



Identidad visual y discriminación social: identidades corporales basadas en el diseño y la visualidad

Alma Barbosa Sánchez

✉ lunatzin@yahoo.com

id <https://orcid.org/0000-0001-5958-7756>

Introducción

Desde la perspectiva sociológica, resulta interesante examinar la problemática de la discriminación social en México que involucra la condición racial, la indumentaria y la estética corporal de las comunidades juveniles y la población indígena. Específicamente, se aborda el caso de las comunidades juveniles de emos y punks, así como la discriminación de la población indígena, a través de su indumentaria y condición racial.

En cada contexto cultural, la indumentaria y estética corporal adoptan significaciones particulares en función de los géneros, la edad, las clases y las ideologías sociales, de esta manera, se gestan convenciones sociales que imponen modalidades de verse y ser visto. En esta perspectiva, el análisis de la discriminación social se fundamenta en el concepto de identidad visual, considerando que cada individuo describe y representa su identidad social, a través de las significaciones culturales involucradas en su indumentaria y estética corporal. Por lo tanto, la identidad visual constituye un parámetro de reconocimiento de las identidades sociales. Consecuentemente, la problemática de la discriminación social se manifiesta en la dimensión visual de las identidades sociales.

El propósito de la reflexión sociológica es destacar la relevancia de la imagen personal, como detonante de la discriminación social que padecen distintos sectores de la población en México. De ahí que se proponga de manera inédita la categoría de análisis: *identidad visual*, referida a los atributos físicos, la condición racial, la indumentaria y la estética corporal que, en conjunto, integran la imagen pública de todo individuo o grupo social. La identidad visual no solo constituye un parámetro de reconocimiento de semejanzas y diferencias sociales; de afinidades y antagonismos culturales. También resulta definitoria de relaciones sociales favorables o conflictivas, incluyentes o excluyentes. El refrán popular: “cómo te ven, te tratan” justifica el juicio o prejuicio que se formula a las identidades visuales en la problemática de la discriminación social.

Sin duda, el comportamiento discriminatorio da lugar a relaciones sociales conflictivas, a la vez que promueve la cultura de la intolerancia hacia

las alteridades, como se advierte en el rechazo, exclusión y estigmatización social de los individuos a causa de su indumentaria, estética corporal y condición racial. La praxis discriminatoria no solo constituye una censura a la identidad visual de los otros, también connota la reprobación de su identidad social.¹ Lo anterior, considerando que toda colectividad representa y significa simbólicamente su pertenencia a una colectividad dada, a través de las significaciones culturales manifiestas en su indumentaria y estética corporal. Consecuentemente, la praxis discriminatoria estigmatiza las identidades visuales concomitantes a las identidades sociales. A la vez, constituye una censura implícita a los individuos o grupos sociales que no someten su identidad visual a los códigos de la cultura hegemónica.

Con estos antecedentes se ejemplifica cómo opera la discriminación social que se ejerce estigmatizando las identidades visuales de colectividades en condición de precariedad económica y vulnerabilidad cultural.

Inicialmente, se expone el caso de las comunidades juveniles de la Ciudad de México que padecen la marginalidad y discriminación social, pero que no están exentas de reproducir conductas intolerantes hacia la identidad visual ajena. Como ejemplifican los grupos de “Emos” y “Punks”, protagonistas de actos discriminatorios entre sí, así como de un enfrentamiento público; destacando la influencia de la cultura de la intolerancia, aun entre comunidades que experimentan la praxis discriminatoria de la cultura hegemónica, por no someter su identidad visual a códigos impuestos.

La discriminación social hacia los individuos que portan tatuajes corporales se ejemplifica con el testimonio de Víctor y Adrián, habitantes del popular barrio de Iztapalapa (Ciudad de México). Ellos reprobaban la discriminación de que son objeto, a la vez que demandan el respeto a su identidad visual.

Por su condición racial, su cosmovisión cultural, la praxis de sus lenguas originarias y su identidad visual; la población indígena ha estado sometida a una severa e histórica discriminación social y pauperización económica.

1. *Como categoría de análisis, la identidad social está referida al proceso de construcción del universo cultural de una comunidad dada, en función de la percepción que tiene de sí misma y de sus diferencias respecto a otras comunidades. De hecho, existe un principio de semejanza y distinción entre los miembros de la colectividad que permite reconocer tanto sus afinidades como sus diferencias. El principio de semejanza posibilita la identificación de lo individual con lo colectivo y la construcción de un universo cultural común. De manera inversa, el principio de distinción constata las diferencias con respecto a los “otros”, dentro de sus diversas prácticas y universos culturales, de tal manera que se establecen relaciones de distinción en función de lo que no es semejante. En suma, la identidad social es autopercepción y auto diferenciación, resultado de un proceso dialéctico entre la capacidad que tienen los diversos actores sociales de reconocerse y distinguirse de los otros.*

2. *Roland Nigh (2001) señala que una de las características de esta región chiapaneca, denominada Los Altos de Chiapas por su estructura montañosa, una altitud que oscila entre los 1.200 y los 2.400 msnm, amplios valles de difícil acceso y clima frío, es: "la convivencia entre dos grupos culturales diferentes: indios y ladinos o mestizos. El término ladino, cuyo significado cultural es 'hábil' o 'mañoso', se aplicó originalmente a los habitantes de San Cristóbal de las Casas, ciudad fundada por los españoles en 1528 en la parte central del estado. Actualmente, los ladinos son más bien los mestizos. En realidad, el término ladino no es de aplicación exclusiva al grupo mestizo, porque ya no solamente los 'blancos' son ladinos sino también hay 'indios' ladinos" (p. 3). Cuando se emplea el calificativo despectivo de ladino se hace referencia a la filiación cultural y étnica no indígena. De la misma manera se aplica a los actores indígenas que reniegan de su comunidad de origen.*

A fin de ilustrar la estigmatización cultural de los actores indígenas, cuando portan su indumentaria tradicional en los centros urbanos, se expone el caso de los miembros de las comunidades mayas que radican, laboran o estudian en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. En esta región chiapaneca, la población de tzotziles y tzeltales se caracteriza por preservar su ancestral y refinada indumentaria artesanal. De ahí que su presencia en la ciudad de San Cristóbal de las Casas sea motivo de estigmatización y discriminación por parte de la población mestiza que detenta el poder económico y político.²

En contraste, se exponen dos casos relevantes de agentes de la intelectualidad mexicana que han contribuido a la reivindicación cultural de la condición racial e identidad visual de la población indígena, como ejemplifica el director cinematográfico Alfonso Cuarón, quien seleccionó a la joven indígena oaxaqueña Yalitza Aparicio para protagonizar la película *Roma* (2018). Por su desempeño actoral, Aparicio fue nominada a los premios Oscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas estadounidense. De esta manera, Cuarón no solo reivindicó la presencia protagónica de la alteridad indígena en su obra fílmica, implícitamente, también confrontó el endémico racismo de la cultura hegemónica mexicana.

El testimonio de Aparicio da cuenta de una toma de conciencia de las oportunidades de desarrollo social y cultural que merece la población indígena. Finalmente, se aborda el antecedente excepcional de reivindicación de la identidad visual indígena, a través de la pintora Frida Kahlo, quien portó y representó en su obra la indumentaria y estética corporal indígena, a contracorriente de la cultura hegemónica de su época. A través de estos casos, se ilustra la relevancia de la identidad visual de las comunidades, en la interacción social y la problemática de la discriminación social.

La identidad visual: representación simbólica de la identidad social

En conjunto, la indumentaria y la estética corporal constituyen signos identitarios, afines a la comunicación visual y a la catalogación de jerarquías sociales. Con mayor precisión, connotan la concepción del mundo social que profesan los agentes sociales, como fundamento de su identidad social. Invariablemente, la identidad visual forma parte de un incesante ejercicio de reafirmación y representación de la identidad social. Bourdieu (1990) destaca:

La teoría más resueltamente objetivista debe integrar la representación que los agentes se hacen del mundo social y, más precisamente, su contribución a la construcción de la visión de ese mundo y, por lo tanto, a la construcción de ese mundo por medio del *trabajo de representación* (en todos los sentidos del término) que efectúan sin cesar para imponer su propia visión del mundo o la visión de su propia posición en ese mundo, de su identidad social. (p. 210)

Las convenciones culturales que rigen la indumentaria y estética corporal promueven modalidades de verse y ser visto socialmente, así como juicios de valor que oscilan entre lo correcto e incorrecto, la uniformidad y la singularidad, la belleza y la fealdad, la ortodoxia y la heterodoxia, entre otros contrastes binarios.

Todo sistema indumentario constituye un parámetro de clasificación social que se rige por códigos de distinción en función de los géneros, las edades, las clases y las ideologías sociales. De igual manera, la estética corporal se sujeta a códigos culturales que tipifican la posición que se ocupa en el espacio social; a la vez que legitiman prácticas que modifican la apariencia física mediante diversas técnicas, ya sea, de pigmentación (maquillaje, tatuaje y coloración capilar) o de intervención directa (perforaciones, escarificación, cirugías, entre otras).

Sin duda, la percepción visual forma parte de un proceso cultural de reconocimiento de códigos y significaciones involucradas en la indumentaria y la estética corporal. John A. Walter y Sarah Chaplin (2002) describen:

Los observadores no son simplemente un par de ojos; tienen mentes, cuerpos, géneros, personalidades e historias. Los ojos de un bebé puede que sean “inocentes”, pero esta fase no dura mucho tiempo. Los niños aprenden rápidamente a ver y a convertirse en seres sociales: aprenden a hablar una lengua (una “lengua materna”, que nombra y clasifica la realidad de una forma específica) y adquieren conocimiento del mundo y del conjunto de imágenes previamente existentes. Este conocimiento informa y modula su visión; hace posible reconocer y comprender. En este nivel, se puede explicar la diferencia entre los términos “visión” y “visualidad”. Los teóricos han explicado que el primero se refiere a un proceso físico/fisiológico en que la luz impresiona los ojos, mientras que el segundo hace referencia a un proceso social: la visualidad es la visión socializada. (p. 41)

En su dinámica, la percepción visual demanda un acto reflexivo; un conocimiento específico y socializado de catalogación y reconocimiento de las identidades visuales que corresponde a determinadas identidades sociales. Por su capacidad de clasificar estilos de vida e interpretaciones del mundo social, la percepción visual se inscribe en un proceso de construcción cultural.

De hecho, tal trabajo de categorización, es decir, de explicitación y de clasificación, se realiza sin cesar, en todo momento de la vida diaria, en ocasión de las luchas que oponen a los agentes en cuanto al sentido del mundo social y de su posición en ese mundo, de su identidad social, (...) No es casual que *kategoresthai*, de donde provienen nuestras categorías y categoremás, signifique acusar públicamente. (Bourdieu, 1991, p. 212)

Los observadores no necesitan más que estar familiarizados con el repertorio de identidades visuales, para saber cómo responder ante sus significaciones identitarias. Todo desconocido proporciona de manera inmediata la descripción de su posición y actividad en el mundo social, a través de su indumentaria y estética corporal:

En suma, puesto que la realidad que interesa al individuo no es perceptible en ese momento, este debe confiar, en cambio, en las apariencias. Y, paradójicamente, cuanto más se interesa el individuo por la realidad que no es accesible a la percepción, tanto más deberá concentrar su atención en las apariencias. (Goffman, 1996, pp. 265-266)

Entre desconocidos, el intercambio de miradas propicia la lectura de las significaciones culturales involucradas en la indumentaria y estética corporal, dando paso a una modalidad primigenia de interacción social. De esta manera, los actuantes anticipan el carácter que adoptará la interacción social: “permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada” (p. 13).

La identidad visual de un desconocido suscita un juicio *a priori* que condiciona la interacción social mediante actitudes y conductas empáticas o conflictivas: “Cuando la interacción que se inicia por ‘primeras impresiones’ es en sí meramente la interacción inicial en una amplia serie de interacciones que involucran a los mismos participantes” (p. 23).

A través de las significaciones culturales de los sistemas indumentarios y estético corporales, las identidades sociales se reconocen afines o incompatibles en sus estilos de vida e interpretaciones del mundo social. Reiteradamente, los agentes sociales libran batallas culturales donde defienden su interpretación de mundo social, a través de su identidad visual. Basta recordar el caso de la escritora francesa George Sand (Aurore Lucile Dupin de Dudevant, 1804-1876), quien desafió las convenciones culturales de su época al adoptar la indumentaria masculina, para

3. Héctor Castillo Berthie (2002) *caracteriza la identidad de los jóvenes pertenecientes a estratos sociales en condición de pobreza extrema e integrantes de bandas o comunidades marginales, a partir de: "su vestimenta, su lenguaje, su gusto por el rock, el consumo de drogas (inhalantes, especialmente) y distintas formas de violencia y rechazo a lo establecido por la sociedad"* (p. 8). *Particularmente, instituyen sus diferencias y semejanzas a través de indumentarias y ornamentación corporal distintivas. Asimismo, agrega: "El rock es la música preferida por las bandas de los estratos populares de menores ingresos, las 'tocadas' constituyen un mundo de socialización cultural popular, de evasión, de catarsis y reforzamiento de esa identidad propia, agresiva, hostil"* (p. 9). *Su interpretación del mundo social se caracteriza por "la falta de esperanza en el futuro; la apatía que crea el sobrevivir en una situación de penuria económica; el refugio individual escudado en el espacio colectivo de la banda que no evita la introversión; la crisis personal, el consumo de drogas y la creación de conductas delictivas que, muchas veces, hacen de ellos mismos sus propias víctimas"* (p. 9).

significar estar a la altura de las capacidades masculinas y destacar que, en la sociedad patriarcal, el respeto social está condicionado por la portación de pantalones. De igual manera, la lucha del movimiento homosexual defiende aguerridamente su derecho a la adopción de la indumentaria masculina o femenina de acuerdo con sus preferencias de género. Estos actores sociales adoptan una interpretación del mundo social, en función de sus demandas de respeto social, sin sujetarse a los códigos culturales que se imponen a la identidad visual.

En la sociedad mexicana, la intolerancia, rechazo y discriminación hacia la condición racial; además de la indumentaria y la estética corporal de las comunidades juveniles e indígenas que padecen marginación social y precariedad económica; ejemplifica la problemática de la discriminación social que se caracteriza por estigmatizar las identidades visuales de dichas comunidades sociales en México.

Emos y punks

En la ciudad de México, los jóvenes que padecen precariedad económica y marginación social manifiestan sus afinidades estéticas e ideológicas mediante su pertenencia a múltiples y diversas comunidades o bandas: *punks, darks, emos, góticos, eskatos, metaleros o chavos banda*.³ Cada comunidad juvenil representa su identidad particular y la posición que ocupa en el espacio social mediante la construcción de una identidad visual única e inconfundible. Sus integrantes se rigen por la heterodoxia y el principio de semejanza en su indumentaria y estética corporal, con el propósito de evidenciar y simbolizar que comparten una misma interpretación de sí mismos y del mundo social.

En su interacción social, estas comunidades juveniles no están exentas de manifestar intolerancia entre sí, a causa de sus diferencias identitarias. El conflicto se gesta cuando una comunidad reprueba y demuestra la indumentaria y la estética corporal de otra comunidad. Entonces, los jóvenes se involucran en batallas ideológicas, donde combaten concepciones del

mundo social representadas por la identidad visual. Un caso ejemplar es el enfrentamiento público que protagonizaron los *punks*⁴ y los *emos*⁵ a causa de sus respectivas identidades visuales.

La estética corporal de los *emos* se caracteriza por representar una condición depresiva mediante el flequillo que cubre uno o ambos ojos. Frecuentemente, delinean una lágrima sobre el rostro. Portan pantalones de mezclilla ajustados y tenis coloridos. Cuando manifiestan preferencia por la indumentaria oscura se identifican como *emodarks*. En contraste, sus adversarios, los *punks*, portan botas tipo militar, pantalones ajustados, chamarras con estoperoles y parches; su cabello luce una cresta de colores que evoca la estética de los mohicanos. Interpretan el mundo social, considerando que el sistema social manifiesta un carácter opresor. De ahí su actitud rebelde y desafiante.

Una joven *punk* explicita las significaciones identitarias de la indumentaria y estética corporal:

Las botas son porque el movimiento punk comenzó con los obreros... que utilizaban estos zapatos..., los estoperoles significan balas que están incrustadas en tu cuerpo, las balas que te ha dado el sistema... tengo heridas en todo tu cuerpo [sic]. La moha, se llama [así] porque hubo un grupo indígena, los mohicanos y los punks comenzaron a usar moha para estar en solidaridad con esos grupos y ahora ya se agarra como una antiestética. (citada en López Cabello, 2013, p. 6)

En 2008, los *emos* recibieron amenazas de agresión por medio del correo electrónico y las redes sociales, que atribuyeron a los punks. Con este antecedente, ambas comunidades se congregaron en la Glorieta de Insurgentes de la ciudad de México, para confrontarse. La intolerancia hacia la identidad visual del adversario ocupó el centro de la disputa entre ambos bandos. Uno joven emo manifestó:

4. *A finales de la década de 1980, los jóvenes pudientes de México introdujeron la música de los grupos de punks ingleses. Posteriormente, los jóvenes de los estratos populares adoptaron este tipo de preferencia musical, así como su respectiva indumentaria y ornamentación corporal. El promotor musical, Vicente Mena, describe el carácter disidente de este movimiento: "El encuentro con el punk en su momento supuso un choque: su música era completamente diferente a lo que había escuchado hasta entonces y sus letras me hacían pensar. Al final, el punk se convierte en una manera de mirar o de ver el mundo que te aleja del sentir común, de aceptar lo que viene impuesto y de seguir las convenciones. Es mucho más interesante salirte del camino y aprender sobre la marcha, tratando de ser lo más coherente posible con lo que crees y crítico con todo lo demás" (citado en Padilla, 2019).*

5. *José Manuel Valenzuela Arce (2009) documenta que la identidad visual de los emos adopta un sentido andrógino y está influida por las series de dibujos animados: "rinden homenaje al atuendo de personajes animados muy populares como: Las marionetas de Plaza Sésamo, La Pantera Rosa, Jack (The Nightmare Before Christmas), los Ositos Cariñositos, Daria, South Park, Hello Kitty caricaturas*

manga aparecen en camisetas, bolsas, cinturones, muñequeras, botones y sudaderas. Las calaveras, corazones rotos y estrellas son otros símbolos con los que se identifican plenamente. [...] Hombres y mujeres vistren pantalones y sudaderas y calzado muy similar; ambos se maquillan los ojos, usan mucho delineador negro y se blanquean la cara [...] Ser delgado es algo casi obligatorio" (p. 31). En su identidad visual connotan su interpretación del mundo social que se caracteriza por considerar a la vida como: "deprimente, sin sentido y sufrida" (p. 31).

Ya estamos cansados de que siempre seamos los pinches *emos* pendejos. Si me jalan de las greñas, al pedo que me les pongo, porque ya estamos hartos de que al caminar por la ciudad siempre nos critiquen "por nuestros pantalones apretaditos". (citado en Quintero, 2008, p. 37)

Por su parte, los *punks* consideraron que su identidad visual era imitada por los *emos*; a quienes catalogaron de depresivos, consumistas, individualistas, superficiales y carentes de una ideología contracultural. En suma, los *punks* manifestaron intolerancia hacia la interpretación del mundo social enarbolada por los *emos*. La Comisión Nacional de Derechos Humanos de México (2009) informó:

Los argumentos de agresión se basaban en la invasión de espacios pertenecientes a los *punks* o *darketos* y en la copia de la identidad, porque — dicen éstos— son una copia de los *punks* y carecen de identidad e ideología propias, siendo etiquetados como superficiales, consumistas, depresivos, individualistas y de no representar un movimiento contracultural, sino una moda. (p. 7)

Con el propósito de contener el enfrentamiento público entre *emos* y *punks*, los integrantes del cuerpo policiaco cercaron el lugar. En el momento de máxima tensión entre los combatientes juveniles, sorpresivamente, hizo acto de presencia un grupo de jóvenes ajenos al conflicto. Su identidad visual delataba su pertenencia a la Sociedad Internacional para la Conciencia de Krishna que predica una variante religiosa del hinduismo, con fundamento en la devoción al dios Krisna. Los miembros de esta agrupación, conocidos coloquialmente como Hare Krisna, se caracterizan por la cabeza rapada y portar túnicas color naranja de acuerdo con su misión proselitista.

Así, irrumpieron en el escenario del conflicto, mientras interpretaban cantos con el acompañamiento de sus instrumentos musicales. La presencia inusitada de estos jóvenes provocó el asombro y desconcierto entre todos los presentes, contribuyendo a calmar los ánimos y conjurar una cruenta batalla campal entre *emos* y *punks*. Particularmente, los jóvenes Hare Krisna procedieron conforme a su filosofía religiosa representada simbólicamente

por su identidad visual, concitando la pacificación. Consecuentemente, el comportamiento de los actores sociales resulta concomitante con su identidad visual.

No resulta excepcional que estas comunidades juveniles manifiesten intolerancia entre sí, toda vez que en la sociedad mexicana dominan parámetros culturales discriminatorios e intolerantes hacia las alteridades. La Encuesta Nacional sobre Discriminación (2017) reportó:

De la población que declaró haber sido discriminada por al menos un motivo en el último año, 53.8 por ciento indicó que se debió a su apariencia física, que incluye la forma de vestir, el peso o la estatura y el tono de piel. Los siguientes motivos más reportados son las creencias religiosas (28.7%), la edad (26.4%) y la manera de hablar (21.9%). Cuando se analizan las diferencias entre hombres y mujeres, se observan algunas variaciones significativas. Los hombres reportan, con mayor frecuencia que las mujeres, haber sido discriminados por la apariencia física, la edad, el lugar donde viven, la manera de hablar y el nivel socioeconómico. (Conapred, 2017, p. 112)

Cotidianamente, los jóvenes enfrentan el acoso de los cuerpos policiacos y la desaprobación de su identidad visual, en el núcleo familiar, como describe Christian Omar Toledo Larriva, integrante de la comunidad *punk*: “A veces por vestir con chamarra de piel y estoperoles te detenía la policía, llegabas a casa y tus padres te regañaban por las fachas en las que andabas, no les gustaban tus pelos de colores ni lo ruidoso de tu música” (citado en Jurado Cano, 2020).

Incluso, la propia comunidad *punk* reprueba a los miembros que no se ajustan a los códigos de la indumentaria y estética corporal establecidos, como atestigua Christian Omar Toledo: “Me tocó el movimiento en donde si ibas a un lugar punk sin la vestimenta acorde eras objeto de burlas, incluso un día un locatario del [mercado del] Chopo me dijo ‘a ti no te vendo, porque eres fresca’” (citado en Jurado Cano, 2020).

Al norte de la ciudad de México se localiza el mercado del Chopo, espacio de comercialización de indumentaria, accesorios y productos musicales que satisfacen las demandas de las identidades visuales de las distintas comunidades juveniles. Ahí, la industria cultural ofrece indumentaria y accesorios corporales elaborados a la medida de la heterodoxa estética de sus clientes *punks, darks, emos, góticos, eskatos, metaleros o chavos banda*. De esta manera, cumple con sus finalidades mercantiles y colabora en la construcción de las identidades visuales de estas comunidades juveniles. En lo general, los actores sociales presuponen que su identidad visual es resultado de una elección no condicionada socialmente, como ejemplifica el testimonio de un joven *punk*:

[El atuendo] es único porque tú lo haces, tú lo forjas como tú quieres. No llegas a una tienda y “ah me gustó eso, ¿lo tienes en grande?” no es así, yo me llevo este, a lo mejor es un chaleco que me gustaba o una chamarra que me gustaba y ¡pum! le corto las mangas, le pongo estoperoles, no le pongo estoperoles, la clásica de ponerle parches enormes de Sex Pistols o de The Clash o de quien tú quieras, pero tú lo estás haciendo, es tu creación, tus pantalones rotos, descoloridos o no los quieres rotos, es decisión tuya entonces. (citado en López Cabello, 2013, p. 6)

Generalmente, la construcción de la identidad visual es producto de condiciones sociales, culturales e históricas. Excepcionalmente, es resultado de la soberanía y creatividad individuales toda vez que la construcción de la identidad visual de cada individuo se inscribe en un marco restringido de elecciones inducidas e interiorizadas bajo el régimen de modelos identitarios, a través de *habitus*, ya sean dominantes, subalternos o institucionales. Bourdieu (1991) concibe los *habitus* como condicionamientos que se imponen en la praxis e interacción sociales:

Los *habitus* se conceptualizan como productos de condicionamientos asociados a una forma particular de existencia, aun cuando poseen un carácter arbitrario, se presentan para los

sujetos no solo como necesarios, sino hasta naturales. Producto de la historia los *habitus* producen prácticas, individuales y colectivas. Conforme a los principios [*schèmes*] engendrados por la historia; aseguran la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositan en cada organismo bajo la forma de principios [*schèmes*] de percepción, pensamiento y acción, aseguran con más precisión que las reglas formales y normas explícitas la consecución de las prácticas a través del tiempo. (pp. 94-95)

En esta lógica, las preferencias estéticas obedecen a condicionamientos culturales y sociales. Los actores sociales poseen una relativa autonomía en la construcción de su identidad visual, en tanto comulgan con un modelo dado, acatando las convenciones culturales de cada época. Invariablemente, los medios de información masiva (publicidad, prensa, industrias audiovisuales y redes sociales) imponen modelos de identidad visual dentro de parámetros de clasificación social, cultural y racial; ya que el propio cuerpo es “una forma particular de experimentar la posición en el espacio social” (Bourdieu, 1986, p. 184).

En todo caso, la identidad visual constituye una dimensión simbólica donde se representan y confrontan las interpretaciones del mundo social. Con su indumentaria y estética corporal, las comunidades juveniles patentizan no solo su identidad social, sino también su disidencia ante las convenciones de la cultura hegemónica y ante un sistema económico que les niega oportunidades de desarrollo social. Adicionalmente, afrontan un contexto cultural adverso, donde se impone la intolerancia hacia las alteridades sociales, gracias a la omisión de las políticas públicas de promover la respetuosa coexistencia de la diversidad social y cultural de los agentes sociales.

El estigma del tatuaje corporal

En México, la praxis del tatuaje corporal es habitual entre sectores diversos; ya sean las comunidades juveniles, los grupos delictivos, los

6. *Bourdieu (1990) define la distinción: "Así, en particular mediante las propiedades y sus distribuciones, el mundo social accede, en la objetividad misma, al estatuto de sistema simbólico, el cual, como un sistema de fonemas, se organiza según la lógica de la diferencia, de la separación diferencial, de esta manera constituida como distinción significativa" (p. 213).*

sectores intelectuales y del espectáculo, entre otros. Las implicaciones culturales de este *habitus* de ornamentación corporal son complejas. Sin embargo, plantea un análisis del discurso visual inscrito sobre la piel, en función de las significaciones que adopta en diferentes contextos culturales y clases sociales diferenciadas. Así, por ejemplo, el tatuaje corporal entre los sectores sociales económicamente desfavorecidos constituye un estigma simbólico asociado a las actividades delictivas. En cambio, entre los sectores pudientes e intelectuales representa un signo de distinción.⁶

En la narrativa del tatuaje corporal, la iconografía y signos lingüísticos connotan la interpretación del mundo social que profesan los actores sociales. En particular, conmemora episodios relevantes en las biografías individuales. En la década 1980 (s. XX), la praxis del tatuaje corporal se popularizó entre las comunidades juveniles de México:

Bajo el impulso de las culturas juveniles como el punk, heavy, rocker y de otras nuevas tendencias, los jóvenes empezaron a interesarse por el tatuaje y a considerarlo como una práctica que generaba un sentimiento de pertenencia grupal y como un mecanismo de producción de alteridad, pues su inscripción en el cuerpo representaba distancia y diferenciación del mundo adulto y de la cultura hegemónica. (Ganter, 2005, p. 35)

Entre los habitantes de los barrios populares de la ciudad de México es frecuente la praxis del tatuaje corporal. Sin embargo, constituye una limitante para acceder al mundo laboral; a su vez, representa un estigma simbólico asociado a las actividades delictivas. Los casos de Víctor (34 años) y Adrián (35 años), apodados "Calavera" y "Araña", respectivamente, ejemplifican el rechazo social (aun familiar) que padecen los que se han tatuado el cuerpo. Originarios del popular barrio de Iztapalapa, Víctor y Adrián llaman la atención por los innumerables tatuajes que saturan la mayor parte del rostro y el cuerpo. Incluso los globos oculares han sido sometidos a la tinta negra, roja y azul. De ahí que ambos recurran a la venta de estampas religiosas en la vía pública, para obtener recursos económicos.

Particularmente, Víctor ha modificado quirúrgicamente su lengua para dotarla de un aspecto bífido. De esta manera, cumplió el propósito de “ser diferente” y apartarse simbólicamente de su pertenencia a un estrato social, donde sus integrantes comparten por igual una misma condición de precariedad laboral y carencia de oportunidades de desarrollo social. Como consecuencia, Víctor describe las motivaciones que lo llevaron a “rayarse” (tatuarse) el cuerpo:

Comencé a tatuarme cuando murió mi mamá, me rayé su nombre en el cuerpo para no olvidarme de ella... Y de ahí fue otro y otro hasta tatuarme los ojos y hacerme lengua de serpiente (o lengua bífida que implica un corte en la misma desde la parte central hasta la punta) con mi compa *El Plaga*, la neta eso sí me dolió, pero quiere uno ser diferente. Aunque ¿sabes qué duele más que la pinche maquinita cuando te está rayando la piel o cuando la aguja entra en tu ojo para pintarlo? Es el desprecio de la gente o de tu familia. (citado en Serratos y López, 2015, pp. 21, 24)

A causa de su identidad visual, Víctor padece el rechazo y la intolerancia entre los vecinos de su barrio que acentúa su condición de marginalidad social. En algunas ocasiones, sus propios familiares le han demandado que no participe en determinadas celebraciones porque su aspecto incomoda a los invitados; mientras que los servidores públicos le han negado diversos servicios. Cuando acudió a un centro educativo, para matricular a su pequeño sobrino, el acceso le fue negado, como relata su testimonio: “Y pues ahí, sí se la armé de tos porque ‘yo también estoy estudiado —le dije—, ¿sabe cuántos ricos y famosos están tatuados? ¡Su problema es solo cultural, conozca primero a la gente!” (p 24).

Ciertamente, Víctor advierte que la praxis del tatuaje corporal no representa un estigma cultural para los estratos sociales de mayor jerarquía económica. Así, ejemplifica que la praxis del tatuaje corporal adopta un carácter discriminatorio y clasista. Por su parte, Adrián comenzó a tatuarse el cuerpo durante su estancia en la cárcel (“Cana”). Ahí, aprendió que los

tatuajes corporales constituyen una convención en la identidad visual de los reclusos y un signo de respetabilidad: “Pasé 17 años de mi vida en ‘Cana’... ahí me tatué la primera araña en el cuello, y ahí aprendí que las rayas te dan respeto, así que me seguí rayando dentro hasta casi quedar como estoy ahora” (p. 24).

La experiencia de Víctor y Adrián describe que la identidad visual resulta definitoria, en el carácter inicial que adopta la interacción social. Cuando abordaron el autobús urbano para vender estampas religiosas, uno de los pasajeros se impactó ante sus cuerpos tatuados. Ante el temor de ser asaltado, acto seguido, se lanzó por la puerta trasera del vehículo en marcha. “Pensó que íbamos a asaltar a los pasajeros solo porque andamos rayados” (p. 24).

Cotidianamente, Víctor y Adrián afrontan el rechazo y la desconfianza social. No obstante, demandan respeto, tolerancia y aceptación social. Consideran que sus tatuajes cumplen una misión biográfica. Cada “raya” o imagen tatuada en sus cuerpos representa una experiencia de vida que se muestra como memoria pública de su identidad social. Por consiguiente, dice Araña:

Por eso ahora que nos dan el chance de hablar de nosotros, de la banda rayada, queremos pedir que nos traten igual, que nos escuchen. Todos tenemos derecho a empezar de nuevo, cada quien guarda sus recuerdos como quiere, algunos en su mente o en su corazón, nosotros no somos envidiosos, preferimos marcarnos el cuerpo y mostrarlos... “Porque cada raya tiene una historia”. (pp. 24-25)

Los prejuicios hacia el tatuaje corporal se inscriben en una perspectiva clasista que asocia su praxis entre los sectores económicamente desfavorecidos, con las actividades delictivas. De ahí que Hilda Téllez, especialista en derechos humanos y exfuncionaria del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), destaque:

Pero la parte más fuerte está en los factores culturales, que se materializan en los prejuicios, los estereotipos y la normalización de la discriminación, y que se construyen de manera artificial, porque si bien es cierto que cualquier persona con o sin tatuaje puede cometer un delito, lo que origina una creencia como esa es que cuando alguien tiene un tatuaje sin más viene el estigma de que alguien que pudo lastimar su cuerpo, a juicio de esa persona que construye el prejuicio, es capaz de cometer una conducta delictiva forzosamente. Son prejuicios muy difíciles de derrumbar y esto tiene su clara expresión con la manifestación de rechazo de una gran parte de la sociedad, y que puede identificarse en un hecho tan sencillo como el que un empleado de un establecimiento mercantil le niegue el servicio a una persona por el simple hecho de su apariencia, por estar tatuado y no porque llegue a agredirlo. (p. 21)

Sin duda, en cada clase o estrato social, la praxis del tatuaje corporal adopta una valoración cultural particular. Entre los sectores populares representa un medio de identificación grupal, o en su caso, de estigma simbólico asociado a la delincuencia. Por el contrario, entre los sectores sociales privilegiados económica y culturalmente, los tatuajes corporales operan como signo de distinción y no de estigma. Basta mencionar el caso del artista visual Felipe Ehrenberg, quien rindió un homenaje a la obra magistral del artista mexicano decimonónico José Guadalupe Posada,⁷ al tatuar su mano izquierda, delineando la forma de sus huesos; misma que colocó en un pedestal como "obra de arte" en la Galería de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en el Museo José Guadalupe Posada (1976). En la identidad visual de Ehrenberg, el tatuaje constituye en signo artístico, cita plástica de la obra de Posada y un valor de originalidad cultural.

7. *José Guadalupe Posada Aguilar* (Aguascalientes, 2 de febrero de 1852 - Ciudad de México, 20 de enero de 1913) fue un artista gráfico, célebre por su crítica a la desigualdad e injusticia sociales de su época, a través de la representación de figuras calaverísticas y esqueleticas.

Identidad visual indígena: discriminación racial y cultural

En la sociedad mexicana, las identidades visuales están sujetas a una clasificación racista y clasista que propicia relaciones sociales discriminatorias, intolerantes y conflictivas. Un caso ejemplar es la severa discriminación social y cultural que padece la población indígena por su condición racial y su particular interpretación del mundo social. Su confinamiento en la pobreza, la precariedad laboral y la desvalorización cultural ha sido normalizada en el ámbito público y privado. Federico Navarrete, estudioso del racismo mexicano, afirma:

En México las divisiones económicas son raciales y el neoliberalismo ha venido a profundizarlas. El racismo creó en la sociedad mexicana una tolerancia a la desigualdad. Que los más pobres sean en general de piel más oscura, hablen distinto, se vistan distinto, son elementos que se interpretan en términos raciales y hacen que toleremos más la desigualdad. Eso ha permitido que el neoliberalismo se acendre durante 30 años sin producir apenas mejoras. La economía no ha crecido, la desigualdad sigue aumentando y lo seguimos aceptando. Porque ya nos considerábamos una sociedad desigual y dividida desde mucho antes. (citado en Marcial Pérez, 2017, p. 27)

En la cotidiana interacción social, el color de piel, la indumentaria y la forma de hablar de las múltiples y diversas comunidades indígenas es objeto de prejuicios, estereotipos, actitudes y prácticas discriminatorias. Cuando se incorporan a las actividades económicas en los centros urbanos, los sectores indígenas invisibilizan su indumentaria tradicional, conscientes de la discriminación de que son objeto.

El precio que pagan por escapar de la marginación social es renunciar a su cosmovisión y a su identidad visual, como ejemplifica el testimonio de un indígena del estado de Chiapas: “en el mercado [...] cuando las personas van vestidas de traje tradicional les dicen indios [...] pues, ya casi, ellos quieren vivir como la gente de la ciudad, entonces también quieren la misma ropa, las mismas condiciones” (Conapred, 2008, p. 50).

La región chiapaneca se caracteriza por comunidades indígenas diversas descendientes de los antiguos mayas. En la elaboración artesanal de su indumentaria, cada comunidad aporta una variedad de refinados diseños que simbolizan su ancestral cosmovisión.

Los sectores mestizos que gobiernan la región se sirven de la discriminación racial como mecanismo de sometimiento económico, político y cultural de la población indígena. En paralelo, utilizan económicamente la identidad social indígena como atracción turística, generando un mercado para los productos artesanales que reditúan escasas ganancias a sus productores. Un caso ejemplar, es la ciudad de San Cristóbal de las Casas, donde la población indígena se somete a las demandas del turismo extranjero, como alteridad exótica; toda vez que conserva sus antiguas costumbres y porta su indumentaria tradicional, que se caracteriza por las túnicas de lana acordes al frío clima de la región. Como resultado, el testimonio de un indígena chiapaneco ilustra:

Un amigo me decía [...] él está bien cortadito el pelo, se viste como la gente de la ciudad, pero a su hijo lo obliga a que se deje el pelo largo y lo obliga a usar la túnica, porque él dice que los turistas le toman fotos [...] yo le dije a él, ¿por qué no te dejas el pelo largo, y todo?, “no, es que ahorita, me muevo de allá, y para acá, y luego a veces me da pena que me vean así”. (Conapred, 2008, p. 50)

Aun en los centros educativos de nivel superior se manifiesta la descalificación de los jóvenes indígenas que se atreven a portar su indumentaria tradicional:

En la Universidad donde un muchacho indígena logró entrar, había varios de origen indígena, pero en este caso, este llegó con su indumentaria, su vestimenta original, y todos los demás se pusieron a reírse de él [...] yo lo vi más como una burla de por qué vienes así, y eso lo intimidó a él a seguir vistiendo como era, entonces en vez de que se diera la pluriculturalidad de decir, bueno, “él piensa así”, no lo vieron así, sino más bien como que “no te vistas así”. (p. 64)

La Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas) Rosa Liberta Xiap Riscajche, fue expulsada de una pastelería francesa en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, por el solo hecho de portar su indumentaria tradicional y ser confundida con una vendedora ambulante. De la misma manera, la destacada figura de la poesía indígena chiapaneca y autora de varios libros, Enriqueta Lúnez, fue detenida por un agente policiaco debido a que portaba su indumentaria tradicional. Estos casos son representativos de las prácticas discriminatorias hacia la población indígena, a través de la implícita censura a su identidad visual.

Más aún, oportunistamente, los políticos mexicanos hacen acto de presencia en la región chiapaneca durante las campañas electorales. Como estrategia demagógica, portan la indumentaria tradicional de estos pueblos, a fin de obtener el apoyo electoral. Mientras que los gobernantes regionales, representantes de oligarquías históricas, contribuyen a perpetuar la discriminación racial a fin de favorecer su hegemonía económica y política.

La reivindicación de la identidad visual indígena

En los últimos años no han faltado esfuerzos que contribuyen a visibilizar la praxis discriminatoria hacia la población indígena, como ejemplifican los estudios académicos, organizaciones civiles e institucionales y corrientes de opinión pública. Entre la intelectualidad, destaca el caso del director de cine Alfonso Cuarón, quien desafió la endémica invisibilidad de la población indígena a través de su obra *Roma*, protagonizada por Yalitza Aparicio, joven indígena del estado de Oaxaca. Posteriormente, nominada al premio Oscar de la Academia de Hollywood.

Sin embargo, en los medios públicos de México Aparicio afrontó descalificaciones por su condición racial y por carecer de toda experiencia en el medio cinematográfico. No obstante, la joven consideró que su éxito alentaba la reivindicación de la población indígena:

Si yo en algún momento hubiera dicho “Pues no estoy aguantando estas críticas y mejor me regreso a donde estaba, que estaba mejor en donde nadie me decía nada, donde todos me apoyaban”, era como decirle a las personas que estaban confiando en mí que se tienen que rendir. (Inzunza, 2019)

En la entrevista que concedió al periódico *El Universal* (2019) en “Me encantaría seguir representado a mujeres reales: Yalitza Aparicio”, ella subrayó la invisibilidad de los actores sociales indígenas en los medios audiovisuales y publicitarios: “Me hubiera gustado ver a personas que se parecieran a mí en pantallas, y también escuchar que el hecho de ser diferente a ellas no era un límite para llegar a donde estoy”. Posteriormente, consideró: “El hecho de que ellos [los indígenas] vean un rostro diferente tanto en campañas como en publicidades, en todo lo que esté haciendo, está inspirando a las personas y a que igual se animen a hacer lo que desean. No me refiero solamente al mundo artístico” (Inzunza, 2019). Por último, Aparicio (2020) demandó mayor representación de la población indígena en los medios audiovisuales:

El cine me está permitiendo revertir los mensajes negativos que recibí cuando era una niña en Oaxaca: por el hecho de no ver a tantas personas como tú representadas en los medios de comunicación no debes desalentarte. Más bien debemos pedir más representación y evitar la simplificación de nuestras culturas o de nuestras preocupaciones.

A raíz de su nuevo estatus social y cultural, Aparicio fue invitada a protagonizar la portada de elitistas revistas especializadas en moda: *Vogue* y *Vanity Fair*. Por su parte, la portada de la revista española *¡Hola!* se atrevió a modificar fotográficamente el aspecto físico de Aparicio: lucía con mayor altura y con una tonalidad de piel más clara. No obstante, hasta entonces, ninguna mujer indígena había formado parte del discurso propagandístico y clasista de las revistas de moda que promueven cánones de indumentaria y fenotipos occidentales.

De acuerdo con su exposición pública en numerosos eventos y revistas internacionales, Aparicio portó diseños de alta costura. De ahí que la joven considerara que también la población indígena merecía acceder y portar indumentaria de diseñador. En el artículo publicado por la Agencia EFE (2019), Yalitza señaló:

No porque portes ropa de marca se te ha olvidado quién eres. Simplemente le estás diciendo a tu gente que también pueden darse el lujo de utilizar una ropa de diseñador. Que no porque sean indígenas no lo van a hacer.

Aparicio ocupó un escenario visual hasta entonces inalcanzable para el fenotipo indígena, gracias a la iniciativa de un agente de la intelectualidad mexicana que le ofreció condiciones favorables para cruzar la frontera clasista y racista de los medios audiovisuales (publicidad, televisión y cine) que contribuyen a la discriminación racial, toda vez que sistemáticamente postulan modelos identitarios ajenos al fenotipo indígena que caracteriza a la mayoría de la población mexicana. En todo momento, abogan por el ideal de belleza que se asocia al fenotipo occidental. Consecuentemente, la población indígena carece de representación en los medios audiovisuales, y cuando forma parte de la narrativa audiovisual, es objeto de satirización cultural.

Otro caso relevante de reivindicación de la alteridad indígena por un agente de la intelectualidad mexicana, es el de la pintora mexicana Frida Kahlo. Su talento creativo no solo fecundó su obra pictórica, sino también la construcción de su propia identidad visual que adoptó un carácter singular, cuando acogió la indumentaria indígena.

Acertadamente, lució la variedad de los diseños indígenas aplicados a delicados bordados, brocados y tejidos. Recurrentemente, utilizó el *huipil* (del náhuatl *huipilli*): prenda ancestral de origen mesoamericano (equivalente de la blusa occidental), caracterizada por bordados con figuraciones geométricas, vegetales y faunísticas. A la par, se sirvió de las tradicionales y holgadas faldas hasta el tobillo, con un propósito íntimo

y particular: ocultar a la mirada ajena las secuelas de la poliomielitis que afectó su pierna derecha.

En su indumentaria incluyó una de las prendas de vestir más representativa de la cultura indígena: el rebozo (manto rectangular) que no solo cubre y abriga, también envuelve y sostiene a los recién nacidos; de igual manera, soporta la carga que las campesinas llevan a sus espaldas durante sus faenas cotidianas. Desde la época colonial y hasta la actualidad se elabora en telares artesanales, con fibras de algodón, lana y seda, en diversas combinaciones cromáticas.

El traje de tehuana resulta emblemático de la identidad visual de Kahlo. Originario del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, está compuesto por el huipil, falda larga con enaguas y un delicado huipil de cabeza o “resplandor” (tocado blanco de holán almidonado que enmarca el rostro). En paralelo, Kahlo lució los diseños aplicados a la confección de joyas tradicionales de México, donde destacan los collares de cuentas talladas y pulidas de jade y de turquesa o Chalchihuitl que se traduce del náhuatl: “corazón de tierra”.

En su escenario pictórico, Kahlo exaltó su identidad visual a través de la indumentaria indígena: *Mi vestido cuelga ahí* (1993), *Diego en mi pensamiento* (1943), *Autorretrato con medallón* (1948), *El marxismo dará salud a los enfermos* (1954), *Las dos Fridas* (1939). Incluso, los corsés ortopédicos que se vio obligada a portar debido a sus padecimientos físicos fueron objeto de intervención pictórica y de aplicación de accesorios ornamentales. En las obras: *Las apariencias engañan* (dibujo, 1934) y *La columna rota* (1944), Kahlo se auto representó portando el corsé ortopédico.

A finales de la década de 1930 se cuenta con un antecedente relevante de la influencia de Kahlo en el mundo de la moda. Durante su estancia en la ciudad de París, la pintora portó el tradicional traje de tehuana que inspiró a la diseñadora italiana Elsa Schiaparelli (1890-1973) la concepción de un diseño de vestido que bautizó “Madame Rivera”. En tiempos recientes, la creatividad que Kahlo aplicó a sus corsés ha inspirado a “diseñadores de moda, como Jean Paul Gaultier, Dai Rees y Rei Kawabuko” (Montaño

Garfias, 2012, p. 6). Paralelamente, otros diseñadores internacionales han encontrado inspiración en la indumentaria indígena portada por Kahlo. Indudablemente, con su decidida vindicación cultural de la alteridad indígena, Kahlo llevó la imagen de la mexicanidad a los escenarios internacionales del arte y de la moda.

Si bien Kahlo comulgó con la revolución ideológica y estética de los artistas nacionalistas y muralistas mexicanos, pioneros en representar y dignificar la alteridad indígena en sus obras pictóricas; Kahlo optó por interpretar la vertiente intimista del nacionalismo mexicano, a través de su propia identidad visual que reivindicó la estética del sistema indumentario indígena. En la actualidad, Kahlo ha trascendido fronteras culturales para ser celebrada, apreciada e incluso imitada, gracias a su vanguardismo radical en la construcción de su identidad visual y su obra plástica.

El caso de Kahlo ejemplifica que la identidad visual es susceptible a la influencia de diversos patrones culturales y estéticos ajenos. En su dimensión empática, los actores sociales se apropian sistemas indumentarios de otras comunidades sociales, como ejemplifican los estudiantes de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, quienes adoptan parte del sistema indumentario indígena como reivindicación de la alteridad. Por ende, la identidad visual como representación simbólica de la identidad social, no solo propicia el conflicto social entre las alteridades, sino también la empatía social.

Desafortunadamente, en México, la identidad visual se encuentra entre las primeras cinco causas de discriminación social, como afirma Hilda Téllez:

Cualquier circunstancia que escape de una “normalidad construida”, y que puede ser el vestirse de tal manera, tener una apariencia física tan específica como estar tatuado en tal o cual grado y en cualquier parte del cuerpo (...) o tener perforaciones, todo lo que escape a esa “normalidad”, origina todavía y lamentablemente múltiples circunstancias de discriminación. (citada en Serratos y López, 2015, p. 20)

Con estos antecedentes, es patente la relevancia de la identidad visual como representación simbólica de las identidades sociales. En la interacción social, proporciona parámetros y códigos simbólicos de reconocimiento de semejanzas y diferencias identitarias. A la vez, informa de la pertenencia de los individuos a determinadas clases, comunidades sociales, ideologías y praxis sociales. No solo favorece la identificación entre las comunidades sociales, también es fuente de conflictos constantes, intolerancia y discriminación social.

Referencias

- Agencia EFE. (2019, 21 de septiembre). *Yalitza Aparicio supera críticas por "la gente que se identifica" con ella*. Agencia EFE. <https://www.efe.com/efe/usa/gente/yalitza-aparicio-supera-criticas-por-la-gente-que-se-identifica-con-ella/50000102-4068984>
- Aparicio, Y. (2020, 27 de mayo). Yalitza Aparicio: La importancia de vernos representadas. *Chicago Tribune*. <https://www.chicagotribune.com/espanol/entretenimiento/sns-es-yalitza-aparicio-roma-mexico-cine-oscar-opinion-20200527-ngpmjauecbcp7odidubfkqapgm-story.html>
- Bourdieu, P. (1986). Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. En C. Wright, M. Pollak et al. (eds.), *Materiales de sociología crítica* (pp. 183-193). Madrid: Edición La piqueta.
- (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1991). *El sentido práctico*. Taurus Humanidades.
- Castillo Berthie, H. (2002). De las bandas a las tribus urbanas. De la transgresión a la nueva identidad social. *Revista Desacatos*, (9), pp. 57-71. <https://www.redalyc.org/pdf/139/13900904.pdf>
- Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación [Conapred]. (2008). *Diagnóstico de la discriminación en el Estado de Chiapas*. Conapred. <http://cedoc.inmujeres.gob.mx/lgamv/v/CONAPRED/conapred02.pdf>
- (2017). *Encuesta Nacional sobre Discriminación. Prontuario de Resultados*. Conapred. https://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Enadis_Prontuario_Ax.pdf
- Comisión Nacional de Derechos Humanos. (2009). *Resumen de la investigación grupo juvenil EMO*. CNDH México. http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/programas/mujer/9_Investigaciones/9.2/A/A.pdf

- El Universal. (2019, 22 de febrero). *Me encantaría seguir representado a mujeres reales: Yalitza Aparicio*. <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/sociedad/22-02-2019/me-encantaria-seguir-representando-mujeres-reales-yalitza-aparicio>
- Ganter, R. (2005). De cuerpos, tatuajes y culturas juveniles. *Revista Espacio Abierto*, 15(1), 25-51.
- Inzunza, F. (2019, 22 de septiembre). *Yalitza Aparicio con la frente en alto supera todas las críticas*. Debate. <https://www.debate.com.mx/show/Yalitza-Aparicio-con-la-frente-en-alto-supera-todas-las-criticas-20190922-0104.html>
- Jurado Cano, L. (2020, 25 de abril). Mochilazo en el tiempo. Así llego el punk a México. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/asi-llego-el-punk-mexico>
- López Cabello, A. (2013). El cuerpo punk como referente identitario en jóvenes mexicanos. *Papeles del Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva (CEIC)*, (2), 1-27.
- Marcial Pérez, D. (2017, 27 de junio). El mestizo mexicano quiere ser lo más blanco posible. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/06/23/actualidad/1498245328_147788.html
- Montaño Garfias, E. (2012, 24 de noviembre). Ropa y enseres de Frida a la vista del público. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2012/11/24/cultura/a06n1cul>
- Nigh, R. (2001). *Tzeltales y tzotziles de Chiapas*. Proyecto Perfiles Indígenas de México, documento de trabajo. <https://www.aacademica.org/salomon.nahmad.sitton/51>
- Padilla, A. (2019, 08 de marzo). *Vicente Mena: historia de un promotor punk*. Nexos. <https://musica.nexos.com.mx/2019/03/08/vicente-mena-historia-de-un-promotor-punk/>

- Quintero, J. (2008, 16 de marzo). Chocan emos y punks en la Glorieta de Insurgentes; no se reportan heridos. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2008/03/16/index.php?section=capital&article=037n1cap>
- Serratos, J. y López, M. (2015, 1 de noviembre). El león no siempre es como lo pintan. *Revista Semanal, El Universal*.
- Valenzuela Arce, J. (2009). *Estereotipos y discriminación contra las y los Emos*. CNDH. https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/doc/Informes/Especiales/2009_emos_3.pdf
- Walter, J. y Chaplin, S. (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Ediciones Octaedro.