



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Donde juegues siempre voy a estar
Narrativas de las barras bravas en
Bogotá

LIZETH TATIANA GORDILLO CASTILLO

Universidad Nacional De Colombia

Facultad De Ciencias Humanas

Instituto De Estudios En Comunicación Y Cultura IECO

Maestría En Comunicación Y Medios Bogotá, Colombia

2023

Donde juegues siempre voy a estar

Narrativas de las barras bravas en Bogotá

LIZETH TATIANA GORDILLO CASTILLO

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de: **Magíster en Comunicación y Medios**

Director:
Danilo Moreno

Línea de Investigación: Comunicación y ciudad

Universidad Nacional De Colombia
Facultad De Ciencias Humanas
Instituto De Estudios En Comunicación Y Cultura IECO

Maestría En Comunicación Y Medios
Bogotá, Colombia
2023

Resumen

Donde juegues siempre voy a estar, narrativas de las barras bravas en Bogotá

En este trabajo investigativo hay un análisis de imaginarios que representan las barras bravas en Bogotá y que generan prácticas agresivas, con especial énfasis en la barra brava Comandos Azules, y está inscrito en la línea de Comunicación y Ciudad, teniendo en cuenta que el grupo social analizado representa uno de los fenómenos propios de la ciudad, cuyas formas comunicativas no solo son abiertamente expresadas, sino que también tienen un efecto importante dentro de la sociedad misma, por lo que estos imaginarios sociales se convierten en un insumo clave que puede usarse para generar cambios positivos en este tipo de comportamientos. El análisis de dichos imaginarios urbanos se realizaron apelando a las categorías propuestas por (Silva,1998), ya que éstos pueden convertirse en la parte innovadora de la percepción social de las barras bravas, que a su vez condiciona la percepción de la vida y por ende los comportamientos en la cotidianidad, y se llevó a cabo escudriñando en distintas formas comunicativas propias de la barra brava, como los cánticos, relatos y grafitis mediante dos estrategias; la de Pardo (2003) y Barthes (2004), permitiendo así llegar hasta el análisis crítico de cada una de las partes de estas formas de lenguaje, como un potente suministro para la identificación de los imaginarios que propician las conductas agresivas y que llevan a conflictos.

Palabras clave: barra brava, comandos azules, imaginarios urbanos, percepción, ciudad, comunicación.

Abstract

Wherever you play I will always be, narratives of the barras bravas in Bogotá

In this investigative work there is an analysis of imaginaries that the barra bravas represent in Bogotá and that generate aggressive practices, with special emphasis on the barra brava Comandos Azules, and it is registered in the Communication and City line, taking into account that the social group analyzed represents one of the phenomena of the city, whose communicative forms are not only openly expressed, but also have an important effect within the same society, so these social imaginaries are required as a key input that can be used to generate positive changes in this type of behavior. The analysis of these urban imaginaries was carried out appealing to the categories proposed by (Silva, 1998), since these can become the innovative part of the social perception of the barras bravas, which in turn conditions the perception of life and therefore end the behaviors in everyday life, and it was carried out by scrutinizing different communicative forms typical of the barra brava, such as songs, stories and graffiti through two strategies; that of Pardo (2003) and Barthes (2004), thus allowing us to reach the critical analysis of each one of the parts of these forms of language, as a powerful supply for the identification of the imaginaries that propitiate aggressive behaviors and that lead to conflicts.

Keywords: barra brava, blue commandos, urban imaginaries, perception, city, communication.

Contenido

<i>Resumen</i>	3
<i>Lista de figuras</i>	7
<i>Lista de cuadros</i>	8
<i>Introducción</i>	10
<i>1. Alentando con aguante, el origen simbólico de un fenómeno social</i>	13
1.2 Juventud: las narrativas del desencanto	13
1.2 El nacimiento de un fenómeno social	16
1.3 Los inicios del estudio teórico de las barras bravas	20
1.4 Las barras y el “aguante” como bien simbólico	22
1.5 El aguante de las barras en Colombia y la violencia	28
<i>2. Corriste en Galerías, sos cagón. barras bravas, más que un sentimiento</i>	34
2.1 Imaginarios de ciudad y su relación con las barras bravas	35
2.2 Narrativa de ciudad y la proliferación de los signos	45
2.3 Los signos y el surgimiento del grafiti	52
2.4 Las voces y el discurso	59
<i>3. A donde juegues, siempre voy a estar, imaginarios con aguante</i>	69
3.1 Relatos musicales, cómo escuchar las barras	69
3.2 Segmentar para luego reconfigurar, acercamiento al análisis visual	72
3.3 Estudio, análisis e interpretación de los datos	79
3.4.1 A donde juegues siempre voy a estar	84

3.4.2 Rojo Cagón	94
3.4.3 Corriste en galerías, sos cagón	104
3.4.4 La vagan“sia”	120
3.4.5 Barrio Obrero	131
3.4.6 Los trapos se pelean	140
<i>Reflexiones finales</i>	152
<i>Anexo 1: ‘Somos la voz del aguante’: Johan Ramírez</i>	158
<i>Anexo 2: “Nuestras armas son los rodillos, las brochas y los aerosoles”: ‘Manchas’, grafitero de la barra Comandos Azules</i>	163
<i>Anexo 3: “Desde que me dieron en la jeta entendí que tocaba a los golpes”: ‘Chiqui’, barrista de Comandos Azules</i>	166
<i>Bibliografía</i>	171

Lista de figuras

1. Palabras asociadas a la violencia o enemistad. A donde juegues siempre voy a estar.
2. Palabras asociadas al sentido de pertenencia. A donde juegues siempre voy a estar.
3. Palabras asociadas a la violencia o enemistad. Rojo Cagón.
4. Palabras asociadas al sentido de pertenencia. Rojo Cagón.
5. Palabras asociadas a la violencia o enemistad. Corriste en galerías, sos cagón.
6. Palabras asociadas al sentido de pertenencia. Corriste en galerías, sos cagón.

Lista de cuadros

1. Primeros acercamientos a las palabras usadas. A donde juegues siempre voy a estar.
2. Relación de la letra con sus intenciones. A donde juegues siempre voy a estar.
3. Estructura de la letra. A donde juegues siempre voy a estar.
4. Categorización de la letra por acciones. A donde juegues siempre voy a estar.
5. Primeros acercamientos a las palabras usadas de Rojo Cagón.
6. Estructura de la canción de Rojo Cagón.
7. Categorización de la letra por acciones de Rojo Cagón.
8. Primeros acercamientos a las palabras usadas de Corriste en galerías, sos cagón.
9. Estructura de la canción de Corriste en galerías, sos cagón.
10. Categorización de la letra por acciones de Corriste en galerías, sos cagón.
11. Estructura de la canción de Corriste en galerías, sos cagón.
12. Categorización de la letra por acciones en galerías, sos cagón.
13. Unidad de análisis de consensos cuantitativos de las tres canciones.
14. Unidad de análisis de consensos cualitativos de las tres canciones.
15. Unidad de análisis de discrepancias cuantitativas de las tres canciones.
16. Unidad de análisis de discrepancias cualitativas de las tres canciones.
17. Primeros acercamientos a los gráficos usadas en “la vagansia”
18. Estructura del grafiti en “la vagansia”
19. Categorización de la letra por acciones del grafiti en “la vagansia”

20. Primeros acercamientos a los gráficos usadas en “el obrero”
21. Estructura del graffiti “el obrero”
22. Categorización de la letra por acciones del grafiti en “el obrero”
23. Primeros acercamientos a los gráficos usadas en “los trapos se pelean”
24. Estructura del graffiti en “los trapos se pelean”.
25. Unidad de análisis de consensos cuantitativos de los tres grafitis.
26. Unidad de análisis de consensos cualitativos de los tres grafitis.
27. Unidad de análisis de discrepancias cualitativas de los tres grafitis.

Introducción

La relación entre barras bravas de fútbol y la ciudad, como espacio significante, me llevó a preguntas cómo: ¿Cuáles son las narrativas de ciudad de estas barras y en particular de la barra de Comandos Azules? ¿Cuáles son los símbolos de las barras bravas? ¿Distra la narrativa creada por ellos, de la narrativa que ha generado el estigma con el que se les conoce? Para dar respuestas a estas preguntas, este trabajo investigativo, me acerqué, entre muchos, a autores como Armando Silva, y su planteamiento en torno a los imaginarios urbanos, así como a Juan Carlos Pergolis, y su planteamiento en torno al relato, para rastrear las narrativas de ciudad de los jóvenes, en las ciudades posibles, que nos plantea.

¿Cuál es la narrativa de ciudad de las barras bravas? darle respuesta a esta pregunta me llevó a configurar un problema teórico entorno a los imaginarios de las barras bravas en Bogotá, particularmente de la más representativa de los seguidores del equipo de fútbol bogotano Los Millonarios, denominada Comandos Azules, entendiendo a través de sus formas de comunicarse más utilizadas, la manera cómo se perciben dentro de los entornos urbanos y como esa significación genera motivaciones a ciertos comportamientos, incluido el de enfrentarse violentamente con otras barras bravas en el mismo territorio.

Tal vez somos un país violento por naturaleza. Las páginas de nuestra historia nos demuestran que este ha sido un elemento de nuestro origen y nuestro desarrollo no solo como país, sino como sociedad. Durval Vacaflor (1992) lo describe así: “La violencia, sea esta natural o humana, ha presidido permanentemente la vida del planeta. Nunca, en toda nuestra existencia como especie, hemos podido soslayarla o dominarla. Todavía más: somos hijos de ella y como buenos hijos, la practicamos y la usamos cuando lo creemos necesario” (p. 2)

Desde sus inicios, la sociedad se lanza de cabeza en escenarios de conflicto, pero hay grupos sociales que se han enmarcado dentro de la violencia, supeditada por hechos reales y concretos que involucran agresiones, muerte y sangre. Dentro de estas colectividades, las barras bravas desde su creación e incluso a partir de la definición inicial de su nombre, están en un constante vaivén de enfrentamientos físicos, una guerra territorial que se ha convertido en una espiral de violencia.

Barra brava

Grupo de hinchas fanáticos de un equipo de fútbol que suelen actuar con violencia. (Wikipedia)

Pero esta no es otro estudio más acerca de los orígenes de la violencia en las barras bravas o el origen de la violencia en sí misma, sino una investigación centrada en el análisis de expresiones a nivel simbólico, de los elementos que hacen parte de la cultura de la barra como grupo social a través de la comunicación. Y es que aunque tienen la particularidad de ser violentos, también los caracteriza una singularidad en la forma en que se comunican, sospechosamente efectiva, porque logra incidir en el mismo grupo social, acelerar corazones apasionados, pero también exacerbar sentimientos negativos entre sus integrantes. Las barras, al ser grupos humanos constituidos bajo un mismo ideal, que en este caso es compartir la afición por un equipo de fútbol, han creado sus propios códigos, valores y símbolos compartidos, que hacen referencia a la pasión, pero también a la violencia. Decidí entonces no solo centrarme en el lenguaje verbal, sino incluir otras formas de comunicación como los cánticos y grafitis.

En esta investigación responderé, entonces, a la pregunta: ¿qué tanto convergen las autonarrativas de la barra 'Comandos Azules' de Millonarios con la violencia que protagonizan? Estas narrativas parecieran autónomas y con esencia propia, pero se fundamentan en unas lógicas de lenguaje que van desde la tradición propia de las barras, hasta su quehacer diario. Entonces, con el fin de identificar estos elementos elegí un *corpus* de investigación que consta de tres canciones y tres elementos iconográficos (grafitis), que analicé a la luz de la metodología de análisis de textos

visuales y auditivos, propuestas por Ronald Barthes (2004) y Neyla Pardo (2003) a modo de análisis crítico del discurso.

Con esta metodología busco no solo identificar los elementos del discurso y su relación con la violencia, sino conocer cuáles son las formas comunicativas previas y posteriores a la acción violenta, además de reconocer cuáles son algunos de los imaginarios urbanos que se dejan entrever entre las líneas de estas expresiones artísticas. El nutrido tipo de comunicación que maneja una barra brava y por la que, entre otras cosas, es diferenciada de otros grupos sociales, permite conocer mucho más que un par de canciones entonadas en un partido de fútbol o simples pinceladas lanzadas en una pared del estadio. Estos elementos contienen significaciones que forman los imaginarios con los que se representan las barras bravas, convertidos en información sumamente valiosa, poco descubierta y clave para generar propuestas con el fin de cambiar los comportamientos violentos característicos históricamente en las barras bravas.

A continuación presento un enriquecido detrás de cámara de las formas comunicativas de las barras bravas, es decir, lo que existe más allá de lo que vemos y escuchamos de sus narrativas, que al ser analizado transversalmente junto a su cultura, historia y contexto, pero además haciendo un contraste con lo que la ciencia de la comunicación ha mencionado frente a estas significaciones, se extraen imaginarios, específicamente de la barra brava Comandos Azules de Bogotá, que puede convertirse en un insumo importante para aportar en la toma de medidas que contrarresten la violencia, siendo el grupo social protagonista de estos comportamientos el foco de investigación y solución.

1. Alentando con aguante, el origen simbólico de un fenómeno social

1.2 Juventud: las narrativas del desencanto

Qué es ser joven? ¿Desde qué momento esta palabra comenzó a ser una categoría social y cómo se ha desarrollado desde entonces, tanto en la realidad colectiva como en el campo investigativo? Reguillo (2000), en su libro 'Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto' hace un análisis para reconocer las narrativas construidas alrededor y sobre los jóvenes, en el que aclara que estas formas de ser joven no son del todo neutras, sino que "son productivas, hacen cosas, dan cuenta de la manera en que diversas sociedades perciben y valoran el mundo, y con ello, a ciertos actores sociales" (p. 29), de tal manera, que ser joven es mucho más que una casilla en la que se ubican ciertas edades, relacionadas con gustos y formas de concebir la vida, y fue por este rasgo que empezó a ser importante en la sociedad, objeto de revisión de la academia, la ciencia y se convirtió en foco clave para la política y la historia.

Reguillo (2000) plantea que el periodo de la posguerra fue el momento histórico en el que se comenzó a generar ese espacio de tiempo entre la niñez y la adultez, que en épocas anteriores era inexistente. En este momento las sociedades de primer mundo alcanzaron una esperanza de vida nunca vista, lo que llevó a retrasar la inserción productiva de las personas más jóvenes de la sociedad para restablecer el equilibrio en la balanza de la población económicamente activa. A esto se sumó el nacimiento de una poderosa industria cultural que ofertaba, por primera vez, bienes exclusivos para este segmento de la población: Para el historiador Eric Hobsbawm, “la cultura juvenil se convirtió en la matriz de la revolución cultural del siglo XX, visible en los comportamientos y costumbres, pero sobre todo en el modo de disponer del ocio” (p. 25), de manera que se dio el nacimiento de movimientos estudiantiles y el auge de las guerrillas en los años sesenta, así como el de las culturas antisistema como el hipismo. Sin embargo, estos movimientos no tuvieron un éxito prolongado en el tiempo, y la derrota de estos ideales dejaría a los jóvenes de los años ochenta con un profundo desencanto. Además, la educación concebida como el sistema para ‘retener’ a los jóvenes antes de ingresar a su etapa productiva demostró ser insuficiente, sobre todo para los jóvenes de bajos recursos, especialmente en Latinoamérica.

Entonces, expresiones juveniles consideradas ‘fuera de la norma’ fueron estigmatizadas al considerar a los jóvenes como ‘problema’, ‘delincuentes’ y ‘violentos’, lo que nos lleva a inicios del siglo XXI, momento en el que las identidades juveniles se convirtieron en un abanico multicolor de diversidad y en el que las mediaciones entre la diferenciación se hicieron cada vez más heterogéneas; este siglo empieza entonces con una profunda crisis social y política en la que los jóvenes fueron cada vez más conscientes de que todas las promesas que les había hecho sobre “un futuro incluyente, justo y, sobre todo, posible”, (p. 22), se iban desmoronando. En ese momento, los grupos juveniles se fueron convirtiendo entonces, en espacios seguros de desarrollo, apoyo e identificación de los jóvenes, en contrapeso a unas instituciones que los marginan y los excluyen. Reguillo (2000) afirma que en ese afán por mantener un espacio seguro dentro de sus organizaciones:

Los jóvenes se han auto dotado de formas organizativas que actúan hacia el exterior en sus relaciones con los otros- como formas de protección y seguridad ante un orden que los excluye, y que, hacia el interior, han venido operando como espacios de pertenencia y adscripción identitaria. (p. 14)

El consumo cultural es uno de los elementos alrededor de los cuales se aglutinan las formas organizativas juveniles, que se identifican con una forma de vestir, comunicarse, planear su futuro, elegir un entretenimiento como el tipo de música, y prácticas sociales propias, con las que construyen su propia visión del mundo, que como lo menciona Reguillo (2000), crean un propio concepto de la siguiente manera: “un modo de entender el mundo y un mundo para cada “estilo”, en la tensión identificación- diferenciación. Efecto simbólico y no por ello, menos real de identificarse” (p. 27).

Entonces, las agrupaciones juveniles se convierten en un lugar para compartir el sentido, una visión de presente, que muchas veces niega la existencia de un futuro, ‘vivir para siempre jóvenes’, ‘vivir el hoy’, en respuesta a unas condiciones sociales que impiden proyectar un estilo de vida en el que se sientan representados, lo que termina siendo una postura política, una forma de participación en la sociedad, que muchas veces se hace sentir a través de la violencia como la voz del inconformismo. Reguillo (2000) lo explica de la siguiente manera: “Ahí, donde la economía y la política “formales” han fracasado en la incorporación de los jóvenes, se fortalecen los sentidos de pertenencia y se configura un actor político, a través de un conjunto de prácticas culturales”, (p, 28), creando así, los grupos de jóvenes desencantados.

Uno de estos grupos es el llamado Barras Bravas, agrupaciones conformadas principalmente por jóvenes, hinchas de equipos de fútbol, que suelen actuar con violencia frente a diversas situaciones. Pero ¿cómo nacen estos grupos?, ¿cuáles son sus características? y ¿desde qué disciplinas y teorías se ha estudiado su comportamiento?

1.2 El nacimiento de un fenómeno social

Ya vimos que el desencanto, la falta de oportunidades y las crisis sociales dieron paso a la configuración de grupos juveniles diversos. Uno de ellos es el de las barras bravas. Pero veamos cómo nació y cómo se dio a conocer tanto en Europa como en Latinoamérica. La antropóloga Liz Crowley, de la Universidad de Manchester, asegura que el fútbol ha estado asociado a eventos violentos desde su nacimiento, “cuando los partidos involucraron a cientos de jugadores y se convierten esencialmente en campos de batalla donde se enfrentan las juventudes de los pueblos rivales” (BBC Mundo, 2005).

Pero fue hasta los años 60 cuando la violencia se convirtió en un problema a gran escala en los estadios de Inglaterra con el auge de los *hooligans*, hinchas de fútbol que tenían comportamientos violentos y fuera de las normas establecidas. Aunque el origen de la palabra *hooligan* es incierto, pues algunos aseguran que fue registrado en 1898 en un informe policial, o que se refiere a un delincuente irlandés que data de 1899, comenzó a ser usado por los medios de comunicación y por las autoridades para llamar a los grupos que tenían comportamientos violentos relacionados con el fútbol.

Fue en el mundial de 1966 que el *hooliganismo* haría su aparición a nivel internacional. El mundial tuvo como sede a Inglaterra, cuna del fútbol. Allí los estadios se llenaron de banderas, cánticos y por supuesto, desmanes que dejaron daños materiales.

“Inglaterra “lideró” sin duda el movimiento, que provocó varias tragedias, como la que tuvo lugar en el estadio de Hillsborough, en Sheffield, Inglaterra, en 1989, donde murieron al menos 93 personas durante una semifinal de la Copa FA, que enfrentaba al Liverpool y al Nottingham Forest” (BBC Mundo, 2005).

Desde allí, no tardó en popularizarse a nivel internacional, donde las *firms* o barras comenzaron a organizarse, sobre todo en España e Italia, donde tuvieron mayor acogida. Así lo señala Crowley: “El fenómeno empezó un poco antes aquí que en otros países europeos y por eso dicen que es la enfermedad de los ingleses que hemos exportado” (BBC Mundo, 2005).

En Latinoamérica el primer país en tener antecedentes de violencia de hinchas en los estadios es Argentina, donde nacería el término 'Barra brava'. Si bien desde 1920 se registran enfrentamientos entre hinchas de diferentes equipos en este país, como lo señala Oscar Izquierdo Bermúdez en su investigación 'Acercamiento a las barras bravas en Argentina: la violencia en el fútbol', (2020), estas manifestaciones eran diferentes a las que vemos hoy en día:

Esos grupos destacaban del resto por su pasión además de provocar ya algunos incidentes. Sin embargo, como antes he comentado es importante el factor de que la violencia sea razonadamente planeada, cosa que en los incidentes de esas fechas no lo era, surgían de forma espontánea (cuando el equipo tenía problemas e intentando dar miedo tanto como al equipo rival como a los árbitros con la finalidad de cambiar el rumbo del partido). Otra diferencia con la actualidad sería que solo se reunían para y por el partido de fútbol, no se organizaban. (p. 9)

Pero un trágico hecho se convertiría en la génesis de las barras bravas en Argentina: el asesinato de Alberto Linker, un hincha del Boca Juniors un 19 de octubre de 1958. Según lo narra Szlifman (2013), en su artículo para la revista Líbero de Argentina titulado 'El crimen que dio nacimiento a las barras bravas argentinas', Linker fue invitado por un amigo a ver el partido River Plate- Vélez en Liniers, Buenos Aires.

Antes del partido ya se sentía un ambiente hostil entre los hinchas, y la policía intentó imponer el orden. Pero la situación se desbordó en el segundo tiempo, cuando Vélez se impuso 1- 0 a River. Entonces, los hinchas del River comenzaron a lanzar piedras al campo de juego, y a cuatro minutos del final, lanzaron una navaja desde la tribuna, que impactó en el brazo izquierdo del portero de Vélez, lo que obligó al árbitro a suspender el partido. Pero esto, lejos de calmar los ánimos, terminó en una batalla campal, en la que los aficionados se tomaron la cancha y se enfrentaron contra la policía, que tuvo que recurrir a lanzar gases lacrimógenos para controlar la situación. Uno de esos gases impactó en la cabeza de Linker, lo que causó su muerte. Los desmanes terminaron con 4 policías heridos, 25 hinchas capturados y daños materiales tanto en el estadio como en sus alrededores. Pero además haría evidente una nueva forma de barrismo, un nuevo comportamiento que marcaría la pauta de lo que sucedería en el futuro:

Las crónicas periodísticas y los comunicados oficiales hacían hincapié en el grado de organización que demostraron los hinchas y en la coordinación en su accionar, algo que resultaba novedoso para la época. El diario La Razón mencionó la existencia de “barras fuertes”, públicas y conocidas. La gravedad de los incidentes ocurridos en Liniers modificaron drásticamente las presentaciones que se hacían de los hinchas en la prensa argentina. Por primera vez se afirmaba que existían grupos de hinchas con jerarquías y cierta organización interna, que por sus rasgos se separan en las crónicas de la masa de hinchas que concurría a los estadios. Un nuevo actor entraba en el escenario futbolístico argentino. Ya nada sería como antes. (p.54)

Desde ese momento, se han presentado otros hechos lamentables relacionados con la violencia en los Estadios, como el sucedido el 23 de junio de 1968, que causó la muerte de 71 personas en medio de una avalancha sobre una de las puertas del Estadio Monumental de River Plate. Otro de los actos se registró en el año 1964 en Argentina, con la muerte de más de 300 aficionados por asfixia, al intentar buscar la salida del Estadio en un partido de Argentina y Perú, en medio de un altercado entre hinchas que terminó en una salida acelerada y caótica de los demás espectadores.

Uno de los hechos que más llamó mi atención fue el enfrentamiento entre las barras de Argentina y los *hooligans* de Inglaterra, en el partido que se disputó en el mundial de México 1986. Gabria (2002) afirma en su artículo ‘Emboscada y banderas incendiadas: así fue la batalla entre los barras argentinos y los hooligans ingleses en el Mundial de México 1986’ para Infobae: “Fue el día en que el mundo dejó de lado a los *hooligans* para tener el dudoso honor de conocer a los barrabravas. Porque México fue el mundial de Diego, de Bilardo y también, tristemente, de los barras”. Según cuenta Gabria (2002), para este mundial la selección argentina contaba con un grupo de apoyo que era patrocinado por dirigentes deportivos, políticos y sindicales. Así, llegaron 28 barras de Boca Juniors, 12 de Estudiantes de la Plata, entre otros, que viajaron a México antes del debut del equipo contra Corea del Sur, pero el reto vendría con el paso de la selección argentina a los cuartos de final, donde se vería cara a cara contra Inglaterra, su rival no solo deportivo, sino

político. Este era el primer enfrentamiento luego de la Guerra de las Malvinas, por lo que los ánimos estaban caldeados y había sed de revancha.

El 22 de junio, antes del partido en el Estadio Azteca, las barras de Argentina, con la ayuda de un grupo de escoceses y exiliados decidieron planear una emboscada a los *hooligans* con un botín en mente: las banderas. Así, con una estrategia medida, lograron arrinconar a los hinchas ingleses cerca al monumento de la Independencia, conocido popularmente como 'El Ángel'. El enfrentamiento duró 20 minutos, y los barras bravas lograron su cometido al superar en número y fuerza a sus pares ingleses. Luego vendrían las imágenes de televisión en las que se ve a los argentinos mostrando orgullosos desde su tribuna las banderas robadas: trofeos de triunfo frente al enemigo. De hecho, quemaron una de ellas en las graderías, en un partido que terminó ganando Argentina 2- 1.

La barra argentina se había consagrado como la barra del Mundial. Un triste logro, que en su momento fue festejado como un hito en el país sin entender que ese poder simbólico los haría crecer hasta límites insospechados convirtiéndose en lo que hoy son: la pandemia más corrosiva de nuestro fútbol. (p, 23)

Así, es como empieza a aparecer en los diccionarios del mundo la palabra compuesta "Barra Brava". La Real Academia de la Lengua Española define, para Argentina, Bolivia, Colombia, Paraguay, Ecuador, Perú y Uruguay, de la siguiente manera: "Grupo de hinchas fanáticos de un equipo de fútbol que suelen actuar con violencia". Desde la configuración del nombre la palabra violencia es protagonista, y poco a poco el fenómeno se fue replicando alrededor del mundo, enmarcado siempre desde la violencia y no desde el hinchismo, lo que llamó la atención de los teóricos e investigadores desde las disciplinas sociales, como la psicología y la sociología. A continuación abordaremos los hallazgos más importantes en esta primera etapa de investigación.

1.3 Los inicios del estudio teórico de las barras bravas

Como señalé anteriormente, el origen del fenómeno de las barras bravas se remonta a Inglaterra, y allí también se realizaron los primeros estudios relacionados con el comportamiento de estos grupos y algunas hipótesis sociológicas de su origen. David del Valle Gispert en su tesis: *La violencia que surge entre los aficionados del fútbol: El fenómeno hooligan* (2017), por ejemplo, hace un compendio de estas teorías, dentro de las que se destacan la de Ian Taylor, a través de la teoría sociológica subcultural fue más allá de la mera conducta agresiva que empezó a verse en estos grupos sociales y explicó que la violencia de los *hooligans* es una expresión de desencanto de la clase obrera ante el aburguesamiento y la internacionalización del fútbol: “A través de esta manifestación violenta, los *hooligans* pretenden recuperar el control de un deporte que consideran suyo al ser individuos que pertenecen a la clase obrera, configurándose de esta manera como una especie de resistencia a los usurpadores del fútbol” (p. 46).

Por su parte, John Clarke (1973) explicó el fenómeno a partir de las transformaciones sociales que afectaron la configuración de la familia de la clase obrera, lo que llevaría a los jóvenes a no tener control social y a buscar su identidad a través de diferentes subculturas juveniles, con el fin de encontrar la unión que no vivieron en sus hogares o en su comunidad. Es decir, la expresión violenta vendría de una falta de control y de la desintegración de las relaciones sociales y comunitarias. Desde esta teoría se asocia el fenómeno *hooligan* a la perspectiva teórica del marxismo, pues al ser una expresión de la ‘clase obrera’, y enfrentarse a la ‘autoridad’, la violencia se constituirá como una expresión de la lucha de clases.

Peter Marsh elaboraría el concepto de “Aggro”, refiriéndose a una agresión ritualizada, que en su análisis no buscaba eliminar al otro, sino humillarlo, y que representa parte de la naturaleza humana. “Los *hooligans* llevan a cabo un ritual de violencia simbólica que simula una metáfora de la guerra, cuya peligrosidad es más aparente que real, y la cual se lleva a cabo con la intención de ganar cierto protagonismo social” (p. 47).

Según esta teoría, solo cuando algo interviene en el desarrollo de este ritual, la violencia se torna real y cruenta, por lo que la respuesta represiva de la policía y el Estado, según esta perspectiva, lleva a una escalada de la agresividad. Basándose

en la teoría de Marsh, la escuela de Leicester (1980) habla sobre la violencia en el deporte como consecuencia de un proceso civilizador, como lo define Norbert Elías, que niega o controla las emociones o el placer derivado de las prácticas violentas. En ese sentido, el deporte sería una expresión ritualizada de la violencia física, que es socialmente aceptada, pero la represión de las emociones de placer lleva a alimentar un tabú como parte del “superego”, con lo que se da una “contradicción en el proceso de civilización”, es decir, la represión alimentaría secretamente la violencia, y el deporte se convertiría en la válvula de escape de la frustración negada.

Dentro de esta escuela también se analizó el origen de los *hooligans* como una forma de afirmación del machismo, o del papel del macho dentro de la sociedad: Eric Dunning, un sociólogo perteneciente a esta escuela elaboró una teoría en la que sostenía que la aparición de los *hooligans* se debe a la necesidad de algunos individuos de la clase obrera de reivindicar la virilidad y dureza propias de su estrato social. Para ellos, las subculturas juveniles existentes que representaban la clase obrera mostraban cierta debilidad o refinamiento que no correspondía con su estrato social. Este autor manifiesta que la agresividad, el liderazgo y el machismo son valores fundamentales dentro de las comunidades más rudas de la “working class” inglesa, por tanto, los hombres con habilidades para pelear son dignos de respeto y admiración, ya que representan el estilo rudo y viril que debe poseer un verdadero hombre. Esto podría explicar por qué no exista presencia femenina en el hooliganismo inglés y por qué los cánticos de los hooligans hacen referencia a su virilidad, mientras que los que sirven para humillara los grupos rivales utilizan como ofensa su falta de hombría” (p. 48).

John Kerr (1994) desde la psicología, explicó el fenómeno relacionando uno de los estados metamotivacionales, que son estados mentales básicos transitorios que aparecen tras una motivación específica. En este sentido, se identifican dos estados opuestos: el télico, que está guiado a una meta en específico, es instrumental y planificado, y el paratélico, centrado en la acción, es espontáneo, caprichoso y se centra únicamente en el presente. También se identifica el sentido arousal, que se refiere al momento en el que un individuo está en un estado de excitación, y por tanto genera placer dependiendo de la motivación que tenga su mente. Kerr utiliza

esta teoría para sostener que el hooligan es un sujeto dominado por el estado paratético y por tanto busca un alto nivel de arousal para sentir placer mediante la excitación que le produce la violencia, los cánticos, las banderas coloreadas, el ambiente en el estadio e incluso el propio fútbol, pero al ser a través de un estado paratético se trata de algo momentáneo y pasajero, no es una conducta seria (p.50).

Resulta interesante ver cómo estos estudios perciben a los *hooligans* como grupos cuya violencia no es tan representativa. El desarrollo futuro de estos grupos demostraría que la violencia se instaura como un código en la construcción de una identidad. Esto se evidencia más claramente en los estudios antropológicos que se desarrollaron en Argentina, por ejemplo, que se centran más en responder la pregunta ¿cómo son?, no ¿qué son?

1.4 Las barras y el “aguante” como bien simbólico

La cuna latinoamericana del fenómeno de las barras bravas, Argentina, también desarrolló sus propios estudios para explicar desde la etnografía y la antropología los rasgos y características de estos grupos. Estas investigaciones son de vital importancia, teniendo en cuenta que el modelo argentino fue la principal influencia para las barras que se crearían en Colombia.

En su artículo ‘Etnografía sobre el honor y la violencia de una hinchada de fútbol en Argentina’, María Verónica Moreira (2007), define la barra como: “Una agrupación de hinchas que tiene un orden social complejo, difícil de aprehender en términos concluyentes por la dinámica de los segmentos y los actores sociales que la componen. La misma se articula fundamentalmente en función de dos ejes: la procedencia barrial de los integrantes y la posición de estos dentro de una jerarquía” (p. 7). Así, los nombres de los barrios se convierten en marcas constitutivas y de distinción de los segmentos que componen la hinchada. Eso se hace evidente en el relacionamiento de los miembros, así como en las jerarquías dentro del colectivo, ya que hay barrios más reconocidos por congregar una gran cantidad de hinchas y por estar representados por líderes con amplia trayectoria dentro de la barra.

Otra característica importante de las barras asociadas a un equipo de fútbol es que tienen una jerarquía y normas establecidas: La hinchada, lejos de ser una organización horizontal donde las decisiones se toman conjunta y democráticamente entre sus miembros o los representantes de cada barrio, está a cargo de los llamados jefes o capos de la barra. Estas personas que detentan el poder y tienen la autoridad de mandar, reciben el apoyo de sus pares porque llevan a cabo una serie de tareas que benefician al conjunto. Los jefes negocian con otros actores sociales del campo de fútbol (dirigentes, jugadores, cuerpo técnico) la entrega de bienes tales como entradas gratis para los partidos y dinero para financiar los viajes a las distintas ciudades del país. (p.8)

Los jefes tienen relación con algunos hombres influyentes dentro de la barra, a los que delegan actividades de organización, por ejemplo, en los estadios. Algunos de ellos dirigen unidades barriales, y su cercanía con los jefes de beneficios. “Dependiendo de quienes estén al mando de la barra y las relaciones que sostienen con las personas influyentes y referentes de los segmentos barriales, el peso relativo de estos cambiará dentro del funcionamiento total del grupo” (Moreira, 2007, p.9). Y finalmente, en la base de la pirámide están los hinchas más jóvenes y con menos trayectoria dentro del grupo, a los que denominan la *tropa*. La tropa se agrupa en los segmentos barriales y se articula con las instancias superiores a través de sus referentes.

Uno de los conceptos más importantes para las barras es el *aguante*, un bien simbólico que representa la capacidad de pelea y resistencia frente al adversario, así como acompañar al equipo hasta el último aliento, sin importar la cancha, las condiciones climáticas y la distancia. “Otra de las virtudes de este aguante es cantar durante todo el partido para dar apoyo al equipo. A medida que se desarrolla el repertorio de los cantos, al compás del ritmo, los hinchas realizan una performance física que incluye aplausos, saltos, y movimientos” (Moreira, p. 11).

Además de buscar un apoyo o aliento al equipo de fútbol, estos rituales terminan siendo dirigidos contra otros grupos sociales usando el cuerpo como instrumento de pelea en un encuentro violento, en el que plantarse o esperar al enemigo es una acción valorada positivamente, en contraposición a huir de la situación, como lo explica Moreira (2007), de la siguiente manera: “A través de los cantos y las acciones

corporales, gestuales y kinésicas, los hinchas desafían a sus adversarios a un duelo por la posesión simbólica del aguante. Los participantes compiten por imponerse como los hinchas que más cantan y calientan al equipo”, (p.11).

De otra parte, Pablo Alabarces y José Garriga Zucal (2007), en su artículo “El ‘aguante’: una identidad corporal y popular”, explican la relación del aguante con la identidad de los individuos que hacen parte de las barras de fútbol: “Para “los pibes” el “aguante” es el concepto nativo que relaciona prácticas violentas y masculinidad. El cuerpo es la herramienta de lucha en los enfrentamientos violentos”, (p. 277), de tal manera, que, con los rituales con canto y baile, los barristas ponen el cuerpo en movimiento, pero con el fin de iniciar un ritual de desafío y reto, que puede, en algún momento, terminar en un enfrentamiento violento cuerpo a cuerpo. Alabarces y Zucual (2007), explican de la mejor manera cómo el cuerpo es la principal herramienta del aguante, pero también su mejor forma de representarlo:

Los hinchas conciben que “ponen el cuerpo” en juego en los enfrentamientos; las luchas cuerpo a cuerpo son denominadas “mano a mano”, al rival vencido se lo “corre” sacándolo del campo de batalla y se “pone el pecho” ante la embestida rival. El cuerpo se transforma en el elemento que permite valorar las habilidades de los participantes luchadores. Los integrantes de “la banda” afirman que en un “combate” se conoce cuál de los contrincantes posee más “aguante”, y por ende cuál es “macho”. A través del cuerpo se disputa el “aguante”. (p.277)

Moreira (2007) menciona que los enfrentamientos violentos entre hinchas rara vez suceden dentro de los estadios, sino que tienen lugar en los alrededores antes y después de los partidos, o en espacios públicos donde los hinchas de diferentes equipos se cruzan. Los barrios terminan siendo escenarios de estas batallas, en las que es usual el uso de armas blancas, así como elementos que encuentran a su paso como palos, botellas y piedras. En estos combates hay unos elementos que toman especial protagonismo: las banderas y emblemas de cada barra, que se convierten en objetos sagrados que los adversarios quieren poseer. “Robar los bienes de los otros reafirma la posesión del *aguante* siempre que la acción se cometa en condiciones de igualdad o adversidad. Para estos hinchas solo se puede

hablar de *aguante* cuando existe un número semejante o aproximado de luchadores. (p.11)

El *aguante*, entonces, se relaciona con la idea del honor, de demostrarle a los demás integrantes del grupo el nivel de compromiso. Se convierte en un validador del individuo dentro del grupo, y en un mismo valor de la barra hacia afuera (honor colectivo). Es un símbolo de identidad, en el que, como menciona Moreira (2007), se realiza una evaluación y casi calificación por los mismos integrantes de la barra brava, en el que cada uno trata, a como dé lugar de demostrar que están al nivel exigido por la barra. “Hasta el hincha menos capacitado y dotado para la lucha física debe dar cuenta de su valor si no quiere ser juzgado y rechazado por la presión social”, (p. 14)

Federico Czesli (2013), en su estudio de la hinchada platense y su relación con el territorio lo describe de la siguiente manera: “En el combate no se pone tanto en juego el amor por la camiseta como el ser dignos de pertenecer, porque demuestran que pueden responder por su comunidad y defenderla” (p.242). Y el *aguante*, al ser parte de la identidad corporal del barrista, también se mide en la resistencia para el consumo de alcohol y alucinógenos al que hacen referencia con expresiones como “estar de la cabeza”, “dado vuelta” y “re loco”, que hace parte de sus cánticos.

Estas formas de narrarse, alrededor del consumo de sustancias que alteren el estado normal del cerebro, fueron definidas también por Alabarces y Garriga (2007), al afirmar que “las adicciones y los estados que estas generan funcionan como signo de prestigio, los estados de inconciencia son concebidos como normales y deseados”, (p.283), lo que indica que, contrario a lo que la sociedad rechaza, estas adicciones representan muchas de las fantasías y tienen relación estrecha con el éxito dentro de la barra brava.

Esta anormalidad no es para los hinchas un estigma ni una marca negativa; por el contrario, es un signo de prestigio, ya que se constituye en una herramienta identitaria. Por ello, los efectos del abuso no son ocultados; por el contrario, muchas veces son visibilizados y narrados. (p.283)

Otra expresión del '*aguante*' en el cuerpo es a través de las cicatrices y tatuajes, que son exhibidos como trofeos, en los que se demuestra el valor y las batallas libradas como parte de la barra, pintadas en el cuerpo no solo cuentan las historias de los integrantes de la barra brava, sino que también se convierten en una de las características principales de los barristas, que facilitan su distinción frente al resto de personas en la sociedad e incluso frente a los hinchas que no hacen parte de la barra brava. "Las marcas en el cuerpo posibilitan probar la participación en gestas heroicas, a manera de un registro del pasado; pero también, como decía Bourdieu (1993), son signos que recuerdan el lugar que ocupan los sujetos dentro de un orden social"(p. 284).

De esta misma manera, los tatuajes, así como las cicatrices que dejan esos combates, se vuelven en la prueba reina de esa valentía, llamada aguante, que hace que los barristas ocupen mejores lugares jerárquicos y de poder dentro del grupo social. "Aquellos hinchas que detentan las marcas en el cuerpo no sólo prueban su participación, sino que, por intermedio de estos signos, se identifican como aguantadores, (p. 282).

No obstante, aquí es importante distinguir entre los tatuajes y las cicatrices, ya que las cicatrices no son ocasionadas a propósito, como sí sucede con los tatuajes, sin embargo, no son vistas como un defecto, sino que hacen parte de la estética propia del grupo, signo de que la violencia es un factor determinante para ubicarse dentro de la jerarquía de la hinchada y ser venerados por sus pares. Así, las barras bravas se constituyen como una organización social con sus propias prácticas culturales, con una jerarquía constituida y con una construcción de sentido común que va más allá del color de una camiseta: es un estilo de vida que se lleva tatuado en el cuerpo y que se expresa en la forma de hablar, ser, sentir y vivir la realidad social.

Pero Argentina no es el único país en Latinoamérica que ha estudiado el comportamiento de las barras bravas. En Chile el departamento de Educación Física, Deportes y Recreación de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación en Chile, en 2007, realizó un estudio sobre el análisis de dos barras bravas en ese país, "los de abajo" y la "garra blanca", el cual estaba encaminado a analizar desde una perspectiva comunicacional, siguiendo las teorías de Greimas y Goldmann (1975), los comportamientos y actos de dichas barras.

La investigación, realizada por Jorge Pesce Aguirre se centra en hacer un análisis del comportamiento de las barras en el estadio como un 'relato social', que por sus mismas características se puede entender como un 'acto comunicativo': "En este recinto (...) es donde se despliega una serie de códigos que dan cuenta de un relato social que mezcla colores, olores, gestualidad, gritos, cánticos, etc. En medio de él, sus protagonistas viven y mueren por algo tan abstracto, ¿verdadero o falso?, atrayente, absorbente y vital como lo es un club de fútbol. (p. 36).

Siguiendo la teoría de Goldman (1975), se relacionaron los elementos del relato de los barristas con el esquema de comportamiento del sujeto, en el que el eje central es la 'Zona ética', en la que existen Estructuras Catoriales Significativas (ECS), que se definen como "conjunto de conocimientos científicos y empíricos de un grupo social determinado" (p. 228). Es decir, entiende la 'Zona ética' como el mundo simbólico compartido por los individuos que hacen parte de un grupo social.

Las Estructuras Catoriales Significativas son globales, por lo que no es posible cambiarlas, sin embargo, Goldmann (1975), sugiere que se instale un nuevo sistema de acontecimientos que volverá a repetir la misma estructura una y otra vez: "la situación de equilibrio se parece a la no comunicación, pues mientras no se produzca una situación de oposición entre los actantes, no hay historia", (p. 228). Esto sugiere que los nuevos integrantes de las barras bravas no imitan los comportamientos de los antiguos, sino que crean nuevos códigos que se irán repitiendo para cambiar las problemáticas de agresión entre los barristas.

En Quito, Ecuador, un estudio realizado en 2005, elaborado por Gabriela García Moreno, estudiante de maestría en ciencias sociales con mención en comunicación de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, concluyó que los miembros de una barra brava demuestran la pasión por su equipo de fútbol tomando el espacio del estadio y el lugar donde su grupo permanece como su propio territorio. De igual manera, al abarcar el comportamiento de estas personas, el estudio señala que cuando un equipo pierde un partido, su hincha se ve afectado y desilusionado, lo que trae como consecuencia violencia, principalmente en el campo de juego.

Es en este fin del partido de fútbol que se define un ganador y un perdedor, y esto tiene una consecuencia en el comportamiento de las barras y sus estrategias de

comunicación de sentimientos como la ira y la decepción. En el instante en que inicia la salida de la hinchada en los estadios, al encontrarse con la barra del equipo contrario, esta lleva a cabo algunos rituales de venganza, como cánticos, insultos y agresiones, y muchas veces este intercambio ritual se traslada a otros escenarios, por el fanatismo que existe en los barristas. Entonces me pregunto, ¿la misma naturaleza de los rituales implícitamente llevan a la violencia? Si estos rituales son parte de su esencia como barra brava ¿es posible alejarlos de la confrontación y el desenfreno cada vez que sientan la necesidad de defender los colores de su equipo?

Esta mirada a nivel latinoamericano nos ayuda a entender de una forma más cercana el contexto en el que nace y se desarrolla este fenómeno en nuestro país. A continuación ahondaremos en las particularidades del barrismo en Colombia y cómo se ha desarrollado a lo largo de su corta, pero significativa historia.

1.5 El aguante de las barras en Colombia y la violencia

En Colombia, el fenómeno de la violencia en las barras bravas se dio a partir de 1990 cuando el fútbol pacífico dejó de ser el protagonista en ese deporte, para convertirse en hinchas con afán de espectáculo en estos escenarios, las primeras ciudades del país en donde se observaron las barras bravas fueron Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla. simultáneamente en la capital surgieron las barras de los equipos de América de Cali (Disturbio Rojo Bogotá) y Atlético Nacional (Los del Sur Bogotá), constituyéndose en los equipos con mayores hinchadas del país.

William Ricardo Zambrano Ayala y María Concepción Salazar (2004), en la investigación 'Las barras de fútbol: prácticas comunicativas, identidad y cultura de los Comandos Azules y la Guardia Albirroja', realizan una identificación a través de la observación etnográfica de dos de las barras más grandes e importantes del país, preguntándose cuál es su conformación, cómo es el uso del estadio y sus formas de expresión.

Los investigadores ubican el origen de la Guardia Albirroja, barra del equipo Santa Fe, en el año 1997, un grupo que inicialmente se llamaba Los Saltarines: “Eran vistos por el público como personajes pintorescos e indeseables, les gustaba el escándalo, el colorido y la “bareta” (marihuana), señales de una nueva y desconocida manera de ver y vivir el fútbol. Este puede considerarse como el primer antecedente de barra brava en la capital” (p.83).

Los Saltarines cambiarían su nombre a Santa Fe de Bogotá, con ubicación en la tribuna oriental del estadio El Campín, pero esta barra no se mantendría mucho tiempo activa por diferencias entre sus integrantes, de manera que algunos miembros que querían mantener la barra decidieron entonces reorganizarse, y así el 16 de enero de 1998 nacería oficialmente la Guardia Albirroja, en un partido contra el América de Cali, evento en el que deciden ubicarse en las graderías detrás de los arcos, imitando a barras europeas y argentinas. El nombre de “La Guardia Albirroja (GARS)”, la identifica con el colectivo argentino de Racing “La Guardia Imperial”. Las semejanzas existentes entre La Guardia Albirroja y La Guardia Imperial son la ubicación en la tribuna sur del estadio, (p.83), igualmente, la barra escogió usar en su escudo la heráldica, como símbolo de hidalguía, y a la mascota del equipo, un león, con el que buscaban destacar la valentía de los hinchas que la conforman.

La Guardia Albirroja comenzó a recibir diferentes grupos de jóvenes unidos por el ideal de alentar al equipo, como los rockeros, universitarios rebeldes, los skinheads con ideas de derecha, y llegaron grupos de colegios y barrios del sur de la capital. Así, se convirtieron en una de las barras más conocidas y numerosas del país. “Hoy cuenta oficialmente con 1.224 miembros, la mayoría de ellos con edades entre los 12 y 26 años, estructurados en grupos con características propias: constantes cánticos, abucheo a la Fuerza Pública, lanzan objetos al terreno de juego como monedas, rollos de papel y pilas”, (p.83).

Como símbolos, los investigadores destacan que la Guardia Albirroja tiene en la tribuna imágenes como “El Che” Guevara y Luis Carlos Galán, personajes que representan para los barristas integridad y una renovación de la sociedad: “La Guardia Albirroja está constituida por parches, que adoptan cada uno un nombre y se rigen bajo los mismos principios e ideologías. Cada grupo delimita su territorio y hace respetar el color de su bandera. (p.84).

Frente al nacimiento de la Guardia Albirroja (GARS), la hinchada del rival de patio, Millonarios, respondió con la creación de su propia barra, que nace en 1998 con el nombre de "Los Búfalos", cuyo nombre es un homenaje al jugador Luis Alberto Funes, que tenía el apodo del "Búfalo de San Luis". Su ubicación inicial fue la tribuna oriental general del estadio El Campín. Cuando comenzó a crecer el número de sus miembros, la barra se apoderó del lateral norte, donde cambiaron su nombre por 'Blue Rain'. Posteriormente se integraría el grupo 'Dragón Azul' y finalmente, luego de un clásico capitalino, la barra cambió su nombre a Comandos Azules CA#13.

Siempre bajo la influencia del modelo de la barra argentina, "La 12" de Boca Juniors, cuyas coincidencias fueron las razones que los llevaron a imitar a este grupo, el más popular de Buenos Aires: "trece campeonatos ganados, ubicación en la tribuna norte del estadio, similitud en sus cantos, sus integrantes piden plata para ingresar al escenario y se identifican con el azul. (p. 84)

En menos de seis meses, los Comandos Azules ya tenían más de 2 mil miembros, con la integración de subgrupos de entidades distintas, como los heavys (rockeros), los punkeros y los sharps (grupo con ideología de derecha), que con singularidades en su forma de vestir fueron configurando una identidad dentro de la barra con las siguientes características: "Llegan en grupo al estadio: en los partidos sus cantos son ofensivos, silban a la policía, lanzan objetos a la cancha copian modelos de los hooligans (Inglaterra), de los tifosi (Italia), de los torcedores (Brasil) y de Boca Júnior (barras bravas), (p.85).

Se identifican con la frase: "El sentimiento desborda la pasión", puesto que una de las exigencias de la barra es "morir con la camiseta puesta", y frente a los símbolos, buscan integrar a la mascota del equipo, la gallina, así como el escudo del equipo y las estrellas ganadas en los campeonatos.

Actualmente, cuenta con 4.000 miembros, distribuidos en 29 parches, cada uno con un nombre, una organización y un líder propio, con un promedio de 63 integrantes por grupo, que suman en total 1810 carnetizados. (p.85)

Frente al ritual de ir al estadio, Zambrano y Salazar describen cómo la hinchada se congrega alrededor del estadio durante el ingreso como una comparsa, una gran puesta en escena donde la comunidad es espectadora del poder y la unión de la barra. Esto hace contrapeso al esquema de seguridad y las requisas de las autoridades, que se centran en evitar que los jóvenes ingresen armas contundentes para atacar a los rivales. En las afueras también se hace una delimitación del territorio de cada barra y se realizan labores operativas, como la recolección de dinero para la compra de boletas.

Así, el estadio El Campín se convierte en el epicentro de lo sagrado, un espacio que cobra vida gracias a la hinchada, a la música, y al sentimiento de los miles de personas que se congregan para ver a su equipo jugar. “Esta mole de cemento se llena de sentimiento, de pasiones, de alegrías y de tristezas y podría decirse que hasta cobra vida. El Campín se erige como un templo donde se rinde tributo a un Dios, el Dios del hincha, de la pasión que está presto a recibir a sus visitantes abriendo sus puertas, las mismas que en días previos el aficionado soñaba traspasar”, (p. 86).

Uno de los elementos que destacan los investigadores es el del tambor, al que consideran ‘el corazón de la barra’ que requiere especial cuidado y protección, al ser uno de los elementos más codiciados por las barras contrarias para su robo. De acuerdo como lo ha reseñado a Zambrano y Salazar, son los tambores, los que le dan el inicio de la mayoría de los rituales de las barras bravas, y hace las veces de un presentador de protocolo, que van marcando los pasos a seguir: “sin él no hay coordinación, pues con el tambor se ordenan las acciones: cuándo iniciar los cantos y gritos, cuándo cambiar el ritmo, cuándo saltar y cuándo ofender, al contrario”, (p.87).

A partir de esta conformación, a medida que fecha tras fecha los equipos de fútbol se iban enfrentando en la cancha de juego, inminentemente la rivalidad entre las hinchadas populares se iba acrecentando, desencadenado enfrentamientos al interior de en los estadios, en sus alrededores y que después se trasladó, a los diferentes barrios del Distrito Capital. Y para entender que este fenómeno no se quedó en el pasado, sino que sigue haciendo parte del diario vivir de Bogotá, traigo a colación lo sucedido días después de un partido de fútbol en el estadio en cuestión,

en el año 2021, cuando padres de familia angustiados trataron de sacar a sus hijos de la tribuna, tras iniciar la pelea de las barras bravas del Atlético Nacional y las de Santa Fe.

Es así que esta violencia en Bogotá no es nueva, pero tampoco parece tener un fin cercano, por lo que empezó a registrar cada vez más casos y tanto el gobierno como la academia puso sus ojos en este fenómeno acrecentado. Algunos estudios realizados en el país se han centrado en realizar propuestas para contrarrestar los comportamientos violentos de las barras bravas, por ejemplo, el trabajo realizado por Oscar Iván Cardón Orjuela, Juan David Restrepo y Edwin Vargas, (2015) de la Universidad Libre, que plantea una propuesta desde la pedagogía con un estudio de caso de la barra brava de Santa Fe presente en la localidad de Kennedy, en Bogotá.

La propuesta incluye un componente pedagógico que usa la alegría del fútbol para enseñar a los participantes valores como el respeto, el diálogo y así disminuir la violencia física (p. 60). Dentro de los contenidos se incluían actividades prácticas guiadas a: mejorar la capacidad de poder integrarse sin cometer actos violentos, diseñar estrategias con la no violencia para que reconozcan al otro como ser humano, promover el respeto y la tolerancia como valores fundamentales en los jóvenes y reducir el nivel de agresiones físicas, mediante el fútbol y los valores de respeto y tolerancia.

William Herrera Hernández (2017) abordó la problemática de la violencia desde otra perspectiva: la política, en su investigación ‘Barras futboleras: más allá de una pasión por el fútbol, estudio de caso barra Comandos Azules – la banda Azurra’. En este caso, el autor hace un recuento de los intentos por crear un marco normativo y una política pública desde el Estado para tratar el tema de la violencia de las barras futboleras, comenzando por el exalcalde Enrique Peñalosa en su primer periodo de gobierno en 1995, hasta la creación del programa ‘Goles en Paz’, impulsado por Antanas Mockus.

Herrera recopila históricamente las leyes que han sido creadas para regular las expresiones violentas de los hinchas dentro y fuera de los estadios, pero se centra en la aparición de un fenómeno llamado barrismo social. “La inclusión del concepto de barrismo social dentro de la política pública y la generación de espacios como las

Comisiones Locales de fútbol, en donde se establecen las acciones de seguridad y convivencia previas a cada encuentro deportivo”, (p.62). El Estudio se centra en la banda Azurra, uno de los parches que conforman la barra ‘Comandos Azules’ y que se ha destacado por su labor social y política dentro del territorio, la localidad de San Cristóbal. Este colectivo ha logrado una incidencia en su comunidad, pues, aunque al inicio recibió ayuda y apoyo estatal, hoy es autosostenible, y realiza labores de pedagogía, inserción laboral, hasta participación en las Juntas de Acción Local.

De esta manera, las barras bravas pasaron de ser grupos de hinchas jóvenes, guiados hacia estas colectividades, en medio de un profundo desencanto ante las promesas incumplidas por gobiernos y el establecimiento, a conformarse en grupos unidos en medio del seguimiento a un equipo de fútbol, con unas identidades específicas y características. Las barras bravas empezaron a usar estos grupos de jóvenes para, entre otras cosas, enviar mensajes de rechazo y protesta social, pero sobre todo contra los grupos alternos de barras. En medio de sus rituales establecidos hacen una serie de provocaciones con ayuda de los tambores en el que terminan involucrando al cuerpo físico en confrontaciones, materializadas en agresiones y violencia. Esto no solo sucedió en los países como Inglaterra o Argentina, sino que se trasladó a toda Latinoamérica, incluyendo Colombia, donde barras bravas como Comandos Azules y La Guardia Albirroja, se empezaron a agredir una y otra vez, lo que alertó al gobierno y a las autoridades, sobre la aparición de este fenómeno y que ha venido motivando una serie de estudios, sobre todo, guiados hacia buscar los cambios de estos comportamientos sin alterar los grupos sociales. De allí que se examinen todas las formas en que se desarrollan las barras bravas como grupos sociales, enfocando la atención especialmente en sus formas de narrarse, y en las cargas simbólicas que tienen sus formas comunicativas como el aguante, término desde donde brotan la mayoría de las manifestaciones violentas.

2. Corriste en Galerías, sos cagón. barras bravas, más que un sentimiento

2.1 Imaginarios de ciudad y su relación con las barras bravas

Entender la ciudad desde un enfoque de imaginarios urbanos implica el abordaje de sus actores principales, entendiendo que cada uno tiene percepciones basadas en lo físico, lo emocional y lo simbólico, sin embargo, elementos como las escrituras y representaciones, que “afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio”, serán también claves para entender las miradas de los ciudadanos que posiblemente han ido modificando su visión frente a espacios donde convergen, tanto desde estos mismos individuos, como desde los demás actores de la sociedad, tal como lo menciona Armando Silva.

Petri, uno de los dos líderes de la barra brava Comandos Azules de Bogotá vive en el barrio El Campín, no creció allí, pero su vida se trasladó por completo a este lugar y sus alrededores. Ni su familia, ni siquiera su mamá tuvo el poder de arraigo de Petri para mantenerlo en el barrio donde creció, porque como pudo terminó viviendo al lado de su primer amor, el estadio: "yo le decía a mi tía, yo no me quiero quedar con mi mamá, mi mamá y yo somos buenos amigos, pero de lejos, viviendo juntos no, yo me vine a quedar un fin de semana y me quedé porque mi tía vivía al lado del estadio".

Para él, como lo menciona Silva, el barrio El Campín no es simplemente un espacio físico, tiene también toda una carga simbólica que lo hace sentirse atraído como si de un imán se tratara, y llevó a colación fragmentos de su relato, de manera introductoria en estos imaginarios de ciudad, porque él hace parte de la construcción de las representaciones de las que hablamos: "pintábamos las bancas en una pared grande, nos lo tachaban a cada rato y después la arreglábamos, con los vecinos toca pelear todos los días, o nos damos duro o llegamos a códigos", sin embargo, pintar el barrio no solamente se fue convirtiendo en la forma de apropiarse de ese terreno, sino también se constituyó como un libro abierto, donde se plasmaban la historia, vivencias y se hacían invitaciones poco percibidas por las autoridades; "antes nos estábamos para pelear, con grafitis en la pared, los manes nos escribirán nos vemos en tal lugar, contestamos y llegábamos".

Cuando Silva estudió los imaginarios de ciudades como São Paulo, anotó que, en ese espacio físico, sus habitantes y visitantes no solo lo veían como un sitio grande,

geográficamente hablando, sino que también se la imaginaban grande, lo que contribuía a que aumentara la fantasía de este sitio, de ahí que las representaciones que tienen los habitantes de una ciudad o de ciertos espacios en esa ciudad, pertenecen a la ilusión o al deseo impulsivo creado en la imaginación de los individuos.

Esta apropiación mencionada por Silva (2006), enuncia los espacios que son creados, construidos y proyectados como propios: “Una ciudad. entonces, desde el punto de vista de la construcción imaginaria de lo que representa, debe responder. al menos, por unas condiciones físicas naturales y físicas construidas; por unos usos sociales: por unas modalidades de expresión: una ciudad hace una mentalidad urbana que le es propia. (p.14). Pero, además, la construcción física de un espacio influye en las representaciones colectivas que han reconstruido quienes frecuentan este espacio, así como lo hace la geometría de una ciudad en los habitantes de la urbe, pero también los colores y símbolos pueden hacer cambiar el punto de vista que se tiene de ella, entonces, las representaciones también dependen de esos diversos puntos de vista de los ciudadanos, así como de sus intereses, deseos, pasiones o caprichos.

Así es como lo manifiesta, Silva (2006), al definir el deseo ferviente de construir ciudad: “La representación de una ciudad, pues, no es sólo una imagen urbana que se encuentra en cualquier esquina, sino el resultado de muchos puntos de vista ciudadanos, que sumados, como se suman las cuentas imaginarias, no los de la teneduría de libros de una empresa contable”, (p.16), pero allí no se refiere a una construcción de ciudad desde valores o desde la cultura ciudadana, sino desde el loco deseo de vivir en el sitio que creamos a partir de nuestras fantasías.

Entendiendo que los imaginarios parten de un deseo, abarcar los que existen en los sitios más representativos de la ciudad requiere conocer los principales conceptos alrededor de la ciudad y su relación con la comunicación, empezando por las relaciones entre quienes habitan la ciudad y los lugares, meramente físicos, como lo ilustra (Pérgolis y Moreno, 1997), al asegurar que las ciudades se convierten en espacios para la existencia, ligado al término de práctica significativa, que incursiona en el resultado cuando una comunidad logra relacionarse con su territorio, pero no solo desde cada uno de los individuos, sino como sociedad en conjunto.

Para comprender la ciudad hoy hay que mirar una red, o una superposición de redes, y no solo los centros. Esto significa observar ese enorme espectro, esa multiplicidad de situaciones, rasgos, acontecimientos, objetivos y estructuras rímales que conforman la cultura y la vida colombiana, cada una con sus rasgos propios, cada otra. (p.15)

Es aquí donde inicia la discusión alrededor de la ciudad desde la comunicación, puesto que la producción de todos estos signos individuales, pero en red, es la que, al ser mediatizados, crean el concepto de ciudad, que de acuerdo a las estrategias usadas por (Moreno, Pérgolis y Orduz, 1998) para descubrir las narrativas de la ciudad, se deben analizar de acuerdo a los objetos culturales que están jugando en las estructuras de ese espacio físico que suelen no ser fijas ni estables, sino, por el contrario, ser cambiantes a propósito de cada contexto.

Dentro de los múltiples estudios acerca de los imaginarios, existen algunos como el de (Durand,1968), que da un entremés a la definición de imaginarios, mediante la imaginación simbólica, desde la manera en que la conciencia representa al mundo. De acuerdo con Durand (1968) “se llega a la imaginación simbólica, propiamente dicha, cuando el significado es imposible de presentar y el signo solo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible” (p.12), por lo que los imaginarios cargados de símbolos no son solo una palabra adjudicada a determinada cosa u objeto, sino que va mucho más allá de “un sentido o muchos que pueden abarcar la expresión simbólica” (p.12), pero también hay que tener en cuenta que como lo explica Ricoeur (1996), los símbolos pueden tener varios sentidos, y es ahí donde se hace necesario que sean interpretados.

De ahí que Silva (2006) insista en su texto sobre Imaginarios Urbanos, que lo imaginarios pueden convertirse en la parte innovadora de la percepción social, siempre teniendo en cuenta las consecuencias reveladoras, porque es en este momento, cuando no se halla una respuesta clara sobre la reacción que produjo dicha manifestación, cuando “se hace indispensable buscar los motivos profundos que la ocasionaron” (p.93).

Desde este punto de vista, pero abarcado ahora desde el psicoanálisis, Silva (2006) sugiere encontrar en los imaginarios de la ciudad una “ecuación consciente-

inconsciente, éste último corresponde al espacio de la vida psíquica donde se estructura el simbolismo individual" (p.50), y desde cada sujeto, lograr la comprensión de la percepción social desde lo colectivo.

Sobre la carga simbólica que tienen los imaginarios, y que prácticamente los definen en una amplia medida, Cassirer (1998), señala que la percepción de algo imaginado va ligado directamente a la figura o imagen que tiene la conciencia humana, por lo cual es inevitable que se vincule lo que busca ser representado con el sentido simbólico que hay en el recuerdo del sujeto, sin embargo, resulta intrigante, pero no menos fascinante, que como lo menciona Castoriadis (1982), el imaginario también debe tener la "capacidad de hacer surgir como imagen algo que no es, ni que fue" (p.220). Se sugiere entonces que la relación imaginario- símbolo inventa algo nuevo, tiene en cuenta los sentidos aprehendidos en la conciencia, pero además da el nacimiento a textos visuales que nunca han existidos y que puede, que, ni siquiera sean reales.

No obstante, los imaginarios no pueden ser tratados como mentiras o creaciones ocultas visibles para unos e invisibles para otros, porque al venir desde lo profundo de los seres, finalmente terminan alterando la vida social en su complejidad. Castoriadis (1982) señala que las creaciones imaginarias cambian los símbolos de la realidad que ya estaba en cada sujeto y esto hace que se modifique también la realidad, y es ahí cuando colectivamente la realidad se transforma y como se tratará más adelante, con las barras bravas, un mismo grupo social adapte esa realidad, que, aunque no sea comprobable, la vuelva suya, se apropie de ella y la manifieste ante el resto de sociedad.

Volviendo al área del psicoanálisis, el deseo y las emociones en los imaginarios pueden revelar mucho de sus significados, ya que los componen en su creación, que tal como sucede con los mitos, que trae a colación Bruhl (1990), "en ellos puede ocurrir cualquier cosa y la emoción reemplaza la lógica y hace imperceptibles las inconsistencias" (p.81), por lo que entenderlos podría resultar difícil y en ocasiones imposible, pero como este mismo sociólogo señala, lo que sí se puede es clasificarlos, "mirar cómo se comportan los unos con los otros y averiguar por qué razón viven así" (p.81), y eso, es lo que se busca hacer en este trabajo investigativo con los imaginarios de las barras bravas de Bogotá.

“Elaborar los imaginarios no es una cuestión caprichosa. Obedece a reglas y formaciones discursivas y sociales muy profundas, de honda manifestación cultural” (Silva, 2006, p. 99). Alejados de este capricho que tan acertadamente califica Silva (2006), se entiende que los imaginarios, más allá de sus fantasiosas, irreales y emocionales intenciones, tiene una percepción que es alterada por la construcción social y finalmente modifica la mirada de los ciudadanos, pero también la forma en que ellos van a interactuar con ese escenario a partir del otorgamiento del sentido.

Silva (2006) pone un ejemplo muy claro que traemos a colación porque ilustra de una manera muy sencilla lo que pasa con las percepciones imaginarias dentro de una ciudad, y este mismo prototipo puede repetirse en otros sitios urbanos como las tribunas de las barras bravas.

Si un grupo de bogotanos o paulistanos identifica una calle como la de las mujeres, esto no quiere decir que "realmente" sea la calle donde hay más mujeres en las respectivas ciudades, sino que, al coincidir un grupo significativo de ciudadanos en verla así, en consecuencia, tal calle es de "naturaleza femenina", en cuanto a su percepción urbana y construcción imaginaria y una calle femenina exige cierto trato, cierta consideración y recorridos, algunas preferencias, ciertas actividades. (p. 99)

Expuesto lo anterior, Silva (2006) concluye que “lo imaginario, afecta, filtra y modela nuestra percepción de la vida y tiene gran impacto en la elaboración de los relatos de la cotidianidad” (p.106), sin embargo, también crea percepción social, como la que generan los integrantes de las barras bravas en su relación entre lo imaginario y lo simbólico, estando estas dos siempre entrelazadas, la una usa a la otra para crearse, pero podrían también unirse para modificarse, y cuando una hace efecto en la otra, nace la imagen que hace que ese imaginario sea representado y presentado ante la sociedad.

Dentro de esta creación de percepción social se puede decir que los sujetos no están ni estarán definido completamente, sino que estarán en constante construcción, que como lo define el francés Greimas (1986), el sujeto está siempre en proceso, lo que quiere decir que esos imaginarios simbólicos pueden hacerle transformar la percepción de realidades las veces que sea, que aunque no modifique su espacio

físico, histórico, o tópico, modificará constantemente su espacio utópico, “donde atendemos a sus imaginarios, a sus deseos, a sus fantasías que se realizan con la vida diaria” (Silva, 2006, p. 145).

Las barras bravas son una de las formas de interpretar la ciudad, al ser un grupo específico de ciudadanos que además confluyen en lugares con determinadas características y tienen un diverso uso de colores, símbolos y sonidos, se puede realizar un amplio y enriquecido análisis de sus configuraciones de ciudad. Igualmente, la forma en la que se articulan comunicativamente los integrantes de la barra brava, establecida fundamentalmente en zonas urbanas como Bogotá, que tal como lo indica Silva (2006), en sus descubrimientos de los imaginarios de la ciudad, estos espacios físicos como lo son el estadio, la tribuna y hasta el mismo barrio, donde se encuentran los integrantes de las barras bravas, tienen efectos en lo simbólico y siendo los signos y los símbolos, el principal foco de análisis de este trabajo de investigación, se hallarán las formas en que las barras bravas confluyen este espacio físico para ir desglosando sus efectos simbólicos.

Dentro de estos espacios físicos de las barras bravas se conectan escrituras y representaciones, que “afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio” (Silva, 2006, p. 13), por lo que las miradas de los integrantes de las barras bravas posiblemente han ido modificando la manera de ver esos espacios donde convergen, tanto desde estos mismos individuos, como desde los demás actores de la sociedad. El espacio del estadio, por ejemplo, donde juegan los partidos de fútbol es uno en la cancha y otro en la tribuna, donde se ubican las barras bravas, por lo tanto, el uso social que se le da a cada uno es distinto y tiene características específicas.

De acuerdo con Silva (2006), en las ciudades como Bogotá hay imaginarios de los ciudadanos que se establecen desde el deseo, lo que hace que aumente la fantasía del sitio, del mismo modo, los barristas imaginan su tribuna como un lugar enaltecido, y aunque, es éste el espacio más pequeño de todo el estadio, porque ni siquiera se compara en tamaño con las zonas donde ingresan los demás hinchas, para los barristas, este sitio es capaz de hacer en ruido, colores, banderas, y número de personas, al unísono, lo que todo el estadio haría. La tribuna de una barra brava es una fantasmagoría tan grande que, en la práctica, lo que allí se canta, se escucha

hasta el último rincón de un lugar donde confluyen más de 36 mil espectadores, y esta apropiación, enuncia los espacios que son creados, construidos y proyectados como propios. La tribuna, como la ciudad es vivida e intercomunicada a través del territorio, que no es más que un espacio con gradas, ubicado en un escenario apetecido y planetario, dentro de una ciudad de 307 mil kilómetros cuadrados, pero es un espacio perteneciente a los barristas, que “en sus relaciones de uso con la urbe no sólo la recorren, sino la interfieren dialógicamente, reconstruyéndose como imagen urbana” (Silva, 2006, p. 15).

La construcción física de la tribuna influye en las representaciones colectivas que han reconstruido los barristas en torno este espacio, así como lo hace la geometría de una ciudad, en los habitantes de la urbe, pero también los colores y símbolos pueden hacer cambiar el punto de vista que se tiene de ella, por lo que en el ejercicio de caso, más adelante, se analizarán esos diversos puntos de vista de los barristas, así como los intereses, deseos, pasiones o caprichos de quienes la frecuentan.

Otra parte de la carga simbólica más visible de este tipo de escenarios son los escritos, que, aunque se asemejan a los grafitis, guardan su propia concepción como lenguaje y tienen características definidas y representadas de formas muy similares en la mayoría de las barras bravas de América Latina, así que para comprender un poco más estas expresiones propias de las tribunas, es necesario dar una mirada a esta imagen, pero no como registro visual aislado, sino, ligado a su observador y creador.

Para Silva (2006), entonces, este tipo de imágenes se convierten en “íconos expresivos y confabuladores de una sociedad en su vida diaria” (p. 19), que para el caso de los barristas representan la cotidianidad de la tribuna, alejada de intenciones revolucionarias, como ha sido visto el graffiti durante la historia, y más bien cercana a manifestaciones que permean la vida diaria y que hablan, revelan, exteriorizan emociones, y hasta gritan consignas que no necesariamente van contra algo, sino que pretenden difundir aquello que los haga pertenecientes a este grupo social.

Todos los símbolos mencionados hasta este punto hacen parte de la narrativa que construyen los barristas y que se componen de historias vividas en la tribuna; son contados mediante cánticos, y también representados visualmente en imágenes,

datos sensoriales, colores, vestuarios, entre otros, que además reflejan el contexto histórico y geográfico del lugar donde se ubica ese escenario. Esto compone el punto de vista que tienen estos sujetos de la tribuna, que hace que cada vez que vean estas narrativas, las reconozcan rápidamente, al haberles otorgado un sentido que luego fue memorizado.

Silva (2006), tiene una postura muy clara frente a la comprensión de la manera cómo los ciudadanos identifican los slogans publicitarios, aun cuando han tenido una de sus palabras cambiadas, demuestra además que todos estos datos sensoriales como sonidos, colores, y también estructuras e imágenes son reconocidos por los integrantes de las barras bravas, aun cuando el espacio cambie, e incluso cuando el emisor sea distinto, de ahí que hay similitud en los símbolos creados por barristas de diferentes barras bravas. La narrativa tiende a ser identificada inmediatamente por quien ya le dio sentido a ella, para el resto de los espectadores, puede ser un grito más, un rayón más que carece de significado y que, por el contrario, hace ruido en el escenario donde se plasma. “El punto de vista marca tanto una noción espacial, aquello que reconozco porque veo, pero también marca una noción narrativa, esto que cuento porque reconozco o sé” (Silva, 2006, p. 23).

Es entonces, como lo refiere Silva (2006), la unión de muchos puntos de vista lo que logra reunir la interpretación simbólica que se hace de la tribuna, y teniendo en cuenta que estas posturas pueden ser muchísimas, hay que analizarlas en su conjunto para comprender la narrativa allí expuesta. “Cuando tales puntos de vista se pueden proyectar por grupos sociales, u otras marcas demográficas (sexo, edad, etc.), vamos a concebir formas imperantes de percepción ciudadana” (p. 23)

Igualmente, para analizar los comportamientos de los integrantes de las barras bravas y específicamente lo que los motiva se tuvo en cuenta posturas de sociólogos y educadores que coinciden en señalar que estas motivaciones se pueden develar analizando los ritos, las expresiones, los cánticos, colores y demás carga simbólica que existe dentro de estos grupos sociales, así como su interacción social como colectivo.

Durkheim (1998), por ejemplo, fue el primero en utilizar el término “representación colectiva”, para señalar la especificidad del pensamiento colectivo con relación al

pensamiento individual. Para este autor, las representaciones colectivas se basan en las creencias, ideas, ritos culturales, etc., que posee una comunidad específica, que les otorga identidad y que son transmitidos de generación en generación, lo que podría estar sucediendo en los integrantes de las barras bravas, que como grupos sociales están cargados de simbologías, y que incluso, vienen de otras generaciones pasadas, pero que son claves para entender sus comportamientos y develar las motivaciones violentas, analizando dichos símbolos, ritos, e ideas.

Así mismo, Moscovici (1986) comparte con Durkheim (1998), los hallazgos sobre estas conductas colectivas sociales como un sistema de valores, ideas y prácticas, que otorga dos funciones: primero, establecer un orden que oriente a los individuos en su mundo social; segundo, facilitar la comunicación entre los miembros de una comunidad provista de códigos de significado y clasificación de varios aspectos de su mundo y su historia individual.

A partir de la determinación de las conductas colectivas, muchos académicos han elaborado además estrategias para el cambio de comportamientos de las comunidades desde distintas disciplinas, que contribuyen al desarrollo de manera individual y colectiva y que, en relación con las barras bravas, cobran importancia, al entender que existe una posibilidad de cambio de conductas que, por ejemplo, generan violencia dentro de la urbe. Algunos de ellos son, por ejemplo, importantes teóricos de la comunicación como Alfaro (1992) y Freire (1981), quienes plantearon los principales parámetros a seguir en el momento de crear una estrategia que logre cambios y nuevos modelos de comportamientos dentro de la acción comunicativa y plasmaron en sus obras y discursos relacionados a continuación, la premisa que sin duda alguna cobra gran importancia y es la de crear el molde del cambio para, con y desde las comunidades a través de una comunicación circular donde tiene participación cada uno de los fenómenos en la comunidad.

Así mismo, estudiosos de la comunicación como Kaplun (2002), establecen la importancia de la comunicación participativa donde cada individuo es importante dentro del análisis de la sociedad. En su libro *una Pedagogía de la Comunicación*, señala que los destinatarios de la comunicación, en este caso los barristas, deben comprender la problemática y ellos mismos buscar los instrumentos para hacer el

cambio social, lo que nos permite reforzar la importancia de analizar los imaginarios de los integrantes de las barras bravas.

También es importante mencionar, no por otro motivo más que entender cómo desde todas las disciplinas, ha existido un afán por cambiar comportamientos negativos a partir de los imaginarios sociales, otras teorías de los educadores como Rafael Alberto Pérez (2005) y Humberto Eco (1968), que relaciona la comunicación como el método para alcanzar el aprendizaje de nuevas conductas sociales. Desde la educación popular también hay un importante aporte al proceso investigativo, desde la idea de crear una conciencia crítica dentro de las diferencias de los grupos sociales, que en este caso causa violencia y alteración al orden público, lo que podría convertirse en el mecanismo metodológico del cambio educativo a través del diálogo social.

Rafael Alberto Pérez es uno de los más convencidos en que la comunicación es la técnica para crear estrategias encaminadas a cambiar los defectos de la sociedad, dentro de sus documentos, Pérez (2005) plantea que, para la creación de un nuevo modelo a seguir en la conducta humana, es necesario crear una teoría, estudiando específicamente los fundamentos de los grupos social con el fin de lograr que los sujetos se adapten mejor a los cambios que se le planteen. Todos estos conceptos enfocados finalmente a lograr un cambio en actitudes demuestran que la construcción de conductas colectivas solo puede ser analizadas desde el mismo grupo social, para este caso, las barras bravas, a partir de los modelos de comportamientos que indudablemente parten de la comunicación y su relación con la ciudad o el espacio urbano en el que convergen.

2.2 Narrativa de ciudad y la proliferación de los signos

Dentro de los grupos sociales que habitan una ciudad, como las barras bravas hay mediaciones que son el resultado de las muchas maneras de interactuar de los barristas con los espacios urbanos, en la relación mencionada en *Relatos de Ciudades*; espacio y acontecimiento y para entender la manera cómo nacieron

ciertos comportamientos, específicamente violentos, de los integrantes de las barras bravas de Bogotá hay que tener en cuenta “la enseñanza de reglas y códigos de comportamientos de un determinado grupo social en su interacción interior o la adopción de esos comportamientos por parte de los externos al grupo para ser aceptados por él” (Pérgolis y Moreno, 1998, p.1).

Es así que estos comportamientos que ya hacen parte de la memoria de los barristas o de los mismos ciudadanos también son la consecuencia de esas mediaciones, pero esta no es una memoria de cada una de las cabezas de los barristas, sino una memoria que, así como los comportamientos, se han forjado desde la colectividad, es decir, en conjunto entre esa red de ciudadanos que pertenecen a este grupo social, y desde ese colectivo debe ser entendida, teniendo en cuenta que “la memoria es una mediación que el ciudadano usa en su relación con la ciudad” (p.3), sin embargo, y aquí ya con una visión desde el psicoanálisis, esta memoria también puede estar en el inconsciente que crea símbolos, que empiezan a convertirse en deseos, porque no existen tangiblemente, sino que son creados desde la profundidad de la añoranza y la ilusión.

Pero el símbolo no es solamente una entidad que evoca a otra en el ámbito de los sentidos; es también una figura que refiere a una realidad, que más allá de los sentidos puede buscar una presencia. La ciudad actual fragmentada y múltiple, homogénea y simultánea, se conforma a través de instancias simboliza antes y no sólo de elementos formales de significación. (p.xx)

La mente humana crea representaciones de acuerdo con sus capacidades cognitivas, el cerebro tiene la capacidad de interpretar una cantidad diversa de signos, que transportan distintas informaciones, referencias y significados, la humanidad depende de los signos, el diario vivir del ser humano se hace inseparable de ellos. La totalidad de las ciencias se valen de los signos como principal instrumento de estudio, y a su vez los resultados se muestran por medio del uso de signos.

Los hombres son, de entre los animales que usan signos, la especie predominante. Naturalmente, existen otros animales que efectivamente responden a determinadas

cosas como signos de algo, pero esos signos no alcanzan la complejidad y elaboración que encontramos en el habla, la escritura, el arte, los mecanismos de verificación, la diagnosis médica y los instrumentos de señalización propios de los humanos. (Morris, 1985, p. 10), y Jean Marie Klinkenberg, en el Manual de Semiótica General (2006) explica que el signo se puede entender a través de sus funciones y sus funcionalidades en la praxis social, por lo que se tiene entonces, hasta este punto, dos formas de atender la ciudad desde la comunicación: a través de la práctica significativa; signos entre los ciudadanos y su territorio, y las mediaciones; símbolos entre el ciudadano y el acontecimiento, desde la memoria a partir del deseo, una de las formas existe y la otra no.

Para Klinkenberg (2006), el signo, en una de sus primeras definiciones es una cosa que vale por una cosa diferente, es decir, es un reemplazo producto de la abstracción de un concepto. Así, el signo permite manipular las cosas fuera de su presencia y juega un papel de sustituto. Es una representación de una cosa de la que no necesariamente se tiene experiencia directa.

Así, podemos ver fotografías de lugares que no hemos conocido, observar mapas que referencian un lugar geográfico que no hemos visitado, o, por ejemplo, como Umberto Eco (1973) señala en su libro 'Signo', decirle al médico que tenemos 'mal de estómago' sin que el médico necesariamente haya experimentado esa sensación.

Esta función del signo como sustituto también reconoce que el signo no es la cosa en sí: "el mapa no es el territorio, la foto no es el ser amado, no nos comemos la palabra pan. El signo, que permite manipular las cosas de manera económica, introduce por tanto siempre una distancia respecto a ellas. Al poner las cosas a distancia, permite una visión particular sobre ellas" (p.45).

Esta visión particular nos lleva a una definición más amplia de signo, y a entender su función como huella de un código: un signo puede tener una interpretación de acuerdo con el contexto en el que se hace presente. "Proceden de un código, código que definiremos provisionalmente como un conjunto de reglas que permiten producir o descifrar signos o conjuntos de signos" (p.46).

Entonces, un signo es algo que vale por otra cosa en la mente de alguien en determinada circunstancia, y que está vigente en un espacio y contexto específico,

lo que permite entender que los signos pueden tener uno u otro significado si están asociados a otros signos en un contexto determinado. El código es una asociación entre signos, por lo que los diferentes códigos son convenciones establecidas entre los seres humanos. Así “utilizar un signo, o servirse de una cosa como signo, es por consiguiente referirse *ipso facto* a una cultura dada, a una sociedad dada” (p. 48). Entonces, se entiende el signo no sólo como un sustituto de las realidades, sino como un instrumento para establecer la misma existencia de esas realidades.

Kinkleberg asegura que el universo de por sí no está estructurado, pero los seres humanos a partir de nuestra experiencia con el mundo hemos creado diferentes escalas para interpretar sus “llamados” y esto lo hacemos a través de la cultura. “El desglose del universo no está definido de una vez. Siempre es relativo, ligado como está al sistema de conocimiento, a los valores, a las funciones utilitarias definidas por ella” (p. 49).

Esto explica por qué existen diferentes lenguas y lenguajes, pues provienen de experiencias culturales que han sido codificadas de manera diferente. Por ejemplo, para un europeo la palabra “nieve” no tiene muchas ramificaciones, diferente a las utilizadas por los esquimales, que han desglosado todos los sentidos que componen el concepto “nieve” en otros conceptos con vocablos diferentes, como “nieve que cae”, “al sol”, “endurecida”, “polvorosa”.

El signo se convierte entonces en representación y creación de una realidad cultural e histórica, que refleja los sentires y las experiencias de un grupo humano, y que tiene una utilidad dentro de las prácticas sociales, en el caso de esta investigación de la barra Comandos Azules. Así, se entiende por signo la unidad mínima de sentido.

Ahora bien, hay muchas especies en el planeta pueden comunicarse a través de signos, como las abejas o los delfines, pero ¿cuál es la diferencia con el lenguaje humano? Pues bien, los humanos podemos pasar de la significación a la resignificación, como lo explica Humberto Obando (2001): “el hombre es capaz de recibir un signo, remitir a otro, y transformarlo en otro, significar y resignificar, o tener la posibilidad de contarle a un tercero que no ha visto ni ha oído. El proceso de significación y resignificación que se sucede única y exclusivamente en los hombres

que les permite no solo crear sino también transformar la cultura es lo que puede ser llamado lenguaje” (p.25).

Para Obando, el proceso de resignificación puede explicarse partiendo de la teoría de Saussure sobre la composición de un signo en dos partes: significante y significado. El primero se refiere a la imagen acústica o al vehículo que lleva el mensaje, y el segundo es la idea o concepto que se desea transmitir. Aunque siempre un significante se corresponde con un significado, los seres humanos tenemos la capacidad de moldear el signo a las necesidades del contexto. Es decir, la relación entre significado y significante no es rígida, sino dinámica, por lo que la construcción de significación es entendida como una realidad inagotable.

Obando lo explica: “De este modo, un signo que tiene un significante y remite a un significado transforma su sentido originario según el contexto y adquiere nuevos valores de significación, los cuales nunca están quietos, porque son completamente móviles y generan transformaciones del sentido de la cultura” (p.26). Los signos son una herramienta para percibir, transformar y transmitir información, siendo mediadores entre el hombre y la realidad, con lo que se genera cultura. De hecho, Umberto Eco afirma que toda cultura se ha de estudiar como un fenómeno de comunicación. (p. 57), sin embargo, ahora ahondemos un poco más en la clasificación de los signos de acuerdo con su naturaleza y a la relación que tienen con el objeto que representan. Para Peirce (2005), el signo se clasifica en tres tricotomías que no son excluyentes, al contrario, se combinan para formar hasta diez clases de signos posibles, de esta manera, los signos se dividen en tres tricotomías:

Primero, si el signo en cuanto tal es mera cualidad, existente real o ley general; el segundo, si en la relación del signo con su objeto, el signo tiene algún carácter en sí mismo o en alguna relación existente con el objeto, en su relación con un interpretante; tercero, si el interpretante lo representa como un signo de posibilidad, como un signo de hecho o como un signo de razón. (p. 39)

Para el objeto de esta investigación, nos centraremos en la segunda tricotomía, la relación del signo con su objeto, que tiene tres categorías: ícono, índice y símbolo. El ícono se refiere a su objeto en virtud de sus propias características,

indistintamente de que el objeto exista o no, el ícono es. Mariluz Restrepo (1990), en su artículo 'La Semiótica de Peirce' lo explica: "Peirce afirma que ante todo un ícono es una idea. En este sentido podemos entender al interpretante como sustituto, como concepto icónico del signo que lo produjo" (p. 30). En este sentido, el ícono representa la primeridad, al no estar necesariamente ligado a un objeto, pues las cualidades que él posee lo hacen apto para ser "representamen". El símbolo es una asociación de ideas generales que hacen que sea interpretado al lado de un objeto, la relación consiste en que la mente asocia el signo con el objeto. "El símbolo no indica cosas en particular, denota clases de cosas, es en sí mismo una clase no un singular; es ley, esto es legisigno" (p. 42).

En este sentido, el símbolo es convencional, general y actúa a través de réplicas. Para Barthes (1993), el símbolo refiere a otro concepto: es el signo que ya no se lee únicamente como la relación entre significado y significante, sino que tiene una interpretación desde los sintagmático y lo paradigmático: "Personalmente, empleo la palabra «símbolo» referida a una organización significante sintagmática y/o paradigmática, pero no ya semántica: hay que hacer una rotunda distinción entre el valor semántico del símbolo y la naturaleza sintagmática o paradigmática de ese mismo símbolo" (p. 353).

Recordemos que el sintagma y el paradigma son conceptos propuestos por Saussure en el 'Curso de lingüística general' (1913), que se refieren a dos ejes fundamentales para la construcción del discurso. Para Saussure (1913), el eje paradigmático se refiere a una serie o conjunto de signos establecidos y proporciona a la persona un conjunto de conocimientos entre los cuales puede elegir para entablar una comunicación adecuada. Por ejemplo, los prefijos, que combinados con diferentes sufijos dan como resultado una palabra con diferentes connotaciones y el eje sintagmático es la combinación de los elementos escogidos en el paradigma, la interacción entre diversos elementos para conformar el mensaje que el emisor quiere transmitir al receptor.

Teniendo en cuenta lo anterior, para Barthes un símbolo es un signo entendido en su complejidad, no desde lo particular sino desde una visión integral, que reconoce las intencionalidades y el papel del contexto en el acto de la comunicación. El conjunto de signos dentro de la comunicación gráfica, y a su vez en medio de los

graffitis, son definidos además por las representaciones que tienen quienes los plasman que logran crear un sistema de valores, ideas, prácticas y establecer un orden que oriente a los individuos en su mundo social, pero sobre todo facilita la comunicación entre los miembros de una comunidad provista de códigos de significado y clasificación de varios aspectos de su mundo y su historia individual.

Moscovici (1979) define la representación social como: “Una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos” (p.17). La representación es un sistema organizado de conocimientos y un proceso cognitivo por los que los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, y es por esto por lo que, en el grafiti, quienes emiten el mensaje generalmente logran un impacto fuerte y positivo al interior del grupo en el que se desenvuelve su creador. Si bien en ocasiones trasciende culturas y espacios geográficos, la mayor aceptación del grafiti como medio de comunicación se da dentro de colectividades que manejan culturas similares, como sucede con las barras bravas.

Comprendiendo ya la importancia del signo en las colectividades como las barras bravas, hay que comprender también cómo convergen estos signos con los que hay en el entorno, en este caso, la ciudad, ya que la urbe también está constituida a partir de una serie de significaciones que pueden ser, dependiendo el caso, más identificables, tal como lo menciona Margarit (2016), al hacer un análisis de la semiología y el urbanismo, según Ronald Barthes.

“En este esfuerzo de aproximación semántica a la ciudad tenemos que intentar comprender el juego de los signos, comprender que cualquier ciudad, no importa cual, es una estructura, pero que no hay que tratar jamás y no hay que querer jamás, llenar esa estructura” (p.1). Sin embargo, Margarit (2016), también señala que, aunque no tenemos que intentar llenar la estructura de la ciudad, si es posible aprender a cantarla, en sus máximas formas de significarse, a partir siempre, de la semiología de la ciudad.

Reconocer que la ciudad también es un escenario del lenguaje, de evocaciones y sueños, de imágenes, de variadas escrituras. No debe

extrañarnos, pues, que la ciudad haya sido definida como la imagen de un mundo, Pero esta idea se complementará diciendo que la ciudad es del mismo modo lo contrario: el mundo de una imagen, que lenta y colectivamente se va construyendo y volviendo a construir incesantemente. (p. 13)

Si identificamos el desarrollo de la identidad de las barras bravas, en específico la barra 'Comandos Azules' debemos situarnos en dos espacios fundamentales: Bogotá como ciudad- casa del equipo Millonarios y el estadio El Campín, como lugar en el que se lleva a cabo el ritual de juego, la cancha donde se deja la camiseta y donde se defiende el honor y la localía.

Roland Barthes afirma que "la ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro" (p. 265), y como tal encierra en sí misma un lenguaje con el que se comunica con sus habitantes, con elementos que van más allá de lo metafórico: "La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad" (p.261). Barthes asegura que la ciudad es una estructura, pero que no hay que tratar de llenarla, sino simplemente de leerla en su complejidad y al ser un lugar donde convergen tantas formas de ser y de vivir es un espacio no solo de significación, sino de resignificación constante, todo esto dado por la experiencia de los ciudadanos, quienes se apropian de los lugares, las calles, los sonidos, los colores y las texturas. Así, podemos decir que una semántica de la ciudad nace desde la idea de un significante con cientos de posibilidades de significados:

"Los significados son como seres míticos, de cierta imprecisión y que en cierto momento se convierten siempre en significantes de otra cosa: los significados pasan, los significantes quedan" (p. 262).

Uno de los planteamientos de Barthes frente a la ciudad es el concepto de erotismo, no desde el sentido más estricto de la palabra, sino referente al papel de la ciudad en el disfrute de sus habitantes, en la búsqueda de placer. "El erotismo de la ciudad es la enseñanza que podemos extraer de la naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano" (p. 264). Las relaciones que construyen los habitantes con los lugares de la ciudad están relacionadas con lo lúdico. Por ejemplo, una tienda, puede

ser un lugar de compra (satisface el placer de adquirir bienes) o puede ser un lugar de encuentro (satisfacer el placer de estar y compartir con el otro). En este sentido, se configuran espacios de lo lúdico como experiencia viva de las ciudades y como elementos del eros. El concepto de lugar de placer es una de las mistificaciones más tenaces del funcionalismo urbano (p. 264). Es así como el estadio, como lugar lúdico, es uno de los espacios más importantes de significación de la ciudad: es sitio de encuentro, pero a su vez encierra las emociones de los miles de hinchas que van a ver a su equipo jugar. Es un lugar de placer que configura la experiencia compartida de sus habitantes. (Falta mejorar párrafo final).

2.3 Los signos y el surgimiento del grafiti

De acuerdo con Niklas Luhmann el lenguaje del ser humano lleva inmerso un conjunto de signos que ha hecho que los problemas que surgen alrededor del lenguaje se resuelvan de la manera más práctica posible ya que existen un sinnúmero de reglas para el manejo de dichos signos, sin embargo, muchos son los signos vistos por la sociedad como el problema y no la solución a él.

El lenguaje es un medio que se caracteriza por el uso de signos; utiliza signos acústicos y ópticos referentes al sentido. Esto conduce a problemas complejos que se resuelven por medio de las reglas para el uso de los signos, mediante la reducción de complejidad, la habituación de una combinatoria limitada. (Luhman, 1984, P. 158). Es así que para Luhman, la capacidad de informar y de comunicar se diferencian justamente por el uso de estos signos y de sus reglas, que, aunque, en el fondo pretenden lo mismo su impacto será diferente dependiendo de los signos que lleven inmersos.

Dentro del saber comunicativo, los signos transitan por representaciones de sus significados, para lo cual se utilizan algunos mecanismos, como lo manifiesta Alma B. León, en su libro Estrategias para el desarrollo de la comunicación profesional, relatando, por ejemplo, el caso de los estímulos que contienen los signos, y que a

su vez ofrecen la percepción en cualquier intercambio comunicativo y sus reglas, los hechos u objetos acerca de los cuales se informa". (B. León, 2008, P. 180).

Como segundo aspecto clave en la utilización de los signos como un sistema de impacto para comunicar, se encuentra el "uso de algún elemento físico que represente, es decir, que esté en lugar de otro, con el fin de transmitir la información pretendida acerca de este otro", lo que hace que al transmitir un signo y se encuentre relación con otra cosa que contribuya a que el cerebro humano capte de una manera más sencilla lo que se pretende comunicar, de ahí que B. León deja muy claro que: "para estudiar la comunicación, y el lenguaje en ella ocupa el lenguaje, es imprescindible conocer cómo funcionan los signos y su organización". (B. León, 2008, P. 181).

Pero no solamente es el lenguaje, el mecanismo de comunicación reunido por una cantidad de signos, en la comunicación gráfica, que es en la que se centra el presente escrito, también cobra gran importancia entender los signos, como parte fundamental de la misma. Y es que, si bien un signo no necesariamente es un objeto, B. León (2002) habla también de la capacidad comunicativa del objeto, asegurando que estos últimos también significan y por ende los individuos dentro de su cultura, brindan códigos a los objetos que les dan a su vez algún significado y disponen de dichos códigos a la hora de entender un mensaje comunicativo, especialmente si se trata de un conjunto de signos gráficos.

B. León explica esta situación con la llegada de un ser externo a la cultura en la que se desarrolla la comunicación gráfica, que al no desenvolverse en la misma cultura debe hacer otro proceso para asimilar los signos de los objetos, ya que suele brindar códigos distintos a los que les está siendo suministrado.

Los individuos externos a este marco no disponen naturalmente de ese código que ha de ser descifrado sistemáticamente mediante su lectura e interpretación como si de un texto se tratara, y cuya verificación depende para unos del consenso de los expertos y para otros de la lógica discursiva y del sentido común. (B. León, 2008, P. 90).

Cuando se habla de comunicación gráfica conlleva un grado más alto de complejidad tanto a la hora de emplearla como de entenderla, ya que si bien la comunicación oral

y escrita comparten, por lo general, una misma situación en tiempo, espacio y tiene mayores recursos expresivos y culturales, la comunicación gráfica tiene una ausencia del destinatario, pero además, una especulación de los contextos situacionales de quienes reciben el mensaje, por ende se convierte en un medio de comunicación mucho más complejo, que requiere un uso de los signos más preciso para lograr una comunicación efectiva.

Es de esta manera que B. León, (2002), continúa haciendo referencia a esa diferenciación entre las formas de comunicar y a la complejidad alcanzada por la comunicación escrita y gráfica, mayor que la oral y es a través del siguiente ejemplo, que logra demostrarla: “Esta connotación fue impuesta desde la perspectiva europea. Sin embargo, como se puede observar en el mapa, desde la perspectiva de América, Europa se ubica al oriente y China y Japón al occidente” (B. León, 2008, p. 65).

Ahora bien, esta estudiosa de la comunicación también establece la importancia de las experiencias sociales y su relación entre quien transmite y recibe los mensajes de la comunicación, teniendo en cuenta la necesidad de establecer también una comunidad de la gráfica. “No se trata de un conglomerado de individuos que comparten un mismo territorio nacional o geográfico, sino de subgrupos o comunidades más restringidas que tienen el hábito de utilizar un lenguaje común” (B. León, 2008, p. 54), y es precisamente ahí en el que el grafiti empieza a cobrar mayor importancia ya que unifica el lenguaje común de los subgrupos de cada lugar, espacio o situación definida.

Tal como lo establece B León, “esas particularidades lingüísticas caracterizan generalmente a las pandillas de las grandes ciudades” (p.54) y es justamente esa capacidad de unir dichos grupos, lo que hizo que el grafiti se convirtiera en un medio de comunicación importante y con gran impacto entre determinadas culturas, por lo que las interacciones sociales particulares entre dichos grupos contribuyen a que haya una cohesión entre dicho grupo y convierte este medio de comunicación, muchas veces, en el más dominante para determinada cultura.

Desde el origen de la humanidad las civilizaciones siempre sintieron la necesidad de crear memoria. Las primeras pinceladas anónimas nacieron con manifestaciones de

arte rupestre en la cueva de Altamira, con los jeroglíficos del antiguo Egipto, trazos en los muros y columnas de la antigua Roma y en otras culturas que usaron los lienzos urbanos como medio de expresión, de una u otra forma tratan de inmortalizar sus diversas experiencias y pensamientos, lo hicieron a través de las imágenes, comunicando y transmitiendo sus creencias religiosas, la fe que tenían por sus dioses, las luchas heroicas de los gladiadores y las grandes conquistas que lograron realizar.

Las imágenes siempre estuvieron ligadas al culto religioso. Desde sus orígenes el homo faber y sapiens se ha venido manifestando igualmente como homo religiosus, creando la cultura, fijando en piedra, arcilla, papiro, madera o pergamino la memoria de su experiencia religiosa. (Pérez y Sierra, 1999, p. 2). La imagen está en el origen mismo del hombre, su misión ha sido intermediaria entre los vivos y los muertos, entre los seres terrenales y los dioses, para una religión basada en el culto de sus antepasados, se hace necesario perpetuarlos en una imagen. La iglesia católica se ha valido de imágenes para crear el ícono de Dios, si nadie lo ha visto, solo se puede hablar de él a través de una imagen que no es la realidad misma, la iglesia ha mantenido una estrecha relación con la comunicación visual, pues a través de la historia siempre ha existido la necesidad continúa del hombre de buscar una representación del rostro de Dios. “Finalmente es nuestra libertad frente a la imagen la que hará nuestra verdad o nuestra mentira, según nuestro grado de simpatía o compromiso”. (Pérez y Sierra, 1999, p. 5).

La calle empieza a convertirse en un escenario artístico, en el momento en que inician movimientos culturales como el dadaísmo y el surrealismo, teniendo en cuenta que utilizaban el performance como medio de expresión a través de distintos objetos, pasando de esta forma, de utilizar objetos y esculturas a paredes y calle como lienzo para el arte.

El diccionario de la Real Academia Española establece que el dadaísmo como un “movimiento vanguardista literario y artístico surgido durante la Primera Guerra Mundial, caracterizado por su negación de los cánones estéticos establecidos, y que abrió camino a formas de expresión de la irracionalidad”, que también convierte al espacio público como un medio de comunicación, siendo las imágenes de mujeres desnudas las más frecuentes en esta época.

De otra parte, el surrealismo incursionar en la exploración y construcción mediante el pensamiento libre que junto al dadaísmo iniciaron un ataque a la moralidad y los valores sociales, llevando a las calles expresiones artísticas que no se podían eliminar simplemente ocultando sus pinturas del ojo exterior, es decir, de la mirada de transeúntes que pasan a diario por las calles.

Para retomar la historia de los inicios del grafiti como expresión artística, se hace referencia al año 1904, que de acuerdo con Ganz Nicholas, fue en esta época en la que se hizo la primera mención al grafiti conllevando a que posteriormente los nazis llevaran su propaganda política a las paredes con el fin de generar un impacto de sus ideales contra los judíos.

En 1904 se lanzó al mercado la primera revista dedicada al grafiti de los lavabos. Más tarde, durante la II guerra Mundial, los nazis utilizaron las pintadas en las paredes como parte de su maquinaria propagandística para provocar el odio hacía los judíos y disidentes. Sin embargo. El grafiti también fue importante para los movimientos de resistencia como método para hacer pública su oposición. Un ejemplo de ello fue la Rosa Blanca, un grupo de estudiantes alemanes que a partir de 1942 manifestó su rechazo a Hitler y a su régimen a través de panfletos y pintadas, hasta que sus miembros fueron detenidos en 1943. Durante las revueltas estudiantiles de las décadas de 1960 y 1970, los manifestantes expresaron sus puntos de vista mediante pósters y pancartas. (Ganz, 2004, P. 12).

Sin embargo, como asegura Juan B. Peiró “Desde las primeras pinturas rupestres el espacio del arte ha sido el espacio público, el espacio vivido en sociedad”, lo que data de muchos siglos antes de la I y II Guerra Mundial, incluso Ganz Nicholas cuenta en su libro Arte Urbano de los Cinco Continentes cómo se desarrolló en Francia el arte en el espacio público: Pinturas como las de las cuevas de Lascaux, en Francia se grababan en las paredes con huesos y piedras, aunque el hombre enseguida anticipó las técnicas de la plantilla y el spray, al crear siluetas soplando de color en sus manos mediante huesos huecos.

De igual manera, el autor hace referencia a los cambios que se han desarrollado en la historia del grafiti, que inició con una frecuencia en las letras como mensajes, incluso desde la época de los jeroglíficos, pasando por el uso de los símbolos y

señales, y finalmente convirtiéndose en imágenes con el poder de comunicar escenarios aún más amplios. Las letras solían predominar en el grafiti, pero hoy en día la cultura se ha ampliado: se exploran nuevas formas y han comenzado a proliferar personajes, símbolos y abstracciones. Durante los últimos años, los artistas del grafiti han utilizado un abanico expresivo más amplio. (Ganz, 2004, p. 13).

Es así que el grafiti empieza a tener una estrecha relación además con los movimientos políticos ya que como medio de comunicación, algunos sectores sociales, iniciaron su uso como una herramienta de la lucha contra las injusticias sociales especialmente entre los jóvenes. Para Silva (2012) la calle se convierte, entonces, en el lugar de las tensiones políticas, como el lienzo para expresar el inconformismo a través de los signos y símbolos que representan la lucha en medio de sociedades desiguales.

La dimensión política ha constituido un alimento fundamental que ayuda a estructurar el grafiti contemporáneo, pero no es su único patrimonio. Puede existir grafiti sin denuncia política, por lo menos en el sentido explícito de la palabra política, y justamente de eso hablamos en la nueva dimensión del grafiti en América Latina.

No se trata de no ser político, sino de acompañar la política, no bajo el signo de la denuncia contestataria sino exaltando la creatividad, insistiendo en la forma o practicando el humor corrosivo, como en el uso de otros instrumentos en la manera de confrontarse los ciudadanos con el acontecer de su país o ciudad. (Silva, 2012, p. 3).

De igual manera, para Sandoval (2001) el grafiti y las expresiones del grafiti pueden ser individuales o colectivas, pero en ambas posibilidades empiezan a ser motivadas por formas de lucha social, aunque no solamente contiene dichas manifestaciones, también conlleva historia y cultura por lo que la interpretación semiológica debe tener mayor exactitud para incursionar en el imaginario del destinatario del mensaje del grafiti.

Los aspectos literarios y expresivos del grafiti se reúnen en un complejo que siempre remite a una dimensión de conflicto, de lucha o de rebeldía contra el orden urbano, que va más allá de la literalidad de los mensajes o de la aparente univocidad de la motivación de quien o quienes los realizan. (Sandoval, 2002, P. 8). Así mismo, Candia y Rodríguez (2011), señalan en una de sus investigaciones que el movimiento del grafiti empezó a sentir la aceptación de una serie de individuos, al expresar el sentir del pueblo en su lucha por la desigualdad, y fue entonces cuando sus receptores se empezaron a sentir incluidos en el grafiti a través de los signos que él emana. “Los grafitis gestionaban la tarea de atestiguar la existencia de aquellos autores marginados de las vías letradas, algunas veces ajenos a la escritura, protestatarios o simplemente desesperados”. (Candia y Rodríguez, 2011, p. 6). 6.2.5. El grafiti urbano.

En la misma investigación mencionada anteriormente, estos autores incursionan en la importancia de la urbe para el movimiento del grafiti, teniendo en cuenta que es en estos sitios donde se manifiesta con mayor poder la represión contra el pueblo. A menudo son las ciudades las protagonistas de las mayores desigualdades que son puramente evidentes para ambas partes protagonistas de la desigualdad, por lo que se convirtió el grafiti en “una de las maneras de recobrar la palabra, una práctica popular y creativa de agrietar los discursos monolíticos del poder y las instituciones”. Es allí cuando las ciudades deben afrontar, asimilar y entender este nuevo mecanismo de comunicación tal como lo reseña un artículo escrito en la Revista Pretil de la Universidad Piloto de Colombia, trayendo las letras de Bauman:

Sus avenidas, calles y autopistas, atrapadas entre la sombra de lo nuevo, lo efímero y lo dinámico del discurso publicitario, de la sobrecarga de los relatos audiovisuales y del consumo como un elemento central de las sociedades, se presentan como espacios para ser problematizados, estudiados y contemplados no solamente desde la forma que adquieren los textos que se ofrecen en sus pantallas, sino esencialmente en la configuración de la dimensión humana del ser que emerge en tiempos de incertidumbre y bricolaje, de psicologización y narcisismo, de individualidad y deseo post panóptico. (Bauman, 2009, p. 78)

Armando Silva enfatiza que estos tatuajes en las grandes ciudades son realizados por dos fuerzas beligerantes. La popular, que lleva consigo expresiones obscenas, dichos, leyendas populares y espontáneas, que son utilizadas como herramienta de discurso; y por otro lado la fuerza universitaria que aporta el dicho inteligente, la frase célebre, la consigna política y el dibujo abstracto. Las dos se unen, se apoyan mutuamente con distintos estilos y concepciones, creando un mestizaje que vemos plasmado en el mobiliario urbano de las ciudades.

2.4 Las voces y el discurso

La comunicación como acción nace de uno o varios propósitos como punto de partida para la realización del acto en relación con un interlocutor. Luis Alfonso Ramírez Peña, en su libro 'Comunicación y Discurso' (2007) lo explica: "Al aceptar el planteamiento de Karl Buhler de que la comunicación se realiza en relación de uno con otro sobre algo, surge la necesidad de desarrollar la interpretación sobre la actuación del individuo locutor" (P.91), el locutor realiza el acto de comunicación con un interés, deseo y objetivo, para el cual considera al interlocutor (individuo, colectivo, presente, distante) en alguna perspectiva.

"La comunicación es un acto de individualización del locutor, quien por su participación en el acto grupal es socializado y, a la vez, actúa dentro del proceso de culturización mediante su participación en visiones, perspectivas y prejuicios de los saberes sobre los mundos" (Peña, 2007, p.91). Para que la comunicación entre el locutor y el interlocutor sea efectiva, deben tener saberes compartidos, un mundo simbólico común que permita que los signos sean interpretados de la forma correcta. A partir de este saber base, el locutor articula su mensaje a través del discurso.

El discurso es una recontextualización de voces como textos y discursos previamente producida por otros autores singulares o colectivos establecidos en la memoria del productor del discurso. Es una nueva organización de voces dependiente, en gran medida, de las condiciones, la situación y las motivaciones del nuevo actor del discurso. (p. 114)

El discurso es entonces, una gran estructura significativa que enmarca el uso de los signos lingüísticos en relación con un uso social, cultural e individual, también está compuesto por los saberes y conocimientos, así como por la relación intersubjetiva, con la que cada intervención del locutor se puede entender como una voz. “Las voces, por contener saberes más amplios que los significantes que los manifiestan, en cada discurso aparecen con contenidos delimitados por el locutor según las necesidades y la situación de la comunicación” (p. 92). La voz del locutor como parte del acto de comunicación pasa por un proceso de *individualización*, en el que se suman las condiciones particulares del individuo con las condiciones sociales y culturales. Es decir, el locutor articula su discurso reuniendo diferentes elementos en un proceso en el que su identidad y su forma de ver el mundo (vivencia) se unen con los códigos aprendidos (cultura).

La originalidad del individuo está en la interpretación y el uso del saber de la cultura y en las normas y regulaciones establecidas para el juego social (...) El individuo puede convertir su vida en una búsqueda permanente de la verdad sin llegar necesariamente a creer y a someterse a ella. (p. 94)

Como anotamos en el apartado del signo, la relación entre significado y significante es dinámica. Pues bien, el individuo es el transformador fundamental de esta relación a través del tiempo y el contexto, pues es su experiencia y sus actitudes ante la vida y el mundo, junto a los saberes de los que se ha apropiado a través de la educación o por la práctica de la cual participa cotidianamente, la que configura su voz. “El sujeto, por lo tanto, se constituye como conjunto de voces, unas compartidas por la memoria y otras como orientaciones en y para cada una de las acciones, pero cuya articulación con las voces propias constituyen una personalidad, un estilo de vida presente en las formas de enunciar y de construir discursos” (p.95).

Así, podemos ver que el lenguaje que usan los barristas en sus expresiones, como cánticos, es reflejo de su forma de ver el mundo, tiene contenida en sí misma una identidad propia, con la que se diferencian de otros grupos sociales, pero que en sí misma genera cohesión y comunicación con su grupo. En este sentido son un locutor colectivo generador de sentido. Como ya hemos visto, los discursos, como grandes estructuras de significante están compuestos por varias voces. Entre estas, hay unas ocultas, o que son difíciles de identificar de forma inmediata, que son la modalización

y la focalización o punto de vista y se refiere a la forma en que el locutor relaciona los enunciados del discurso con la realidad:

Con el proceso de modalización el hablante participa de unos modos de relacionar los enunciados del discurso con los mundos referidos: o son mundos asumidos como mundos existentes objetivamente, la modalidad alética; o son mundos asumidos como parte de su subjetividad: son los mundos epistémicos o doxásticos; o son mundos en los cuales se desarrollan las relaciones con el otro: pertenecen a los mundos deónticos o del deber ser. (p.117)

La modalización expresa las actitudes frente a los contenidos del discurso. Por ejemplo, los discursos con modalidad paradigmática asumen la realidad como algo indiscutible, que parte de verdades absolutas frente a las cuales no hay discusión. Esto se relaciona con la creación de actitudes dogmáticas en el campo de la subjetividad. “Los mundos subjetivos son espacios relativos a la condición específica del locutor y que le llevan a asumir, o actitudes inseguras, o de desencadenamiento de argumentos para defender su mundo” (p. 116). Para los barristas, su equipo y su barra son los mejores sin discusiones, por lo que se generan enfrentamientos con las personas que no consideran ese hecho parte de la realidad. La focalización o punto de vista es la perspectiva asumida por el locutor al decir o escribir el discurso. “Cómo mirada oculta está relacionada con la construcción del sentido en una dirección fijada por una especie de locutor oculto que generalmente trasciende el acto singular de producción del discurso” (p. 117). La focalización entonces se refiere a las ideologías y visiones que están presentes en el discurso del locutor sin que él sea consciente de ello, y que encaminan su actuar con el lenguaje. Ejemplo de ello puede ser el machismo, el clasismo, entre otros elementos que sería interesante identificar en el lenguaje de las barras bravas.

La cultura, como elemento fundamental para la creación del discurso está ligada a la producción de memoria, regida por las reglas de juego de la sociedad, que se actualiza gracias a la interpretación constante de los seres humanos desde su cotidianidad. Entonces, la cultura se puede entender como el conjunto de saberes que hacen parte de una memoria colectiva, desde la cual se genera sentido a las acciones humanas, especialmente al lenguaje como elemento simbólico compartido.

En este contexto la comunicación se convierte en un espacio donde se pone en juego las identidades, es decir, un ritual. La antropóloga Betty Martínez (2006) lo explica de la siguiente manera:

La ritualización se convierte en el acto comunicativo por excelencia a través del cual se objetiviza la estructura abstracta del pensamiento mítico y se consolidan las identidades y las significaciones colectivas. Éstos son los momentos irremplazables de la cercanía grupal en donde los mundos simbólicos se transforman en experiencias sensibles y en donde la identidad se encarna, en colores, ritmos, sabores y la experiencia de la proximidad del otro se erige como mediación absoluta en la construcción de la realidad y de un horizonte común de sentido. (p. 16)

La identidad es entonces uno de los productos de este diálogo permanente entre realidad y cultura, mediada por el lenguaje y las formas de expresión. Martínez (2006) explica la identidad como una certera aproximación a lo que somos y por ende, la afirmación de la existencia del otro, como un pilar fundamental para su constitución. “En general, se puede considerar a la identidad, como el proceso de autopercepción y percepción de los otros, enmarcado en unas condiciones simbólicas y materiales de vida”, enmarcado de esta forma entre lo idéntico y lo diferente, “tenemos una identidad que nos acerca a los demás, en la forma más clásica de la reflexividad, pero a la vez nos distancia y particulariza, convirtiéndonos en seres irrepetibles. (p.2)

La identidad no es algo natural que nace con el ser humano, sino que es creada, resultado de diferentes experiencias que moldean nuestra propia percepción y la de los demás en ámbitos sociales y a través de actos comunicativos, y cuya principal función como instrumento cognitivo es darnos un lugar en el mundo y así como la cultura, son fenómenos dinámicos, que están en permanente transformación y construcción, y que pueden adoptar diferentes facetas a partir de la experiencia individual y colectiva del sujeto, que está negociando permanentemente entre identidades similares y diferentes que moldean un sentido a partir del cual ve y percibe lo que lo rodea.

Manuel Castells (1999) en su libro 'El Poder de la Identidad' afirma que "la identidad es la fuente de sentido y experiencia para la gente" (p. 28). Las identidades son fuentes de sentido para los propios actores y por ellos mismos son construidas mediante un proceso de individualización. La construcción de las identidades utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas. Pero los individuos, los grupos sociales y las sociedades procesan todos esos materiales y los reordenan en su sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacial/temporal. Para Castells (1999), las identidades son una construcción social marcada por las relaciones de poder. Así plantea tres tipos de identidades de acuerdo con su origen y sus intencionalidades:

- Identidad legitimadora: Es creada por las instituciones dominantes de la sociedad para extender su dominio frente a los actores sociales, por ejemplo, el nacionalismo.
- Identidad de resistencia: Es generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones estigmatizadas por las instituciones dominantes, por lo que se convierten en espacios de resistencia y supervivencia, basándose en principios opuestos a los que son impuestos por las instituciones de la sociedad.
- Identidad proyecto: Se da cuando los actores construyen una identidad que redefine su posición social y con esto buscan la transformación de toda su sociedad. Ejemplo de esto pueden ser los movimientos feministas.

En el caso de la identidad colectiva generada en las barras bravas podemos ver rasgos de una identidad de resistencia, pues genera sus propios sistemas de valores, que muchas veces entran en conflicto con las condiciones impuestas por las instituciones dominantes (por ejemplo, la policía).

Pero ¿cuáles son las otras particularidades dentro de la identidad del hincha de un equipo? Da Matta afirma que "redefinir la identidad social en un nivel más amplio. Un nivel que es al mismo tiempo nacional y cívico, ya que va más allá de la casa y de la familia", (p. 16) y según Ruben G Oliver y Arel S. Damo en su libro 'Fútbol y

Cultura' (2000), el fútbol al ser un deporte competitivo hace que los grupos se estructuren con la configuración del juego, y como este sigue una lógica de la disyuntiva, se genera una identificación por oposición:

“A diferencia de la religión, donde lo fundamental es el consenso, en los deportes se privilegia la oposición, la segmentación y la violencia simbólica, considerada un ingrediente importante para mantener cierto grado de excitación” (p. 86). Es así como se entiende que los grandes clubes son los que logran despertar las emociones más intensas, es decir los que tienen una tradición de rivalidad histórica con otras agremiaciones: “Como las identidades en el fútbol siguen la lógica contrastiva, la pertenencia no se agota en el amor al club del corazón, sino en la aversión por el otro, por el adversario” (p. 90).

Así, la escogencia de un club es importante para participar activamente en la vida social. Esta elección en muchos casos se da desde muy pequeños, y en la mayoría de los casos se da por herencia familiar, ya que se pasa de generación en generación, en elementos que se pueden considerar como una ritualización del amor por la camiseta: “Si observamos los relatos de los hinchas acerca de cómo se dio la elección del club el corazón, veremos que la misma se hace efectivamente en circunstancias que exigen una cierta ritualización”, (p. 93).

Entonces, la elección de un club nace de la necesidad de optar, por lo que se convierte en una decisión política, aunque se aleje transversalmente de la política tradicional, sobre todo por su carácter emocional. Esto se refleja en los valores que deciden encarnar algunos clubes de fútbol, por ejemplo, mientras el River Plate de Argentina representa cierta alcurnia, Boca Juniors, su rival de patio, se define como ‘el equipo del pueblo’. Este antagonismo resulta ser un reflejo de la propia sociedad de la que hacen parte los hinchas.

Ahora bien, más allá de las marcas de identidad, ¿cuál es la gasolina del hincha? ¿Cuál es la motivación detrás de la afición al fútbol? Además de sentir la pertenencia a un grupo, el cual escoge y no es impuesto, y con el que tiene una relación parecida a la de tener una identidad nacional al ser un vínculo permanente, voluntario y basado en sentimientos compartidos; el fútbol es la práctica del presente, cada

partido es diferente al siguiente, por lo que termina siendo una fuente inagotable de emociones, de no saber qué ni cómo va a suceder.

Finalmente, ¿qué es lo que gana y qué es lo que se pierde al hinchar por un club de fútbol? Si lo pensamos desde el punto de vista de los hinchas, las ganancias y las pérdidas son predominantemente simbólicas y frecuentemente se agotan en esa dimensión. La experiencia del éxito y del fracaso tiende a ser más valorizada que el espectáculo mismo. Si fuera a la inversa, el juego debería ser una pieza ensayada exhaustivamente por ambos equipos y exhibida repetidas veces en diferentes lugares. (p.98)

Pero el fútbol no es únicamente temporalidad, como lo afirman Oliver y Damo (2000), la práctica para el hincha tiene una dialéctica casi imperceptible entre el evento y la tradición. Grandes partidos no son solo grandes encuentros deportivos de por sí, sino que están impregnados por la importancia del juego y la historia de los clubes que representan. “Desde esta perspectiva, la temporalidad del evento y de la tradición constituyen la fuerza motriz de la dinámica de grupo de un partido de fútbol” (p.100).

Entonces, el fútbol se reconoce como una práctica cultural que parte de una memoria colectiva, pero que está en constante cambio y transformación desde las vivencias del presente, es decir, es reflejo del mismo proceso simbólico de creación de cultura e identidad. El hincha nace de la pasión, de las emociones, del estallido del presente con la memoria de la gloria pasada. Así, más allá de una entretención o un juego lúdico, el fútbol es un lugar de expresión de la identidad, y como es una identidad que parte de la divergencia, es un campo de batalla simbólico, como lo dice el cronista brasileño Luis Fernando Verissimo:

Ningún jugador diría que se “entretiene” con su equipo, que va a ver un juego, así como va a un concierto. Va para destrozar y ser destrozado, va para la guerra, aunque esta sea casi siempre una guerra metafórica. Tiene que ser una seria y casi trágica competencia por un cetro, no una experiencia estética, sino la búsqueda del corazón del enemigo y de la gloria eterna- aunque al año siguiente todos vuelvan al punto cero (Jornal do Brasil, 30 de noviembre de 1996). (p.23)

Según Martínez (2006), la identidad como la forma de ser en el mundo del individuo tiene unos pilares sobre los cuales se estructura, y que representan diferentes dimensiones del ser social: “Las densidades mismas de la identidad reposan en las posibilidades estructurales de su constitución” (p. 4). De esta manera, la identidad configurada define también la forma en cómo se narran los individuos y sus colectividades. José Ángel García Landa (2012) en ‘Los conceptos básicos de la narratología’ define la narración como “la representación semiótica de una sucesión de acontecimientos”. Así, se pueden identificar diferentes narraciones lingüísticas dependiendo de los medios semióticos que utilizan, como las narraciones literarias, las que utilizan en los informes o en los documentos formales, o las que usamos en las conversaciones del día a día.

Específicamente frente al texto literario, García (2012) afirma que hay tres elementos de interés en las narraciones, que son: La sucesión de acontecimientos, que se pueden denominar fábula o acción, el texto o discurso narrativo que representa esa fábula y la interacción entre estas dos categorías nos lleva a un tercer nivel de análisis: la historia o relato; en el tercer nivel podemos identificar que “la fábula no aparece íntegramente representada en el texto: el texto la perspectiviza, expande unos acontecimientos y comprime otros, elide algunas partes, insiste sobre otras. Llamaremos historia (o relato) a la fábula tal como es representada en el texto” (García Landa, 2012, <https://personal.unizar.es/garciala/publicaciones/basicos.html>)

Las barras bravas son entonces colectivos con identidad propia y con un imaginario de ciudad distinto y característico que está basado en una práctica cultural definida e histórica, pero que se pueden develar revisando el conjunto de símbolos y signos plasmados en sus múltiples formas comunicativas como los grafitis y los cánticos.

La carga simbólica de las expresiones comunicativas de las barras bravas están guiadas, no solo desde lo figurativo, sino también desde lo emocional y hasta desde la representación social que hacen estos colectivos, por lo que su relación con la ciudad se ve naturalmente y constantemente afectada por esa carga simbólica y entendiendo que las conductas sociales de los integrantes de las barras bravas varían de acuerdo a esas representaciones sociales, hay que comprender que las

formas de violencia que rodean sus conductas, están guiadas también por sus imaginarios de ciudad.

Sin embargo, no es posible simplemente entender qué representa cada espacio en la ciudad, para las barras bravas, adjudicándose un simple significado a los signos que utilizan y que reúnen esa representación, también hay que comprender que esos signos están cargados también de deseos e ilusiones, desde donde puede ocurrir cualquier cosa, es por esto, que varios de los autores referenciados recomiendan también examinar los deseos de las barras bravas como una red para comprender la imaginación simbólica que los rodea, para posteriormente abarcar la percepción social que esto genera.

Hay que tener en cuenta también que todos los símbolos inmersos en los cánticos y los grafitis utilizados dentro de las expresiones comunicativas más características de las barras bravas hacen parte de la narrativa de estas colectividades y están compuestas por historias vividas, deseos e ilusiones, pero también por manifestaciones de lucha, resistencia social y como método de hacer pública una opinión de la colectividad, que a su vez producen efectos sensoriales, que, como en el caso de las conductas violentas, pueden impulsar acciones específicas dependiendo también el escenario en la ciudad. Es por esto que los grafitis y los cánticos se convierten en el elemento de mayor atención, que al ser signos y al reunirlos configuran una representación social, pueden terminar estableciendo también los imaginarios de ciudad que tienen los integrantes de las barras bravas, que aunque estén en constante resignificación, la lectura adecuada de estos signos permite entender cómo las barras bravas se imaginan la ciudad y cómo crean una identidad alrededor de estos imaginarios, que hacen que actúen como colectivo y que tengan conductas determinadas, vistas por ciertos grupos sociales, como fuera de lo común pero que al final configuran su identidad con memoria colectiva.

**3. A donde juegues, siempre voy a estar,
imaginarios con aguante**

3.1 Relatos musicales, cómo escuchar las barras

Para identificar las formas de entender la ciudad y para el caso de esta investigación, comprender las barras bravas desde lo urbano y en medio del vaivén entre sus autonarrativas, es fundamental tener en cuenta la importancia de las imágenes dentro de la ciudad y más tratándose de integrantes de barras bravas, que son, en su mayoría, jóvenes. Para Pérgolis, Orduz y Moreno (1998), los jóvenes son actores de la práctica significativa, en la que, como se ha mencionado anteriormente, se devela su relación con el territorio, mediante percepciones dadas por imágenes, sin embargo, estas no se dan únicamente desde el texto visual, sino también son mediadas desde otras formas de expresión, dando a su vez la facilidad de extraer elementos de análisis, a partir de la ciudad, el territorio y el acontecimiento.

Para Muñoz (2011), "las ciudades juveniles son esencialmente no-verbales. Sus formas de expresión naturales son la música, danza, moda, formas de caminar a reunirse, gestos y cierta manera de hablar" (p.15), y es en todos esos relatos verbales y no verbales, que, analizados desde la expresión del deseo, se hallan los procesos urbanos. Las barras bravas son de los grupos sociales que posiblemente más relatos de este tipo manejan en las ciudades, por lo tanto, el método utilizado en investigaciones como la realizada en Relatos Urbanos, es crucial para esta investigación.

No obstante, aquí no se abandonó del todo la semiótica, sino que se buscó hacer una mezcla entre la estrategia mencionada anteriormente y las diversas formas de análisis semióticos propuestas por Ronald Barthes (2005), que incluyen incluso la observación desde las formas tradicionales, como la música: "interpretar un texto no es dale un sentido (más o menos fundado, más o menos libre) sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho", (p.451).

Landa (2012) asegura que, aunque el emisor y el receptor de un mensaje no son el centro del análisis dentro de la narratología, en el género literario se evidencia que el texto es fijo, está estructurado de una manera absoluta y es repetido de manera literal para ser efectivo. Entonces hay un distanciamiento entre el emisor y el receptor, porque el emisor se convierte en un conservador y repetidor del texto. Pero

¿qué sucede cuando situamos el análisis, no en un texto literario, sino en una lírica musical? Julieta Moliné (2020) argumenta que, a diferencia del texto literario, la música está viva: “Como la música existe en tiempo presente como fuerza física sensorial, Abbate (2002) afirma que la música está viva. Con esta afirmación supera las analogías con los textos escritos y las críticas de los post-estructuralistas. Al estar viva, la música tiene la potencialidad de suponer un cuerpo o cuerpos como origen” (p. 62).

Es así como, a pesar de ser un texto específico, con cada interpretación de los emisores, es decir, los cantantes, se pueden generar cambios, transformaciones y variaciones dependiendo del momento o de la situación en la que se interprete la composición musical, pero para efectos de este análisis nos centraremos en la letra de las canciones como corpus lingüístico, no en la melodía o en las notas musicales como elemento semiótico y más específicamente en el último de los pilares: las formas de comunicación a través de las cuales se expresa la identidad. Para Barthes (2004), por ejemplo, el análisis del texto, como los cánticos de las barras bravas no pueden darse de manera estructural, porque como él lo menciona, debe ser tratado como un cielo: llano y profundo a la vez.

En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal. (p.17)

Además, Barthes (2004) relaciona varios tipos de elementos que podrían ser detectados dentro de estos relatos, de los cuales, muchos pueden ser hallados en las barras bravas y su proceso de interacción en la ciudad, y más puntualmente en el estadio: El primero de ellos es el Código hermenéutico, que fue usado para establecer las respuestas explícitas o implícitas, que de acuerdo con Barthes (2004), puede develar la imagen de ciudad, que tienen los integrantes de las barras bravas

y posteriormente determinar un listado de escenas sobre esa imagen de ciudad para hacer una observación mucho más clara.

En el análisis *Relatos de Ciudad*, por ejemplo, se establecieron subs categorías como: ciudad ficción, ciudad de terror, la no ciudad, ciudad peligro-caos, ciudad del amor-desamor, ciudad gris, ciudad juego, encuentro, y desencuentro, que se trae a colación, teniendo en cuenta que en este ejercicio la mayoría de las personas sujetas al estudio son jóvenes que confluyen en uno de los escenarios propios de la ciudad, pero allí también se establecieron algunos códigos de sema o unidad de significado, aplicables en el análisis de las barras bravas ya que permitió establecer la idea central del retrato analizado, garantizando que ésta tuviera relación estrecha con el contacto urbano, así como el código simbólico, buscando claridad en la antítesis del tema central del relato. Igualmente, con la lectura de los códigos proairéticos, y código cultural se develaron las acciones más importantes y la contextualización histórica, tradicional y cultural del relato de tal manera que al finalizar, se logró un relato mucho más delimitado, usando también el juego de palabras propuesto por Barthes (2004): “Sí como el análisis de los relatos evidenció diferentes imágenes de ciudad, el juego de asociación a partir de palabras y frases permite establecer otras miradas en el que se determinó la referencia que utilizan los jóvenes para relacionarse con el entorno” (p.15).

Para tal fin también se definieron algunas categorías propuestas por Barthes (2004), sin obviar la aparición de otras, en el desarrollo de la investigación: “la primera categoría se refiere a la ciudad como espacio y la describe desde sus aspectos físicos o formales” (p. 15), la segunda, revisa cómo “los objetos físicos se diferencian de los objetos o grupos que organizamos en una segunda categoría y que ubican a la ciudad como conglomerado poblacional” (p.15) y la tercera analiza las “actividades; esta mirada sugiere palabras como: mercado, vivir, pasear, salir. Son respuestas que usualmente no se expresan como verbos ya sea en su dimensión infinitiva conjugados en algún tiempo en alguna forma sustantivo” (p. 15). La cuarta categoría está relacionada tangencial o directamente con la idea de organización social, en la que “se pasa por una aprobación o rechazo, calificativos negativos como salvaje, desagradable, evidencian el caos, mientras que los calificativos positivos tienen que ver con la ciudad o sus elementos dentro de la estructura de un orden

social y la quinta está referida a la ciudad virtual o de la información. Se encuentra en respuestas de carácter simbólico, por ejemplo, en relación con Bogotá, se asociaron palabras como nación que sugiere una dimensión abstracta” (p.15).

De esta manera, los relatos musicales de las barras bravas se convirtieron en un insumo fundamental para entender la relación de los integrantes de la barra brava con la ciudad, teniendo en cuenta que la mayoría de quienes las conforman son jóvenes, y es éste grupo poblacional, el que más se comunican a través de la música y otras expresiones culturales, sujetas a análisis semiótico, según lo propuesto por Barthes (2004). Aunque no se dejará de lado la fuerza sensorial que tiene la música, a diferencia de otros textos narrativos, este proceso analítico se centró en las significaciones de las letras, que con la guía de varios de los códigos establecidos por Barthes (2004), se descubrieron los principales elementos de las letras, permitiendo también la agrupación o clasificación de esos elementos, de acuerdo a su relación con los entornos urbanos.

3.2 Segmentar para luego reconfigurar, acercamiento al análisis visual

Para analizar las narrativas dentro del sonido de las canciones de las barras bravas, además de los códigos propuestos por Barthes, se usaron otras estrategias mediante las cuales se logró entender los elementos plasmados en representaciones gráficas, símbolos y colores, las formas en que fueron narrados y en las que son interpretados, por lo cual y teniendo en cuenta el trabajo liderado por muchos años desde la academia, por Pardo (2013), en el análisis del discurso y más exactamente de un discurso que no es hablante sino gráfico, en este trabajo investigativo se mantuvo un vaivén de metodologías de análisis, tal como Pardo (2013) lo sugiere en su texto: *Cómo Hacer Análisis Crítico del Discurso*. Dentro de sus conclusiones, Pardo (2013) referencia a Humberto López (1994), quien hace toda una clasificación de los niveles investigativos por los que se atraviesa en un análisis de este tipo, y aunque son siete los niveles, hay al menos unos cuatro que fueron oportunos para este análisis; iniciando por el que él denomina como hipotético, que nos llevó a

cuestionar este problema de estudio, siguiendo con los niveles empírico, analítico y selectivo, en los que comienza la navegación desde lo multimodal.

En el inicio de este proceso, se obtuvo entonces, tal como López (1994) lo recomienda, información propia de la realidad; partiendo de canciones que son reales y grafitis que existen, como formas de comunicación usualmente percibidas por el entorno urbano, para posteriormente pasar a la segmentación de esa realidad hallada. Cuando López (1994) y Pardo (2013) plantean segmentar la realidad para luego configurarla, mediante una observación concreta, dan las luces para el primer acercamiento hacia los grafitis, que en un primer momento de observación se da la división coherente pero desordenada de los signos, símbolos, frases, colores y expresiones plasmadas allí, para luego generar un proceso de agrupación y clasificación que permita más adelante un mayor entendimiento y análisis, prácticamente volviendo a unir ese rompecabezas que al inicio se tuvo que romper. Pardo (2013) recomienda que desde esa primera ruptura del rompecabezas se haga un armado del mismo, dejando a sus piezas en bases de datos que permita observar los principales conceptos extraídos, dentro de la clasificación de determinadas variables.

Para la realización del análisis que pueden corresponder con categorías presentes en el discurso, con características gramaticales de los textos a los cuales se aproxima, con aspectos formales del tipo de discurso, entre otras posibilidades, siempre y cuando las decisiones tomadas den cuenta de un proceso reflexivo sobre el corpus. (p.94)

De esta manera, se obtuvo el insumo preciso ya categorizado para identificar, al menos inicialmente, la estructura de los grafitis, pero además todas las figuras que allí se encuentran y que le brindan sentido, emocionalidad y capacidad de persuasión. Enfatiza Pardo (2013) que “en la lectura preliminar del corpus se explora la riqueza que potencialmente tiene para efectos de identificar categorías, fenómenos o estrategias discursivas” (p.94), y ese acercamiento no fue únicamente observativo, sino detallado a través de fotografías tomadas desde distintos ángulos, sin perder la capacidad de asombrarnos de los hallazgos expuestos. Aquí la cantidad de ocurrencias que se encontraron entre los tres grafitis analizados fueron clave para

identificar los contextos y las expresiones, que de forma cuantitativa permitieron extraer conclusiones importantes de la estructura de este texto visual.

Como lo planteamos al inicio de este proceso de segmentar para reconfigurar, recomendado por López (1994) y Pardo (2013), aquí viene la fase puramente analítica, en la que la previa agrupación de los conceptos extraídos del grafiti permitió sacar nuevas conjeturas de cada uno de esos grupos. Este rompecabezas se armó por partes y en este punto, que es, además, uno de los más importantes, se llevó a cabo el armado y análisis de esos primeros grupos del rompecabezas. Ahora bien ¿Cómo se logró? Reuniendo similitudes y diferencias, en donde se agrupa y se separan los conceptos más congruentes con los más contradictorios en relación con: los seres, los objetos y los fenómenos del mundo, al tiempo que se hizo el acopio de un conjunto de saberes para darle sentido a dicha organización, tal como lo explica Pardo (2013):

Formular categorías implica, por lo tanto, organizar y reorganizar conocimiento que procede del mundo discursivo y de los saberes que el analista posee o explora. Las categorías son conjuntos abstractos, multiformes y difusos compuestos de elementos con diferentes estatutos. (p. 101)

La tercera armada del rompecabezas con las categorías configuradas, agrupadas y completamente definidas, empezó con una serie de acciones que tal como lo sugiere Pardo (2013), “visualizan la implicación directa de los actores, en tanto remiten a las interacciones propias de la sociedad” (p.101), ya que si bien las barras bravas suelen actuar, movilizarse y reunirse de forma colectiva, en momentos en los que crean un grafiti, expuesto en un muro ante la sociedad en general, expone a otras personas nada involucradas con las barras bravas, y este fenómeno crea nuevas narrativas urbanas.

Varios autores además coinciden en señalar que cuando se pone el foco en las acciones, hay un reconocimiento de la realidad tanto por parte de quienes producen las acciones, como por parte de quienes las observan. Es así que la extracción de las acciones dentro de las categorías fue fundamental para generar ese reconocimiento de las acciones que se lograran, finalmente, descubrir a los actores

que las producen, porque sí hay una acción, hay un protagonista de ella, que no puede ser olvidado.

Partiendo de que para Pardo (2013): “La acción comunicativa —esto es, todas las formas de expresión humana— ocurre dentro del mundo de la vida, en el que existe una conexión entre su estructura y la imagen lingüística que se tiene de este” (p.103), el análisis de este trabajo, además reunió una parte de las formas de expresión de las barras bravas, para develar aspectos de sus particulares formas de comunicar, desde la acción de pintar un grafiti en una pared, hasta la de componer y entonar un discurso con ritmo.

De acuerdo con la metodología propuesta, el siguiente paso fue generar una nueva clasificación, basada en las acciones, para agruparlas y encontrar puntos en común que permitan relacionarlas con los criterios de selección, que para este caso fueron:

- **Generación de identidades e imaginarios de pertenencia a la barra brava en la ciudad**

Esta categoría responde a la pregunta: ¿cómo la barra brava ubica y posiciona al barrista en un espacio dentro de esa tribu urbana, dotándolo de sentido? Para Michel Maffesoli (1990), las tribus urbanas constituyen la conformación de una nueva agrupación en la sociedad, cuya característica principal es la de tener rasgos entorno a la experiencia, la emocionalidad, la energía, y las nuevas formas de sociabilidad, en las que se dan procesos de desindividualización, para acentuar el papel que cada integrante de la tribu debe cumplir y de acuerdo con Jean Boudrillard (1990), es necesario estudiar la abstracción ya que los sujetos cada día adquieren un mayor interés por demostrar su existencia, su dominio y su autolegitimación.

Aquí se agruparán todos aquellos signos que tengan que ver con el proceso de construcción de pertenencia a la barra brava y las dinámicas que se generan durante esta identificación tanto al interior del grupo, como hacía la sociedad en general, sumando todas las posibles maneras en las que los individuos generan identidad o están en una constante lucha por encontrar una.

- **Imaginarios violentos en la ciudad**

Esta categoría responde a la pregunta ¿cuáles son los conceptos, símbolos y significaciones que hace la barra brava y sus integrantes entorno a la violencia o a escenarios de conflicto? Para Pérez (2005) es totalmente necesario estudiar de dónde vienen los paradigmas que en este caso tienen los barristas, por lo que se hace necesario determinar otros elementos de comunicación en la interacción de los sujetos de estos grupos sociales, teniendo en cuenta las costumbres y expresiones culturales de los hinchas a la hora de generar conflicto.

En esta categoría específicamente se busca generar una interpretación de los símbolos y significados utilizados por barristas desde su cotidianidad y en los escenarios propios de la generación de violencia. De igual manera, la infinidad de símbolos utilizados por estos grupos sociales, incluso, durante los enfrentamientos con hinchas de equipos de fútbol opuestos son claves para entender sus comportamientos frente al fútbol, sus equipos y las barras.

Otro aspecto significativo, planteado por Pardo (2013) tiene que ver con la comprensión de la cultura dentro de este trabajo analítico, en lo que además coincide con Barthes (2004), al definirlo, incluso, como el aspecto nuclear del análisis crítico del discurso, que debe ser abordado, según lo indican, mediante un reconocimiento de su carácter estructural y funcional. Este aspecto debe ser analizado de manera transversal en ambas categorías expuestas anteriormente.

En este sentido, el discurso es susceptible de ser explorado en por lo menos tres de sus dimensiones básicas: su sintaxis, su semántica y su pragmática, cada una de las cuales, se correlaciona con los factores de orden social y cognitivo que le son propios. (p. 119)

Las barras bravas, en sus manifestaciones colectivas y por su carácter de grupo social, permiten usar las mismas dimensiones sugeridas por Pardo (2013), empezando por observar y clasificar el orden de las palabras o de los signos , posteriormente determinando el significado de esas expresiones lingüísticas o simbólicas, y finalmente, entendiendo la relación de estos signos gráficos o lingüísticos con quienes los emiten y sus circunstancias. De esta manera, fue posible, llevar los segmentos iniciales a una reconfiguración y desestructurar el sentido que hay tras esas palabras o signos que según lo argumentado por Pardo

(2013), se traduce en: “recurrir al conjunto de conocimientos necesarios para recuperar los significados a través de un trabajo reflexivo y técnicamente refinado” (p. 119), y a partir de allí iniciar un análisis a través de técnicas cualitativas y cuantitativas.

La investigación cualitativa se ha construido como un paradigma opuesto al cuantitativo, pero en este análisis fueron métodos que subyacen para un mismo fin. El método cuantitativo ha sido reconocido como confiable y racional, ya que permite el control de variables y la comprobación de hipótesis de la verdad asegurando la confiabilidad en sus resultados y por lo tanto su generalización a otros fenómenos. Lo cualitativo, en cambio, es percibido como una metodología que no satisface las pretensiones científicas tradicionales. A este respecto Gonzales (2000) define la investigación cualitativa como:

No corresponde a una definición instrumental, es epistemológica y teórica, y está apoyada en procesos diferentes de construcción de conocimiento orientados al estudio de un objeto distinto del de la investigación cuantitativa tradicional, la investigación cualitativa se orienta al conocimiento de un objeto complejo: la subjetividad, cuyos elementos están implicados simultáneamente en diferentes procesos constitutivos del todo. (p.33)

La investigación cualitativa rescata aspectos fundamentales para la construcción de conocimiento como la historia y el contexto que no son tenidos en cuenta en el paradigma positivista, pero que brindan un aspecto clave en la formación de las representaciones sociales. Dentro de la metodología de la investigación cualitativa, el carácter interpretativo cobra gran importancia ya que este hace referencia a la necesidad de dar sentido a las expresiones del sujeto estudiado. “La interpretación es un proceso en el que el investigador integra, reconstruye y presenta en construcciones interpretativas diversos indicadores obtenidos durante la investigación, los cuales no tendrán ningún sentido si fueran tomados de forma aislada, como constataciones empíricas” (González, 2000. p. 21).

Además, Pardo (2013) señala que esta interpretación permite extraer, entre otras conclusiones, las que tienen que ver con los significados estables y permanentes

para la cultura de la barra brava, que al final se convierten en los consensos o acuerdos entre los integrantes de la barra frente a los significados de los grafitis e incluso, de las canciones que se analizaron en este trabajo investigativo. Es así, que, para determinar la saliencia cuantitativa, que se traduce en la asociación entre un significado social y la forma de concebir la vida, se tomaron en cuenta las hipótesis de los conceptos acerca de lo que significa la realidad y se obtuvieron de las palabras o signos extraídos de los grafitis que tienen mayor frecuencia, concordancia y asociaciones. Pardo (2013) lo resume en que aquí se parte desde el supuesto que:

Las unidades léxicas o palabras altamente asociadas, las expresiones reiterativas, las figuras retóricas, algunas estructuras sintácticas, algunas estructuras fijas de interacción, entre otras unidades discursivas, articuladas por relaciones asociativas, se corresponden con unidades conceptuales que pueden llegar a constituir modelos y, de esta forma, configurar, mantener o transformar conocimiento colectivo y, en consecuencia, formas de decir y de hacer típicas de una sociedad. (p. 121)

En cambio, para hallar los consensos cualitativos, fue necesario determinar los análisis que han hecho otras ciencias y estudiosos acerca de los significados hallados en la interpretación, de tal manera que se lograra “identificar los grados de consistencia y coherencia, la transformación y la legitimación que se dan en el discurso, para dar cuenta de los puntos de vista que se adoptan y de las maneras cómo se organizan los saberes individuales y colectivos”. (Pardo, 2013. p. 121)

Finalmente, para finalizar este acercamiento con la interpretación fue importante el concepto de saliencia cultural, definido por Pardo (2013) como “la propiedad de ciertas expresiones discursivas que, en virtud de su inclusión dentro de un entramado de significados compartidos culturalmente, se presentan más sobresalientes, relevantes o llamativos” (p. 122), y que se logró a modo de conclusión una vez ya se tuvo una base de datos consolidada y una agrupación de los principales conceptos y significados en donde a simple vista se pudo contabilizar y hasta jerarquizar los significados.

Aunque esta parte de la metodología se centró en la interpretación de cada uno de los elementos de los discursos hallados en los grafitis de la barra brava, tanto de

forma cuantitativa como cualitativa, a través de la categorización en generación de identidades e imaginarios de pertenencia a la barra brava en la ciudad y de imaginarios de violencia de la barra, la base de datos que permitió crear este trabajo posibilitó un análisis mucho más exacto y profundo acerca de la emocionalidad, el sentido y la capacidad de persuasión que ese discurso genera, para ser tenido en cuenta como un insumo valioso, que en investigaciones futuras o creaciones de política pública alrededor del fenómeno violento de las barras bravas, puedan usarse no solo para medir la percepción social de las barras, sino también la manera cómo se comportan de manera individual y colectiva en la sociedad.

3.3 Estudio, análisis e interpretación de los datos

Una vez se lograron concluir los principales datos, tras el desarmado y reagrupado del rompecabezas, se aplicó la técnica de análisis factorial, recomendada por Pardo, que consiste en hacer una nueva clasificación de los datos, pero esta vez, teniendo en cuenta el vocabulario empleado, uniendo los aspectos que coinciden en el mismo uso de palabras y separando a los que se contradicen, ya que “se considera que dos o más unidades de análisis son semánticamente densas si se pueden ubicar dentro de un grupo de elementos fuertemente asociados, cuyo significado se verifica por la interpretación de las interrelaciones de sus contenidos” (Pardo, 2013. p. 124).

Posterior a esta clasificación, según Pardo, se realiza una categorización en pequeñas unidades de análisis enlistando la aparición de cada una de las palabras o imágenes, pero también estableciendo la frecuencia o repetición en la que se hallan dentro del texto o el gráfico que se analizó. Esta propuesta metodológica fue utilizada tanto para las letras de las canciones, como para el análisis de los grafitis. Según Pardo (2013), determinando ya el número de veces que aparece una misma palabra o imagen, se pueden extraer los “rasgos”, a partir de los cuales se inicia la categorización: “tamaño, determinado por su número de ocurrencias; la frecuencia de palabras diferentes; el porcentaje de palabras diferentes, y el porcentaje de palabras que tiene en relación con el corpus” (p, 124), que permite entender el

“dominio cognitivo” del discurso de los barristas expuestos en las letras de sus canciones y en las imágenes que plasman como grafitis.

Para continuar con esta ruta metodológica se categorizaron las unidades de análisis ya establecidas para ir de lo particular a lo general, entendiendo también la relación entre ellas. Aquí, según Pardo, también es posible encontrar ocurrencia y frecuencia y enlistarlas: “Identificar la existencia de asociaciones semánticas, en grados distintos y, en consecuencia, formas particulares de elaborar acuerdos o disensos. Una de las formas de identificar coocurrencias es mediante la frecuencia de los segmentos característicos” (Pardo, 2013. p. 126).

Dentro del camino metodológico, cada uno de los hallazgos hasta este punto arrojó, entonces, un indicador determinado a partir de la ocurrencia o frecuencia de los datos, teniendo en cuenta que Pardo (2013), sugiere que “la frecuencia de fenómenos de interés puede utilizarse, además, para hacer comparaciones entre categorías preestablecidas” (p.127). De esta manera, se logró usar la ocurrencia de los indicadores para volver a las partes iniciales del análisis y compararlas con las categorías que se configuraron al inicio del análisis de las canciones y de los grafitis, lo que permitió a su vez, que “la observación gráfica o la revisión del comportamiento de las unidades analíticas en términos de frecuencia ponen en evidencia fenómenos lingüísticos y discursivos, que son susceptibles de una mayor exploración cuantitativa” (p.127). El discurso, en este caso manifestado a través de grafitis y cánticos, develó la realidad subjetiva de quienes hicieron parte de esa construcción social, pero además, como lo menciona Pardo (2013), el discurso cambia y modifica “las formas de proceder y comportarse en función de los juegos de poder, de las metas comunes al colectivo y de la organización personal del modo de ser y de aprender”, (p.191).

Hasta este punto ya se había recopilado las formas en que se organizan y jerarquizan los datos extraídos de los cánticos y grafitis usados por los barristas para comunicarse, por lo que el paso que dio la estocada final al análisis de estos discursos y más a la identificación de las violencias dentro de estos discursos, fue la interpretación de los datos, en la que, tal como lo recomienda Pardo (2013), se fijaron algunas posiciones frente a los hallazgos pero también frente a la forma cómo nacieron, se crean y mueven esos datos en las formas comunicativas analizadas.

Esta manera de proceder puede contribuir a la formulación de una ruta interpretativa que garantiza la reelaboración de significados y la adopción de posiciones ancladas en el discurso mismo, «suscribir o repudiar (implícita o explícitamente) una posición, no puede sustituir su análisis. (p.192)

Sin embargo, no es suficiente con generar una posición frente a los datos encontrados y jerarquizados y clasificados, con estos también se inició un proceso de relacionamiento con el contexto, desde una mirada hermenéutica, de tal manera que cada dato fue analizado desde su historia, tiempo, modo, y lugar de creación y uso, es decir, que una característica encontrada, por ejemplo, en una de las canciones entonadas por las barras bravas, necesitó también ser relacionada con su autor, su cantante, pero además con la época y hasta las circunstancias sociales en que se creó y se entonó. Esta interpretación pudo lograrse de una manera mucho más organizada y que permitiera mayor entendimiento, a través de categorías, como las que Pardo plantea, que tienen que ver con el tiempo, el espacio, los actores, y las acciones. Categorizar la relación entre los datos extraídos y su contexto permitió que la explicación de los fenómenos sociales del discurso se diera de una forma más nutrida, pero además se caracterizará por la imparcialidad necesaria para un análisis efectivo.

De igual manera, así como cobra importancia el análisis del contexto de los datos, la relación entre los datos y las teorías es clave. Como lo propone Pardo (2013), “analizar implica aproximarse a los datos desde perspectivas teóricas que el mismo corpus exige consultar para su comprensión y abordaje”, (p.193), y que, entre otras cosas, han sido expuestas al inicio de esta investigación, así que con ellas, se realizó una de las más importantes secciones de esta interpretación. Ahora bien, al momento de definir una posición crítica frente a los hallazgos y su relación contextual y teórica, Habermas (1986) propone seguir una ruta también referenciada por Pardo (2013), en la que incluye “el desentrañamiento de los intereses y racionalidades que subyacen a los distintos tipos de acción”, (p.130), por lo cual fue necesario también determinar la posible relación entre los datos hallados en los grafitis y los cánticos, con algunas de las conductas de las barras bravas, mediante cuatro distintas vertientes que Pardo (2013) define como mundos: “el mundo objetivo, el mundo

social, el mundo subjetivo y el mundo del lenguaje constitutivos de la acción comunicativa”, (p.195).

Entendiendo, además, que la unión de todos estos mundos mencionados, según lo definido por Pardo (2013), general “un entramado de discursos que entreteje las acciones individuales dentro de un mundo de la vida, caracterizado porque tiene en común un conjunto de elementos simbólicos indispensables para la cooperación y el entendimiento”, los símbolos hallados en el análisis de las formas comunicativas de las barras bravas fueron clasificados en estos mundos para que al ser organizados, permitieran la creación de la interpretación de sus significados.

Pardo (2013) recomienda generar la siguiente estructura dentro de una especie de mapa mental que permite visualizar la interpretación de una manera mucho más clara en la que se plasman, a partir de las experiencias halladas en los cánticos y grafitis, “la identificación de las situaciones, acciones, espacios, tiempos, objetos, personas y propiedades del mundo, entre otras formas de percibir la realidad” (p.197). La parte central de la estructura, denominada por Pardo (2013) como experiencias, son los mismos hallazgos simbólicos convertidos en experiencias desde donde se debe partir para realizar su organización. La socialización es, por su parte, “el proceso mediante el cual un individuo se apropia de la construcción social de la realidad, al tiempo que participa a la sociedad de su construcción subjetiva del mundo y se integra a los procesos sociales” (Berger y Luckmann, 1997), por lo que aquí fue clave identificar cómo se relaciona la experiencia hallada en el símbolo del grafiti o en cántico con quienes la ven y la escuchan, pero también la intención del mensaje que se da a través de ellas. Sin embargo, la socialización, dependió también de las redes conceptuales, los modelos y esquemas mentales, los modelos culturales, las representaciones sociales y las ideologías:

Estos esquemas son el resultado de la abstracción de las propiedades de un conjunto de modelos mentales, los cuales recogen la experiencia individual, tanto social como física, que se organiza en una gama de redes conceptuales. El entramado entre los niveles de organización del significado es tal que la formulación de cualquier nivel puede responder a la manera como se organiza y funciona el significado en cualquier otro nivel. (p.197)

La idea central de organizar de esta manera la interpretación de los hallazgos, es para Pardo (2013), una forma de decantar las características de los símbolos de los cánticos y grafitis, de tal manera, que se lograran rescatar únicamente las características más sobresalientes, para lo cual, fue necesario tener en cuenta la postura en torno al realismo experimental de Lakoff (1999), acerca de la importancia de la esquematización.

Permite la estructuración de conceptos, en virtud de las posibilidades asociativas que comprende, las cuales van desde las formas como el ser humano esquematiza su cuerpo y las cosas, hasta los modos de esquematización de los elementos más convencionales con los que interactúa. (p. 198)

Una vez identificada la manera en que convergen todos los niveles con las experiencias halladas en los símbolos de los cánticos y grafitis, se identificó el conocimiento social que tienen los integrantes de las barras bravas para finalmente realizar la interpretación de estos. “Los pasos metodológicos aquí propuestos intentan organizar ese continuum en unidades más discretas y analizables que permitan la interpretación del conocimiento social que circula a través de los discursos”, (Pardo, 2013, p.232). De esta manera, se lograron extraer los datos más relevantes de los signos expuestos en los grafitis y cánticos utilizados a menudo por los integrantes de las barras bravas Comandos Azules de Bogotá, lo que, posteriormente, permitió realizar una clasificación y luego un relacionamiento contextual y teórico, para que finalmente arrojará la significación.

Finalmente, a partir de dos de las formas de análisis de textos visuales y auditivos, propuestas por Ronald Barthes (2004) y Neyla Pardo (2013), entendiendo que ambas formas comunicativas hacen parte del discurso de grupos sociales, se inició el relevador camino de descubrir lo que hay tras las tres canciones más representativas de la barra brava Comandos Azules en Bogotá, que sigue al equipo de fútbol Los Millonarios, extraídas de su último CD, publicado en 2015, y tres de los grafitis más utilizados por este mismo grupo social, tomados tanto de visitas hechas al Estadio, como al sus alrededores. La intención, aunque ya ha sido descrita previamente, vale la pena recordar, fue develar las significaciones de los símbolos que albergan estas dos formas comunicativas, escogidas además por su amplia

carga simbólica y por sus características tan propias de las barras bravas. Estas significaciones además ayudaron a entender los imaginarios de ciudad que tiene esta barra brava, y la forma en que esos imaginarios se relacionan o distancias de sus conductas. Es así que la letra de estas canciones fue abordada desde tres de los niveles sugeridos por Pardo (2013), hipotético, ya que parte de cuestionar las formas de violencia inmersas en las formas de comunicación más representativas de la barra brava, empírico porque las letras son reales y de allí tomamos los datos, y analítico o sintético, ya que a caminaremos constantemente por la segmentación y reconfiguración de la letra de esta canción. Este análisis permitió, además, entender las narrativas e imaginarios de ciudad que tienen los barristas, sobre todo relacionadas con la violencia que producen, dado, que estos significados están estrechamente ligados con las características de sus conductas, como lo son las formas violentas en que desarrollan su cotidianidad, las barras bravas.

3.4.1 A donde juegues siempre voy a estar



Escanear para escuchar la canción

***Los Millos todos de la cabeza en la olla del barrio
De fiesta preparando los trapos para ver al campeón
Al fin va a decir la verdad el que habla en la radio
Que la banda más grande de todas es la de millonarios
Saliendo campeón del Nemesio es lo que imagino
Que se quieren matar esos paisas y la guardería
Quiere verte jugar todos los domingos
Todas las canchas salir a ganar
A donde juegues siempre voy a estar
Todos nuestros hijos se pondrán a llorar
Otra vez de primero van a ver a papá***

La primera letra analizada es la de la canción denominada *A donde juegues siempre voy a estar*, que se hizo célebre dentro de la barra Comandos azules a mediados del

año 2015, además, es una de las más representativas de la barra, ya que se suele entonar con fuerza en cada partido, tanto en el estadio El Campín, como en otros escenarios urbanos donde confluye la barra. Inicialmente, se estableció una división en dos ejes, de acuerdo con las temáticas definidas para su análisis, por ser el núcleo del sentido de la letra:

Primera división de la letra

Relación con violencia	Relación con identidad y pertenencia
<i>Al fin va a decir la verdad el que habla en la radio</i>	<i>Los Millos todos de la cabeza en la olla del barrio</i>
<i>Que se quieren matar esos paisas y la guardería</i>	<i>De fiesta preparando los trapos para ver al campeón</i>
<i>Todos nuestros hijos se podrán a llorar</i>	<i>Que la banda más grande de todas es la de millonarios</i>
	<i>Saliendo campeón del Nemesio es lo que imagino</i>
	<i>A donde juegues siempre voy a estar</i>
	<i>Quiere verte jugar todos los domingos</i>
	<i>Otra vez de primero van a ver a papá</i>

Cuadro 1. Primeros acercamientos a las palabras usadas



Figura 1. Palabras asociadas a la violencia o enemistad



Figura 2. Palabras asociadas al sentido de pertenencia.

Esta letra resalta desde su inicio la cultura barrial; aunque no es una letra que se refiere a un territorio en específico, sí enuncia al barrio como el centro de un todo. Una de las palabras que mayor impacto genera y que puede develar la característica más importantes de la letra es: "olla". En el escenario barrial es usada para significar los puntos de venta de estupefacientes y control del microtráfico en los barrios, sin embargo, en la cotidianidad de quien observa la olla pero no convive en ella, tiene una connotación de peligrosidad, oscuridad, delincuencia y control, opuesta a la de quienes viven en el barrio. El término tiene un origen latino, definido en el Diccionario Enciclopédico Español, como: "fam, olla de grillos, lugar donde hay mucho desorden y confusión". La palabra "banda": puede tener varios significados, normalmente asociados a grupo de personas; uno de éstos representa artistas, pero el otro, grupos delincuenciales. La Real Academia de la Lengua Española, hace referencia a pandillas: "grupo de gente armada, parcialidad o número de gente que favorece y sigue el partido de alguien, bandada, manada y pandilla juvenil con tendencia al comportamiento agresivo".

Las palabras "paisas" y "barrio" fueron clasificadas dentro de las expresiones que generan propiedad o pertenencia, teniendo en cuenta que se refieren a nombres que caracterizan un gentilicio y una ubicación territorial, que para el caso de "paisas", hace referencia al adversario, al encarnar una barra brava opuesta y con la que existe una histórica rivalidad. "Barrio" tiene una procedencia etimológica del árabe "bárrī", que significa exterior, pero en América Latina, desde los años 80's, el término

usado era “barriada”, como lo plantea Mayra Romero (2019), “era peyorativo, pues lo moderno era el condominio o la colonia. Tras los sismos de 1985 en Ciudad de México, el término se fue transformando, siendo integrado y usado en la sociología, la cultura, el patrimonio y la arquitectura”. El término barrio, en el diccionario de urbanismo (2013), entrega una definición mucho más cercana a la concepción del barrio para las barras bravas, afirmando que “Los barrios pueden estar habitados por grupos sociales con características afines y son un escalón intermedio entre la ciudad y el individuo”, por lo que el barrio constituye no solo territorial, sino epistemologicamente, parte fundamental para este grupo social, que además, “reflejan fácilmente las características y modos de vida de sus pobladores y proporcionan a sus vecinos identidad y puntos de referencia dentro de la población”.

La palabra “Guardería”, hace referencia a la denominada Guardia Albirroja Sur, una de las barras bravas del equipo de fútbol Independiente Santa Fe, sin embargo, en la letra no se le llama por su nombre original, sino usando el “ría” que cambia el sentido de la palabra singular, a la plural y altera completamente su significado, dado que Guardia se refiere a la acción de guardar y para el caso de las barras bravas denota “conjunto de soldados” protectores, como lo indica su definición en la RAE. En cambio, la palabra Guardería, según la RAE, es: “Lugar donde se cuida y atiende a los niños de corta edad”. De esta manera, los autores de la letra infantilizan y minimizan a su adversario, es decir, la barra brava opuesta.

Dentro de la cotidianidad de las barras bravas, uno de los elementos, tal vez, más importantes es el trapo. El trapo es un pedazo de tela, cargado de símbolos, pero también evoca una connotación violenta y sugiere un enfrentamiento no deportivo, sino en conflicto. En la historia de los países, las banderas se convirtieron en el símbolo más importante y que mayor identidad genera, pero también está asociado a guerras por el territorio, como lo señala José Enrique Ruiz-Domènec (2012), catedrático de historia en la Universidad Autónoma de Barcelona y autor del ensayo llamado Europa: “hay mucha semiótica escondida en el uso de las banderas que trabaja sobre el inconsciente. Triunfan porque es cierto que provocan grandes emociones en muchos países. Cuando la identidad está en peligro, uno se apoya en la bandera”, (p.6).

Es así como, un trapo, para las barras bravas, representa simbólicamente su bandera; generalmente hay una por cada equipo al que siguen, pero también una para cada grupo de barras bravas. Como en la guerra, los trapos son el elemento máspreciado y el más deseado y perseguido, por esto, “preparar los trapos” sugiere realizar todos los preparativos simbólicos más relevantes al momento de festejar una victoria. Se ha convertido así en pieza indispensable para los momentos en los que se reúnen los integrantes de la barra, pero también en una especie de joya de la corona.

Las palabras “matar” y “llorar”, tienen más de 18 significados en la RAE, todos ellos asociados a la violencia o a la eliminación de algo en su existencia, y su consecuencia es el dolor o la afectación que causa el llanto, como expresión humana del lamento y la tristeza, acciones enunciadas en las letras por la barra brava pero que no tienen un cumplimiento literal, sin embargo, sus definiciones también implican otras emociones como la alegría: William James (1890), en su Teoría de James-Lange, planteó que el llanto es el reflejo de pensamientos racionales pero que se hace consciente con emociones como el miedo, la tristeza, la felicidad o la ira. De esta manera, el llanto en la letra de la canción tiene una estrecha relación con las emociones.

Etimológicamente, la palabra matar, viene del latín, “mactare”, que significa sacrificar, y que a su vez proviene del término “mactus”: “en las antiguas plegarias se aplicaba a las ofrendas o víctimas del sacrificio, para indicar que era escogida y dignificada como ofrenda a los dioses”, de manera, que la palabra, dependiendo del contexto, recobra significados positivos o negativos, aunque su acción principal es quitar vida.

El siguiente grupo de palabras tiene una connotación de fanatismo, celebración, victoria y competencia. Aquí es primordial mencionar la palabra con la que inicia la letra: “Los Millos”: es un nombre propio en plural para referirse a muchos en un solo significado, que, aunque indica el equipo de fútbol Los Millonarios, para este caso no alude a los muchos que menciona la letra, sino a un solo y limitante grupo de personas (los jugadores). En cambio, en “Los Millos”, la pluralidad es importante porque pretende abarcar a un número indeterminado de personas que, al entonar la canción al unísono, harán parte de un todo.

“Fiesta” hace referencia a la celebración que la barra brava tiene tras “jugar” un partido de fútbol en el que salen victoriosos. Normalmente estos partidos se realizan los “domingos”: es utilizada al referirse al enfrentamiento deportivo. “Campeón” y “Nemesio” juegan un papel algo similar dentro de la letra de la canción, ya que mencionan el lugar donde se cumple el deseo de ver al equipo de fútbol en mención, como ganador, en cambio, “grande” y “de primero”, sí contienen significados cercanos a la competencia, y no solo al juego, evidenciando el deseo más fuerte de vencer al adversario, y engrandecer al ganador.

En el conjunto de las principales palabras extraídas de la letra de la canción, se destaca el sentido barrial y la pluralidad que se unen para imprimir pertenencia e identidad a los deseos compartidos de la barra brava, expresados en cada estrofa. Hasta este punto, la letra refleja una narrativa urbana basada en los anhelos colectivos de la barra, evocando la celebración en tono carnavalero expuesta dentro del barrio. Es así que la cultura barrial se expresa no solo dentro de un espacio físico de encuentro de la barra brava, sino también desde una narrativa de apropiación, tanto del territorio, como de la celebración misma que evoca.

“*A dónde juegues siempre voy a estar*”, refleja la incondicionalidad y unión entre los integrantes de la barra brava, como partes de un solo elemento y de ahí que la narración se da en primera persona, aunque implícitamente el sujeto que menciona se refiere a cada uno de los barristas. Esta unidad de significado también representa la unión entre quienes pertenecen a la barra, siendo la acción de seguir, el elemento que genera esta conexión entre los barristas.

“Los Millos todos de la cabeza en la olla del barrio”, no solo ocupa el primer lugar en la canción, sugiriendo una clara intencionalidad, que se marca más adelante a lo largo de la letra, sino también establece desde el inicio, que la letra es dirigida desde y hacia los integrantes de “Los Millos”, en este caso, la barra brava, pero además sugiere la acción, plasmada en “todos de la cabeza”, que denota locura y atrevimiento por el sujeto. Y al finalizar, hace referencia al sitio donde llevarán a cabo esa acción.

El Código Proairético permite entender las acciones de los integrantes de la barra brava entorno a protegerla como una familia. En el fragmento de la letra: “Todos de

la cabeza”, también posibilita analizar las acciones de desenfreno, coloquialmente llamadas por las barras bravas como: lanzarse de cabeza, que no traduce otra cosa, sino hacer todo por el equipo de una manera arriesgada y sin medir las consecuencias.

A partir del código cultural de las lexías se puede hacer énfasis en el símbolo que motiva la capacidad de unir a una comunidad barrial, que además comparte la característica de ser hincha del mismo equipo. Las barras bravas como un fenómeno urbano, en el que interviene el territorio, los símbolos, en este caso la bandera, o el trapo, y las acciones en la que se evidencia el deseo de celebrar, como lo menciona Recasens, (1999), “los barristas son devotos de un equipo, no devotos del fútbol, son devotos de un acontecimiento que les permite ser a ellos protagonistas y, ¿por qué es tan importante que sean protagonistas?, porque en la vida social y diaria no lo son, son seres anónimos que a lo mejor nacen y han sido criados en entornos carenciales” (p,23).

La narrativa de las lexías analizadas tiene que ver con el júbilo y entusiasmo que representan un relato comunitario, como símbolo de unión y fiesta. Esta narrativa inicial hallada se aleja del estereotipo violento de la barra brava, establecido desde la misma concepción de su nombre, por el contrario, permite ver la construcción de una ciudad solidaria, unida con un fin carnavalero en celebraciones desenfrenadas pero llevadas a cabo en un mismo territorio, cargado de sentido barrial, que contrasta con estudios realizados al rededor de la conducta violenta de las barras bravas; Taylor (2017), por ejemplo, planteó que las narrativas de las barras bravas están basadas en una constante búsqueda del control de un deporte, como resistencia al poder que lo domina, pero no tuvo en cuenta la conformación de estos grupos sociales como familia, sino como comunidades obreras que van contra el sistema y se distancia también de teorías como la de Clarke (1973), al considerar a las barras bravas como grupos que se alejan de la concepción de familia al tratar de buscar una identidad juvenil distinta a la tradicional, lo que quiere decir que las expresión violenta, dentro de sus representaciones urbanas vendrían de la

desintegración de las relaciones sociales y comunitarias, sin embargo, los hallazgos aquí expuestos muestran que la representación urbana de la familia está más presente que nunca en las barras bravas.

Clasificación de la letra

Se realizaron dos clasificaciones de la letra; la primera por niveles de significación, para determinar la estructura de la letra, a partir de los signos hallados, de una manera coherente pero no necesariamente ordenada: A cada grupo de palabras se le atribuyó un signo, para entender sus significados y se identificó la estructura de la letra de la canción a partir de la emocionalidad, el sentido y capacidad de persuasión que hay tras estos signos. Además, se realizó una clasificación estructural de las partes de la letra de la canción seleccionando el nivel de persuasión que logra cada estrofa, mediante su significación, para quien la canta o escucha, clave para entender las acciones tras estas expresiones comunicativas de la barra brava.

Signo	Palabras	Estructura	
Pertenencia e identidad	Banda, Millonarios, Nemesio, 3 palabras	Emocionalidad	Evoca sentimientos de amor, cariño, amistad por la barra brava.
		Sentido	Familiaridad.
		Persuasión	Genera un compromiso, deber y responsabilidad con la barra brava.
Delito	Banda, matar, olla	Emocionalidad	Sentimientos de maldad, de infringir la Ley.

	3 palabras	Sentido	Ir en contra al establecimiento
		Persuasión	Motiva a cometer acciones fuera de la legalidad.
Control territorial	Olla, Barrio, paisas	Emocionalidad	Sentimientos de poder, mando, fuerza.
	3 palabras	Sentido	Autoridad y apropiación.
		Persuasión	Motiva a defender el territorio a como dé lugar.
Jerarquización	Hijos, guardería, papá, grande, de primero	Emocionalidad	Sentimientos de poder, desumisión y subordinación.
	5 palabras	Sentido	Superioridad.
		Persuasión	Motiva a buscar convertirse en el ser superior y obedecer al ser superior.
Competencia	Jugar, de primero, fiesta, campeón, domingos, ganar	Emocionalidad	Sentimientos de ansiedad, de pasión, y desafío.
		Sentido	Salir victorioso.

	6 palabras	Persuasión	Genera afán por ser el ganador y motiva a las acciones para lograrlo.
Violencia	Banda, olla, matar, llorar 4 palabras	Emocionalidad	Sentimientos de odio, rencor, desprecio, furia
		Sentido	Rabia.
		Persuasión	Motiva a las agresiones físicas.

Cuadro 2. Estructura de la letra.

Categoría	Signos	Acciones
Generación de identidades e imaginarios de pertenencia a la ciudad	<ul style="list-style-type: none"> ● Pertenencia e identidad. ● Jerarquización ● Competencia. ● Control territorial. ● Jerarquización 	Crea un pacto entre los integrantes de la barra brava, de incondicionalidad sin importar la situación. Y asume una obediencia. Crea una defensa ubérrima del territorio y quienes hagan parte de él. Crea obediencia.
Imaginarios de violencia	<ul style="list-style-type: none"> ● Delito. ● Violencia. 	Genera agresiones, actos vandálicos, actos ilegales y muerte.

Cuadro 3. Categorización de la letra por acciones.

Parte de la canción tiene que ver con la pertenencia, la motivación al delito, el control territorial, la jerarquización y la competencia. El tipo de ciudad hallada desde la emoción, el sentido y la persuasión permite ver una narrativa de familia, como apoyo colectivo para la celebración y para la confrontación: como dice la afirmación coloquial “en las buenas y en las malas”. y la otra, una ciudad que se comporta desde el vínculo afectivo de una familia, en la que además hay posiciones jerárquicas que dotan de organización y poder a la barra brava, dentro del barrio.

Las acciones representadas en cada una de las dos categorías conformadas, permite conocer la interacción de las barras bravas en el interior del grupo social, con relación a las otras barras bravas, pero también frente a la sociedad que confluyen en los mismos espacios urbanos, resaltando la creación del pacto interno, que permite la defensa incondicional de la barra y su territorio. La ciudad barrial, es entonces parte clave de la narrativa hallada en la letra porque como lo plantea Romero (2029), en este espacio territorial, se reflejan las formas de vivir de los integrantes de las barras bravas, dotándolos de identidad.

Los imaginarios de pertenencia e identidad muestran una narrativa de familia incondicional, cuyo sentido permite acciones propias en defensa de la familia, pero también cuenta relatos asociados a la obediencia, como una estructura propia de esa unión pariental, por lo tanto los hallazgos coinciden con la teoría de Silva (1998), relacionada con la percepción de la vida de las barras bravas, guiada por estos imaginarios de una ciudad de familia, ya que al considerarse la barra como núcleo familiar, adoptan las características propias de ella, y esto altera su cosmovisión pero también la elaboración de relatos propios. De ahí que también se hallen narrativas de violencia, sin embargo, no se convierten en imaginarios ya que son expuestas como consecuencia del mismo imaginario de la ciudad de la familia, que en la estructura concebida desde la jerarquización, como lo plantea Dunning, la agresividad hace parte del liderazgo, puesto que en las comunidades barriales, las habilidades de pelear son signos de respeto y admiración.

Los imaginarios encontrados, además, se componen de historias vividas por los integrantes de la barra brava. Para Silva (2006), pueden además, reflejar el contexto histórico y geográfico del barrio, pero también son conformadas por todas las creencias, ideas y ritos que posee la comunidad, lo que permite, según Durkheim

(1998), crear identidad y heredar de generación en generación. En este sentido, la familia, representada en los barristas, y el hogar representado en el barrio, no como un espacio físico sino simbólico, y hace que como lo plantea Silva (2006), las barras bravas se sientan atraídas por pertenecer a él y por defenderlo.

La ciudad de la familia, representada en la letra de esta primera canción demuestra además que los integrantes de las barras bravas tienen narrativas de unión con organizaciones jerárquicas, estrechamente relacionadas con las estructuras de la familia, en la que aunque hay ciertos poderes, se resaltan, sobretodo, la distribución de roles, que coincide con el planteamiento de Moreira (2007): “la hinchada, lejos de ser una organización horizontal donde las decisiones se toman conjunta y democráticamente entre sus miembros o los representantes de cada barrio, está a cargo de los llamados jefes o capos de la barra. Estas personas que detentan el poder y tienen la autoridad de mandar, reciben el apoyo de sus pares porque llevan a cabo una serie de tareas que benefician al conjunto”. La ciudad de la barra brava, es entonces la ciudad de la familia, confluyendo entre el carnaval de la victoria y la incondicionalidad en la derrota.

3.4.2 Rojo Cagón



Escanear para escuchar la canción

Yo paro, yo paro

Yo paro con una banda que está muy descontrolada

Que sigue siempre al equipo en las buenas y en las malas

No importa si vamos en cana siempre a Millos seguiremos

La hinchada estará presente, aunque no salgas primero

Se lo dedicamo al rojo cagón, al rojo por qué es marica (bis)

Lo corro por aquí, los corro por allá

Corrieron por aquí, los corrieron por allá

Los Corro por aquí, los corro por allá
Todos los de rojo, los vamos a matar

La letra de esta canción fue seleccionada porque también hace parte de las más usadas por la barra brava en sus rituales de canto: está inspirada específicamente en un grupo social, que no es la barra brava de quienes la componen, sino la de sus adversarios. La letra tiene dos protagonistas, la barra brava Los Comandos Azules, que escribieron la letra y que pareciera ser el motivo de inspiración de la canción, algo así como una musa disfrazada de enemistad; la barra brava opuesta es el enemigo, otro grupo social, también una barra brava, pero de otro equipo de fútbol al que, como lo dice la canción, quisieran hasta matar, y si a esto le sumamos que la historia de la canción realmente proviene de un episodio de enfrentamiento entre estas barras bravas, sí que cobra importancia este segundo protagonista, que en algunas estrofas pareciera ser el personaje principal.

En harás de mantener una misma estructura de análisis, la letra de esta canción también fue dividida en las dos partes que hemos determinado, separa la intención del mensaje expuesto:

Primera división de la letra

Relación con violencia	Relación con identidad y pertenencia
<i>Rojo Cagón</i>	<i>Yo paro, yo paro</i>
<i>Yo paro con una banda que está muy descontrolada</i>	<i>Que sigue siempre al equipo en las buenas y en las malas</i>
<i>No importa si vamos en cana siempre a Millos seguiremos</i>	<i>La hinchada estará presente, aunque no salgas primero</i>
<i>Se lo dedicamo al rojo cagón, al rojo por qué es marica (bis)</i>	<i>Lo corro por aquí, los corro por allá</i>

<i>Corrieron por aquí, los corrieron por allá</i>	
<i>Todos los de rojo, los vamos a matar</i>	

Cuadro 4. Primeros acercamientos a las palabras usadas

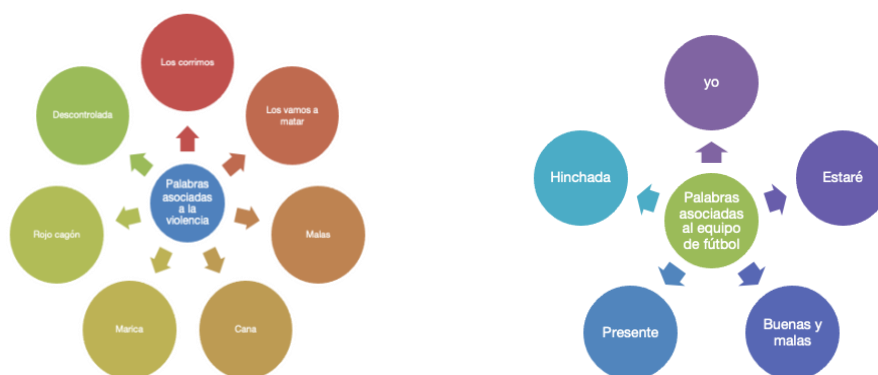


Figura 3. Palabras asociadas a la violencia o enemistad Figura 4. Palabras asociadas al sentido de pertenencia

En el primer grupo de palabras hay conceptos de violencia, enfrentamiento, altercados, que refieren un escenario de descontrol y desorden y hacen alusión en todas sus líneas, a un enemigo que quieren acabar: la barra brava de otro equipo al que llaman “El Rojo”. Aunque este es el color con el que se representa otra barra brava, rescatamos algunos significados del color rojo para entender su inclusión en la letra. En la psicología del color, tiene asociaciones al fuego, al calor, al sol, a la guerra y a la violencia y entendiendo que la letra de la canción no usa el nombre real de la barra brava opuesta, sino que lo llama por su color, hay una connotación diferente. De acuerdo con el portal web Psicología y mente, este color tiene un alto aspecto negativo y mal visto, por su relación con la violencia, presente en la intención de enfrentamiento de la que habla la letra desde su título, sin embargo, rojo es también el color utilizado para representar el amor y la pasión.

La palabra “cana” es un sinónimo de cárcel. Según su significado etimológico: viene del inglés “can” (tarrro, bote de cerveza, pero también cárcel), con una confluencia de la “cana” de vejez, pues a los que encierran por mucho tiempo, cuando salen, ya tienen canas. De ahí también las palabras “canazo”, encarcelamiento prolongado”,

lo que daría un significado no solo de cárcel, sino también del largo tiempo en que allí puede permanecer una persona. En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la palabra no está completamente definida pero sí adjudicada a uno de los sinónimos de cárcel: "Edificio donde se encierra a los condenados a pena de privación de libertad o a los presuntos culpables de un delito", sin embargo, cana es usada normalmente entre sectores marginados, pandilleros o delincuentes, de ahí que la frase cobre además un significado malicioso.

Matar, es tal vez una de las expresiones más fuertes dentro de la letra, ya que denota una clara acción. La palabra matar no está oculta, sino que contiene una evidente significación; el significado de la palabra matar en esta letra es arrebatarse la vida a otro, aunque no se refiere explícitamente a un ser humano, sino a un grupo social, que, al estar compuesto por seres humanos, conlleva la idea de asesinar personas que mencionan en un todo, con una característica: "los de rojo", sin embargo, quienes componen la canción también establecen ciertas características de sí mismos, por ejemplo, se autodenominan "banda", y aquí es importante detenernos porque esta palabra, igual que en la primera canción, hace referencia a la conformación de pandillas con liderazgo barrial y territorial y que tienen asociaciones con hechos delincuenciales.

La palabra "descontrolados", es una de las características auto adjudicadas por los integrantes de la barra brava y connota una pérdida de control, pero ¿qué es tener control de determinadas situaciones? El Diccionario Etimológico señala que la palabra "control", viene de: "cuándo los galeones españoles regresaban de América, cargados de oro, éste oro era depositado en la Torre del oro de Sevilla. Y como justificante, se entregaba un vale "contra el oro", ese nombre con el tiempo fue desvirtuando siendo "contraeloro" luego "contraloro", llegando hasta nuestros días "control. Que es el significado de la palabra controlar algo". y la RAE define el control con varios sinónimos como dominio y regulación, así que alguien que se denomine descontrolado, no tiene una autorregulación de sí mismo y ante la falta de regulación, las situaciones pueden terminar a la deriva, bien sea para algo bueno o para algo malo. No hay planeación, no hay temor por la alteración del futuro, teniendo en cuenta las actuaciones del presente.

La segunda parte de esta letra contiene una alusión a alentar un equipo de fútbol, de una manera incondicional, con una lealtad intrínseca que no está condicionada por el resultado del partido. Además, hay frases de afirmación sobre lo que hacen ellos mismos, como integrantes de la barra brava, pero no haciendo énfasis en otro grupo o barra. Aunque “las buenas” y “las malas”, son dos palabras distintas y además opuestas, en esta parte de la letra es importante analizarlas en su conjunto porque al unirse cobran un significado distinto. “Buenas” hace referencia a los momentos de felicidad, euforia en la relación entre la barra brava y su equipo de fútbol, y “malas” indica los momentos negativos, de tristeza, dolor, etc. Cuando se unen ambas, connota incondicionalidad frente a cualquiera de estos dos momentos que sucedan.

La palabra “hinchada”, etimológicamente, proviene del verbo “hinchar”. Según el Diccionario Etimológico, “representa que estos apasionados al deporte están chinchando o agrandando su equipo. El verbo hinchar viene del latín inflare, su doblete es inflar”. En la Real Academia de la Lengua Española no está definida de una manera plural, sino singular, con la palabra hincha, que refiere a los partidarios entusiastas de un equipo deportivo. Para Albarces, (2004), la hinchada simplemente es uno de los tres actores sociales que constituyen el universo del fútbol, mientras que Durkheim, (1998), plantea que un grupo social, como lo son las barras bravas, no están constituidos únicamente por esa masa de individuos, sino también por “la idea que tienen de sí mismos”, por lo que la hinchada tiene un concepto más claro en el ideal que agrupa a los hinchas, que en ellos mismos.

Las palabras “yo”, “presente” y “estaré” connotan el sentido de apropiación por el grupo social al que pertenecen y son importantes a la hora de entender el sentido de pertenencia que refleja la letra de la canción, además, porque muestra una intención personal desde el inicio de la letra, al adjudicar todas las acciones propuestas de ahí en adelante a este “yo”. El Diccionario Etimológico, señala que: “las formas de este pronombre provienen de “ego” en las lenguas romances”. y el ego es definido por la mayoría de los diccionarios como “la valoración excesiva de uno mismo”. Es así que la repetición constante de la palabra “yo” también tiene una relación con la percepción sobre sí mismos, por parte de los integrantes de la barra brava.

Ahora bien, la lexía “*No importa si vamos en cana siempre a Millos seguiremos*”, justifica cualquier efecto con tal de obtener lo que se busca, en consecuencia, la privación de la libertad, siendo esta, una de las condiciones de vida más preciadas del ser humano, puede perderse, con tal de seguir a “Millos”, es decir, se antepone el amor por el equipo a una detención.

La lexía: “*Se lo dedicamos al rojo cagón, al rojo por qué es marica*”, y aquí simplemente nos detendremos en los adjetivos y calificativos para hablar del enemigo; cagón y marica. En el diccionario de colombianismos aparece como: “miedoso, cagado, cagueta, cobarde, medroso, tímido, achantado, gallina, asustadizo”, por lo que es un término usado para definir a una persona que es cobarde, y normalmente quien habla de otra persona como cobarde, lo hace desde una posición superior en cuanto a valentía se refiere. Con este adjetivo, quien escribe la canción, entonces, presume de una gallardía.

En el Diccionario de Colombianismos, la palabra “marica”, está relacionada con amistad, mientras que en la RAE, se relaciona con la anterior palabra; “cagón”, por su similitud con la cobardía, y las características propias de una mujer, que tienen que ver con la vulnerabilidad y desprotección: “cagón, na; Que exonera el vientre muchas veces. Dicho de una persona: Muy medrosa y cobarde” y “Marica; afeminado. Dicho de un hombre: apodado, falta de coraje, puilánime, omedroso”. Es así como ambas palabras usadas en una misma lexía refuerzan la intención de pordebajear al contrincante y ponerse en un nivel superior dentro de estos grupos sociales urbanos.

Otra de las lexías contiene la palabra “matar”, que aunque aparece en las últimas líneas de la letra, representa uno de los fragmentos de mayor significado, por la dureza de sus palabras, al asegurar que se quiere matar a alguien. ¿A quién o a quiénes quieren matar? *Todos los de rojo, los vamos a matar*: de acuerdo con esta frase, quienes se identifique con ese color rojo, que simboliza una de las barras bravas de Bogotá, está en riesgo de ser asesinado, una aseveración amenazante, que además se refuerza con el resto de la letra en donde se reconoce la consecuencia legal de asesinar a otro: la cárcel.

No obstante, hay otras dos composiciones de frases que tienen que ver con el sentido de pertenencia de la barra brava, en la que decretan una serie de acciones: “yo paro” y “los corro”, ya que ambas predisponen la acción de detenerse para luego correrlos, que traduce una persecución en medio de un ataque al adversario.

El nombre de la canción: Rojo Cagón reúne el sentido de la letra de la canción, que teniendo en cuenta el análisis inicial de las palabras, está dedicada a otra barra brava que se auto representa con el color rojo, pero se define por los autores de la letra como un grupo de personas cobardes, que merecen ser perseguidos (corridos) y hasta asesinados (los vamos a matar), según lo indica el desarrollo de la canción.

Por lo tanto, con los símbolos, la canción lanza insinuaciones y calificativos, por ejemplo, el color rojo, se convierte en uno de los símbolos principales, que según la letra está asociado a características de cobardía y deshonres. En cambio, con las acciones la letra muestra comportamientos representados en la cárcel, como consecuencia directa de producir la muerte del enemigo. Es así, que el código Proairético, permitió entender los actos promovidos en la canción que tienen una intención negativa contra la barra brava opuesta.

La letra también tiene un componente de la cultura carnalera en la que la fiesta es importante, no solo para la celebración de la victoria, sino también para la de la derrota del bando opuesto (los rojos). De acuerdo con Echeverry y Noguera, (2001), en su investigación *El Carnaval: territorio para la construcción de imaginarios*, “la primera característica del Carnaval como juego: es de índole social. No es el juego primario de un niño, ni de un animal joven. Es la relación intrincada de adultos que juegan a ser otros buscando identificarse en su territorio”, lo que demuestra que los integrantes de la barra brava están en una permanente disputa por el territorio, pero en medio de una fiesta que además les permite romper las reglas y escapar de la rutina. Para Vovelle, (1998), el carnaval en el que se narra cualquier grupo social como las barras bravas posibilita que se expongan sus ideas sin restricciones o sanciones, por lo que para Echeverry y Noguera, (2001), “La fiesta permite lo que en la vida cotidiana está restringido. Se abaten las barreras sociales. El carnaval es más bien, una interrupción del cumplimiento de obligaciones, una ruptura con la vida cotidiana, un paréntesis”. Y en medio de este “todo vale”, las acciones violentas

contra la barra brava opuesta son permitidas, pero además avaladas por los mismos integrantes.

Las palabras y unidades de significado analizadas, dejan ver la ciudad de la rivalidad y la incondicionalidad. La narrativa presente a lo largo de la letra denota la lealtad que une a los integrantes de la barra brava, siendo una característica que invita, incluso a que la barra brava pierda el temor a las consecuencias que genere cometer actos ilegales como matar, como medio que justifica el fin. También es una narrativa de hostilidad y enfrentamiento, teniendo en cuenta que describe al adversario de forma despectiva, descalificando, insultándolo y hasta amenazándolo. La narrativa de incondicionalidad y rivalidad se unen entonces en un carnaval que termina respaldando cualquier motivación agresiva contra “Los rojos”, por lo que en medio de la celebración y la fiesta por la victoria, también se generan representaciones urbanas en relación con la enemistad y la competencia.

Clasificación según la estructura de la letra

Manteniendo las mismas clasificaciones hechas en la primera letra, para la canción “Rojo cagón”, fueron separados los signos hallados dentro de la letra, de acuerdo a la estructura de la canción para luego clasificarla de nuevo en relación con las acciones que pueden confluir con las dos categorías expuestas de identidad y violencia:

Signo	Palabras	Estructura	
<i>Pertenencia e identidad</i>	Buenas y malas, estaré, yo, presente, hinchada. 5 palabras	Emocionalidad	Evoca sentimientos de amor, cariño, amistad por la barra brava.
		Sentido	Familiaridad.
		Persuasión	Genera un compromiso, deber y responsabilidad con la barra brava.

<i>Delito</i>	Descontrolada, los corrimos, los vamos a matar, cana. 4 palabras	Emocionalidad	Sentimientos de maldad, de infringir la Ley.
		Sentido	Ir en contra al establecimiento
		Persuasión	Motiva a cometer acciones fuera de la legalidad.
<i>Jerarquización</i>	Rojo cagón, rojo marica, marica. 3 palabras	Emocionalidad	Sentimientos de poder, y de sumisión y subordinación.
		Sentido	Superioridad.
		Persuasión	Motiva a buscar convertirse en el ser superior y obedecer al ser superior.
<i>Violencia</i>	Los corrimos, los vamos a matar, marica, 3 palabras	Emocionalidad	Sentimientos de odio, rencor, desprecio, furia
		Sentido	Rabia.
		Persuasión	Motiva a las agresiones físicas.

Cuadro 5. Estructura de la canción

Categoría	Signos	Acciones
-----------	--------	----------

Generación de identidades	<ul style="list-style-type: none"> ● Pertenencia a identidad. ● Jerarquización 	Crea un pacto entre los integrantes de la barra brava, de incondicionalidad sin importar la situación. Y asume una obediencia.
Imaginarios de pertenencia a la ciudad	<ul style="list-style-type: none"> ● Jerarquización 	Crea una defensa ubérrima del territorio y quienes hagan parte de él. Crea obediencia.
Imaginarios de violencia	<ul style="list-style-type: none"> ● Delito. ● Violencia. 	Genera agresiones, actos vandálicos, actos ilegales y muerte.

Cuadro 6. Categorización de la letra por acciones.

Para este caso, el panorama cambia bastante, ya que contrario a lo que ocurrió en la primera letra de la canción, se pierden signos que tienen que ver con la competencia y control territorial, pero se acentúan los de violencias y generación de identidades. Estos últimos tienen 5 concurrencias; los signos alrededor de la jerarquización presentan 3 concurrencias, mientras que los que tienen que ver con delito, 4 y con violencia 3. Las acciones representadas tienen componentes más cercanos a la identidad brindada por el equipo y la generación de hechos violentos. Aunque sí tiene elementos cercanos a los imaginarios de pertenencia, no son tan marcados como en la canción anterior. Aquí los imaginarios muestran una ciudad agresiva, que convoca a la ilegalidad y al enfrentamiento, con acciones amenazantes. En esta canción la narrativa transita entre el ataque al adversario y los mensajes que invitan a acciones de incondicionalidad y fidelidad. Al unir estas dos narrativas de lealtad y conflicto, la ciudad que devela la letra “*Rojo sos cagón*”, es una ciudad de un compromiso por la barra brava tan alto que agresividad termina siendo la consecuencia del sentido de pertenencia de cada integrante por este grupo social.

De acuerdo a esta clasificación y las ocurrencias halladas, según la emocionalidad, el sentido y la capacidad de persuasión, la ciudad que revela esta letra gira en torno a la lealtad, con una narrativa de devoción por la barra brava, que la convierte en la ciudad de la furia, en la que está presente el desprecio al adversario: la ciudad de la furia, catapultada en Argentina en 1998, por el grupo musical Soda Stereo, al escribir una canción en la que describe una ciudad caótica, con el conflicto como principal protagonista. Esta ciudad, así como la compuesta por Cerati, habla principalmente del adversario, con imaginarios de rivalidad e incondicionalidad envueltos en la cultura carnalera, donde todo está permitido, por lo tanto, hay una infracción a las reglas de comportamiento, convocando al conflicto sin medir consecuencias, tal como lo plantea Moscovici (1979), cuando define la representación social no solo desde la narrativa, sino también desde la elaboración misma de los comportamientos entre los individuos.

Sin embargo, distintos trabajos investigativos, en relación con la violencia en las barras bravas, plantean el conflicto como una característica inherente a los barristas y no como una consecuencia de otras narrativas. Miranda, Urrego y Vera (2015), en su análisis Barra Brava, cultura, violencia y sociedad, por ejemplo, atribuyen los hechos violentos a una práctica obligada, incluso como regla, para ingresar a una barra brava: “Comprar la boletería a la barra cuando se juega de local; tener mínimo un líder que coordine el bloque o la filial; asistir el día viernes a la reunión general de la barra y estar dispuestos a participar en enfrentamientos violentos cuando así sea requerido por la totalidad del colectivo”, (p, 189), por lo que los hallazgos aquí planteados muestran una amplia discrepancia frente a posturas, que además consideran a este tipo de grupos sociales como violentos por naturaleza. Miranda, Urrego y Vera (2015), también plantean que “al interior de la subcultura juvenil, los barristas han encontrado en la violencia un mecanismo para relacionarse con el otro a partir de la alteridad” (p, 189), sin embargo, esta postura contrasta con la ciudad de la furia hallada en este análisis, no por su ingrediente de conflicto, sino porque proviene de una lealtad que genera episodios de rivalidad, pero no como el instrumento para relacionarse.

3.4.3 Corriste en galerías, sos cagón



Escanear para escuchar la canción

***Al rojo la puta que te pario
Corriste en galerías sos cagon
Ay rojo no te vayas a olvidar
Los trapos te los tiene tu papá
Yo soy así, de Millos soy
De la cabeza siempre voy
Donde juegues, siempre va a estar
La banda de la capital***

En esta canción se revela una cultura urbana, ya que, para empezar, su título habla de un espacio físico específico, Galerías, un barrio ubicado en el centro de Bogotá, que reúne todos los fines de semana a miles de hinchas del fútbol y barristas, ya que es el lugar en el que está ubicado espacialmente, aledaño al estadio El Campín, pero además es en este barrio, donde quedan ubicados los bares, tiendas, y todo tipo de comercio relacionado con atuendos y actividades propias de los barristas.

En el siguiente código QR, podemos observar el barrio a través de Google Maps, para tener una idea mucho más acertada de Galerías y su cercanía al Estadio El Campín:



Escanear para recorrer el barrio

Aunque Galerías es un barrio de fiesta y celebración, hay reportes de varios enfrentamientos violentos protagonizados por barras bravas, que, sobre todo, están documentados en diferentes medios de comunicación, que, entre otras cosas, son alimentados por las denuncias o los videos de los residentes del barrio.

Primera división de la letra

Entendiendo un poco del contexto en el que se desenvuelven las barras bravas en Galerías, realizamos la división de la letra de la canción, que muestra una inclinación más profunda por los términos asociados a la violencia, que, a los escenarios de fútbol, únicamente dos frases tienen que ver con la barra brava o el equipo de fútbol, en contraste, seis de ellas connotan agresión y conflicto:

Relación con identidad y pertenencia	Relación con violencia
	<i>Al rojo la puta que te pario</i>
<i>Yo soy así, de Millos soy</i>	<i>Corriste en galerías sos cagon</i>
<i>Donde juegues, siempre va a estar</i>	<i>Los trapos te los tiene tu papá</i>
	<i>De la cabeza siempre voy</i>
	<i>La banda de la capital</i>
	<i>Ay rojo no te vayas a olvidar</i>

Cuadro 7. Primeros acercamientos a las palabras usadas.

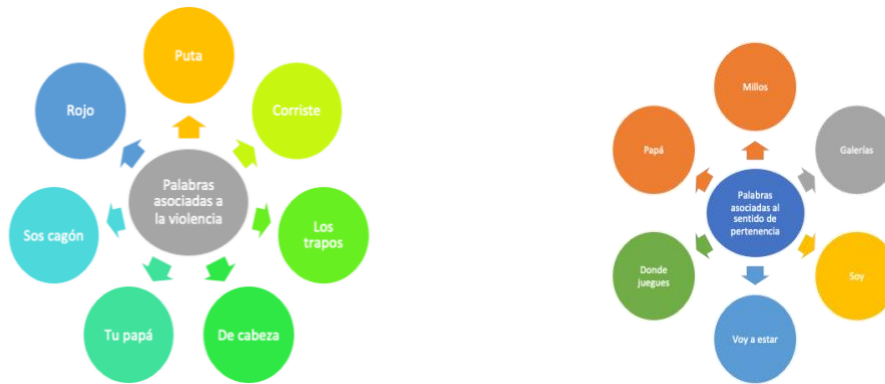


Figura 5. Palabras asociadas a violencia o enemistad Figura 6. Palabras asociadas al sentido de pertenencia

Con la letra de esta canción se observa una repetición en las expresiones, dado que no se trata de palabras aisladas, que simplemente está puestas allí por su rima o al azar, sino que empieza a demostrarnos que hacen parte de un vocabulario propio de la barra brava, cuyos significados empiezan a ser los mismos, acomodados en diferentes situaciones, según la intención de la letra.

Es así, que predominan palabras de las que hemos hecho referencia en los análisis de las dos letras anteriores por lo que no nos detendremos nuevamente a resolver su significado. Dentro de estas palabras, están, por ejemplo, “rojo”, para referirse al color representativo de la barra brava opuesta, la del equipo de fútbol Independiente Santa Fe, cuyo nombre es La Guardia Albirroja. La palabra “trapos”, cuya importancia no solo es tradicional e histórica, sino también de poder, generación de identidades en la barra brava y sentido de pertenencia por ella. “De cabeza” o “banda”, que, para el caso de esta canción, también representan el desenfreno y el encajar la barra brava dentro de una banda con control territorial.

Las palabras tienen una estrecha relación con el equipo de fútbol y la barra brava como parte de la hinchada. Nuevamente nombra a Millos, el equipo que siguen, pero incorpora de una manera mucho más repetitiva expresiones de incondicionalidad como: “donde juegues”, “siempre”, “voy a estar” “soy”. Sin embargo, en esta letra aparece la palabra “papá”, que se refiere a la figura de máxima autoridades dentro de una familia.

Como novedad en esta letra hallamos la palabra “correr”: Acción de desplazarse rápidamente, sin embargo, etimológicamente, viene del latín ‘currere’ y del italiano

'correre', que tiene el mismo significado; "de la misma familia etimológica surgen palabras como 'concurrir', 'socorrer', 'discurrir', 'transcurrir' o 'correo'. Todos vienen de la idea de moverse rápidamente y según la RAE, tiene hasta 45 tipos de significados y uno de ellos es; "perseguir o acosar a alguien", como representación de la única opción de escape:

La palabra "puta", según el Diccionario Etimológico, tiene su origen en el latín "putta", que significa: "muchacha chicuela, especialmente 'chica de la calle', ya que en latín se usó con el valor de prostituta". Según la RAE, es: "calificación denigratoria. Persona que mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero". Esta palabra, en la letra tiene que ver con ambas definiciones, ya que la usan como calificativo denigratorio de la barra brava opuesta a la que hacen mención en la canción, pero también tiene que ver con el término femenino adjudicado a las prostitutas y la confirmación de una grosería, usualmente utilizada en Colombia. En otros significados de la palabra "Putá", como el planteado por Gabriela Cordoba (2016), en su investigación: Yo no soy una puta y para usted, señora puta, representa una minimización del ser humano, pero también es visto como agresor y peligroso: "Son al tiempo víctimas y victimarias de la sociedad en su conjunto: se representan como amenaza para el orden moral y urbano, como portadoras de la enfermedad, el vicio y la delincuencia", (p.14).

"*Corriste en galerías sos cagon*", habla en tercera persona, refiriéndose a otra barra brava a la que se le lanza un señalamiento que posteriormente se objetiviza; esta expresión denota dos significaciones fundamentales: la de la barra brava vista como una familia, y la de la jerarquización de la barra brava, donde algunos son los hijos, y otros los papás, infiriendo un nivel de superioridad y decisión. Además, hace un acercamiento claro a los imaginarios de ciudad, ya que allí no solo genera una ubicación espacial de la barra brava, sino que también denota el dominio territorial por parte de la barra autora de la letra, que logra espantar a quien trate de entrar en este lugar.

Por lo que esta canción tiene un mayor componente en lo relacionado con la violencia y la agresividad, nos detendremos a analizar las frases con estas significaciones. "Al rojo la puta que te pario": esta frase incluye un calificativo

denigratorio, pero además al mencionar la expresión “que te pario” hace referencia a la figura materna de “el rojo”, la barra brava opuesta o enemiga a la que le dedican la canción.

“Ay rojo no te vayas a olvidar, los trapos te los tiene tu papá”: en esta frase, hay una intencionalidad de recordarle a la barra brava enemiga que el bien máspreciado son los trapos, y que los tienen en su poder. La barra brava que escribe y entona la canción es, además, autodenominada como la barra líder, adjudicándose el rol de papá, es decir, de autoridad y mando. Aquí es importante tener en cuenta que ese rol de mando tiene un componente territorial.

Con los símbolos, la letra muestra unos imaginarios de ciudad, relacionados entre barras bravas opuestas, pues a la barra enemiga, es a la que se la entonan y dedican los versos de la canción. Además, reúne palabras como “al rojo”, “corriste”, “trapos”, y “tu papá”, apropiadas por la barra, reafirmando así los imaginarios de violencia con los que también se les conoce y que han sido conclusiones de múltiples estudios alrededor de las barras bravas, como el realizado en la Universidad Libre de Colombia, por Orjuela, Carrasco y Paredes (2015), en el que concluyen que “la violencia es una forma de interacción y un regulador casi natural de la jerarquía y las diferencias”, (p, 29). Este estudio además muestra a las barras bravas como personas que se enfrentan por poder, como detonante de las agresiones o enfrentamientos físicos, por lo que los símbolos hallados en esta letra nos coinciden con este tipo de representaciones.

Las acciones o los códigos Proairéticos, en lexías como: “al rojo la puta que te pario” y “corriste en galerías sos cagón”, plantean calificativos despectivos hacia la barra enemiga, con la acción de huir, que ubica a la barra brava, autora de la letra, en un nivel de poder y autoridad en la ciudad y el barrio, en el que tendrán que encontrarse siempre ya que ambos equipos de fútbol son de Bogotá y sus enfrentamientos deportivos se dan en el Campín, estadio ubicado en este mismo barrio. Y culturalmente, en frases como “La banda de la capital”, se le adjudica el término banda al control en la ciudad o del territorio, generando una posición dentro de lo urbano, no solo anunciando que tienen un lugar importante dentro de la ciudad, sino además dentro del país, porque no se quedan con mencionar a Bogotá, sino que recuerdan que es la capital.

La narrativa de la letra *Corriste en Galerías, sos cagón*, devela la ciudad del territorio, de la apropiación por un espacio urbano, cargado de simbolismos, que se defiende a capa y espada. Los imaginarios reflejados aquí, representados en “los trapos”, representan el honor de la barra brava y por ello navega en una narración conflictiva en la que se evocan momentos de enfrentamiento en el territorio con el adversario. El tipo de narrativa hallada en la letra de esta canción coincide con planteamientos como el de Solano (2019), en su investigación *Lenguaje de las barras bravas para la apropiación del territorio*, que afirma que la forma en que se comunican, no es más que un mecanismo para apropiarse de los territorios y proteger el suyo: “Los colectivos de las barras bravas en Bogotá utilizan el lenguaje como punto de partida en la disputa de poder sobre el territorio, ya que se expresan por medio manifestaciones visuales, además utilizan jergas particulares desde lo escrito para asumir el territorio como propio”, (p, 5), sin embargo, estudiosos de la comunicación como Zambrano Ayala (2014), relacionan estos imaginarios de defensa del territorio con las relaciones sociales que establecen los integrantes de las barras bravas en un territorio simbólico y un espacio físico, muy similar a como lo plantea Pérgolis (1997), con ciudades que se convierten en espacios para la existencia y que terminan generando que la comunidad se relacione con su territorio, pero no solo desde cada uno de los individuos, sino como sociedad en conjunto.

Clasificación según la estructura de la letra

La siguiente fue la clasificación de la letra: “Corriste en Galerías, sos cagón”, de acuerdo a los signos hallados, tras la identificación de la significación de las palabras, mediante la cual se logró generar la estructura de la letra a partir de la emocionalidad, sentido y capacidad de persuasión que hay tras estos signos hallados:

Signo	Palabras	Estructura	
Pertenencia e identidad	Banda, millos, soy, donde juegues, papá,	Emocionalidad	Evoca sentimientos de amor, cariño, amistad por la barra brava.

	siempre, voy a estar, los trapos 8 palabras	Sentido	Familiaridad.
		Persuasión	Genera un compromiso, deber y responsabilidad con la barra brava.
Delito	Corriste, de cabeza. 2 palabras	Emocionalidad	Sentimientos de maldad, de infringir la Ley.
		Sentido	Ir en contra al establecimiento
		Persuasión	Motiva a cometer acciones fuera de la legalidad.
Jerarquización	Sos cagón, puta, tu papá 3 palabras	Emocionalidad	Sentimientos de poder, de sumisión y subordinación.
		Sentido	Superioridad.
		Persuasión	Motiva a buscar convertirse en el ser superior y obedecer al ser superior.
Violencia	Sos cagón, puta, 2 palabras	Emocionalidad	Sentimientos de odio, rencor, desprecio, furia
		Sentido	Rabia.
		Persuasión	Motiva a las agresiones físicas.
Control territorial	Galerías, los trapos	Emocionalidad	Sentimientos de poder, mando, fuerza.

	2 palabras	Sentido	Autoridad y apropiación.
		Persuasión	Motiva a defender el territorio a como de lugar.

Cuadro 8. Estructura de la letra.

Categoría	Signos	Acciones
Generación de identidades	<ul style="list-style-type: none"> ● Pertenencia e identidad. ● Jerarquización. 	Crea un pacto entre los integrantes de la barra brava, de incondicionalidad sin importar la situación. Y asume una obediencia.
Imaginario de pertenencia a la ciudad	<ul style="list-style-type: none"> ● Jerarquización. ● Control territorial. 	Crea una defensa ubérrima del territorio y quienes hagan parte de él. Crea obediencia.
Imaginario de violencia	<ul style="list-style-type: none"> ● Delito. ● Violencia. 	Genera agresiones, actos vandálicos, actos ilegales y muerte.

Cuadro 9. Categorización de la letra por acciones.

Para este caso, la generación de emociones, sentido y persuasión están mucho más presentes en la pertenencia e identidad por la barra, pero sobre todo por el territorio con ocho concurrencias, mientras que hay una evidente disminución de los que tiene que ver con delitos y violencias, hallando solo dos concurrencias cada una. Aquí vuelve y aparece el control territorial, incluso con más fuerza, teniendo en cuenta que el tema principal de la canción es lo que sucede en un lugar específico de la ciudad: Galerías.

En la generación de emociones, sentido y persuasión se logran observar varias acciones que tienen elementos más cercanos a los imaginarios de ciudad, desde el

sentido de pertenencia, sin embargo, la letra de la canción se aleja un poco, no del todo, de las violencias y los delitos, distinto a lo que ocurre en las dos primeras canciones analizadas.

“Corriste en Galerías, sos Cagón”, muestra la ciudad del territorio; una ciudad que defiende su espacio territorial, que genera apropiación por el lugar de arraigo, y que promueve acciones en torno al amparo que genera ese espacio en los integrantes de la barra brava. De esta manera, la narrativa no solo se converge frente al territorio, sino también hacia la característica de incondicionalidad que refleja la misma apropiación por el territorio y que propicia conflictos y enfrentamientos, sin embargo, estas acciones no son propias del tipo de ciudad que representa la canción, sino más bien se convierte en una consecuencia de la narrativa ya descrita.

Esta ciudad del territorio coincide con lo planteado por Silva (2006), ya que los lugares donde confluyen los integrantes de las barras bravas son espacios contruidos desde los imaginarios de sus integrantes. El territorio no es solo el barrio visto desde el espacio físico, sino que también es el imaginado y deseado, de tal manera, que cuando la canción habla de “correr” al adversario, no tiene una significación explícita en sacarlos del lugar material y tangible, sino de ese espacio simbólico: “la representación de una ciudad, pues, no es sólo una imagen urbana que se encuentra en cualquier esquina, sino el resultado de muchos puntos de vista ciudadanos, que sumados, como se suman las cuentas imaginarias, no los de la teneduría de libros de una empresa contable”, (p.16).

Esta apropiación por la ciudad del territorio genera un deseo de protección y defensa en el que terminan generando hechos de violencia y conflicto. Silva (2006), también plantea que ese territorio tanto físico como simbólico termina siendo completamente apropiado por quienes lo habitan y al tener esta característica dota de identidad y pertenencia a cada integrante de la barra brava. “Una ciudad tiene una mentalidad urbana que le es propia. (p.14). Este pensamiento y la ciudad del territorio, hallada en este trabajo investigativo converge con los análisis hechos recientemente en universidades de Colombia, como el externado, donde Zarate (2018) indagó sobre la relación entre las barras bravas, la familia y el territorio y concluyó que: “hablar de

territorio de las barras bravas implica pensar en la sociedad, en las identidades y en las representaciones sociales, desde los grupos poblaciones y las organizaciones sociales”, lo que evidencia que va más allá de una disputa por el barrio.

De igual manera, Valbuena (2010), plantea que inevitablemente en medio de la ciudad del territorio se lleva a cabo una relación de poder, y de dominio entre los grupos sociales, ya que “el territorio insinúa un conjunto de vínculos de autoridad, de mando, de pertenecía o de apropiación entre una porción o totalidad del espacio geográfico y un individuo o colectivo”, lo que hace que se genere el componente violento de la letra de esta canción.

Tras el análisis y hallazgo de los principales imaginarios de ciudad de cada una de las letras de canciones de la barra brava, se realizó una nueva clasificación, de acuerdo a los consensos y discrepancias tanto cualitativas como cuantitativas entre las tres letras; la intención de esta nueva distribución fue encontrar las formas en que convergen pero también los momentos en que se distancian llos imaginarios de los cánticos analizados:

Canción	Consensos cuantitativos
<i>A donde juegues siempre voy a estar</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Jerarquización: 6 concurrencias. ● Competencia: 6 concurrencias. ● Violencia: 4 concurrencias. ● Pertenencia e identidad: 4 concurrencias. ● Control territorial: 3 concurrencias. ● Delito: 3 concurrencias.

<i>Rojo Cagón</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Pertenencia e identidad: 5 concurrencias. ● Delito: 4 concurrencias. ● jerarquización: 3 concurrencias. ● Violencia: 3 concurrencias.
<i>Corriste en galerías sos cagon</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Pertenencia e identidad: 8 concurrencias. ● Jerarquización: 3 concurrencias. ● Delito: 2 concurrencias. ● Violencia: 2 concurrencias. ● Control territorial: 2 concurrencias.
<i>Entre las tres canciones</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Pertenencia e identidad: 17 concurrencias. ● Jerarquización: 12 concurrencias. ● Violencia: 9 concurrencias. ● Delito: 9 concurrencias. ● Competencia: 6 concurrencias. ● Control territorial: 5 concurrencias.

Cuadro 10. Unidad de análisis de consensos cuantitativos de las tres canciones.

Canción	Consenso cualitativos
----------------	------------------------------

<p><i>A donde juegues siempre voy a estar</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ● La letra guarda una estrecha relación con la definición de rangos de poder, niveles de superioridad e inferioridad. ● Tiene una coherencia frente a la necesidad de ganar, y las celebraciones que producen las victorias. ● Relaciona estrechamente los signos asociados al control territorial con el sentido de pertenencia de la barra brava. ● Hay coherencia entre los términos asociados a la violencia y sus consecuencias relacionadas con la muerte.
<p><i>Rojo Cagón</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Guarda coherencia y mantiene la línea sobre el aliento al equipo sin importar la circunstancia. ● Desde el título hasta el final de la canción se mantiene el enfoque de la canción y el protagonista. ● Las manifestaciones de odio y violencia se mantienen durante toda la letra.
<p><i>Corriste en galerías sos cagon</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ● La letra guarda relación con el sentido de pertenencia de la barra brava y su incondicionalidad. ● Se mantiene la línea temática que ubica a la canción y a sus protagonistas dentro de un mismo espacio. ● Desde el título hasta el final de la canción se mantiene el enfoque de la canción y el protagonista.

	<ul style="list-style-type: none"> Las manifestaciones de odio y violencia se mantienen durante toda la letra.
<i>Entre las tres canciones</i>	<ul style="list-style-type: none"> Las últimas dos canciones se relacionan porque las manifestaciones de odio y violencias van dirigidas al mismo grupo social, con calificativos similares. Todas contienen significaciones relacionadas con el sentido de pertenencia de la barra brava. En todas las canciones se nombran otras barras bravas y eso connota la rivalidad presente en las tres letras.

Cuadro 11. Unidad de análisis de consensos cualitativos de las tres canciones.

	Discrepancias cuantitativas
<i>A donde juegues siempre voy a estar</i>	<ul style="list-style-type: none"> Contradicciones en el uso del lenguaje: 2 Contradicciones en el sentido de la letra: 2
<i>Rojo Cagón</i>	<ul style="list-style-type: none"> Contradicciones espaciales: 1 Contradicciones en significaciones: 1
<i>Corriste en galerías sos cagon</i>	<ul style="list-style-type: none"> No tiene contradicciones.

Entre las tres canciones	<ul style="list-style-type: none"> • Todas las contradicciones entre las letras de las canciones son distintas.
---------------------------------	--

Cuadro 12. Unidad de análisis de discrepancias cuantitativas de las tres canciones.

	Discrepancias cualitativas
<i>A donde juegues siempre voy a estar</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Hay una alta incoherencia frente a la relación en las expresiones de padres e hijos, ya que en la naturaleza serían figuras de protección y no de odio. • La letra salta de sentimientos de amor profundo a emociones de odio de una línea a la otra rompiendo la temática de la canción.
<i>Rojo Cagón</i>	<ul style="list-style-type: none"> • La principal discrepancia se halla en la relación entre el significado de estar encerrados en la celda, y el querer continuar corriendo, en libertad. Y en el seguimiento a millonarios “a donde vayas”, a pesar de estar en la cárcel. No hay coherencia. • Al hablar de descontrol se refiere a hacer muchas cosas, pero al mismo tiempo se habla de parar. No hay coherencia.
<i>Corriste en galerías sos cagon</i>	<ul style="list-style-type: none"> • tiene contradicciones.
<i>Entre las tres canciones</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Las letras de las canciones tienen protagonistas diferentes. • Solo la última canción crea una ubicación territorial, las demás no.

	<ul style="list-style-type: none"> • Las formas de violencia tienen diferentes significaciones dependiendo de la canción.
--	--

Cuadro 13. Unidad de análisis de discrepancias cualitativas de las tres canciones.

Las letras contienen una carga histórica, ya que todas ellas cuentan, alguna de las vivencias de los barristas, tal como lo cuentan quienes han estado tras la composición de las mismas: "hay cosas que pasan, digamos una vez corrimos aquí a los rojos entonces hay una canción que dice eso, hay varios que tienen que ver con eso, tenemos canciones específicas para algunos equipos con los que hemos tenido problemas como nacional, américa, pero no es para cantársela a ellos, es para dejar en la historia que eso pasó, como un libro". La canción nunca se borrará de la memoria de quien la entona y la repite una y otra vez, de ahí la importancia comunicativa de estas letras para la barra brava, sin embargo, no solamente son la manera de dejar plasmada una historia, como si de libros de tratará, tienen mensajes tan poderosos que son capaces de causar persuasión entre los mismos integrantes de la barra.

Las canciones tienen entonces dos ingredientes fundamentales y presentes en todas las letras; uno es el sentido de pertenencia por la barra brava, plasmado en todos los signos que motivan a defender el honor de la barra a como dé lugar, y que logran generar una identidad en los barristas, al sentirse aceptados y representados por las acciones, símbolos y quehaceres de la barra. No obstante, no es solo un acto de defensa de la barra brava, sino también es una generación de sentimientos y emociones constantes alrededor de la familiaridad. Las letras de las canciones crean una unión entre los integrantes de las barras bravas, como lo hacen, en la mayoría de casos, los lazos de sangre.

De igual manera, para que ese sentido de pertenencia contenga las características de una familia, debe tener un hogar, es decir, un arraigo. Las canciones evocan constantemente una ubicación territorial, creando los imaginarios urbanos de la barra brava, vista, además, como el sitio de encuentro, pero también de protección,

e identificación, es decir, que los integrantes de las barras bravas se definen de acuerdo al lugar de la ciudad al que pertenecen, reemplazado así la figura del hogar.

En medio de estas apropiaciones por el territorio urbano, la barra brava crea todo un sistema de jerarquización que es evocado, pero también recordado persistentemente en las letras de las canciones. Sin embargo, en ese afán por establecer los rangos de poder dentro de la sociedad, el que se ubica en un nivel inferior, recibe calificativos de cobardía. Pero además llama la atención que la principal forma de nombrar a ese grupo social inferior es con la palabra “hijos”, lo cual resulta una total contradicción con la naturaleza de la familia, en la que los hijos son apreciados, valorados y protegidos.

Dentro de las letras de las canciones el elemento que aparece con mayor frecuencia y que tiene un enriquecido significado para los barristas es el trapo, que entre otras características, reúne los dos conceptos primordiales identificados en las canciones, a los que ya hemos hecho referencia: la representación de la identidad de la barra, porque los trapos son lo que para los países y territorios, su bandera. Las canciones recuerdan constantemente que los trapos son un tesoro que hay que proteger hasta con la vida misma, y le recuerda también a la barra enemiga, que sus trapos han sido robados, retando a la pelea y desatando sentimientos de rabia y sed de venganza.

Otro gran componente analizado en las canciones es el que tiene que ver con la violencia, ya que todas las significaciones que contienen las canciones en torno al enfrentamiento físico y verbal con otros grupos sociales o barras bravas opuestas, tienen un mismo fin que es la muerte, por lo que las letras finalmente causan un empoderamiento de los barristas hacia una misma causa: acabar existencialmente con las demás barras bravas, lo que se traduce en herir, fracturar o matar a los integrantes de la barra enemiga. Las canciones recuerdan constantemente las razones por las que hay que acabar con ellos, de ahí que se produzcan además sentimientos de odio y rencor, capaces de motivar a acciones de persecución y violencia.

De la misma manera, se presenta una recordación acerca de las consecuencias de producir estos actos de violencia. La letra les hace saber a los integrantes de la barra

brava que podrían terminar en la cárcel o muertos, sin embargo, se relaciona estrechamente con la valentía, lo que también logra que los barristas justifiquen todos los medios con tal de llegar a su fin, y que le resten importancia a situaciones en las que puedan perder la libertad o la vida, con tal de lograr el objetivo; acabar con las barras bravas enemigas.

Las letras además muestran una serie de valores y antivalores mezclados, que, aunque confunden en la escueta lectura, tienen una serie de propósitos. Hablar de la incondicionalidad y el amor por un equipo de fútbol en la misma estrofa en la que se habla de matar o perseguir, resulta contradictorio, pero quienes pertenecen a la barra reafirman y ratifican así, el sentido de pertenecer a una barra brava; un todo por amor, estrechamente relacionado con el valor de la familia.

De igual manera, se evidencia que las canciones tienen siempre un protagonista externo a quien le dedican las letras, que normalmente tienen dos características, son de un lugar, específicamente un barrio, o son otras barras bravas. Esto muestra el arraigo territorial de la barra, tan importante para ellos que no puede faltar en sus letras, evoca también un control y apropiación en medio de ese imaginario urbano y nuevamente ratifica su odio por las barras bravas enemigas.

Son entonces varios tipos de ciudades que aparecen en las letras de las canciones de las barras bravas: La ciudad de la familia, en donde se destacan valores como la incondicionalidad y el compromiso, la ciudad del territorio, de apropiación por un espacio físico y simbólico que se defiende a como dé lugar y la ciudad de la furia, que vive entre el conflicto los antivalores y el fin justificando los medios. Éstas no sólo convergen entre sí en todas las canciones, sino que además tiene una consecuencia tácita, que es la motivación hacia el conflicto y la violencia. Los tres tipos de ciudad hallados en el análisis de las letras de las canciones de las barras bravas están compuestas por una cultura carnalera en la que se celebran las victorias y derrotas, de tal manera que las motivaciones tanto fiesteras como de hostilidad y enemistad de la barra brava Comandos Azules de Bogotá están basadas en la unión familiar que representa la barra brava para cada uno de los integrantes de la barra. El sentido de pertenencia que genera la barra brava es tan potente que los imaginarios de violencia son un resultado propio de las emociones que provoca el amor ilimitado hacia este grupo social y cada uno de sus integrantes.

3.4.4 La vagan“sia”










Para el análisis de estos elementos gráficos nos centramos mucho más en la estrategia de análisis del discurso de Pardo (2013), ya que tienen muchos más elementos visuales que escritos o sonoros. Aquí, de la misma manera que con las canciones, se tendrán en cuenta los niveles hipotético, empírico y analítico; tomaremos las hipótesis acerca de la generación de expresiones violentas en los graffitis, que condicionan las conductas de los integrantes de la barra brava, con una selección fotográfica de cada uno de los graffitis que hacen parte de la realidad observada de tal manera que puedan ser extraídos cada uno de los signos de estas fotografías para segmentarlos, agruparlos y configurarlos, entendiendo el verdadero significado e intención comunicativa allí planteada.



Este grafiti está en una de las paredes del Estadio Nemesio Camacho El Campín, de Bogotá, fue hecho por una parte de la barra brava Comandos Azules y contiene varios elementos gráficos, colores, palabras y frases sujetas a este análisis, como una de las formas comunicativas más características de esta barra brava.

Iniciando con la extracción de los signos dentro de este grafiti, haremos una división similar a la realizada en las letras de las canciones, ya que aquí también es posible identificar dos intenciones, que permiten la organización de este corpus, manteniendo la misma ruta metodológica. En la columna de la izquierda se agrupan

todos los signos y símbolos dentro del grafiti que tienen algún tipo de relación con violencia y en la columna de la derecha, los que se relacionan con la identidad y los imaginarios de pertenencia:

Relación con violencia	Relación con identidad y pertenencia
	
 	 
	
	

Cuadro 14. Primeros acercamientos a los gráficos usadas



La palabra vagancia, como se escribe originalmente, tiene una relación con hechos de pereza u ocio, y viene de la acción propia de vagar. De acuerdo con el Diccionario etimológico: "vagancia" viene del latín *vacantia* y significa "cualidad del que anda sin rumbo fijo" y tiene otras raíces latinas como *vago*, *vagabundo* e *ignorancia*. La RAE por su parte, asocia la vagancia con la "falta de ganas de hacer algo", sin embargo, aquí la palabra tiene varias particularidades, una de ellas, y muy notoria, es que contiene un aparente error de ortografía, pero pareciera estar puesto adrede, ya que el error ortográfico, ubicado en las últimas tres letras de la palabra, aparece entre comillas. Este error hace referencia a un homenaje al nombre de una persona, la "S", es la inicial de uno de los líderes de la barra brava, que falleció. Aunque se trate de un error ortográfico con algún tipo de sentido, la simple falla ortográfica expuesta en una forma de comunicación denota una desobediencia a las reglas.

La palabra, además, es acompañada de DC, que significa Distrito Capital, como fue nombrado en la Ley, la capital de Colombia, es decir, Bogotá, lo que refleja una estrecha relación de la palabra "Vagansia", con la territorialidad, tal como lo plantea Moreno Gabriela (2009), en su estudio acerca de los objetos simbólicos en una de las barras bravas del Valle del Cauca: "se apropian simbólicamente de su territorio (el estadio, su localidad), en este lugar ellos se sienten libres, es un espacio que los jóvenes comparten con gente de sus mismos gustos (equipo de fútbol, tipo de música, color del vestido, etc.)", (p.12). La "Vagansia" es entonces una parte de la barra brava de los Comandos Azules, que se ubica en una zona específica del territorio y que hace un homenaje a una de los líderes fallecidos, pero tiene relación son significados alrededor de la desocupación, el ocio y la falta de oficio.



En la parte superior del escudo del equipo de fútbol Los Millonarios se alojan dos armas cortopunzantes, que podrían ser espadas o navajas y que atraviesan completamente el escudo, pero ellas no quedan clavadas, sino más bien detrás del escudo, sugiriendo una especie de protección. Ahora bien, son dos espadas y no una, por lo que es importante entender el contexto histórico de las dos espadas, que para la historia de los emperadores eran usadas para representar la teoría de la supremacía en un poder espiritual.

La autoridad de San Bernardo afirma la existencia de dos espadas en el Pontífice: la espiritual y la temporal; una debe blandirla él personalmente, la otra, en cambio, por medio del Emperador. Quien lo niega, dice San Bernardo, no parece prestar suficiente atención a la palabra del Señor cuando dice: Vuelve tu espada a la vaina; la tuya, por tanto, que debes desenvainar con una seña quizá de aprobación, pero no con tu mano. (Pighius, 1913, p. 191)

La palabra “espada” etimológicamente, viene del latín *Spatha*, que “sirvió para denominar a la espada larga y recta romana de caballería), y esta, a su vez del griego *spathe*. Etimológicamente el nombre permanece hoy día en el francés como *épée*, y en el italiano como *spada*”. En el actual momento histórico, que tiene una amplia relación con la tecnología, las dos espadas cruzadas, son uno de los emojis utilizados en conversaciones en redes sociales y significan el símbolo de batalla, lucha y competencia. No obstante, cualquier arma, al ser usada, tiene efectos de violencia, agresión, heridas y muerte, sea en medio de una defensa o un ataque.

De igual manera, las espadas tienen una relación con la justicia, como lo plantea Saavedra en Empresa XXI: “Los penales se significan por la espada, símbolo de la justicia, como lo dió a entender Trajano cuando, dándosela desnuda al Prefecto pretérito le dijo: Toma esta espada y usa della en mi favor si governare justamente; y, si no, contra mi. La espada, en este contexto emblemático, es significación como el avestruz de la equidad en la justicia”.



Esta parte del grafiti está compuesta por una frase: “la banda de los hechos”, siendo la banda y hechos, las dos palabras que centran la atención. Como lo veíamos en el análisis de las letras de las canciones, la banda es una de las palabras que se asocia con el sentido de pertenencia por la barra brava, pero con una connotación de pandilla delincuencia, que tiene funciones, entre otras, de control territorial y al estar acompañada con “de los hechos”, hace referencia a las acciones, lo que dota de una cualidad a la banda, y es la de actuar, ejecutar o realizar, es decir, sobrepasa las palabras y va siempre a los hechos.



Estas figuras negras con puntas son, tal vez, los gráficos más difíciles de entender y para los cuales, es necesario contar con un conocimiento previo del manejo comunicativo de las barras bravas. De acuerdo con “manchas”, uno de los graffiteros de la barra brava, de quien obtuvimos su relato, estas son letras, y se desprenden de las iniciales del subgrupo social denominado “La Vagansia”, por lo que hay una L y una V, en la parte inferior se observa nuevamente el DC.

La forma y el color de estas iniciales son claves para entender su función dentro del graffiti, que, al estar en la mitad del escudo, es decir, en el corazón de este, sugiere pasión y sentido de pertenencia, pero al ser de color negro y además en puntas tienen una representación mucho más fuerte en lo que tiene que ver con la violencia. “El negro es el color del poder, de la violencia y de la muerte”, (Heller, 2004, p.309).

Pasando a la siguiente parte de la primera separación de los signos extraídos del graffiti, es decir, los que ubicamos en la columna de la derecha del cuadro 18, hallamos el escudo del equipo de fútbol Los Millonarios:



Este escudo es la más fiel representación del sentido de pertenencia por el equipo de fútbol al que sigue la barra brava. Se ubica en el centro del graffiti y es alrededor del escudo que se localizan los demás gráficos. Un escudo es uno de los iconos más importantes que definen a un país, ciudad o un grupo social con arraigo en una ubicación específica.

son señales heráldicas **El Escudo de la Ciudad**

E Junyent - Ausa, 1963 - raco.cat

brindaban poder

“símbolo de un linaje o de una familia, por lo que su difusión alcanza los mismos enseres, muebles, tapicerías, y trajes”

La palabra escudo viene del latín scutum, que designa a un tipo de escudo grande, primero oblongo u oval ligeramente convexo, y luego rectangular algo convexo y con cierta forma de teja, variante esta que

apareció en el s. I d.C. y que sería el característico de los legionarios romanos de época imperial.

y todas las acciones colectivas juveniles que ellos realizan, están caracterizadas por un mismo tipo de cuestión, esto es, que constituyen un espacio que se construye, se opera y que debe ser entendido como un espacio ritual. Por esa misma característica es que los jóvenes se sienten convocados por este espacio, ya que pueden constituir en él una identidad como sujeto colectivo, al relacionarse con el otro, en su lugar (el estadio) son y se encuentran como jóvenes.” García Moreno Gabriela (2009, p. 12).



Alrededor del escudo se alojan las 15 estrellas que tiene Los Millonarios y que connotan las victorias, casi dándole la vuelta al escudo, con el color amarillo, no solo representativo de este tipo de figuras, sino que también, representa el oro, y el optimismo reflejado en las mencionadas victorias, tal como lo señala Heller (2004), en su análisis acerca de la psicología del color: “El color más contradictorio. Optimismo y celos. El color de la diversión, del entendimiento y de la traición. El amarillo del oro y el amarillo del azufre” (p. 309).



Los tambores de esta parte del graffiti son muy importantes para el análisis porque son considerados como el corazón de la barra, no solamente son el instrumento musical mediante el cual entonan las letras de sus canciones, sino que además funcionan como el megáfono de sus deseos, intenciones y pretensiones. La amplificación del sonido o las voces de los integrantes de las barras bravas es tan clave como los denominados trapos, de los que ya habíamos hablado anteriormente, por lo que son elementos que cuidan celosamente teniendo en cuenta lo apetecidos que son por las barras bravas de los equipos contrarios. Es así como tanto el trapo en donde está dibujado este graffiti, como el símbolo de sus dos tambores representan la tradición y el sentido de pertenencia de la barra brava, como también dan pistas de un conflicto en el que se protege un tesoro a como dé lugar. Dentro de los tambores además se visualizan dos números; el 20 y el 05, que representan el año en el que fue creado este subgrupo social, 2005, generando mayor sentido de pertenencia histórico por la barra.

De acuerdo como lo ha reseñado a Zambrano y Salazar, son los tambores, los que le dan el inicio de la mayoría de los rituales de las barras bravas, y hace las veces de un presentador de protocolo, que van marcando los pasos a seguir: “sin él no hay coordinación, pues con el tambor se ordenan las acciones: cuándo iniciar los cantos y gritos, cuándo cambiar el ritmo, cuándo saltar y cuándo ofender, al contrario”, (p.87).

barriga monroy LA HISTORIA DEL TAMBOR AFRICANO Y SU LEGADO EN EL MUNDO 2004

El tambor en el África fue el símbolo de una potencia sobrenatural, y aún continúa siéndolo. Por esta razón, cada jefe de clan o de tribu, tiene uno. *El tambor regio*, es una institución típica del África negra. Para construir el tambor de un nuevo rey, hay que cumplir a veces con ritos sagrados y hasta alimentarlos con sangre de un decapitado, antiguamente de un enemigo vencido o un esclavo; hoy en día con sangre de toro en pleno vigor. El padre *Trilles*², ha señalado el *tam-tam* portátil propio de cada jefe de los negros pigmeos del África central, con el nombre de *kuá*, o sea el viejo, o el jefe.

Cañón y García (2007, p. 1) es un “despliegue colorido y mágico, una verdadera fiesta que suscita en quien la vive fascinación, asombro, pasión, euforia desmedida e incluso enajenación de los sentidos. Considerado por algunos estudiosos del tema, como el fenómeno de masas por excelencia del siglo XX, se desarrolla en una dinámica que atrapa, no conoce límites ni fronteras, y en torno a él se convocan sus seguidores sin distinción de clases, nacionalidades u otras diferencias”.



Al finalizar el graffiti, es decir, en la parte inferior aparecen siete nombres propios de personas u apodos y representan a los llamados por la misma barra brava como “los caídos”, es decir, las personas pertenecientes a ese subgrupo social de la barra brava que han muerto o han sido asesinados, varios de ellos, en medio del conflicto. La recordación de estos muertos en el graffiti tiene dos connotaciones de violencia porque una sugiere que pertenecer a este grupo social puede, en algún momento, significar la muerte, y la otra refuerza la idea de venganza, ya que, al haber establecido una relación de amistad y familiaridad con los integrantes de la barra

brava, quienes se identifican con ella, mantendrán un deseo de justicia para quienes acabaron con esas vidas y que normalmente hacen parte de la barra brava enemiga. No solo le recuerda a su familia, su muerte, sino que les recuerda a los asesinos que esta víctima no es olvidada. Es importante también recordar que el primero de estos nombres de los muertos, Sia, está ubicado en el título del graffiti: VaganSIA, y eso requiere una mayor importancia de estas personas que ya no están para la barra.

Estructura del graffiti a partir de la emocionalidad, sentido y capacidad de persuasión que hay tras los signos hallados:

Signo	Gráficos	Estructura	
Identidad y pertenencia	Escudo de Millonarios, Estrellas alcanzadas por Millonarios, Tambores, Nombres de los caídos 4 gráficos	Emocionalidad	Evoca sentimientos de amor, cariño, amistad por la barra brava.
		Sentido	Familiaridad.
		Persuasión	Genera un compromiso, deber y responsabilidad con la barra brava.
Delito y desobediencia y ocio	La Vagancia 1 gráfico	Emocionalidad	Sentimientos de maldad, de infringir la Ley.
		Sentido	Ir en contra al establecimiento
		Persuasión	Motiva a cometer acciones fuera de la legalidad y a desobedecer el orden.

Supremacía	Espadas 1 gráfico	Emocionalidad	Sentimientos de poder, y de superioridad.
		Sentido	Superioridad.
		Persuasión	Motiva a buscar convertirse en el ser superior y obedecer al ser superior.
<i>Violencia y muerte</i>	La Vagancia, Espadas, Las iniciales V y L en puntas, Nombres de los caídos. 4 gráficos	Emocionalidad	Sentimientos de odio, rencor, desprecio, furia
		Sentido	Rabia.
		Persuasión	Motiva a las agresiones físicas.
<i>Control territorial</i>	La banda de los hechos 1 gráfico	Emocionalidad	Sentimientos de poder, mando, fuerza.
		Sentido	Autoridad y apropiación.
		Persuasión	Motiva a defender el territorio a como dé lugar.

Cuadro 15. Estructura del graffiti.

Esta clasificación muestra muchas más significaciones cercanas a la identidad o sentido de pertenencia de la barra brava, lo que nos va mostrando un patrón en los graffitis de la barra brava; aquí fueron hallados 4 señales gráficas de sentido de pertenencia, y 4 de violencia y muerte, por lo que ambas significaciones parecieran, estar muy ligadas, mientras que, en las significaciones de control territorial, supremacía o delito únicamente se halló una pieza gráfica, de cada una de ellas.

Es así que estas dos primeras significaciones: violencia y pertenencia, tiene una mayor capacidad de persuasión, generación de emociones y realización de acciones en torno a ellas. Tal como lo venimos desarrollando aquí también extraemos las acciones que motivan estas significaciones ya categorizadas.

Categoría	Signos	Acciones
Generación de identidades	<ul style="list-style-type: none"> ● Pertenencia e identidad. ● Supremacía 	Crea un pacto entre los integrantes de la barra brava, de incondicionalidad sin importar la situación. Y asume una obediencia. Y acciones en las que se pueda demostrar la superioridad.
Imaginarios de pertenencia a la ciudad	<ul style="list-style-type: none"> ● Control territorial. 	Crea una defensa ubérrima del territorio y quienes hagan parte de él.
Imaginarios de violencia	<ul style="list-style-type: none"> ● Delito. ● Desobediencia ● Violencia. ● Ocio ● Muerte 	Genera agresiones, actos vandálicos, actos ilegales y muerte. Además de falta de ocupación. Genera asesinatos.

Cuadro 16. Categorización del grafiti por acciones.

3.4.5 Barrio Obrero

El siguiente grafiti para analizar es el ubicado en una de las paredes del barrio aledaño al Estadio El Campín, y tiene algunos elementos de interés para este análisis, teniendo en cuenta que recoge varios de los símbolos más utilizados por la barra brava Comandos Azules de Bogotá: Iniciaremos este análisis con la primera clasificación de las piezas gráficas de acuerdo a sus primeras intenciones halladas:

Relación con violencia	Relación con identidad y pertenencia
	
	
	



Cuadro 17. Primeros acercamientos a los gráficos usados

El símbolo más impactante en la primera lectura de este grafiti es la calavera, que está en el centro del grafiti ubicado en una pared, pero también en uno de los escudos de la parte inferior, por lo que iniciaremos con esta representación gráfica.



Por el significado que menciona Helena, y porque en el México de los inicios del siglo XX se le llamaba 'calavera' a un hombre "mujeriego" y "parrandero", en 1931 nació el famoso trío mexicano Los Calaveras, que tuvieron una vida artística muy exitosa interpretando canciones románticas y rancheras; acrecentándose su popularidad a partir de 1942, cuando participaron con el actor y cantante guanajuatense Jorge Alberto Negrete Moreno (1911-1953) en la película El Peñón de las Ánimas. A partir de aquel año, se convirtieron en los acompañantes habituales de las canciones del famoso Charro Cantor mexicano, quien falleció en Los Ángeles California el 5 de diciembre de 1953.

- Gracias: Jesús Gerardo Treviño Rdgz.

La palabra *calavera* viene del latín *calvaria* (parece que existió también la forma *calavaria*) que en origen significaba cuerpo u objeto pelado y luego se aplicó al cráneo. Es un derivado de *calva* (calva), y comparte raíz con calvo, calvero (claro de un bosque), calvario o el verbo descalabrar.

Procede de una raíz [indoeuropea](#) **klewo-* (calvo) que encontramos en sánscrito *kulva* (calvo), avéstico *kaurva* y persa *kal*, palabras todas con el mismo significado.

(1950) Paz sostiene que las representaciones populares de la calavera y el esqueleto en el México moderno reflejan una actitud de indiferencia hacia la vida y, consecuentemente, la muerte.

¿Qué es una calavera? De acuerdo con la RAE, es simplemente un “conjunto de huesos de la cabeza mientras permanecen unidos, pero despojados de la carne y de la piel”, sin embargo, evoca mucho más que la composición ósea de la cabeza. De acuerdo con lo manifestado por los mismos integrantes de las barras bravas, recopilado en los relatos que veremos más adelante, aunque la calavera evoca muerte, porque es en lo que se convierte un cuerpo sin vida, también constituye el último desenlace del ser humano, por lo que, en el contexto de las barras bravas, representa el apoyo a la barra brava, hasta la muerte. La palabra calavera es normalmente utilizada en la expresión “hasta la calavera”.

Sin embargo, es importante destacar que en este graffiti la calavera no es solamente un cráneo, compone la figura de una persona vestida con una chaqueta, que asemeja el cuerpo de un hombre, y que representa la figura del integrante de la barra brava, encarnado en esta forma calaverita, dotando, de esta manera, al graffiti de un sentido de pertenencia por la barra, pero asociado a la muerte y la figura de trascendencia del plano de la vida humana.



***OSORIO PALACIOS MANRIQUE 2020, TESIS SOBRE LA CERVEZA, HACE
UNA METAFORA QUE DEMUESTRA LA DRELACION ENTRE LA CERVEZA Y
LA SOCIEDAD P 37***

sujetos. Si esta atracción es fuerte, el coloide es liófilo, lo que quiere decir que la relación entre el individuo y su sociedad es más estable, como una almohada, mientras que los coloides liófilos, son esos en los que el individuo tiene una relación más inestable con su sociedad, como la espuma de una **cerveza**, crece **rápidamente** pero así mismo se desvanece, la sociedad colombiana está en estado coloidal liófilo, pues el sentimiento de pertenencia crece rápidamente cuando algún equipo se abandera con Colombia pero se desvanece apenas arranca un nuevo día en una ciudad tan concurrida como Bogotá, parece que eso de sentirnos unidos no está, no hace parte del día a día, como si no importara pero esa falta de cercanía con la ciudad misma y con los otros, ya se convirtió en una constante, una que nosotros describimos como el estado coloidal (Wikipedia, 2020).

En la mano derecha, la figura cadavérica, aparece empuñando un vaso que contiene un líquido espumoso amarillo, características propias de la cerveza, que, al ser una bebida alcohólica, su connotación tiene que ver con la diversión, pero también con los efectos en el comportamiento humano al beberla, como la alteración del estado de conciencia y del sistema nervioso. A menudo el consumo de bebidas alcohólicas está asociado con el desenfreno y la pérdida del control.



En la mano izquierda, la figura cadavérica sostiene una especie de aerosol, conocido como bombas de humo, que expande un humo color azul, característico del equipo de Fútbol Los Millonarios, con la capacidad de mancharse. Se asemeja a la que

muestra la siguiente fotografía captada a las afueras del Estadio, minutos previos a uno de estos enfrentamientos deportivos.



Estas bombas de humo, de acuerdo con los integrantes de la barra brava, son normalmente usados para celebraciones de triunfo y para llamar la atención de la sociedad en general, sobre las victorias que logró el equipo. Este elemento es llevado por el sujeto del graffiti alzando el brazo, a manera de victoria, lo que sustenta aún más la teoría sobre su uso. No obstante, estas bombas de humo contienen varios productos de combustión de un riesgoso manejo, lo que sugiere también una actividad arriesgada y fuera de las normas.



Esta estrella negra, con un fondo de calavera representa el escudo de los Comandos Azules, creado en el año 1992, cuando fue fundada la barra brava. Contiene su nombre y su año, pero nos centraremos en la calavera, teniendo en cuenta que se repite varias veces en el mismo graffiti, y que como lo veíamos, denota muerte y trascendencia. Refleja un apoyo incondicional a la barra brava, incluso, hasta o a costa de la muerte. Sin embargo, aquí es fundamental tener en cuenta dos aspectos, que el escudo es en forma de estrella, pero no dorada como la que representa las

victorias del equipo, sino de color negro, color de la violencia, el poder y la muerte, que, sumado a la calavera, refuerza su significación.



Aquí nuevamente aparece el escudo del equipo de fútbol Los Millonarios, convirtiéndose casi en una constante entre los grafitis, aunque en esta oportunidad no tiene ninguna alteración respecto a la manera cómo se ve en su originalidad y representa, de la misma manera, el sentido de pertenencia de la barra brava por el equipo al que siguen. Pero, además, es una de las formas de identificación de la barra brava dentro de la sociedad, más teniendo en cuenta que dentro de los barristas que ya conocen el escudo de Comandos Azules, mencionado anteriormente.



Gonzalez y molinares 2013 p 170

En América Latina, el movimiento obrero ha sido uno de los actores permanentes del escenario de conflictividad social, en el cual la lucha a través de la movilización ha sido una constante por alcanzar la equidad y mejores condiciones, en este caso laborales. Este también ha sido el otro soporte de las fuerzas populares en el continente, junto con los movimientos campesinos.

Movimiento obrero y protesta social en Colombia.

Esta frase está ubicada en la parte inferior del grafiti de una forma muy vistosa y clara, la expresión Barrio Obrero se refiere al territorio en el que está dividida Bogotá, pero con características propias de los obreros, que la RAE define de la siguiente manera:

1. adj. Que trabaja.
2. Perteneciente o relativo al trabajador.

Es por esto, que esta expresión encasilla a los barristas dentro de un territorio que controlan y que además pertenece a gente trabajadora. Está escrito en negro y azul, los dos colores, que como lo hemos observado, son insignia de la barra brava Comando Azules y del equipo Los Millonarios.



Estas dos figuras forman parte de la conocida Corona de Laurel, normalmente utilizada para recompensar la labor de ciertas personas importantes dentro de la sociedad, como deportistas. Rich (1883), señala que la corona que se forma con estas hojas se convierte en una corona triunfal para personas catalogadas como guerreras. Por lo que su connotación dentro del grafiti no solo tiene que ver con victorias sino también con los guerreros que son los integrantes de la barra brava.



Aquí nuevamente aparece el símbolo mencionado anteriormente, pero encierra un número 1946, que simboliza la fecha de creación del subgrupo social de la barra brava, cuyas iniciales también aparecen ahí “EL”, que no son de fácil apreciación para cualquier observador del grafiti, pero para los integrantes de la barra brava tiene una comprensión y apropiación inmediata.

Siguiendo por la misma línea de análisis de las canciones, la primera clasificación se da en torno a los signos hallados en el grafiti de la siguiente manera:

De acuerdo a las clasificaciones de los signos hallados en este grafiti y su principal estructura, podemos observar que aparecen nuevos significados alrededor de la violencia o la muerte, que conllevan a verla como una forma de trascender para los integrantes de la barra brava. Se mantienen aún con fuerza todos los signos alrededor del sentido de pertenencia, pero no solo por el equipo Los Millonarios, sino también entono a la barra brava. Y aunque en menor proporción no podemos obviar los signos que connotan la diversión y la celebración.

Ahora veamos la estructura del grafiti a partir de la emocionalidad, sentido y capacidad de persuasión que hay tras los signos hallados:

Signo	Gráficos	Estructura	
Identidad y pertenencia	Escudo de la barra brava, Escudo de Millonarios, Corona de Laurel, Logo de subgrupo de la barra 4 gráficos	Emocionalidad	Evoca sentimientos de amor, cariño, amistad por la barra brava.
		Sentido	Familiaridad.
		Persuasión	Genera un compromiso, deber y responsabilidad con la barra brava.
Muerte, descontrol y riesgo.	La calavera Cerveza, Bomba de humo, Escudo de la barra brava, Logo de subgrupo de la barra. 5 gráfico	Emocionalidad	Sentimientos de maldad, de infringir la Ley.
		Sentido	Ir en contra del establecimiento. Rabia.
		Persuasión	Motiva a desobedecer el orden. Motiva a las agresiones físicas.
Diversión	Cerveza, bombas de humo. 2 gráfico	Emocionalidad	Sentimientos de poder, y de superioridad.
		Sentido	Superioridad.

		Persuasión	Motiva a buscar convertirse en el ser superior y obedecer al ser superior.
<i>Control territorial</i>	Corona de laurel. 1 gráfico	Emocionalidad	Sentimientos de poder, mando, fuerza.
		Sentido	Autoridad y apropiación.
		Persuasión	Motiva a defender el territorio a como dé lugar.

Cuadro 18. Estructura del graffiti.

La concurrencia de los signos que tienen que ver con el riesgo, descontrol y muerte predominan en la estructura de este graffiti, con 5 gráficos relacionados con esto, así como también los 4 que tienen que ver con sentidos de pertenencia e identidad por la barra brava, lo que quiere decir, que es un graffiti con un sentido de rabia, pero también de familiaridad que puede evocar sentimientos de amor, amistad, pero también de maldad y odio. El riesgo y la desobediencia al orden o al establecimiento demuestran también que el graffiti puede motivar a agresiones físicas y riesgos tomados por el mismo compromiso por defender a la barra brava.

Categoría	Signos	Acciones
Generación de identidades	<ul style="list-style-type: none"> ● Pertenencia e identidad. ● Supremacía. ● Trascendencia. ● Victoria. 	Crea un pacto entre los integrantes de la barra brava, de incondicionalidad sin importar la situación. Y asume una obediencia. Y acciones en las que se

		pueda demostrar su capacidad de trascender.
Imaginarios de pertenencia a la ciudad	<ul style="list-style-type: none"> ● Control territorial. ● Esfuerzo. 	Crea una defensa ubérrima del territorio y quienes hagan parte de él.
Imaginarios de violencia	<ul style="list-style-type: none"> ● Descontrol. ● Violencia. ● Muerte. ● Riesgo. 	Genera agresiones, actos vandálicos, actos ilegales y muerte. Además de falta de ocupación. Genera asesinatos.

Cuadro 19. Categorización del grafiti por acciones.

3.4.6 Los trapos se pelean

El tercer y último grafiti está ubicado en una de las paredes del parqueadero del Estadio El Campín, y aunque no tiene una amplia cantidad de elementos gráficos, si contiene una frase muy importante dentro de las expresiones de las barras bravas y unos elementos visuales importantes para el respectivo análisis.



Relación con violencia	Relación con identidad y pertenencia
	
	

Cuadro 20. Primeros acercamientos a los gráficos usadas



el espacio urbano, “representa a nivel simbólico un conjunto de características que definen a sus habitantes como pertenecientes a una determinada categoría urbana en un determinado nivel de abstracción, y los diferencia del resto de personas en base a los contenidos o dimensiones relevantes de esta categoría en el mismo nivel de abstracción. Así pues, desde este punto de vista, los entornos urbanos pueden también ser analizados como categorías sociales.” (Valera Sergi, Pol Enric, 1994, p. 9)

Para empezar, hay que hablar de la tipología de la letra con la que se hacen estos graffitis, que, aunque la vimos en el análisis de los graffitis anteriores, no nos detuvimos en ella. La forma de escribir de la barra brava es particular y muy característica, y ha logrado generar algo de reconocimiento y recordación entre la sociedad en general. Es una letra normalmente escrita con los colores de la barra brava, para este caso; negro y azul, pero además contiene dentro de ellas símbolos alrededor del fútbol.

Ahora bien, la frase: “los trapos” hace referencia a ese pedazo de tela característico de las barras bravas, que ya habíamos mencionado durante el análisis de las canciones y que tiene significados poderosos, comunicativamente hablando. Los trapos representan entonces el honor, la capacidad de los guerreros y la identidad de la barra brava.



Esta es la primera O que se observa en el graffiti y que se repite más adelante, pero en su centro alberga dos líneas que se entrecruzan, como formando las partes del interior de un balón de fútbol, es por esto que, aunque la frase por sí sola no connota a algo relacionado con este deporte, este simple dibujo hace que su significado se vuelque hacia la pertenencia a una barra brava de un equipo de fútbol determinado.



Posteriormente viene la otra parte de la frase: “se pelean”, que refiere netamente a hechos de violencia, la RAE define pelear como:

1. Batallar (ll combatir o contender con armas).
2. Contender o reñir, aunque sea sin armas o solo de palabra.

El pelear además contiene intrínsecas las consecuencias de esta acción, que pueden ser heridas, muertes, desórdenes e incumplimientos a la Ley. Pero, la frase completa: “los trapos se pelean”, adjudica a los trapos una cualidad de generar enfrentamientos, es decir, que estos pedazos de tela pueden terminar ocasionando muertes y violencia en un acto de defensa por el honor de la barra brava.

Finalmente, es importante destacar que este graffiti se encuentra tachado encima con un color rojo, característico de la barra brava opuesta, lo que demuestra que

esta es una de las formas en que entre ambas barras bravas se comunican y se envían mensajes, cada una tratando de aplastar o anular a la otra.

Siguiendo por la misma línea de análisis de las canciones, la primera clasificación se da en torno a los signos hallados en el graffiti de la siguiente manera:

Los signos hallados aquí reflejan únicamente dos de las significaciones más frecuentes halladas a lo largo de este análisis, y son el sentido de pertenencia y la generación de enfrentamientos y violencias entorno a la barra brava, sin embargo, hay que mencionar que este graffiti está ubicado en una zona estratégica del barrio donde queda ubicado el Campín y eso hace que haya una especie de disputa por el territorio que no podemos pasar por alto.


Signo	Gráficos	Estructura	
Identidad y pertenencia	Los trapos, la O en forma de balón 2 gráficos	Emocionalidad	Evoca sentimientos de amor, cariño, amistad por la barra brava.
		Sentido	Familiaridad.
		Persuasión	Genera un compromiso, deber y responsabilidad con la barra brava.
Muerte, violencia y enfrentamientos.	Se pelean, Los trapos, pintura roja sobre el graffiti 3 gráfico	Emocionalidad	Sentimientos de maldad, de infringir la Ley.
		Sentido	Ir en contra del establecimiento. Rabia.
		Persuasión	Motiva a desobedecer el orden. Motiva a las agresiones físicas.



Cuadro 21. Estructura del graffiti.

La concurrencia de los elementos gráficos y sus significaciones en este graffiti se observan con mayor predominancia, con 3 de los gráficos asociados a la violencia, pero no los separa una distancia muy grande con respecto a los 2 gráficos hallados que se relacionan con los sentidos de identidad y pertenencia en la barra brava.

Categoría	Signos	Acciones
Generación de identidades	<ul style="list-style-type: none"> ● Pertenencia e identidad. 	Crea un pacto entre los integrantes de la barra brava, de incondicionalidad sin importar la situación. Y asume una obediencia. Y acciones en las que se pueda demostrar su capacidad de trascender.
Imaginario de violencia	<ul style="list-style-type: none"> ● Violencia. ● Muerte. ● Enfrentamientos. 	Genera agresiones, actos vandálicos, actos ilegales y muerte. Además de falta de ocupación. Genera asesinatos.




Cuadro 22. Estructura del graffiti.

Graffiti	Consensos cuantitativos
	<ul style="list-style-type: none"> ● Identidad y pertenencia: 4 gráficos. ● Delito y desobediencia: 1 gráfico. ● Supremacía: 1 gráfico. ● Muerte y violencia: 4 gráficos.

	<ul style="list-style-type: none"> ● Control territorial: 1 gráfico.
	<ul style="list-style-type: none"> ● Identidad y pertenencia: 4 gráficos. ● Muerte: 5 gráficos. ● Diversión: 2 gráficos. ● Control territorial: 1 gráfico.
	<ul style="list-style-type: none"> ● Identidad y pertenencia: 2 gráficos. ● Muerte y violencia: 3 gráficos.
<p><i>Entre los tres graffiti</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Identidad y pertenencia: 10 gráficos. ● Violencia, muerte y delito: 13 gráficos.


Cuadro 23. Unidad de análisis de consensos cuantitativos de los tres grafitis



Graffiti	Consenso cualitativos

	<ul style="list-style-type: none"> • Hay una estrecha relación entre el trapo y pintar un graffiti sobre él. • El nombre del graffiti y el escudo guardan relación. • Los símbolos de centro del graffiti tienen conexión con las dos espadas. • Hay una relación entre el significado del graffiti y el uso de los colores. • El sentido de pertenencia está presente en cada signo. • La violencia está ligada al sentido de pertenencia en todos los signos.
	<ul style="list-style-type: none"> • Los mensajes alrededor de la trascendencia en la muerte, con la victoria, están presentes en todos los símbolos. • El empoderamiento del integrante de la barra es una constante. • La territorialidad es un mensaje constante desde el título del graffiti, hasta en sus símbolos.
	<ul style="list-style-type: none"> • La violencia y la identidad en la barra brava se fusionan en los mismos símbolos.


<p><i>Entre los tres grafiti</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Todos los graffitis tienen un mayor porcentaje de significaciones de violencia, que, de sentido de pertenencia, ● La mayoría de símbolos confluyen alrededor de la muerte. ● Todos los graffitis causan empoderamiento. ● Todos los graffitis tienen algún signo difícil de entender para la sociedad.
---	---



Cuadro 24. Unidad de análisis de consensos cualitativos de los tres graffitis.

	<p>Discrepancias cuantitativas</p>
	<ul style="list-style-type: none"> ● Contradicciones en las significaciones de los colores: 2 ● Contradicciones ortográficas: 1 ● Contradicciones en el fin del mensaje: 1

	<ul style="list-style-type: none"> • Contradicciones entre el deseo de vivir y morir: 1 • Contradicciones entre la muerte y la felicidad: 1 • Contradicciones entre la sana competencia y la muerte: 1 • Contradicciones espaciales: 1
	<ul style="list-style-type: none"> • Contradicciones en la ausencia de elementos gráficos: 1
<p>Entre las tres canciones</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Contradicciones entre los elementos gráficos: 5 • Contradicciones entre las significaciones: 3 • Contradicciones entre subgrupos de la barra: 2

Cuadro 25. Unidad de análisis de discrepancias cuantitativas de los tres graffitis

	Discrepancias cualitativas
	<ul style="list-style-type: none"> • No guardan una misma línea comunicativa en los colores. • Los errores ortográficos distraen el mensaje comunicativo.

	<ul style="list-style-type: none"> • No hay una uniformidad gráfica de la posición de los símbolos. • Hay una contradicción entre los signos que motivan a vivir y los que motivan a morir. • Hay contradicciones entre los espacios terrenales y espirituales.
	<ul style="list-style-type: none"> • La principal coherencia está en los signos alrededor del sentido de pertenencia. • No hay signos que refuercen lo que dice la frase.
<p>Entre las tres canciones</p>	<ul style="list-style-type: none"> • No siempre guardan similitud en los mismos colores. • Los colores significan algo distinto, según el grafiti. • Cada grafiti habla del subgrupo social al que pertenece. • No hay un mensaje claro acerca del territorio siempre. • Hay grafitis que solo les hablan a los integrantes de la barra y otros a la sociedad en general.

Cuadro 26. Unidad de análisis de discrepancias cualitativas de los tres graffitis.

Los grafitis para las barras bravas también son un tipo de comunicación muy efectiva, sin embargo, los mensajes expuestos en esta forma comunicativa,

parecieran ir dirigidos mucho más a los mismos integrantes de las barras bravas, que a la sociedad en general, ya que se componen de varios elementos de difícil comprensión. Esto resulta contradictorio con el lugar donde son exhibidos, ya que, las calles son su principal medio de creación, es decir, quedan a la vista de todos, pero no a la comprensión de todos.

Todos los grafitis tienen una significación muy marcada alrededor de la muerte y la trascendencia al morir. Los símbolos se convierten para la barra brava, en un método de tranquilidad frente a las consecuencias de morir, de tal manera, que los barristas terminan asumiendo la muerte como una forma de dignidad, y no con sus nefastas y reales consecuencias. El empoderamiento que se le da a los integrantes de la barra brava con la necesidad de morir por el equipo, a través de los grafitis, ocasiona que sean motivados a realizar acciones donde la vida siempre está en riesgo. En los grafitis siempre son tenidos en cuenta los símbolos y colores del equipo de fútbol, pero no es primer plano, sino más bien en una pequeña parte, en cambio, los signos alrededor de la barra brava, e incluso de los subgrupos sociales son mucho más evidentes y se observan en un rango de poder más dominante. En las canciones, los trapos son nombrados en reiteradas ocasiones y muestran la importancia de estos elementos para la barra, pero en los grafitis este papel lo cumplen los tambores, que en la mayoría de grafitis aparecen como ese tesoro. Sin embargo, los grafitis también hablan de los trapos, pero con connotaciones siempre de pelea y venganza. Los tambores representan en los grafitis la parte folclórica y de diversión detrás de tantos mensajes fúnebres. La batalla o el enfrentamiento son constantes en los grafitis. Las significaciones e imaginarios alrededor de las victorias tienen sentidos muy arraigados entre los integrantes de las barras bravas, pero no se plasman en medio de una sana competencia, sino en reiteradas formas de violencia.

Contrario a lo que sucede en las canciones, ningún grafiti es dedicado a otra barra brava, incluso, no hay ni pistas de alguno de los colores que representen otra barra brava, pero manchar los grafitis hechos por otra barra si se convierte en una especie de trofeo o pequeña victoria en medio del conflicto. Dentro de las principales motivaciones a los barristas a través de los grafitis, están el riesgo, el desorden y la desobediencia, ya que normalmente incitan a que se los gráficos expuestos allí

tienen ese tipo de conductas contrarias a la Ley, o hay mensajes ocultos tras el uso del lenguaje y de los gráficos que aceptan el error o el rompimiento de las reglas.

Reflexiones finales

La barra brava Comandos Azules de Bogotá es un grupo de al menos dos mil hinchas del equipo de fútbol de la capital del país, Los Millonarios, nacieron, como históricamente en el mundo han surgido este tipo de grupos sociales, a partir de colectividades de jóvenes desencantados con el establecimiento, que aunque el propósito inicial de su unión estaba basado en ese descontento por las promesas incumplidas de los gobernantes, al formar una identidad colectiva fue agregándole componentes propios del conjunto de personas que confluyen en ideales y espacios en común. Una de las principales características que tiene esta barra brava se denomina “el aguante”, que simboliza, por un lado, la capacidad de soportar cualquier situación mientras se permanece como parte de este grupo social, y, por otra, tiene significaciones relacionadas con la gallardía de enfrentarse de manera física y violenta contra otros grupos sociales que piensan diferente. A partir de este tipo de significaciones ya introducidas en la identidad de la barra brava surgieron los conflictos verbales y físicos con las otras barras bravas, especialmente con la que se disputa el mismo territorio, es decir, Bogotá, la barra brava de la Guardia Albirroja, que funciona de una manera similar, porque siguen a otro de los equipos de fútbol de la ciudad, Independiente Santa Fe.

Entendiendo que de acuerdo con Durkheim (1998), esa identidad colectiva está formada a partir de múltiples representaciones colectivas, que a su vez se basan en los imaginarios que tiene cada uno de los individuos que pertenecen a ese grupo social, entender de dónde viene esa identidad del aguante, implicó entrar en las profundidades de las significaciones de esos imaginarios, anclados necesariamente a lo urbano, teniendo en cuenta que las barras bravas son actores que confluyen en las ciudades.

Considerando, además, que para Armando Silva (2006), los imaginarios urbanos se convierten en la parte innovadora de la percepción social, ya que de allí se logran extraer los elementos realmente relevadores tras las representaciones de la barra brava, esta investigación navegó en esos imaginarios urbanos construidos por la barra brava, para poder comprender cómo estos imaginarios están afectando, filtrando y modelando la percepción de la vida de los barristas e impactando sus cotidianidades.

Aunque si bien, las barras bravas se componen de un sinnúmero de símbolos que forman estos imaginarios urbanos, son aquellas relacionadas con la violencia, las que nos convocaron en esta investigación, cuyo propósito tiene que ver con abarcar específicamente esas representaciones sociales que guían las conductas violentas de los integrantes de la barra brava. Para esto, y tras entender las diversas formas comunicativas que tiene esta barra brava, partimos de dos de las más representativas y que suelen ser clave en el proceso comunicativo dado en los espacios de ciudad: los cánticos y los grafitis, siendo ambos completamente elaborados por los mismos integrantes de las barras bravas.

En medio del descubrimiento de los imaginarios contenidos en estas formas comunicativas, llegamos hasta su eslabón más pequeño, el signo, traducido finalmente en las imágenes que hay tras los cánticos y los grafitis capaces de confabular en la vida diaria de los integrantes de la barra brava y a su vez del colectivo. Analizar cada uno de los signos hallados en el corpus no sólo nos permitió develar los imaginarios de ciudad de la barra brava, sino que además permitió entender la carga cultural e histórica de estos imaginarios. Siguiendo las posturas de Humberto Eco (1973), Klinkenberg (2006), y de Pierce, logramos entender la capacidad de los signos en modificar la realidad y generar comportamientos dentro de las colectividades y a partir de las teorías de Ronald Barthes, para comprender las significaciones de sonidos y Neyla Pardo para analizar el discurso en imágenes como los graffitis, alcanzamos un desmenuzado entendimiento de lo que representa cada uno de los signos, que a su vez permitió obtener el grupo de imaginarios alrededor de la violencia dentro de la barra brava.

Los imaginarios urbanos de la barra brava Comandos Azules de Bogotá se direccionan, entonces, en dos caminos principalmente: el primero de ellos, es el del

sentido de pertenencia de la barra. Este imaginario hace que los integrantes de la barra brava se sientan parte de una familia, que cumple con roles propios de ella, como la defensa, el amparo y la protección de sus integrantes. Los signos hallados tienen significaciones estrechamente relacionadas con emociones de amor y fraternidad, incluso muchos de ellos denotan un reemplazo total del hogar dado por la naturaleza, en el sitio y seno donde nace el individuo, por este nuevo hogar que da la calle y el equipo.

El sentido de pertenencia a la barra brava dota de identidad a cada uno de los individuos, por ello estos signos motivan a permanecer en ella, pero, además, y sobre todo a seguir cumpliendo con los roles familiares establecidos. Y estas motivaciones se traducen, finalmente, en acciones cotidianas, como, por ejemplo, defender el honor de la barra a como dé lugar, estar involucrados en peleas y enfrentamientos constantes para defender a la barra brava. De esta misma manera, el sentido de pertenencia genera una jerarquización, en la que se hay posiciones de poder dentro de la barra, que van siendo desbloqueadas a medida que se demuestra el aguante, símbolo del que hablábamos anteriormente.

Este imaginario está estrechamente ligado con la ciudad, puesto que el sentido de pertenencia de la barra crea un arraigo territorial tanto en el barrio donde confluyen como en el estadio, que hace que también haya una defensa constante de estos territorios urbanos. Como sucede con la casa, para una familia, estos dos espacios urbanos, para una barra brava son intocables y revisten de un honor y una distinción tan alta que consiente la ejecución de muchas acciones agresivas, violentas y contrarias a la Ley, con tal de protegerla. Es por esto, que este imaginario motiva constantemente a la violencia, ya que no hay nada que mueva más a un ser humano, en la cultura latinoamericana, específicamente, la colombiana, que el daño o riesgo que pueda sufrir su familia, teniendo en cuenta los lazos de sangre que simbólicamente se crean.

El otro gran imaginario hallado es el de la violencia, más definido en las significaciones de los grafitis que en las canciones, pero que sucede de manera transversal en la mayor parte de las significaciones. Frente a este estereotipo de violencia alrededor de las barras bravas en Bogotá, no se halla como un imaginario urbano, sino como una consecuencia a las acciones motivadas por el sentido de

pertenencia de los integrantes de la barra y los valores característicos de la familia. Las emociones propias del parentesco en una familia pueden propiciar acciones agresivas, si de defenderla se trata, lo que se asemeja constantemente en las narrativas de las barras bravas, de ahí que durante las canciones y los grafitis se recuerde además, quiénes son los enemigos y amigos de esa familia.

Los símbolos se convierten en sinónimo de dignidad, dotando de empoderamiento a los integrantes de la barra y generando a su vez, motivaciones en su defensa. Sucede, por ejemplo, con los trapos, que son nombrados en reiteradas ocasiones y muestran la importancia de estos elementos para la barra, así como sucede con los tambores, que en la mayoría de grafitis aparecen como ese tesoro.

Teniendo en cuenta las significaciones de las principales formas comunicativas utilizadas por las barras bravas, en este trabajo investigativo se hallaron tres tipos de ciudad, la ciudad de la familia, sin duda la más relevante de la firma como se representan y se narran las barras bravas, ya que es el origen de sus motivaciones, la ciudad del territorio que no solo ubica espacialmente a la barra brava como pertenecientes de lugares específicos, sino que como en la familia, dotan de hogar a un espacio geográfico, que no solo defienden a capa y espada, sino que además se convierte en el sitio donde confluyen y celebran, siendo esta última característica la que da paso al tercer tipo de ciudad; la ciudad del carnaval que muestra a las barras bravas como un fenómeno social que navega entre la fiesta y la celebración pero también entre lo que representa un carnaval, el mundo al revés donde las limitaciones no existen pero las motivaciones sí.

Anexo 1: ‘Somos la voz del aguante’: Johan Ramírez



¿Acaso hay alguna emoción que se compare a ir al Estadio a ver al equipo del alma dejarlo todo en la cancha? Asistir a un partido en el Campín es una fiesta, es un ritual que envuelve los sentidos. Primero está el frío capitalino, la noche, que llega como el telón de fondo para ver a las estrellas jugar.

Antes de entrar, está el primer encuentro con la muchedumbre, con los cientos de hinchas que rodean las afueras del Estadio. Allí se comienzan a reunir los barristas, que sienten el llamado de los tambores como un grito de guerra, como las campanas de una iglesia que indican el momento de congregarse e iniciar el apoyo a través de los cánticos.

Poco a poco van acercándose más y más barristas, y comienzan a pre-calentar, tal como lo hacen los jugadores dentro del Estadio. Saltan y corean, mientras el tambor, el redoblante y los platillos marcan el paso y la intensidad.

Los instrumentos tienen pintado el escudo de la barra Comandos Azules: una calavera blanca con una cruz de huesos, que se destaca del fondo negro con la forma del escudo de Millonarios: unos piratas que navegan por el azul de las graderías, por el azul del cielo.

Entre estos piratas rebeldes está Johan Ramírez, un nombre que tal vez no sea conocido por el común de la gente, pero que ha compuesto dos canciones de gran popularidad dentro de la barra.

“Somos la voz del aguante, y para eso estamos, para alentar, si nosotros viniéramos a callarnos acá simplemente nos haríamos en occidental, pero eso es lo que nos marca como la primera barra de Colombia”, explica Johan mientras se apresura a unirse a su grupo.

El aguante es esa palabra tan común entre los barristas para hablar sobre la fortaleza, la pasión, la capacidad de poner el cuerpo, de seguir al equipo hasta las últimas consecuencias y de acompañarlo en las buenas y en las malas. El aguante es algo que te hace superior, que demuestra el compromiso, la hombría, y el honor. Todos quieren demostrar que tienen el aguante, y que, por más derrotas y peleas con el rival, no se lo dejarán arrebatarse.

“Con eso crecimos nosotros, yo llevo 22 años asistiendo a la barra Comandos Azules entonces esa fue la enseñanza de los capos de esa época, con lo que nos criamos y es el símbolo de la barra siempre ha sido eso: no abandonar”, afirma Johan.

Mientras entramos al partido, Johan nos explica que los cánticos son constantes, pero que hay varios momentos dentro de los 90 minutos que se juegan en la cancha: “El comienzo siempre es apoyo al equipo, luego va cambiando de acuerdo al partido. Cuando el partido se calienta allá en la cancha también la tribuna se calienta y si hay hinchas visitantes a veces nos responden y a veces no, pero es el partido el que manda todo”.

Ya dentro del Estadio, la barra se ubica en la gradería Norte del estadio El Campín. Cantan y corean canciones que cualquier baladista incluiría en su repertorio. Son canciones de sentimiento, que prometen amor eterno:

“Ni la muerte nos va a separar/ desde el cielo te voy a alentar/Comando Soy/ Y Millos la alegría de mi corazón”, corean los cientos de hombres de la barra. No importan las notas ni los registros vocales. Lo importante es cantar lo más alto que se pueda,

que se sienta el poder y la fuerza de la barra, que el sonido de las voces al unísono retumbe en el Campín.

Luego, llega uno de los momentos estelares: la salida del equipo a la cancha. Es en ese instante que la barra se coordina para sacar uno de los trapos más grandes, un gran mural en tela que se toma gran parte de la gradería. En esta oportunidad es un homenaje a los mismos jugadores, que fueron dibujados por artistas del grafiti en una gran tela blanca. Los barristas le llaman un 'tapatribuna'.

El segundo gran momento es cuando suena el himno de Bogotá como parte de los actos protocolarios. Es el momento en el que la hinchada muestra su localía, su orgullo por ser capitalinos. El himno se canta con toda la fuerza, alzando el brazo derecho y uniendo el índice y el pulgar, en clara señal de respeto y de juramento, tal como se hace en una izada de bandera.

Luego, en medio del partido la barra sigue alentando sin detenerse. Johan afirma que en días como hoy, en los que se juega un partido contra un equipo pequeño, el objetivo simplemente es mostrar apoyo: "En los clásicos se canta diferente, porque en los clásicos se le canta al rival, en un partido normal como este con Envigado es solo de aliento, es de expresar el amor y que se sientan respaldados".

La cosa cambia cuando el partido es contra el rival de patio, Santa Fe, o contra Nacional, los dos equipos que se consideran antagonistas en esta historia: "Ahí se canta con el odio puro, como uno no les puede pegar, pues les grita".

De hecho, una de las canciones más emblemáticas de los Comandos Azules, 'La puta que los parió', es dedicada a la barra del Santa Fe, la Guardia Albirroja, a la que ellos se refieren como 'La Guardería'.

"Es una de un torneo de un cuadrangular que hubo en Soacha en donde las barras de Santa Fe y Nacional se unieron contra la de Millonarios y ahí nació un canto: Santafereño yo no me olvido cómo corraste ese domingo/ Porque allá en Soacha tú te cagaste y con los paisas tú te juntaste / Se cagó, se cagó / la guardería se cagó", explica Johan.

'Cagarse' es uno de los grandes pecados del barrista, se refiere a ser cobarde, a no aguantar, a correr y no 'poner el cuerpo'. Johan lo explica: "Cagarse es... que

siempre que nos ven, salen corriendo. A nosotros nos dicen las gallinas, nosotros les decimos la guardería, un poco de cagones, qué más se le puede llamar a eso, ¿la guardia? No creo”.

Y sí, muchas veces esas canciones han sido preámbulo de tropeles y peleas, que por las medidas de seguridad ya no se dan dentro del Estadio, sino en los barrios y las calles, aunque como asegura el mismo Johan “las peleas no dan tiempo de cantar”.

Otro escenario de confrontación que ha surgido debido a los nuevos dispositivos de seguridad son las llegadas de las barras a las ciudades donde el equipo va a jugar como visitante.

“En las llegadas a las ciudades sí porque normalmente se pronuncia que llega el rolo, porque al rolo lo odian en todo lado, entonces de una vez hay contacto y agresividad, ellos defienden su pueblo y nosotros orgullosos de la ciudad”, explica Johan.

Pero, como dos caras de una misma moneda, el odio contrasta con la pasión y el amor hacia el equipo azul. De hecho, esa es la principal inspiración de Johan en los dos cantos que ha ayudado a crear dentro de la barra.

“Sale del alma, del corazón porque es lo que le inspira a uno el equipo, lo es todo en ese momento entonces se centra uno en el desahogo en esa canción”, explica Johan.

Una de sus favoritas nació en un momento que compartía con sus amigos en el Chorro de Quevedo y escucharon ‘Tuyo siempre’ de Andrés Calamaro: “Empezamos a sacarle el ritmo con lo que sentíamos. Se trata de algo que en ese momento exigimos que era que el equipo ganara y fuera campeón”.

Desde ahí, Johan en medio de su trabajo y en sus tiempos libres pulió la letra: “yo repetía, grababa, borraba, escribía hasta que llegué y la completé y entre todos la sacamos”.

Su orgullo es saber que la canción que él compuso hoy hace parte del repertorio de la barra Comandos Azules, y no solo eso, sino que fue grabada en el último CD e hizo parte del concierto de cumpleaños de la barra.

“Las canciones me genera nostalgia, se sienten muchas cosas, el verdadero amor cuando yo las escribí, y ahora, hace poquito en el concierto de los 30 años que cantaron una, se siente muy chimba, más que porque que yo la haya escrito, es porque mucha gente se identifica con la letra”, explica Johan.

Los cánticos usualmente son ‘covers’ de canciones populares, sobre todo de ritmos como el rock, el ska y la cumbia argentina, muy al estilo de las barras de ese país, pero siempre con el toque característico de la barra del Embajador.

Aunque para las grabaciones de los CD se realizan arreglos musicales más elaborados, la mayoría de canciones, al ser parte del espectáculo del Estadio son sencillas, y se tocan con los instrumentos propios de la barra: tambores, bombos, platillos y trompetas.

En cuanto a las letras, Johan cuenta que son inspiradas en el sentimiento y en las vivencias reales del equipo en la cancha. Las canciones cuentan historias vividas, memorias que nacen y renacen en cada partido y en cada garganta, y que se quedan grabadas en el corazón de la hinchada como las cicatrices de las batallas ganadas.

“Igual son situaciones que han pasado, la mayoría de canciones son situaciones reales, así como la mía cada una debe tener una historia diferente. Son muchas historias que se plasman en una canción, la gente se identifica en ese momento con esa canción y se desahoga”, dice Johan.

Sin canciones, no hay fiesta, y sin fiesta no hay un buen espectáculo, esa es la lógica detrás de toda esta gran puesta en escena: mientras el equipo se luce en la cancha, la barra se luce en la tribuna. Alientan, pero también crean, son la gran masa que se mueve con un solo corazón, que late al ritmo del tambor incesante de la barra. Aunque el partido dura 90 minutos, el amor a la camiseta dura toda la vida.

Anexo 2: “Nuestras armas son los rodillos, las brochas y los aerosoles”: ‘Manchas’, grafitero de la barra Comandos Azules



‘Manchas’ tiene manos gruesas y toscas. Nadie imagina que con ellas hace arte, una pasión que surgió en su vida hace más de 22 años, junto con su afición por su equipo del alma: Millonarios.

“Yo empecé con cositas pequeñas, como camisetas, tenis, poco a poco fui haciendo cosas más grandes como murales en paredes, y lo que hago hoy, que son trapos y banderas”, explica ‘Manchas’.

‘Manchas’ prepara cuidadosamente todo lo que necesita para su trabajo, prueba los colores en un viejo trapo que usa para limpiar el aerógrafo: su principal herramienta de trabajo. Su taller es sencillo, es un espacio casi vacío con dos grandes ventanales que dan luz al interior.

“Los grafitis de las barras son para mí una forma de desahogarse, una forma de encaminar una energía y mandar un buen mensaje, nosotros mandamos buenos mensajes, de respeto también, generamos un impacto en los parches”, afirma mientras continúa con su ritual de trabajo.

Tiene varias canastas donde almacena los aerosoles que necesita por color. Sus lienzos son sencillas telas blancas, que luego de que él haga magia en ellas, se convertirán en símbolos que la barra llevará al Estadio.

“La barra está compuesta por parches, entonces cada una manda a hacer sus trapos, y pues son diferentes”, explica, pero afirma que todas tienen algo en común: “La pasión por Millonarios, el amor por Millonarios, el sentido de pertenencia por la ciudad”.

‘Manchas’ usa un proyector para guiarse mientras realiza los dibujos en las grandes telas. En este momento proyecta una fotografía de un hincha. Aunque no quiere hablar mucho de la historia detrás de este trabajo, nos cuenta que es muy común que se usen imágenes de integrantes de la barra.

“La barra es una familia, son hermanos que se han conocido desde hace ya mucho tiempo. La barra ya está cumpliendo 30 años, entonces el hincha cuando pierde la vida siempre va a seguir siendo recordado por sus socios, por sus amigos. Las barras pintan a los caídos, a los que se han muerto. El trapo se convierte en una forma de llevarlos a la cancha, de hacerles un homenaje y seguirlos teniendo presente”, explica ‘Manchas’.

Sí, tal vez para algunos la tradición sea hacer una misa o un rosario, pero para los integrantes de la barra no hay mejor homenaje que recordar a sus muertos en el lugar del primer amor: el estadio. Las banderas son el símbolo de que la pasión por la camiseta va más allá de la muerte.

De hecho, ‘Manchas’ asegura que el escudo de los Comandos Azules, una calavera con dos huesos cruzados se refiere precisamente a ese sentimiento: “La calavera es el símbolo de que te alentaremos en esta vida la otra, es un lema de nosotros, igual la calavera representa muchas cosas, al final todos somos calaveras, a todos nos llega la muerte”, explica.

En otra esquina, ‘Manchas’ ya tiene un trapo casi terminado: dice en letras con puntas ‘La vagancia DC.’, tiene en el centro el escudo de Millonarios con las letras L y V, mientras que atrás se asoman dos mangos de cuchillos y dos tambores.

'Manchas' interpreta este escudo de muchas maneras: "Yo creo que esas son espadas, simbolizan la protección a los símbolos, se puede por ese lado, como la protección".

Las banderas son elementos de identidad de los "parches", por lo que muchos de ellos escogen imágenes visuales relacionadas con la rudeza y la violencia. Es una iconografía de vencedores, de guerreros, no de sumisión o de derrota. Siempre adelante, siempre alentando.

Pero el arte no está presente solo en el estadio. De hecho uno de los escenarios más importantes para el grafiti barrista está en los parques y los barrios, donde los muros son testigos de la batalla por el dominio en el territorio.

"En los barrios, el mural del barrista es expresión, es folclore, cultura, tradición, tradición de la gente pintar sus parques, pintar su pedazo, es una forma de marcar el pedazo, marcar el territorio de donde es el parche", afirma 'Manchas'.

Aunque muchos de estos grafitis son murales con un gran trabajo y elaboración detrás, otros son solo letras o tags, hechas con el estilo característico de las barras: letras puntiagudas, que al ojo del transeúnte desprevenido pueden parecer más rayones que expresiones artísticas.

Los grafitis en este contexto se convierten en indicadores de la presencia de las barras en el territorio: "hay barrios que son de nosotros, otros que son de los rojos, y así. A veces vienen los de la otra barra y lo rayan, entonces toca responder", explica 'Manchas'.

Y la respuesta se da también usando los 'trapos' y las paredes como medio de comunicación: "Nosotros somos los más grandes, la barra pionera de Colombia es los Comandos Azules, entonces les damos el mensaje de que obviamente nosotros somos el papá y ellos son nuestros hijos, eso uno siempre se lo recuerda por medio de una bandera, un mural, por medio de esos medios de comunicación".

Entonces, los elementos visuales de las barras también se convierten en un escenario donde se juega la violencia simbólica, una lógica de la defensa y el ataque,

de ser superiores, y de no permitir que las barras de otro equipo se apoderen de los espacios conquistados.

Por su parte, 'Manchas' está orgulloso de su trabajo. Siente que ha logrado aprender y avanzar en su arte desde sus inicios hasta hoy y que ha logrado grandes cosas, como la elaboración de un mural dentro del Estadio, en la tribuna norte.

“Hemos hecho cosas chéveres que han marcado, hemos dejado una herencia artística, sembrar un granito de arena en los chicos a los que les gusta el arte, que no es solo pelea y cuchillo, sino que es una cultura futbolera. Las armas de nosotros son los rodillos, las brochas y los aerosoles”, afirma.

'Manchas' sigue trabajando con el objetivo de cambiar poco a poco el imaginario que el común de los ciudadanos tiene de las barras, y que haya siempre un espacio para el arte gráfico en medio de una de las fiestas más lindas de la capital: el fútbol en el estadio El Campín.

Anexo 3: “Desde que me dieron en la jeta entendí que tocaba a los golpes”: ‘Chiqui’, barrista de Comandos Azules

9 de diciembre de 2021

Estadio El Campín

El estadio El Campín de Bogotá es más grande que un espacio físico de 105 metros cuadrados, este escenario deportivo tiene por lo menos unas cinco cuadras a la redonda con grafitis, colores, olores, sonidos y significados en cada pared y cada esquina.

Caminando por una de estas cuadras de acceso al Estadio que cada vez es más restringido con barreras negras de metal y policías en caballos de dos metros, buscaba entre una muchedumbre vestida de azul a uno de ellos, 'Chiqui', como es

llamado en el estadio. Él también tenía una camisa azul con una cachucha, como la mayoría, tenía tatuajes y tenis, lo que aumentaba la dificultad para encontrarnos.

Una llamada, que por poco no entra sirvió para ubicarlo en una de esas esquinas, esquivando a cientos de personas. Dentro de un bar, al fondo, estaba él con su pequeño grupo de compañeros de la barra, en el punto de encuentro por excelencia de los Comandos Azules, porque si hablamos de otras barras del mismo equipo de fútbol, los sitios de encuentro cambian, y están a varios metros de conflicto de distancia, barreras invisibles que no se pueden sobrepasar.

Una cerveza obligada es el inicio de todo un recorrido para ingresar al estadio... Lo primero es atravesar toda una pared, la pared más veces pintada de Bogotá, cada que hay un partido una barra distinta pone los colores y los símbolos de su equipo. A los ocho días vuelve otra barra y pone otra pintura encima, la chorreada pared es como un muro de contienda fría entre las barras bravas bogotanas: "esa pared no puede estar roja y menos verde, cuando llegue el equipo al Estadio", afirma 'Chiqui'. Es por esto que la barra embajadora siempre está pendiente que esté pintada con los colores de Millonarios, los tradicionales azul y blanco.

'Chiqui' ha estado en la barra desde la adolescencia. Mientras toma su cerveza recuerda con nostalgia sus inicios cuando estaba en el colegio Agustiniiano, y el afán de tropel se combinó con la pasión por el fútbol, especialmente por Millonarios.

"Yo estudié en un colegio del centro que es el Agustiniiano, solo de manes, entonces teníamos peleas ásperas, toda esa adrenalina fue chévere llevarla al Estadio. Desde que me dieron en la jeta entendí que tocaba a los golpes, desde el colegio incluso, le toca a uno así, si uno no se para después lo agarran de huevón, pero en esa época no había cuchillo, entonces era chévere", afirma 'Chiqui'.

'Chiqui' sintió desde muy joven que el Estadio era su lugar en el mundo, tanto que decidió dejar de vivir con su mamá, con la que no tenía una buena relación, y empezó a quedarse con su tía, que vivía al lado del Campín.

'Chiqui' vivió muchas primeras veces dentro de la barra. Recuerda la primera vez que un capo de los Comandos le robó la camiseta original que le habían regalado, y

también el primer tropel, una experiencia que nunca se olvida, porque queda grabada en la memoria, en el corazón, y en el cuerpo.

"La primera vez que me dieron una paliza ni la hijueputa fue en un partido contra Nacional. Ahí recién se inventaron los parches y mi parche era los de 'la 14', porque vivíamos ahí en la 14 con 18 en el Restrepo. Todos iban para el sur, pero yo tenía que irme hasta Colsubsidio a donde mi mamá. Cuando yo escucho que cantan y volteo y veo solo camisetas de Nacional, me torcieron el tabique, me fracturaron un pómulo, dos costillas fracturadas, yo tenía 16 años", recuerda 'Chiqui'.

Luego del colegio, 'Chiqui' llevó la idea de la barra a la Universidad, donde comenzó a reclutar nuevos miembros para su parche: "nosotros fuimos los que llegamos a la Universidad Central a montar la película de la barra. Íbamos hablando con lo que sabíamos que eran de Millos, solo había un chino ahí de América, pero le dimos como 4 veces la paliza y ya", explica.

El tropel siempre hizo parte de su historia como barrista. Para él, era parte de lo que tenía que vivir por defender a su equipo, y por demostrar que son los mejores, los de más aguante, tanto dentro como fuera del Estadio.

"Antes nos citamos para pelar con grafitis en la pared. Los manes de otras barras nos escribían para vernos en tal lugar y contestamos, y allá llegábamos con toda", afirma.

Aunque siempre los puntos eran esporádicos, a veces había ya espacios definidos por tradición para medir con puños los "huevos" de los integrantes de la barra: "El punto de encuentro era en la Matera 3, después la hicieron quitar, ahí eran las peleas, entonces la quitaron y nos cambiábamos de sitio", explica 'Chiqui'.

La Matera 3 era un espacio dentro del Parque San Luis, que está ubicado en inmediaciones del estadio El Campín, que fue el escenario de encuentros violentos entre barras de Millonarios, Santa Fe y Nacional, principalmente.

"Nos hacíamos en el tablero del Campín, y alrededor del Campín en el parque San Luis, era el único parche que estaba alrededor del Estadio, la particularidad de otros parches que son del mismo barrio y son vecinos, entonces si llega a caer alguno, entonces la reacción se puede hacer de manera inmediata".

A los enfrentamientos con otras barras se va, dispuesto a todo: "uno nunca va con la mentalidad de salir cascado, no todas se ganan, pero tampoco se pierde", afirma 'Chiqui', pero aún para los barristas más veteranos, el costo de la guerra es difícil de asumir:

"Para mi enero es un mes maldito, el año pasado me mataron a Fino y a Silvestre en zona cuarta y en zona sexta y este año ya me mataron a 'Yeye' en Kennedy, los rojos", recuerda con tristeza 'Chiqui' al hablar de sus compañeros caídos en medio de los enfrentamientos.

Pero la violencia es una realidad innegable, de la que es difícil escapar a pesar de los esfuerzos institucionales y de los mismos miembros de la barra que quieren cambiar los estereotipos alrededor de su colectivo.

"Nuestra barra es una de las tres más peligrosas del país, supuestamente, está catalogada si por la cantidad de gente que la conforma. Es que entre más grande es, más difícil es controlar a todos los integrantes. Las barras más grandes son Nacional, América y Millonarios. Nosotros tenemos por ahí 2 mil personas, y hay muchos que no están caracterizados".

Para 'Chiqui', las canciones que entonan los hinchas en el Estadio son un reflejo de esa historia de pasión, de amor por la camiseta, pero también de violencia y de 'aguante'. Son como la memoria viva de todo el recorrido de los Comandos, de su historia, de sus glorias y triunfos.

"Hay cosas que pasaron, digamos una vez corrimos aquí a los rojos entonces hay una canción que dice eso, hay varios que tienen que ver con eso. Tenemos canciones específicas para algunos equipos con los que hemos tenido problemas como Nacional, América, pero no es para cantársela a ellos, es para dejar en la historia que eso pasó, como un libro", explica 'Chiqui'.

Hoy en día, la violencia se ha tomado un nuevo espacio: el internet y las redes sociales. 'Chiqui' asegura que este ha sido un factor fundamental que ha empeorado la relación entre los miembros de diferentes barras, y aún, entre miembros de la misma hinchada.

"Ahora es diferente porque las redes sociales incrementan el conflicto en un 1000 por ciento, cualquier chino se siente con 10 pelotas detrás de un computador, y eso habla la poesía más aleta del mundo y a la hora del té, pues nada", explica.

Pero, por otra parte, ya las barras no tienen una estructura tan rígida, y han aprendido de los errores del pasado, que los habían condenado a una espiral de violencia y venganza que dejó muchas víctimas a su paso.

"Ahora somos más evolucionados, porque antes nos debíamos a un capo, el capo de la barra, yo creo que relacionarse con el club y que fuera el dueño de uno de los parches más violentos no era algo bueno", afirma. Otra de las grandes enseñanzas es la autogestión, lo que le ha dado a la barra la independencia del cuerpo directivo del Club.

"Para nosotros es un orgullo decir que ya no recibimos nada del equipo, tenemos autonomía, podemos protestar, pelear, joder, montar la película porque no nos pueden cortar el chorro de nada, nuestros recursos son gestionados", afirma.

A pesar de los cambios, la pasión por la camiseta sigue intacta, aunque en la actualidad la hinchada le pide al equipo mejores resultados, así como la tan anhelada Copa Libertadores que ha sido esquiva para los embajadores.

"Hay cosas que van cambiando, antes era: aunque ganes o pierdas, ya no, ahora es que gane o gane, porque no vamos a estar otros 20 años sin estrella, además porque ya no somos el más veces campeón", puntualiza 'Chiqui'.

'Chiqui' hoy representa a una hinchada que lo ha dado todo por su equipo, y que espera, algún día, poder volver a gritar que Millonarios es el más veces campeón, porque Dios creó el Cielo y Millos, le puso las estrellas.

Bibliografía

- Reguillo Cruz Susana. (2000), Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto. (14-29)
- Izquierdo Bermúdez Óscar L. (2020), Acercamiento a las Barras Bravas de Argentina. La violencia en el fútbol. (9)
- Castells Manuel (1999), El poder de la identidad. ()
- Segura Lesly y Valencia Juan Camilo. (2011), ()
- Eco Humberto. (1994). Signo
- García Landa José Angel. (2004). Los conceptos básicos de la narratología
- Teun A. Van Dijk. (2011). Sociedad y discurso (401)
- Wunenburger Jean-Jacques (2008). Antropoligía del imaginario ()
- Barthes Ronald (1993). La aventura semiológica. ()
- Del Valle Gispert David. (2017). La violencia que surge entre los aficionados al fútbol: El fenómeno hooligan https://www.academia.edu/35722927/El_fenomeno_hooligan
- Morir por Platense. Adversidad y temporalidad como estructuras perceptivas en una hinchada de fútbol <https://1library.co/document/zww51pgz-morir-platense-adversidad-temporalidad-estructuras-perceptivas-hinchada-futbol.html>
- Czesli Federico. (2014) El “aguante”: una identidad corporal y popular <https://www.redalyc.org/pdf/1795/179514533020.pdf>
- Moreira María Verónica. (2007). Etnografía sobre el honor y la violencia de una hinchada de fútbol en Argentina <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/mis/wp->

<content/uploads/sites/126/2020/04/P.3-Moreira-V.-Etnografia-sobre-el-honor-y-la-violencia.pdf>

- Czesli Federico. (2014). La hinchada platense, alteridades y territorios https://www.academia.edu/49985150/La_hinchada_de_Platense_Alteridades_y_territorios
- Szlifman, Javier. (2013). Violencia en el fútbol. Investigaciones sociales y fracaso políticos <https://www.redalyc.org/pdf/133/13343542010.pdf>
- Zambrano Ayala William Ricardo y Salaza María Concepción. (2014). Las barras de fútbol: prácticas comunicativas, identidad y cultura de los Comandos Azules y la Guardia Albirroja' <https://repository.udca.edu.co/bitstream/handle/11158/2776/81%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bolaños Diego Fernando. (2013). Mitos y rituales en la tribu urbana Barón Rojo Sur, barra seguidora del club de fútbol América de Santiago de Cali' <http://borromeo.kennedy.edu.ar/Articulos/Bola%C3%B1osbaronrojosur.pdf>
- Gilbert Durand. (1968). La imaginación simbólica.
- Silva Armando, (1992) Imaginarios urbanos p. 19.
- Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas: El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GOLDMANN, Lucien (1975). *Marxismo y Ciencias Humanas*. Argentina: Amorrurtu Editores, 288 pp.
- Szlifman Javier. Revista Libero. El crimen que dio nacimiento a las barras bravas argentinas. <https://revistalibero.com/blogs/contenidos/el-crimen-que-dio-nacimiento-a-las-barras-bravas-argentinas>
- Artículo BBC Mundo (2005). De los Hooligans a las Barras Bravas. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/newsid_4371000/4371158.stm
- Fandos Isaac (2026). El nacimiento del hooliganismo. <https://www.vavel.com/es/futbol-internacional/2016/06/14/658775-el->

[nacimiento-del-hooliganismo.html#:~:text=El%20t%C3%A9rmino%20hooligan%20comenz%C3%B3%20a,de%20Inglaterra%20a%20una%20crisis.](#)

- Grabia Gustavo. Artículo Infobae (2020). Emboscada y banderas incendiadas: así fue la batalla entre los barras argentinos y los hooligans ingleses en el Mundial de México 1986 <https://www.infobae.com/deportes/2020/06/22/emboscada-y-banderas-incendiadas-asi-fue-la-batalla-entre-los-barras-argentinos-y-los-hooligans-ingleses-en-el-mundial-de-mexico-1986/>