

ENCARTES



Encartes

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons

encartesanropologicos@ciasas.edu.mx



García Yeladaqui, Luisangel

Compañías de Negritos. Representaciones de “lo negro” en la escena teatral de Mérida durante las primeras décadas del siglo xx

Encartes, vol. 8, núm. 16, septiembre 2025-febrero 2026, pp. 97-119

Enlace: <https://encartes.mx/garcia-representaciones-sociales-afrodescendientes-teatro-yucatan>

Luisangel García Yeladaqui, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6823-0273>

DOI: <https://doi.org/10.29340/en.v8n16.421>

Disponible en <https://encartes.mx>



Este artículo contiene información multimedia, te invitamos a consultarlo en la versión digital.



DOSIER

COMPAÑÍAS DE NEGRITOS. REPRESENTACIONES DE “LO NEGRO” EN LA ESCENA TEATRAL DE MÉRIDA DURANTE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

BLACK THEATER COMPANIES: STAGE REPRESENTATIONS
OF “BLACKNESS” IN MÉRIDA DURING THE EARLY TWENTIETH
CENTURY

Luisangel García Yeladaqui*

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo identificar las representaciones sociales en torno a “lo negro” que estuvieron presentes en la escena teatral de Mérida, Yucatán, durante las primeras décadas del siglo XX, encarnándose en actores y actrices cuyo papel era el del negrito, el negro catedrático o la mulata. Asimismo, esas representaciones trascendieron el teatro para aparecer también en historias de personajes populares, carnavales y publicidad. Para dichos fines se consultó uno de los principales medios de comunicación de la época: el periódico. Mediante la búsqueda, recopilación y análisis de estas fuentes hemerográficas, se encontraron imágenes que circularon en diferentes espacios culturales de la ciudad, por lo que el análisis de fuentes visuales resultó fundamental.

Palabras claves: representaciones sociales, afrodescendientes, teatro en Yucatán, circulaciones culturales, estereotipos.

BLACK THEATER COMPANIES: STAGE REPRESENTATIONS OF “BLACKNESS”
IN MÉRIDA DURING THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Abstract: This article examines social representations of “blackness” on stage in Mérida, Yucatán, during the early decades of the twentieth century, focusing on actors who played the roles of “el Negrito”, “el Negro Catedrático”, and “la Mulata”. These representations extended beyond the theater to popular fiction

* Centro de Actualización del Magisterio de Quintana Roo, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons

Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 97-119

Recepción: 21 de septiembre de 2024 • Aceptación: 26 de febrero de 2025

<https://encartes.mx>



characters, Carnival, and advertising. The search, collection, and analysis of newspapers –the foremost media source of images during those years– reveals how these characters circulated in various cultural spaces across the city, making the analysis of visual sources essential to the research.

Keywords: social representations, Afro-descendants, theater in Yucatán, cultural circulation, stereotypes.

A partir de 1890, la ciudad de Mérida entraría en una etapa de modernización y de desarrollo urbano gracias al auge económico generado por el henequén (Hansen y Bastarrachea, 1984). Así, desde la segunda mitad del siglo XIX, los habitantes de Mérida atravesarían por un proceso que incluyó la construcción de vías ferroviarias, la pavimentación de calles, la instalación de postes telefónicos, el establecimiento de bancos y de grandes negocios, la apertura de escuelas, una mayor afluencia de migrantes nacionales y extranjeros y mayores facilidades para viajar fuera de México (Hansen y Bastarrachea, 1984).

Una de las consecuencias del progreso económico fue la aparición de nuevos recintos y espacios destinados a satisfacer las necesidades recreativas y de esparcimiento de una población cada vez más numerosa.¹ Así, el teatro destacaría como una de las principales opciones de entretenimiento en la ciudad, ampliando paulatinamente su oferta a lo largo de las siguientes décadas. Para la segunda década del siglo XX, Mérida ya contaba con un total de ocho teatros diferentes: el Peón Contreras, el Salón Iris, el Salón Independencia, el Apolo, el Circo Teatro Yucateco, el Salón Principal, el cine Fénix y el Salón Hidalgo.²

Ya fuesen para teatro, para espectáculos circenses o para *shows* de variedades, la capital yucateca contaba con varios establecimientos en donde las compañías de artistas, que constantemente llegaban a la ciudad, podían presentarse. A pesar de que otras formas de entretenimiento como el cine cobraron relevancia tras el paso del siglo, la afluencia de empresas teatrales no se detendría. El teatro en Yucatán es un tema que ha sido investigado con anterioridad. Una de las primeras obras es el libro de

¹ De acuerdo con el INEGI, para el año de 1890 en Yucatán había un total de 296 341 habitantes.

² En el periódico *La Revista de Yucatán* (enero de 1919) se puede encontrar la lista de tales teatros.

Alejandro Cervera Andrade titulado *El teatro regional de Yucatán* (1947), en el que plantea cómo las tradiciones mayas precolombinas y españolas de la colonia fueron los primeros pilares de la producción teatral yucateca, comenzando así a adquirir tintes regionales que rescataban elementos indígenas y europeos. Asimismo, Cervera Andrade recupera los nombres de los principales actores, guionistas y personajes que aparecían en las obras.

Otro de los textos más completos sobre teatro en Yucatán es el de Fernando Muñoz (1987), que se titula igual que el libro de Cervera Andrade. Además de incluir el pasado prehispánico y colonial del teatro regional, Fernando Muñoz recopila entrevistas realizadas a actores e incorpora una lista con los nombres de las principales obras del teatro regional (con el nombre de los autores). Finalmente, dos trabajos más modernos acerca del teatro en Yucatán son los siguientes: *El teatro regional yucateco* (2005) y *Recuerdos de teatro. Entrevistas a personalidades del teatro regional* (2010), ambos escritos por Gilma Tuyub Castillo. El aporte de esta autora es que clasifica los personajes que solían aparecer en el teatro regional yucateco de las primeras décadas del siglo XX, incluyendo el nombre de los actores y actrices, la forma de vestir, los atributos físicos y morales, etcétera.

Como han planteado diversos investigadores (Fumero, 1996; Zayas de Lima, 2005; Villegas, 2005), el teatro es reflejo de las relaciones y dinámicas sociales. Por tal motivo, en la primera mitad del siglo XX, las élites y algunos intelectuales yucatecos pusieron su interés en resaltar aquello que fuera típico de Yucatán, distinguiendo lo culturalmente particular en el ámbito regional. Así pues, el teatro regional yucateco construyó a personajes como el mestizo y su versión femenina, la mestiza, a quienes se consideró representantes del pasado maya mezclado con la identidad española, pues sus características morfológicas y culturales representaban lo propio y auténtico para los yucatecos (Figueroa Magaña, 2013).

Es así como las obras de Cervera Andrade, Muñoz y Tuyub Castillo terminaron por dar mayor peso al mestizo, a la mestiza y al indio maya, ya que mencionaban poco a otros personajes que podemos catalogar como extranjeros: el negrito, el chino y el árabe o turco (véase imagen 1).³ Sin embargo, el hecho de que los incluyan nos permite confirmar la existencia

³ Al consultar las secciones de sociales y de entretenimiento en los diferentes periódicos de la época, hay anuncios, propaganda y carteleras de teatro que muestran esa variedad de personajes.



Imagen 1. Anuncio de la compañía de Daniel “Chino” Herrera con la imagen de un chino caricaturizado. *Diario de Yucatán*, Mérida, 28 de octubre de 1943, p. 5. Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense. Fotografía de Luisangel García Yeladaqui

de otros personajes ; y, por ende, de cierto espacio de representación para aquellos individuos que no encajaban con la identidad yucateca de la época.

Entonces, junto a los personajes regionales, aparecieron otros que eran diferenciados de lo yucateco; con ello mostraban que el teatro en Mérida estaba compuesto por una diversidad de alteridades más amplia de la que el discurso oficial dejaba ver. De este modo, hay evidencia del negrito como un personaje hasta cierto punto recurrente en la producción teatral de la ciudad, pero que en determinado momento parece haber desaparecido, al grado de que los actuales exponentes del teatro regional yucateco saben o recuerdan muy poco de este personaje.⁴

⁴ En diversas entrevistas que realicé a la familia Herrera, una de las principales exponentes del teatro regional en Yucatán, noté que desconocían o tenían nociones muy generales sobre el personaje del negrito. Cabe agregar que sus miembros se especializaron en representar al personaje del mestizo.

Elisabeth Cunin, en su artículo “Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo xx. Mestizaje, región, raza” (2009), afirma que un espacio en el que podemos encontrar representaciones de los afrodescendientes en Mérida es en su teatro regional; allí es posible conocer la percepción que se tenía de estos grupos y cómo su aparente olvido nos deja entender el papel secundario e incluso invisibilizado que han ocupado dentro de la historia de Yucatán.

De esta forma, el presente trabajo busca conocer en qué medida las representaciones del negrito y la mulata en la escena teatral de Mérida (y también en otros espacios) pueden esclarecer los procesos que intervinieron para que la población afrodescendiente –presente en Yucatán desde la época colonial– quedara excluida de la identidad yucateca, y en su lugar “lo negro” se afianzara como un elemento extranjero, más específicamente cubano.

Para empezar, los personajes del negrito y su contraparte femenina, la mulata, estuvieron presentes en los escenarios teatrales de esa ciudad, pero además existieron como personajes de la vida cotidiana, como propaganda en los periódicos e, inclusive, todavía los encontramos en los nombres de productos y placas en las calles (véanse imágenes 2 y 3). A pesar de tales evidencias, su presencia parece haber sido suprimida de la historia regional y oficial por motivos que serán analizados más adelante.

En primer lugar, resulta fundamental definir lo que se entiende por representaciones sociales. Para ello nos basamos en la teoría de Serge Moscovici, quien plantea que estas pueden conceptualizarse como una forma de conocimiento que las personas utilizan para asimilar lo que les es extraño o les llega de un ámbito desconocido, dependiendo siempre del contexto sociocultural en el que se ubiquen (Farr, 1983).

Asimismo, Silvia Valencia Abundiz argumenta que una de las características de las representaciones debe ser la “articulación entre el sujeto y lo social” (Valencia Abundiz, 2007: 52), pues estas deben centrarse en los vínculos y relaciones entre conocimiento práctico o de sentido común (opiniones, imágenes, actitudes, prejuicios, creencias, valores) y los contextos sociales de interacción entre los individuos o entre los grupos.

Por lo tanto, en su construcción, las representaciones se nutren de tradiciones, creencias, emociones/sentimientos, conocimientos previos y del respectivo contexto ideológico, político y cultural que las enmarca (Valencia Abundiz, 2007). A partir de los elementos anteriores, es el individuo



Imagen 2. Placa “La vuelta del negro”, localizada en la esquina de las calles 48 y 55, Mérida, 2018. Fotografía de Luisangel García Yeladaqui

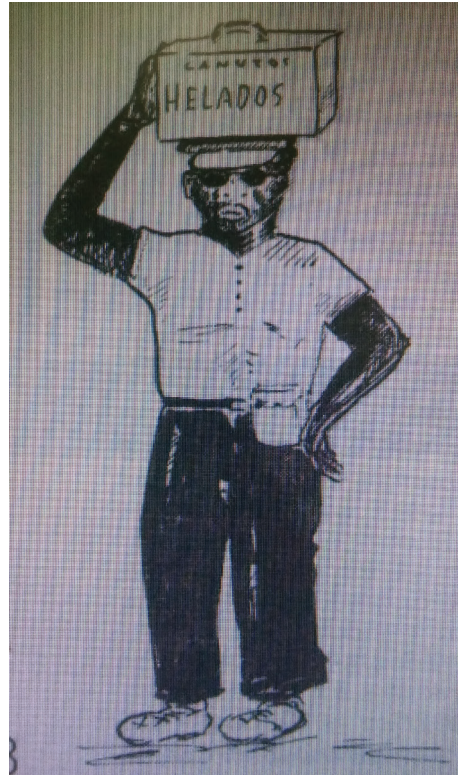


Imagen 3. Caricatura de Miguel Valdés, apodado el “Negro” Miguel, un personaje popular que vivió en Mérida a finales del siglo XIX y se dedicó a vender helados (Montejo Baqueiro, 1981: 255)

quien interpreta la realidad social, quien le otorga significado al mundo en el que vive, orienta sus conductas y comportamientos y define identidades, aunque no sin antes haber interactuado con otros sujetos.

En su interpretación de la realidad, los individuos o los grupos de individuos generalmente se enfrentan a elementos ajenos a su cultura, siendo la creación de imágenes exageradas o estereotipadas uno de los posibles resultados; dichas imágenes terminan por naturalizar y reducir aquello que se representa a ciertos rasgos físicos, cognitivos, morales y conductuales para hacerlos estáticos e inamovibles (Ghidoli, 2016). Tal fue el caso de los personajes negros en el teatro yucateco, quienes reproducían ideas o bien representaciones que circulaban en diferentes contextos (europeo, estadounidense, latinoamericano, entre otros).

Otro término que es importante definir en el presente documento es “lo negro”. Sin pretender agotar todo el debate que existe en torno a este concepto, este hace referencia a rasgos fenotípicos, carácter, personalidad,

virtudes y vicios, actitudes, aptitudes, comportamientos y hasta gustos e intereses asociados con los grupos afrodescendientes (Cunin, 2009; Pérez Montfort, Rinaudo y Ávila Domínguez, 2011; Nederveen Pieterse, 2013). Dicho de otra manera, las representaciones que surgieron y circularon de personas de origen o ascendencia africana.

Ahora bien, en la escena teatral de Mérida encontramos que, mediante una serie de expresiones artísticas, imágenes e ideas, se representó a los personajes negros por medio de ciertos rasgos físicos, actitudes e incluso habilidades que las personas asociaban y naturalizaban con los grupos negros y afrodescendientes. Por mencionar algunos aspectos representados, están el color negro de la piel, las actitudes graciosas, las aptitudes para el canto y el baile, la violencia y agresividad, actitudes lascivas e hipersexualizadas y, en general, el gusto por divertirse.

Todos esos elementos circularon a través de diferentes contextos históricos, y llegaron también a Yucatán y el teatro fue uno de los espacios que los utilizó. Y es que, sobre todo entrado el siglo xx, los fuertes vínculos cubano-yucatecos propiciarían una fluida circulación de artistas que viajaban de Cuba a Mérida y viceversa, incrementando la presencia de estos grupos y sus espectáculos en los espacios de entretenimiento, los que estuvieron cargados de la representación de personajes negros (Pérez Montfort, 2007).

Prueba de ello se encuentra en los periódicos de la época que nos permiten confirmar tales vínculos e intercambios culturales entre Cuba y Yucatán: a través de los diferentes anuncios, de la propaganda y de las carteleras de entretenimiento (cine y teatro, principalmente) que promocionaban *shows* y espectáculos para divertirse y distraerse. Entre ese tipo de publicaciones destacan las compañías teatrales de origen cubano que presentaban géneros como la revista, la zarzuela y la comedia, caracterizados por sus escenas humorísticas y satirizantes de la realidad.

De acuerdo con los diarios y la prensa, este tipo de espectáculos eran del agrado del público de Mérida.⁵ Asimismo, uno de los personajes más recurrentes y hasta principal dentro de estas escenificaciones era el ne-

⁵ Los ejemplos los podemos encontrar en el periódico *La Revista de Mérida*, 13 de enero de 1895, p. 3; periódico *La Revista de Yucatán*, 24 de noviembre de 1918, p. 3; periódico *Diario de Yucatán*, 3 de octubre de 1930, p. 6; periódico *Diario de Yucatán*, 24 de octubre de 1943, p. 5.

grito, personaje tan imprescindible que incluso era usual ver al dueño de la compañía teatral ocupar este papel, caracterizándose a la usanza del *blackface*⁶ y representándolo en las obras, tal y como observamos en las siguientes imágenes (véase imagen 4):

Imagen 4. Cartel que anuncia el debut de la compañía cubana Rogelini, en el que resalta la imagen de un negro, personaje que el actor Alfonso Rogelini representaba en las obras. *Diario de Yucatán*, 3 de octubre de 1930, p. 6. Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense. Fotografía de Luisangel García Yeladaqui



Imagen 5. Anuncio del debut de la Compañía de Zarzuelas y Revistas Cubanas Arredondo, en el que aparece Enrique Arredondo caracterizado de "Negrito". *Diario de Yucatán*, 14 de octubre de 1943, p. 7. Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense. Fotografía de Luisangel García Yeladaqui

⁶ Término usado para hacer referencia al maquillaje que una persona usaba para representar al personaje negro dentro de la escena teatral y de entretenimiento.

En ambos casos se trató de compañías teatrales cubanas en las que el dueño, Alfonso Rogelini, en el primero, y Enrique Arredondo, en el segundo, encarnaba el papel del negrito. Arredondo, por ejemplo, protagonizaría en diciembre de 1943 una obra descrita por el *Diario de Yucatán* como “cubano-yucateca”, pues junto con él participaron dos de los grandes exponentes del teatro yucateco, Héctor “Cholo” Herrera y Ofelia Zapata, en sus papeles del mestizo y la mestiza, respectivamente. La obra se llamó *Tunkules y maracas*; el tunkul es un instrumento maya representativo de Yucatán y las maracas, de Cuba.

En palabras de Enrique Arredondo (1981), la obra trataba sobre una familia de yucatecos que viajaba a Cuba y de un negrito que les mostraba las bellezas de la isla. En compensación, la familia invitaba al negrito a Yucatán para que este también viera las maravillas del lugar. Toda la obra fue una fuerte y clara expresión de los vínculos entre Cuba y Yucatán, ya que se trató de mostrar las relaciones de cordialidad y de amistad entre cubanos y yucatecos; no obstante, considero que el hecho de separar a los personajes y a su lugar de origen acentúa la idea de lo afrocubano, el negrito y sus representaciones como elementos de extranjería mas no de total rechazo, pues el éxito alcanzado llevaría a que los precios de entrada para ver la obra aumentaran (*Diario de Yucatán*, noviembre a diciembre de 1943).

Otra obra de teatro que nos permite conocer el tipo de representaciones del negrito es *El perro que habla*, la cual se encuentra en la tesis de licenciatura de Alejandra Burgos Carrillo (2014). Escrita por el yucateco José “Chato” Duarte en 1922, esta obra nos presenta a los personajes de Cristina y Matías, dos mestizos que son marido y mujer; a su hijo Nicolás, que estudia en Estados Unidos; y a Crispín, un joven negro de origen cubano que se dedica a vender botellas. En la obra, Nicolás inventa que un profesor de su escuela ha logrado enseñarles a los perros a leer y a escribir, por lo cual pide a sus padres que le manden a Boxni, un perro que dejó con ellos.⁷ Matías, quien se entusiasma con la idea, acude con Crispín para que lo acompañe en su travesía; pero, como su esposa lo predijo, el viaje sale mal porque toman otro barco, pierden sus maletas, les roban el dinero y Crispín termina golpeado.

⁷ El engaño estaba en que, para ser aceptado, tendrían que pagar 50 pesos de inscripción y mensualidades de 30 pesos.

El personaje de Crispín es descrito como un negro vestido con andrajos que, por su ocupación, llevaba un saco con botellas vacías. Irónicamente Matías lo llama “chel”, que es una palabra maya usada para designar a las personas de piel blanca o de cabello rubio. Crispín omite la “s” de algunas palabras, pues parte de su representación incluye el habla de negro;⁸ asimismo, es astuto y se aprovecha de la ingenuidad de Matías, pues le dice que vivió durante cinco años en Nueva York, que domina el idioma inglés y que allí en Estados Unidos estudió matemáticas, filosofía, historia y ética, motivos por los cuales Matías lo lleva al viaje. El gusto por la rumba es otra característica del personaje, quien canta y baila en dos ocasiones con la esperanza de contagiar a los demás.

La representación de Crispín en esta obra es la del negro congo o bozal, originario del bufo cubano. Este tipo de personajes se caracterizan por su apego a las raíces africanas, por una peculiar forma de hablar el español y por un supuesto estado de incivilización que, en el caso de Crispín, está asociado a su forma de vestir e incluso a la manera de ganarse la vida. Al mismo tiempo, este personaje recupera lo taimado, alegre y comediante, percepciones que también se tenían de la población afrodescendiente.

Junto al negrito, la mulata actuaba la representación femenina de “lo negro”, tal y como podemos observar en la imagen número 5. En las obras teatrales esta mujer usualmente era la encargada de sembrar discordia en hogares y familias, pues atraía o seducía a los hombres, en especial a los casados (Leal, 1982). Además, asumía el rol de prostituta y parrandera, ya que solía ser un personaje que frecuentaba las cantinas; el conflicto moral con la mulata ocasionó que fuese representada como desobediente, revoltosa y erótica.

María Dolores Ballesteros Páez argumenta que en algunas imágenes cubanas del siglo XIX (especialmente en la pintura, en las litografías y en los grabados) la representación de la mulata encerraba una carga sensual y sexual; de igual manera, en esas mismas imágenes solían aparecer hombres blancos que “caían ante los encantos de la mulata” (2016: 46-47).

Por mencionar algunos referentes teatrales en Yucatán está Coca, quien, según Juan Francisco Peón Ancona, fue una mulata cubana que

⁸ Esta forma de hablar, usada en las representaciones teatrales, surge de la imitación de la lengua usada por los negros traídos de África (bozales) que adquirirían el español como segundo idioma.

llegó como cantante en la Compañía de Zarzuelas de Alcatraz y Palou, empresa que se presentó en el Teatro Peón Contreras de Mérida en 1885 (Peón Ancona, 2002). Según este mismo autor, las esposas la describían como una “buscona”, mientras que para los hombres era una mujer hermosa y encantadora; con ello podemos observar la reproducción de las representaciones que circulaban sobre las mulatas, en especial cuando se menciona que Coca tuvo un romance con un hombre casado llamado Gonzalo (Peón Ancona, 2002).

Otro ejemplo de representación de la mulata es Tundra, quien a diferencia de Coca fue un personaje creado para la obra de teatro titulada *Cinco minutos con Tundra*. El guion no tiene fecha ni autor, pero se encuentra clasificado en la Biblioteca Yucatanense de Mérida como una pieza teatral perteneciente a la dramaturgia yucateca del siglo xx.⁹ En la obra dos hombres casados buscan la manera de engañar a sus esposas para ir a ver a Tundra, una mulata cubana que, según el libreto, atraía con sus sensuales bailes a todos los hombres, ya fuesen casados o solteros. Tundra se estaba presentando en la capital yucateca, por lo cual los personajes hacen hasta lo imposible por conocerla, aunque para ello tengan que mentirles a sus esposas.

El personaje de Tundra recupera los valores negativos asociados a las mulatas. Era percibida por las mujeres meridanas como un peligro para los hombres, pues esa “rumbera de fuego” encandilaba al sexo masculino, los “atundra”, decía una de las esposas de los protagonistas. De modo que la sensualidad y el erotismo en su representación iban acompañados de conflictos y enfrentamientos con el género femenino (véase imagen 6).

Vale la pena agregar que otro espacio de diversión y entretenimiento que utilizó representaciones de “lo negro” en Mérida fue el carnaval,¹⁰ el escenario de las calles. Allí era usual ver comparsas compuestas por per-

⁹ El libreto se puede consultar en la Biblioteca Yucatanense, Fondo Reservado, Libreto TPR-010, *Cinco minutos con Tundra*, sin autor, sin fecha.

¹⁰ La fototeca virtual Pedro Guerra, de la Universidad Autónoma de Yucatán, ha digitalizado algunas imágenes del carnaval de Mérida de principios del siglo xx, en las que observamos a hombres y mujeres caracterizados de negritos y negritas, representando aspectos similares a los del teatro (color de la piel, cabello rizado, entretenedores, etc.). Lo mismo con la prensa de la época, la que retrató entre los meses de febrero y marzo comparsas de personajes negros en las que era común ver a los catedráticos.

Imagen 6. Chelito Criollo y Luz Gil fueron dos actrices que formaron parte de la compañía cubana Espígul, la que se presentó en Mérida a finales de 1918. Fueron reconocidas por la prensa yucateca por sus papeles de mulata y por bailar rumbas en el escenario. *Revista de Yucatán*, 1 de diciembre de 1918, p. 8. Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense. Fotografía de Luisangel García Yeladaqui



sonajes negros tales como el “Negro Catedrático”, quien, al igual que el congo, era originario del teatro bufo cubano.

Los catedráticos representaban las aspiraciones de estos grupos por parecerse y formar parte de la sociedad blanca; por tal motivo utilizaban palabras ostentosas al hablar; aparentaban elegancia con su forma de vestir y en general rechazaban su pasado africano. Irónicamente, en su intento por imitar a las personas blancas, los negros catedráticos terminaban siendo la burla de los negros bozales, sus opuestos, y además de los propios sectores blancos, quienes reían al ver a un supuesto negro civilizado y educado de acuerdo con los estándares europeos (Frederik, 1996) (véase imagen 7).



Imagen 7. Representación de los negros catedráticos (Leal, 1982, conjunto de imágenes entre las páginas 67 y 69)

Finalmente, la presencia de “lo negro” en este contexto también se puede rastrear en los llamados personajes populares, tal y como Francisco Montejo Baqueiro (1986)¹¹ registró en las historias sobre estos. Algunos nombres de los personajes que aparecen dentro de la lista de Montejo Vaqueiro son los siguientes: Félix Quesada, alias Macalú, un picador de toros; Benito Peñalver, quien poseía habilidades musicales para cantar; Tomasito Agramonte, dueño de un burdel; el Negro Crispín, quien por una discapacidad intelectual creía ser enviado del dios Neptuno y poder predecir las lluvias; José Godínez Crespo, alias Timbilla, quien padecía una discapacidad motriz que le obligaba a usar un bastón, motivo por el que era común encontrarlo borracho y oírlo blasfemar contra Dios. Inclusive existen registros que hablan de Miguel Valdés (el Negro Miguel) como un personaje teatral que apareció en obras yucatecas, teniendo su propio danzón inspirado en la venta de helados que era su oficio (Montejo Baqueiro, 1981; Civeira Taboada, 1978).

Es importante mencionar que gracias a la descripción que se tiene de estas personas es posible clasificarlas en alguna de las representaciones que se hacía de “lo negro” y que anteriormente se mencionaron. Por poner algunos ejemplos, Macalú representaba la fuerza y vigor, características asociadas a los grupos africanos desde la colonia, cuando llegaron a cumplir funciones de esclavos; Peñalver poseía las capacidades para entretener y en general dotes para la música; por su parte, Timbilla mostraba la agresividad, alcoholismo y ser un buscapietos, elementos de los negros cheches o curros (también del bufo cubano).

Entonces, ya fuese en el teatro, en el carnaval o en las historias de tipos populares, estos personajes asumieron representaciones que encasillaban y reducían “lo negro” a unas cuantas ideas e imágenes, estereotipando a las poblaciones y grupos afrodescendientes a lo largo del mundo occidental, al plasmarlas y reproducirlas también en diversas plataformas de la cultura popular: televisión, cine, teatro, música, literatura, propaganda y anuncios de alimentos y otros productos (Nederveen Pieterse, 2013) (véase imagen 8).

¹¹ En su libro, *Mérida en los años veinte*, registró el nombre y algunos datos biográficos de varias personas afrodescendientes, en su mayoría referidos como cubanos que migraron a la ciudad de Mérida.

Imagen 8. Grasa vegetal comestible Negrita, producto yucateco que todavía es comercializado por la empresa Proteínas y Oleicos. Pedro Guerra, Fototeca Pedro Guerra, Mérida, sin título, Sección Propagandas comerciales, clasificación 4A012024, 1940-1950, aproximadamente. Enlace: <http://fototeca.antropologia.uady.mx/ficha.php?buscar1=4A012024.jpg>



Es importante enfatizar que todas esas representaciones de “lo negro” en Mérida surgen, por un lado, de los intercambios socioculturales con el Caribe hispano (Cuba, principalmente), con Estados Unidos (Nueva Orleans, por ejemplo) y con Europa occidental (Francia, Inglaterra, etc.); por otro lado, el origen se remonta al racismo científico de finales del siglo XIX, ideología que concibe las diferencias en términos deterministas (Guillaumin, 2008).

Esa forma de pensar, que permeó en Mérida de principios del siglo XX, trató de justificar las ideas e imágenes que se tenían sobre la población negra utilizando bases aparentemente científicas. Con tales argumentos, si se representó al negrito como un personaje alegre, bailarín, comediante, alcohólico, apostador, lascivo, etc., fue porque biológicamente se creía que esa era su naturaleza; y el ámbito teatral de la ciudad ayudó a difundir dicha perspectiva.

El racismo como discurso que naturaliza la diferencia se arraigó durante el siglo XX bajo la concepción de que los atributos físicos y culturales de los grupos humanos podían ser un objeto de estudio para las ciencias naturales, como la biología, y para las ciencias sociales, como la antropología y la sociología. Es así como Herbert Spencer “pone de relieve las características fijas de la raza que autoriza, según él, que un grupo racial se mantenga mediante luchas eliminando los especímenes impuros” (Wieviorka, 2009: 27). En dichos términos, el racismo científico postularía que la superioridad cultural supuestamente residía en la raza blanca, mientras que las demás caían en lo salvaje y la barbarie, marcando así la diferencia entre lo civilizado y lo incivilizado (Wieviorka, 2009). Justamente en ese segundo grupo se incluyó a la población negra, cuyas representaciones

en el teatro mostraban ignorancia, salvajismo y exotismo; vale la pena recordar que los congos y bozales eran los personajes que englobaban esos elementos.

En lo que respecta a la diferencia, Stuart Hall dice que dentro del proceso de representación subyace un interés por delimitar las diferencias entre lo propio y la otredad, interés que radica en asignar un significado a las cosas, personas, lugares y acontecimiento (Hall, 2010). En ese sentido, en Yucatán “lo negro” fue asociado con lo extranjero, con lo “otro” y no con la cultura e historia regional, a pesar de que estos grupos estuvieron presentes en el territorio desde la época colonial¹² e inclusive en la escena teatral de la ciudad.

Allí, sobre el escenario, el negrito y la mulata asumían una extranjería cubana que los diferenciaba de la identidad yucateca, pero al mismo tiempo estaban implícitos los vínculos sociales, económicos y culturales entre Cuba y Mérida, elementos que el propio teatro regional de Yucatán había asimilado (véanse imágenes 9 y 10).



Imagen 9. Visita de Arquímedes Pous a Mérida, quien fue uno de los primeros y principales exponentes del teatro bufo cubano, sobre todo por representar al personaje del negrito. *Revista de Yucatán*, 2 de febrero de 1919, p. 2. Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense. Fotografía de Luisangel García Yeladaqui

¹² Como referente, los autores Melchor Campos García y Jorge Victoria Ojeda han realizado varios estudios sobre los grupos africanos y afrodescendientes en el Yucatán colonial.



Imagen 10. Ilustraciones de Enrique Arredondo antes y después de caracterizarse del negrito. *Diario del Sureste*, 13 de octubre de 1943, p. 4. Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense. Fotografía de Luisangel García Yeladaqui

Representar involucra la pertenencia a un grupo social en el que se comparten valores, normas, ideologías y conductas, ocasionando que las representaciones consoliden una identidad nacional o regional y al mismo tiempo marquen una diferencia con aquellos que no comparten esas representaciones (Rateau y Lo Monaco, 2013). Por este motivo las representaciones de “lo negro” en Mérida transitaron a través del teatro y entre los diferentes habitantes que aceptaron y se familiarizaron con las ideas e imágenes que hemos mencionado hasta aquí; un ejemplo de ello son las ilustraciones que acompañaban la propaganda y publicidad de los periódicos (véase imagen 8).

Hall también plantea que es por contraste como solemos generar significados; damos forma y sentido a la realidad delimitando lo propio de lo ajeno, como una especie de herramienta que vuelve más familiar el entorno. En el teatro yucateco de principios del siglo xx, el negrito y la mulata fueron personajes catalogados como extranjeros porque se diferenciaban del indio maya y del mestizo, personajes que se construyeron como típicos en el género regional yucateco. Considero que ese ejercicio de contrastar se nutrió de la postura regionalista en Yucatán (Taracena, 2010), así como del racismo científico.

El problema es cuando las diferencias por oposición llegan a ser demasiado reduccionistas o simples, lo que termina por estereotipar aquello que se representa. Para Hall, la relación entre estereotipo y representación radica en que el primero es una forma de crear significado en el mundo, recurriendo para ello a la exageración, segmentación y al uso de rasgos esenciales y aparentemente fijos en la naturaleza (Hall, 2010). Por ende, para comprender el mundo, las personas hacen uso de los estereotipos para dar sentido a la realidad, para entenderla; asimismo, se construyen colectivamente y por consenso, pues la repetición favorece su anclaje en el espacio social (Ghidoli, 2016).

Entonces, siguiendo los planteamientos de Hall (2010) y de María de Lourdes Ghidoli (2016), en la escena teatral de Mérida se arraigaron representaciones estereotipadas del negrito y de la mulata, reduciendo a las poblaciones afrodescendientes (afrocubanas, sobre todo) a ciertos rasgos y elementos exagerados y preestablecidos. Y para lograr el anclaje, la repetición derivó de las múltiples compañías de teatro cubanas que visitaban la capital yucateca, así como de los propios meridianos que se caracterizaron de negritos en las obras de teatro o bien para las comparsas carnavalescas.

Cuando la diferencia entra en juego y nos sentimos ajenos a aquello que representamos, nace una relación de poder, un poder simbólico, ya que “lo otro” se moldea conforme a la perspectiva de un individuo o de un grupo en particular. Al respecto, Hall afirma que el poder “tiene que entenderse aquí no sólo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma dentro de cierto ‘régimen de representación’” (2010: 431). En esa lucha por establecer la cultura y las ideas propias por encima de las externas, los estereotipos surgen como una muestra del poder que reside en las representaciones, pues reducen al “otro” a unos cuantos rasgos físicos, cognitivos, morales y de conducta para hacerlos estáticos e inamovibles (Ghidoli, 2016).

De modo que los estereotipos asignados a los negritos y las mulatas fueron el resultado de un ejercicio de poder hacia una población históricamente sometida en términos socioeconómicos, pero también desde lo cultural. La circulación de dichas representaciones significó la imposición de elementos físicos, cognitivos, morales y conductuales desde la visión de una sociedad que no formaba parte de los grupos a quienes estaba encasi-

llando y que, además, los veía desde los asientos del recinto, aplaudiendo los espectáculos, pero marcando una distancia y diferencia entre ellos.

Al final, si bien el establecimiento de diferencias es de utilidad para la producción de significados, la formación de lenguaje y de cultura, igual “es amenazante, un sitio de peligro, de sentimientos negativos, de hendidura, hostilidad y agresión hacia el Otro” (Hall, 2010: 423). Esto nos ayuda a entender el olvido e invisibilización que sufrieron los negritos y las mulatas en las producciones teatrales de Mérida en la actualidad, inclusive en la memoria colectiva de la sociedad yucateca (Cunin, 2010).

Como respuesta a la pregunta de investigación,¹³ tenemos que la aparición del personaje del negrito y de la mulata a comienzos del siglo XX está vinculada con las estrechas relaciones artísticas, culturales, sociopolíticas y económicas entre Cuba y Yucatán, las que podemos reconstruir a través de la circulación de artistas y en la llegada a Mérida de las compañías de negritos y sus representaciones. Esa circulación de representaciones de “lo negro” en Yucatán, vistas en el teatro, implica un proceso de asimilación de ideas descontextualizadas histórica y culturalmente y que dieron forma a representaciones estereotipadas y esencializantes.

Asimismo, considero que la ideología regionalista, que empezó a cobrar fuerza a partir de los años veinte del siglo XX, así como el racismo científico de finales del siglo XIX, nos permiten explicar parte del progresivo abandono que experimentaron los personajes negritos y mulatas en beneficio del mestizo maya-español, el que se afianzó como el personaje típico del teatro regional yucateco, diferenciándose de aquellos que ocuparon el lugar de extranjeros y que quedaron fuera de la identidad yucateca.

Para concluir, podemos argumentar que la ciudad de Mérida de principios del siglo XX fue un lugar en donde circularon y confluyeron distintas representaciones de “lo negro”, siendo el ámbito artístico y de entretenimiento uno de ellos. Así, el teatro yucateco se familiarizó y aceptó, aunque fuese solo sobre el escenario, a personajes como el negrito (congo o cate-drático) y la mulata rumbera, quienes arribaron gracias al teatro vernáculo de Cuba (bufo); pero al mismo tiempo tienen sus antecedentes históricos

¹³ Cabe enfatizar que la pregunta es la siguiente: ¿cuál es el origen y características de las representaciones de “lo negro” en Mérida de principios del siglo XX?, ¿qué implicaciones tuvieron tales representaciones en los procesos de olvido, exclusión e invisibilización que sufrió la población afrodescendiente en ese contexto?

en el *minstrel*¹⁴ de Estados Unidos y en toda una serie de representaciones occidentales que estereotiparon y limitaron la percepción que se tenía de las poblaciones afrodescendientes.

Es así como preguntas y cuestionamientos aparecen al momento de estudiar el teatro regional yucateco en la actualidad, sobre todo cuando observamos que los personajes extranjeros como el negrito ya no figuran dentro de las obras modernas que se ponen en escena, al caer en una situación de olvido e ignorando aquellas épocas cuando sus compañías de teatro eran aplaudidas e, incluso, cuando caminaban por las calles de la ciudad.

En definitiva, la invisibilización y utilizar representaciones estereotipadas y naturalizadas son procesos sociales que forman parte de la historia teatral y del entretenimiento de Mérida, en donde se redujo a los personajes negros a ciertos rasgos físicos, actitudes y comportamientos, con la finalidad de construir significados, sí, aunque también debido a ciertas ideologías racistas que permearon la época.

Gracias a las circulaciones culturales e ideológicas, así como a las representaciones de “lo negro” que se desplazaban en otros medios y contextos, las compañías de negritos se nutrieron para crear personajes que fueron presentados en los escenarios yucatecos, en donde el público terminó por identificarlos como extranjeros y ajenos a lo regional, pero también desde un sentido marginal que condujo a su paulatino olvido e invisibilización.

En general este es un tema que todavía se puede continuar trabajando e investigando, no solo desde el contexto de la península de Yucatán. Considero que es importante seguir identificando las representaciones de “lo negro” en la actualidad y sus orígenes históricos, para demostrar la existencia y presencia de estos grupos y sobre todo cuestionar el porqué de su aparente desaparición de los escenarios y de la memoria social.



¹⁴ Género teatral musical que desde 1840 presentaba canciones, bailes y otras situaciones interpretadas por actores blancos que pintaban sus rostros de negro para representar de manera cómica a los personajes negros.

BIBLIOGRAFÍA

- Arredondo, Enrique (1981). *Enrique Arredondo (Bernabé). La vida de un comediante*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ballesteros Páez, María Dolores (2016). “Los afrodescendientes en el arte veracruzano y cubano del siglo XIX”, *Cuadernos Americanos*, núm. 156, pp. 33-60.
- Burgos Carrillo, Alejandra Liliana (2014). “De la escena yucateca al pueblo: José ‘Chato’ Duarte. Teatro regional yucateco. Inicio siglo XX”. Tesis de licenciatura en Literatura Latinoamericana. Mérida: Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán.
- Cervera Andrade, Alejandro (1947). *El teatro regional de Yucatán*. Mérida: Imprenta Guerra.
- Civeira Taboada, Miguel (1978). *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*. Toluca: Gobierno del Estado de México/Dirección del Patrimonio Cultural y Artístico del Estado de México.
- Cunin, Elisabeth (2009) “Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo XX. Mestizaje, región, raza”, *Revista Península*, vol. 4, núm. 2, pp. 33-54.
- Farr, Robert (1983). “Escuelas europeas de psicología social: la investigación de representaciones sociales en Francia”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 2, núm. 4, pp. 641-658.
- Figuroa Magaña, Jorge (2013). “El país como ningún otro: un análisis empírico del regionalismo yucateco”, *Estudios Sociológicos*, vol. 31, núm. 92, pp. 511-550.
- Frederik, Laurie (1996). *The Contestation of Cuba's Public Sphere in National Theater and the Transformation from Teatro Bufa to Teatro Nuevo: or What Happens when El Negrito, El Gallego and La Mulata Meet El Hombre Nuevo*. Chicago: University of Chicago/Mexican Studies Program/Center for Latin American Studies.
- Fumero Vargas, Patricia (1996). *Teatro, público y estado en San José, 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Ghidoli, María de Lourdes (2016). “La trama racializada de lo visual. Una aproximación a las representaciones grotescas de los afroargentinos”, *Corpus*, vol. 6, núm. 2, pp. 1-11.
- Guillaumin, Colette (2008). “Raza y naturaleza. Sistema de las marcas. Idea de grupo natural y relaciones sociales”, en Elisabeth Cunin

- (ed.). *Textos en diáspora. Una antología sobre afrodescendientes en América*. Ciudad de México: INAH/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 61-92.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envió Editores.
- Hansen, Asael y Juan Bastarrachea (1984). *Mérida. Su transformación de capital colonial a naciente metrópoli en 1935*. Ciudad de México: INAH.
- Leal, Rine (1982). *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Montejo Baqueiro, Francisco (1981). *Mérida en los años veinte*. Mérida: Maldonado Editores.
- Muñoz, Fernando (1987). *El teatro regional de Yucatán*. Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta.
- Nederveen Pieterse, Jan (2013). *Blanco sobre negro. La imagen de África y de los negros en la cultura popular occidental*. La Habana: Centro Teórico Cultural.
- Peón Ancona, Juan Francisco (2002). *Chuchertías meridanas*. Mérida: Ayuntamiento de Mérida.
- Pérez Montfort, Ricardo (2007). “De vaquerías, bombas, pichorradas y trova. Ecos del Caribe en la cultura popular yucateca 1890-1920”, en Ricardo Pérez Montfort (ed.). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. Ciudad de México: CIESAS, pp. 211-250.
- Christian Rinaudo y Freddy Ávila Domínguez (coords.) (2011). *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. México: CIESAS/IRD/Universidad de Cartagena/AFRIDESC.
- Rateau, Patrick y Grégory Lo Monaco (2013). “La Teoría de las Representaciones Sociales: orientaciones conceptuales, campos de aplicaciones de métodos”, en Revista CES, Psicología, vol. 6, núm. 1, pp. 22-42.
- Taracena Arriola, Arturo (2010). *De la nostalgia por la memoria a la memoria nostálgica. El periodismo literario en la construcción del regionalismo yucateco*. Ciudad de México: UNAM.
- Tuyub Castillo, Gilma (2005). *El teatro regional yucateco*. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán/ICYConaculta/PACMYC.

- (2010). *Recuerdos de teatro. Entrevistas a personalidades del teatro regional*. Mérida: Ayuntamiento de Mérida/Dirección de Cultura/Fondo Editorial del Ayuntamiento de Mérida.
- Valencia Abundiz, Silvia (2007). “Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales”, en Tania Rodríguez S., M. L. García Curiely D. Jodelet (coords.). *Representaciones sociales: teoría e investigación*. Guadalajara: Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/UDG, pp. 51-88.
- Villegas, Juan (2005) “Desde la teoría a la práctica: la escritura de una historia del teatro”, en Osvaldo Pellettieri (ed.). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, pp. 43-50.
- Wieviorka, Michel (2009). *El racismo: una introducción*. Barcelona: Gedisa.
- Zayas de Lima, Perla (2005). “La construcción del otro: el negro en el teatro nacional”, en Osvaldo Pellettieri (ed.). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, pp. 181-194.

REFERENCIAS

Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense

La Revista de Mérida, enero de 1895.

La Revista de Yucatán, noviembre y diciembre de 1918 y enero a febrero de 1919.

Diario de Yucatán, octubre de 1930 y octubre de 1943.

Diario del Sureste, octubre de 1943.

Fondo Reservado, Libreto TPR-010, título *Cinco minutos con Tundra*, sin autor, sin fecha.

FOTOGRAFÍAS

Universidad Autónoma de Yucatán, Facultad de Ciencias Antropológicas, Fototeca Pedro Guerra, Fondo Pedro Guerra. Propagandas comerciales, sin título, clave digital 4A012024.jpg

Luisangel García Yeladaqui es licenciado en Humanidades por la Universidad Autónoma del Estado de Quintana Roo (UAEQROO) y maestro en Historia por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, sede Peninsular. Ha trabajado como docente de asignatura en la UAEQROO; imparte materias de historia en la Licenciatura en Humanidades. Actualmente labora en el Centro de Actualización del Magisterio de Chetumal como docente en la Licenciatura en Enseñanza y Aprendizaje de la Historia, en la que se forma a los futuros profesores y profesoras de historia. Cabe agregar que el presente artículo es el resultado de su tesis de investigación realizada durante la Maestría en Historia en el CIESAS Peninsular

CONTENIDO

Vol. 8, núm. 16, septiembre 2025-febrero 2026

<https://encartes.mx>

ISSN: 2594-2999



EDITORIAL

Renée de la Torre 1

DOSIER

IMAGEN, MEMORIA Y REPRESENTACIÓN

Nahayeilli B. Juárez Huet
Claudia Lora Krstulovic
Laura Machuca Gallegos 3

ENTRE LO VISUAL Y LO NARRADO: ACERCAMIENTOS A LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE MÉXICO EN LA EXPOSICIÓN HISTÓRICO-AMERICANA DE 1892

Marisol Domínguez González 13

USOS Y SIGNIFICADOS DEL RETRATO FEMENINO EN LA PRENSA GUATEMALTECA, 1890-1924. HACER HISTORIA SOCIAL CON IMÁGENES: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

Paulina Pezzat Sánchez 41

EL CARNAVAL DE MÉRIDA EN 1913, CONTRASTES SOCIALES DE UNA CIUDAD A TRAVÉS DE LA LENTE DE UN FOTÓGRAFO ALEMÁN

Laura Machuca Gallegos 69

COMPAÑÍAS DE NEGRITOS. REPRESENTACIONES DE “LO NEGRO” EN LA ESCENA TEATRAL DE MÉRIDA DURANTE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Luisangel García Yeladaqui 97

EL DOCUMENTAL COMO TESTIGO: MEMORIAS DANZARIAS EN LA COSTA CHICA (PARTE 1)

Rosa Claudia Lora Krstulovic 121

DESDE EL FONDO DE UNA CAJA DE ZAPATOS ASOMA UN HILITO DE MEMORIA: ALGUNAS FOTOGRAFÍAS SOBRE COMUNICACIÓN RURAL

Daniel Murillo Licea 149



LO PRIETO: ANTIRACISMO, DISIDENCIA SEXOGENÉRICA Y AUTORREPRESENTACIÓN EN EL TRABAJO DE DOS ARTISTAS VISUALES MEXICANOS	
Itza Amanda Varela Huerta	183

REALIDADES SOCIOCULTURALES

PROYECTAR LA PROMESA: CINE Y FERROCARRILES EN EL ISTMO DE TEHUANTEPEC	
Gabriela Zamorano Villarreal	215
ENTRE LA SINOFOBIA Y LA MITOLOGÍA, UN ENSAYO DE ANTROPOLOGÍA VISUAL Y REDES SOCIALES	
Arturo Humberto Gutiérrez del Ángel	245
CAPITALISMO FLEXIBLE: DIAGRAMAS BIOGRÁFICOS Y SUICIDIO EN QUINTANA ROO	
Eliana Cárdenas Méndez	273
UNA VISITA AUDIOVISUAL A LA ETNOGRAFÍA DE LAS CULTURAS MUSICALES EN OAXACA (ECMO)	
Sergio Navarrete Pellicer	295

ENCARTES MULTIMEDIA

CURADURÍAS DEL YO. LA AFRODESCENDENCIA EN CUESTIÓN	
Nahayeilli B. Juárez Huet	319
LA DINÁMICA DE LOS BIENES DE SALVACIÓN EN EL CULTO A JESÚS MALVERDE: UN ENSAYO FOTOGRÁFICO SOBRE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN MÉXICO	
Arturo Fabián Jiménez	337

ENTREVISTAS

YASUAKI YAMASHITA Y LA BÚSQUEDA DE UNA CULTURA DE PAZ: LECCIONES DESDE NAGASAKI	
Por Greta Alvarado Lugo y José Luis Pérez Flores	373
UNA NUEVA RAZA ABIERTA AL PORVENIR: EL MURAL DE MELCHOR PEREDO EN LA ANTIGUA	
Por Charles Da Silva Rodrigues y Paula Alexandra Carvalho De Figueiredo	383

**DISCREPANCIAS**

**¿BIENESTAR HOLÍSTICO O EXTRACTIVISMO CULTURAL?
¿QUIÉN DECIDE? CUESTIONAMIENTOS SOBRE EL CONSUMO
DE SUSTANCIAS PSICODÉLICAS Y SUS IMPACTOS TERRITORIALES
EN LATINOAMÉRICA**

Debatén: Sarai Piña Alcántara, Juan Scuro,
Ezequiel Alí Cortina Bello
Modera: Paola Garnica 397

RESEÑAS CRÍTICAS

**AMARE: UNA MIRADA A LA MIGRACIÓN EN LA COSTA CHICA
DE OAXACA DESDE UNA ETNOFICCIÓN**
Ana Isabel León Fernández 411

**SUBJETIVIDADES FEMENINAS TRANSGÉNERAS CONTRASTADAS
(URBANA Y RURAL) EN DOS RELATOS CINEMATOGRAFICOS
BRASILEÑOS: LAERTE-SE Y PALOMA**
Mauricio Sánchez Álvarez 425

**LO BISAGRA EN EL FENÓMENO RELIGIOSO: LA DIVERSIDAD
DE LO SAGRADO EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO**
María Fernanda Apipilhuasco Miranda 437



Ángela Renée de la Torre Castellanos

Directora de *Encartes*

Emilia Díaz Corona Centeno

Edición

Verónica Segovia González

Diseño y formación

Cecilia Palomar Vereá

Isabel Orendáin

Corrección

Karla Figueroa Velasco

Difusión

Arthur Temporal Ventura

Formación en Wordpress



Equipo de coordinación editorial

Ángela Renée de la Torre Castellanos Directora de *Encartes* ■ Gabriela Zamorano Villareal CIESAS-CDMX ■ Olivia Teresa Ruiz Marrujo EL COLEF ■ Frances Paola Garnica Quiñones COLSAN ■ Arturo Gutiérrez del Ángel COLSAN ■ Alina Peña Iguarán ITESO ■ Ignacio Salvador Durán Ricardez CIESAS-Occidente

Comité editorial

Carlos Macías Richard Director general de CIESAS ■ Víctor Alejandro Espinoza Valle Presidente de El COLEF ■ Juan Sebastián Larrosa Fuentes Director del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO ■ David Eduardo Vázquez Salguero Presidente del COLSAN ■ Jorge Eduardo Aceves Lozano CIESAS-Occidente ■ María Guadalupe Alicia Escamilla Hurtado Subdirección de Difusión y Publicaciones de CIESAS ■ Érika Moreno Páez Coordinadora del Departamento de Publicaciones de El COLEF ■ Manuel Verduzco Espinoza Director de la Oficina de Publicaciones del ITESO ■ Estrella Ortega Enríquez Jefa de la Unidad de Publicaciones del COLSAN ■ José Manuel Valenzuela Arce El COLEF ■ Luz María Mohar Betancourt CIESAS-Ciudad de México ■ Ricardo Pérez Monfort CIESAS-Ciudad de México ■ Séverine Durin Popy CIESAS-Noreste ■ Carlos Yuri Flores Arenales Universidad Autónoma del Estado de Morelos ■ Sarah Corona Berkin DECS/Universidad de Guadalajara ■ Norma Iglesias Prieto San Diego State University ■ Camilo Contreras Delgado El COLEF

Cuerpo académico asesor

Alejandro Frigerio Universidad Católica Argentina-Buenos Aires	Claudio Lomnitz Columbia-Nueva York Cornelia Eckert UFRGS-Porto Alegre	María de Lourdes Beldi de Alcantara USP-Sao Paulo
Alejandro Grimson USAM-Buenos Aires	Cristina Puga UNAM-Ciudad de México	Mary Louise Pratt NYU-Nueva York
Alexandrine Boudreault-Fournier University of Victoria-Victoria	Elisenda Ardèvol Universidad Abierta de Cataluña-Barcelona	Pablo Federico Semán CONICET/UNSAM-Buenos Aires
Carlo A. Cubero Tallinn University-Tallinn	Gastón Carreño Universidad de Chile-Santiago	Renato Rosaldo NYU-Nueva York
Carlo Fausto UFRJ-Río de Janeiro	Gisela Canepá Pontificia Universidad Católica del Perú- Lima	Rose Satiko Gitirana Hikji USP-Sao Paulo
Carmen Guarini UBA-Buenos Aires	Hugo José Suárez UNAM-Ciudad de México	Rossana Reguillo Cruz ITESO-Guadalajara
Caroline Perré Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Ciudad de México	Julia Tuñón INAH-Ciudad de México	Sarah Pink RMIT-Melbourne
Clarice Ehlers Peixoto UERJ-Río de Janeiro		

Encartes, año 8, núm. 16, septiembre 2025-febrero 2026, es una revista académica de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, Ciudad de México, Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434, y El Colegio de San Luis, A. C., Parque de Macul, núm. 155, Fracc. Colinas del Parque, San Luis Potosí, México, Tel. (444) 811 01 01. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica <https://encartes.mx>. ISSN: 2594-2999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la revista. Se autoriza la reproducción parcial de los materiales publicados siempre y cuando se haga con fines estrictamente no comerciales y se cite la fuente. Salvo excepciones explicitadas, todo el contenido de la publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.