiótica los procesos que se dan, en este caso desde el punto de vista de la comunicación pero que a su vez atraviesan importantes ejes de reflexión desde diferentes disciplinas. Al hablar de identidad o identidades se habla de marcos referenciales que dan lugar al establecimiento de aquello que es una de sus principales características, la diferenciación. En el caso de las barras bravas se muestra a través de los códigos y símbolos que utilizan y a través de los que se manifiestan, sin embargo una de las características propias funciona dentro del establecimiento de un modelo o patrón común entre todas las de su clase, a raíz del cual se van desarrollando los principios que los rigen, los códigos que manejan y las prácticas que los caracterizan.

Una Barra Brava tiene características especiales, es decir formas particulares de consumo, estilos de vida, etc. Como, los colores, la pertenecía a un cuadro deportivo.

Algunas características, es que la misma esta subdividida en su interior por grupos pequeños, que se separan y reconocen entre sí, no por el hecho ya de ser “barrabravista” sino por el específico cuadro del que su comunidad forma parte, por lo que, aun cuando un análisis semiótico de las barras bravas es viable en términos de sus características comunes, la posibilidad misma de una semiótica del fútbol y por lo tanto de las barras lo es, en la medida de su complejidad estética, es decir de sus formas y de los contenidos de aquellas, significados y significantes, en tanto que proceso mediado por distintos tipos de lenguajes que pueden ser analizados de forma particular para entender el rol que cumplen al interior de una totalidad y; como una parte del todo en interacción con las demás que lo conforman.



*Una Barra Brava tiene características especiales, es decir formas particulares de consumo, estilos de vida, etc. Como, los colores, la pertenecía a un cuadro deportivo.*

### 2.3. El proceso de construcción simbólico de la “Muerte Blanca”

Una de las barras bravas existentes en el Ecuador, la “Muerte Blanca”, *Simo Häyhä*, cuyo significado principal proviene de lo que se podría llamar un trastorno del lenguaje y la memoria, se genera en un contexto de jerga y determina el resultado de la ingesta excesiva de drogas, lo que genera una serie de síntomas, entre los cuales se encuentra una repentina y agresiva baja de la presión sanguínea, lo que a su vez se manifiesta en vómito acompañado de una palidez repentina del individuo. De allí proviene el término *la blanca* o *blancas*; el malestar que provoca se lo relaciona con un muerte temporal que da como resultado la combinación de ambos términos; aunque este lenguaje es conocido solo en ciertos medios y estratos sociales, se articula directamente con el estereotipo de “drogadictos” o borrachos, con los que se ha catalogado a este sector específico de la hinchada del cuadro deportivo. La denominación *funereros* no se utiliza por su parte dentro de este mismo esquema, sino que trata más de una derivación propia del contexto de la barra.



“Muerte Blanca”, *Simo Häyhä*

Una tercera definición clave dentro de lo que se podría llamar una estructura interna de la barra es la de *descamisados*, que en este caso surge de una de las manifestaciones propias del grupo: el desprenderse de sus camisetas al momento de alentar al equipo durante el partido; sin embargo, la palabra misma genera otras connotaciones al estar integrada con representaciones de carácter social: el *descamisado* se refiere a una condición de pobreza por una parte, pero de entrega al equipo por otra; sacarse la camisa en el marco de un enfrentamiento es una clara señal de agresión defensiva u ofensiva previa a la lucha cuerpo a cuerpo; el significado que se desprende de la actitud del descamisado puede, por lo tanto, ser interpretada como la posibilidad latente de un enfrentamiento con los rivales.

Como se mencionó anteriormente, en tanto formas tribales, las barras bravas comparten con otras barras y con la hinchada, en general, una serie de manifestaciones y estructuras de representación similares. Los cánticos, banderas (trapos), en algunas ocasiones instrumentos musicales, fuegos artificiales, etc., son utilizados por las distintas agrupaciones durante el partido con el fin de apoyar al equipo pero, además, como posibilidad de mostrarse, de destacar ante los otros sectores de la misma hinchada y de la del equipo rival. En este caso se analizan las características particulares de la muerte blanca en cuanto a algunas de las características antes mencionadas, determinados de esta forma, los medios específicos mediante los cuales se puede identificar por un lado pero, además, interpretar los significados de los diferentes usos y formas de lenguaje a través de los cuales la barra brava se manifiesta.

### **2.3.1. Manifestaciones simbólicas**

En cuanto a lenguaje, tales formas expresivas forman parte fundamental de las prácticas habituales de una barra brava, encierran, entre otras cosas, una especie de discurso construido en interacción directa entre el grupo y su entorno social. La barra se diferencia a partir del rechazo a las normas establecidas por el contexto social en varios niveles. Al interior del estadio, por ejemplo, se desarrolla una actitud desafiante, en primer lugar, con el resto de la hinchada que busca también diferenciarse de esta clase de agrupaciones promoviendo un discurso de sobriedad y buenas conductas al interior del estadio, antes, durante y después de

los partidos. Existe un sentimiento de rechazo y exclusión, en la ubicación misma de los hinchas en los graderíos del estadio. El estadio reproduce las estructuras sociales, los palcos, tribunas y graderíos diferencian al espectador en términos de acceso económico y, por lo tanto, de estatus social. Así, el sector donde se ubica la muerte blanca es el de más bajo acceso económico. Esta es una de las razones por las que se relaciona a los miembros de la barra con jóvenes provenientes de barrios marginales, aunque los entrevistados señalan que la mayoría pertenece a la clase media, con escasos recursos económicos y, por extensión, dentro del imaginario social con un nivel cultural bajo. Esto, en materia de lenguaje, resulta particularmente interesante, ya que al analizar la diferente simbología, los códigos, los usos y la articulación del lenguaje que manejan los barristas en sus cánticos o en la construcción de su “imagen” grupal, nos encontramos con lo que se podría llamar un manejo “ingenuo” del lenguaje escrito. Por ejemplo, la construcción de las frases, párrafos, o estribillos de los que están formados los himnos y cánticos carecen en la mayoría de las ocasiones de una métrica básica, falta de rima o concordancia y, en otros espacios donde los barristas utilizan el lenguaje escrito, redes sociales, páginas web u otros, es muy común a más de la permanente escatología, la ausencia de reglas ortográficas o principios de redacción que hagan coherentes los contenidos con los que los barristas se comunican entre sí y con otras barras aunque en algunos casos de manera indirecta. Esto muestra una formación más bien limitada en este campo, aunque se presume que la mayoría de barristas son jóvenes de entre 17 y 25 años, parte de los dirigentes y miembros más antiguos superan ya los 30 años y algunos de ellos cuentan con formación universitaria.

### **2.3.2. Los cánticos**

Para el análisis en este contexto se han escogido cuatro cánticos que encierran, según los criterios de este análisis, algunos de los elementos esenciales que permiten una mayor comprensión de los procesos de semiosis y representación que se desarrollan al interior de la muerte blanca como espacio de interacción y representación social. Se han escogido de tal manera cuatro cánticos que encierran algunos de los aspectos a partir de los cuales se construye la identidad y la pertenencia al grupo; el análisis encierra los ejes de masculinidad,

violencia, consumo de drogas y alcohol, y marginalidad social y necesariamente alrededor del sentimiento de pertenencia con el equipo:

## I

Liga para mi es la vida  
Por eso vengo a alentarte  
Si soy un borracho, si soy un perdido,  
Si soy mujeriego, si soy un bandido.

Yo vago en mi mundo, Yo soy vagabundo.  
Mi vida a nadie le importa, ni el camino que llevo,  
A nadie le pido, a nadie le debo.  
Yo corro al torero y también al placero.

## II

Se Llama Muerte Blanca  
Le dicen funebrero  
Te sigue a todo lado  
Porque le sobran huevos  
Y es tu gente que está siempre en las buenas  
Y en las malas mucho más  
y más  
y más  
y más  
Dale albo  
hay que ganar  
Esta banda loca te va alentar  
Yo jugué en La "B"  
Yo Jugué en Japón  
Donde tu estés  
Yo Voy A Estar

### III

Rey de Copas lo más grande de EcUador...!  
no quedan dudas! ...  
los trofeos que exhibimos en la vitrina...  
de la casona...  
se lo dedicamos a la prensa que habla mal...  
la prensa mona ! ...  
dale albo, dale dale dale albo, dale dale dale albo  
VAMOS LOS CENTRALES !

### IV

Centrales hoy HaY q ganar no podemos perder  
no te deja de alentar la gloriosa “MB”  
De visitante o de local siempre vamos a estar  
mi vida yo te la doy xq eres mi pasión  
Y aunque no se logren los resultados estamos siempre descontrolados  
xq te amo yo soy asi te necesito para vivir  
Si vas perdiendo si vas ganando la banda siempre estara alentando  
xq te llevo en el corazon dejamos todo en el tablón

Debido a la magnitud que las barras bravas han tenido en países como la Argentina y el Brasil, muchas de las formas típicas de manifestación y expresión de la barra tienen su origen en estos países; de hecho, la misma definición de barra brava tiene su origen en el primero. El *aguante*, entendido como la resistencia y el compromiso que los barristas sostienen en relación con su equipo, está presente de manera permanente en los cánticos de manera implícita y explícita. Frases como *Liga para mi es la vida* se relacionan directamente con *en las buenas y en las malas, gane o pierda, siempre a tu lado*; son frases que hacen alusión a una “entrega” de parte de la persona y del grupo en general a su equipo. “Yo me dedico a Liga” es una de las frases que se desprenden de una de las preguntas realizadas en

la entrevista con uno de sus dirigentes, quien también asegura que pertenecer a la barra va más allá de asistir a los estadios, se trata de una actividad de tiempo completo que trasciende al estadio como lugar de representación. El cántico número IV es posiblemente el que mejor demuestra dicha afirmación, ya que es donde el texto se refiere casi en su totalidad al papel que desempeña la barra durante el partido. También en el cántico III, se hace referencia directa al equipo, a su condición de campeón, portador según señalan de los mayores títulos o reconocimientos en materia de fútbol a nivel latinoamericano.

Desde la perspectiva de género resulta notorio que la mujer en los estadios es una protagonista relativamente reciente dentro de las hinchadas del fútbol. En el caso de la muerte blanca, el rol que desempeñan es siempre secundario. Aquellas mujeres que forman parte de la barra lo hacen a partir de su relación con los miembros varones, no forman parte de la toma de decisiones y no son nombradas ni reconocidas como miembros activos. Se trata más bien de las novias o esposas que acompañan a la barra brava y de quienes se espera una especie de renuncia a su feminidad, uno de los dirigentes entrevistados para esta investigación señala:

Por otro lado la feminidad está incluida eso si dentro de un esquema de sexualidad, el barrabravista es *mujeriego*, le *sobran los huevos*, y no establece compromisos más que con el equipo al que defiende con pasión, características éstas que lo confirman como un hombre, dominante y vencedor. Aunque en los cánticos expuestos no se encuentran ejemplos expresos al respecto, resulta también muy común la feminización del otro, del oponente, con cánticos en los que se hace referencia a la homosexualidad o a la condición de “mujer” como características del oponente. (Guismo, febrero 2011)



*La feminidad está incluida hoy en día en las barras, los cánticos confirman al hombre como un dominante y vencedor.*

Las drogas y el alcohol, señalan los entrevistados, van de la mano con la barra brava. Uno de los cánticos no incluidos en este análisis reza:

O largas la marihuana, o te vas para el cajón.  
Me lo dijo una gitana yo no le quise creer  
Yo le sigo dando al vino, a los fasos y al papel.

Las palabras *largas* y *faso* provienen claramente de un lenguaje popular extranjero; también se menciona abiertamente el consumo de *marihuana*, *vino* (que en este caso connota a las bebidas alcohólicas en general). En el caso del primer cántico, se manifiesta abiertamente por parte de los miembros de la barra la condición de *borracho* y *perdido*, conceptos directamente relacionados con el consumo de alcohol, en el primer caso, y que puede incluir por efecto connotativo el consumo de drogas, en el segundo.

La violencia desde el punto de vista semiótico se constituye como cualquier otro proceso de semiosis; es decir, en un conjunto de significados y significantes que se relacionan e interactúan entre sí para generar un todo simbólico; se puede establecer, en tanto grupo organizado, una comparación con lo que en un ámbito empresarial y de diseño se conoce con el nombre de imagen corporativa: la manera en la que una empresa se muestra a su público.

Ser barrabravista implica una categoría, un estatus que sus miembros defienden a pesar de los estigmas que conlleva. El miembro de la barra brava se asume como un peleador “que no corre” y existe en el contexto de las típicas formas de agresión; algunos “códigos de honor” que se manejan con respecto a las peleas o enfrentamientos cuerpo a cuerpo. Los cánticos en varios casos hacen énfasis en aquellos equipos que consideran principales rivales y utilizan formas despectivas que tienen que ver con discriminación social, racial, sexual y moral. El *torero* o el *placero*, son alusiones más o menos indirectas a sus oponentes. En el fragmento: “Ya lo corrimo’ al quito y no pasó nada, vamo’ a correr al nacho q es un cagón.”, la alusión al oponente es directa. “Somos cerrados” implica no tener relaciones de ningún tipo con una persona perteneciente a otra barra u otro equipo, la noción de familia una vez que como núcleo se convierte en algo que hay que proteger y que a la vez protege.

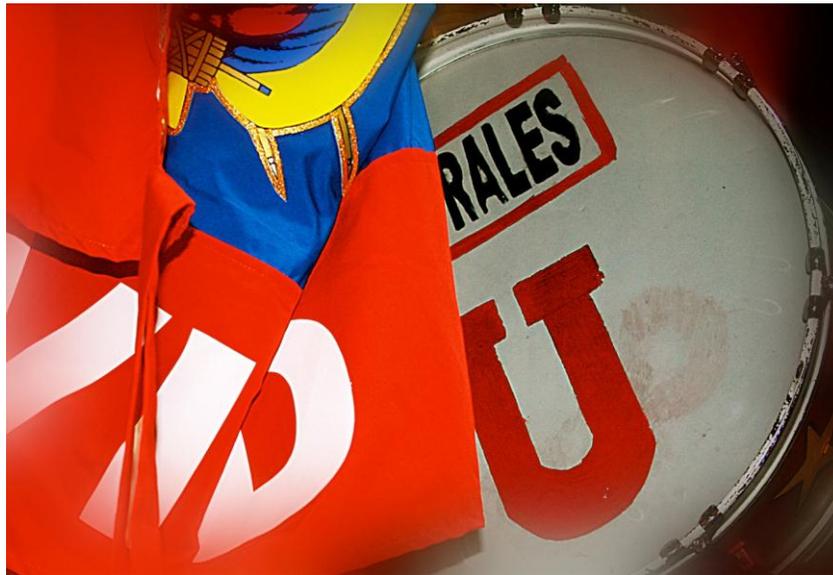
Finalmente se encuentra en el cántico número III una interesante alusión a la *prensa mona*, de donde se desprenden algunos significados importantes. En primer lugar se deriva de ello que no existe una buena relación con algunos o varios medios de comunicación y prensa deportiva y, por otro, que se trata de una rivalidad con tintes de regionalismo, un mal que ha tenido serias repercusiones a lo largo de la historia política y cultural del país, pero que se mantiene en este contexto como una de las razones del desacuerdo, de la diferencia.

En este sentido uno de los entrevistados comenta: “a los monos se les gana en su propio estadio”. Esta afirmación no se refiere al partido de fútbol, sino a la fuerza de la barra, a la cantidad de cánticos que interpretan en un partido, la fuerza de sus tambores o la intensidad de las bengalas que utilizan. La prensa por supuesto forma parte del imaginario de los barristas en el contexto de violencia, ya que para muchos de ellos la prensa “promueve el enfrentamiento” entre las barras; se “anticipa” a los acontecimientos y genera expectativa con respecto a la posibilidad de que se desate la violencia. De las entrevistas realizadas se desprende también que el descontento con los medios deportivos no es solo a nivel regional, debido a que dichos medios se refieren en la mayoría de los casos a las barras bravas condenando sus actos y formas de alentar a su equipo.

### 2.3.3. Otra simbología

Las camisetas, banderas e instrumentos que utilizan estos grupos se constituyen en sí mismos como símbolos, pero además contienen a su vez toda una serie de signos y símbolos sobre los que vale la pena detenerse por unos instantes. Con una cromática y una tipografía más o menos definidas, es posible realizar una caracterización de los diferentes accesorios que delimitan a la “Muerte Blanca”, en tanto imagen grupal que se constituye no solamente en construcción simbólica, sino que además incluye una serie de prácticas rituales. Tanto las camisetas como las banderas, tambores u otros instrumentos de esta barra son adornados con diseños y colores donde predominan el blanco, el rojo y el negro. Estos se relacionan, a su vez, en el caso de rojo y el blanco, con los colores tradicionales del equipo presentes tanto en sus símbolos, como el escudo o los uniformes (en este sentido, pero en menor medida se encuentra también el azul). El blanco también se articula junto con el negro, para crear una cromática que se relaciona con el nombre de la barra: el negro estaría asociado con el luto, muy de cerca con el término fúnebre – *funebrero* y el blanco por la determinación de *muerte blanca*.

Los trapos son conocidos como los representantes del aguante y del amor al equipo, llevan nombres personales pero principalmente el nombre del equipo, de la barra y de jugadores que van dejando huellas en la historia de Liga, al igual que también existen trapos o banderas con los nombres de barrios de donde vienen los integrantes de la Muerte Blanca, muchas veces su líder les pide a los recién ingresados crear uno con el nombre del barrio perteneciente.



*Los trapos son conocidos como los representantes del aguante y del amor al equipo*

La iconografía que utiliza para la elaboración de los diseños también la relacionan directamente con su denominación. Se trata en gran parte de los casos de un esqueleto en plano entero, primer plano o plano medio, cubierto por una túnica negra, casi siempre con una capucha que cubre parcialmente el cráneo, se menciona en algunos textos no académicos que a una gran parte de los miembros de esta barra se los estigmatiza por su condición de “roqueros”, lo que de alguna manera coincide en muchos de los casos con la tipografía utilizada para acompañar las diferentes variaciones del imago tipo (Figuroa, 1989. p.140) del esqueleto blanco/negro. Una serie de variaciones tipográficas con las que se construye el logotipo con patrones indeterminados y variaciones arbitrarias comúnmente son utilizadas

por las agrupaciones de rock pesado y que por lo tanto confirman de alguna manera el esquema anterior.

De todas maneras, sería erróneo generalizar este aspecto, ya que una vez más en su calidad de tribu urbana generada en el contexto de un fenómeno de masas (el fútbol), las barras comúnmente integran a miembros de otras tribus relacionadas más bien con géneros musicales, ideologías políticas o ambas. Uno de los aspectos importantes de esta subdivisión se evidencia en el caso del concepto “Los centrales”, cuyo origen data del inicio mismo del equipo y del tiempo en el que perteneció a la institución de educación superior. Los fuertes vínculos que en un momento de la historia política reciente del Ecuador existe entre algunos partidos de izquierda y la organización interna de la Universidad Central, como institución de carácter autónomo, vinculan a su vez a algunos de los simpatizantes del equipo con miembros de dichos partidos políticos. Aunque hoy en día, la relación es puramente simbólica, la influencia de la izquierda política se mantiene en un nivel iconográfico con la presencia de la imagen del “Che” en varias de las banderas y camisetas que ostenta la agrupación. Esta representa a liderazgo y revolución así como a la imagen de la virgen, Jesús, Rumiñahui y de algunos cantantes que hace participe las ideologías revolucionarias.



*La relación es puramente simbólica la cual representa liderazgo y revolución.*

El eclecticismo y la no funcionalidad de estas construcciones, bien podría incluirse en lo que se ha designado bajo el concepto de *kitch* (Slávov, 1989. p. 16), donde la creación de sentidos en términos de composición y rigor estéticos presentes en el arte y el diseño por mencionar algunos ámbitos, es sustituida por “mercancías de mediocre calidad” (Op. Cit. p.16). El concepto, en tanto producto de la articulación popular-masivo, significa que lo que se genera es una serie de productos de consumo con bajos estándares de calidad conceptual y técnica.

Una estructura fuerte en este sentido, lo constituyen los accesorios mismos, posiblemente por tener un origen anterior a la barra misma. Los cánticos, las banderas, las camisetas y bombos, son en el contexto del enfrentamiento entre barras una suerte de trofeos que sus integrantes “ganan” cuando logran sustraerlos de otras barras. Las banderas y los bombos robados, no son reutilizados por la barra que los usurpó, sino que se los guarda intactos e incluso pueden llegar a ser mostrados como forma de provocación a sus verdaderos dueños, las camisetas por su parte son quemadas en su mayoría, ya que como forma de corrupción al interior de la misma barra, se ha detectado “la reventa” de las mismas a otros simpatizantes del equipo oponente. De allí también se desprenden otros factores como la cantidad de cánticos, de bombos, el tamaño y la cantidad de sus banderas, la fuerza y magnitud de sus bengalas.

#### **2.4. Las Barras Bravas, identidad y pensamiento grupal**

Las barras, históricamente ligadas al pensamiento grupal, se plantean como un espacio de construcción de sentidos que operan en sus miembros de manera individual y que reproducen. Cada uno con una historia particular y cada uno con intereses particulares, que son los que se expresan en términos de motivación y niveles de participación.

“El pensamiento grupal o Groupthink” recalado por Irving Janis:

El grupo es un conjunto de dos o más personas que interactúan entre sí, recibiendo influencias de las otras personas y, a la vez, este ejerce influencias en ellas.

“Este concepto permite explicar casos en los que la dinámica de un grupo lleva a sus miembros a ver las cosas de manera equivocada e incluso sin lógica; sin embargo, al apoyarse

unos a otros en sus visiones erróneas consiguen que sus miembros tengan la impresión de estar en lo cierto.” (Carlos Fernández y Laura Galguera, 2009, 64.)

En el pensamiento grupal, los miembros de un grupo buscan la concurrencia de opiniones sin racionalizarlas primero, toman decisiones sin valor, creen que las decisiones tomadas por el grupo son las más adecuadas y debido a esta, nace el argumento, “la armonía de grupo”, que habla sobre, mantener la paz es más importante que tomar actitudes claras y apropiadas.

Una de las características más llamativas del pensamiento grupal es la presión de alcanzar uniformidad individual como también la lealtad hacia el grupo y al líder del mismo. Otro comportamiento del grupo es el aislamiento de las personas, visto como externos hacia el resto de la sociedad dependiendo de las actitudes, planteamientos ideológicos, y morales.

## **2.5. Las Barras bravas en los estadios y sus alrededores**

No se debe olvidar que el sujeto se define a partir del *lugar* o *lugares* que ocupa y que la identidad tiene que ver con un *Yo* que se “procura a sí mismo” su *lugar* o *lugares* de referencia. (Milmaniene, 2007. p.11). La pertenencia a una barra brava es por su parte un lugar idealizado donde se genera el proceso de identificación que se establece entre el individuo y el grupo pero, además, entre los miembros y hacia afuera del grupo. De esta forma no se puede pensar en la existencia de las barras bravas fuera del contexto futbolístico, uno de los lugares por excelencia donde se han situado las “barras” es el estadio de fútbol, como espacios donde el encuentro deportivo toma sentido y se reviste de un cuerpo simbólico y significativo para los espectadores. El estadio de fútbol es el lugar donde la “barra” hace su presentación en vivo frente al resto de espectadores y frente a las otras “barras” presentes o ausentes (a través de los medios de comunicación y las redes sociales), y es aquí donde se desarrollan la mayoría de procesos comunicativos que la barra protagoniza. Existe además un “fuera del estadio” que puede significar a la vez el espacio físico, lugar comúnmente marcado por episodios violentos y de enfrentamiento.



*Apoderamiento de espacio público y demostración de territorialidad.*

En definitiva, es en los estadios donde la comunicación adquiere un carácter más personal entre los miembros de la barra, en primer lugar teniendo en cuenta que el carácter de grupo organizado que los distingue implica necesariamente procesos de comunicación interpersonal, donde los miembros de la barra se identifican entre sí. El lugar, por ejemplo, resulta relevante, puesto que la creación de una infraestructura para la práctica del deporte ha sido factor determinante de su desarrollo en la mayoría de experiencias locales, nacionales o regionales alrededor de todo el planeta, por lo que la palabra “estadio” designa, en este caso, un conjunto de condiciones de lugar, necesarias para que la dinámica deportiva pueda concretarse y es, como se sabe, el espacio donde, por lo general, se ve a la barra brava en acción, pero existen otros “lugares” del contexto urbano donde el fútbol y sus hinchadas han ido sembrando raíces: la calle, ya sea en enfrentamientos violentos de “barrabravistas” o en

marchas y manifestaciones más pacíficas como las fiestas de triunfo y celebración por un partido ganado protagonizadas por simpatizantes menos radicales. Los parques públicos creados para el deporte de aficionados donde se encuentran versiones amateur del campo de juego (canchas). Las plazas y piletas convertidas muchas veces en lugares icónicos de celebración de victoria, como lo es la piletta a las afueras de la Universidad Central, en la ciudad de Quito, para la hinchada de Liga, la mesa familiar como espacio donde el fútbol llega como tema de conversación y pre-texto para la cohesión familiar o incluso para su disolución. Todos los anteriormente señalados, son lugares donde se genera interacción alrededor del fútbol y su presencia y posibilidad comunicativa se extiende aún más “allá”.

La barra brava Muerte Blanca tiene un espacio limitado por la policía y por los dirigentes del club, ya que por sus características y antecedentes fueron obligados a tener un solo espacio para esta sociedad, bloqueados por mallas que no permiten el acceso a canchas ni a otras localidades dentro del escenario deportivo, pero en este caso se lo denomina, encierro o vigilancia como maneras de denominarlo en este mundo contemporáneo. Es aquí donde podemos ver cómo interactúan los integrantes de la barra en cuestión espacio y por ende en base a la teoría de los quebrantos, ya que tiene un limitante de distancia y sus interacciones dependen de esto. Como por ejemplo La diferencia de interacción de los barristas con los jugadores, dirigentes del Club, hinchas o con sus mismos integrantes de la barra.



*La fuerza pública limitando espacios entre graderíos y cancha.*



*La barra brava Muerte Blanca tiene un espacio limitado por la policía y por los dirigentes del club, se lo denomina, encierro o vigilancia*

La decisión del lugar donde permanecen los integrantes de la barra brava fue en cierto sentido elegido por los mismos barristas debido a un pleito en su historia, y por el factor económico que divide las localidades.



*Uno de los sitios de mayor importancia para una barra brava es la calle, donde se manifiestan signos de propiedad de territorio, como los grafitis que definen el nombre del equipo seguidor o el nombre de la misma barra.*

Los discursos y las practicas adquieren sentido en el escenario de la calle urbana, de la misma manera el sentimiento de familiaridad que les permite articularse y auto instituirse. Pero el territorio más importante es el estadio y sus alrededores, y en el caso de la muerte blanca, es en la general sur baja del Estadio de Liga Deportiva Universitaria, donde siempre se encuentran, donde la interacción social se realiza.



*La general sur baja del Estadio de Liga Deportiva Universitaria, donde siempre se encuentran, donde la interacción social se realiza.*

## **2.6 . Historia y descripción del termino Barra Brava y de la Muerte Blanca**

El termino barra fuerte se utilizó en Argentino en el año 1960 y este cambio a ser barra brava, en Brasil se las denomina torcidas organizadas, mientras que en otro continentes son conocidos como Hooligans o ultras.

Las barras bravas son grupos organizados dentro de una hinchada que se caracterizan por ser partícipes de incidentes violentos, dentro y fuera del estadio, como despliegues pirotécnicos y canticos empleados durante el desarrollo de los partidos.

A las barras bravas se las conocía antiguamente solo por medio físico, esto quiero decir solamente cuando se las veía en los estadios o espacios públicos presenciando su actividad principalmente el aliento al equipo; hoy en día con los medios de comunicación se puede obtener más información de estas en todo tipo de ambiente tanto físico como digital.

Es así como ahora se puede saber más sobre sus canticos, movimientos, tours, entre otras.

Existen diferencia entre lo llamado espectador, hincha o barrista ya que, el espectador es conocido por ser uno más en un escenario deportivo, un asistente que le gusta el espectáculo de futbol. Al hincha se lo reconoce ya que tiene mayor involucramiento con el equipo, tanto por la obtención de vestimenta como también lo puede ser por tener la tarjeta de socio del equipo o membresía. Por otro lado el barrista es el que organiza a más personas hinchas del

mismo equipo pero con ideales similares a alentar a toda hora a su equipo, como dicen llevar la camiseta en el corazón.

Son los que buscan una identidad cultural, se encuentran en un solo sitio específico de los graderíos de los estadios, y no tiene problema al enfrentarse de cualquier manera a equipos adversarios.

Los barristas son considerados como otro jugador más para el equipo hoy en día. Por ejemplo en la barra brava la doce de equipo de Argentina Boca Juniors se lo conoce como “La Doce”.

Las barras bravas en el Ecuador aparecieron en la década de 1980 en la ciudad de Guayaquil, los clubes de Emelec y Barcelona. Estas barras han organizado serios enfrentamientos que han llegado a tener víctimas mortales. Posteriormente, se dio a conocer las barras bravas de la ciudad de Quito, de los clubes del Deportivo Quito y Liga Deportiva Universitaria.

En la actualidad el fenómeno de las barras bravas se llegó a extender a distintos clubes como lo son El Nacional, Aucas, Deportivo Cuenca, entre otros.

La Liga Deportiva Universitaria, en este sentido, es sin lugar a dudas, uno de los cuadros más representativos de la ciudad de Quito y, por lo tanto, de la historia del fútbol quiteño: desde la primera mitad de la década de 1930, este cuadro deportivo, en aquella época perteneciente a la Universidad Central del Ecuador (Rivadeneira, 2008, p19), empieza a reunir gran cantidad de espectadores, que por diferentes intereses y motivaciones simpatizan con el club, y siguen de cerca su participación en diversos campeonatos y competencias deportivas. “En 1932, la Liga de Quito consigue su primer título local, con lo que poco a poco se va convirtiendo en uno de los favoritos del fútbol de la capital, con una hinchada que va creciendo a medida que el equipo avanza y se profesionaliza, pero además, a medida que el fenómeno del balón pie va expandiéndose de manera vertiginosa y global “(Rivadeneira OP. Cit. P22).

Gracias a la gestión acertada de algunos gobiernos, la Universidad Central fue en un momento de su historia un centro educativo de primer nivel, donde muchos estudiantes provenientes del interior del país u otras regiones; tenían incluso la posibilidad de vivienda y comedores universitarios, con lo cual les resultaba más accesible acceder a la educación

superior. Se dice que el equipo habría nacido por iniciativa de cuatro estudiantes paramédicos, en el año de 1918, entre los cuales se menciona el nombre de Cesar Jácome, quien junto a sus compañeros, una vez formado el equipo, lo dejan en manos de la Universidad Central. (Revista Estadio, 2012). El Dr. Aurelio Mosquera Narváez se posesiona del cargo de Director de Liga Deportiva Universitaria, cuando era rector de la Universidad Central del Ecuador y posteriormente Presidente Constitucional del Ecuador. (Op. Cit.). Aunque en un principio el llamado “club deportivo” tenía intenciones de promover y apoyar además del fútbol a otros deportes (tenis, natación, baloncesto, atletismo, andinismo, ciclismo e al ajedrez), poco a poco sus actividades se fueron concentrando exclusivamente en el fútbol, posiblemente como consecuencia de esa especie de marginación que sufren otras actividades deportivas, por la incomparable rentabilidad económica que genera este deporte en relación con otros.

En esta misma década, en el año de 1932, se consagra como campeón de Quito y en el 1933 realiza su primer gira nacional: disputa partidos amistosos en Ambato, donde se presume se da origen a la simpatía que existe en esta ciudad por el cuadro quiteño. Entre las décadas de los 40`s y 50`s, el equipo se constituye definitivamente: nace en esta época el famoso grito: “Ele i... Li, Ge A, Ga... Li, Li , Li Ga, Ga, Ga Universitaria”; la autoría de este arenga se la adjudica al jugador chileno Carlos Díaz, quien al cabo de un tiempo se convertiría en el técnico de Liga. La hinchada también aparece de manera relevante en esta época y es desde aquel tiempo que se empieza a hablar de “La Bordadora”:

“Porque según los hinchas, tejían, bordaban, dibujaban en la cancha, hacían maravillas y locuras en la cancha; este equipo lo conformaban, entre otros, Alfonso Rodríguez, Antonio Salgado, Calos Ganoza, Camilo Paredes, Carlos Figueroa, Carlos Martinot, Carlos Prado, Celso Torres, Edmundo Rivadeneira, Francisco Saa, Germán Dávila, Gonzalo Loza, Jaime Turriaga, Juan Zuñiga, Luis Vásquez, Milton Jijón, Papero Mena, Rafael Barrera, Rómulo Santana, Santiago Lugo, Vicente de la Torre, Viejo Miranda y Vinicio Reyes.”(Op. Cit., 2012)

La construcción del estadio universitario, “César Aníbal Espinoza” es otro de los acontecimientos importantes que relacionan a Liga con sus simpatizantes; es allí donde se

disputan los primeros partidos con el cuadro del Aucas y se gesta el súper clásico del fútbol capitalino entre LDU y Aucas; en los años de 1952 y 1953 se consagra como campeón del fútbol aficionado.

En el Estadio conocido como La Casa Blanca, donde juega L.D.U. de local, la muerte blanca se ubica en la general sur; cuando juega en el Estadio Olímpico Atahualpa se ubica en las generales Sur y Norte.

Es aquí que con el estadio de Liga, la manera de alentar y la cantidad de hinchas empezó a aumentar de manera notoria con la creación de cheerleaders, que se denominaban Chicas Cocodrilo, las Siempre blancas, y las Dinosaurias. En cuestión de barristas apareció la Barra Brava los de Arriba, al igual que la Avalancha Blanca, los Dinosaurios que hasta ahora existen, y la Bordadora.

El Albo como así se le conoce a este equipo constaba de varios grupos de hinchas, pero siempre se dio a notar aún más la Muerte Blanca, aunque hayan tenido un cambio en su nombre, debido al fenómeno social generado, por su popularidad y el ingreso de influencias de hinchadas extranjeras.

Corría el año 1996 -1997 y en la Maravilla de Ponceano todavía se sentía el olor a pintura fresca en sus graderíos del reciente estadio. La barra universitaria por tradición ha ocupado la general norte de estadio Atahualpa, por esta razón la herencia se hizo presente en la bandeja norte del estadio Casa Blanca.

Un grupo específico que se ubicaba en la general noralta, tenían un estilo diferente de alentar al equipo que los tradicionales hinchas, estos saltaban, gritaban y revoloteaban sus camisetas sin importar lluvia, y frío, esto sucedía durante los 90 minutos que duraba el partido, estaba formada por jóvenes entre los 20 a 30 años y se denominaron los descamisados.

Tenían pensamientos revolucionarios y la libertad de expresión estaba presente en sus canticos, esto no era bien visto para la tradicional hinchada de la Liga, quienes les gritaban que se callaran y que taparan su torso desnudo, los hinchas más aguerridos decidieron separarse de la hinchada tradicional e instalarse en la general sur baja del estadio la cual

estaba desolada, algunos de estos muchachos traicionaron sus ideales y permanecieron en la general norte formando así a los Dinosaurios.

Desde ese instante se formó una barra independiente que alentaba al equipo durante todo el partido. Después de discusiones sobre cuál sería el nombre de la barra se decidieron por Muerte Blanca, lo cual sería el nombre de la Barra brava.

Al inicio estaban no más de 15 integrantes y hoy en día son más de dos mil.

Como muchas barras bravas, ha ocasionado actos violentos entre ellas, los líderes de esta barra consideran como trofeos los bombos, trapos, banderas, camisetas robadas de sus adversarios.

La Muerte Blanca por presentar ideales distintos a los tradicionales ha sido reprimida muchas veces por elementos de la policía, algunos de sus líderes han caído detenidos por protagonizar acto de vandalismo, pero uno de sus ideales dice: “ni la cárcel ni la muerte calmaran esta pasión por ti”. (Canticos, muerte blanca).

El papel picado, el bombo gigante, los rollos de serpentinas, las bengalas, los tours a otras ciudades son autofinanciadas por ellos, la dirigencia algunas veces se hace presente con algunas entradas de cortesía.

Algunos de estos instrumentos de aliento han sido eliminados por cuestiones de seguridad como lo son las bengalas, e incluso cuando sucede un acto violento en algunos estadios la dirigencia como forma de castigo a la barra no les permiten llevar a los partidos ni banderas en los presentes días.



*Instrumentos de aliento bengalas, banderas, ente otros.*

Uno de los acontecimientos que llamaron la atención de los medios de comunicación en el país fueron los casos de las muertes producidas en algunos partidos entre los equipos más populares del país como fue la muerte de un menor de 11 años, producto de una bengala lanzada desde la barra brava del equipo del Barcelona, la “Sura Oscura”, perforándole un pulmón, el 16 de septiembre de 2007.

El 20 de junio de 2009, por su parte, el joven hincha del Nacional, David Erazo, resulto muerto en un incidente con la “Muerte Blanca” de L.D.U, en Quito. Estos hechos han abierto un debate público sobre el tema de la seguridad en estadios. Para responder a la violencia provocada por las barras bravas, el gobierno ecuatoriano ha promulgado una ley contra la violencia en los estadios.

De esta manera se puede ver que el futbol con la prensa o medios de comunicación están siempre relacionados.

Dentro del contexto ecuatoriano también influyo en la hinchada lámala situación económica, política y social de Ecuador durante los periodos de 1997-2007, lo que género que en el país el futbol sea visto desde una perspectiva distinta , anteriormente se daba a notar al despojarse de sus camisetas para alentar esto no era bien visto, pero muchos jóvenes por querer encajar en un grupo lo hacían incluso decidían realizar actos vandálicos con el mismo objetivo de ser parte de un grupo de aceptación la mayoría que sucedía esto estaba en la edad entre los 12

años a 26. La actitud agresiva de los integrantes de este grupo formado principalmente por gente de barrios marginales de Quito, que fue creciendo en lugares públicos.

Para que una barra o conjunto de hinchas le sigan a un equipo es porque debe tener su historia y más aún si una barra brava lo alienta, como da a conocer la historia de “Liga Deportiva Universitaria el único hijo del Club Universitario creado en 1918, nació en la Universidad Central, fueron sus estudiantes a la cabeza Cesar Jácome Moscoso, los que idearon un equipo, posiblemente sin pensar que el futuro les iba a dedicar espacios grandes para saludar a creativa idea, que fue por ella la que comenzó a inmortalizar las hazañas de un grupo de futbolistas que con la U en el pecho rompieron pronósticos y viejos cuentos” (Montoya, Liga Campeón de América, Quito 2008, p11)

El futbol un masas al igual que hay riñas, también une a los pueblos y gente de distintos equipos.

## Tercer capítulo

### 3. Reflexiones alrededor de la imagen fotográfica

La imagen se constituye hoy en día como uno de los pilares fundamentales de la cultura contemporánea, por lo que se hace necesario un breve recorrido a través de los análisis que desde diferentes enfoques y perspectivas alrededor de la imagen se han desarrollado para poder elaborar un marco de referencia que justifique de alguna manera a la fotografía y en este caso al ensayo fotográfico como posibilidad de acercamiento hacia las diferentes realidades y contextos socio culturales.





Las culturas de la imagen o de las imágenes, permite, sin lugar a dudas la inclusión de la fotografía como instrumento por tradición y excelencia de registro del comportamiento social para su posterior análisis desde – como se mencionó – diferentes enfoques y perspectivas ya que:

El volumen de información que la fotografía es capaz de recoger es enorme: identificaciones precisas de sujetos, emplazamientos, elementos ecológicos, eventos, etc. La imagen fotográfica puede revelar aspectos que la más detallada descripción verbal no puede relatar. (Pujadas, Comas y Roca, 2012. p. 176)

La fotografía, al ser un medio tan versátil se ha relacionado con otras disciplinas: la publicidad, la moda, el cine, el diseño y el periodismo, siendo dentro de este último, uno de sus géneros de impacto. La fotografía se convierte cada vez en algo más complejo que ella misma, ya que, en cada una de sus relaciones, existe un paradigma propio que determina, en última instancia, el tipo de imagen que se debe registrar, tanto desde el punto de vista técnico y tecnológico: iluminaciones, locaciones, modelos, etc., como desde el concepto que se debe construir y posteriormente proyectar a través de la imagen fotográfica.

En su relación con la parte creativa, lo que convierte a final de cuentas a la fotografía en un arte, él o la fotógrafa encontrarán la técnica adecuada para, con el uso de la luz y la composición de la imagen, articular de mejor manera aquello que servirá posteriormente para verificar la información que la fotografía pretende dar desde la especialidad. En el caso del ensayo fotográfico como en cualquiera otra de sus áreas, la imagen se expresa desde el punto de vista de la complejidad estética y a medida que el producto final se presenta como “obra” va consolidando de esta manera al fotógrafo o fotógrafa como autor.



Al interior de las discusiones sobre el arte los que determinan la fuerza que una imagen puede llegar a tener desde el punto de vista emotivo o por el nivel de información que contenga sobre un hecho determinado. No así, en ciertos casos el *autor* lo es además por la audacia de sus imágenes. De tal manera que históricamente son los cronistas de guerra algunos de los primeros especialistas del foto reportaje, las primeras imágenes de guerra datan de la segunda mitad del siglo XIX y fueron elaboradas por un artista reconocido “Roger Frenton, considerado sin excepción el primer fotógrafo de guerra, fue ni más ni menos que el fotógrafo *oficial* de aquel conflicto, enviado a Crimea a comienzos de 1855 por el Gobierno británico a instancias del príncipe Alberto.” (Sontag, 2003. p.79). Y posteriores a él: Robert Capa, Kevin Carter, Jim Natchwey, entre otros.

Se deben considerar por lo tanto varios elementos que juega la imagen fotográfica en el contexto en el que se propone. Por una parte el carácter de interrelación entre procesos técnicos de manipulación de luz y la posibilidad de utilizarlos creativamente en la fotografía y por otro, el hecho de que existe en la actualidad, aunque disperso, un banco extremadamente grande de fotografías que podrían llamar la atención por su riqueza documental a antropólogos y etnólogos, sociólogos, psicólogos, que pueden llegar a tener una gran utilidad dentro de análisis semióticos aplicados en investigaciones de diferentes disciplinas.

Y a partir de ello, considerar que en este caso, el valor y uso que se le da al ensayo fotográfico es el de ampliar en un sentido de: imagen – obra – texto, a partir del cual se sintetice, de alguna manera descifrando los códigos necesarios para ver más de cerca, la interacción simbólica al interior de la barra brava para desde una perspectiva diferente entender la “identidad grupal” o “identidad de grupo” como una categoría definida en términos de expresión de la interacción social convertida en *acción grupal* y registrada mediante la fotografía. La interacción cercana que se pueda registrar (Fernández, 1998. p.138) donde se desarrollan el *auto reconocimiento* del individuo como miembro del grupo, deberá mostrar las cargas afectivas y significantes *identitarias* reconocidos y aceptados de manera colectiva, como en el caso de otros grupos: de afinidad política ideológica o deportiva, pero también de aquellas que comparten estilos de vida. La imagen de grupo, en tal sentido, sería aquella que se forma en la imaginación pero que es registrable fotográficamente, a partir las acciones e interacciones grupales perpetradas por individuos pero sostenidas en colectividad, los

entornos, pero también la posibilidad de que el usuario de la fotografía pueda ver desde esta, por lo general un plano más cercano al que tiene en su cotidiano, los elementos visuales mismos que en muchas ocasiones producen los efectos e impactos que generan en lo social a partir de unas dinámicas permanentes y continuas.



El producto final pretende de tal manera concentrarse en aquellos aspectos visuales que puedan de alguna manera, registrar las interacciones y características, así como de aquellos elementos de identidad que se expresen mediante los colores y contextos en donde tales procesos se desarrollan.

### 3.1. Ensayo Fotográfico

“Donde quiera que un fotógrafo lleve su cámara estará siendo guiado por su sentido personal de lo que él considera importante registrar” (Pérez, 1994, p. 43).

Existe una serie de categorías de la fotografía y una de ellas es el ensayo fotográfico.

Es un género complejo que requiere de análisis visto desde la imagen.

“Los ensayos fotográficos se originaron como una forma de periodismo, y aunque quizá sean poco comunes hoy, se pueden encontrar todavía en ocasiones en los suplementos de fin de semana de los periódicos o como exposiciones de galería.” (Ediciones Morata, Mejía, Madrid, 2010, p35)

La práctica fotográfica ha alcanzado un nivel de diversificación así tan extenso como el de las actividades humanas mismas y por lo tanto, un nivel de especialización propio para cada una de estas áreas.

La mejor manera de unir al lenguaje y a la imagen es mediante el ensayo fotográfico o también conocido como fotoensayo. La conjunción de fotografías y textos unidos por un propósito documental o sociológico es la definición de un ensayo fotográfico. “Las series o secuencias fotográficas, aun cuando carecen de textos, se pueden considerar un fotoensayo” (T. Moran Los Ángeles, 1974)

Existen dos tipos de ensayos fotográficos, los ensayos en los cuales no se requiere de mucha información textual y los ensayos en los cuales contienen elementos textuales importantes.

La fotografía en el ensayo funciona también como evidencia de un momento en un espacio determinado.

El ensayo fotográfico, posee la capacidad de representar como relato visual. En ese caso el ensayo sería la novela, si los asociamos con la literatura. Desde ambos géneros podría relatar testimoniar o argumentar.

El ensayo fotográfico es un género que le permite al fotógrafo poder narrar una historia por medio de imágenes y palabras. Una fotografía que desarrolle una historia debe entender las emociones y conceptos que hay detrás de lo que está contando, esto quiere decir que en estas

imágenes realizadas en el presente trabajo deben contener de una investigación previa del tema.

Así de esta manera el fotoensayo le permite al fotógrafo tomar posición frente al tema y transmitir su forma de ver la historia, siendo así este el basado en el punto de vista del autor sobre el uso de las imágenes y su modificación de la realidad.

### **3.1.1. La representación de la realidad en el Ensayo fotográfico.**

La imagen fotográfica es representación de la realidad, tanto como lo es el cine documental o argumental, solo y siempre y cuando se relacione con los elementos y paradigmas que la pueden convertir en documento con valor periodístico. La imagen del ensayo fotográfico permite no caer en lo rutinario como son los reportajes, que es una rama más común en fotografía. Ya se hable de prensa sensacionalista o periodismo de investigación; el papel de la imagen fotográfica resulta fundamental a la hora de graficar los procesos de recolección de información, datos y documentos gráficos que permitan construir una historia alrededor de algo o alguien. Es clarísimo, en el caso del sensacionalismo rosa, por ejemplo, que es la fotografía de tal o cual personaje de farándula, la que da paso a una especulación que se convierte en rumor y rayando muchas veces en la calumnia llega a ser una historia que genera ventas o lectores en las columnas de las revistas dedicadas a esos temas. Para el paparazzi un “reportaje” es muchas veces, una serie de fotografías realizadas desde un mismo punto de vista o punto geográfico, ya que el fotógrafo se encuentra escondido, mientras su objetivo sigue al personaje mientras realiza alguna actividad privada que luego, hecha pública, puede convertirse en tema de opinión pública.

El ensayo fotográfico abre una puerta al arte fotográfico incluyéndole al texto como un aliado.

Es evidente que existe una distancia, conceptual sino técnica, en un estricto sentido del término, en la medida de lo que implica la realización de un reportaje fotográfico frente a lo que podría ser su equivalente dentro de la prensa sensacionalista. (Soulages, 2010. p. 56).

La fotografía se convierte cada vez en algo más complejo que ella misma, es decir, que en cada una de sus relaciones, existe un paradigma propio que determina, en última instancia,

el tipo de imagen que se debe registrar, tanto desde el punto de vista técnico y tecnológico: iluminaciones, locaciones, modelos, etc., como desde el concepto que se debe construir y posteriormente proyectar a través de la imagen fotográfica.

El periodismo gráfico cuyo soporte fundamental es la fotografía muestra de qué manera cada uno de los géneros y estilos fotográficos va creando sus propias reglas de composición y encuadre pero también de óptica, de iluminación, natural o artificial, fija o momentánea.

### **3.2. Filosofía de la imagen fotográfica.**

Se podría decir, que la fotografía, en tanto poética se constituye como una forma de filosofía, ya que implica la creación o manifestación mediante la luz, de conceptos creados a partir del entorno circundante o posiblemente de entornos creados exclusivamente para realizar esta o aquella fotografía. Desde el punto de vista de la estética, la fotografía va más allá de su instrumentalización como herramienta del periodismo gráfico o como base y complemento de disciplinas como el diseño o la publicidad. Aun cuando se trata de un objeto de estudio inacabado y complejo, la imagen o la percepción que se tiene de ella, juegan hoy en día un papel fundamental a la hora de analizar los imaginarios del mundo contemporáneo, cuyas representaciones manifiestas en las formas de expresión colectivas o individuales, se constituyen en documentos, mediante los que se pueden realizar sendas lecturas alrededor no solo de la comunicación visual, sino del comportamiento humano.

La imagen hoy, bien puede ser aquello que le da sentido al mundo y a las interacciones sociales que se producen en sus entornos culturales; la posibilidad de “transformar el presente en una imagen mental” (Adell, 2004. p. 182). El imaginario social de hoy se configura y adquiere sentido en gran medida a partir de las imágenes, muchas de ellas fotográficas que se ponen en circulación y son consumidas por grandes segmentos de la población a escala global y a través de diferentes medios, muchos de ellos vinculados a las consideraciones sobre lo inmediato y lo simultáneo como características propias de la dinámica contemporánea:

La facilidad con la que es posible transmitir datos desde cualquier parte del mundo, valiéndose de un simple transmisor portátil y un teléfono GSM, ofrece grandes posibilidades

a los periodistas. La red se convierte así en un medio inmediato para trasladar la noticia a un universo de receptores. (Ballesta, 2001. p.218)

Históricamente hablando nunca antes la imagen ha estado ligada tan de cerca al desarrollo de las culturas y es que, durante las últimas décadas y a propósito del desarrollo de la comunicación multimedia, el uso intensivo de imágenes se ha convertido en la forma de difusión cultural más importante que de manera generalizada se convierte en fuente de producción cultural por excelencia y a nivel global. Es importante para este análisis determinar cómo, una filosofía de la imagen muestra que el discurso verbal no alcanza a explicar el campo de las representaciones visuales por el mismo hecho de que para las diferentes formas del lenguaje visual resulta imposible desarrollar una “imagen de la teoría” (Mitchell, 2009. p. 17).

Existe en tal sentido la identificación de un juego de poder donde la imagen se ha subordinado a la palabra, tanto en los niveles discursivos como en las posibilidades de reflexión, en relación con la construcción de sentidos y percepciones del entorno comunicacional en cualquiera de sus niveles. “El lenguaje humano deja de ser conjunto inconexo de sonidos en la medida en que se vuelve discurso ordenado; es entonces cuando deja de ser mera “algarabía animal” para convertirse en un instrumento de la razón” (Zamora, 2006. p.32).

La imagen determina y representa los modos de pensar y ver de cada cultura, esta imagen se la distingue como símbolo.

El lenguaje escrito, es comprendido como el componente fundamental que permite la diferenciación entre los seres humanos racionales y el resto de especies que pueblan el planeta, de hecho, se conoce como “logocentrismo” (Op. Cit. p. 29) a aquella visión desde la cual se menosprecian o subordinan las otras formas de lenguaje que no se inscriben al interior de las de carácter lingüístico, despreciando a nivel de percepción todas las posibilidades que estas brindan para ayudar a construir una concepción más abierta y completa del mundo.

Disciplinas, entre ellas la semiótica, la estética, la comunicación o la reflexión cinematográfica se ocuparán oportunamente de los temas que genera la interacción humana a partir de la representación visual, a la par que la historia misma de la humanidad ha dado un giro bien identificado con respecto al desarrollo de las tecnologías por lo que las reflexiones alrededor del campo de las imágenes se ha ido a la vez enriqueciendo de análisis y prácticas cada vez más complejas. Los análisis sobre la fotografía y el cine apoyados en

aportes semióticos también generan material como para tener una idea más clara de los procesos que se llevan a cabo durante el encuentro entre imagen e intelecto. Considerando que la imagen misma ha sido construida en la medida de la cultura y al igual que la palabra pero, superando ese relativismo lingüístico o logo centrismo, que toma en cuenta los procesos de comunicación no verbal como sometidos a un “reino de la palabra”. (Zamora, 2007. p.73). El concepto mismo de imagen, se ha visto subordinado ideológicamente a lo largo de la historia a este mencionado reino, que se habría encargado de otorgarle cargas negativas a propósito de su íntima relación con las religiones paganas.

“Aquí se enlazan la tradición hebrea y las tradiciones griega y cristiana, pues *todas esas palabras hebreas* referidas a la representación fueron traducidas al griego [...] como *ídolo (éidolon)*. En ese contexto, la noción de “ídolo” empezó a tener por tanto un valor fuertemente negativo, debido a la supuesta falsedad intrínseca a toda representación visual” (Op. CIT. p.111)

No se puede negar de facto, el papel activo del lenguaje escrito, en la producción y transmisión del conocimiento en vista de que es, gracias al lenguaje verbal, que se hace posible en un momento determinado, traducir o interpretar todos los demás sistemas de signos incluidos la música y las imágenes. El logo centrismo que se desprende de esto, es además la base para la construcción del pensamiento de occidente y la gramatología, el paradigma a través del cual se organiza el lenguaje en un cuerpo constituido, mediante principios y reglas, mismas que han posibilitado, entre otras cosas, el desarrollo de propuestas estéticas en todos los órdenes más cercanas al arte. Sería el lenguaje verbal, desde este punto de vista, el medio, a la vez que el instrumento, que permita desarrollar las reflexiones en más de un nivel, alrededor de la imagen, sus componentes, dinámicas, usos y formas, justo como en el presente documento, la diferencia en ese caso radica en el hecho de que la perspectiva que se adopta no se encuentra sesgada por algún tipo de relativismo o reduccionismo científico y de tal manera se puede anotar como guía para la posterior reflexión: El lenguaje escrito se ha convertido en uno de los medios por excelencia en el intercambio de información y por lo tanto a nivel de comunicación. Sin embargo en la actualidad, es la imagen la que en algunos momentos podría llegar a encontrarse sobrevalorada como portadora de la información, la imagen de lo real en la que pretende constituirse la fotografía no estaría lejos

de ello tanto en la publicidad como en lo noticioso. A esto se le llama icono centrismo y se entiende que se trata de un proceso similar al anterior donde el eje es la imagen.

Resulta interesante en este sentido que, para lograr una ontología de la imagen se deban considerar los procesos históricos que alrededor de ella se dan, con el fin de entender de mejor manera el papel que desempeña en la sociedad actual. Ya en un segundo momento y considerando como eje de análisis a la fotografía, la teoría estética permite, como lo hicieron en la práctica, los artistas plásticos que acompañaron a la fotografía durante sus primeros años de desarrollo comercial en Europa, insertar al tratamiento fotomecánico de la imagen en el mundo de la poética, posteriormente la fotografía será una de las bases importantes de lo que se constituye como el cine y por supuesto en él, confluirán todas las anteriores formas de representación. Si la pintura en su momento se convierte en el esquema a seguir para la composición fotográfica, resulta posible entonces, encontrar elementos de la plástica en el complejo de la creación cinematográfica. Composición, encuadre, manejo de color e intensidad y distribución de la luz son elementos que se consideran a la hora de construir una imagen de manera fotográfica.

Aun cuando la fotografía se ha convertido en un fenómeno de masas, sigue existiendo una diferencia entre la fotografía doméstica y la profesional, sea artística o comercial. El manejo de las técnicas y los principios fundamentales de aquello que se podría llamar una gramática, es lo que permite construir el concepto de la fotografía, o, en caso de que este sea construido con anterioridad, organizar de mejor manera y más rápidamente los elementos que se tienen a disposición y a través de los cuales se puede elaborar el mensaje deseado. En la composición de una fotografía intervienen tantos elementos como compleja sea la imagen prefigurada o no, que se desea construir. En el caso de la fotografía comercial o artística de estudio, en interiores o exteriores; el dominio de los elementos será una pieza fundamental a la hora de construir la imagen, mientras que en el caso de la fotografía naturalista o documental se trata de elementos que posiblemente serán descartados por método y accesibilidad e intercambiados con equivalentes – en óptica e iluminación – los necesarios para lograr la fotografía buscada.

De cualquier manera, el quehacer fotográfico esconde siempre interesantes interrogantes que atrapan al usuario o consumidor de imágenes como al creador de las mismas. Una filosofía de la imagen fotográfica implica, necesariamente tomar en cuenta qué es lo que se esconde

detrás de ese éxito, de esa masividad, de lo que implica el hecho fotográfico en su relación con la muerte y la preservación de lo vivo, de la representación de la realidad y de las múltiples relaciones que el ser humano establece con la imagen fotográfica, el realismo, el hiperrealismo; la fotografía como medio y forma de comunicación, como lenguaje imaginario que permite la reflexión filosófica, además de la interacción, el reconocimiento y la aceptación social en tanto entraña sublimaciones alrededor de los sentires, de la expresividad y la comunicación humana. La imagen fotográfica periodística por su parte y a lo largo de una historia no tan larga de periodismo fotográfico en sus diferentes áreas. Kevin Carter pasó a la historia con su fotografía (Premio Pulitzer) del niño hambriento y el cuervo, en Sudan, tomada en el año de 1993, al punto que su posterior suicidio fue relacionado con las críticas que recibió "... the picture was so brutal that the editor of The Times, mindful of readers' sensitivities, published a note on the fate of the girl: 'Mr Carter said she resumed her trek to the feeding center [and] he chased away the vulture'" (Taylor , 1998. p. 135) Posteriormente Carter fue acusado de no haber hecho nada por el niño y a su muerte el The Guardian publicará: "“Bringing home the first-hand evidence of mass suffering can have a destructive effect on the Messenger”" y así como este, varios editoriales vieron en este caso, abrirse el debate sobre el papel que juega el periodismo, la fotografía y los medios de comunicación al interior de los sangrientos conflictos y las historias de tragedia humana alrededor de todo el mundo.

En el caso de la fotografía, la interpretación de la imagen fotográfica no puede sino encerrar profundos elementos de análisis en torno a lo que se puede o no fotografiar, lo cual resulta más comprensible desde cierto punto de vista ético, que desde el punto de vista técnico, por supuesto, tomando en cuenta aquello que la tecnología posibilita fotográficamente hablando por una parte y aquello que en un contexto social o cultural se permite así mismo desde el punto de vista de los valores y principios éticos y morales.

### **3.3. Teoría de la imagen fotográfica.**

Una teoría de la imagen fotográfica necesariamente debe tomar en cuenta los elementos que le son inherentes a su condición de imagen, para posteriormente aterrizar en aquello que le

es propio al quehacer fotográfico. En este sentido, uno de los puntos fuertes de partida para este análisis bien puede ser sin más, el sentido que el ser humano le otorga a las imágenes, la importancia que tienen, el valor y el sentido que se les da en sociedad; como parte del mismo proceso dentro del cual, lo que se podría llamar la “voluntad de sentido” (Frankl, 1996. p.98), esa búsqueda que se constituye en fuerza primaria y cuya principal función es la de - hacerle frente a la existencia – funciona a nivel de la psiquis de los individuos y determina por ello sus comportamientos tanto individuales como colectivos.

¿De qué manera la imagen y la comprensión que se tiene de esta, se basan en un conjunto de construcciones sociales y culturales que determinan el campo representacional y por lo tanto los tipos de interacción entre la cultura y el conjunto de imágenes de las que se encuentra compuesta?

Al más puro estilo de la semiótica se pretendería en tal caso, saber cómo y para qué, se utilizan las imágenes en sociedad. Los estudios alrededor de la fotografía intentan a propósito de ello responder desde la filosofía, desde el arte o desde la teoría estética a algunas de estas preguntas.

La manera en la que el ser humano “se inventa” o descubre a sí mismo (Bello, 1979. p. 173), desde el existencialismo sartriano hasta las teorías más contemporáneas sobre la representación muestra en el contexto de las “culturas de la imagen” una constante y creciente generalización, al compartir su tiempo histórico con la crisis como factor común en casi todas las áreas donde se desarrollan sus diferentes dinámicas. Ese estado de crisis, en el que se desarrolla el mundo occidental y que por añadidura repercute en los diferentes escenarios de sus nuevas formas coloniales ha tenido un fuerte impacto en los procesos de identidad e identificación, como, la patria, la familia, la iglesia, se quiebran, sus estructuras se rompen y el no cumplimiento de sus objetivos se hace evidente; con una promesa rota que en cada caso busca la satisfacción por otros medios y en otros espacios. El término crisis, en relación con este aspecto identitario se lo relaciona con Erikson (Aguirre, 1994. p. 174) y sus estudios sobre excombatientes, mismos que son aplicados ampliamente a los estudios sobre la juventud como fenómeno, como condición social, pero además como etapa formativa donde el individuo se encuentra en plena búsqueda de identidad, de sentido y significación frente a la propia existencia y a la de sus semejantes.

Se toma las observaciones de Roland Barthes sobre la relación imagen – texto, en el que plantea “antes, la imagen ilustraba al texto; ahora el texto la añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación;” (Lo obvio y lo obtuso, Barthes, España 1986 p22)

Los estudios sobre la relación imagen-identidad, han sido ampliamente desarrollados dentro de campos como el marketing, la publicidad o el diseño gráfico que desde las mismas bases: semiótica, fotográfica o cinematográfica, han llegado a influenciar directamente el proceso de construcción de sentidos, mismo que se encuentra fuertemente atravesado por el rol de las comunicaciones visuales, como productoras y difusoras de tales sentidos, pero y quizás más importante por los efectos que estos producen sobre la gente, lo que interesa desde esta perspectiva es más bien, la eficacia que en términos publicitarios implicaría la compra – de ser posible masiva - de un producto ofrecido al consumidor. Al interior de este mismo lenguaje, sobresalen por ejemplo las expresiones de “identidad e imagen corporativa” donde diferencias bien delimitadas muestran articulaciones indisolubles. Hablar de identidad - siempre en el contexto publicitario - implica la construcción de sentido que se realiza a partir de la historia de la empresa, su proyecto empresarial y aquello que en este ámbito se conoce como “cultura corporativa” (Sánchez y Pintado, 2009. p.30), mientras que la imagen corporativa se asume como volátil, intangible, en la medida en que, aun cuando se crea a partir de factores concretos, es en la imaginación donde ésta se genera a partir no solo de aquellos elementos visuales como logotipos, cromática o tipografías, sino además por características como el entorno, los productos y su presentación, personalidades relacionadas con la marca e íconos producidos por la misma dentro del espectro de lo visual, se trata también de un proceso que requiere para mantenerse o innovar, una dinámica continua, una construcción permanente.

Aun cuando las reflexiones en torno a la imagen existieron ya en el seno de culturas y civilizaciones antiguas, no es sino en la actualidad en la que adquieren una mayor relevancia a propósito del incremento de su uso en los diferentes ámbitos de la interacción humana. En Europa y dentro de los debates sobre posmodernismo, se ha pasado del *logo* al *icono centrismo* (Pujol, 2011.p.42) y en ese tránsito la sociedad contemporánea construye para la imagen un estandarte similar al que utilizó con la palabra durante varios siglos,

convirtiéndola sobre todo en su aspecto metalingüístico en una especie de *fetiché* que perenniza los sistemas de pensamiento y acción social.

Roland Barthes ha generado una de las más radicales formulaciones logocéntricas. Al afirmar que es “difícil concebir un sistema de imágenes u objetos cuyos significados pueden existir fuera del lenguaje”, implica que es imposible para cualquier signo sustraerse a las palabras o funcionar con independencia de las éstas. (Zamora, 2010. p.75)

Pasar al icono centrismo en este sentido quiere decir que la imagen es utilizada, como nunca antes, con el fin de construir, impulsar y sostener un statu quo a partir del que la sociedad contemporánea empieza a configurar todas sus estructuras:

... en la segunda mitad del siglo XX se asistió al despliegue de la imagen electrónica, la imagen ubicua, la imagen multifuncional. Desde el Vaticano al laboratorio científico, el mundo fue mediatizado, reducido a los límites de una pequeña pantalla rectangular. (Zamora, 2007. p. 20).

En el análisis de la imagen fotográfica el fenómeno arroja de la misma manera elementos significativos de análisis. Por un lado, el realismo como eje de acción en tanto “fragmento que la cámara arrancó al mundo” (Belting, 2007.p. 263) y como técnica de registro por el otro, es decir como “expresión del medio que la produce” (Op. Cit. p.263) para constituirse de esta manera como una imagen de tipo antropológico; en la medida de su trascendencia en el sentido del ser humano y su cultura. De tal manera que el desarrollo de una teoría de la imagen pasa necesariamente por la consideración de aquellos estudios realizados a partir del siglo XIX a propósito del apareamiento de la fotografía y el cine, sin perder de vista que a su vez, tal progresión se había venido heredando de aquellas reflexiones que alrededor de las artes plásticas, la iconografía y la idolatría que en la Europa antigua se estudian a lo largo de la teoría estética, la historia del arte, la psicología de la imagen, etc.

Fotografía y realidad parecen ser una pareja indisoluble no solo en la historia de la reproducción icónica. El realismo icónico se halla anidado en el hacer mismo de los fotógrafos. Ser y parecer son como la luz y el tiempo para la cámara. Los fotógrafos emplazan el mundo cultural de lo visual sobre la dependencia de lo real. La fotografía como reflejo claro-oscuro que registra cosas y seres existentes aparece como la constitución de la ley de los fotógrafos: Señala Paul Strand “La fotografía no es más que una ruta nueva y privilegiada convergente hacia una meta única: lo real.” (Marino, 2005. p.52)

### 3.4. El fenómeno lumínico.

La capacidad de los seres humanos de percibir y transformar el fenómeno lumínico, se constituye como una de las primeras y más importantes experiencias al momento de nacer y es en parte por esta razón, por la que implica uno de los componentes de interacción más importantes en relación con el entorno. “una forma de energía que se emite en forma de ondas que viajan a enorme velocidad a partir de una fuente [...] afecta a la naturaleza de los materiales a los que alcanza, determinando en ellos ciertos cambios” (Langford, 1998. p.16). Es el sentido de la vista, a final de cuentas, el que posibilita un desenvolvimiento pleno en el campo de lo físico en la medida en que permite la diferenciación en perspectiva, profundidad, tamaño, dimensión, etc. Es por ello, que las personas o especies que no cuentan con el sentido de la vista desarrollan en cambio, en ocasiones, sofisticados medios de percepción que sustituyen al de la visión de la luz sobre los objetos y las formas.

Esa posibilidad fisiológica que el ser humano experimenta con la imagen se traduce en la posibilidad que el órgano de la visión tiene de transformar la luz, con aproximadamente 2.5 centímetros de diámetro (Ruíz, 2003. p. 261) está cubierto por una membrana protectora que se prolonga hasta la parte posterior de la córnea, membrana resistente y transparente a través de la cual penetra la luz, el humor acuoso (líquido transparente que separa la córnea del lente del ojo llamado *crystalino*; una esfera aplanada que entre otras cosas permite enfocar objetos ubicados a diferentes distancias. Entre la córnea y el cristalino, el iris, un diafragma opaco con una abertura circular en el centro a la que se conoce con el nombre de pupila. Su tamaño varía gracias a la acción de los músculos constrictor y dilatador controlados a su vez por el nervio oculosimpático de entre los 2mm a los 8mm dependiendo de la cantidad de luz a la que esté se encuentre expuesto.

Al igual que en la interacción entre el ser humano y otros fenómenos físicos o biológicos, la ciencia se interesa por el fenómeno en primer lugar desde el punto de vista de lo fisiológico y su primer objeto de estudio radica en explicar los por qué de la visión humana y de otras especies por extensión. Se trata de tal modo de un complejo sistema ocular y óptico a partir del cual, el ojo, en su composición interna es capaz de descomponer la luz e interpretar, gracias a ella, las dimensiones, las superficies y las perspectivas mediante las cuales, no solo se mueve físicamente en su entorno, sino que es capaz de maniobrar y realizar cálculos que

posibilitan la realización de actividades más complejas. El sentido de la tecnología, relacionada con la forma en que los seres humanos tienen de ver el mundo, cada una de ellas nace con el fin de optimizar, variar, transformar o distorsionar las capacidades normales o insuficientes de la posibilidad fisiológica de ver.

Pero la mirada del ser humano cargada de sentidos, envuelta en códigos, se posa sobre la imagen como un conjunto de significantes, las imágenes contienen dentro de sí mismas la capacidad de involucrar diferentes elementos con significados independientes, los mismos que en conjunto forman esta suerte de discurso que una imagen puede tener. De hecho la mayor parte del análisis *bartheano* consiste en la interpretación de los diferentes elementos que constituyen una fotografía y de las relaciones o contradicciones que se establecen entre sí. Ya que por otro lado, la complejidad del lenguaje icónico permite el cambio de sentido en relación con el contexto y un sinnúmero de parámetros más tal y como sucede con la *palabra* desde el punto de vista de la representación y la interpretación del mundo circundante.



### 3.5. Reflexiones sobre la fotografía.

La relación imagen-identidad, han sido ampliamente desarrollados dentro de campos como el marketing, la publicidad o el diseño gráfico que desde las mismas bases: semiótica, fotográfica o cinematográfica, han llegado a influenciar directamente el proceso de construcción de sentidos, mismo que se encuentra fuertemente atravesado por el rol de las

comunicaciones visuales, como productoras y difusoras de tales sentidos, pero y quizás más importante por los efectos que estos producen sobre la gente, lo que interesa desde esta perspectiva es más bien, la *eficacia* que en términos publicitarios implicaría la compra – de ser posible masiva - de un producto ofrecido al consumidor. Al interior de este mismo lenguaje, sobresalen por ejemplo las expresiones de “identidad e imagen corporativa” donde diferencias bien delimitadas muestran articulaciones indisolubles. Hablar de identidad - siempre en el contexto publicitario - implica la construcción de sentido que se realiza a partir de la historia de la empresa, su proyecto empresarial y aquello que en este ámbito se conoce como “cultura corporativa” (Sánchez y Pintado, 2009. p.30), mientras que la imagen corporativa se asume como etérea, intangible, en la medida en que, aun cuando se crea a partir de factores concretos, es en la imaginación donde ésta se genera a partir no solo de aquellos elementos visuales como logotipos, cromática o tipografías, sino además por características como el entorno, los productos y su presentación, personalidades relacionadas con la marca e íconos producidos por la misma dentro del espectro de lo visual, se trata también de un proceso que requiere para mantenerse o innovar, una dinámica continua, una construcción permanente.

Desde una perspectiva diferente la “identidad grupal” o “identidad de grupo” es una categoría definida como una expresión de la interacción social convertida en acción grupal, este tipo de construcción de identidad es posible por lo tanto cuando se trata de un “grupo de interacción cercana” (Fernández, 1998. p.138) donde se desarrollan el autoreconocimiento del individuo como miembro del grupo con cargas afectivas y significantes identitarios los cuales son reconocidos y aceptados de manera colectiva como en el caso de los grupos de afinidad política ideológica o deportiva, pero también de aquellas que comparten estilos de vida. La imagen de grupo, en tal sentido, sería aquella que se forma en la imaginación, a partir las acciones e interacciones grupales, muchas veces perpetradas por individuos y sostenidas por su colectividad, caracterizadas por los entornos, pero también por los efectos o impactos que generan en lo social a partir de una dinámica permanente y continua, es así que “Como apertura a nuevas teorías y estudios culturales, el proceso de estetización configura ritmos y especificidades y modifica las posiciones de los creadores o productos de la cultura” (Lagorio, 1998. p.9).



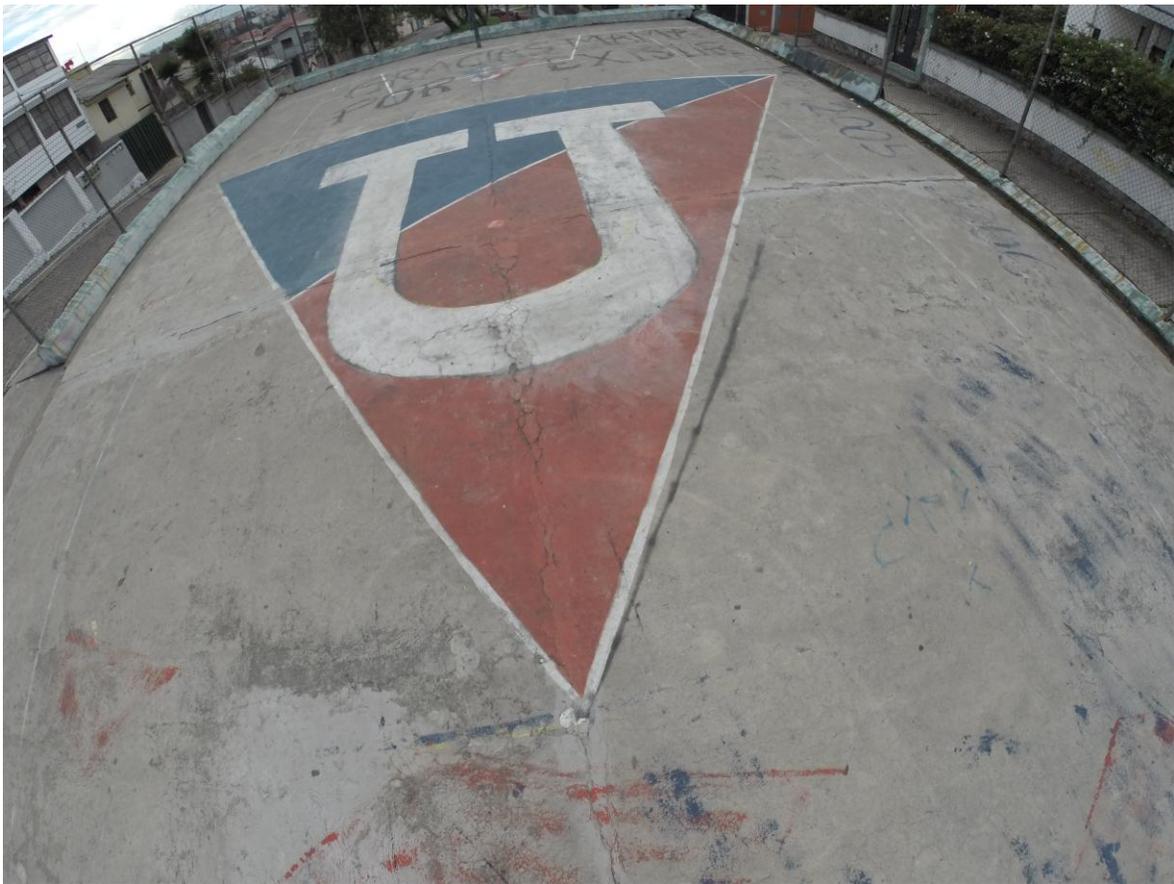
## Cuarto Capitulo

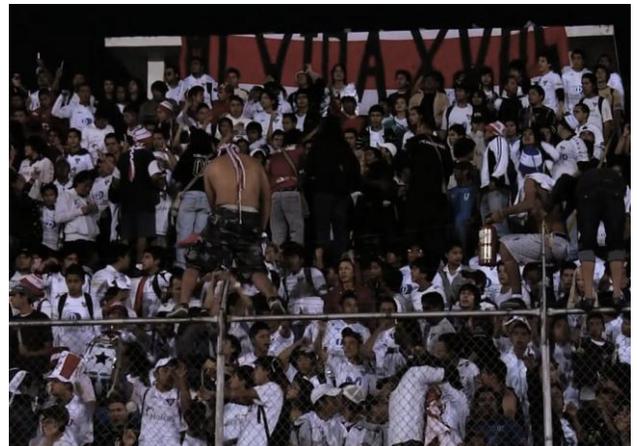
### 4. Ensayo fotográfico “MUERTE BLANCA “

APODERAMIENTO DE ESPACIO PÚBLICO Y TERRITORIALIDAD.











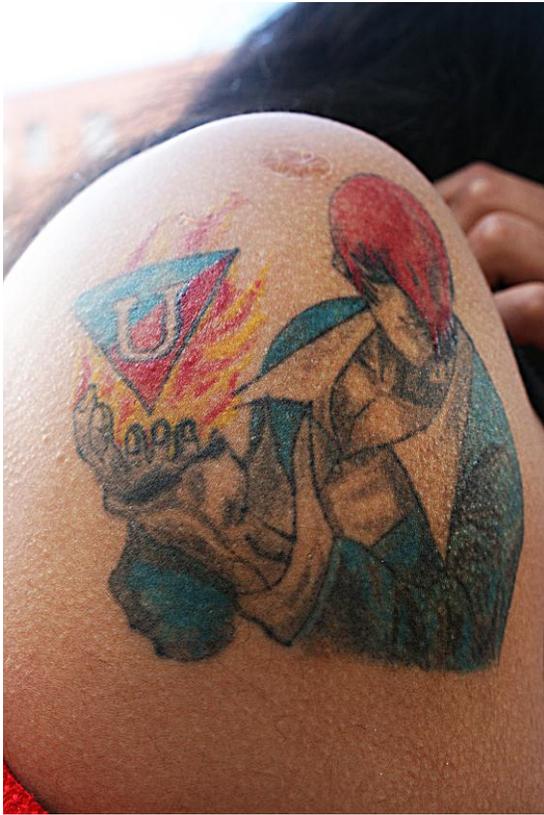


FORMAS COMUNICATIVAS MEDIANTE SIMBOLOS Y EXPRESIONES GRAFICAS,  
ORALES Y CORPOREAS.















## COMUNICACIÓN E INTEREACCIÓN CON JUGADORES Y PRENSA



**El producto final pretende concentrarse en aquellos aspectos visuales que pueden registrar las interacciones y características, de una sociedad o grupo específico, así como de aquellos elementos de identidades que se expresen mediante los colores, y contextos en donde tales procesos se desarrollan.**

## **5. Conclusiones**

El fútbol es sin lugar a dudas uno de los fenómenos culturales más importantes de la sociedad contemporánea, con una difusión casi global y una trayectoria que supera el siglo; además, en el ámbito profesional, involucra una serie de actividades comerciales, estrategias mercantiles, campañas publicitarias millonarias y otras, atravesadas por el intercambio de grandes cantidades de dinero.

En el campo de lo doméstico, por otro lado, se plantea como actividad casi cotidiana, que mantiene u acompaña la construcción de ciertos lazos de identificación en todos los niveles. Familiares o de afinidad, los círculos en los que se desenvuelve el individuo a menudo llegan a estar también atravesados o mantenidos por la afinidad con el deporte, hasta el punto de ser entendido como un fenómeno generacional en la medida en que es más posible que un “hincha” tenga afinidad con un equipo, si su padre o abuelo, o ambos, lo tienen o tuvieron también.

De ello se desprende que la difusión del deporte, que hoy en día opaca a cualquier otra actividad deportiva en términos de difusión e inversión económica, haya tenido un impacto económico y socio cultural de esa magnitud en ciertas sociedades, en distintas regiones y países.

Desde el punto de vista del sustento teórico que utiliza la presente reflexión, que en el contexto de las clases o estratos sociales, los escenarios de fútbol han estado siempre delimitados en el interior de sus espacios, a partir de una suerte de categorización del público, a partir de su capacidad adquisitiva a la hora de adquirir las localidades al interior del estadio. Lo que desde un principio generó la identificación de los asistentes entre quienes compartían beneficios o condiciones a la hora de asistir a los partidos de fútbol. Es donde nace la diferenciación entre hinchas, espectadores y barristas.

Es desde este esquema, que se puede analizar más específicamente el tema de las “barras bravas”, ya desde un enfoque más cercano al análisis de las distintas formas de construcción y manifestación cultural que se pueden encontrar en el contexto de la sociedad contemporánea. Desde esta perspectiva, entonces, las barras bravas se constituyen como el resultado y la consecuencia de algunas de las interacciones del total del conjunto que se producen al interior de las diferentes actividades derivadas del deporte, donde la definición de lo “popular” adquiere algunas características adicionales. Las barras bravas son, al parecer, en un papel histórico conflicto entre clases sociales, y de ideales específicos, toma forma propia al interior y exterior de los estadios, donde con pretexto de cualquier hazaña futbolística, se desencadenan los más violentos episodios donde se cobra la vida de personas inocentes y en algunas ocasiones con importantes costes sociales.

El nacimiento de estos grupos se da casi paralelamente en los continentes donde históricamente ha tenido mayor influencia el deporte. Europa y América Latina, y en cada uno de ellos, en los países donde mayor impacto y desarrollo del deporte ha existido. Inglaterra, Italia, Argentina y Brasil, se puede mencionar a algunas barras extranjeras a Ecuador, al punto que tienen muchas de las características comunes que a nivel regional han adoptado como propias, manifestaciones o formas de expresión originadas en estos países. Los cánticos de las barras en Ecuador son adaptaciones de las barras argentinas por ejemplo.

El fenómeno encierra, en este sentido, un sinnúmero de aristas desde las que se pueden desarrollar análisis de diferente naturaleza científica académica, orientada también a la búsqueda de posibles soluciones a los conflictos que muchas veces se desprenden de episodios violentos. En el presente caso, el ensayo fotográfico se refiere a las posibilidades de una reflexión que intente entender, desde la comunicación, las interacciones que se dan al interior de estos grupos sociales con fuerte cohesión identitaria y una muestra fotográfica de las características de la misma.

La fotografía servirá, en este sentido, para generar aquella propuesta comunicativa desde la que se pueden realizar algunos análisis y a partir de algunos enfoques, con el fin de acercarse al tema de manera más profunda; no se debe olvidar que la fotografía permite

o es continuamente utilizada como recurso para la elaboración de análisis de corte antropológico.

El ensayo fotográfico se constituye como el camino idóneo en el que, el género, juega un papel fundamental, en tanto permite articular los diferentes ejes de la presente propuesta, es decir, considerando por una parte a la comunicación como contexto de reflexión y posteriormente a la fotografía como herramienta de comunicación y de imagen.

## **6. Recomendaciones**

Un ensayo fotográfico permite desarrollar respuestas en función de los comportamientos sociales dentro de un grupo determinado, teniendo en cuenta todo el conjunto de herramientas que, desde la investigación en comunicación, se ha desarrollado para el efecto.

La comunicación cuenta hoy en día con muchos espacios desde los que se pueden desarrollar proyectos de investigación alrededor de fenómenos culturales atravesados por procesos comunicacionales, donde el desarrollo técnico, tecnológico, ha sido uno de los puntos neurálgicos del desarrollo de la reflexión académica, precisamente por el fuerte impacto que la revolución tecnológica ha tenido en todas las áreas de la dinámica contemporánea.

Fue por ello necesario explorar el tema de las barras bravas, como posibilidad de acercamiento.

El fotoensayo, por su parte, implica la utilización de diferentes recursos a la hora de poder reflexionar sobre él y ejecutarlo de la manera más adecuada. Y no podía dejar de entrar un marco de reflexión en tanto se requiere el ejercicio y la utilización de algunos parámetros, a partir de los cuales realizar un trabajo de tales características. La imagen y la práctica fotográfica tienen que ver no solo con los aspectos técnico– metodológico, necesario para conseguir un buen conjunto de imágenes, sino que también es preciso construir una estructura narrativa que permita desde los contenidos de cada una de las fotografías ir generando la totalidad de la entrega.

Es por ello que, en este sentido, las recomendaciones se referirán a aquellos principios fundamentales que se deben seguir con el fin de conseguir buenos resultados, una vez

más, desde el punto de vista de la comunicación y por supuesto la exquisitez de la composición fotográfica y de la imagen.

Considerando estos aspectos, se puede afirmar que, ya se trate de temas relacionados con hechos de actualidad, noticia, deporte; el ensayo fotográfico se mantiene como *función social*, que adquiere además relevancia histórica, una unión de texto e imágenes, en tanto testimonio icónico de la realidad que implica una forma de abordar la realidad por un lado y una conciencia del mundo por otro, involucrándose en temas de actualidad e interés.

## 7. Bibliografía

- KINITO Lucas, Apuntes sobre futbol, Editorial Abya yala, 1998
- SPENCER Alberto, Dos palabras para el Gol, Editorial Vanguardia, L a Paz, 1967
- ZAMBRANO Zúñiga Fausto, Dos palabras para el Gol 2, Alberto Spencer, Editorial Publimpres, Quito, 1994
- PERFUMO Víctor Hugo y Roberto, Hablemos de futbol, Editorial Planeta, Quito, 2000
- ARAUJO Jorge Rivadeneira, Liga y el Negro Paz, Editorial Trama, Quito, 2008
- MONTOYA Leonel, Liga Campeón de América, Editorial Trama, Quito 2008
- ZAMBRANO Fausto, Pluma y micrófono, Editorial Voluntad, 1997
- FERNANDEZ Carlos, Teorías de la comunicación, México, 2009
- IBANEZ, Nuevos Avances en Investigación Social 1, Madrid
- FONSECA, Comunicación oral fundamentos y practica estratégica, México, 2000
- Revista Estadio, 2012
- COMAS Y ROCA, Pujadas, 2012
- CARRION, F. El jugador número 12. Quito, Ecuador: Flacso. 2012
- CASTELLS, M. *La era de la Información. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores. 2001*
- MATTELART, A. *Historia de las teorías de la Comunicación.* Barcelona, 2003
- GRABIA Gustavo, La doce, La verdadera historia de la barra brava de boca, Argentina, 2006.

[www.ldu.com](http://www.ldu.com)

[www.muerteblanca.com](http://www.muerteblanca.com)

Entrevistas:

Andrés Villamarin, periodista de Radios, La Poderosa, Radio Quito, Radio La Red

Francisco Montahuano, periodista Radio La Poderosa

Miembros de la Barra Brava Muerte Blanca anónimos, Patricio Endara entre otros.

Recopilación Fotográfica:

Pilar Mino

Ricardo Cruz

Andrés Ortiz

Edición fotográfica:

Pilar Mino