CONTENIDO

Vol. 8, núm. 16, septiembre 2025-febrero 2026
https://encartes.mx
ISSN: 2594-2999

EDITORIAL

Renée de la Torre 1

DOSIER

IMAGEN, AUDIOVISUAL E INVESTIGACIÓN SOCIAL
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: ANTIRRACISMO, 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

ENCARTES

DISCREPANCIAS

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

Debaten: 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 CINEMATOGRÁFICOS 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

ENCARTES

DIRECTORIO

Ángela Renée de la Torre Castellanos
Directora de *Encartes*
Emilia Díaz Corona Centeno
Edición
Verónica Segovia González
Diseño y formación
Cecilia Palomar Verea
Isabel Orendáin
Corrección
Karla Figueroa Velasco
Difusión
Arthur Temporal Ventura
Formación en Wordpress

CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL
CIESAS

El Colegio de la Frontera Norte

ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara

EL COLEGIO DE SAN LUIS

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

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.

EDITORIAL

Con el número 16 cumplimos ocho años de publicación semestral de *Encartes*. En esta ocasión el **Dosier** de temáticas "Imagen, memoria y representación", coordinado por Nahayeilli B. Juárez Huet, Claudia Lora Krstulovic, Laura Machuca Gallegos, contiene siete artículos de investigadores que participan en la Red de Investigaciones Audiovisuales (RIAV) del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social (CIESAS). La muestra de trabajos que aquí publicamos manifiesta la importancia que tiene el estudio de la imagen en los estudios históricos, etnohistóricos y antropológicos que se desarrollan en CIESAS y que, lamentablemente, muchas veces no cuentan con el reconocimiento de su contribución a dichas disciplinas, ya que se publican de forma dispersa.

Albergamos con entusiasmo esta serie de trabajos que abordan la relevancia de la imagen en las configuraciones de memorias e imaginarios identitarios. Los artículos enriquecen las posibilidades creativas con las que las imágenes influyen en distintos ámbitos, como son el arte pictórico, los archivos fotográficos, pero también en las escenificaciones de las tradiciones populares (como puede ser el carnaval o la danza) en la prensa, en exposiciones pensadas para generar sentimientos patrióticos y nacionalistas. Los distintos artículos abordan diferentes épocas, diversas regiones, varios actores. Además, se desarrollan en distintas disciplinas, pero lo interesante es que comparten el uso de distintas herramientas audiovisuales en su investigación. Las ideas con las que pensamos al mundo y nuestra ubicación en él no solo se desprenden de lenguaje hablado, sino también, y de forma fundamental, de las imágenes que evocan recuerdos y proyectan formas específicas de representar grupos sociales (étnicos, raciales,

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 1-2
https://encartes.mx

de género, de época, nacionales, institucionales, regionales), pero también con las imágenes se buscan forjar modelos para imaginar y actuar en el mundo.

Desde su fundación, el proyecto editorial de *Encartes* contempló la misión de promover una investigación hecha con diversos registros. Somos conscientes de que la realidad no es plana ni unidimensional, y que, por tanto, no cabe en una hoja de papel. La realidad se compone no solo de ideas transmisibles en letras que constituyen textos escritos, sino también en imágenes (visualidades) y en sonidos (oralidades o musicales). En el presente las tecnologías digitales, al servicio de la investigación, pero también, por qué no, de su publicación pueden recurrir a ellos como actividades para registrar los hechos sociales (grabaciones, tomas fotográficas y video); además de utilizarse como material de análisis e incluso para aportar novedosas metodologías de investigación. Esta apuesta se hace presente en todas las secciones que componen el número 16 de la revista. Creemos, además, que el conocimiento se ejercita discutiendo y generando polémica, por ello nuestra sección de **Discrepancias** se abre al debate del tema sobre los efectos –positivos o negativos– de los usos y apropiaciones de las sustancias psicoactivas presentes en plantas de poder que sustentan culturas valoradas como ancestrales.

En *Encartes* apostamos a que las Ciencias Sociales tienen mucho que ofrecer a la crisis social y humanitaria que vive el mundo contemporáneo, mismo que desvaloriza y pone en riesgo la continuidad de dichas ciencias. Así pues, nos unimos al pronunciamiento manifestado por Geoffrey Player, presidente de la Asociación Internacional de Sociología (ISA), durante la inauguración del congreso celebrado en Rabat, en julio de 2025 (disponible en: https://www.isa-sociology.org/uploads/imgen/2257-manifiesto-para-la-sociologia.pdf). Reafirmamos que nos sumamos a los esfuerzos mundiales de los colegas de ISA por contribuir a un mundo más democrático, justo y sustentable poniendo el empeño en producir y difundir desde este medio editorial una ciencia social pública, comprometida, libre, crítica y rigurosa.

Renée de la Torre
Directora editorial de *Encartes*
Guadalajara, Jal., julio de 2025

DOSIER

IMAGEN, AUDIOVISUAL E INVESTIGACIÓN SOCIAL

IMAGE, MEMORY, AND REPRESENTATION

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

En este número de *Encartes* presentamos una selección de las contribuciones más recientes de la Red de Investigaciones Audiovisuales (RIAV) del CIESAS,[1] así como de investigadoras e investigadores que se han vinculado a ella a través de diversos programas y proyectos de colaboración y desde diversas latitudes y campos de acción. Algunas de estas aportaciones son fruto de años de investigación, mientras que otras forman parte de proyectos actualmente en desarrollo.

[1] El Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) posee un valioso patrimonio audiovisual, producto del trabajo de sus investigadoras e investigadores, así como del estudiantado de sus programas de posgrado en prácticamente todas sus sedes. Esta producción audiovisual surge de proyectos en los que se han utilizado medios y herramientas visuales como parte de la investigación social, la docencia, metodologías colaborativas o participativas y la divulgación de resultados de investigación. También proviene de las tareas del Laboratorio Audiovisual Institucional, fundado en 2005, bajo la coordinación de Ricardo Pérez Monfort.

En el contexto de la pandemia se conformó la Red de Investigaciones Audiovisuales (RIAV) del CIESAS, integrada actualmente por 16 investigadoras e investigadores en las siete sedes de la institución. Su propósito es fortalecer el uso de herramientas visuales para la

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Unidad Peninsular, Mérida, Yucatán, México.

** Centro de Investigaciones y de Estudios Superiores en Antropología Social-Unidad Golfo, Xalapa, Veracruz, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 3-12
Recepción: 1 de julio del 2025 • Aceptación: 1 de julio del 2025
https://encartes.mx

En el presente dosier, a través de la fotografía, los diversos formatos imagéticos y audiovisuales, se entretejen visualidades históricas y contemporáneas que problematizan la construcción de la nación, los discursos visuales de modernidad, la racialización del cuerpo, la performatividad de los géneros y las narrativas identitarias y disidentes. El dosier pone especial énfasis en la diversidad de los enfoques metodológicos que, desde perspectivas sobre todo antropológicas e históricas, permiten dar cuenta de las posibilidades que nos ofrecen la imagen y el audiovisual para la investigación social, en tanto poderosas vías para reflexionar sobre la producción de sentido, la configuración de subjetividades y las narrativas históricas e identitarias.

Como preguntas transversales al dosier propusimos: ¿cómo se construyen las imágenes y las obras audiovisuales como fuentes de conocimiento y herramientas metodológicas y de qué manera se articulan, complementan o potencian con otras fuentes no visuales en la investigación social? ¿Cómo operan los registros audiovisuales como formas de producción de conocimiento en la investigación social?

Con la revolución de las tecnologías visuales en el siglo XIX, se produjo una inflexión histórica en las formas de registrar la "realidad" y representar la otredad (Pezzat, 2023: 119). En la antropología se comenzaron tempranamente a utilizar cámaras fotográficas, cinematográficas y grabadoras como herramientas para el trabajo de campo. En un inicio, el propósito fue documentar, archivar y exhibir distintos fenotipos, lenguas y prácticas culturales en contextos coloniales. No será sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se reconozca plenamente el valor de las técnicas audiovisuales no solo como medios de representación, sino también como herramientas metodológicas fundamentales para la investigación, tanto en la antropología, como en las ciencias sociales en general (Grau, 2012: 162).

Hoy en día, aunque no siempre se reconoce suficientemente, lo audiovisual se mantiene con un enorme potencial como medio y herramienta metodológica para comprender aspectos esenciales de nuestro entorno y

investigación y la incidencia social, así como difundir la producción audiovisual del CIESAS. Además, busca fomentar espacios de colaboración que promuevan el intercambio y la reflexión en torno a las diversas modalidades de comunicación del quehacer científico a través de materiales imagéticos.

de las múltiples formas de concebir el mundo, tanto en el pasado como en el presente. Pese a su persistente presencia, las narrativas escritas y los discursos orales han sido históricamente sobrevalorados frente a otras formas de expresión o formatos de salida para la investigación. No obstante, en las últimas décadas, los estudios imagéticos y audiovisuales han ido ganando reconocimiento como formas legítimas de producción de conocimiento y presentación de resultados, caracterizándose cada vez más por enfoques colaborativos y horizontales.

Claves de lectura

Las contribuciones de la RIAV al presente número de *Encartes* consisten en diez trabajos que abarcan los siete artículos de la sección de *Temáticas*, uno en la sección de *Realidades socioculturales*, uno en la parte de *Multimedia* y dos reseñas. Proponemos una lectura de dichos trabajos en distintas claves transversales:

Auto/representaciones, racialización/racismo y narrativas identitarias

En el presente dosier, la racialización del cuerpo (lo indígena, lo negro y lo prieto), así como las tensiones entre exotización, marginalización y agencia, son ejes claves en los trabajos de Paulina Pezzat, Luisángel García Yeladaqui, Itza Varela y Nahayeilli Juárez Huet. Estas autorías problematizan cómo la imagen ha sido (y puede ser) usada para fijar o resistir estigmas raciales y sexogenéricos. Mientras que las reseñas de Mauricio Sánchez y Ana Isabel León, por su lado, convergen en el interés en presentar ejemplos de cine latinoamericano realizado desde territorios y comunidades históricamente marginadas y racializadas, desafiando también discursos hegemónicos sobre género y raza.

En su trabajo, Pezzat parte de la noción de economía visual de Deborah Poole (1997) para desentrañar las desigualdades y relaciones de poder en la producción, circulación y consumo de imágenes. La autora analiza así cómo la fotografía de la prensa e industria impresa participó activamente en la construcción de un paradigma racial de la Guatemala de finales del siglo XIX y principios del XX. Uno de los desafíos de esta investigación fue el análisis de los tipos fotográficos y la estructura formal que los define. La propuesta metodológica de la autora implicó la organización y clasificación de un vasto corpus de imágenes en cuerpos documentales, que le permitió ubicarlas en un discurso visual transnacional.

En este mismo periodo de análsis pero en otra latitud geográfica, García Yeladaqui hace una reconstrucción y análisis de las representaciones del negro y la mulata en el teatro regional yucateco.[2] Todo ello enmarcado en procesos de amplias circulaciones de personas y representaciones de "lo negro" entre México y el Caribe. De esta forma, el autor se interroga en qué medida dichas representaciones pueden ofrecernos pistas para esclarecer los procesos que intervinieron en el hecho de que la población afrodescendiente, presente en Yucatán desde la época colonial, quedara excluida de la narrativa identitaria local (yucateca) y, en su lugar, "lo negro" se afianzara como extranjero, más específicamente cubano. Con este análisis podemos constatar, tal como en el caso analizado por Pezzat, el papel nodal que pueden jugar las imágenes en las representaciones jerarquizadas, exotizadas y racializadas de la otredad.

Por otro lado, dos colaboraciones exploran la autorrepresentación en contextos contemporáneos. En una de ellas, Nahayeilli Juárez Huet reconstruye una etnografía visual a partir de la narrativa identitaria de una mujer yucateca. Para ello, recurre a la foto-elicitación con material fotográfico de su álbum familiar y sus selfis. La noción de autorrepresentación que orienta su trabajo vincula la identidad a una "práctica autorrepresentacional" desde la cual se articulan nuevas lecturas de la otredad racializada (Mela, 2021: 65), pero también posibles contranarrativas sobre la identidad local y los ideales de belleza; procesos transversales con el trabajo de Itza Varela Huerta, quien articula autorrepresentación, arte LGBTTIQ+ y la construcción de lo prieto en México. Su trabajo discute sobre el "contramestizaje" y las luchas antirracistas, en las que convergen diversas formas de dominación relacionadas con clase social, orientación sexual e identidades sexo-genéricas disidentes. Desde esta perspectiva, la experiencia de lo prieto resulta irreductible a una noción biologicista de la raza y se erige como una subjetivación política desde el arte; una expresión estética que cuestiona modelos hegemónicos de belleza, discursos visuales del mestizaje y que busca dignificar la representación de lo considerado como "desviado".

Las experiencias de estas identidades sexogenéricas disidentes, pero en otros espacios territoriales y culturales, se abordan en la reseña pro-

[2] La palabra "yucateco" se refiere a todo lo relacionado con el estado mexicano de Yucatán.

puesta por Mauricio Sánchez Álvarez sobre *Laerte-se* y *Paloma*, dos películas brasileñas –una documental y otra de ficción–. Estas producciones muestran las experiencias de mujeres transgénero en territorios profundamente contrastantes: la ciudad de São Paulo y el Sertão rural. A partir de sus narrativas cinematográficas, el autor examina las tensiones entre las identidades trans y el orden heteronormativo hegemónico, al destacar las formas en que sus protagonistas construyen redes de aceptación y reconocimiento. El análisis permite reflexionar sobre los límites y posibilidades del reconocimiento social e identitario de las diversidades sexogenéricas en Latinoamérica.

Por otro lado, la reseña escrita por Ana Isabel León presenta *Amare* (2024), cortometraje del cineasta afromexicano Balam Toscano, como una valiosa obra de "etnoficción", concebida desde y para las comunidades de la región de la Costa Chica. Filmada en formato de 35 mm, la película aborda con gran sensibilidad temas como la migración, la educación, la identidad y el género. León destaca el enfoque antropológico de su realizador, al visibilizar problemáticas reales que afectan la vida cotidiana de las comunidades. Asimismo, reconoce su aporte al cine afromexicano al estar construido desde una perspectiva interna y comprometida.

Nostalgia, memoria y patrimonio

En tiempos en que la imagen se ha vuelto un campo de disputa política, afectiva y epistémica, lo audiovisual en la antropología deja de ser un mero recurso ilustrativo para convertirse en un lenguaje sentipensante (Walsh, 2005) y transformador. Las propuestas de Claudia Lora y Sergio Navarrete dialogan desde los territorios de Guerrero y Oaxaca a través de lenguajes específicos: la danza, la música y el audiovisual. Ambos comparten un núcleo metodológico: exploran formas colaborativas de construir conocimiento etnográfico, en las que el cuerpo, el archivo y la imagen en movimiento juegan un papel central en la reconstrucción de memorias culturales.

Si bien Navarrete coordina un proyecto colectivo de gran escala que sistematiza saberes musicales con miras a incidir en políticas públicas y Lora presenta un proceso de acompañamiento comunitario en torno a la danza de los Diablos, ambos trabajos buscan fortalecer y revitalizar repertorios musicales y dancísticos. Coinciden, además, en considerar lo au-

diovisual no como simple soporte, sino como herramienta epistemológica capaz de registrar, interpretar y activar patrimonios artísticos y memorias colectivas.

Por otra parte, un concepto que atraviesa varios de los artículos es el de la nostalgia, que puede ser entendida como una emoción agridulce en relación con el pasado, o como "un sufrimiento (*souffrance*) provocado por la conciencia de la pérdida ineluctable de un lugar y de un momento" (Chauliac, 2022: 3), que no solo es individual sino que se extiende a la memoria de un grupo social, la cual puede coadyuvar a reconstruir o recuperar esos procesos que se creían perdidos. Daniel Murillo afirma que sin la nostalgia no hubiera podido reconstruir una serie de fotos del Sistema de Comunicación Rural del Instituto Mexicano de Tecnología del Agua (IMTA) en donde trabajó por varios años. Laura Machuca, por ejemplo, se sumerge en un carnaval de Mérida de antaño, el de 1913, cuando las élites meridanas hacían gala de su riqueza y el carnaval lucía en todo su esplendor y no había sido relegado a un lugar periférico de Mérida; Claudia Lora, por su parte, relata su sentimiento por la muerte de uno de los personajes claves para la realización de su documental y la manera cómo va en búsqueda de lugares y personas para encontrarlo.

Así como la nostalgia fue un propulsor de la escritura de algunos artículos, otro proceso muy cercano fue el de la búsqueda y la construcción de memorias y el papel que pueden jugar en ello las colecciones fotográficas y audiovisuales. Claudia Lora nos cuenta cómo fue el proceso de realización de su documental sobre una danza del pueblo de El Quizá, en Guerrero, proceso que le ha llevado varios años de convivencia con la comunidad. Manifiesta que al recrear la danza de los Diablos, lo que reactiva es una memoria danzaria, este capital inmaterial de los pueblos en los que recrean parte de su historia, su presente y su devenir. Estas reflexiones la llevan a analizar el significado de "documental etnográfico"; para ella lo que cuenta es la problematización de las formas de representación colonial, la conciencia de que el trabajo visual que se realiza es también una práctica crítica y comprometida, que puede ser un referente de los pueblos filmados y contribuir con ello a su memoria cultural.

Daniel Murillo, por su parte, trabajó muchos años en el Instituto Mexicano de Tecnología del Agua, con una dependencia llamada Sistema de Comunicación Rural (SCR), que operó intensamente entre 1978 y 1996, y cuyo objetivo era tratar de ver cómo se podían mejorar las condiciones

económicas de las comunidades rurales en zonas marginadas del Trópico Húmedo Mexicano. Para ello necesitaban primero documentar visualmente las condiciones de vida de esas comunidades, recurriendo a estrategias que incluían el uso de materiales audiovisuales, talleres participativos y metodologías de formación y diagnóstico, para lo cual se contrataron fotógrafos, documentalistas y comunicadores sociales que produjeron un enorme acervo de fotografías, videos y materiales gráficos. Varias de esas evidencias se guardaron por más de treinta años. Las fotos, encontradas por azar en una caja de zapatos, son guardianas de todo un proceso institucional que tuvo un impacto en pueblos lejanos y remotos de México. El autor describe el procedimiento que siguió para poner un orden en dicho archivo –cuyas imágenes corresponden a las décadas de los ochenta y noventa–, en el que aparentemente no existía un orden previo, a partir de ello, construyó una metodología de sistematización y clasificación que le permitió agrupar el material visual por secuencia, lugares, personajes y acciones. De esta manera, logró dotar de sentido a su colección, transformándola en una herramienta de memoria, investigación social y análisis sobre las políticas de desarrollo rural y sus formas de representación visual.

Las fotografías guardadas en un álbum personal también desencadenan procesos rememorativos, como el que se refiere a la forma en que se realizaban los carnavales en Mérida. Laura Machuca analiza las fotografías tomadas por el alemán Wilhem Schirp durante su paso por Mérida a inicios del siglo XX –y en específico las del carnaval de 1913–, mismas que componen un archivo visual. Dichas imágenes permiten revisar de forma crítica la manera en que se representaba la sociedad yucateca durante el auge henequenero. Más allá del registro de una fiesta popular, las imágenes que analiza la autora muestran la escenificación del poder y la distinción social, en donde la élite de la península proyecta su dominio simbólico y estético sobre el público. Así pues, el registro se convierte en testimonio de estructuras sociales desiguales y disputas simbólicas, así como en una herramienta para reconstruir la representación y el patrimonio cultural yucateco.

Este testimonio fotográfico y audiovisual nos permite repensar el carnaval, la danza y la música como lugares de memoria colectiva. Al revisitar los materiales desde la actualidad, comprendemos que la nostalgia no solo actúa como un sentimiento, sino como una vía para interrogar el pasado y sus huellas en la vida social contemporánea.

Tecnologías de la imagen, registros fílmicos y narrativas visuales de la modernidad

A principios del siglo XX, las tecnologías para el registro de imágenes jugaron un papel crucial en la transformación de la cultura visual en el ámbito mundial, al hacer posible la reproducción masiva de las mismas y propiciar con ello una circulación con alcances sin precedentes (Poole, 1997). Los registros cobraron calidades más precisas gracias a las cámaras portátiles y procesos gráficos más sofisticados. Paralelamente, los medios impresos se multiplicaron (periódicos, revistas, libros, prensa ilustrada, carteles, publicidad, postales, etcétera), lo que permitió una circulación masiva de representaciones visuales del mundo.

Paulina Pezzat, por ejemplo, documenta para Guatemala la manera en la que el fotograbado hizo posible una reproducción exponencial de imágenes al incorporarlas al mercado de lo impreso y, con ello, abarcar un público mucho más amplio. Marisol Domínguez, por su parte, muestra la importancia de la fotografía en las exposiciones universales del siglo XIX, como fue el caso de la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892 en la que México contó con un corpus de 768 fotografías. Parte de estas imágenes incluían retratos y fotografías de la diversidad de poblaciones "indígenas". México, a diferencia de Guatemala, sí enarbolaba lo indígena y su legado arqueológico monumental como parte de un pasado glorioso, aunque las poblaciones indígenas contemporáneas quedaban por ser "redimidas" a través de la educación y su "asimilación". Estas imágenes entrañan un lenguaje visual atravesado por diferencias de clase, "raza" y género, en donde queda patente cómo la fotografía fue clave para las producciones y colecciones de los llamados "tipos raciales", derivados del interés de la naciente antropología y del afianzamiento del paradigma racial del siglo XIX. Domínguez nos muestra cómo, para el caso de México, el catálogo derivado de la exposición de 1892 se "reciclará" como parte de las publicaciones de la sección de antropología del Museo Nacional.

Los trabajos de ambas autoras demuestran también que los fotograbados y las fotografías ocuparon un lugar central en un discurso visual de alcance internacional, en sintonía con las nociones de progreso y modernidad promovidas por el mundo occidental. Este discurso visual también era apreciado en el terreno de lo fílmico. Tal como lo muestra Gabriela Zamorano, que da cuenta del papel que jugó el cine en dicho proceso. En su trabajo, analiza las condiciones políticas, cualidades tecnológicas y circulación de materiales de registros fílmicos y audiovisuales sobre un

símbolo icónico: el ferrocarril. De esta manera, a través del caso del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec –tanto de inicios del siglo XX como del siglo XXI– demuestra cómo estos materiales han servido para promover distintas promesas de desarrollo, con sentidos políticos vigentes. La autora sostiene que dichos registros funcionan como "vehículos estéticos" que amplifican imágenes del progreso, resaltan figuras presidenciales y proyectan ideas de modernidad, movilidad, pertenencia nacional e interconexión global.

Los trabajos aquí presentados son, pues, una pequeña muestra del trabajo colaborativo en el CIESAS y de su Red Audiovisual, en una línea de especialización que busca seguir consolidándose. Es claro que en el mundo actual no podemos soslayar la multiplicación de los usos sociales de las imágenes y audiovisuales, así como de las tecnologías digitales. Es nuestro objetivo seguir integrando estos elementos en la investigación social y en la producción colectiva de conocimiento.

Bibliografía

Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [1ª ed. 1980]. Barcelona: Paidós.

Chauliac, Marina (2022). "Nostalgie et mémoire collective. Quelques réflexions sur les usages du terme nostalgie en Sciences Sociales", *HAL*. ff10.1007/978-3-658-26593-9_88-1ff. ffhal-03935951

Giordano, Mariana (2012). "Fotografía, testimonio oral y memoria. Representaciones de indígenas e inmigrantes del Chaco (Argentina), *Memoria Americana,* 20 (2), julio-diciembre, pp. 295-321.

Grau Rebollo, Jorge (2012). "Antropología audiovisual: reflexiones teóricas", en *Alteridades*, 22 (43), pp. 161-175.

Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva* (1ª ed. 1968). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Le Goff, Jacques (1977). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.

Mela Contreras, José (2021). "Autorrepresentación identitaria a través de las artes visuales: la experiencia del Taller de Fotografía Infantil Mapuche", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 16, núm. 2. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 60-75

Pezzat, Paulina (2023). "Dibujar con luz siluetas femeninas. Fotografía y economía visual de mujeres indígenas de Guatemala durante los gobiernos liberales. 1870-1920". Tesis de doctorado en Historia. Mérida: CIESAS.

Poole, Deborah (1997). *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Walsh, Catherine (2005). "Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento 'otro' desde la diferencia colonial", en Edgardo Lander (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO. Disponible en línea: https://www.clacso.org.ar/libros/lander/

DOSIER

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

VISUAL AND NARRATIVE APPROACHES TO THE MEXICAN COLLECTION OF PHOTOGRAPHS AT THE 1892 COLUMBIAN HISTORICAL EXPOSITION

Marisol Domínguez González*

Resumen: En 1892 México participó en la Exposición Histórico-Americana de Madrid para la que hizo una propuesta expositiva que incluyó una colección de 768 objetos fotográficos. Este artículo bosqueja un trabajo de investigación hecho sobre estos materiales: desdobla formas de acercarse a las imágenes al considerar su contextualización como conjunto y su relación con otras fuentes documentales, además de enfatizar su construcción como un corpus documental que oscila entre lo visual y lo escrito y que funciona para abordar aspectos de la presencia y la representación del país en la muestra.

Palabras claves: fotografías, Exposición Histórico-Americana, montaje, registros visuales, vestigios prehispánicos, población indígena.

VISUAL AND NARRATIVE APPROACHES TO THE MEXICAN COLLECTION OF PHOTOGRAPHS AT THE 1892 COLUMBIAN HISTORICAL EXPOSITION

Abstract: In 1892, as part of its exhibit at the Exposición Histórico-Americana (Columbian Historical Exposition) in Madrid, Mexico presented a collection of 768 photographic objects. This article investigates these materials, revealing different ways of engaging with the images by contextualizing the collection and its relationship with other documentary sources. It also emphasizes how they were constructed as a body of materials that oscillates between the visual and the

* Doctorante en el Centro de Investigación y de Estudios Superiores en Antropología Social, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 13-40
Recepción: 25 de septiembre de 2024 • Aceptación: 22 de enero de 2025
https://encartes.mx

written, serving to explore aspects of the country's presence and representation at the exhibition.

Keywords: photographs, Exposición Histórico-Americana, Historical American Exhibition, display, visual records, Pre-Columbian artifacts, Indigenous population.

Introducción

Este artículo[1] aborda problemáticas que se desprenden de la investigación hecha con y sobre materiales fotográficos. Es una aproximación a la colección de fotografías que México mostró en la Exposición Histórico-Americana de Madrid en 1892, que centra su atención en la metodología seguida para integrarlas como un corpus documental, para después exponer las características del conjunto fotográfico y algunos aspectos de su funcionamiento y de sus contenidos.

Empiezo con una breve síntesis de la investigación realizada con el fin de enmarcar el acercamiento a la colección de fotos de México. A continuación, contextualizo la exposición, la participación y la propuesta de México, así como la conformación de su colección fotográfica expuesta. Después, me enfoco en los procesos de búsqueda y en la metodología, es decir, presento los materiales y documentos escritos y visuales que usé en la investigación, y explico la forma en que los integré como fuentes. Finalmente, me detengo en algunos casos particulares y en cuestiones relacionadas con el funcionamiento de la colección fotográfica de México y la representación visual del país en la exposición, que se hacen evidentes gracias a los cruces entre fuentes documentales de distinta naturaleza.

La intención es poner en evidencia el proceso de integración de un corpus fotográfico que combina lo visual y lo textual para poner sobre la mesa formas en que se puede abordar una colección fotográfica que constituye, en este caso, una fuente documental útil no solo para estudiar la representación de México en la Exposición Histórico-Americana, sino también para investigar diversos procesos sociales.

[1] Deriva de una investigación sobre la presencia del estado de Yucatán en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, construida a partir de un conjunto de fotografías que el gobierno yucateco envió para ser expuestas en las salas de México, y desarrollada entre 2021 y 2023 en el marco del programa de la Maestría en Historia del CIESAS Peninsular. Esta investigación se presentó en la tesis "Cómo llevar Yucatán a cuestas. Las fotografías del estado de Yucatán en la Exposición Histórico-Americana de Madrid en 1892".

La investigación

El acercamiento a la colección fotográfica que México presentó en la Exposición Histórico-Americana deriva de un estudio sobre la participación que tuvo el estado de Yucatán en ella. Mi interés por este grupo de 54 fotografías me llevó a analizar los 768 objetos fotográficos que se expusieron. Para ahondar en los materiales fotográficos y entender su comportamiento es necesario contextualizar su presencia en dicha exposición: considerar las especificidades de su inclusión, ubicación y despliegue dentro de la lógica de las salas de México, para lo que era necesario conocer la estructura general de la exposición y la estructura discursiva y espacial de la sección que correspondía al país; revisar los procesos de organización de su participación en este evento, el diseño de su propuesta expositiva y la producción, recopilación e integración de sus colecciones, en particular, las fotografías. Procurar reconstruir y mantener una visión de conjunto era importante, ya que las fotografías no se consumieron de forma aislada, sino en medio de miles de objetos de diversa índole. Es decir, la colección fotográfica formaba parte de una selección de objetos que sirvió como carta de presentación de México en el extranjero.

La Exposición Histórico-Americana y la participación de México

La Exposición Histórico-Americana de 1892 fue uno de los eventos más importantes organizados por España en el marco de las celebraciones del IV centenario de la llegada de los españoles al continente americano. Fue una exposición internacional de carácter histórico que congregó a unos pocos países europeos, a Estados Unidos y a la mayoría de los países americanos que habían formado parte de la monarquía hispánica. Su sede fue un edificio recién construido sobre el Paseo de Recoletos en Madrid, destinado a albergar la biblioteca y los museos nacionales. En su planta baja se instaló la Exposición Histórico-Americana, que abrió sus puertas al público el 30 de octubre, aunque fue inaugurada oficialmente la tarde del 11 de noviembre de 1892, con la presencia de la reina regente María Cristina de Habsburgo y los reyes de Portugal (Del Blanco, 2018: 79; *El Siglo Diez y Nueve*, 2 noviembre 1892: 3).

La Exposición Histórico-Americana (EHA a partir de ahora) pretendía mostrar el estado de los pueblos americanos cuando llegaron los españoles y en el momento de las conquistas inmediatas (Del Blanco,

2017: 54-55).[2] En el texto que acompaña un plano de la muestra se anunciaba que los materiales expuestos, "además de servir de recreo, y á la vez de instrucción al visitante, serán fuentes de estudio para el sabio y contribuirán a aclarar muchedumbre de puntos todavía obscuros ó no bien averiguados, que existen en la confusa historia de los pueblos que poblaron la hermosa tierra americana".[3] Esta ventana orientada al pasado serviría a España para estrechar vínculos con los países americanos y, al mismo tiempo, apuntalar su importancia en la historia y desarrollo de estos pueblos.[4]

El gobierno de México, a través de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, congregó a un grupo de intelectuales dedicados a las ciencias históricas para diseñar la propuesta expositiva y organizar la participación del país: la Junta Colombina; posteriormente, formó una comisión que se encargaría de instalar la sección de México en Madrid.[5]

Según el *Catálogo de la sección de México* (*Catálogo de México* a partir de ahora), la Junta Colombina se daría a la tarea de "acopiar objetos que revelaran el adelanto de nuestros aborígenes, tanto de la época prehispánica, como en la posterior a la Conquista, y el estado que actualmente guardan" (1892: 7). Para reunir los materiales que se expondrían en Madrid, recurrió a la selección y reproducción de objetos del Museo Nacional, organizó expediciones para explorar sitios arqueológicos y recorrer diversas localidades del país, pidió la colaboración a particulares de provincia e hizo un llamado a los gobiernos estatales y las jefaturas políticas de los territorios federales para que remitieran materiales o piezas concretas que se sabía que estaban bajo su custodia.

---

[2] Véase también *Catálogo general de la Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892* (1893, t. I: V-X).

[3] Plano de la Exposición Histórico-Americana (1892). Disponible en https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/catalogo_imagenes/grupo.do?presentacion=pagina&path=1000150

[4] Véanse los trabajos de Ramírez Losada (2009); Muñoz Burbano (2013); Muñoz Burbano y Revenga Domínguez (2020).

[5] Aquí baste destacar a dos actores claves del proceso: Vicente Riva Palacio, ministro de México en España, y Francisco Del Paso y Troncoso, entonces director del Museo Nacional. Para conocer a los demás miembros de la Junta y a los comisionados, véase el *Catálogo de México* (1892: 3, 5)

La sección de México, al fondo del edificio, ocuparía cinco salas contiguas que bordeaban un patio interior. Estas albergaron más de 18 000 objetos prehispánicos, coloniales y decimonónicos de diversa naturaleza (mapas, libros, fotografías, pinturas, trajes, reproducciones de yeso, objetos de piedra, madera, tela, barro, etc.).[6] En las últimas tres salas se expusieron 768 objetos fotográficos: 767 fotografías unitarias y un álbum que incluía varias impresiones. Este conjunto representó el 4.3% del total de piezas que el país mostró en sus cinco salas. Aunque el conjunto de fotografías expuestas resulta ínfimo en relación con el total de objetos, este adquiere mayor relevancia al conocer su contexto de producción e integración.

Las fotografías de México y la integración de una colección

Al indagar cómo se organizó la participación de México surgieron datos que resaltan la importancia que se le dio a la producción y el acopio de los materiales fotográficos: desde el inicio del proceso de planeación de los contenidos y el diseño de la sección de México se pensó en incluir fotografías y, además, se buscó recopilarlas a lo largo y ancho del país.[7] El *Catálogo de México* señala que "De las providencias que la Junta Colombina iba dictando, dos tuvieron carácter general y rindieron frutos inmediatos: la circular que se dirigió á los Gobernadores de los Estados para que remitiesen fotografías de ruinas y de tipos indígenas, y una excitativa que se hizo a los particulares á fin de que proporcionaran objetos para la Exposición […]" (1892: 17). La pronta colaboración de los estados que enviaron fotos quizá se deba a que las imágenes eran dispositivos que permitían a los gobiernos mostrar ciertos aspectos de los lugares que administraban.

La producción de fotografías fue una de las tareas de la Junta Colombina para conformar "una colección de vistas fotográficas de los monumentos arqueológicos que existen diseminados en diversas regiones del país, y otra colección de tipos de razas indígenas" (*Circular de la Junta Colombina*, 1891). No era nueva la voluntad de integrar una colección fotográfica que

[6] La cifra se estimó a partir de la revisión de lo consignado en los dos primeros tomos del *Catálogo de México*.

[7] Rosa Casanova ha sugerido que Del Paso y Troncoso, al ser miembro de la Sociedad Fotográfica Mexicana, fundada en 1890, debió ser sensible a las posibilidades de la imagen fotográfica y entender su utilidad para la investigación y difusión (2008: 77 y 79).

diera cuenta de la población indígena y de los monumentos prehispánicos, lo novedoso fue que se lograra efectivamente. La concentración y exposición de una colección fotográfica de esta magnitud, integrada por materiales provenientes de distintas regiones del país, fue algo inédito.[8]

Para lograr esta empresa procedió de tres maneras: usó fotografías generadas en un par de expediciones recientes al estado de Veracruz, emprendidas por el Museo Nacional, y organizó nuevas expediciones y visitas a otros lugares del país –Chihuahua, Chiapas, Tabasco, Tlaxcala y Puebla– con el fin de conseguir más materiales. Para enriquecer el conjunto, se instaló un taller fotográfico provisional dentro del Museo Nacional, donde se reproducirían cientos de piezas prehispánicas de su colección (*Catálogo de México*, 1892: 9, 13, 20-26; 1893: 365-366, 385-386).[9] Además, como he señalado, se dirigió una solicitud a los gobernadores de los estados y a los jefes políticos de los territorios para que enviaran fotografías; algunos de ellos "se esmeraron en obsequiar los deseos de la Junta, y remitieron colecciones muy notables […]" (*Catálogo de México*, 1892: 17). Es interesante distinguir que más del 35% de las fotos provino de los envíos de los gobiernos y territorios que respondieron a la petición, casi el 40% fue producto de las expediciones y visitas, mientras que la serie producida en el Museo Nacional representa poco más del 20%.

En la colección fotográfica se encuentran imágenes de los estados de Chiapas, Chihuahua, Colima, Guanajuato, Guerrero, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Sonora, Tabasco, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán y Zacatecas, así como del Distrito Federal y de los territorios federales de Baja California y Tepic (Domínguez, 2023: 177).

En el conjunto se reconocen registros de personas, escenas de trabajo, monumentos y vestigios históricos y arqueológicos, objetos utilitarios, obras pictóricas y escultóricas, códices, paisajes, vistas urbanas y rurales, arquitectura civil y religiosa, edificios públicos y viviendas. Estos asuntos representados en las imágenes remiten a lo prehispánico y lo colonial,

[8] La mencionada circular emitida por la Junta Colombina a los gobiernos de los estados explicaba que la iniciativa era una empresa que ya se había intentado antes infructuosamente, pero confiaba en que en esta ocasión se lograría ya que se contaba con mejores recursos técnicos para la producción fotográfica.

[9] Aunque se sacaron más de 600 negativos, para la EHA solo una parte se positivó en forma de fototipias y finalmente en Madrid solo se expondrían 180 de estos registros.

pero también a un presente decimonónico o contemporáneo de la muestra. En ese sentido, las fotos no se limitan a la temporalidad que pedían los organizadores de la EHA, sino que la extienden.

Fuentes, acervos y proceso de localización de las fotografías

Para localizar e identificar las fotografías de las salas de México en la EHA trabajé con el *Catálogo de México* (1892-1893), con el acervo de la Fototeca Nacional del INAH, a través de su repositorio de consulta digital (la Mediateca), y con la edición facsimilar del *Catálogo de la Colección de Antropología del Museo Nacional* de 1895 (2018).

El *Catálogo de México* es un material escrito que funcionó como punto de partida para rastrear y trabajar con el conjunto de fotos de México. Está firmado por Francisco del Paso y Troncoso, quien fuera miembro de la Junta Colombina y presidente de la comisión reunida en Madrid, responsable de la instalación de la sección de México en la EHA. Se organiza en tres tomos, aunque solo alcanzaron a publicarse los primeros dos.[10] Reseña la organización de la producción y acopio de objetos y, de manera general, los trabajos para participar en la muestra; describe diversos aspectos de lo que hoy llamaríamos diseño museográfico de las salas e integra una especie de sumario de los objetos expuestos en el que los enlista, describe y/o comenta, según el caso.

El catálogo describe los temas o asuntos de las imágenes fotográficas y a veces incorpora datos de sus soportes como leyendas o anotaciones al reverso del soporte secundario. Además, en este documento se puede encontrar información de la ubicación, el mobiliario usado y otro tipo de estructuras en las que se colocaron las fotografías, los formatos, la procedencia y a veces los autores atribuidos. Es pertinente puntualizar que el catálogo no incluye las imágenes como elementos visuales, solo contenía sus descripciones o referencias escritas. Este material proporcionó una vista global de las fotografías expuestas en las salas de México, lo que facilitó su entendimiento como un conjunto y no como piezas aisladas.

Por otro lado, la búsqueda y el reconocimiento de las fotografías –en su calidad de objetos visuales– se llevó a cabo principalmente en el repo-

[10] El tercero quedó inédito y se conserva como una versión mecanuscrita en la Biblioteca Nacional de Antropología (Rojas Rabiela y Gutiérrez Ruvalcaba, 2018: 46). Ya Rodríguez (1998: 128) y Casanova (2008: 66) mencionaban la existencia de un tercer tomo.

sitorio de la Fototeca Nacional del INAH: un ejercicio en el que las imágenes se confrontaron con la información del *Catálogo de México* para identificarlas.[11]

Para esta pesquisa fue de gran utilidad el mencionado facsímil del *Catálogo de la Colección de Antropología del Museo Nacional*, editado por Teresa Rojas Rabiela e Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba (2018).[12] Este catálogo registraba los contenidos de una renovada sección de antropología del Museo Nacional en 1895, en la que se había incluido parte de la colección fotográfica de la EHA. Cabe señalar que el catálogo original de 1895 tampoco incluía las imágenes –como elementos visuales–, solo referencias escritas. El valor del facsímil radica en que sus editores incluyeron un apéndice con las imágenes de la colección de antropología de 1895 que lograron ubicar dentro de la Fototeca Nacional. Es por ello que facilitó la identificación de las imágenes que buscaba, en particular las relacionadas con los registros etnográficos. Esas imágenes visuales se contrastaron con las descripciones escritas de las fotos de la EHA, lo que sirvió para reconocer algunas, pero también para desechar otras que en algún momento se pensó que habían sido parte de la exposición de 1892 y, así, corregir el equívoco.

Antes de continuar, es pertinente señalar que se considera a la imagen como una de las partes del objeto fotográfico. Es decir, se habla de fotografías para referir a objetos compuestos por la imagen, el soporte primario o papel sensibilizado fotográficamente, el soporte secundario sobre el que se coloca el anterior, además de elementos como inscripciones, sellos, leyendas y otras marcas que se incorporan sobre estos dos soportes –a veces al momento de su producción y otras posteriormente– en el camino que va recorriendo el objeto fotográfico (Aguayo Hernández, 2008: 141-142).[13]

[11] A la fecha, en este repositorio digital solo hay algunas imágenes que están clasificadas asociadas con la EHA. No hay que perder de vista que hay varias imágenes que ya han sido identificadas como parte de la EHA en distintas investigaciones publicadas, pero que todavía no se catalogan como tal en dicha plataforma. Las imágenes que se reproducen en este texto se encuentran en la Mediateca. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

[12] Este trabajo se suma a los esfuerzos de Rodríguez (1998), Casanova (2008) y Aguayo (2019) para reunir el corpus de fotografías de México en la EHA, quienes las han abordado desde diversos frentes.

[13] Véase también la "Introducción", en Aguayo (2019a).

Lo idóneo sería encontrar las fotografías originales expuestas en 1892, con sus respectivas imágenes y soportes con marcas y huellas de su paso por la EHA. Sin embargo, no hay que perder de vista que las fotos (en general) podían ser reutilizadas para diversos fines. Por ejemplo, una foto producida como un retrato personal para un consumo privado podía aparecer posteriormente en un periódico, como postal de un lugar o servir como propaganda en un anuncio; es decir, pasaba a tener una circulación pública. Es posible que las fotografías de la EHA –o las imágenes que contienen– se hayan reproducido previa y posteriormente a la muestra. Basta pensar que muchas de ellas servirían como materiales de estudio científico pasada la exposición, asunto que abordaré más adelante.

De ahí que en el proceso de búsqueda contemporánea uno se pueda topar con objetos fotográficos que no son necesariamente los que se expusieron de manera física en Madrid, pero que derivan de ellos, o con varios objetos fotográficos que contienen la misma imagen o una versión editada, sobre soportes secundarios con leyendas o anotaciones distintas a las originales (Aguayo, 2019). Un ejemplo de esta reproducción y edición dentro de la colección de fotos de México en la EHA es la fotografía del mestizo yucateco perteneciente a la serie que envió el gobierno de Yucatán (véase imagen 1).

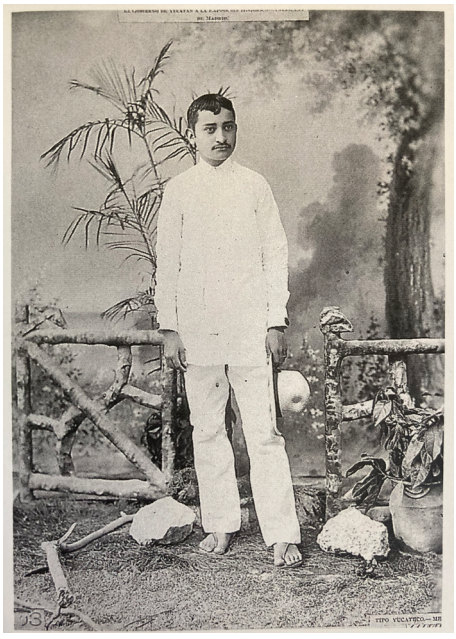


Imagen 1. "Tipo yucateco mestizo". Pedro Guerra Jordán. 466441. Colección Felipe Teixidor. Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO/FN.MX

Se trata de una imagen vertical que sitúa al centro de la composición la figura de un hombre joven de pie y cuerpo completo. Es una foto de estudio que se sirve del telón de fondo con un paisaje y de objetos como una reja de madera, una maceta al frente y un par de troncos y piedras en el piso para simular una toma al aire libre. La reja de madera corta la imagen a la mitad y divide el espacio representado en un área abierta y una más acotada próxima al espectador, quizás el solar, en cuyo umbral posa el mestizo. La rigidez de su postura frontal se rompe cuando adelanta ligeramente la pierna izquierda y mira hacia un lado. El hombre viste el traje de lujo del mestizo: camisa larga o filipina de lino o algodón blanca que cae suelta a medio muslo, con un pantalón de dril o tela blanca. Calza alpargatas y sostiene un sombrero de jipijapa, tejido fino de hoja de palma.

De esta imagen expuesta en la EHA, se identificó una similar que recorta una porción del lado derecho, eliminando la maceta en primer plano y parte del árbol del telón de fondo. Con esta imagen se creó un nuevo objeto fotográfico, ya que está colocada sobre otro soporte y con una leyenda diferente a la original: en vez del título "Tipo yucateco-mestizo" consignado para la EHA, dice "Maya. Estado de Yucatán" (véase imagen 2). Es decir, que una figura que alguna vez se expuso como mestizo de Yucatán, una categoría distinta a la de indio maya, pasó a ser una representación de hombre maya sin aludir a una mezcla racial.

De la colección expuesta en las salas de México, conformada por 768 objetos fotográficos, logré reconocer visualmente y ubicar 218 fotografías –o imágenes derivadas– dentro del acervo de la Fototeca Nacional, con excepción de tres imágenes que se ubican en la colección Legado de Teobert Maler (1842-1917) del Instituto Iberoamericano de Berlín.[14] Como cualquiera que investiga materiales fotográficos del siglo XIX, me enfrenté

[14] Cabe puntualizar que en este conteo se excluyó el conjunto de las 180 fototipias que registraban objetos de las colecciones del museo, aunque se han identificado algunas que reproducen el códice Yanhuitlán y el códice Texupan. Por otro lado, de la serie de la Expedición de Cempoala, que consta de 161 fotografías, solo se contabilizan como identificadas seis fotos que son retratos grupales y registros de tipos. No obstante, ya otros investigadores han ubicado buena parte de esta serie de Cempoala –que son registros de carácter arqueológico o de los trabajos de exploración, y unos pocos paisajes y vistas– en la Fototeca Nacional. Véase Rodríguez (1998: 129) y Casanova (2008: 55-92).

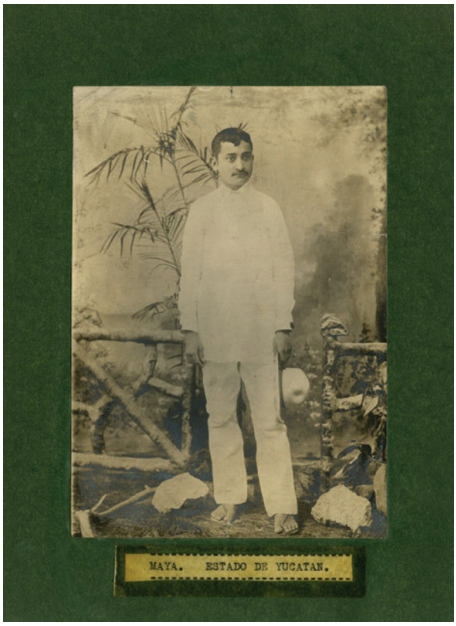


Imagen 2. "Maya. Estado de Yucatán".
Pedro Guerra Jordán. 430837.
Colección Étnico. Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO/FN.MX

con muchas ausencias y huecos –acaso pérdidas o destrucciones– dentro de la colección fotográfica de México en la EHA.

En ese proceso de búsqueda de las fotos,[15] tener a la mano el *Catálogo de México* significó disponer de una especie de guía narrada de las imágenes que proporcionaba una visión completa de la colección. Una guía con suficiente precisión que hacía más evidentes los vacíos o faltantes del corpus fotográfico de México expuesto en la EHA: aquellas imágenes que todavía no se han logrado ubicar a pesar de que la tarea de rastrear fotografías e imágenes fue constante en la investigación.

[15] La labor de localización de imágenes se desarrolló con las condiciones generadas a raíz de la pandemia, restricción de movilidad y acceso a archivos, entre otras. Esto implicó que el acercamiento a los acervos fotográficos fuera exclusivamente a través de plataformas digitales; es decir, excluía la posibilidad de revisión física de los documentos y restringía la extracción de información relacionada con aspectos provenientes de la materialidad de un objeto fotográfico.

La conformación del corpus fotográfico con imágenes visuales y descripciones escritas

Sin duda, lo óptimo sería reunir las fotografías expuestas para poder trabajar con ese corpus visual completo.[16] Ante ese escenario idóneo, aún lejano, está el escenario presente real en el que se tiene identificada una parte de las imágenes de la colección y se cuenta con las descripciones escritas de todas las fotos. Parece pertinente usufructuar esas descripciones y no limitarlas a ser solo un apoyo en la búsqueda de las fuentes visuales originales. Es decir, optar por considerar tanto los materiales visuales encontrados –identificados como parte de la EHA– como las descripciones de las fotos articuladas en el *Catálogo de México*. La propuesta es construir un corpus que una las fotografías en su versión visual y en su versión narrada: yuxtaponer lo visual y lo textual para enriquecer la perspectiva general del conjunto fotográfico, pero también para acercarse a los asuntos y temas en él representados. Ese es el cuerpo documental con el que se puede trabajar y el que puede usarse para conocer y abordar aquello que México mostró en las salas de Madrid.

Hay que señalar que las descripciones del *Catálogo de México* presentan lo que está contenido dentro del cuadro y también comentan algunos aspectos relacionados con las personas, lugares o cosas que aparecen en la imagen. Sin embargo, aparte de los elementos visibles –personas, cosas, lugares, paisajes, acciones, costumbres, etc.–, las fotografías como objetos tienen información en sus soportes y en su propia materialidad, por ejemplo, leyendas, títulos, firmas, sellos o anotaciones.

Algunas de las fotos que llegaron a manos de la Junta Colombina de México tenían leyendas pegadas sobre la imagen y en el anverso del soporte o notas en el reverso del soporte secundario que contenían títulos y comentarios sobre lo representado en la imagen. Al ser expuestas, estos elementos no necesariamente quedaban visibles para el visitante, sea porque estaban en los reversos de los soportes o porque la ubicación y/o

[16] Aguayo enfatiza la importancia de señalar "desde qué universo documental se escribe", es decir, explicar con qué material se está trabajando, hasta dónde se ha llegado en la recuperación de las fotos y explicitar que corresponde a una parte del cuerpo documental de la EHA (2019: 97-98, 105, 119).

el montaje de la foto impedía su lectura. Los textos del catálogo tampoco fueron leídos por los visitantes.

Sin embargo, hoy nos interesan porque son datos que pueden contextualizar lo que se presenta en la imagen, las soluciones elegidas para representar algo y para construir narrativas sobre diversos asuntos; ayudan a dibujar el sentido que se le dio a cientos de registros que se integraron al conjunto fotográfico expuesto. La recuperación de estos dos tipos de información da pistas del lugar al que se quería orientar la mirada del espectador y de la intencionalidad de las fotos.

Del Paso, a la hora de redactar el *Catálogo de México*, recupera la información de los soportes de las fotos y, en ocasiones, cuando estaba muy desordenada o tenía errores, consideraba necesario corregirla o ampliarla. Por ejemplo, de una serie de fotos de "ruinas de Yucatán" que el gobierno de dicho estado envió, Del Paso advertía que los asuntos de cada imagen "venían señalados desde Yucatán en la parte inferior de los cuadros, pero como se han hecho las inscripciones con mucho descuido, tendré que rectificar algunas de ellas" (*Catálogo de México*, 1893: 31, 36). Tal fue el caso de una fotografía que mostraba estructuras de Chichén Itzá y decía ser de Uxmal. En particular esta serie reunía ampliaciones de vestigios de sitios mayas ya conocidos y fotografiados años antes de la exposición –Chichén Itzá, Uxmal, Kabah, Labná y Sabacché– sin señalar la autoría de las fotos. Es probable que reuniera imágenes de distintos autores.

En ese sentido, al contrastar las fotografías identificadas visualmente con sus descripciones escritas, se encuentran coincidencias entre la información que traían escrita las propias fotos y lo que el catálogo consigna, pero también se detectaron diferencias o matices. La información que los remitentes de las fotos querían dar a conocer podía diferir de lo que la Junta Colombina buscaba enfatizar. Destaca un registro grupal proveniente del territorio de Tepic que se presenta en el catálogo como una "familia de la raza indígena que habita en las ciudades" (véase imagen 3). La imagen deja ver una familia compuesta por el padre, quien lleva puesto el uniforme del ejército federal y sostiene una bayoneta, la madre que carga a uno de sus hijos en el regazo y tres niños sentados a ambos lados de ella, todos mirando al frente. En su descripción, Del Paso aclara que "el remitente cree que presenta caracteres de haberse mezclado con otras razas", pero que "el aspecto de los individuos es de raza indígena casi pura" (*Catálogo de México*, 1893: 256-257). El comentario deja ver que Del Paso hacía correcciones cuando

consideraba que la información con la que llegaban las fotos enviadas no era atinada. Lo interesante es que, por lo general, explicitaba el error que corregía o al menos indicaba que haría una modificación.

Imagen 3. "Familia de la raza indígena que habita en las ciudades". Francisco Herrera. 474992. Colección Étnico. Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO/FN.MX

La puesta en diálogo del corpus fotográfico con otras fuentes documentales escritas y gráficas

El corpus fotográfico de México, conformado como he dicho por elementos de naturaleza visual y textual, puede ponerse a dialogar o confrontarse con otros documentos escritos y gráficos. Además de los dos catálogos mencionados, está el *Catálogo general de la Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892* (1893), que reúne los catálogos de los demás países participantes; el *Suplemento-guía de las Exposiciones Históricas* (1892),[17] del periódico

[17] Muñoz Burbano y Revenga Domínguez (2020: 112) identifican el suplemento-guía de las Exposiciones Históricas en la edición de *El Día* del 10 de noviembre de 1892. Es cierto que hoy en la Biblioteca Digital Hispánica el suplemento-guía aparece como anexo de la edición de ese día; sin embargo, después de revisar las ediciones consecutivas de esa semana, preciso que fue el sábado 11 cuando se distribuyó como suplemento gratuito a

madrileño *El Día*, que era un folleto con un plano esquematizado de las instalaciones, una descripción general de los contenidos e incluso algunas ilustraciones de piezas expuestas; el *Plano de la Exposición Histórico-Americana* (1892) que da cuenta de la distribución espacial de los países en la sede; un documento de Jesús Galindo y Villa (1892), quien fuera parte de la comisión mexicana en Madrid, que incluye un croquis de las salas de México que muestra tanto la división espacial como la distribución del mobiliario base; la *Guía para visitar los salones de historia del Museo Nacional*, redactada por Galindo y Villa (1899), en el que se encuentran referencias a algunas fotografías de la EHA; una serie de diez fotos con vistas del interior de las salas de México;[18] el "Álbum Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892",[19] con registros de diversas secciones, entre las que aparecen tres vistas de la sección de México; una circular emitida por la Junta Colombina a los gobiernos estatales (*Circular de la Junta Colombina*, 1891); además de hemerografía de la época, por ejemplo, las reseñas de la sección de México de los arqueólogos españoles José Ramón Mélida Alinari y Eduardo Toda y Güell en los periódicos de España *La Ilustración Artística* y *La Ilustración Española y Americana*; y notas y avisos que daban cuenta de los avances y preparativos del país para la EHA en periódicos nacionales como *El Monitor Republicano* y *El Siglo Diez y Nueve*.

Este diálogo del corpus fotográfico con otras fuentes permite develar escenarios y aspectos interesantes sobre cómo se pretendió (re)presentar al

los suscriptores y al día siguiente se puso a la venta por cinco céntimos en los puntos de siempre y junto al palacio de las exposiciones. Véase *El Día*, 9, 10, 11, 12 y 13 de noviembre de 1892 (números 4507, 4508, 4509, 4510, 4511). Disponible en https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b41fc752-9fb4- 4fc7-b76c-6e6fa3b0a0e0

[18] Se encuentran en el acervo de la Fototeca Nacional INAH. Número de inventario: 420851, 420792, 429819, 420849, 420850, 420848, 425045, 425044, 425033, 425034. Mayra Mendoza sugiere que Francisco Río de la Loza pudo haber sido el autor de estas vistas (2012: 8-21). Río de la Loza participó como fotógrafo en las expediciones que se hicieron por la costa de Veracruz, Chiapas y Tabasco, así como en una visita a Puebla (*Catálogo de México*, 1892: 9, 22-26).

[19] Este álbum, resguardado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de España, contiene 19 fotos. Según el registro del catálogo digital, son positivas impresas en papel albúmina (250 x 318 mm) sobre cartulina (314 x 417 mm). Se puede consultar en la Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010740

país en la EHA y cómo funcionó la colección fotográfica. A continuación, abordo algunos casos relacionados tanto con los contenidos de las fotos como con el montaje.

Consideraciones sobre lo que deja ver la colección fotográfica de México en la EHA

En el conjunto fotográfico predominan los registros de tipos indígenas y de monumentos y objetos prehispánicos. Salvo un par de excepciones,[20] la mayoría de estos últimos fueron producidos *ex profeso* en el Museo Nacional para la muestra, los monumentos se recopilaron en las expediciones y mediante solicitudes puntuales, y los tipos se reunieron en su mayoría gracias a la respuesta de los estados a la petición que hizo la Junta Colombina, aunque también provienen de las incursiones que impulsó esta.[21]

Al confrontar las fotografías con la narrativa del *Catálogo de México*, el *Catálogo general*, el *Suplemento-guía* y reseñas de la prensa española, salta a la vista que México muestra asuntos que no siempre se alinean con el propósito de la exposición. A diferencia de los registros de piezas y monumentos prehispánicos que embonaban bien con el objetivo de la EHA, las series de razas indígenas representaban un componente contemporáneo que no termina de encajar con las intenciones de la muestra.

A través de su colección fotográfica, México ostentaba un pasado indígena grandioso, sobre todo mediante los registros de vestigios de construcciones monumentales y, al mismo tiempo, presentaba una población indígena contemporánea con distintos grados de "civilización" y mestizaje, que se enfatiza principalmente a través del vestido.

Eran 178 las fotografías de "tipos etnológicos", a saber, registros de indígenas y mestizos de distintas regiones del país. En el *Catálogo de México* se presentan como tipos o indios de un estado o territorio, con excepción de una serie que se titula "Trabajadores del estado de Zacatecas" y otra "Descendientes de Cosijoeza, rey de Zaachila", y en sus descripciones individuales se precisa el estatus de "indio" o de mestizo de las perso-

[20] Algunas excepciones son tres fotos de piezas del Museo Oaxaqueño y una de un conjunto de piezas del gobernador de Tabasco.

[21] Es el caso de una serie de fotos de Aquiles Gerste de Chihuahua, de otra serie que produjo Hilario Olaguíbel durante una visita a Tlaxcala, así como de algunos registros generados por Rafael García durante la expedición a Cempoala, Veracruz.

nas representadas. Es decir, que una constante en los títulos y las descripciones del catálogo es señalar el componente racial y la pureza o mestizaje de las personas registradas. Además, una treintena de fotos asocia, mediante objetos y herramientas propias del oficio representado o a través de un texto –sea en la propia fotografía o en las descripciones–, a las personas con una ocupación o con trabajos generales como artesano o más específicos como marimbero o escobetero.

El grupo de tipos etnológicos constituye casi una cuarta parte del conjunto fotográfico. Junto con una colección de trajes de algunos pueblos indígenas de entonces y otros objetos contemporáneos, las fotos de tipos constituyen un polo etnográfico en la quinta sala e inclinan la balanza hacia la representación del presente, dentro de una exposición de carácter histórico. Así pues, estas imágenes embonaban con el objetivo que desde un principio había explicitado la Junta Colombina: mostrar el estado que guardaba la población indígena; sin embargo, distaba de lo que en primera instancia interesaba a la organización española: poner en evidencia el estado de la población y el territorio al momento de la llegada de los españoles y de las primeras conquistas. En una reseña sobre las salas de México, Mélida Alinari celebraba lo siguiente: "Por fortuna, pocos poquísimos objetos pertenecen a los tiempos modernos; todos los demás son de los tiempos precolombinos, que son los que nos interesan" (1892: 455).

Más allá de las intenciones de la exposición general y de la Junta Colombina, hay que pensar que las imágenes dejaban ver una variedad de individuos y grupos indígenas y mestizos que en 1892 coexistían en México. Dicho de otra forma, al visitante le mostraban una faceta del presente: la subsistencia de una población indígena a lo largo del territorio mexicano. A pesar de que algunos estados no participaron ni tuvieron presencia dentro de la colección, el grupo de imágenes sí daba un panorama de la diversidad de la población indígena viva y de los vestigios de las civilizaciones prehispánicas existentes en el país.

Las fotos acercaban a la vista contemporánea y ponían a la altura del ojo vestigios prehispánicos que por formato y ubicación geográfica eran inaccesibles para la mayoría de las personas y, al mismo tiempo, a cientos de habitantes indígenas de México. En conjunto asociaban visualmente un pasado prehispánico y un presente indígena, ¿acaso evidenciando un vínculo de continuidad?

Uso posterior de las fotos: objetos, monumentos y tipos indígenas

Por otra parte, las fotografías de objetos y monumentos prehispánicos y de las "razas indígenas" estaban directamente relacionadas con los esfuerzos para promover el desarrollo de estudios científicos que México impulsaría, en particular el Museo Nacional. Por ejemplo, las crónicas de los preparativos de la exposición señalan que en el proceso de manufactura de las 180 fototipias expuestas en Madrid se habían sacado más de 600 negativos de piezas albergadas en el museo en su mayoría, material que nutriría sus colecciones y sobre todo serviría para la investigación que se gestaría en esta instancia (Casanova, 2008; Ramírez, 2009; Rojas y Gutiérrez, 2018). Asimismo, la comparación de los catálogos de 1892 y de 1895 muestra que parte de la colección fotográfica expuesta en la EHA se incorporaría al acervo del Museo Nacional; por ejemplo, las fotos de tipos indígenas pasarían a la sección de antropología.

Los registros de piezas y monumentos prehispánicos y de tipos indígenas se reciclarían como materiales de estudio científico en el país. Junto con ellos, las descripciones asentadas en el catálogo de 1892 se usarían como fuente para el estudio de los objetos, personas y entornos representados, tema que se retomaría un par de años después en publicaciones que hace el Museo Nacional vinculadas con sus colecciones. Por ejemplo, el *Catálogo de la sección de antropología de 1895*, que formaba parte de un conjunto de cinco catálogos que se produjeron en el marco de lo que se conocería como el XI Congreso de Americanistas, llevado a cabo en la ciudad de México en 1895. Este documento divulgaba los contenidos de la sección de antropología del Museo Nacional, en la cual se exponía una colección de fotografías de razas indígenas que incluyó muchas de las expuestas años antes en la EHA, además de otras que el museo había acopiado previa o posteriormente (Rojas y Gutiérrez, 2018). Ahí se enlistaban o presentaban brevemente y los autores recurrieron a las descripciones que Del Paso escribió en el catálogo de 1892. Es decir que en 1895 se reutilizaron algunas fotos de la EHA y también la información ya consignada sobre ellas.

Asimismo, el contraste de fuentes arroja que no todas las fotos de carácter etnográfico mostradas en la EHA se destinaron a la sección de antropología, sino que algunas pasaron a ser parte de la sección de historia. La

Guía para visitar los salones de historia del Museo Nacional[22] enlista un grupo de fotos de la EHA ubicadas en dos facistoles, con lo que permite puntualizar la relación entre las fotos de la EHA y las colecciones del Museo Nacional, a saber, aporta al conocimiento del devenir de las fotos de la EHA.

Esto quiere decir que la colección de fotos –o parte de ella– constituiría un material para estudiar no solo las antiguas civilizaciones prehispánicas, sino a la población indígena viva. Este uso como fuente de estudio científico que se le daría a los materiales fotográficos ayuda a explicar la inclusión de registros de tipos indígenas en la EHA. En ese sentido, Rojas y Gutiérrez señalan que "la ciencia concebía a los indígenas como 'un sujeto de estudio al que se aspiraba a transformar'" (2018: 43-44). México estaba mostrando parte de la realidad contemporánea del país: un aspecto del presente que resultaba problemático dentro de la idea de nación moderna a la que aspiraba y que se pretendía cambiar. Pero también, al exponer estas fotos, demostraba que los representados eran objeto de estudio científico contemporáneo. Como afirma Aguayo, estas fotos llegaron a la EHA con el objetivo de evidenciar el trabajo científico que se llevaba a cabo en el país (2019: 107), lo que respondía a la voluntad de México de insertarse en las prácticas modernas.

Particularidades de las fotos que envían los estados

Algunas contradicciones que se hacen evidentes al yuxtaponer las imágenes con los datos de los catálogos emergen entre los envíos de los estados: fotos que poco tienen que ver con las temáticas y temporalidades deseadas y con lo solicitado por la Junta Colombina. Por ejemplo, Yucatán, Michoacán y Jalisco enviaron grupos de fotos que mostraban aspectos de una realidad presente, rememoraban personas y espacios vinculados con la lucha independentista y ostentaban arquitectura, avances tecnológicos

[22] La guía se publicó en octubre de 1895 y se reeditó en 1896 y en 1899 con algunas correcciones y añadiduras. Sin embargo, la información que alude a materiales fotográficos es exactamente igual en todas las versiones. Menciona dos facistoles dentro de los salones de historia del museo con 207 fotografías de la colección expuesta en la EHA, mismas que enlista con una breve indicación del asunto, persona o lugar que aparece en la imagen: las 161 fotografías de la expedición de Cempoala y 46 fotos de distintos grupos y estados, por ejemplo, dos fototipias, algunas de Tlaxcala, registros de arquitectura y de indígenas de Michoacán y registros de arquitectura y de tipos de Yucatán.

y elementos de la modernidad. Todas estas imágenes fueron aceptadas por la Junta Colombina dentro de la colección de fotos y engullidas por la propuesta expositiva de México.

En el caso de Jalisco, su gobierno remitió una serie en la que está ausente lo prehispánico y lo indígena contemporáneo y en la que predomina la arquitectura moderna de Guadalajara. En el conjunto se incluyeron seis vistas de la inauguración del Ferrocarril Central que conectaba la capital del país con Guadalajara, un evento que había tenido lugar antes de la EHA, en 1888. Las imágenes muestran el protocolo de clavar el último riel y el arribo del tren de reconocimiento y el definitivo (*Catálogo de México*, 1893: 223-227). La imagen 4 es una escena que deja ver el movimiento y la congregación de gente alrededor de la vía. Se aprecia al fondo un panorama de la ciudad de Guadalajara y en primer plano algunos trabajadores cargando y colocando los durmientes de madera.

Imagen 4. Vista de la inauguración del Ferrocarril Central Guadalajara-México. Octaviano de la Mora. 465695. Colección Felipe Teixidor. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO/FN.MX

En el caso de Yucatán, su gobierno solo remitió series de fotos. En ese sentido, la representación del estado se construyó en gran medida a través de las fotografías. Además de registros de vestigios arqueológicos y tipos etnológicos, adjuntó un muestrario de arquitectura que va de lo colonial hasta viviendas y edificios públicos de fines del XIX. Es decir, las fotos presumen un pasado prehispánico maya, pero también una faceta contemporánea del estado: la población de origen maya, indígena y mestiza, y el desarrollo arquitectónico de Mérida.

Consideraciones sobre la visibilidad de las fotos en la exposición

El *Catálogo de México* describe aspectos del diseño expositivo como el mobiliario, los soportes, la ubicación espacial de los mismos y la disposición de los contenidos, datos concretos que sirven para reconstruir la estructura de la propuesta expositiva. Esta reconstrucción de los espacios interiores con el mobiliario, aunado al montaje de los objetos, ayuda a vislumbrar cómo pudo haber sido el recorrido de los visitantes y cómo experimentaron en términos espaciales las salas de México.

Aparte de un comentario (Toda y Güell, 1893) en la prensa española de la época que criticaba el hecho de que los objetos carecían de información explicativa para saber qué era lo expuesto, hay poco material que nos hable de la experiencia de los visitantes. La importancia del conocimiento del espacio y el despliegue de los objetos nos da referencias puntuales para pensar cómo se aproximaban y consumían los objetos expuestos, por ejemplo, qué tanto se podían acercar a los distintos tipos de vitrinas y aparadores, según sus características, desde dónde se podían apreciar los objetos, si se encontraban a la altura del ojo o había que inclinarse para mirar y esforzarse para que la vista llegara a lugares más elevados, etcétera.

Si consideramos que el montaje determina el acceso y la visibilidad de los objetos, su recuperación sirve también para distinguir los privilegios espaciales y visuales que se otorgan a unos y no a otros, es decir, las jerarquías entre los objetos. El ubicar un objeto en un lugar determinado para que tenga una mejor visibilidad se relaciona con la importancia que se le da a ese objeto. Por ende, conocer el montaje de los objetos arroja pistas sobre qué era lo que se quería destacar en la exposición. En ese sentido, las soluciones en la disposición espacial de los objetos son indicadores de las intenciones de la propuesta expositiva o de los involucrados en su organización.

Al conocer el lugar y la manera específica en la que se desplegaron las fotografías en las paredes y distintos tipos de mobiliario o soportes –escaparates, aparadores, facistoles y cuadros– y tener una visión detallada de su organización, se pueden identificar jerarquías, cuestionar por qué algunos grupos ocuparon espacios con mayor visibilidad y por qué se separan series provenientes de un mismo lugar, entre otras cosas.

Como ejemplo, entre el conjunto de fotos que muestra los interiores de las salas de México, hay una que deja ver parte del interior de la cuarta sala (véase imagen 5).[23] La información visual que arroja coincide con los datos asentados en el *Catálogo de México* sobre el montaje de la mencionada

Imagen 5. Interior de la sala IV de México en la Exposición Histórico-Americana de Madrid. 425033. Colección Culhuacán. Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO/FN.MX

[23] Véase el artículo de Mayra Mendoza (2012: 8-21). La autora estableció correspondencias entre las descripciones de las salas del *Catálogo de la sección de México* y la referida serie de imágenes del acervo de la Fototeca Nacional con vistas de los interiores de las salas de México en la EHA.

serie de fotos de "ruinas de Yucatán". En la cuarta sala se expuso un conjunto de 25 fotos que envió el gobierno del estado que mostraban estructuras de diversos sitios prehispánicos: "los monumentos más grandiosos de la Península" (*Catálogo de México*, 1893: 31). Estas fotos eran ampliaciones, las de mayor tamaño de la colección de México (54 x 42 cm), y tuvieron una presencia visual dominante dentro de la sala. Veinte descansaban sobre las cornisas de los diez escaparates adosados a los muros que ocupaban la sala, esto es, un par en cada mueble y las cinco restantes colgaban en los pocos vanos disponibles en las paredes. En la vista del interior se ve esta disposición y se alcanzan a distinguir al menos nueve fotos, la mayoría reclinadas sobre los escaparates y unas adosadas a la pared.

A diferencia de otros grupos, esta serie tuvo mayor visibilidad no solo por sus dimensiones, sino por su ubicación en la cuarta sala donde compartía el espacio con siete imágenes más; en otras palabras, no competía con muchas otras fotos. Este fue un caso distinto al de la mayoría de las fotos que se colocaron en la quinta sala, donde compitieron visualmente con cientos de imágenes colocadas en los muros y en los seis facistoles, muebles que podían contener hasta cien imágenes cada uno.[24]

Finalmente, en la cuarta sala se encuentra un caso que resulta excepcional en varios sentidos, ya que muestra cómo la ubicación puede reforzar una intención particular de los objetos. Se trata de tres fotografías de los descendientes de Cosijoeza, rey de Zaachila,[25] que al parecer formaban parte de una serie más extensa de retratos de estudio, hechos en Oaxaca, de los familiares de este gobernante a quien tocó recibir a los españoles que llegaron en el siglo XVI.[26] La imagen 6 corresponde a la segunda foto del grupo: es un retrato grupal vertical en el que aparecen algunos de los descendientes: José Antonio, Leandro, Pablo, Manuel, Eulalio y Victoriano Pérez Velasco (*Catálogo de México*, 1893: 58-59).

Estas fotos destacan dentro del conjunto de "tipos etnológicos" expuestos en la EHA: son las únicas que pretendieron individualizar a las

[24] Fueron 597 fotos las que se colocaron en los facistoles de la última sala.

[25] Rodríguez (1998: 138-139) fue quien recuperó los nombres y advirtió que las descripciones del catálogo omitían parte de la información presente en las anotaciones del soporte secundario de las fotos.

[26] Existen al menos cuatro fotos. En el acervo del INAH se han identificado tres, pero solo dos de ellas se expusieron en la EHA.

Imagen 6. "Descendientes de Cosijoeza, rey de Zaachila". 423244. Colección Étnico. Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO/FN.MX

personas representadas en la imagen mediante la escritura de sus nombres y apellidos en el reverso del soporte secundario y consignándolos en el *Catálogo de México*. Además, su montaje enfatiza su singularidad: las tres fotos de 24 x 18 cm se agruparon en un solo cuadro colgado en uno de los vanos de pared disponibles en la sala IV (véase imagen 5), separadas del resto de tipos etnológicos, que se colocaron dentro de los facistoles en la sala V. Aunque esta información no estuviera visible para los visitantes, nos habla de una intención tanto del remitente como de los responsables del montaje de diferenciar estas imágenes del conjunto de tipos etnológicos.

Consideraciones finales

Al abordar las fotografías de México hay que pensarlas como parte de un conjunto articulado que se integra a una propuesta narrativa con unos objetivos determinados y que pretendía exponer al país en el marco de la Exposición Histórico-Americana de 1892. Pero también hay que observar que el conjunto está compuesto por decenas de grupos y series de fotos producidas en los más diversos contextos y con características muy diferentes, que merecen ser abordados en su singularidad.

El acercamiento a la colección fotográfica de México genera y mantiene latentes dos cuestiones: 1) por qué se integraron fotos de asuntos que

aparentemente escapaban a los deseos de la Junta Colombina y de la exposición; 2) a qué intenciones responden los distintos grupos de fotos que la conforman. La colección fotográfica que México presentó en Madrid contiene materiales tan variados, por no decir dispares, que además de considerarla como un todo, amerita una revisión de los distintos grupos de fotos por separado. Aquí he mencionado apenas algunos ejemplos.

Considerando que este dosier se preocupa por las posibilidades de la imagen, su relación con otro tipo de fuentes y su uso para la investigación social, abordé aspectos surgidos de un estudio que comenzó y terminó con imágenes fotográficas. Más que ahondar en los resultados de una investigación que buscó acercarse y analizar una parte de la presencia y la representación del país en una exposición internacional, he intentado poner al descubierto algunos materiales escritos y visuales, así como formas de proceder para lograr construir el corpus fotográfico y los escenarios encontrados en el trayecto.

Bibliografía

Aguayo, Fernando (2019). "Los significados de la fotografía de 'naturales mexicanos' en la Exposición Histórico-Americana de 1892", *Dimensión Antropológica*, INAH, año 26, vol. 75, pp. 94-132.

— (coord.) (2019a). *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX*. Ciudad de México: Instituto Mora. Recuperado de: https://mora.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1018/472/1/Fotografo-sextranjeros.epub

— (2008). "Imagen, fotografía y productores", *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*. Ciudad de México: Instituto Mora, núm. 71, pp. 133-187.

"Cablegramas" (1892). *El Siglo Diez y Nueve,* México, 2 de noviembre, p. 3.

Casanova, Rosa (2008). "La fotografía en el Museo Nacional y la expedición científica de Cempoala", *Dimensión Antropológica*, INAH, año 15, vol. 42, pp. 55-92.

Catálogo de la sección de México (1892). T. I. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra/Impresores de la Real Casa.

Catálogo de la sección de México (1893). T. II. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra/Impresores de la Real Casa.

Catálogo general de la Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892 (1893). 2 tomos (I y III). Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra/Impresores de la Real Casa.

Circular de la Junta Colombina dirigida a los gobernadores de los estados (1891). Archivo General del Estado de Yucatán (AGEY). Fondo Ejecutivo 1886-1892, Sección Gobierno del Estado de Yucatán, serie Gobernación, caja 442, vol. 392, exp.18, f. 1.

Domínguez González, Marisol (2023). "Cómo llevar Yucatán a cuestas. Fotografías del estado de Yucatán en la Exposición Histórico-Americana de Madrid en 1892". Tesis de maestría. Mérida: CIESAS.

Galindo y Villa, Jesús (1899). *Guía para visitar los salones de historia del Museo Nacional* (3ª ed.). México: Imprenta del Museo Nacional.

— (1892). "Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892. Nota relativa a la sección de la República Mexicana", en *Memorias de la Sociedad Científica "Antonio Alzate"*, publicadas bajo la dirección de Rafael Aguilar y Santillán, T. VI. México: Imprenta del Gobierno Federal en el Ex-Arzobispado, pp. 300-323.

"La Exposición Histórico Americana de Madrid" (1893). *El Monitor Republicano*, 8 de julio, pp. 1-2.

Mendoza, Mayra (2012). "Interiores para legitimar un pasado glorioso: Exposición Histórico-Americana de 1892", *Alquimia*, SINAFO/INAH, año 15, núm. 45, pp. 8-21.

Mélida Alinari, José Ramón (1892). "La Exposición Histórico-Americana. México I", *La Ilustración española y americana*, núm. XLVIII, 30 de diciembre, pp. 455-458.

Muñoz B., Carmen Cecilia (2013). "Imaginarios nacionales en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, 1892. Hispanismo y pasado prehispánico", *Revista Iberoamericana*, XIII, núm. 50, pp. 101-118.

— y Paula Revenga Domínguez (2020). "Tras bambalinas: museografía y proyección de imaginarios nacionales en las Exposiciones Históricas (Madrid 1892)", *Historia y Espacio*, vol.16, núm. 54, pp. 103-136.

Plano de la Exposición Histórico-Americana (1892). Madrid: Fernández Peñas/Litografía del Instituto Geográfico y Estadístico. Recuperado de: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/catalogo_imagenes/grupo.do?presentacion=pagina&path=1000150, consultado el 20 de junio de 2024.

Ramírez Losada, Deni (2009) "La Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892 y la ¿ausencia? de México", *Revista de Indias*, vol. LXIX, núm. 246, pp. 273-306.

Rodrigo del Blanco, Javier (2018). "La preparación de las Exposiciones Históricas", en Javier Rodrigo del Blanco (coord. y ed.). *Las Exposiciones Históricas de 1892*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 35-84.

— (2017). "La organización de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica", en Javier Rodrigo del Blanco (ed.). *La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 53-73.

Rodríguez, Georgina (1998). "Recobrando la presencia. Fotografía indigenista mexicana en la Exposición Histórico-Americana de 1892", *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. México: ENAH, vol. 5, núm. 13, pp. 123-144.

Rojas Rabiela, Teresa e Ignacio Gutiérrez (eds.) (2018). *Edición facsimilar conmemorativa del Catálogo de la colección de antropología del Museo Nacional.* Alfonso L. Herrera y Ricardo E. Cicero (1895). Ciudad de México: Secretaría de Cultura/INAH/CIESAS.

Suplemento-guía de las Exposiciones Históricas (1892), El Día, 10 de noviembre, núm. 4508. Recuperado de https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b41fc752-9fb4-4fc7-b76c-6e6fa3b0a0e0, consultado el 8 julio de 2024.

Toda y Güell, Eduardo (1893). "Exposición Americana en Madrid. Las salas de México", *La Ilustración Artística*, núm. 580, 6 de febrero, pp. 90-92.

Marisol Domínguez González es licenciada en Historia del Arte (Universidad de las Américas, Puebla) y maestra en Historia (CIESAS). Se ha dedicado a la curaduría, la investigación, la traducción y la docencia. Ha colaborado con la Fototeca Pedro Guerra (UADY) y ha diseñado exposiciones para el Museo Regional de Antropología e Historia, Palacio Cantón y el Gran Museo del Mundo Maya de Mérida. Sus investigaciones se han enfocado en la construcción de visualidades y en la historia de la fotografía en Yucatán.

DOSIER

USOS Y SIGNIFICADOS DEL RETRATO FEMENINO EN LA PRENSA GUATEMALTECA, 1890-1924. HACER HISTORIA SOCIAL CON IMÁGENES: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA[1]

USES AND MEANINGS OF THE FEMALE PORTRAIT IN THE GUATEMALAN PRESS (1890–1924): PROPOSING A METHODOLOGY FOR A SOCIAL HISTORY WITH IMAGES

Paulina Pezzat Sánchez*

Resumen: A finales del siglo XIX, la imagen fotográfica se incorporó al mundo de lo impreso y se abrieron nuevos mercados para comercializar obras impresas al igual que imágenes. La selección de qué imágenes publicar y el sentido de las mismas era una decisión mediada por las convenciones sociales de la época, las nociones de raza y género, las aspiraciones de clase de las élites intelectuales y un proyecto de identidad nacional. Este artículo propone analizar la economía visual del retrato femenino en Guatemala publicadas en revistas ilustradas entre 1900 y 1920. El objetivo es analizar los discursos visuales sobre las mujeres guatemaltecas y presentar una propuesta metodológica para el análisis de imágenes fotográficas.

Palabras claves: retrato femenino, fotografía, medios impresos, economía visual, género.

USES AND MEANINGS OF THE FEMALE PORTRAIT IN THE GUATEMALAN PRESS (1890-1924): PROPOSING A METHODOLOGY FOR A SOCIAL HISTORY WITH IMAGES

Abstract: At the end of the nineteenth century, the print world incorporated photographs, opening new markets for the sale of both printed works and images. The decisions on what images to publish –and their intended meanings–

[1] Este artículo deriva de su investigación para su tesis de doctorado.

* Universidad Nacional Autónoma de México, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 41-67
Recepción: 23 de septiembre de 2024 • Aceptación: 27 de enero de 2025
https://encartes.mx

responded to social conventions, prevailing notions of race and gender, the class aspirations of the intellectual elites, and a project to craft a national identity. This article analyzes the visual economy of the female portrait in Guatemala as published in illustrated magazines between 1900 and 1920. Besides exploring visual discourses about Guatemalan women, it lays out a methodology for analyzing photographs.

Keywords: female portrait, photography, print media, visual economy, gender.

Los medios impresos son una rica fuente documental y poco trabajada para el desarrollo de estudios visuales. En el caso de Guatemala, permite diversificar fuentes para hacer una historia visual. En el presente artículo realizaremos una propuesta metodológica para la investigación histórica con imágenes publicadas en la prensa guatemalteca entre 1890 y 1924, específicamente de retratos femeninos. Me interesa analizar los usos y significados de los retratos de mujeres publicados en periódicos, revistas y libros ilustrados, y su función en la configuración de una identidad nacional guatemalteca.

Desde finales de la década de 1880 las imprentas incorporaron fotograbados a sus páginas y, de esta forma, los medios impresos se volvieron uno de los principales canales de circulación masiva de imágenes. La antropóloga visual Deborah Poole acuñó el término de economía visual para explicar la organización de personas, ideas y objetos alrededor del campo de lo visual. Dicha organización se teje a partir de relaciones sociales y de poder según las nociones raciales, de género y etnicidad (Poole, 1997: 8). La economía visual es entendida como el proceso de construcción de alteridades, imaginarios y estereotipos a través de la producción, usos, significación y valorización de objetos fotográficos. Al respecto, considero que la historiografía ha puesto poca atención a la circulación de imágenes en medios impresos y a la evaluación del impacto que tuvo en la jerarquización de los Estados-nación latinoamericanos a principios del siglo XX. Por lo tanto, en este artículo me concentraré únicamente en los usos y la significación del retrato femenino en la prensa guatemalteca.

Desde su origen a mediados del siglo XIX, los retratos eran objetos que permanecían en el ámbito privado y familiar. Sin embargo, al revisar la prensa guatemalteca de finales del siglo XIX y principios del XX, observamos la presencia de retratos de jóvenes ladinas de las familias oligárquicas del país. Al ser fotografías cuyo uso se restringía principalmente al ámbi-

to privado, vale la pena preguntarse lo siguiente: ¿qué criterios seguía la selección de retratos publicados en periódicos y revistas ilustradas?, ¿qué usos y significados se les asignó a dichos retratos? ¿Cómo intervenía el género, la clase y la raza en las publicaciones?, y ¿de qué manera contribuyeron a la construcción de estereotipos e imaginarios nacionales?

Me interesa entender las categorías de género, raza, clase y etnicidad, no como etiquetas fijas y atemporales. Además, sostengo que las nociones alrededor del género, la raza y la clase definieron no solo las formas de representación, sino también las de circulación. Asimismo, afirmo que la fotografía fue una herramienta clave para la creación y consolidación de estas categorías, congruente con un proyecto de nación liberal.

En un aspecto metodológico planteo cómo sistematizar un conjunto de imágenes que no forman parte de un mismo acervo, sino que están incluidas dentro de una fuente documental aún más grande. El objetivo de este artículo es hacer una propuesta metodológica para el análisis de imágenes fotográficas, en este caso de retratos femeninos impresos a partir de criterios de estructura formal.

Propuesta teórica metodológica

La revisión de fotograbados en la prensa guatemalteca y en libros ilustrados publicados entre 1890 y 1915 compone un corpus de aproximadamente 500 imágenes que incluyen desde paisajes, vistas urbanas, arquitectura, fincas de café y también retratos. Particularmente llama la atención el espacio que se dedica al retrato femenino, lo cual me hizo preguntarme sobre cómo es que pasaron de ser objetos privados a tener una difusión pública. Del conjunto de 14 publicaciones consultadas, seleccioné aquellas que incluyen retratos de mujeres. Dichas publicaciones son las siguientes: *Lecciones de Geografía de Centro América precedidas de nociones de geografía universal* (1890-1900 aprox.), la revista ilustrada *La Locomotora* (1908), el periódico *El Imparcial* (1924), y *El Libro Azul de Guatemala* (1915). Si bien los propósitos y contenidos son diversos, todas comparten la difusión de retratos de mujeres guatemaltecas en un contexto en el que se buscó proyectar una idea de nación de Guatemala. Este cuerpo documental de 98 retratos femeninos problematizó sobre cuáles son las características que definen a un retrato y cómo se refleja el contexto social en ellos.

El cuerpo documental de retratos publicados en prensa se organizó siguiendo los principios de la estructura formal. Retomo el término de es-

tructura formal de Fernando Aguayo y Julieta Martínez, quienes se refieren a la forma en la que se disponen los elementos formales de la imagen a partir del análisis de la documentación de archivo y de los contextos de producción fotográfica de la época (Aguayo, 2012: 218).

Es importante no confundir estructura formal con las temáticas de la fotografía ni con los géneros fotográficos. Distintas imágenes fotográficas pueden tener elementos compartidos o representar un mismo tema; sin embargo, la disposición de dichos elementos o la forma en la que el tema es representado son de composiciones distintas. En cuanto a los géneros, Valérie Picaudé los define como "un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes […] permite clasificar las imágenes según criterios esenciales" (Picaudé, 2001: 22-23). La cuestión es que dichos criterios para definir los géneros fotográficos pretendieron dar continuidad a la práctica artística y, como señala Jean-Marie Schaeffer, los parámetros genéricos de la fotografía deberían responder a aspectos funcionales y a sus usos, mas no a aspectos estéticos (Schaeffer, 2004: 17).

El retrato en principio fue un género pictórico de autorrepresentación simbólica y, como tal, reproduce convenciones visuales establecidas en cada época e influidas por su contexto (Burke, 2005: 30). El retrato fotográfico decimonónico surgió dentro de la burguesía europea como medio de reafirmación de clase al incorporar elementos asociados a su estética y gusto, reflejados en la utilería, el amueblado, los fondos y hasta las poses. Estas características se mantuvieron hasta mediados del siglo XX.[2] Las formas de representación de los retratos fotográficos se diversificaron, al igual que sus usos. Para entender las lógicas detrás de las publicaciones de retratos femeninos es importante conocer el contexto social de Guatemala, en específico los criterios de jerarquización social (Pezzat, 2021: 33).[3]

[2] La compilación de retratos decimonónicos del acervo fotográfico que resguarda el Museo Paulista de la Universidad de Sao Paulo en un montaje de 1 338 retratos se observa la estandarización de las poses y el *atrezzo* que marcaron una época. https://www.youtube.com/watch?v=PVoEraMRxSk&list=PL8qIqFShO_gvs3n_lM5CY_yQriKSPNpAU&index=1 Última consulta 07 de agosto de 2021.

[3] Revísese "Retratos del Bello Sexo. Una aproximación interseccional de los retratos de estudio femeninos en Guatemala, 1900-1950". En dicho artículo se analiza con mayor

Los estudios fotográficos de finales del siglo XIX eran considerados como espacios sagrados, a los que las personas acudían como forma para reafirmar su estatus con un comportamiento particular. Como explica Poole, esta ritualización del espacio fotográfico contribuyó sin proponérselo a la producción masiva de las fotografías de tipos, como una forma de entender la constitución de las "razas" (Poole, 1999: 237). Mientras los retratos reafirmaban la identidad individual, las fotografías de tipos eran la prueba objetiva y visible de los tipos humanos divididos en razas.

Categorización social en Guatemala a finales del siglo XIX

Durante los gobiernos conservadores en Guatemala (1838-1871), el esquema de Estado-nación se simplificó a la triada criollo-ladino-indio y con los liberales se redujo aún más a ladino-indio. El término ladino no ha permanecido homogéneo a lo largo de los siglos, sino que debe entenderse según las coyunturas de cada periodo y de los proyectos de nación. En el proyecto de nación liberal, el proceso de ladinización se entendía como la homogeneización de la diversidad étnica bajo la categoría de ladino. Esto incluía a criollos, chinos, europeos, etc. (Taracena, 2002: 20). Martha Elena Casaús considera que, en el proyecto liberal guatemalteco, el indio debía atravesar una conversión tanto de criollo como de ladino. Criollo porque debía imitar patrones de comportamiento y vestimenta occidentales, y ladino porque era parte del proceso de aculturación para perder su identidad étnica de indio y convertirse en ladino (Casaús, 1999: 790). A partir del siglo XX, el proyecto de ladinización por aculturación occidental del indio se sustituyó por proyectos eugenésicos. Es entonces cuando los intelectuales guatemaltecos hablan del blanqueamiento racial o incluso del exterminio de la raza indígena (Casaús, 1999: 799).

Frente a la polarización del binomio indio-ladino y la aberración al mestizaje del modelo guatemalteco, las mengalas representaban la ambigüedad étnica a la que tanto le temían políticos e intelectuales liberales. Según el antropólogo Rubén Reina, las mengalas formaban el tercer grupo de la estructura social del municipio de Chinautla (departamento de Guatemala), aunque también las había en otras poblaciones. El grupo

profundidad la producción de retratos de estudios de las colecciones de los estudios de Tomás Zanotti y José Domingo Noriega resguardadas en la Fototeca Guatemala de CIRMA.

mayoritario eran los indígenas, quienes como pequeños terratenientes se dedicaban al cultivo de la milpa. En el otro extremo de la escala social de Chinautla se encontraban los ladinos recién llegados. Por lo general eran empresarios u hombres de negocios interesados en fomentar la modernización. Finalmente, las mengalas componían una minoría demográfica, pero importante económicamente.

Las mengalas tenían una trayectoria que se remontaba al periodo monárquico, cuyas características les permitían moverse con facilidad en los círculos sociales tanto indígenas como ladinos (Reina, 1959: 15). Algunas mengalas hablaban *poqomam* y se vinculaban con indígenas por lazos de compadrazgo, incluso bailaban según sus costumbres. No obstante, también podían llevar un estilo de vida de los ladinos y se relacionaban con ellos (Reina, 1959: 16).

Las aspiraciones de blanqueamiento racial de la sociedad guatemalteca se reflejaron en la prensa ilustrada y en libros impresos, específicamente en las formas de representar visualmente a las mujeres. La selección de qué mujeres mostrar y qué significados se les dio a sus imágenes evidencia los estándares de belleza femeninos que se buscó consolidar como propios de una Guatemala ladinizada, no indígena o en vías de ladinizarse.

La revolución del fotograbado

En términos de Phillipe Dubois, una fotografía es una huella, un vestigio de la existencia de que ese objeto o sujeto fue congelado en el tiempo al colocarse frente al lente de una cámara fotográfica. Sin ese referente no existiría la fotografía y es lo que Dubois denomina como carácter indicial, con el cual el referente se vuelve índex, distinguiendo a la fotografía del ícono o símbolo (Dubois, 1986: 56).

La singularidad de la que habla Dubois es ese instante único e irrepetible en el tiempo y el espacio, con capacidad de reproducirse mecánicamente al infinito. La multiplicidad de copias de una misma imagen sale de un objeto fotográfico original y singular: el negativo, el daguerrotipo, la foto polaroid, etc. Estos objetos representan la huella y solo hay una, el resto son fotos de fotos o "metafotos", diría Dubois. Cada imagen reproducida de ese fotograma original opera entonces como signo que remite al objeto o sujeto denotado (Dubois, 1986: 66-67).

En este sentido, los fotograbados son "metafotos", resultado de un proceso fotomecánico para hacer una impresión a partir de una imagen

fotográfica o "cliché" (Valdez, 2014: 35). Su calidad era muy pobre, al igual que su costo, lo que permitió aumentar exponencialmente la reproducción mecánica de imágenes al incorporarla al mercado de lo impreso. Sin embargo, como explica Julieta Ortiz, el fotograbado sentó un precedente para la consolidación de un lenguaje visual, al posibilitar que se abarcara un público masivo (Ortiz, 2003; 25).

En 1892, el diario *Las Noticias* avisó que se incluiría una sección titulada "Siluetas femeniles", dedicada a retratos de mujeres jóvenes de la capital de Guatemala realizadas por el estudio Palacio de Artes, entonces de E. J. Kildare y Alberto Valdeavellano. Sin embargo, esto no sucedió sino hasta años más tarde con el *boom* de las revistas ilustradas ya en los 1900, aunque sus usos se extendieron a libros oficiales como *El libro azul,* a diarios nacionales y ocasionalmente a libros de carácter educativo.

Del conjunto de imágenes que se incluían en estas obras, hay ilustraciones de paisajes, vistas urbanas de la ciudad de Guatemala y algunas centroamericanas, retratos de políticos y retratos femeninos. En la mayoría de los casos, la selección de imágenes no mantenía ninguna relación con el contenido textual de la publicación y solo buscaba ilustrar los avances de la vida urbana y la sociedad guatemalteca. Dentro del subgrupo de retratos femeninos, los podemos dividir en dos. El primer subgrupo corresponde a retratos convencionales de jóvenes ladinas, con la excepción de una imagen de una mujer mengala. El segundo subgrupo consiste en retratos de grupo de guadalupanas. Antes de analizar cada uno, exploremos las características y función histórico social de ellos.

El retrato como medio de expresión individual e identitario

Estudios más recientes con enfoque de género han demostrado la importancia del papel de la fotografía en la consolidación de ideas modernas de feminidad y han evidenciado la participación activa de las mujeres en la construcción de su imagen (Onfray, 2016). Sin embargo, vale la pena cuestionar la aplicación de las autorrepresentaciones fotográficas en la reafirmación de una posición de privilegio. El acto de autorrepresentarse como práctica condicionada por convenciones estéticas y sociales, tanto colectivas como individuales, se puede considerar un termómetro sobre cómo lo político abarcó la esfera de lo privado.

En Guatemala los retratos de líderes políticos, militares y familias acaudaladas simbolizaban el poder político de la élite conservadora guatemalteca (Taracena, 2005: 9). No obstante, fue hasta los gobiernos liberales, particularmente el de Manuel Estrada Cabrera a partir de 1898, que la imagen fotográfica se utilizó como parte de un discurso visual con fines políticos de poder y prestigio, no solo para proyectar una idea del país, sino para enaltecer la imagen personal de los gobernantes. Este fue un fenómeno popular en América Latina, como explica José Antonio Navarrete, en donde la idea de modernidad implicaba imitar lo que se hacía en Europa y "modelar" a los habitantes como ciudadanos.

El parámetro era la idea de un hombre burgués, urbano y letrado, como lo describe el *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1853) de Manuel Antonio Carreño, el cual tuvo una amplia difusión durante décadas. El manual estaba pensado para una sociedad urbana y católica, conformada por familias mononucleares que se regían por valores cristianos (Carreño, 1853). De acuerdo con Navarrete, este tipo de manuales establecían las cualidades que debían seguir los individuos miembros de una cultura "civilizada", pero también expresaban la conciencia de la sociedad decimonónica "del cuerpo como espectáculo, de su exhibición autorizada y regulada por las leyes de la sociabilidad" (Navarrete, 2017: 61-62). Así, a través del retrato, los sujetos eran representados con los convencionalismos estéticos y sociales para reafirmar su posición social. En cuanto al retrato femenino, este era una ritualización de la feminidad acorde con los roles de género de la época al destacar los valores que debían portar las mujeres, tales como la abnegación, compasión, belleza, ternura y delicadeza, entre otras (Rodríguez, 2012: 245).

A partir de la composición de la imagen, los retratos pueden ser confundidos con fotografías de tipos populares, muy comunes en la época; fotografías de registro de oficios o, incluso, en algunos casos, con fotografías de carácter etnográfico. Con esta última me refiero a aquellas fotografías realizadas con pretensiones cientificistas de registro de culturas o con fines administrativos y burocráticos. En términos generales, los cuatro subgéneros que se mencionan son fotografías de individuos, de parejas o de grupo, cuyo objetivo es capturar a los sujetos. La selección del encuadre no es inocente, implica un entramado de representaciones vinculadas a lo social, lo político y lo cultural. Son ventanas que nos permiten asomarnos a las relaciones de poder atravesadas por el género, la clase y la categori-

zación racial. En el caso de las fotografías de tipos populares o de oficios, el propósito no era el de capturar la individualidad de los sujetos, sino construir una red de símbolos nacionales que conjugara el cuerpo social abstrayendo características generales. Este proceso, explica José Antonio Navarrete, contribuyó a romantizar las políticas de exclusión, por un lado, y, por otro, el de matizar las desigualdades sociales y étnicas atravesadas por un pensamiento racialista con el que se jerarquizó a la sociedad (Navarrete, 2017: 49).

Existen elementos ligados al lenguaje de técnica fotográfica que son claves para determinar la estructura formal de los retratos. Los encuadres pueden ser de plano corto, medio plano o cuerpo completo; los sujetos pueden posar de frente, de perfil o perfil tres cuartos y pueden permanecer de pie o sentados. El resto de las características, como las poses, los gestos, la vestimenta y los elementos decorativos, dependen de cada contexto de producción y de los propósitos de los retratados. Este es uno de los puntos principales que establecen las diferencias entre retratos, tipos populares, fotografías de registro de oficios y fotografías etnográficas. Otros elementos de distinción son los diferentes usos y significados que se les asignaron durante su circulación.

Entonces, ¿qué distingue a los retratos del resto de temáticas y formas de fotografiar a las mujeres? Las investigadoras Solange Ferraz y Vania Carneiro los definen como un medio usado por grupos sociales "para representarse a sí mismos" (Carneiro, 2005: 271). Es decir, el retratado es consciente de que se hará un registro de su imagen. En cambio, en las fotografías de tipos procuraban precisamente lo contrario: despojar a los sujetos de su individualidad, reducirlos a representantes de una colectividad y destacar elementos particulares que distinguen a una cultura del resto. A pesar de lo anterior, integrados a una economía visual, los usos que se le daban a estos retratos podían modificar su sentido original para el que fueron creados.

Retomando la propuesta de Monique Scheer, en la que aborda las emociones como prácticas corporales, es posible dar una interpretación a los retratos recuperando su carácter subjetivo, en el que el cuerpo está conectado con los procesos cognitivos y el agente exterioriza sus emociones a través de la práctica (Scheer, 2012: 200). La selección de la ropa y las poses eran acciones asumidas como parte del ritual de fotografiarse y de feminidad. Acudir al estudio fotográfico no era un evento cotidiano

y, como tal, la ropa elegida correspondía a lo que se esperaba de esa ceremonia. La posición del cuerpo estaba dirigida por los aspectos técnicos que ofrecía la fotografía (rapidez de los tiempos de exposición, la luz, etc.), pero también por la imagen que se buscaba proyectar. Si se toma este asunto en consideración, es posible identificar patrones y diferencias de clase, raza y de género.

La etnicidad en los retratos. La "india bonita" y las guadalupanas de Guatemala

El fenómeno del guadalupanismo en Guatemala se extendió como resultado de su contigüidad geográfica con México. Sin embargo, como explica el historiador Arturo Taracena, en el país centroamericano no se arraigó como parte de un proyecto nacionalista, ni tampoco se le asoció a una idea de mestizaje, como sucedió en México. Su desarrollo ha estado marcado por distintas coyunturas políticas y sociales a lo largo de varios siglos (Taracena, 2008: 14).

En las distintas formas de expresión que Taracena identificó en la evolución del guadalupanismo en Guatemala, una de las prácticas más antiguas es la de vestir a bebés como "Juan Diegos"[4] y "Marías" desde los primeros meses de vida hasta los siete años, cada 12 de diciembre. De acuerdo con el autor, esta práctica se remonta a 214 años atrás y surgió en la Antigua Guatemala, y desde entonces se volvió tradición entre las clases medias de la capital y Antigua acudir a los santuarios dedicados a la Virgen de Guadalupe con los hijos "disfrazados" (Taracena, 2008: 132). El historiador hace énfasis en el término disfraz, pues vestir a los hijos de indígenas no implicaba asumir, ni temporal ni simbólicamente, una identidad étnica, sino que las vestimentas sirvieran "de artificio para la obtención del favor mariano" (Taracena, 2008: 14).

La prensa guatemalteca de finales del siglo XIX y principios del XX dio seguimiento a la práctica de vestir a niños de "Juan Diegos" y "Marías", la cual se promovió entre mujeres jóvenes no indígenas de la capital. Los periódicos de la época invitaban a las jóvenes con el incentivo de publicar sus fotografías en sus páginas (Taracena, 2008: 155). En el periódico *El Imparcial* en 1924 se invitaba al "rezado" del 12 de diciembre con el

[4] Identificado como el indígena que presenció la aparición de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac, hoy Ciudad de México

privilegio de "vestir de indios a nuestras chiquillas y chiquillos –y aun a las mayorcitas– que así aparecen encantadoras".[5]

Los rezos se acompañaban de la iluminación de las calles, de fuegos artificiales y el transitar de los jóvenes ataviados con sus trajes. La ocasión se aprovechaba para celebrar a la "india bonita", como se referían a las ladinas "disfrazadas" de indígenas.

> Día de la Guadalupana […] Día de las nodrizas falsificadas y de las indias rubias de oxígeno. Día tuyo india bonita, del color de los porrones, húmedos de agua fresca […] Para qué te disfrazas al natural cuando tu sonrisa es esotéricamente yankiyogi, teosófica, y dice de la sabiduría, del Demiurgo oscuro y de las academias de filosofía y de piano de Estados Unidos. Tú bailas el fox-trot, de las niñas chiclets y no el son rumboso y desencuadernado de las hieródulas de bronce, que en Atitlán, prendieron su belleza, en los cabarets de estrellas cuando borrachas de octle, esperaban la luz de Tonalí, tendidas y fremitantes a la sombra alargada de los ídolos.
>
> Y en esta vuelta al pasado, a la página regional, te sientes bien, dentro de la comodidad de tu güipil, con deseos de encuclillarte frente a una piedra de moler, para fabricar tortillas de maíz palmeándolas fuertemente, en la alegría de tu resurrección. Y en este revolotear de guacamayas que fingen los trajes alegres, te he descubierto, llena de chalchihuites de nefrita, con los brazos poderosos y desnudos, capaces de hacer que en ellos retorcida se enrede la anillada lujuria de los chanes, en grupo de sagradas serpientes.[6]

La cita anterior conjuga una serie de estereotipos sobre las mujeres indígenas. Por ejemplo, la expresión de "falsas nodrizas" expresa que este era un oficio exclusivo de las indígenas y la frase "indias rubias de oxígeno", refuerza el carácter de disfraz de la vestimenta, usado por mujeres blancas. Cuando el autor indica que la tradición de vestir de indígena es una vuelta al pasado, que al mismo tiempo perdura en la cotidianidad de las indígenas, se refiere a un atraso como si se tratase de culturas estáticas en el tiempo.

---

[5] HNG, *El Imparcial. Diario Independiente,* "La fiesta guadalupana es celebrada en esta capital con intenso entusiasmo", Guatemala, América Central, viernes 12 de diciembre de 1924, número 1753, p. 7.

[6] HNG, *El Imparcial. Diario Independiente*, Ramón Acuña Durán, "Postal a la india bonita", Guatemala, América Central, viernes 12 de diciembre de 1924, número 1753, p. 7

No solo eso, la cita también lleva una carga sexual, en frases como la comodidad del huipil, la posición para usar la piedra de moler, "los brazos poderosos y desnudos" al fabricar tortillas, los cuales, según el autor, son capaces de enredar "la anillada lujuria de los chanes, en grupo de serpientes sagradas".[7] Dando a entender que esos elementos despiertan pasiones.

La figura de la Virgen María fue central en la consolidación de una cultura católica. En el caso de México fue clave para el desarrollo de una identidad nacional y en Guatemala su fervor se practicó de forma diferenciada según la posición en la estructura social. En cualquier caso, la Virgen fue el modelo de mujer que se promovió desde la Iglesia católica en tanto virgen, esposa y madre de Jesús. A partir de estos valores e ideas, se justificó un control del comportamiento y la sexualidad femenina y quienes no encajaran en este modelo, a ojos de la Iglesia y de la sociedad, no entraban dentro de la categoría de "buenas mujeres" (Ericastilla, 1997: 36). No es de extrañar entonces que el culto guadalupano se asociara a la idea de feminidad y se fusionara con las autorrepresentaciones fotográficas.

La siguiente ilustración es un ejemplo de las escenas que se publicaban en la prensa para conmemorar esta fecha. En ella se observa a un grupo de adolescentes con sus respectivos trajes, sus canastas de fruta o cántaro como solían llevar las mujeres indígenas. Incluso una de ellas, en la esquina inferior derecha, lleva a un muñeco como bebé. Estos elementos eran parte del estereotipo de las indígenas que se alimentó a través de la fotografía y que se reprodujo en este tipo de costumbres.

Durante las mismas décadas, en el México posrevolucionario se cimentó la idea del mestizaje como condición para la cohesión nacional, lo cual derivó en una folclorización de elementos identitarios de pueblos indígenas. Una práctica popular entre mujeres citadinas mexicanas era fotografiarse con trajes tradicionales de ciertas regiones del país. Por ejemplo, el traje de china poblana o el traje de tehuana. Poole interpreta este fenómeno como parte de un proceso de integrar "las patrias chicas", es decir, las distintas identidades regionales, para volverlas nacionales. En este sentido, la forma característica de vestir de grupos étnicos, convertidos en "trajes típicos", pasaron a ser una moda entre grupos urbanos (Poole, 2004: 68).

[7] Los chanes eran un pueblo maya de la península de Yucatán.

Otro grupo de señoritas de la capital caracterizando diversos tipos indígenas nacionales posan especialmente para el fotógrafo de EL IMPARCIAL.

Imagen 1. *El Imparcial*, Guatemala 11 de diciembre de 1926

En Guatemala también hubo un proceso de folclorización de los pueblos indígenas, aunque con sus particularidades. Uno de los aspectos que podría distinguirla de los ejemplos mexicanos es que en las fotografías de las guadalupanas no se "performaba la indigenidad", sino la devoción guadalupana, que asociaba de manera implícita la folclorización. A diferencia del caso mexicano en el que el traje de tehuana o la china poblana fueron apropiados por grupos ajenos a los zapotecos, los retratos de las guadalupanas guatemaltecas remiten al imaginario de lo "indio" o mejor dicho de la "india bonita", usando trajes de cobaneras o lo más cercano al traje maya k'iche que, como bien ilustra Taracena, refleja también el lugar del "indio" en el imaginario nacional guatemalteco.

Los peinados también marcan un distanciamiento de las retratadas con una identidad étnica ligada a los indígenas de Guatemala. En los retratos de estudio del fotógrafo radicado en Quetzaltenango, Tomás Zanotti (1900-1950), de mujeres k'iches, kaqchikeles, mam y poqoman, todas llevan el cabello largo amarrado con una o dos trenzas.[8] Mientras que

[8] Dichos retratos pueden observarse en el archivo digital de la Fototeca Guatemala de CIRMA siguiendo el enlace: http://cirma.org.gt/glifos/index.php/ISADG:GT-CIRMA-FG-061-P33

las mujeres jóvenes ladinas adoptaron el estilo "bob" muy popular en la década de los veinte o el cabello largo, pero recogido en un chongo. Esta moda en los peinados se evidenció en las crónicas de *El Imparcial* sobre la conmemoración del 12 de diciembre.

> Van las cabezas adornadas no con exóticas plumas y flores, sino con el tuntun altísimo o con el enredado chojop. Para colocar estos hoy, necesario ha sido apelar a las trenzas postizas porque la tiranía de la moda hace días que hizo suprimir de las femeninas cabezas los cabellos largos de que aún no han prescindido nuestras indias, las verdaderas, las auténticas, las que llevan encallecidas las manos por la diaria faena de la molienda y saben del dolor de la vida del rancho. Las manos hoy en vez de bolsas de *toilet* y vistosas sombrillas llevan burdas escobas o cestillos con frutas. Pasa la india bonita llevándose tras sí todas las miradas, bajo los arcos triunfales del barrio guadalupano. Porta hoy ese vestido como un homenaje y como una coquetería. El homenaje es para la virgen bien amada a quien rezará con fervor en el santuario y que en un día como el de hoy vistió en la aparición el traje indígena. La coquetería es para los humanos, para los que han de contemplar en las calles a la india bonita que luce la vestimenta indígena, el verdadero traje de luces.[9]

Esto refuerza la idea de que la intención de vestirse de indígenas no era asumir o apropiarse de esta identidad, sino participar en la folclorización que rodeaba al guadalupanismo, pero sin desprenderse de su calidad social. En la cita se confirma el doble significado de la vestimenta de indígena: el del homenaje a la virgen y el de la coquetería, en tanto "indias bonitas".

Es interesante observar los diferentes ideales de belleza que buscó promover cada país, según su proyecto de nación. En México, en el año de 1921 se llevó a cabo el concurso de belleza "La india bonita", con el supuesto fin de celebrar la identidad rural e indígena en un intento de establecer una ruptura con el discurso del porfiriato que menospreciaba lo rural. Sin embargo, a juzgar por la historiadora Adriana Zavala, este tipo

[9] HNG, *El Imparcial*. "Fiesta tradicional de mañana. Cuadritos guadalupanos. La india bonita", Guatemala, C.A., sábado 11 de diciembre de 1926, número 2250, p. 8.

de eventos en realidad daba continuidad a un discurso público en el que se representaba la transición de la mujer rural o indígena que llegaba a un ambiente urbano. Una de las continuidades del ideal femenino porfiriano a uno posrevolucionario fue "la fascinación del intelectual masculino con el tropo de la mujer rural como repositorio de la pureza cultural y femenina" (Zavala, 2006: 151).

En Guatemala queda claro que las "indias bonitas" eran las mujeres ladinas disfrazadas de indígenas y no las indígenas reales. Considero que se aprovechaba el disfraz de indígenas para expresar una coquetería que en condiciones normales era mal vista. En el entendido de que se promovía una pureza en la feminidad, las mujeres ladinas debían comportarse con recato y cuidarse de no despertar pasiones. Aparecer disfrazadas de indígenas se prestaba a una interpretación de ejercer una supuesta coquetería e incluso a ser erotizadas, como se evidenció en la cita de *El Imparcial.*

Retratos femeninos en medios impresos

La investigadora Elsa Muñiz explica que las representaciones de lo femenino y masculino estaban relacionadas con el entendimiento de un orden social, el cual se estructuró con la construcción y modelaje del cuerpo sexuado, atravesado por nociones culturales que lo convirtieron en género, es decir, cuerpo enculturado (Muñiz, 2002: 13). A este respecto, sostengo que la cultura visual fue uno de los medios con los que se promovieron y arraigaron dichas nociones. Más aún, las revistas y libros ilustrados hicieron una selección cuidadosa de los retratos que reflejaran estos ideales genéricos.

En la revista *La Locomotora* (1907-1908) se ilustraba con composiciones fotográficas del fotógrafo oficialista Alberto G. Valdeavellano, que consistían en montajes con vistas de la ciudad adornadas con diseños *art nouveau.* Los contenidos también se acompañaban con retratos de políticos y militares y se dedicaba una sección a "Bellezas guatemaltecas" o a las "Flores centroamericanas". El texto y las ilustraciones rara vez tenían una relación y las identidades de las jóvenes pocas veces se señalaban. Los estudios fotográficos de Valdeavellano eran de los más populares, por lo que es posible que en su amplio acervo usara material para realizar las composiciones como la que se muestra en la imagen 2.

En la edición de junio de 1908 se ilustró la portada con la señorita Berta Gálvez P., quien posó para su retrato con un disfraz de aristócrata

Imagen 2. *La Locomotora,* 1 de febrero de 1907

europea, como una expresión performática de las aspiraciones de las élites guatemaltecas de simular una "alta" cultura.

La inclusión de fotos de mujeres se mantuvo constante por varias décadas en la prensa. En *El Imparcial*, además de dar cobertura a las guadalupanas, se publicaban cotidianamente retratos de guatemaltecas ladinas y ocasionalmente extranjeras. En el número del 9 de diciembre de 1924, se dedicó la portada a Perú con motivo de la conmemoración de la Batalla de Ayacucho.[10] En la mitad de la página se publicó una biografía de Francisco Pizarro, considerado el fundador de la ciudad de Lima. La segunda mitad la ocuparon las "Bellezas peruanas".

El contenido e ilustraciones no tienen ninguna relación con la Batalla de Ayacucho, la cual además no se menciona. No solo eso, se hace una

[10] Se considera el último enfrentamiento de las campañas terrestres de las guerras de independencia de Hispanoamérica y marcó el fin del dominio virreinal en América del Sur.

Imagen 3. *La Locomotora,* Guatemala, 15 de junio de 1908

Imagen 4. *El Imparcial,* Guatemala, 9 de diciembre de 1924

semblanza del principal conquistador del reino del Perú. En cuanto a las imágenes en cuestión, la inserción de "bellezas peruanas" indica que se trataba de una práctica generalizada. Además, resulta llamativo que, al igual que en Guatemala, el ideal de belleza de Perú sean mujeres blancas, en un país con un alto porcentaje de población indígena.

De regreso a Guatemala, profundizaré en el caso del *Libro azul* (1915) como ejemplo ilustrativo de una economía visual de los retratos, pensados para el observador extranjero. Uso el término de "observador" en masculino porque precisamente se concebía una mirada masculinizada hacia quien se dirigía la producción de estas obras. El *Libro azul* fue una obra para promover la inversión extranjera en Guatemala, por lo que se hizo una selección cuidadosa de lo que se quería proyectar sobre el país. Su propósito era "ofrecer al capitalista y turista extranjeros, así como al hijo de Guatemala una exposición auténtica del estado del progreso que ha alcanzado este bello y simpático país".[11]

Los retratos de mujeres se incluyeron en el libro con tres propósitos. En primer lugar, presentar a algunas mujeres profesionistas. En segundo lugar, mostrar a las mujeres de la clase gobernante que posaban en retratos

[11] AGHA, Libro Azul de Guatemala, 1915, p. 15.

junto con su familia. Finalmente, exhibir a las "bellezas de Guatemala". Este último era una sección del libro en el que se ordenaron retratos de señoritas de las principales ciudades del país para destacar su belleza. Para ello, se usó nuevamente el popular formato de composiciones en donde se distribuía un conjunto de fotograbados en una sola página con un diseño atractivo. Las mujeres indígenas también figuraron en este libro, aunque en otras secciones del libro, mismas a las que me referiré en los siguientes apartados.

En la sección "Intelectualidad de Guatemala" se hace un recorrido por la historia de las letras. Ahí se mencionan los principales escritores y algunas obras de relevancia histórica en cada una de las etapas consideradas importantes hasta ese momento, desde la conquista, el periodo monárquico y el siglo XIX. Afirman que, antes de 1871, el horizonte del saber se abrió para las mujeres, pues antes de esa época su vida se regía por un sistema colonial: "es decir, se les consagraba exclusivamente a los quehaceres de la casa, se les mantenía dedicadas a parte de estos oficios, únicamente a la oración, y eran pocas, puede decirse que solo las de las familias principales, las que sabían leer y escribir".[12] Entre algunas de las intelectuales nombradas están la poeta Josefa García Granados, la historiadora y prosista Natalia Gorriz, las hermanas Jesús y Vicenta Laparra de la Cerda, fundadoras de los periódicos *La Voz de la Mujer* (1885) y *El Ideal* (1887-1888).[13]

Para ilustrar a la intelectualidad de Guatemala se hizo un montaje con 46 retratos de plano corto en forma de óvalo de mujeres jóvenes que lleva como título "Combinación de belleza e intelectualidad guatemalteca".

En realidad, el *collage* de retratos no está relacionado con el contenido de las páginas, más aún, ninguna mujer está identificada. Las tomas son en plano corto, de perfil y corte ovalado para destacar a las jóvenes con vistosos adornos, como collares, amplios sombreros o tocados de flores y peinados con volumen. La mayoría tiene un rostro afilado, con rasgos finos y tez muy blanca.

A la señorita Helena Valladares de la Vega, originaria de la ciudad de Guatemala, se le describió de esta forma: "Su escultural figura nos transporta a la galante época de los Luises de Francia, cuando Watteau

[12] AGHA, *Libro azul de Guatemala*, 1915, p. 101.

[13] AGHA, *Libro azul de Guatemala*, 1915, p. 103.

Imagen 5. *Libro azul de Guatemala,* 1915

pintaba sus divinas Pastoras, los rubios vizcondes reñían por amores y los abates cortesanos deshojaban madrigales a los pies de las Marquesas". Con la cita anterior se entiende que el parámetro para medir la belleza femenina que se buscaba en el concurso eran aquellos rasgos que remitieran a una estética afrancesada.[14]

Otro recurso para mostrar más retratos de señoritas fue dedicar una página a exhibir "bellezas" de la capital, de la Antigua, Quetzaltenango y Cobán. Cada joven retratada es presentada con su nombre y apellido. La mayoría eran hijas de médicos, escritores o empresarios y se hacía énfasis en que eran señoritas. En la composición se buscó perpetuar una semejanza con esculturas de busto que aludieran a un estilo clásico o neoclásico.

A partir de lo expuesto hasta el momento, la belleza femenina guatemalteca que se promovía estaba totalmente blanqueada, no solo en sentido literal por el color de piel de las mujeres, sino en la forma de ser representadas. En los retratos que se difundieron en el *Libro azul* se explotó al

[14] AGHA, *Libro azul de Guatemala*, 1915, p. 146.

Imagen 6. *Libro azul de Guatemala,* 1915

máximo una estética burguesa (véase imagen 6). En este sentido, la representación idealizada de la mujer guatemalteca implicaba la demarcación de lo indígena. A tal punto que no se promovió ni consolidó ningún tipo nacional guatemalteco que tuviera una etnicidad indígena, en todo caso, los esfuerzos se encaminaron a su ocultamiento.

Los retratos de las mengalas

La propuesta metodológica que aquí presento incluye no solo el análisis de lo sobrerrepresentado, sino que también evidencia las ausencias, vacíos y lo subexpuesto. Si bien las mujeres indígenas no entrarían dentro de los estándares de belleza de los discursos visuales, vale la pena cuestionarnos por la poca presencia de otras identidades subalternas como las mengalas en medios impresos.

El traje de mengala se compone de falda larga y amplia hasta el tobillo, atada a la cintura por dos cintas cuyo color variaba según la edad. La blusa solía ser de manga larga abombada hasta el codo o muñeca, adornada con encajes. Debajo de la falda llevaban fustanes o naguas almidonados para dar volumen. Entre otros accesorios estaba el delantal para la parte frontal de la falda; un apretador de manta para el busto; un calzón para piernas, desde la cintura hasta los tobillos; medias de hilo y

seda, chales y pañoletas para el frío. Tradicionalmente calzaban botines negros con orejetas, aunque muchas iban descalzas. El cabello se arreglaba con dos trenzas que se entrelazaban con listones de colores. De joyería acostumbraban portar aretes grandes y collares preferentemente de oro o plata (Escobar, 2017).

Esta moda se dice que se remonta al periodo monárquico, pues era como se identificaba a las mestizas. Sin embargo, su uso se extendió hasta alrededor de 1890 y alcanzó mayor popularidad durante el régimen de Manuel Estrada Cabrera. Con el tiempo, el término se arraigó para identificar a las mujeres que tenían una forma de vestir con influencia española, y para el siglo XX se usaba para referirse a mujeres de origen mestizo que usaban dicha prenda como traje regional. Cuenta la antropóloga Judith Samayoa que las mengalas eran mujeres independientes, que gracias a su producción de dulces lograron cierta estabilidad económica derivada del turismo que llegaba a Amatitlán. Muchas de ellas eran contratadas como cocineras para las casas de recreo a orillas del lago del mismo nombre (Chajón, 2007: 3).

Durante mi investigación en fuentes impresas solo encontré una representación de mengalas. En el libro *Lecciones de geografía de Centroamérica* se incluyeron algunos grabados con los tipos indios de Guatemala. Las ilustraciones están identificadas según el lugar de donde son originarios. Por ejemplo, "Indios de Santa María de Jesús", "India de la Antigua", "Indígena de Mixco", etc. Es significativa la forma en la que se señala a la mengala de la imagen 7 como "mujer del pueblo", pues su definición resulta ambigua. El término como tal no se refiere directamente a una adscripción étnica, pero su uso sí asigna una condición de clase. Para empezar, se elimina el término de indígena o india, lo cual indica que las mengalas habían trascendido esa categoría. Con la palabra "pueblo", se refiere a que seguían perteneciendo a las mayorías populares. En cuanto a la ilustración, en el grabado se aprecia el rostro de la joven, quien viste el traje tradicional de mengala, cabello largo encrespado, recargada en un buró con florero, lo cual remite a los retratos de estudio.

Las mengalas recuerdan a las cholas de Bolivia descritas por Deborah Poole en *Vision, Race and Modernity* (1997), en su análisis del álbum donado a la Sociedad de Geografía de París el 27 de junio de 1885 por el doctor L. C. Thibon, cónsul de Bolivia en Bruselas. El álbum contiene vistas del país, retratos de la clase alta y políticos y tarjetas de visita con tipos suda-

Imagen 7. *Lecciones de geografía de Centro América,* (s/f)

mericanos como gauchos y tipos nacionales de Bolivia. Entre estos últimos se incluyeron 32 tarjetas de cholas, casi todas ellas en la misma pose muy similar a la imagen 7.

Las cholas eran como se les conocía a mujeres de origen indígena que adoptaban una forma de vestir española o urbana. Estas también podían ser mestizas o no (Poole, 1997: 126). Al igual que las tapadas peruanas, las cholas de Bolivia tenían una identidad fluida, pues no se podían encasillar en una categoría racial, ni tampoco ejercían un solo oficio, trascendiendo las definiciones de blanco, mestizo e indio. Incluso la ropa y la joyería podían representar riqueza, transgrediendo la clase. Como tal, no estaban atadas a las reglas de la clase burguesa, ni a una cultura tradicional andina. De esta forma, Poole considera que sus cuerpos y su imagen se inscribían de formas singulares en las fantasías europeas de poder y posesión (Poole, 1997: 126).

Se encuentran algunos paralelismos entre las cholas de Bolivia y las mengalas de Guatemala, en tanto mujeres económicamente autónomas y racialmente ambiguas. Las mujeres como las mengalas, comerciantes que ocupaban espacios públicos, contradecían la idea de mujer delicada y responsable de la moral que se promovía en medios impresos. Por otra parte, al no encajar en los estereotipos de las mujeres indígenas, para las

élites intelectuales las mengalas representaban una contradicción de su visión polarizada de la sociedad. Es posible que, ante esta ambigüedad identitaria, se haya limitado la circulación de sus representaciones en medios impresos.

Otro caso representativo sobre la circulación de imágenes fotográficas en obras impresas es el del fotógrafo e impresor José Domingo Laso, de Quito, Ecuador. El fotógrafo realizaba retratos de las familias blancas, al igual que postales con escenas costumbristas y tipos populares. En las vistas urbanas, el fotógrafo literalmente borró o "vistió" de mujer a los indígenas que incidentalmente aparecían en sus tomas, con vestidos voluminosos y afrancesados. Para François Xavier Laso, esta práctica de ocultamiento era parte de la construcción de la nación ecuatoriana y de la fotografía higiénica y moderna, ideología que compartía el fotógrafo (Laso, 2015: 114).

Como explica Poole, la fotografía de retrato de las clases trabajadoras, de campesinos y de indígenas evidencia que lejos de dejarse encasillar por los procesos de racialización y las tipologías, los usuarios resistieron y se apropiaron de ella. De la misma forma, las familias indígenas de Quetzaltenango usaron a la fotografía para justificar su rol en el modelo de nación, a la vez que reivindicaban su identidad y se daban el derecho de autorrepresentarse (Grandin, 2004: 143). Sin embargo, en los medios impresos de las élites urbanas de Guatemala se controló el flujo de aquellos retratos que merecían ser expuestos a públicos más amplios en función de proyectar una idea de nación.

Conclusiones

En un país pluriétnico como Guatemala salta a la vista la ausencia de mujeres indígenas en las páginas de la prensa y publicaciones. Si bien es cierto que sí se llegaron a publicar imágenes de "tipos indios", estos respondían ya fuera al carácter folclorizante o a la intención de mostrarlos como potencial fuerza de trabajo. La selección de retratos, en cambio, pretendía exhibir un ideal de belleza guatemalteca esencialmente ladinizada y visualmente blanqueada, de forma que fuera atractivo al ojo masculino, principalmente occidental. Esta tendencia no se circunscribe únicamente a Guatemala, como se vio en el ejemplo de las "Bellezas peruanas". Sin embargo, sí marca una distancia importante con el caso de México respecto al sentido que se les dio a las "indias bonitas". Las "indias bonitas" me-

xicanas eran aquellas mujeres indígenas jóvenes atractivas al hombre mexicano como génesis del mestizaje. En Guatemala, por otro lado, las "indias bonitas" son las jóvenes ladinas disfrazadas de indígenas, quienes no pretenden asumir una identidad indígena ni homenajearlas como símbolos nacionales, sino enmarcadas únicamente dentro de la celebración mariana.

De tal forma, se puede decir que hubo una tendencia a invisibilizar a las mujeres indígenas como parte de la identidad nacional, por lo menos dentro de las narrativas visuales de la prensa e industria impresa, con el fin de mostrar una Guatemala en vías de ladinizarse. En el mismo sentido responde la ausencia de otras identidades fluidas como las mengalas, quienes rompen con el binomio indio-ladino del modelo liberal y, más aún, muestran el fracaso del proyecto de ladinización.

Bibliografía

Aguayo, Fernando y Julieta Martínez (2012). "Lineamientos para la descripción de fotografías", en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.). *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 191-228.

Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Crítica.

Chajón Flores, Aníbal (2007). *El traje de mengala, muestra de la cultura mestiza guatemalteca.* Ciudad de Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.

Carneiro de Carvalho, Vania y Solange Ferraz de Lima (2005). "Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920", en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.). *Imágenes e investigación social.* Ciudad de México: Instituto Mora.

Carreño, Manuel A. (1853). *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales* (Pedro Roque, ed.), versión digital, p. 84. Recuperado de: https://www.academia.edu/7225128/MANUAL_DE_CARRE%C3%91O

Casaús Arzú, Marta E. (1999). "Los proyectos de integración social del indio y el imaginario nacional de las élites intelectuales guatemaltecas, siglos XIX y XX", *Revista de Indias*, vol. LIX, núm. 217, pp. 775-813.

Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción.* Barcelona: Paidós.

Escobar, José Luis (2017). "Mengalas, el vestido antaño de las mestizas", *Prensa Libre.* Periódico líder de Guatemala, sección Revista D, 16 de julio, versión digital. Recuperado de: https://www.prensalibre.com/revista-d/mengalas-el-vestido-antao-de-las-mestizas/, consultado el 01 de junio de 2022.

Ericastilla Samayoa, Ana Carla (1997). "La imagen de la mujer a través de la criminalidad femenina en la Ciudad de Guatemala (1880-1889)". Tesis de licenciatura. Ciudad de Guatemala: Universidad de San Carlos.

Grandin, Greg (2004). "Can the Subaltern be Seen? Photography and the Affects of Nationalism", *Hispanic American Historical Review*, 84:1, Duke University Press.

Laso Chenut, François Xavier (2015). "La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso. 1870-1927". Tesis de maestría. Quito: FLACSO Ecuador.

Muñiz, Elsa (2002). *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934.* Ciudad de México: UAM.

Navarrete, José Antonio (2017). *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica.* Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo.

Onfray, Stéphany (2016). "La imagen de la mujer a través de la fotografía en el Madrid decimonónico: el ejemplo de la colección Castellano de la Biblioteca Nacional de España", en Abel Lobato Fernández *et al*. *El legado hispánico. Manifestaciones culturales y sus protagonistas,* vol. 1. León: Universidad de León.

Ortiz Gaitán, Julieta (2003). *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939).* Ciudad de México: UNAM.

Pezzat Sánchez, Paulina (2021). "Los retratos del 'bello sexo'. Una aproximación interseccional a los retratos de estudio femeninos en Guatemala, 1900-1950", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos,* núm. 43, pp. 29-48.

Picaudé, Valérie (2001). "Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros", en Valérie Picaudé y Philippe Arbäizar (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili.

Poole, Deborah (1997). *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World.* Princeton: Princeton University Press.

— (1999). "Raza y retrato hacia una antropología de la fotografía", *Cuicuilco*, vol. 6, núm. 16, mayo-agosto.

— (2004). "An Image of our Indian": Type Photographs and Racial Sentiments in Oaxaca. 1920-1940", *Hispanic American Historical Review*, vol. 84, núm. 1, pp. 37-82.

Reina, Rubén (1959). "Continuidad de la cultura indígena en una comunidad guatemalteca", en Jorge Luis Arriola (ed.). *Cuadernos del Seminario de Integración Social Guatemalteca,* núm. 4.

Rodríguez Morales, Zeyda (2012) "La imagen de las mujeres en postales de la primera mitad del siglo XX en México y su relación con la identidad y la afectividad", en Sara Corona Berkin (coord.). *Pura imagen. Métodos de análisis visual.* Ciudad de México: CONACULTA, pp. 225-264.

Schaeffer, Jean-Marie (2004). "La fotografía entre visión e imagen", en Valérie Picaudé y Philippe Arbaïzar (eds.). *La confusión en los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Scheer, Monique (2012). "Are Emotions a Kind of Practice (And is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuian Approach to Understanding Emotion", *History and Theory*, 51. Wesleyan University, mayo, pp. 193-220.

Taracena Arriola, Arturo (2002). "Guatemala: del mestizaje a la ladinización. 1524-1964". Austin: Texas Scholars Works, Universidad de Texas, pp. 1-24.

— (2005). "La fotografía en Guatemala como documento social: de sus orígenes a la década de 1920", en *Imágenes de Guatemala. 57 fotógrafos de la Fototeca de CIRMA y la comunidad fotográfica guatemalteca*. Antigua Guatemala: CIRMA.

— (2008). *Guadalupanismo en Guatemala. Culto mariano y subalternidad étnica*. Mérida: UNAM/CEPHCIS.

Valdez Marín, Juan Carlos (2014). *Conservación de fotografía histórica y contemporánea. Fundamentos y procedimientos*. Ciudad de México: INAH.

Zavala, Adriana (2006). "De santa a india bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921", en María Teresa Fernández Aceves, Carmen Ramos Escandón, Susie Porter (coords.). *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX.* Ciudad de México: CIESAS/UDG.

Fuentes y Archivos

La Locomotora. Revista de Política, Ciencias, Literatura, Bellas Artes (1907). Hemeroteca Nacional de Guatemala.

El Libro azul de Guatemala (1915). Latin American Publicity Bureau Inc. Academia de Geografía e Historia de Guatemala.

El Imparcial. Diario Independiente (1924). Hemeroteca Nacional de Guatemala.

El Imparcial. Diario Independiente (1926). Hemeroteca Nacional de Guatemala.

Lecciones de geografía de Centro América, por F. L., Librería y Papelería de Antonio Partegas, s/f. Academia de Geografía e Historia de Guatemala.

Paulina Pezzat Sánchez es licenciada en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. La maestría y el doctorado en Historia los realizó en CIESAS sede Peninsular, donde ha desarrollado estudios de la imagen en Oaxaca y Guatemala con enfoque interseccional. Ha hecho énfasis en revalorizar las imágenes fotográficas como fuentes para la historia y en entablar diálogos historiográficos en América Latina.

DOSIER

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

THE MÉRIDA CARNIVAL IN 1913: URBAN SOCIAL CONTRASTS IN THE LENS OF A GERMAN PHOTOGRAPHER

Laura Machuca Gallegos*

Resumen: Las fotografías de la ciudad de Mérida, Yucatán, tomadas en 1913 por Wilhem Schirp, un fotógrafo alemán amateur, son el eje de análisis para reflexionar sobre la representación de esta ciudad, en particular durante el carnaval, por ser un acontecimiento de memoria. Se muestra que el ciclo festivo era utilizado por las élites para ostentar su riqueza en pleno auge henequenero si bien se apelaba a lo "popular" y lo "tradicional". En este contexto, la lente del fotógrafo captó los contrastes y desigualdades sociales en una fiesta que se suponía de inversión.
Palabras claves: carnaval, Mérida, henequén, memoria, élites.

THE MÉRIDA CARNIVAL IN 1913: URBAN SOCIAL CONTRASTS IN THE LENS OF A GERMAN PHOTOGRAPHER

Abstract: Photographs taken in Mérida, Yucatán, in 1913 by amateur German photographer Wilhelm Schirp serve as a starting point for analyzing the city's representation. The article focuses particularly on photographs taken during Carnival. During this memorable celebration, and despite frequent references to the "popular" and "traditional," the elites showed off their wealth during the peak of the henequen (*agave fourcroydes*) boom. Schirp's lens captures the social divisions and inequalities present even during a celebration that ostensibly subverts the social order.
Keywords: carnival, Mérida, henequen, memory, elites.

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Unidad Peninsular, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 69-95
Recepción: 24 de septiembre de 2024 • Aceptación: 22 de enero de 2025
https://encartes.mx

Los carnavales aún sobreviven en muchas ciudades del mundo, y una de ellas es Mérida, Yucatán, en la península del mismo nombre.[1] En el carnaval –o "la fiesta al revés", como le ha llamado Daniel Fabre (1992)–, la gente se enmascara, se disfraza y los géneros se confunden. También se reflejan las luchas de poder local, "las distinciones sociales resurgen y toman sentido en el corazón de los carnavales urbanos más fastuosos" (Fabre, 1992: 93), en los que unos miran y otros representan.

A partir de las fotografías tomadas en Mérida por Wilhem Schirp, un fotógrafo alemán amateur, y teniendo como eje de análisis que la mayor parte de su material corresponde a 1913, se reflexiona acerca de la representación de la sociedad que nos dejó su lente y sobre los procesos de memoria que evocan los acontecimientos y lugares que retrató, algunos todavía vigentes, como el carnaval. Mucho se ha trabajado en la importancia de la fotografía, sobre todo la de familia, para dar a luz procesos de memoria histórica. Considero que también estas fotos de Schirp, las de esta fiesta y otras, contribuyen a la memoria, a la manera de Maurice Halbawachs (2004: 50): "cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva". Para él, la historia, más que las fechas, es "todo aquello que hace que un periodo se distinga de los demás" (2004: 60), y las fiestas de carnaval son la historia viva que él refiere, ese puente entre pasado y presente que la memoria individual y el testimonio físico que la fotografía nos deja de una época se torna en memoria colectiva que nos revela esos detalles particulares de un periodo histórico, en este caso el del auge henequenero de Yucatán.

Lo primero que llama la atención en estas fotos es lo vistoso de los carros alegóricos, la blancura y elegancia de los trajes, el porte de las mujeres (que, en su mayoría, eran quienes desfilaban). A pesar de ser fotos en blanco y negro, algunos rostros se ven pálidos y contrastan con los rostros morenos que se pueden observar en otros carros en los que se ve a mujeres vestidas con el traje de "mestiza", el tradicional vestido yuca-

[1] Agradezco a Claudia Lora y Gaby Zamorano por sus comentarios a este texto, así como a Ovidio García por la revisión y sus sugerencias. La Biblioteca de la Universidad de Augsburgo, que conserva en su archivo la colección fotográfica Schirp-Milke (en adelante BUA-CFSM), solo permite el uso del *link* para que las imágenes se abran en su propia página, motivo por el que no se han incluido en el cuerpo del artículo. Este trabajo fue realizado gracias a un proyecto DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico).

teco. Asimismo, podemos ver al personal de apoyo, quizá mayas, con sus ropas blancas e impecables y algunos con un delantal a rayas. La imagen 1 consta de dos imágenes, en la del lado derecho se aprecia la fuerza de la diferencia social; quizá más que retratar a las tres señoritas del carro, el objetivo del fotógrafo fue dar cuenta de los cuatro hombres que iban al frente del cortejo. Aunque correctos todos, dos van descalzos y dos con zapatos. La calidad de la ropa y los sombreros es contrastante, ya que atrás se aprecian otros elegantes caballeros vestidos de traje. También se puede observar a niños, como el que posó a la izquierda de la imagen 1, quien, por su ropa y su sombrero, podríamos pensar que se coló con la anuencia del fotógrafo, quizás a pesar de las señoritas que estaban en el carro.[2]

John Mraz (2007: 116) escribió que "Si se sabe interrogarlas, las fotografías documentan las relaciones sociales, hablan acerca de clase, raza y género, tanto al mostrar su existencia misma como al representar sus transformaciones". Precisamente por eso las fotos de Schirp resultan de enorme interés, ya que fue un agudo observador y logró captar en varias ocasiones las complejas formas sociales de la sociedad yucateca, quizá de forma totalmente circunstancial en el caso de las fotos del carnaval.

En la interpretación de Emmanuel Leroy Ladurie (1994), todo carnaval tiene una utilidad social. Luis Rosado Vega (1947: 92) en su ensayo sobre los carnavales de Mérida escribe que a pesar "de todas las jerarquías urbanas […] el carnaval lo arrollaba todo y todo lo incendiaba", esta fiesta significaba una total pausa de la cotidianidad. Según la caracterización de Joan Prat (1993: 290), el carnaval era un "ritual de ostentación", "una diversión burguesa caracterizada por la ocupación masiva de las calles y en un reflejo del mismo poder burgués y ciudadano que lo impulsa y lo acoge"; los elementos de contestación apenas se observan y predomina la "exhibición y el espectáculo". Estas características parecen apegarse al de Mérida. En particular, me ha parecido de especial importancia el enfoque de Milton Araújo Moura (2009), quien apoyándose en Michel Foucault, considera las fotografías como "testimonios de poder". Schirp, entonces, con su visión foránea –aunque no haya sido contratado por estos grupos de poder, asunto que no es el foco de interés de este trabajo– supo captar muy bien los contrastes de esta sociedad, legándonos sus fotos.

[2] Imagen 1. BUA-CFSM, Mérida's Carnival 1913 Carnestolendas, Schirp-01-041. http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=13305810

Nuestra idea abreva de otros autores que ya habían escrito acerca del carnaval. Cabe mencionar que este se realiza desde la época colonial y que se fue adaptando a los tiempos. Pedro Miranda (2004: 284-285) sugiere que desde mediados del siglo XIX el propósito de las autoridades, con el apoyo de la prensa y las élites, era controlar las diversiones de carnaval con la mira de entrar a la "civilidad" y el respeto a "la moral pública". Parte de la idea de que, durante el porfiriato, pasó de ser una fiesta popular a ser una organización de la élite: "el pueblo se había convertido en un espectador cuya única función consistía en observar o participar en las sociedades obreras o de amigos formadas para ingresar en el mundo lúdico carnavalesco" (2004: 455). Por otro lado, Silvestre Uresti (2022) hace una interesante revisión histórica sobre el desarrollo del carnaval de Mérida y afirma que de 1902 a 1909 y hasta 1914, era "la élite de poder hispanoyucateca", como él la llama, la que organizaba esta importante fiesta, dejando de lado lo popular. Ambos autores coinciden en que, en estos años, el carnaval de Mérida era considerado el más fastuoso de México y, según Miranda (2004: 459), comparable con los de Niza, Venecia, La Habana, entre otros.

Mérida no fue un caso único. Por ejemplo, la Feria de Valencia fue una propuesta ideada por la burguesía para hacer gala de su poder al organizar bailes y actos sociales exclusivos para ellos, a pesar de que se disfrazaba de popular (San Juan, 2022). Son fiestas que resultan en un despliegue de la élite, como lo ha descrito muy bien Pierre Bourdieu (1998: 52):

> El poder económico es, en primer lugar, un poder de poner la necesidad económica a distancia: por eso se afirma universalmente mediante la destrucción de riquezas, el gasto ostentoso, el despilfarro y todas las formas del lujo *gratuito.* Así es como la burguesía, al cesar de hacer de toda la existencia, a la manera de la aristocracia de corte, una continua exhibición, ha constituido la oposición de lo rentable y de lo gratuito, de lo interesado y lo desinteresado bajo la forma de la oposición que la caracteriza […].

Wilhem Schirp en Mérida

Wilhem Schirp (nacido en Aquisgrán, Alemania, en 1886 y muerto en la Ciudad de México en 1948) llegó a Yucatán en 1905 contratado por la compañía Siemens & Halske. De hecho, arribó con su hermano Peter, quien tenía una posición muy superior, pues Wilhem era cajero y Peter, el director de la compañía. La Siemens & Halske era la encargada de pro-

veer del servicio de energía eléctrica a la ciudad, debido a que la Compañía de Luz y Fuerza Yucateca no había podido pagar deudas que había contraído (Durán, 2015a).[3]

Cabe mencionar que para principios de siglo XX eran comunes las placas secas de gelatina-bromuro de plata para el negativo, lo que permitía disminuir el tiempo de exposición y el revelado posterior. En esas fechas también llegaron nuevos papeles sensibilizados para copias directas y revelados (Newhall, 2002: 126). Las cámaras ya no necesitaban trípode y eran de tamaño menor. En su historia de la fotografía, Beaumont Newhall (2002: 129) indica que los progresos técnicos facilitaron que los aficionados incursionaran en la fotografía.

Como relatan Waldemaro Concha *et al.*, en *Fotógrafos, imágenes y sociedad en Yucatán,* en 1841 llegó el primer fotógrafo a Yucatán, el barón Emmanuel von Friedrichstal, seguido de John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood, quienes introdujeron el daguerrotipo; son considerados parte de la primera etapa de viajeros y aventureros. En la segunda mitad del siglo XIX, varios fotógrafos –extranjeros y locales– desarrollaron su trabajo, incluso se volvió una actividad profesional. En diferentes momentos se instalaron varios estudios, que se hacían competencia. Hacia la década de 1870 también empezaron a incursionar en tomas al exterior, menos común por los retos que implicaba (peso de los equipos, clima caluroso, personal humano, etc.). En el último cuarto del siglo XIX se conocen al menos 15 fotógrafos, aunque sin duda el más reconocido y el que logró mantenerse de esta actividad fue Pedro Guerra desde 1877.

Don Juan Schirp, hijo de Wilhem, narra lo siguiente:

> Recuerdo a mi padre, con su cámara modelo 1900, con su "tripié", su "paño negro", para tapar la cámara, y su "aparato" disparador de magnesio en polvo, para "dar luz" a las fotos nocturnas […] trajo su cámara de Alemania, siempre la usaba […]Ya había muchos nuevos modelos, de cámaras fotográficas, pero "mi viejo", solo usaba su "cajón". [4]

[3] Sobre el papel de los alemanes en Yucatán, véase Durán (2015b).

[4] Quizá se trate de una cámara Reise, perfeccionada en Alemania, que salió al mercado en 1900 (The Reise Camera, 1900-FOTOVOYAGE). Juan Schirp, "Revisando fotografías muy viejas, tiempo de llorar", manuscrito; este texto forma parte de las memorias de don Juan, algunas se publicaron en Shirp y Milke (2017).

La colección se compone de un álbum fotográfico de 81 páginas con 250 imágenes en papel. En el álbum se incluyen anotaciones que identifican a la persona o el lugar y la velocidad de obturación; las imágenes digitales son 391. Una parte de las fotos (86) corresponde al periodo 1913-1914, y son las de mayor interés por mostrar aspectos de la vida cotidiana.[5] Se trata de fotos para uso familiar. Destacan varios temas: fotos del carnaval de 1913, su visita a Uxmal, la temporada en Telchac, su familia. Sobre la ciudad, su interés se centró en el Teatro Peón Contreras, en el Parque del Centenario (que data de la visita de Porfirio Díaz en 1906), algunas calles lodosas, fuera del cuadro progresista de la parte rica del centro, y el otrora pueblo de Itzimná (hoy una colonia cercana al centro). Más que las casonas en sí, le llamaron la atención los jardines y la naturaleza, quizá por alguna evocación de las tierras de donde provenía.[6]

Mérida a principios del siglo xx

Para tener una aproximación a la Mérida de principios del siglo xx, nos valdremos de la mirada de dos europeos que visitaron la ciudad, que se encontraba en plena bonanza gracias a la siembra del henequén, un insumo para hacer cuerdas en la industria naviera. Cientos de haciendas henequeneras trabajaban el "oro verde".[7] Parte de las millonarias ganancias eran posibles debido a la explotación de la mano de obra, no solo maya, sino también la de coreanos y yaquis, entre otros.

En 1902 salió a la luz el libro de Ubaldo Moriconi, *Da Genova ai deserto dei mayas (Ricordi d'un viaggio comerciale),* en el que se incluye un capítulo dedicado a la ciudad de Mérida. Asimismo, en 1906 se publicó el artículo de Maurice de Perigny, "Une ville florissante des tropiques au Yucatán: Mérida" (2015). El francés Maurice de Perigny era un conde interesado en la exploración y los viajes; en cambio, el italiano Moriconi era otro tipo de viajero, pues como empresario iba buscando mercados para hacer

[5] Emiliano Canto Mayén. "Guía para el estudio de la colección digital Schirp (1893-1998)", manuscrito. Se consulta en Academia edu.

[6] Fue la doctora Alma Durán-Merk quien pidió la autorización para escanear las fotos del álbum y una serie de tarjetas postales que ahora se encuentran digitalizadas y albergadas en la Universidad de Augsburgo, Alemania, "Colecciones Schirp Milke". La familia conserva su álbum. http://digital.bib-bvb.de/collections/UBA/#/collection/DTL-5317

[7] Para más datos, consúltese Peniche (2010).

negocios; no en vano su libro lleva como subtítulo "Recuerdo de un viaje comercial".

Mérida, a principios de siglo xx, era tal cual la describe De Perigny (1906): "Una ciudad floreciente de los trópicos", pues el henequén había traído gran prosperidad a la ciudad. Según los censos, en 1900 contaba con 57 162 habitantes y, en 1910, con 62 447; en total, Yucatán tenía 339 613 habitantes.[8]

El italiano Moriconi dedicó varios capítulos de su libro a la ciudad de Mérida, a la que llegó a principios de 1900. Lo primero que le llamó la atención fueron las fiestas, sobre todo las de agosto, dedicadas a Santiago, y las de octubre, ofrendadas al Cristo de las Ampollas. Refería que los mayores peligros de Mérida eran el vómito negro, alguna fiebre pantanosa y el calor. Opinaba que lo peor era la época de lluvias, pues las calles se volvían intransitables, por lo que los hombres de negocios debían servirse de coches. Se quejó de los mosquitos, de la falta de agua potable y del sonido incesante de las campanas. Vio muchos pordioseros, la mayoría "viejos mayas". En cuanto a las calles numeradas, advirtió que la gente prefería los antiguos nombres, que se representaban en madera o piedra y eran figuras de cruces, santos o de animales como el elefante. También dedicó un largo espacio al tema de la lotería. Reconocía a Mérida como un centro intelectual por sus conventos, su Instituto Literario, el Seminario Biblioteca, el Museo Arqueológico, el Circo Teatro, un teatro monumental y la belleza de algunos edificios como la catedral y la casa de Montejo, así como la publicación de *La Revista de Mérida*.[9]

Nos informa que varias compañías comerciales se formaron tras la guerra de los negocios (1899-1900), pero lo que más le llamó la atención fue un restaurante "digno de cualquier capital de Europa": La Lonja Meridana que describe como una "rara ave en estas tierras lejanas". No deja de mencionar la hospitalidad y generosidad de los yucatecos hacia los extranjeros, sin importar la nacionalidad o la raza.

[8] Censo de 1910: http://www.uv.mx/apps/censos-conteos/1910/menu1910.html, caps. 10 y 11.

[9] *La Revista de Mérida* se publicó desde 1870 hasta 1910 y se encuentran algunos ejemplares en la Biblioteca Virtual de Yucatán (http://www.bibliotecavirtualdeyucatan.com.mx/).

De Perigny, por otro lado, escribió una reseña corta de su viaje en la revista *A Travers le Monde*[10] (1906). Describe las condiciones deplorables de Yucatán en el pasado reciente, sobre todo por los estragos de la fiebre amarilla, pero reconocía que Mérida, de ser una "cloaca" lodosa e insalubre, con el gobierno de Olegario Molina a partir de 1902 se había convertido "en una encantadora pequeña capital. Todas las calles habían sido asfaltadas, se habían abierto anchas avenidas y levantado 'soberbios' edificios […] de los cuales estarían orgullosas las más grandes ciudades".

Para De Perigny, Mérida había perdido su importancia desde la época colonial y solo había guardado como reliquias de su antiguo esplendor la catedral y el Paseo de Montejo, hasta que el auge del henequén lo cambió todo. El dinero que se obtuvo de las ganancias sirvió para construir "magníficas y grandes casas, esas exquisitas casas de los trópicos con su patio interior lleno de flores, el patio, y sus arcadas todo alrededor".

Sobre la sociedad indicaba que era "deliciosa, siempre hospitalaria con los extranjeros, y para estos que distingue, sinceramente cordial", sin duda en alusión a las élites. A los mayas y mestizos los describía como "dulces, educados, fieles, remarcablemente honestos". Menciona la construcción de dos hoteles, los cuales no solo recibirían agentes comerciales, sino que se esperaban también turistas para visitar "las ruinas admirables" (se refiere a Uxmal). Gracias a que las calles habían sido asfaltadas se contaban 600 autos; para una población de 60 mil consideraba que dicha cantidad era un índice muy alto. Así, esa ciudad antes desolada se había convertido en una urbe interesante y animada, sobre todo en octubre y durante el carnaval.

En 1913, en Europa apenas empezaban los fermentos de la futura guerra. Tíbet proclamó su independencia de China y el Imperio otomano renunció a sus posesiones europeas y reconoció la independencia de Albania; esta situación produjo la explosión de sucesivas guerras ese año, conocidas como guerras de los Balcanes. Para México, el año de 1913 fue fundamental sobre todo en lo político. Tras el asesinato de Francisco I. Madero y de José María Pino Suárez y la conmoción conocida como

[10] La revista se publicaba desde 1860 y, a partir de 1895, además de viajes, aumenta la rúbrica de exploraciones y promete dar todos los detalles para los lectores interesados (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34458z).

la decena trágica, subió al poder Victoriano Huerta. Poco después, el Plan de Guadalupe de Venustiano Carranza lo desconocería como presidente. Ese año también se perpetraron los asesinatos de Serapio Rendón, Adolfo Gurrión y Belisario Domínguez. Zapata desconoció a Pascual Orozco como jefe del Ejército Libertador del Sur y Pancho Villa tomó Ciudad Juárez (Betancourt y Sierra, 1989).

Aunque todas estas noticias llegaban a Yucatán, en la península se habían acostumbrado a que, por la lejanía de los centros de poder, los intereses eran otros. Mérida era una de las ciudades económicamente más activas del mundo. El negocio del henequén se encontraba en su mejor momento. La actividad comercial era esencial, de ahí que en 1913 se publicara una lista con los nombres de los principales empresarios. Un libro de la época resumía así la escena profesional y educativa de la ciudad:

> Por lo que hace a la intelectualidad, la capital de Yucatán es una ciudad culta. Hay radicados en ella cerca de doscientos abogados, más de ciento cincuenta médicos y un número tal de notarios, ingenieros, farmacéuticos y profesores de instrucción primaria y secundaria […] El movimiento científico moderno ha erigido también en ella una biblioteca pública bien organizada [la Cepeda Peraza], un museo arqueológico, un jardín botánico, varios observatorios meteorológicos y gabinetes especiales de corporaciones docentes, centros todos de pública accesibilidad que difunden los conocimientos intelectuales en escala no despreciable. Existían cuatro diarios, uno oficial y tres de información: "la Revista de Mérida", "la Revista de Yucatán" y la "Revista Peninsular", más el diario oficial (Salazar, 1913: 135).

Existían dos librerías: la de Manuel Espinosa y E. y La Central, de Jorge Burruel que, incluso, vendía libros en francés. También había una importante vida cultural. Los días del carnaval se anunciaban estas películas en las salas de cine y en *La Revista de Yucatán*: *Falta y expiación* (en siete partes), *La hija maldita*, *El anarquista Luhí* (en dos partes), *El fantasma de la noche* (en dos partes), *La venganza del fabricante* (serie dinamarquesa en seis partes) y *El último abrazo* (en seis partes también), entre otras. Era una época en la que el cine ya se había establecido como una verdadera industria de entretenimiento.

Orígenes del carnaval y de las sociedades coreográficas

El carnaval de Mérida tiene sus orígenes desde el siglo xvi. En las ordenanzas de la ciudad de 1790 se menciona que los hombres se vestían de mujeres y que en las plazas se tiraban naranjas.[11] Se sabe que las fiestas de las carnestolendas duraban tres días por un bando de 1830 que prohibía los juegos que perturbaran la tranquilidad pública, como arrojar naranjas, huevos o agua y pintar las paredes. Además, se penalizó el uso de máscaras y se prohibió ridiculizar la religión vistiéndose con trajes de religiosos.[12] En menos de cien años estas prácticas se habían eliminado.

Se sabe que cinco importantes grupos de socios (conocidos como sociedades coreográficas) eran los encargados de organizar el carnaval, tanto de los carros alegóricos como de los contingentes, además de los bailes diurnos y nocturnos que se realizaban a diario. Este asunto es importante porque aquí entran en juego el poder y la enorme segmentación social. Esas mismas sociedades habían suplicado y recomendado a sus invitados asistir con trajes carnavalescos "con el fin de restaurar las notas simpáticas de nuestros antiguos carnavales" (*La Revista de Yucatán,* sábado 1 de febrero).

Manuel Dondé Cámara fundó la Unión en 1847, de la que formaban parte medianos comerciantes, profesionales y funcionarios. Al Liceo, fundado en 1870, pertenecía la élite económica. Las dos rivalizaban en lujo y ostentación en las fiestas que organizaban casi todas las noches de carnaval, que estaban abiertas no solo a los socios, sino también a invitados externos. Las sociedades coreográficas mestizas surgidas durante el porfiriato fueron Paz y Unión y Recreativa Popular, formadas por mestizos con recursos y que trataron de replicar las sociedades de "blancos". Paz y Unión se fundó en 1887 y se componía de artesanos; en 1891, tras salvarse las diferencias entre los miembros, crearon la Recreativa Popular. El uso del traje mestizo para los bailes de aniversario y de Pascua era obligatorio. Los integrantes de Paz y Unión incluso organizaron un baile en honor de Porfirio Díaz cuando visitó la península en 1906, al que asistió con toda su comitiva (véase Martín Briceño, 2014: 88-90).

[11] Archivo General de la Nación, México, Ayuntamientos, vol. 141, 1790, f. 12-12v, título 4, artículo 3.

[12] Centro de Apoyo a la Investigación Histórica y Literaria de Yucatán (en adelante caihly), Actas de Cabildo, vol. 22, f, 24, 16 de febrero de 1830.

En 1913 existían La Unión y el Liceo, que se había dividido en dos: El Liceo de la 59 y el El Liceo de la 62, destinadas a "lo más elegante de nuestra sociedad" y en cuyas reuniones, alardeaban, circulaba profusamente la "champaña". Por otro lado, Paz y Unión y Recreativa Popular reivindicaban la presencia de la mestiza. La mestiza y el mestizo en Yucatán tienen una presencia muy clara. Cada una de estas sociedades tenía sus propios carros y sus derroteros.

Luis Millet y Ella Fanny (1994) analizan el proceso en el que un grupo de no mayas (peninsulares, criollos y mestizos) adoptó el traje maya y sugieren que esto se debió sobre todo al clima, que "era [y es] muy caliente". Como explican, en un primer momento el hipil se limitó al ámbito del hogar; sin embargo, a mediados del siglo XIX hombres y mujeres de clases medias y altas de algunos pueblos y de la ciudad empezaron a portar en ciertas fiestas el traje "mestizo"; es decir, el hipil maya se sofisticó con el terno, un traje bordado a punto de cruz y con un fondo característico llamado fustán, acompañado de joyas de oro y el típico rosario (en filigrana).

Para Lilian Paz (s.f.), la mujer mestiza adaptó el terno a la moda europea para diferenciarse de la maya, para hacerse de un estatus y ostentar públicamente, como lo hacía la clase alta, que terminó adoptándolo y legitimándolo. Millet y Fanny argumentan que esto sucedió después de la crisis de la "guerra de castas",[13] pues desde la perspectiva de los burgueses, para establecer nuevas alianzas, era mejor presentar a Yucatán como mestiza y eliminar la figura del maya. Marisol Domínguez (2017: 261-262), en su ensayo sobre el paisaje social en la fotografía de Pedro Guerra, también pone su atención en el mestizo yucateco, parte de la clientela de Guerra, una parte constituida por los indios de haciendas y los llamados "pacíficos" que marcaron una diferencia con los "rebeldes" y se hicieron llamar mestizos, como los que tenían alguna mezcla "racial".

Recordemos que el carnaval nació en el seno de una sociedad que hacía divisiones tajantes de clase y raza, pues se instaló y fue desarrollado por grupos privilegiados del centro de Mérida, en los barrios donde la población maya solo entraba a las casas como servidumbre. Así, la mestiza empezó su participación en fiestas y carnavales como una forma de mofa,

[13] La guerra de castas se refiere al movimiento armado de los mayas contra la sociedad "blanca", iniciado en 1847 como respuesta a varias causas, entre ellas, el problema de la tierra y los agravios sociales.

pero, como argumentan Millet y Fanny (1994), lo que comenzó como una transgresión al final se normalizó. Por mucho tiempo el uso de hipil estuvo restringido a la mujer maya y era un marcador de clase y raza que, al ser aceptado por mujeres de otras clases y razas en el orden festivo, funcionó, según ellos, como "el puente de la reforma social".

Si bien la presencia del vestido tradicional se afirmó gracias a las sociedades mestizas, como dice el refrán, estaban "juntos, pero no revueltos", pues las sociedades mestizas solo podían visitar a las burguesas por invitación.

Crónicas de los días de carnaval

El carnaval de 1913 se realizó del viernes 31 de enero al martes 4 de febrero, tal como lo registra *La Revista de Yucatán*. El radio de acción de los derroteros era de la Plaza de San Juan a la Plaza Grande y de Mejorada a Santiago, por la calle 59, en el centro de Mérida. Hasta ese momento era un lugar de residencia de las élites, que poco a poco empezarían a desplazarse al norte; las más ricas se mudarían al recién estrenado Paseo de Montejo. Como muy bien lo ha escrito Umberto Eco (1989: 17), el carnaval moderno "multitudinario está limitado en el espacio: está reservado a ciertos lugares, ciertas calles, o enmarcado en la pantalla de televisión".

Para entender la construcción social del espacio del carnaval, resulta de gran utilidad el texto de Roberto DaMatta (2023), quien trabaja la forma en que se delimita el espacio por medio de fronteras; asimismo, considera que por cada sociedad hay una "gramática de espacios y temporalidades". Existe el tiempo de la vida cotidiana, en el que "las reglas normales de la denominación y el trabajo aseguran el mantenimiento de la jerarquía y de los rígidos límites entre las personas que representan estas posiciones en el desarrollo de la vida ordinaria, pero en el '*entrudo*' [nombre portugués de los días de carnestolendas] y el carnaval estas posiciones pueden perfectamente invertirse" (2003: 7). Lo interesante del caso yucateco es que el espacio de carnaval mantiene las diferencias sociales.

Otro aspecto relevante es que conocemos los nombres de las personas de los carros alegóricos, al menos los que el periodista de *La Revista de Yucatán* consideró pertinente registrar; incluso, algunos los hemos consignado. Para quienes no son de Yucatán serán solo nombres y apellidos,

pero en la península estos atributos tienen un particular peso; por otro lado, aunque no necesitaríamos saber los nombres de quienes aparecen en varias de las fotos, al consignarlos se enlaza la figura y el nombre, pasando así a un personaje concreto que participó en el carnaval del anonimato a la identidad.

Varios fotógrafos registraron el carnaval. Pedro Guerra –el fotógrafo oficial de la ciudad– también lo cubrió para *La Revista de Yucatán*; su participación resulta muy importante, pues de él sobrevive un nutrido acervo que resguarda la Universidad Autónoma de Yucatán.[14]

Al menos tres fotos publicadas en *La Revista de Yucatán* coinciden con las de Schirp: la de Pierrot y Colombina, Paz y Unión y Recreativa Popular. El foco está puesto en los carros y sus protagonistas, aunque en la de Paz y Unión también se observan algunos acompañantes (véase "Anexo"). Quizá la mayor diferencia con las fotos de Guerra es que este último fue contratado, mientras que Schirp las tomó "por puro placer documental o estético, por su propia voluntad, desvinculadas, en principio, de alguna aplicación inmediata" (Kossoy, 2014: 101).

Los hermanos Alva también estaban en Mérida en 1913; ellos son reconocidos entre los primeros documentalistas cinematográficos mexicanos y en esa temporada hacían proyecciones en el Circo Teatro Yucateco,[15] en donde se transmitían películas. Filmaron la dinámica de la ciudad y en particular hicieron una grabación sobre la batalla de flores del martes 4 de febrero, que al parecer tuvo una amplia difusión. Por desgracia, el material visual de los hermanos Alva sobre los carnavales en Mérida y otros temas yucatecos ya no se conoce (Aznar, 2006: 57). Otro fotógrafo que se encontraba en Mérida por esos días fue el estadounidense F. M. Steadman,[16] quien se ubicó en un lugar muy cerca de la oficina

[14] Las fotografías del Archivo Guerra se pueden consultar actualmente en línea (http://fototeca.antropologia.uady.mx/index.php). En *La Revista de Yucatán* hacen el siguiente comentario: "El inteligente fotógrafo don Pedro Guerra Jordán tomó todas las fotografías de los carros. Vimos también a varios aficionados en pos del señor Guerra". Para profundizar en el tema, consúltese Rodríguez y Tovalín (2017).

[15] Véase *La Revista de Yucatán.*

[16] Así se anunciaba en *La Revista de Yucatán*, jueves 6 de febrero de 1913: "Tengo el gusto de saludar de nuevo á mis amigos y clientes de Mérida. Quedaré unos pocos meses de este año y espero que pronto me avisen los que deseen mandar hacer fotografías en sus

donde trabajaba Schirp. La Siemens & Halske se encontraba en la calle 61 (entre la 46 y la 48) y Steadman se alojó en la misma calle 61 en el número 467.

El jueves 30 de enero en la noche se inauguró el ciclo con la Fiesta de Fantasía de la Unión, a la que acudieron más de 200 parejas con trajes de fantasía. *La Revista de Yucatán* relata que hubo música variada, como sevillanas, malagueñas y jotas, y nombraba a todas las señoritas que ejecutaron los bailables; mencionaba que la orquesta estuvo a la altura del carnaval, porque hubo mucha gente y el "espléndido ambigú" que se sirvió.

El viernes 31 comenzó el Paseo del Corso a las 20:30 horas, organizado por la sociedad el Liceo de Mérida; este partió de su edificio en la calle 59, número 519, se dirigió a la calle 62, después a la Plaza Grande, Mejorada, Santiago y volvió de nuevo al punto inicial. Las calles fueron iluminadas con focos de gasolina de alambre hueco. La marcha la abrió un grupo de ciclistas, después continuaron la gendarmería y un carro adornado de manera semejante a un dosel, en el que iba el rey con sus pajes, acompañado de bandas de música, comparsas y una interminable fila de autos, carretas y calesas.

El sábado 1 de febrero a las 17:30 horas, en el parque de San Juan (llamado en ese entonces de "Velázquez"), arrancó el bando de la sociedad coreográfica la Unión, acompañado de ciclistas, la gendarmería montada y una banda de tambores y cornetas. A ella pertenecía el primer carro alegórico, según la crónica del diario, con figuras de cisnes, pero no hay ninguna foto. Le seguía el carro de la sociedad Paz y Unión que, según la crónica de *La Revista de Yucatán*, "llamó también la atención por su buen gusto que se empleó en su construcción, así como su sencillez", pues representaba el trabajo y "las Bellas Artes" e indicaban el nombre del autor y las señoritas que presidían.[17]

En la carroza se observan dos enormes columnas corintias cuadradas. En la parte trasera se aprecian unas figuras como aspas en semicírculo, que quizá le daban una vuelta, y si se pone atención, se leen las palabras

domicilios. Hago retratos en colores naturales. Este año revelo películas e imprimo fotografías para aficionados en el arte. Calle 61 número 467".

[17] Imagen 2. BUA-CFSM, "Merida's Carnival 1913, women dressed in Maya outfits, float of the 'Paz y Unión'", Schirp-01-043, http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=13305375&childpid=13305812

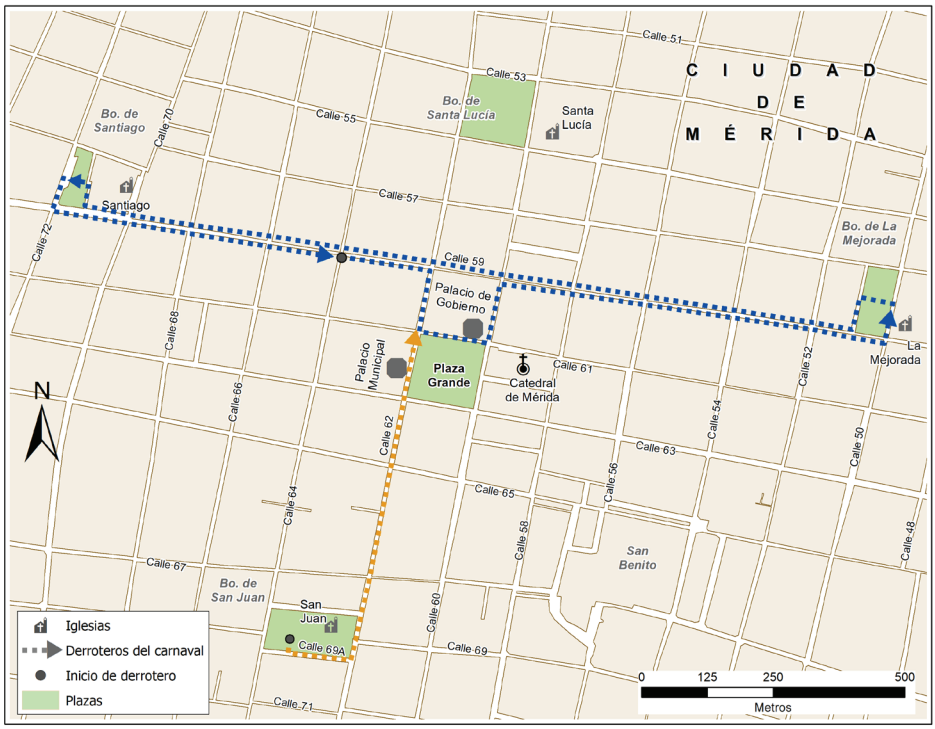


Figura 1. Derrotero del carnaval. Mapa realizado por la maestra Gabriela Arreola de Histomapas

"Paz y Unión". La carroza estaba ocupada por la señorita María del Carmen Palomo, quien sostenía un ramo de oliva, símbolo de la paz, y las señoritas Sahara Nájera, Ursina Madera, Antonia Acevedo y María Concepción Granados, quienes portaban el terno. Las tres chicas de pie en la carroza parecen posar para el fotógrafo. Sobresale el público masculino alrededor (véase "Anexo").

La Recreativa Popular representaba en su carro un grifo mitológico sobre un rollo de papel, llevando en las fauces una copa (véase "Anexo"). La figura en papel mate solo es descrita como un "chinesco" que representaba un bracero. Estaba ocupado por las señoritas María Cristina Vázquez, Leandra Pantoja, vestidas con terno, de quienes sobresalen sus collares; y por los niños Luis Vázquez, Amelia Petra y María Cardeña. El niño Luis parece estar vestido de vaquero, y la niña Amelia porta un vestido blanco. Las mestizas llegaron para quedarse e institucionalizaron

su presencia anual (véase Reyes, 2003: 104-112).[18] Otra particularidad de la imagen 3 son los niños que miran hacia la cámara.

En otro de los carros alegóricos iban dos muchachas vestidas con un traje blanco de grecas, quizás alusivas a los mayas, y en la bandera se alcanzan a ver las palabras "oro" y "mestiza". Desafortunadamente no hay una descripción de este carro en *La Revista de Yucatán* (véase imagen 5).[19]

La Unión patrocinaba uno de los carros más admirados, llamado "Pierrot y Colombina", en el que figuraba un japonés equilibrista y a sus pies la bella Colombina, ambos personajes de la comedia del arte italiano. Según *La Revista de Yucatán,* este carro fue obra del artista don Luis Améndola; la señorita Aurora Sauri Zetina representaba a Colombina y Juan Cervera Reyes a Pierrot: "Tomó parte en el bando de la 'Unión' el sábado último y fue excepcionalmente aplaudido en todas partes". La cara de Colombina no se aprecia en la imagen 6 de Schirp, solo su silueta, probablemente porque fue tomada a contraluz; porta una falda abultada y una sombrilla. Es posible que a Schirp, más que la impresionante Colombina, le interesara el hombre que dirigía los caballos y el pie descalzo que contrastaba con el color del suelo.[20]

Se observa en la imagen 6 también el carro del Teatro Peón Contreras (inaugurado en 1908) en honor al poeta y dramaturgo del mismo

---

[18] Imagen 3. BUA-CFSM , "Merida's Carnival 1913, float of 'La Recreativa'", Schirp-01-040 http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=13305375&childpid=13305809

Imagen 4. BUA-CFSM, "Two pictures of floats in Merida's 1913 Carnival", Schirp-01-035. http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=-simple_viewer&pid=13305803

[19] Imagen 5. BUA-CFSM , "Merida's Carnival 1913, two pictures of the float of 'La Mestiza'", Schirp-01-038. http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=13305375&childpid=13305806

[20] Imagen 6. BUA-CFSM , "Merida's Carnival 1913, floats of the Teatro Peon Contreras and that with the acrobats Pierrot and Colombina", Schirp-01-042. http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=13305375&childpid=13305811

Véase en el "Anexo" la imagen de Guerra para ver a Colombina en todo su esplendor. Tenemos otra fotografía tomada por Pedro Guerra, en la que se observan más detalles del carro alegórico y de Colombina (*La Revista de Yucatán*, jueves 6 de febrero de 1913).

nombre, que representa un teatro cinematográfico. En el marco superior están escritas las palabras "Empresa Cinematográfica"; en realidad había varias y eran las que llevaban las películas para su proyección en Mérida. En el escenario se encontraban las señoritas Rosita Briceño y María Peón Ongay; como espectadoras aparecen las señoritas Adriana Cardós, Edelvina Briceño y María Asencio, y como manipuladoras, las señoritas María Trujeque y Eila Evangelina Férraez (*La Revista de Yucatán*, 2 de febrero de 1913).

Schirp sacó una foto del carro de la ferretería Crasemann, conocida como El Candado, como dice el anuncio, fundada en 1869, cuyo dueño era el alemán Félix Faller. Iban en el carro elegantemente vestidas y portando –según la crónica– los atributos del trabajo las señoritas María del Carmen López y Generosa Trujillo. Se observa a un hombre maya vestido con traje "tradicional", descalzo, jalar los caballos y atrás a varias personas con sus sombrillas.[21]

Daniel Fabre (1992: 98-102) observa en el carnaval de París que los carros patrocinadores de las grandes tiendas comerciales aparecieron por primera vez a principios del siglo XX, práctica que se extendió a los demás carnavales. Yucatán no fue la excepción: desfilaron los carros patrocinadores de la ferretería Craseman, la Gran Fábrica Yucateca de Chocolates, la Casa Comercial El Gallito, las Bicicletas Premier, el Mundo Elegante, la Nueva Droguería y Miscelánea de la calle 60 y la Oakland Chemical Company. Asimismo, la crónica describe que participaron varios autos y carros grotescos, entre los más llamativos están el que portaba un cartel con el siguiente título: "Tres bobos que se divierten a su modo", y el de la Fábrica de Cigarros la Paz, con un gigante pelele.

Otro carro llevaba a la celebrada estudiantina Chanteclaire, que significa "gallo" en francés antiguo, la que había debutado en la sociedad Unión el primer día de las fiestas y estaba formada por hombres y mujeres. De todos los carros que desfilaron era el que más evocaba los antiguos carnavales, en los que el gallo tenía una presencia importante. Caro Baroja (2006: 77-94) ha delineado la presencia de este animal en las fiestas. En los carnavales de algunos pueblos españoles era muy común su presencia,

[21] Imagen 7. BUA-CFSM , "Merida's Carnival 1913, float of 'J. Crasemann, El Candado'", Schirp-01-036. http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=13305375&childpid=13305804

ya sea para colgarlos y después comerlos, pues a los gallos, por ser lascivos y representar la lujuria, había que sacrificarlos para la Cuaresma. También apunta que en general el gallo es "una especie de símbolo de la vida, el expulsor de la muerte, de los espíritus malignos, diablos, brujas, etc." (2006: 92). Tampoco era una casualidad que todos se vistieran de *chanteclaire*, ya que una tienda estuvo anunciando que le habían llegado varios.[22]

El carro de la orquesta Chanteclaire representa lo más tradicional y simbólico del carnaval al estar todos vestidos de gallos. En la imagen 9, se observan mejor dos de los miembros de la orquesta y de nuevo llama la atención la persona vestida de blanco con delantal a rayas (seguramente el mozo) mirando a la cámara en un gesto poco convencido de hacerlo.[23]

El sábado 1 de febrero, alrededor de las 20:30 horas, la gente se reunió de nuevo en la calle 59 "profusamente iluminada", para dar principio a la batalla de flores, confeti y serpentinas del Liceo de Mérida. Después, cada sociedad ofreció lucidas fiestas en sus salones. La de Paz y Unión es descrita de esta forma: "En los elegantes salones de esta popular y simpática sociedad obrera, adornados con sencillez, pero con derroche de buen gusto, la concurrencia fue también muy numerosa" (*La Revista de Yucatán*, domingo 2 de febrero de 1913: 9).

El domingo 2 en la mañana se realizó la batalla de flores de la Unión en la calle 64; el evento duró de las 9:00 a las 12:00 horas con los mismos carros y bandas de música que el día anterior. La misma Unión invitó al creador del carro "Pierrot y Colombina" y a sus integrantes a un *lunch-champagne* para felicitarlos. Tan grande fue el éxito de este carro que también fue invitado a su batalla de flores que se realizó el lunes 3 por la mañana en el Liceo de la calle 62. Por la tarde del lunes también desfilaron unos 500 niños en los salones de la Unión durante la fiesta infantil.

[22] Imagen 8. BUA-CFSM , "Merida's Carnival 1913, Orchestra Chanteclair", Schirp-01-045. http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=13305375&childpid=13305814

[23] Imagen 9. BUA-CFSM , "Merida's Carnival 1913, two pictures showing an unidentified float – four young women and men in costumes-and that of Orchestra Chanteclair", Schirp-01-049. http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=-simple_viewer&pid=13305375&childpid=13305818

Un dato interesante es que las comparsas de "Xtoles", de "negritos", de "cintas", de "palitos" y de "murguistas" iban de casa en casa ejecutando sus bailes. Rosado Vega (1947: 98) indica que "estas comparsas llevasen o no antifaz o careta; sí llevaban los más pintorescos trajes, especialmente el de mestizo, con zarandejas y exóticos adornos". En la tarde, como se acostumbraba desde tiempo atrás, los paseos vespertinos se reducían a un largo desfile de autos y los tradicionales cinco bailes nocturnos. Cabe mencionar que los autos podían rentarse: un anuncio indicaba que la renta de un carro costaba ochenta pesos por cuatro días; como ejemplo y para poder comparar el precio, una carga de maíz (de casi cien kilos) costaba tres pesos.[24] Miguel Güémez (2021) menciona que en el *Calepino maya de Motul,* un diccionario escrito en la época colonial, se menciona una danza prehispánica llamada *ix-tooli,* que pasó al español como X'toles, "baile de los indios moharraches"; es decir, de los que se disfrazan, y justamente solo ahí se daba la inversión de hombres vestidos de mujeres. En la actualidad, en los carnavales de otros municipios de Yucatán todavía existen las comparsas de X'toles; las de Mérida, desaparecieron. No obstante, ningún fotógrafo las retrató este año de 1913.

Un dato peculiar es la visita de cortesía que algunos miembros de la Unión hicieron a las sociedades populares Paz y Unión y Recreativa Popular para agradecerles su apoyo durante el carnaval. Este gesto ejemplifica claramente las relaciones cordiales, así como también los límites que había entre ellos. Hay una frontera que separa a unos de otros; aunque no la vemos, sabemos que existe.

Llama la atención que *La Revista de Yucatán* reseñaba, por un lado, las reuniones de la Unión y los Liceos y, por el otro, "las sociedades populares". Las primeras las describía como bailes "primorosos" y "excepcionalmente concurridos por lo más elegante de nuestra sociedad", se servía un "ambigú" "espléndido y delicado". De las "dos populares y simpáticas sociedades de obreros" mencionaba que habían desfilado "las más bellas y hermosas mestizas de Mérida".

Varias bandas de música amenizaban los derroteros y los bailes; entre ellas se mencionan La Murga Criolla, la Banda de Música del Estado, las estudiantinas Chanteclair (ya mencionadas), la de la Unión y la de los Murguistas; la orquesta del maestro Mangas, la Banda Militar del 16

[24] Véase *La Revista de Yucatán*.

Batallón Federal a cargo de Gerónimo Flores, la banda de Everardo Concha, así como la orquesta de Agustín Pons Capetillo. La buena música era parte del ambiente. Uno de esos grupos desfiló sin que hayamos podido identificarlo.[25]

Dada la competencia entre los liceos, se realizaban dos batallas de flores, la de la 62 y la de la 59. El martes, último día de fiestas, fue el turno de la batalla de flores del Liceo de Mérida de la 62, la cita fue a las ocho de la mañana. La crónica de *La Revista de Mérida* no tiene derroche, ya que menciona que estuvo muy concurrida "por gentes de todas las clases sociales", desfilaron 147 carretelas y 21 automóviles ocupados "por elegantes damas de nuestra sociedad" (véase imagen 11).[26] A las puertas del Liceo se dio cita la Banda Militar del 16 Batallón Federal a cargo de don Gerónimo Flores; dentro del inmueble se instalaron una comparsa y un concierto de los murguistas criollos. Conocemos los nombres de la directiva: don Fernando Cervera García Rejón, don Federico Escalante, don Perfecto Villamil Castillo, don Elías Espinosa y don Donaciano Ponce, quienes haciendo "derroche de galantería" ofrecieron a las damas "un suculento *lunch*, cerveza helada y *champagne*". No son solo nombres, son apellidos conocidos y reconocidos por la sociedad local.

Después, todos los invitados se trasladaron a la casa quinta O'Horán, propiedad de don Eulalio Casares, alias don Boxol, donde se realizó un pícnic, "almuerzo al estilo yucateco rociado con finos vinos". La particularidad fue que a todas las personas que se aglutinaron afuera de la quinta para observar también se les sirvió almuerzo –aunque, claro, afuera–. Esta nota me remite al análisis de Roberto DaMatta (2023) sobre los espacios y las divisiones por sexo y edad, a la que podemos agregar aquí la variable de categoría social, justo como durante el carnaval: los pobres participaron, pero afuera. El autor (2023: 15) menciona que la casa posee sus espacios callejeros, que hacen de puente entre el interior y el exterior, un breve guiño de unión entre los dos mundos.

---

[25] Imagen 10. BUA-CFSM , "Merida's Carnival 1913, musicians in an unidentified float", Schirp-01-046. http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=13305375&childpid=13305815

[26] Imagen 11. BUA-CFSM , "Merida's Carnival 1913, lady in an automobile, wearing a hat", Schirp-01-039. http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=13305808

Como era costumbre, la fiesta concluyó con un baile en los salones del Liceo. A las nueve de la noche, del Liceo de la calle 59 partió la tradicional mascarada del "Entierro de Juan Carnaval"; el acto fue acompañado de chistes de todos colores, responsos y una charanga. Era el final del ciclo.

Estamos ante un carnaval de élites, en el que el orden de la sociedad se reproduce tal cual, con sus enormes diferencias sociales que en todo momento se mantienen entre las tres sociedades superiores y las dos "inferiores". En este carnaval no hay inversión o, al menos, las fotos no nos los muestran; si bien se menciona a los X'toles, no sabemos exactamente quiénes eran. No hubo hombres vestidos de mujer ni mayas vestidos de "blancos", ni viceversa, todos ocuparon su lugar correspondiente.

Sobre el público varias fotos muestran solo a hombres o a niños, quienes por su vestimenta se puede inferir que pertenecen a diferentes niveles sociales. También asistían mujeres, aunque las fotos casi no las muestran. En la imagen 12 se puede ver la parte trasera de una carroza pasando por uno de los arcos históricos de Mérida, donde se ve una enorme botella fijada en cuya etiqueta alcanzamos a distinguir las letras CB (quizá Carta Blanca). En la parte inferior derecha se aprecian tres asistentes: dos señoras vestidas de blanco sentadas y un niñito en su silla de madera.[27]

A estos días de algarabía les seguirían días complicados de la política porque, sin duda, el acontecimiento que más caló en Yucatán, y en México en general, fue la decena trágica, el golpe militar contra Francisco I. Madero y José María Pino Suárez ocurrido del 9 al 18 de febrero de 1913 y que terminaría con su muerte el día 22. Lejos habían quedado aquellos días de 1911 en que hicieron campaña en Yucatán, alardeando de su fuerza política.

Comentarios finales

El año 1913 fue singular y estuvo marcado por la violencia y la inestabilidad política en México; sin embargo, en Yucatán, uno de los lugares más prósperos del mundo en ese momento, un alemán llamado Wilhem Schirp nos dejó su legado de varios acontecimientos, lugares, personas y casas, que él consideró de valor. Gracias a él y al celo de su familia, hoy tenemos una

[27] Imagen 12. BUA-CFSM , "Merida's Carnival 1913, unidentified float going under one of Merida's arches". http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=13305375

idea visual de cómo era el Yucatán de aquellos tiempos. Para un mismo acontecimiento hubo diferentes miradas y la de Schirp fue la del extranjero, quien justo ese año decidió documentar con sus fotos tan importante acontecimiento en la vida de la ciudad y captó detalles que para los locales eran tan normales que pasaban de largo. Sus fotos estaban destinadas para su uso particular, un recuerdo plasmado en su álbum, vuelto ahora un lugar de memoria, una evocación de lugares de Yucatán y acontecimientos que, aunque fueron documentados por otros para uso público (*La Revista de Yucatán* y el fotógrafo Pedro Guerra), cobran diferentes significados con otras miradas y enfoques fotográficos, o al menos eso se quiso mostrar.

Partimos de la idea de que el carnaval de Mérida a principios del siglo XX fue un acontecimiento organizado por las élites para mostrar la riqueza de la ciudad, con vocación popular, al haberse normalizado la presencia de carros alegóricos de "mestizas", lo que se fue reafirmado con los años. En la actualidad hay un día específico para lucir los ternos llamado el "lunes regional". Sin embargo, la mirada extranjera de Schirp pudo captar muy bien en unas cuantas fotografías la contradicción enorme que vivía la sociedad yucateca en medio de tanto lujo y exuberancia: la otra población sobre la que recaía la carga, los mayas, los mozos, todo el personal de apoyo, quiénes llevaban zapatos y quiénes no, quiénes eran protagonistas y quiénes solo miraban. Las diferencias sociales estaban ahí, conviviendo hombro con hombro.

El carnaval también es un acontecimiento de memoria colectiva porque no habrá meridano que no tenga una interpretación en torno al mismo. También es un marcador de la época histórica, pues en 1913 la élite estaba deseosa de ostentar su riqueza: autos, trajes y mujeres hermosas desfilaron por las calles de la mano de unos cuantos, mientras que a muchos otros únicamente les quedaba la posibilidad de mirar.

El Carnaval de Mérida en algún momento empezó a crecer, pues el derrotero se amplió al Paseo de Montejo, avenida paradigmática de la ciudad y también muestra de la ostentación y riqueza del tiempo del henequén. No obstante, en 2014 la nueva élite comercial y empresarial, a diferencia de la antigua, desdeñó las carnestolendas y trasladó el carnaval a las afueras de Mérida, donde adquirió un carácter totalmente popular, muy lejos de las aspiraciones desplegadas por la sociedad cien años antes.

Anexo

Imagen 1. La Recreativa Popular (véase nota 16 para foto de Schirp). Fuente: *La Revista de Yucatán*, jueves 6 de febrero de 1913

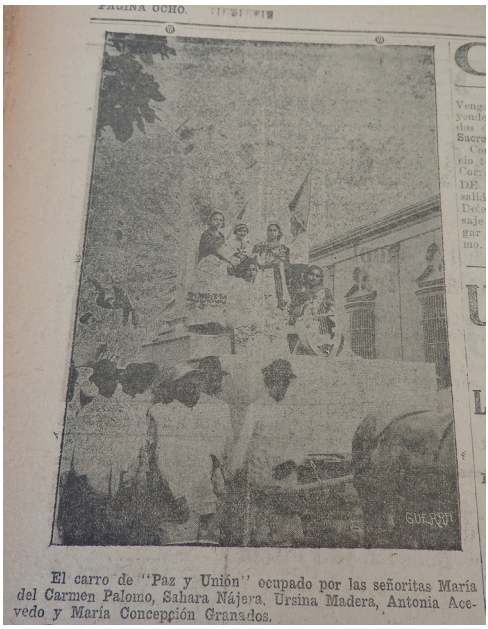


Imagen 2. Paz y Unión (véase nota 15 para foto de Schirp)

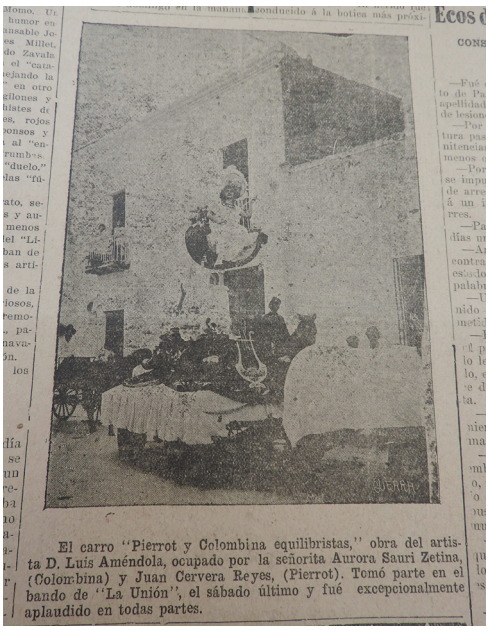


Imagen 3. Colombina (véase nota 18 para foto de Schirp)

Bibliografía

Araujo Moura, Milton (2009). "A fotografía numa pesquisa sobre a história do Carnaval de Salvador", *Dominios da Imagem,* Londrina, v. III, núm. 5, noviembre, pp. 109-122.

Betancourt Pérez, Antonio y José Luis Sierra Villarreal (1989). *Yucatán, una historia compartida.* México: SEP/Instituto Mora/Gobierno del Estado de Yucatán.

Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Ma. del Carmen Ruiz de Elvira (trad.). Madrid: Taurus.

Canto Mayén, Emiliano (2016). "Guía para el estudio de la colección digital Schirp (1893-1998)", manuscrito. Ciudad de México. Recuperado de: (99+) Guía para el estudio de la colección digital Schirp.

Caro Baroja, Julio (2006). *El carnaval: análisis histórico-cultural.* Madrid: Alianza.

Concha Vargas, Waldemaro, José Humberto Fuentes Gómez y Diana María Magnolia Rosado Lugo (2010). *Fotógrafos, imágenes y sociedad en Yucatán: 1841-1900.* Mérida: Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán.

DaMatta, Roberto (2023). "Espacio. Casa, calle y otro mundo: el caso de Brasil", *Papeles del CEIC,* núm. 2.

Domínguez, Marisol (2017). "El paisaje social", en José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín Ahumada. *Fotografía Artística Guerra. Yucatán, México.* México: Cámara de Diputados, LXIII Legislatura/Fototeca Pedro Guerra, pp. 253-267.

Duran-Merk, Alma (2015a). "Imaginando el progreso: la empresa eléctrica Siemens & Halske en Mérida, Yucatán, México", *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, núms. 27-28.

— (2015b). *In Our Sphere of Life. Dimensions of Social Incorporation in a Stratified Society. The Case of the German-Speaking Immigrants in Yucatan and their Descendants, 1876-1914.* Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Eco, Umberto (1989). "Los marcos de la libertad cómica", en Umberto Eco, V. Ivanov y Mónica Rector (eds.). *Carnaval.* México: Fondo de Cultura Económica.

Fabre, Daniel (1992). *Carnaval ou la fête à l'envers.* París: Gallimard.

Güémez, Miguel (12 de octubre de 2021). "De la danza ritual a la vaquería (y II)", *Novedades Yucatán.* https://sipse.com/novedades-yucatan/

opinion/columna-miguel-guemez-pineda-yucatequismos-410454.html#google_vignette

Kossoy, Boris (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica.* Luis Parés (trad.). Madrid: Cátedra.

Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva.* Inés Sancho-Arroyo (trad.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Le Roy Ladurie, Emmanuel (1994). *El carnaval de Romans: De la candelaria al miércoles de ceniza, 1579-1580.* Ana García Bergua (trad.). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Martín Briceño, Enrique (2014). "Yo bailé con don Porfirio: sociedades coreográficas y luchas simbólicas en Mérida, 1876-1916", en Enrique Martín Briceño. *Allí canta el ave. Ensayos sobre música yucateca.* Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán/Secretaría de la Cultura y las Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 84-107.

Millet Cámara, Luis y Ella F. Quintal (1994). "Traje regional e identidad", *INJ. Semilla de Maíz,* vol. 8, pp. 25-34.

Miranda Ojeda, Pedro (2004). *Diversiones públicas y privadas. Cambios y permanencias lúdicas en la ciudad de Mérida, Yucatán, 1822-1910.* Hannover: Verlag für Ethnologie (Estudios Mesoamericanos, serie Tesis 2).

Mraz, John, (2007). "¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía", *Cuicuilco*, vol. 14 (41), septiembre-diciembre, pp. 11-41.

Moriconi, Ubaldo (1902). *Da Genova ai deserto dei mayas, Ricordi d'un viaggio commerciale.* Bérgamo: Istituto d'Arti Grafiche.

Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la fotografía.* Homero Alsina Thevenet (trad.). Barcelona: Gustavo Gili.

Paz Ávila, Lilian (s.f). "La moda europea y su influencia sobre el terno yucateco durante el siglo XIX", *Yucatán, identidad y cultura maya* https://www.mayas.uady.mx/articulos/terno.html#_ftnref3

Peniche, Piedad (2010). *La historia secreta de la hacienda henequenera de Yucatán: deudas, migración y resistencia maya (1879-1915)*. Mérida: Instituto de Cultura de Yucatán.

Perigny, Maurice de (2015). *En courant le monde (1901-1906).* Introducción y notas Albert-André Genel. París: Ginkgo Éditeur, pp. 127-131.

Pratt, Joan (1993). "El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas", *Temas de Antropología Aragonesa,* núm. 4, pp. 278-296.

Ramírez Aznar, Luis (2006). "De cómo se hizo cine en Yucatán", *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm. 243, pp. 56-67.

Reyes Domínguez, Guadalupe (2003). *Carnaval en Mérida. Fiesta, espectáculo y ritual.* Mérida: INAH/UADY.

Rodríguez, José Antonio y Alberto Tovalín Ahumada (2017). *Fotografía Artística Guerra. Yucatán, México.* México: Cámara de Diputados, LXIII Legislatura/Fototeca Pedro Guerra.

Rosado Vega, Luis (1947). "Los carnavales", en *Lo que ya pasó y aún vive. Entraña yucateca.* México: Cultura, pp. 89-120.

Salazar, Álvaro (1913). *Yucatán. Artículos amenos acerca de su historia, leyendas, usos y costumbres, evolución social, etc*. Mérida: s.e.

San Juan, Héctor (09 de julio 2022). "Entrevista a Gil-Manuel Hernández en torno al libro *La gran Fira de Valencia (1871-2021)*", *La Vanguardia*, La historia de la gran fiesta que ideó la burguesía para presumir y mostrar la Valencia moderna (lavanguardia.com)

Shirp y Milke, Juan Edwin Arthur (2017). *Memorias de un sancosmeco.* Selección, revisión de textos y comentarios Alma Durán-Merk y Laura Machuca. Mérida: Compañía Editorial de la Península.

Uresti, Silvestre (2022). "Carnaval de Mérida, Yucatán, 1850-1940. Una tradición que lucha contra su elitismo", *Península*, vol. XVII, núm. 1, enero-junio, pp. 9-33.

Archivos y bibliotecas

Archivo General de la Nación, México

Ayuntamiento de Mérida

Biblioteca de la Universidad de Augsburgo (BUA)

Colección fotográfica Schirp-Milke (CFSM)

Centro de Investigación Histórica y Literaria de Yucatán (CAIHLY)

Actas del Cabildo de Mérida

La Revista de Yucatán. Mérida: 1-6 de febrero de 1913.

Filmografía

Carnavales y comparsas tradicionales de Yucatán (2 de enero de 2011). *Carnavales y comparsas tradicionales de Yucatán*. Compañía de Danza Folclórica Kaambal [video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ncXuou8Kfoo, consultado el 2 de febrero de 2025.

Laura Machuca Gallegos es licenciada y maestra en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y doctora en Estudios Latinoamericanos, especialidad Historia, por la Universidad de Toulouse le Mirail, Francia. Profesora investigadora titular en el CIESAS, Unidad Peninsular, Mérida, Yucatán, donde reside. Sus áreas de interés han sido la historia colonial y siglo XIX para las regiones de Oaxaca y Yucatán, de las que ha publicado varios artículos y libros, entre los que se encuentran *Poder y gestión en el Ayuntamiento de Mérida, 1785-1835* (2017) y *Los subdelegados en Yucatán. Ámbitos de acción política y aspiraciones sociales en la intendencia, 1786-1821* (2023). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II.

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

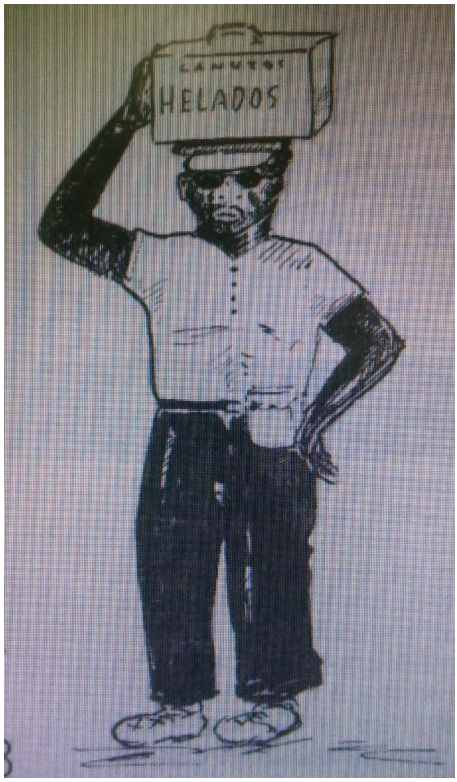


Imagen 3. Caricatura de Miguel Valdés, apodado el "Negro" Miguel, un personaje popular que vivió en Mérida a finales del siglo XIX y se dedicó a vender helados (Montejo Baqueiro, 1981: 255)

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 divertir.

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).

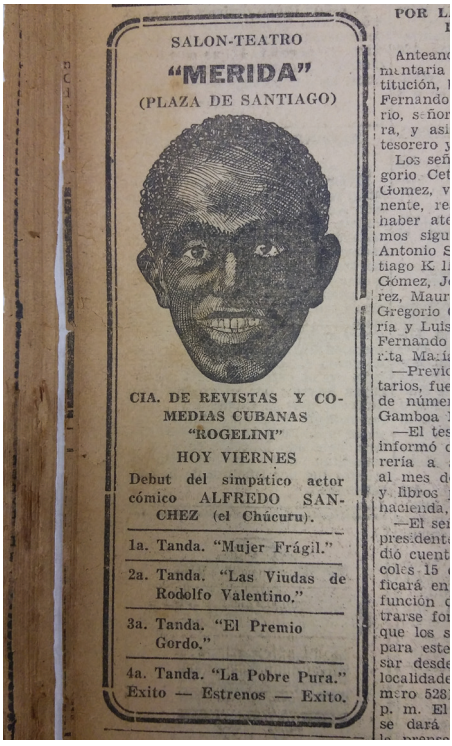
Prueba de ello se encuentra en los periódicos de la época que nos permiten confirmar tales vínculos e intercambios culturales entre Cuba y Yucatán: a través de los diferentes anuncios, de la propaganda y de las carteleras de entretenimiento (cine y teatro, principalmente) que promocionaban *shows* y 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


SALON-TEATRO

"MERIDA"

(PLAZA DE SANTIAGO)

CIA. DE REVISTAS Y COMEDIAS CUBANAS "ROGELINI"

HOY VIERNES

Debut del simpático actor cómico ALFREDO SANCHEZ (el Chúcuru).

1a. Tanda. "Mujer Frágil."

2a. Tanda. "Las Viudas de Rodolfo Valentino."

3a. Tanda. "El Premio Gordo."

4a. Tanda. "La Pobre Pura." Exito — Estrenos — Exito.

¡¡TODO ESTA LISTO!!

Para Inaugurar Mañana la Temporada Otoño-Invernal del

COLONIAL

ERICSSON 24-12

¡YEY, MERIDANOS...! ¡ANIMO! ¡ALEGRIA! ¡GRACIA! ¡AQUI ESTA EL CIELO DE LAS DIVERSIONES!

LA GRAN CIA. DE ZARZUELAS Y REVISTAS CUBANAS

"ARREDONDO"

con sus 16 Primores Femeninos... ¡Qué ojos! ¡Que labios! ¡Que cuerpos! Con sus "DIAMANTES NEGROS", maravillas del baile afro-cubano... y con sus 16 elementos más.

DEBUTAN MAÑANA!

Obras de Presentación: "LOS NEGROS DEL MANGLAR" y "DE CUBITA LA BELLA".

¡DOS FUNCIONES! Moda a las 6 y Noche a las 9

Luneta Numerada..... $ 3.00
Butaca de Balcony.... $ 2.00

¡La demanda es Fantástica...! ¡Apresúrese y acuda a la Taquilla del Teatro!

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 adquirían 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 buscapleitos, 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.

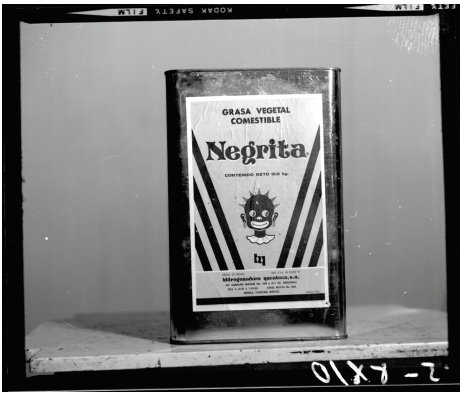


Imagen 8. Grasa vegetal comestible Negrita, producto yucateco que todavía es comercializado por la empresa Proteínas y Oleicos. Pedro Guerra, Fototeca Pedro Guerra, Mérida, sin título, Sección Propagandas comerciales, clasificación 4A012024, 1940-1950, aproximadamente. Enlace: http://fototeca.antropologia.uady.mx/ficha.php?buscar1=4A012024.jpg

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 colonial[12] 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).

PROXIMA TEMPORADA DE ARQUIMEDES POUS

¡MUY PRONTO!

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 meridanos 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 catedrático) 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.

Figueroa 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 Bufo 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: Envión 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). *Chucherías 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

DOSIER

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

THE DOCUMENTARY AS WITNESS: DANCE MEMORIES ON THE COSTA CHICA (PART 1)

Rosa Claudia Lora Krstulovic*

Resumen: El documental etnográfico ha sido una de las maneras de registrar y mostrar las diversas danzas afromexicanas de la Costa Chica, el artículo argumenta que este género audiovisual también puede ser utilizado como forma de investigar la memoria danzaria. El texto realiza un primer análisis sobre los documentales producidos sobre las danzas de esta región y presenta parte del proceso de realización del largometraje documental *El Quizá, donde la memoria danza*, dirigido por la autora, cuyo interés primordial es contribuir a las memorias colectivas de un pueblo.

Palabras claves: documental, danza, memoria, Afroméxico.

THE DOCUMENTARY AS WITNESS: DANCE MEMORIES ON THE COSTA CHICA (PART 1)

Abstract: Ethnographic film has been one of the ways to document and showcase the diverse Afro-Mexican dances of the Costa Chica region. This article shows how this audiovisual genre can also serve as a method to investigate dance memory as it presents the documentary films dedicated to the dances of this region. It then turns to a feature-length documentary directed by the author, *El Quizá, donde la memoria danza*, which aims to contribute to the collective memory of a community.

Keywords: documentary, dance, memory, afroméxico, black Mexico.

* Centro de Investigaciones y de Estudios Superiores en Antropología Social-Unidad Golfo, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 121-147
Recepción: 3 de octubre de 2024 • Aceptación: 10 de diciembre de 2024
https://encartes.mx

A la memoria de don Hermelindo y don Bruno

Introducción

¿Qué documentales etnográficos se han producido sobre las danzas de la Costa Chica en México? ¿Cómo puede contribuir su análisis para estudiar las memorias que guardan las danzas tradicionales de la región? ¿De qué manera fue concebida la realización de un documental que dialoga con las memorias danzarias de un pueblo? Estas son las preguntas que guían los objetivos de este texto.

Desde el inicio de mi carrera como etnóloga decidí dedicarme al estudio de las danzas afroamericanas. Esto ocurrió después de ver un documental en una clase de Antropología de la Danza que contaba fragmentos de la historia y del presente de la población afromexicana a través de danzas y música de la región. En mi memoria quedó grabada una imagen que me impactó: los danzantes de diablos bailan a la orilla de la playa y después se sumergen por completo, ¿sería esta una danza de sanación o qué era lo que representaba esa imagen? Me hice esa pregunta repetidas veces, hasta que, al estar en la Costa Chica, descubrí que esa parte había sido invención del director, pues tradicionalmente la danza no transcurría de esa manera.

Esa experiencia me ha suscitado preguntas y reflexiones durante años y hoy me doy cuenta de que este hecho marcó mi carrera en por lo menos dos sentidos: por un lado, empecé a cuestionarme sobre lo delicado de representar al "otro/a"; me percaté del poder que cineastas y antropólogos tenemos para producir imaginarios sobre las culturas que investigamos, y de cómo la subjetividad y la ficción en el documental juegan un papel importante en la representación de las diversas realidades. Sobre este tema se ha escrito una vasta literatura (Nichols, 1991, 1997; MacDougall, 1998).

Por otro lado, estas imágenes fueron tan potentes que me llevaron al lugar donde habían surgido, a la Costa Chica; ahí se me reveló un mundo totalmente desconocido, invisibilizado para la mayoría de los mexicanos en esa época (2000). Desde ese momento, me dediqué por años a la investigación y grabación de danzas en Afroamérica (México, Venezuela, Panamá, Cuba, Brasil, Perú), que siempre generaban preguntas como las que me hice aquel día, relacionadas con el audiovisual y la representación

de la realidad social: los límites del documental y la ficción; los lenguajes interdisciplinares; las memorias que estas grabaciones guardan consigo (Lora 2024) y, en este sentido, el documental como forma de investigar las memorias culturales, tema central de este escrito.

Al estar en el segundo Decenio Internacional para los Afrodescendientes –decretado por la UNESCO en 2024– y a solo unos años de que la población afromexicana haya obtenido el reconocimiento constitucional (2019), han surgido varias investigaciones y películas relacionadas con esta temática. Además de mi interés por estudiar dichas producciones y sumarme al esfuerzo de visibilizar las expresiones artísticas de los pueblos afromexicanos, esta investigación tiene la intención de profundizar en las memorias danzarias del pueblo de El Quizá. Por este motivo desarrollé mi primer largometraje documental –aún en proceso de posproducción–, cuyo tema central es el nuevo grupo de Danza de Diablos en El Quizá, Guerrero.

Desde 2019, los jóvenes de El Quizá han intentado consolidar un grupo contra viento y marea o, mejor dicho, contra pandemias y huracanes. Por haber sido una persona que grabó a este pueblo, sus rituales y seres queridos por más de 20 años (con largas interrupciones), la comunidad me permitió realizar un segundo documental sobre la Danza de los Diablos. Este trabajo ha tenido como objetivo colaborar con la revitalización de la danza y de las memorias relacionadas con ella. En este sentido, a través de la investigación etnográfica audiovisual, acompañé y registré a los y las danzantes en la búsqueda de su propia representación a través de la reactivación de sus repertorios danzarios y musicales. Con ayuda de un equipo de trabajo, se generó material audiovisual grabado entre 2020 y 2023, esto aunado a las grabaciones que ya se habían hecho entre los años 2000 y 2008, con las que se editó gran parte del documental *El juego de los Diablos: celebración de muertos en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca.*

Para comenzar este recorrido considero necesario problematizar el término "documental etnográfico", para posteriormente analizar la manera como antropólogos y cineastas hemos contribuido a generar nociones o ideas sobre las danzas afrodescendientes a través del registro y la circulación de dichos productos audiovisuales. Por otro lado, se presenta el proceso de un proyecto documental propio, que busca contribuir en la lucha de los jóvenes por revitalizar una danza que se creía perdida.

El documental etnográfico y el registro del repertorio danzario

A grandes rasgos, el término documental etnográfico se refiere a una forma de producción audiovisual *de no ficción* (Grierson, 1932) realizada a partir de la etnografía, un método y enfoque de investigación social utilizado para estudiar y describir los fenómenos sociales (Guber, 2011).

José da Silva Ribeiro afirma que

> En la expresión cine o filme etnográficos, la palabra etnográfico tiene dos connotaciones distintas. La primera es la del asunto que trata –ethnos, θνος, pueblo, nación; graphein, γρφειν, escritura, dibujo, representación–. El filme etnográfico sería "la representación de un pueblo a través de un filme" (Weinburger, 1994). En este ámbito se encuadran las películas *Nanook of the North de Flaherty* y los ensayos sobre el cine etnográfico escritos por MacDougall (1975, 1978) y Timothy Asch, John Marshall, análisis hechos por cineastas que fotografiaron o filmaron culturas exóticas. La segunda connotación del término etnográfico es la de que hay un encuadramiento disciplinar específico dentro del cual la película es o fue realizada –la Etnografía, la Etnología, la Antropología– (Da Silva, 2007: 9. Traducción de la autora).

Si bien, en sus inicios la antropología se enfocó en la investigación de sociedades ajenas, hoy en día, y desde hace décadas, es un método que puede ser utilizado tanto para estudiar la sociedad a la que el/la investigador/a pertenece, como para acercarse a cualquier cultura distinta a la suya. Una de sus principales características es la "observación participante", término acuñado por el antropólogo Bronislaw Malinowski (1922), que se refiere a que el/la investigador/a asume un papel activo en las tareas de la sociedad que estudia, observando cada detalle y aprendiendo de sus interlocutores. La etnografía es, pues, una práctica que, aunque transformada y adaptada al contexto, época y situación particular, sigue siendo el método de investigación que caracteriza a la antropología.

El término *documental etnográfico* surge entonces como una manera de definir audiovisuales elaborados por etnólogos o cineastas que utilizan la etnografía para registrar y describir la cultura estudiada. Autores más recientes, como el antropólogo visual Antonio Zirión, proponen una acepción un tanto distinta del término etnográfico y por lo tanto del cine etnográfico:

> …nos parece más adecuado caracterizarla antes que nada como una forma de experiencia, una disposición, una actitud, una forma de mirar, un tipo de sensibilidad que implica un constante extrañamiento, asombro, curiosidad e interés ante la constatación de la identidad, la alteridad y la diversidad cultural (Zirión, 2015: 53).

Esta definición que resalta elementos relacionados con la forma de interacción entre el que quiere conocer y el que permite que este diálogo suceda, sea antropólogo o no, hace que podamos entender la etnografía desde otro lugar. Para Antonio Zirión, el cine etnográfico "es aquel que propicia un diálogo intercultural, que provoca una experiencia etnográfica, una interacción o transacción en la que ambas partes resultan transformadas" (Zirión, 2015).

Algunos investigadores/as han sugerido el término *documental antropológico* para referirse a un cine social, preocupado, en su narrativa, no solo por lo descriptivo sino también con un enfoque analítico y propositivo.

La antropóloga Karla Paniagua en su libro *El documental como crisol* (2007) atribuye al cine etnográfico una asociación con las culturas exóticas o primitivas, que dejaría fuera la perspectiva de las producciones urbanas y aquellas miradas del investigador sobre su propia cultura. Opta por el término "documental antropológico", al que atribuye ciertas características:

- Centra sus argumentos en la vida cultural de diversos grupos humanos.
- Se articula con base en premisas de investigación concretas.
- Supone una teoría de la cultura y por consiguiente un tamiz ideológico.
- Entraña un marco ético heredado de la antropología, que considera la relevancia del consentimiento informado de los actuantes (Paniagua, 2007: 32)

Largo y complejo es el debate que se ha desarrollado alrededor de estos términos. Mi propuesta en el presente trabajo es que, independientemente del nombre que adopte, y desde la disciplina o lugar del que se esté hablando y/o filmando, resulta sumamente necesaria esa constante problematización y no desatender los procesos históricos y actuales desde un punto de vista crítico y comprometido, pues, como dice Silvia Rivera Cusicanqui, la sociología de la imagen tiene que ser problematizada en su "colonialismo/elitismo inconsciente" (Rivera Cusicanqui, 2018).

En este sentido, la forma en que se ha utilizado el documental para grabar la corporalidad de otras culturas también tiene que problematizarse, poniendo en tela de juicio quién, para qué y para quién se realizan los trabajos y, por otro lado, tener conciencia de que el material audiovisual que producimos se convertirá en un referente audiovisual de las culturas retratadas.

Las personas africanas o afrodescendientes han sido asociadas históricamente con la habilidad de bailar de manera rítmica, al punto de ser una idea totalmente naturalizada. Frases como "lleva el ritmo en la sangre" son comunes para describirlas. El pensamiento colonial capitalista ha hecho pensar que, genéticamente, esta población "está hecha" o es hábil para todo lo que tenga que ver con trabajos y acciones corporales, al mismo tiempo que se pone en tela de juicio su capacidad racional. Esta representación de la negritud se nutre de ideas de raza que reverberan hasta nuestros días y han formado parte de políticas racistas de conquista y dominación.

El cine en general ha ayudado a reforzar estos pensamientos, reproduciendo los discursos dominantes. Esto se puede observar más claramente en el cine de ficción, en el que los personajes negros representan papeles de sirvientes, trabajadores de personas blancas, cómicos o bailarines. Ya en el documental la mirada colonial es más difícil de observar, su valor como registro histórico-cultural, así como de difusión, pueden nublar la mirada crítica hacia estas producciones.

El baile y la religión han sido formas persistentes de representar a los/as africanos/as o afrodescendientes en el cine y la fotografía etnográfica. Danza y religión, elementos culturales fuertemente reprimidos y utilizados en la colonia para discriminar y crear teorías evolucionistas que colocan a los indígenas y africanos esclavizados en el eslabón más bajo, son referentes que, en la mentalidad europea, diferenciaron a sus sociedades de las "otras" primitivas o salvajes.

Es innegable que estas producciones contienen un valioso testimonio etnográfico, pero, por otro lado, la realidad que se quiere mostrar está claramente influenciada por la mirada eurocéntrica exotizante.

Si bien es importante presentar esta problemática, fundamental para entender la representación histórica de estas culturas, es evidente que no todas las películas se realizan de esa manera y que, sobre todo en los últimos años, como resultado de las luchas antirracistas, feministas y de rei-

vindicaciones culturales, una parte de la población ha tomado conciencia de las persistentes estructuras coloniales y ha buscado diversas maneras de transformar las prácticas y discursos dominantes.

Ante un contexto de patrimonialización, reconocimiento de la afrodescendencia y necesarias reparaciones históricas, algunos investigadores/as nos hacemos preguntas similares; uno de los ejes centrales gira en torno a cómo contribuir con la lucha por las memorias culturales y la dignificación de las poblaciones afromexicanas e indígenas.

Puede ser que en Europa esa etapa haya comenzado con el Cinema Vérité, planteado por Jean Rouch después de haber realizado sus primeros documentales. Al tener una visión más consciente y estar en diálogo con investigadores como Edgar Morin, proponen una manera diferente de representación, en la que la interacción y el consenso con los protagonistas se vuelve fundamental, al plantear que el etnólogo se tiene que volver cineasta porque: "aunque sus filmes sean bastante inferiores al trabajo de los profesionales, tendrán esa cualidad irremplazable del contacto real y primario entre la persona que filma y quienes son filmados" (Rouch, 1995: 107). Otra diferencia con respecto al cine etnográfico previo es que el cine Verité de Rouch y Morin mostraba a sus protagonistas la filmación del rodaje, compartiendo sus impresiones al respecto.

En América Latina, el documental colaborativo se ha desarrollado de maneras distintas y con nombres diferentes, transformando las narrativas e intentando producir el material con la participación de las y los otros. Esto plantea desafíos tanto a las ciencias sociales como al propio cine, pues quiebra ideas y propone nuevas maneras de trabajar, contar e investigar.

Los documentales sobre danzas afromexicanas de la Costa Chica

A pesar de que históricamente, y aún en la actualidad, las culturas africanas, indígenas y afroindígenas del continente americano han sido despojadas de muchos de sus patrimonios histórico-culturales y territoriales, dichas culturas han resistido conservando, reinventado y generado otras formas de preservar su memoria. Enrique Florescano se refiere a los mitos, las imágenes, los ritos, el calendario solar y religioso, además de la tradición oral (Florescano, 1999). Por su parte, la investigadora de performance, Diana Taylor, introduce el término *repertorios* corporales como contraparte del archivo (privilegiado por las epistemologías occidentales).

Los repertorios perpetuarían una memoria performativa, anclada en la transmisión de las prácticas corporales (Taylor, 2017). En este sentido, la danza es uno de los repertorios más representativos, hace parte de tradiciones que son pilares fundamentales de sus culturas, muchas de ellas emblemas identitarios y formas de resistencia de la memoria.

Es el caso de la Danza de los Diablos de la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, que hoy en día constituye un ícono de la afromexicanidad, como bien apunta la investigadora Itza Varela:

> Se presenta como una marca indeleble de la identidad negra-afromexicana y es uno de los elementos centrales de la política de corte cultural que sostiene las prácticas de los afrodescendientes mexicanos y permite ensanchar los propios derroteros de la movilización política (Varela, 2023: 2010).

Como la misma población de la Costa Chica afirma, es una danza que representa la fuerza y resistencia de los pueblos afromexicanos. La manera como los investigadores/as, artistas y, en general, la población interesada en esta temática se ha acercado a estudiarla y dejar registro de su existencia, ha sido a través de la escritura, la fotografía y la grabación de cine, video y audio.

En México, una gran parte de los documentales realizados sobre la región de la Costa Chica incorporan sus danzas tradicionales como una manera de evidenciar las características culturales distintivas de la afromexicanidad. El cuadro que presento es una primera sistematización que contiene 17 documentales producidos a lo largo de 25 años (1999 a 2024). Algo que resalta es que la mayoría de estos han sido realizados por antropólogos y cineastas; casi todos dirigidos por personas provenientes de la Ciudad de México, a excepción de cuatro, creados en parte o en su totalidad desde el estado de Oaxaca. Se puede observar que, de los 17 trabajos, diez son dirigidos por hombres y siete por mujeres.

Otro aspecto que destacar es que hay un desarrollo relativamente continuo en la producción de documentales sobre el tema de la afrodescendencia de la región, diez de ellos son resultado de apoyos económicos gubernamentales (derivados de instituciones de cultura y televisoras públicas), seis de productoras independientes y una del festival de cine documental más conocido en el país, Ambulante.

Película	Director/a	Año	Orígen	Producción	Profesión
Ébano, la tercera raíz en México	Eduardo Lizalde Farías	1999	CDMX	Instituto Veracruzano de Cultura, El Instituto Oaxaqueño de las Culturas y Grupo Argos	Cineasta
La raíz olvidada, la tercera raíz en México	Rafael Rebollar	2001	CDMX	Canal 22, FONCA	Cineasta
Africanías	José Manuel Pintado, Rafael Rebollar	2007	CDMX	Producciones Entretiempos	Cineastas
La tercera raíz (México Negro)	Víctor López Menacho	2007	CDMX	UAM	Sociólogo /Comunicador
Son de Artesa	Sandra Luz López	2008	CDMX	FOESCA, UACM, ENAH	Etnohistoriadora/ Cineasta
El juego de los Diablos: celebración de muertos en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca (parte de la serie Orígenes)	Claudia Lora, Natalia Gabayet	2008	CDMX	INAH	Etnólogas
Ruja, al Son de los Diablos	Muchitos Locos	2011	Oaxaca/ CDMX	Muchitos Locos	
Fandango o Son de La Artesa	José Luis Martínez	2015	CDMX	INAH	Artista Visual
Diablitas, diablitos y almitas. Danzando la vida y la muerte	Isis Violeta Contreras Pastrana	2015	Puebla/ Oaxaca	Ambulante Más Allá	Antropóloga

Película	Director/a	Año	Orígen	Producción	Profesión
La Danza de la Tortuga, La Danza del Toro de Petate y la Danza de los Diablos	Sergio Navarrete	2016	Oaxaca	CIESAS	Antropólogo
Érase una vez	Juan Carlos Rulfo	2018	CDMX	Media Luna Producciones	Cineasta
La africanidad de la Costa Chica (Capítulo II de la serie Afroméxico)	Ana Cruz Navarro	2019	CDMX	Canal 11 (IPN)	Cineasta
Comaltepec: los últimos ecos del Son de la artesa (Capítulo 3 de la serie Diáspora)	Juan Pablo Muquirray Soto	2022	CDMX	Canal 11 (IPN)	Cineasta
Costa Chica (primera y segunda parte dentro de la serie México Negro)	León Rechy	2021	CDMX	Canal 14	Cineasta
Santos Vaqueros	Karina Reyes Ávila y Cristóbal Jasso	2023	CDMX	SECULT	Sociólogo
El jinete y la tortuga	Balam Toscano	2024	Costa Chica, Oaxaca/ CDMX	Independiente	Cineasta
El Quizá, donde la memoria danza	Claudia Lora	En proceso	CDMX	Ver de Adentro (independiente)	Antropóloga

Ébano, la tercera raíz en México (1999) es probablemente el primer documental realizado sobre la Costa Chica y Veracruz. Es narrado por una voz en *off* poética mezclada con otra de corte más educativo, sumada a reflexiones de los entrevistados (investigadores, activistas, danzantes, etc.), que nos hablan de aspectos históricos, económicos, geográficos, étnicos,

gastronómicos y de medicina tradicional. Desde este primer trabajo se presenta la Danza de los Diablos como emblema de la tradición dancística afromexicana de la Costa Chica.

La raíz olvidada, la tercera raíz en México (2001), de Rafael Rebollar, dedica gran parte a narrar la historia de la población africana en el país a través de voces de investigadores mexicanos y africanos. La última parte contiene fragmentos de diversas danzas que, sugiere, tienen ascendencia africana, las primeras en aparecer son la Danza del Toro y la Danza de los Diablos de la Costa Chica, enfocándose en uno de los instrumentos llamado bote, alcuza o tigrera, el cual, se afirma, proviene de África.

La película *Africanías* (Rebollar, 2007) que menciono al inicio del texto fue la primera en acercar al público nacional a las tradiciones danzarias de los pueblos de la Costa Chica. Si bien las producciones audiovisuales dirigidas por el autor eran declaradamente documentales, tenían unos tintes de lo que hoy se conoce como docuficción. *Africanías* contiene escenas de ficción de los rituales tradicionales, como las tomas de los danzantes de Diablos bailando en la playa, o los personajes de la Danza de Conquista que arriban en un barco. Estas tienen una gran fuerza simbólica que perdura en la memoria de los espectadores, como sucedió conmigo.

En el año 2008 se presentan dos cortometrajes que tenían como tema central dos danzas icónicas de la Costa Chica: *Artesa*, de Sandra Luz López, y *El juego de los Diablos: celebración de muertos en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca,* codirigida por mí y Natalia Gabayet. En el primero, López rescata la manera en que se bailaba el son de Artesa y muestra el trabajo de reactivación de la danza que realizan algunas personas de la comunidad El Ciruelo, resaltando el papel de doña Catalina Noyola Bruno, una leyenda del género, originaria de San Nicolás Tolentino. Una contribución al legado de las mujeres, su manutención y reproducción de las danzas afromexicanas.

El segundo documental forma parte de la serie *Orígenes* (TV INAH), y muestra a los personajes de la Danza o *juego* de los Diablos explicando su *performance* con la atención puesta en el imaginario que la población tiene en torno a la figura del diablo. De esta manera, deja de ser un documental descriptivo, para sumergirse en el tema del imaginario y las memorias colectivas relacionadas con el diablo, una figura muy importante para los pueblos negros de América. La serie incluye una voz en *off* que simula la voz de las antropólogas, en que explican aspectos de la danza y hacen pre-

guntas sobre esta expresión. Cabe resaltar que ambas producciones fueron realizadas por tres investigadoras formadas en la misma institución, la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

En 2011 el colectivo de videastas Muchitos Locos de Oaxaca y CDMX realiza el documental *Ruja, al Son de los Diablos* en Lo de Soto y Chicometepec, Oaxaca, que muestra aspectos no abordados anteriormente. Este material constituye un acercamiento más cercano a la realidad socioeconómica de la región y, por primera vez, asume a un grupo de mujeres que baila la Danza de Diablos, reivindicando que esta también es su danza y que no solo los hombres la pueden bailar.

En 2015 se realiza *Fandango o Son de la Artesa*, del fotógrafo José Luis Martínez, también producido por el INAH y la CRESPIAL (UNESCO). Un documental que habla sobre la historia musical y danzaria de la Artesa como patrimonio cultural, en el que se enfatiza el riesgo de su desaparición e invita a su recuperación.

Diablitas, diablitos y almitas. Danzando la vida y la muerte (2015) es un cortometraje dirigido por la antropóloga Isis Violeta Contreras Pastrana y producido por Ambulante, que presenta la tradición de la Danza de los Diablos en un pueblo de Guerrero, bailada por un grupo de niños, en que se coloca el contexto de violencia, narcotráfico e inseguridad en el que viven las infancias.

En 2016, el etnomusicólogo Sergio Navarrete (CIESAS) realiza un proyecto musical en Llano Grande La Banda y como parte de este presenta cortometrajes descriptivos sobre la Danza de la Tortuga Danza, la Danza del Toro de Petate y la Danza de los Diablos en dicha comunidad.

Un largometraje que destaca por tener una narrativa diferente es *Érase una vez*, del director Juan Carlos Rulfo (2018), trata de una niña (hija del director) que descubre las tradiciones mexicanas a través de la Danza de los Voladores, en Veracruz, la Danza de los Diablos de la Costa Chica y el huapango de la sierra de Guanajuato. Un trabajo que puede suscitar interpretaciones diversas en torno a la representación de las identidades mexicanas. Aunque su circulación ha sido limitada, abre la posibilidad de reflexionar sobre cómo la infancia se coloca como espacio de descubrimiento e intersección entre distintas tradiciones culturales.

En los últimos años, algunos cortometrajes documentales o series documentales financiadas por canales televisivos estatales han mostrado la

afromexicanidad de la Costa Chica a través de sus danzas. El segundo capítulo de la serie *Afroméxico* de Canal 11 (2019), llamado *La africanidad de la Costa Chica,* dirigido por la directora Ana Cruz y producido por Susana Harp, ubica en primer lugar la región, para posteriormente hablar de la Danza de los Diablos de Chicometepec, el mural *Danza de la libertad*, de Baltazar Castellanos, además de la danza de Artesa del Ciruelo y la danza del Toro de Ometepec. De igual forma, la serie *México negro* (2021), dirigida por León Rechy y producida por Canal 14, contiene capítulos dedicados a la Costa Chica, que integra la Danza de los Diablos, la Artesa y la Danza del Toro.

Comaltepec: los últimos ecos del Son de Artesa (2022) es el tercer capítulo de la serie *Diáspora*, producida por canal once. Presentado en blanco y negro y conducido por la artista Susana Harp. Recurre en su narrativa a entrevistas exclusivas con dos grandes etnomusicólogos, que explican diversas manifestaciones de danza y música de la Costa, no solo de la Artesa, como refiere el título. En el documental vemos y escuchamos a danzantes del Toro, Artesa y Diablos de varias comunidades, así también a músicos destacados, como Efrén Mayrén, originario de la comunidad de El Ciruelo, quien aparece hablando sobre sus memorias relacionadas con las fiestas de Artesa y con músicos de la Danza los Diablos de Comaltepec que comentan sobre su participación y las dinámicas danzarias.

En el año 2023 se produce la película Santos Vaqueros, de Karina Reyes Ávila y Cristóbal Jasso, en la que se muestra la Danza de los Vaqueros o la Danza del Toro de Petate en la Estancia, Oaxaca, poniendo en relieve la relación entre las danzas, los días de muertos, la cohesión social y la identidad.

Finalmente, el potente cortometraje *El jinete y la tortuga* (2024), del costachiquense Balam Toscano, llega con una narrativa fresca e innovadora en forma de cine ensayo. A través de hermosas imágenes de niños y jóvenes danzantes de El Ciruelo y la voz subjetiva de una adolescente, el trabajo reflexiona poéticamente acerca del lugar de los hombres y las mujeres en la Danza del Toro (y en la comunidad en general), colocando cuestionamientos culturales y afirmaciones profundas.

En todos estos trabajos audiovisuales, la danza es un elemento que los atraviesa. Entre ellos está también el mío, *El Quizá, donde la memoria danza,* que, al ser un trabajo independiente, espera una oportunidad de financiamiento para su posproducción.

Es interesante ver cómo el camino del documental dedicado al tema de las danzas de la Costa Chica ha sido trazado, desde luego por cineastas, pero también por antropólogas/os, en su mayoría mujeres investigadoras interesadas en las culturas afromexicanas.

Por otro lado, a excepción de una, todas las producciones han sido dirigidas por personas no afrodescendientes, tema que merece una investigación profunda, pues si bien en la actualidad, y cada vez más, hay realizadores afromexicanos/as, las temáticas trabajadas por ellos/as son otras: artes contemporáneas, género, migración, racismo, territorio, deporte, etc. Por otro lado, debemos considerar que las películas son el resultado de un trabajo colectivo y, por lo tanto, muchas veces son una creación intercultural. En este sentido, las personas de las comunidades o pueblos donde se graban, además de ser entrevistadas, también cooperan en temas de producción, organización, etc., aspectos que deben ser reflexionados más a fondo y tomados en cuenta en los créditos y retribuciones.

Vemos también que muchas de las producciones son documentales descriptivos, que explican, para un público no conocedor, las dinámicas de las danzas y la música: personajes, festividades, interacciones, etcétera. Esta información es por demás conocida por la mayoría de los pobladores, pues la intención de estos trabajos es su divulgación en otros territorios mexicanos e internacionales.

Por otro lado, hay aspectos de suma importancia para las poblaciones, como son los aspectos históricos que se describen; estos son comunicados muchas veces por especialistas académicos y por personas específicas de las comunidades que se han encargado de investigar, preservar y transmitir los conocimientos de danza y música. Las voces que narran información sobre dinámicas dancísticas y los contextos festivos tradicionales son, en su mayoría, de aquellas que forman o han formado parte del colectivo de danzantes y de los músicos que las acompañan. En este sentido podemos decir que, independientemente de la narrativa, estos trabajos guardan memorias comunitarias, aunque también se generan otras, construidas con el equipo de realización.

En igual orden de importancia, están las imágenes y sonidos de los danzantes y los músicos bailando y tocando; si bien estas escenas no comunican con un discurso hablado, lo hacen con su corporalidad dancística, con sus pasos, su ludicidad, sus movimientos de pies a cabeza, su

desplazamiento espacial y temporal, sus máscaras y vestuario, etcétera. Esta memoria es la que más me ha interesado y a la que le he dedicado mi investigación: los *repertorios corporales,* a través de los cuales se ha transmitido gran parte de la memoria colectiva de los pueblos negros e indígenas en México y el continente. Es esta memoria también la que investigan los/las danzantes, acudiendo a los más viejos. Hoy en día, una manera de investigar sus danzas son los videos, utilizados para recordar y repetir movimientos, escuchar a maestros de danza y música que ya fallecieron, revivir espacios, juegos, sonidos, etcétera.

Si bien haría falta citar muchos otros aspectos narrativos, los elementos presentados nos dan una idea del contenido que guardan estos audiovisuales, que son significativos para las poblaciones afromexicanas, donde es grabado el material audiovisual. La siguiente anécdota muestra este sentido de pertenencia de las comunidades: en una ocasión entrevisté a un grupo de danzantes de Diablos, con los que fui a la Cineteca a ver el documental de Juan Rulfo, los mismos me confesaron que, más allá de la narrativa o las historias, lo que más les había llamado la atención eran los lugares y las personas que recreaban el material, ver la película les hizo añorar su tierra, su cultura y "su gente".

Regreso al origen: el documental etnográfico como proceso rememorativo en El Quizá, Guerrero

Las siguientes líneas están dedicadas a desarrollar el proceso de realización de un documental que integra viejas y nuevas grabaciones de la danza en los dos periodos trabajados, mi inicio como antropóloga y los últimos años de posdoctorado (2000-2008 y 2020-2024).

La finalidad es presentar el proceso de mi primer largometraje y el intento de trabajar colaborativamente tanto con personas de la comunidad, como con un equipo de filmación, cosa que antes no había ocurrido en los lugares donde he trabajado investigaciones de largo aliento, pues siempre grabé sola y con equipo muy básico. Con anterioridad (2001-2008) había grabado con intenciones académicas y posteriormente por la oportunidad de difundir esta expresión danzaria de la Costa Chica. En este nuevo proyecto hay una idea consciente de que la película sea para la comunidad de El Quizá. Un trabajo que contiene materiales grabados hace 20 años, mezclados con otros nuevos, registrados por personas profesionales del área cinematográfica.

Imagen 1. Fotograma del documental. Fotografía de Venancio López, 2022

Este largometraje está pensado para abonar a la memoria colectiva de una comunidad a la que llegué hace 25 años, con una inocencia ajena al poder de la imagen y el sonido, pero que hoy adquiere una urgencia crucial como lugar de memorias para las viejas y nuevas generaciones.

La realización del documental que hace poco renombré como *El Quizá, donde la memoria danza*, grabado entre los años 2020 y 2023 y actualmente en espera de la siguiente etapa de posproducción, ha representado, en primera instancia, un largo proceso etnográfico y artístico. La gran diferencia con grabaciones anteriores en El Quizá y otros pueblos afroamericanos fue que esta vez la producción fue efectuada con un pequeño equipo de cineastas que me acompañaron intermitentemente: el fotógrafo Venancio López (Tlaxcala/CDMX) y la sonidista Clemen Villamizar (Acapulco/CDMX), nieta de una de las fundadoras de El Quizá.

Parte de la grabación se realizó en pandemia, con las debidas protecciones sanitarias, sin presupuesto para el proyecto, pero sí con mucho entusiasmo por parte del equipo. Desde el primer momento pedí permiso a la comunidad y sobre todo al grupo de jóvenes y niños Diablos Quizadeños Nueva Generación; les pregunté si estaban interesados en que realizáramos un documental sobre dicha etapa de reactivación de su danza, y ellos aceptaron emocionados.

El conversar después de tanto tiempo con personas que ya conocía me permitió realizar un trabajo de campo bastante cómodo y tranquilo. Me hizo entender algunas cuestiones relacionadas con la recuperación de la danza y los factores que crucialmente determinaron que este proceso sucediera. El primer año, grabé con una escaleta muy breve.

Quise hacer un trabajo más autoetnográfico en torno a lo que representaba para mí regresar a la Costa Chica después de más de diez años. Así se lo expresé a Venancio (el fotógrafo del proyecto), quien grabó el viaje

Imagen 2. La autora con Dalia, su ahijada y comadre. Fotografía de Venancio López. El Quizá, 2021

en carro, mi llegada, los abrazos de bienvenida y todas esas acciones emotivas surgidas en los reencuentros con cada una de las personas que conocía.

Me encontré con la situación particular de que don Bruno Morgan, músico de la *flauta,* o armónica, quien organizaba la danza año tras año desde hacía décadas, ya no estaba vivo. Su partida hizo que se dejara de bailar por muchos años en el pueblo. Así que me interesaba lo que había significado la ausencia de don Bruno y cómo una nueva generación de danzantes se había organizado en medio de una pandemia. Realicé entrevistas a algunas personas y decidí regresar, más preparada, el próximo año. En la segunda parte de rodaje me acompañó, para encargarse del sonido, la cineasta Clemen Villamizar. En la cámara, asumió la tarea nuevamente Venancio López, compañero del posgrado en cine documental en la UNAM. En ese momento lo único que sabía era que el hilo central del documental sería don Bruno, pero que el foco estaría en las nuevas generaciones de "diablos".

Retratando la ausencia de don Bruno

¿Cómo retratar a don Bruno si ya no estaba? Esa pregunta me rondó la cabeza el segundo año de grabación, acompañada de un sentimiento de nostalgia.

La mayoría de las veces había ido a grabar sin una escaleta, captando lo que me parecía interesante, organizando las entrevistas en poco tiempo. Mis grabaciones seguían más la metodología antropológica que la del cine, pues no planeaba tanto lo que quería resaltar en términos visuales y sonoros. Esta vez sí llegué con ideas más claras, teniendo en cuenta lo aprendido en clases de cine en la ENAC (UNAM); la escaleta no estaba finalizada, pero el equipo de producción me lo exigía con urgencia, así que la

Imagen 3. Fotograma del documental. Don Bruno. El Quizá, 2001

terminé estando allá. Yo sabía que lo sustancial era hablar de don Bruno con imágenes y sonidos poéticos que evocaran su presencia y ausencia al mismo tiempo, que al verlas o escucharlas la comunidad entendiera de quién iba a hablar. Se hicieron tomas y se grabaron audios relacionados con este personaje; su casa, una armónica, sonidos e imágenes que ubicábamos quienes lo conocimos. También grabamos a las personas que lo conocieron y que nos hablaban de él.

Y como la naturaleza de Día de Muertos es poética, comenzaron a suceder cosas inesperadas, como el que su familia empezara a revitalizar espacios antes vacíos, a colocarle un altar en día de muertos, a pintar la casa donde vivía, etc. El grupo de Diablos planeó bailar frente al altar de su casa, momento altamente bello y memorable. De esta manera, entre su familia, la comunidad y los que grabábamos, generamos un ambiente en el que se sentía su presencia y al mismo tiempo creamos recuerdos para la posteridad que quedaron grabados en nuestras memorias, pero también en la memoria audiovisual; las cámaras y los micrófonos estaban llenos de don Bruno.

Estas memorias de sonidos e imágenes guardadas fueron posteriormente escogidas y editadas en función de una narrativa del recuerdo, en cuyo desarrollo la participación del cineasta Julián Sacristán fue imprescindible. La organización y montaje de ese material fue fundamental para generar el ambiente apropiado. Escoger y buscar los momentos que fueron grabados hace tantos años con don Bruno representó, en su primera fase, un arduo trabajo de digitalización de los casetes grabados en hi8, y en una segunda, de selección del material en el que encontramos varias tomas utilizadas en la película. Juntar un rompecabezas teniendo como eje conductor a una persona tan querida y recordada en el pueblo, que además era músico, ayudó a trabajar el proyecto a través de lo sonoro como una metáfora que nos acercara a él en cada secuencia.

El sonido se convirtió en una pieza clave para reconstruir la presencia de don Bruno. Fue a través del aliento melódico de su *flauta* –como le llaman en la Costa Chica a la armónica–, alegre por naturaleza pero teñido de melancolía en su ausencia, que volvimos a habitar su casa vacía. En algunas escenas, ese sonido grabado hace más de veinte años, cuando acompañaba con entusiasmo a los danzantes de Diablos, se entreteje con las imágenes, llenando el silencio actual con ecos del pasado.

Si bien en los días de filmación logramos grabar, junto con la sonidista Clemen Villamizar, a cada uno de los músicos con su instrumento, fue especialmente conmovedor registrar a don Hermelindo, quien tocaba el bote con una entrega y energía que sostenía el ritmo colectivo. Su fallecimiento el año pasado hizo que la edición de este documental adquiriera otra capa de nostalgia: ya no solo por don Bruno, sino también por don Hermelindo. Lo que comenzó como un registro se volvió también despedida, memorias sonoras que hoy permanecen sostenidas por el recuerdo de una comunidad que no olvida.

La edición sonora ha sido una de las etapas más complejas: entre la emoción que trae consigo la pérdida y la falta de recursos para trabajar con un diseñador de sonido, esta dimensión sigue siendo una tarea pendiente. El sonido, como hilo invisible de la memoria, espera aún ser tejido

Imagen 4. Fotograma de los Diablos frente a casa de don Bruno.
Fotografía Venancio López. El Quizá, 2023

con más tiempo y cuidado, para hacerle justicia a quienes, con su música, han mantenido viva la Danza de los Diablos de El Quizá.

Grabar en Día de Muertos

Grabar en Día de Muertos, durante el periodo de pandemia, fue una experiencia insólita. En todas las localidades del país se tenía prohibido entrar a los panteones y El Quizá no era la excepción:

> – "No podemos ir al panteón, no nos van a dejar, van a cerrar los panteones, porque se ha muerto mucha gente, dicen, pero aquí en El Quizá no".
> – "Pero el panteón no tiene puerta (risas). ¿Cómo no vamos a bailar en el panteón para los muertos?" (Danzantes de Diablos, El Quizá, conversación con la autora, 2020).

Finalmente, la comunidad decidió bailar todos los días de Todos Santos, inclusive el día 2 de noviembre, día en que tradicionalmente se baila en el panteón.

Don Hermelindo, el músico de más edad, quien tocaba bote y que tristemente falleció el mes de septiembre de 2024, recordaba en esos días: "el diablo nunca pasaba donde la cruz, porque el diablo le tiene miedo, y ahora no, ahora van hasta el panteón donde hay muchas cruces, fíjese, y ahora van hasta el panteón" (don Hermelindo, conversación con la autora, 2020).

Imagen 5. Fotograma de Diablos en el panteón del El Quizá.
Fotografía Venancio López. El Quizá, 2022

Las remembranzas de la gente mayor se mezclaban con la determinación de los jóvenes danzantes. Esas dos partes, siempre en diálogo y tensión, se intentaron colocar en el documental para mostrar las complejidades que conlleva la revitalización de una danza tradicional como esta, para lo cual se registraron entrevistas o conversaciones abiertas, pero también se grabó la danza en el panteón frente a las cruces.

Los dos días anteriores una señora realizó un evento por el tercer aniversario de fallecimiento de su hijo, quien también había sido danzante de Diablos en vida. Ese día se repartieron playeras con la fotografía del joven, a quien todos recordaban, se comió tamales y barbacoa, y se danzó mucho frente al altar. Pocas personas logramos ver la danza frente al altar, el camarógrafo y yo fuimos afortunados al presenciar tan emotivo *performance* de los danzantes que bailaban y echaban versos al difunto.

Otros lugares donde se bailó fueron en casas de personas que acababan de llegar "del norte" (Estados Unidos), pues querían que se bailara en sus altares, ya que a ellos o a sus difuntos les gustaba.

El segundo año me invitaron a ser mayordoma, decisión difícil porque no existía esa tradición en el pueblo, aunque sí en la comunidad de Lo de Soto, ciudad de donde provienen la mayoría de quizadeños/as. Acepté después de entender que lo veían como una forma de colaboración para que los niños del grupo adquirieran más responsabilidad. Me tocó entonces hacer tamales y comprar bebida el primer Día de Muertos y asumir la responsabilidad de darles agua de sabor todos los días de los ensayos.

Ese mismo año el Festival Raíces, de Coatepec, Veracruz, me pidió contactar a algún grupo de Danza de Diablos originario de la Costa, para que bailaran en su festival, en esa ocasión presentado en formato virtual. Sin pensarlo les comenté a los integrantes del Grupo de Diablos de El Quizá Nueva Generación, quienes aceptaron. En ese momento mi equipo de grabación apoyó en la grabación y edición del material. Vale destacar que el dinero recibido fue retribuido directamente a los danzantes y un pequeño porcentaje lo recibieron el fotógrafo y editor del material.

Como parte del trabajo autoetnográfico, me pareció importante grabar la experiencia de ser mayordoma, así que en la película verán tomas mías en las que preparo tamales, preguntando por qué me eligieron a mí, y también participo en el juego de la danza con la cara *tiznada,* acompañando al Tenango y a la Minga; esto último es una práctica tradicional de

los Diablos de la región que hacía algunos años no se efectuaba, pero ese año se quiso revitalizar la práctica, que consiste en perseguir al público participante para pintarle la cara con tizne.

El tercer año, en 2022, regresé sola, aunque una colega psicóloga social asistió uno de los días. Ese año me tocó apoyar al mayordomo, que fue don Luis Morgan, hijo del difunto Bruno Morgan. Hice el agua de sabor para los Diablos en los ensayos y en los días de Todos Santos. Ese año fue también muy emotivo, pues la familia de don Bruno llegó al pueblo después de muchos años e hizo una fiesta colectiva con música en vivo en honor a su padre.

Registrar lugares de memoria

Los lugares registrados fueron ante todo lugares de memoria, lugares que a todos les/nos recordaban personas, situaciones y momentos en los que hubo una fuerte presencia de los Diablos. La casa de don Bruno, el panteón, otras casas donde vivían personas que ya no están. Al revisar el material me di cuenta de que no solo retraté la ausencia de don Bruno, retraté también la ausencia que deja la muerte. ¿Por qué? Porque el contexto de la Danza de los Diablos es esa; los Días de Muertos son días para recordar la ausencia de personas queridas. No es casual que la danza representativa de esta región sea la Danza de los Diablos, una danza vinculada a África, y que se baila en Día de Muertos para recordar a los ancestros y a las personas que ya no están con nosotros. Don Hermelindo siempre recuerda el origen de la danza en esos días de evocaciones, en 2020 mencionó lo siguiente: "Dicen que esta danza salió por los rumbos del Faro, no es Oaxaca, es Guerrero, y allí se hundió ese barco y salieron unos negros y así bailaban esa danza, y entonces inició en Cuajinicuilapa, era una cuadrilla". El siguiente año volvió a mencionar algo parecido: "Esa danza es africana, esos diablos, se hundió un barco en Punta Maldonado, y salieron unos negros africanos, así fue" (don Hermelindo, conversación con la autora, 2021).

En la memoria colectiva, la danza y las personas de la Costa Chica provienen de África, y para explicarlo simbólicamente se ubican los lugares cercanos con presencia de mar, pues, en el imaginario, allí encallaron los barcos de donde provenían. Como bien menciona la investigadora Laura A. Lewis: "A distintos niveles, los barcos y los santos significan las memorias de la comunidad y los sentimientos de pertenencia" (Lewis, 2020: 81).

Imagen 6. Fotograma de don Hermelindo. Fotografía Venancio López. El Quizá, 2023

Las historias orales contadas por Hermelindo, y que también contaba don Bruno 20 años atrás, que se refieren al mito fundacional de la danza, nos hicieron ir a Punta Maldonado, más conocido como El Faro, y grabar este lugar de memoria, registrar el vasto mar por donde llegaron las y los africanos esclavizados a lo que hoy es la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca.

El historiador Pierre Nora propuso, en los años ochenta, el término lugares de memoria, relacionándolos con la memoria colectiva francesa y su relación con la historia. La definió como "el conjunto de lugares donde se ancla, condensa, cristaliza, refugia y expresa la memoria colectiva", lo más interesante es que no se reduce a monumentos históricos, a lo material, sino también a lo simbólico y funcional (Nora, 2001).

La filósofa Eugenia Allier escribió, en relación con los estudios de Nora, un criterio que resulta revelador para mi trabajo:

> […] no es cualquier lugar el que se recuerda, sino aquel donde la memoria actúa; no es la tradición, sino su laboratorio. Por ello, lo que hace del lugar un lugar de memoria es tanto su condición de encrucijada donde se cortan diferentes caminos de la memoria como su capacidad para perdurar y ser incesantemente remodelado, reabordado y revisitado. Un lugar de memoria abandonado no es, en el mejor de los casos, sino el recuerdo de un lugar (Allier Montaño, 2018).

Esto es lo que justamente hicieron los Diablos Quizadeños Nueva Generación: remodelar, revisitar y reabordar la danza desde su perspectiva. Nosotros quisimos acompañarlos en ese tránsito al mostrar su *laboratorio*, al retomar las palabras de la autora, es decir, su lugar de ensayo, donde se aprende, se recuerda y se recrea; acompañarlos a los lugares de memoria colectiva, esos lugares donde vivieron jóvenes de su generación que ya no

están, o señores viejos que casi no conocieron, pero que la comunidad recuerda con cariño. La danza no es solo bailar, es reelaborar su propia historia y memoria a través del cuerpo individual y colectivo, recorriendo los caminos de sus antepasados o donde yacen hoy en día.

Investigar la memoria danzaria a través del documental etnográfico

Tras una revisión de todo lo abordado en este artículo, se concluye que los documentales etnográficos sobre danzas africanas y afroamericanas han acompañado el desarrollo de la antropología desde sus inicios. En México no ha sido diferente; como vemos, siete de las producciones documentales de la Costa Chica han sido realizadas por antropólogas/sociólogo, las demás por cineastas y comunicólogos.

La manera de hacerlos ha ido variando y, por lo tanto, podemos encontrar distintas formas de narrar y colaborar con las comunidades en las que nos hemos interesado, pues, como dice el antropólogo Antonio Zirión: "Los documentales muestran la realidad que retratan, tanto como la perspectiva subjetiva y las condiciones sociales de sus autores, e inevitablemente son producto del momento histórico en el que se producen" (Zirión, 2021: 46).

Como equipo de producción y posproducción, nos hemos sentido movidos por el proceso de revitalización de la Danza de los Diablos y de memorias relacionadas con ella, como son la música, los movimientos danzarios y el vestuario; pero también por estos *lugares de memoria* por donde los danzantes transitan, en un recorrido físico, mental y emocional: las casas de personas fallecidas, los lugares colectivos donde emergió la danza y su propia diáspora. Con esto se intenta crear una propuesta de documental etnográfico que, como mencioné, potencie las memorias y resistencias de estos pueblos. Que, en este caso, recoja el trabajo de los jóvenes por revitalizar una danza que se creía perdida, en busca de identidad, sentido y aliento.

El documental en proceso parte del hecho de que la investigación propone un diálogo con la memoria de un pueblo, teniendo conciencia de que el resultado generará otras memorias creadas no solo por mí como directora, sino por el equipo de trabajo y la comunidad misma (como el momento en que se presentó en El Quizá el primer corte del largometraje en la IV Muestra de Cine Afrodescendiente). En este sentido, he intentado

articular un discurso basado en la experiencia etnográfica, las conversaciones con el grupo de Danza y la comunidad en general –quienes me han confiado sus ideas, preocupaciones y deseos–, y el análisis antropológico y audiovisual colectivo.

El cine surge como una posibilidad de conservar fragmentos efímeros de la vida, como una memoria que se puede consultar y disfrutar más adelante. Este proceso implica una selección a la hora de grabar y creo que aquí hay un punto que nos sugiere las siguientes interrogantes: ¿qué se selecciona para registrar? ¿Quién lo hace? ¿Para qué? ¿Para quién? Podemos utilizar estas preguntas para diferenciar la manera de realizar cine en los inicios del documental y el documental denominado colaborativo o participativo, que desde mi punto de vista no es uno sino muchos con una misma intención, contribuir con las culturas, comunidades y/o personas con las que trabajamos desde un lugar crítico.

El documental etnográfico como contenedor de memorias audiovisuales comunitarias es una herramienta profundamente necesaria para trabajar y discutir. Esperamos que nuestros resultados y las interrogantes que aún nos acompañan constituyan un punto de partida para seguir elaborando, construyendo y compartiendo experiencias y desafíos con investigadores/as, artistas y aquellos que son miembros de las culturas con las que se colabora.

Bibliografía

Allier Montaño, Eugenia (2012). Los *Lieux de mémoire*: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria, *Historia y Grafía*. México: Departamento de Historia.

Colombres, Adolfo (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol/CLACSO.

Da Silva Ribeiro, José (2007). *Doc On-line*, núm. 03, diciembre, www.doc.ubi.pt, pp. 6-54. Brasil.

Florescano, Enrique (1999). *Memoria indígena.* México: Taurus.

Guber, Rosana (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Grierson, John (1932). "First Principles of Documentary", en Forsyth Hardy (ed.). *Grierson on Documentary*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, pp. 145-156.

Malinowski, Bronislaw (1922/2001). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península.

Lora Krstulovic, Rosa Claudia (2024). "Reflexiones en torno al documental y la memoria social", en Cristian Calónico Lucio y Rodrigo Gerardo Martínez Vargas (coords.). *Cine: discurso y estética 2. Reflexiones desde las cinematografías contrahegemónicas*. México: PROCINE/UACM, pp. 209-215.

MacDougall, David (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Nichols, Bill (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós.

Paniagua, Karla (2007). *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. México: Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. La Paz: Plural Editores.

Rouch, Jean (1995) "El hombre y la cámara" (1973), en Elisenda Ardévol y Luis Pérez-Tolón (eds.). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 95-121.

Taylor, Diana (2013). *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas.* Belo Horizonte: UFMG.

Varela, Itza (2023). *Tiempo de diablos*. México: CIESAS.

Weinberger, Eliot (1994). "The Camera People", en Lucien Taylor (ed.). *Visualizing Theory, Selected Essays from V.A.R.* 1990-1994. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 3-26.

Zirión Pérez, Antonio (2015). "Miradas cómplices, cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada", *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, núm. 78, pp. 1-18.

— (coord.) (2021). *Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual*. México: UAM/Elefanta.

Filmografía

Documental *Africanías* (1992). Rafael Rebollar. México: CNA. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=QGnHoimDAQE

Documental *Son de Artesa* (2008). Dir. Sandra Luz López. México: UACM. https://vimeo.com/65174725?fbclid=IwAR389wh8BUAm3Ogt-DRS7OK50xpFWYqELAJ67xDdRzibaXNGRq0ITz1mnq9U

Documental *El juego de los Diablos* (2008). Claudia Lora y Natalia Gabayet. México: TV INAH. https://www.youtube.com/watch?v=wdcOQBE-VOwU

Teaser *Diablitas, diablitos y almitas* (2015). Dir. Isis Violeta Contreras. México: Ambulante. https://www.ambulante.org/documentales/diablitas-diablitos-almitas-danzando-la-vida-la-muerte/

Serie *Afroméxico* (2019). Dir. Ana Cruz. México: Canal 11. https://canalonce.mx/programas/afromexico#:~:text=Sinopsis,de%20África%20trasladados%20a%20México

Serie *México negro* (2021). Dir. León Rechy. México: Canal 14. https://www.canalcatorce.tv/?c=Programas&p=1853&a=Det&t=3634&ci=16985&b=ciencia&m2=5

Documental *Ruja al Son de los Diablos* (2011). México: Colectivo Muchitos Audiovusual. https://www.youtube.com/watch?v=94HNDEopqMY

Grupo de información en reproducción elegida (GIRE) (2021). Teaser *Presentación de los Diablos Quizadeños Nueva Generación* (2021). Festival Raíces, Coatepec Veracruz, México. Recuperado de: https://www.facebook.com/raices.colectivomaiznegro/videos/1569249276847309/

Rosa Claudia Lora Krstulovic es etnóloga, documentalista y bailarina. Investiga danzas afro diaspóricas en América Latina, centrada por varios años en el estudio de las danzas de diablos y danzas de roda o circulares. Sus temas de interés son memoria, transmisión cultural, documental y patrimonio. Ha realizado documentales etnográficos, así como investigación antropológica para documentales independientes y series documentales del INAH. Actualmente, dirige el Festival Artístico Afrodescendencias y es investigadora posdoctoral en CIESAS-CDMX con el tema "Estrategias colaborativas para la continuidad de las danzas afromexicanas de la Costa Chica".

DOSIER

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

FROM THE BOTTOM OF A SHOEBOX, A THREAD OF MEMORY: PHOTOGRAPHS OF RURAL COMMUNICATION

Daniel Murillo Licea*

Resumen: A partir de un acervo fotográfico rescatado de una caja de zapatos, que da cuenta de algunos momentos de un proyecto de desarrollo en el trópico húmedo en México y de la actuación del Sistema de Comunicación Rural, se propone una metodología para sistematizar, clasificar y dar contexto a un corpus de imágenes derivado.

Palabras clave: comunicación rural, Proderith, trópico húmedo, oriente de Yucatán, Pujal Coy II.

FROM THE BOTTOM OF A SHOEBOX, A THREAD OF MEMORY: PHOTOGRAPHS OF RURAL COMMUNICATION

Abstract: A collection of photographs found in a shoebox reveals certain moments of a development project in the humid tropics of Mexico: the Rural Communication System, a government program to improve communications among local farmers. The article then lays out a methodology to classify and contextualize the photographs in the collection.

Keywords: rural communication, Proderith, humid tropics, eastern Yucatán, Pujal Coy II.

* Centro de Investigaciones y de Estudios Superiores en Antropología Social, sede Ciudad de México, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 149-181
Recepción: 12 de septiembre de 2024 • Aceptación: 16 de marzo de 2025
https://encartes.mx

Introducción, los entretelones y un contexto

A veces el hilo de la memoria aparece de pronto, como ocurrió con esa caja de zapatos abandonada en una bodega del Instituto Mexicano de Tecnología del Agua (IMTA) que contenía antiguas fotografías de proyectos de comunicación para el desarrollo hidráulico. Pero vayamos en orden.

El IMTA tuvo como antecedente la Comisión del Plan Nacional Hidráulico (CPNH), creada el 7 de agosto de 1986 mediante decreto presidencial (DOF, 07/08/1986). Su cabeza de sector era la entonces Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos (SARH). La reforma del sector hídrico incluyó la creación de la Comisión Nacional del Agua (CNA) (1989), la promulgación de la Ley de Aguas Nacionales (1992) y su Reglamento (1994) y el cambio del sector hidráulico hacia el ambiental, con la creación (1994) de la Secretaría de Medio Ambiente, Recursos Naturales y Pesca (Semarnap) y una orientación de política pública hacia lo mercantil y lo ambiental. Tanto la Conagua como el IMTA fueron removidos al sector ambiental, al desaparecer la SARH en 1994 y dar paso a la creación de dos secretarías de Estado: la Semarnap y la Secretaría de Agricultura, Ganadería y Desarrollo Rural.

El IMTA incluyó las áreas de riego y drenaje y de comunicación rural, traspasadas de su antecedente institucional, la CPNH, que fueron pilares en su organigrama. Ambas áreas compartían el pasado común de haber desarrollado y participado en un programa de gran envergadura: el Programa de Desarrollo Rural Integrado del Trópico Húmedo (Proderith), con participación de la Food and Agricultural Organization (FAO) y con financiamiento del Banco Mundial. El Proderith tuvo dos fases: la primera, de 1978 a 1984, y la segunda, de 1986 a 1995. La tercera fase, aunque estuvo en negociaciones, nunca llegó a concretarse. Tuve la suerte de comenzar mi carrera profesional trabajando en el proyecto Pujal Coy II, en 1990, y luego contribuir para el diseño y puesta en marcha de la Unidad Regional del Noroeste, con sede en Ciudad Obregón, Sonora.

El Sistema de Comunicación Rural (SCR) se diseñó a partir de las experiencias desarrolladas en Sudamérica por expertos que fueron contratados por la FAO. Mediante un proyecto[1] que involucraba a la FAO, al IMTA y a la

[1] El proyecto UTF/MEX/027, *Comunicación y capacitación para el desarrollo del trópico Proderith*. Posteriormente se diseñaron los proyectos UTF/030/MEX, *Establecimiento de un sistema de comunicación para el uso eficiente de la infraestructura hidroagrícola* y el UTF/MEX/033/MEX *Apoyo al proyecto de transferencia y modernización de los distritos de riego*. Las siglas UTF son Unilateral

SARH (como cabeza de sector), ese organismo internacional dotaba al SCR de un coordinador o asesor principal y un grupo de asesores (algunos contratados por años y otros para labores específicas) y la compra de equipo videográfico, así como un presupuesto para instalar las unidades locales y regionales en campo, lo que permitía agilizar los procesos y no toparse con los mecanismos administrativos nacionales. Así que en el SCR trabajaban conjuntamente especialistas en comunicación, fotógrafos, cineastas, antropólogos, diseñadores gráficos y videodocumentalistas, algunos del IMTA y otros contratados por la FAO.

El contexto socioeconómico de aquella época tenía el desarrollo del trópico húmedo como una orientación de política pública, ya que ahí había condiciones de pobreza extrema, desnutrición, enfermedades gastrointestinales, baja producción agrícola y ganadera, así como una degradación ambiental. Los objetivos del SCR apuntaban a "elevar los niveles de producción y productividad en el Trópico Húmedo Mexicano y mejorar las condiciones de vida y de trabajo de la población rural con el mejor aprovechamiento y conservación de los recursos naturales disponibles" (FAO, 2009: 306).

El SCR se hacía cargo de una extensa labor de campo y de capacitación campesina en el uso de herramientas audiovisuales; sin embargo, el enfoque de comunicación iba más allá de la simple "capacitación". Algunas metodologías actuales que se creen de nuevo cuño o completamente innovadoras ya se utilizaban desde aquellos tiempos en las labores de campo: los ahora llamados "talleres participativos" se hicieron con grupos de habitantes de muchas localidades y con grupos específicos (mujeres, ganaderos, agricultores, etc.), y el objetivo era que los campesinos definieran sus propios Planes Locales de Desarrollo; las dinámicas grupales, grupos de discusión, luego de la proyección de materiales audiovisuales y cine interactivo que se utilizan en la actualidad ya se llevaban a cabo desde finales de la década de 1970 en este proyecto y se denominaban como "sesiones de aplicación", un nombre muy desafortunado, por cierto; el concepto de "transmedia" se aplicaba prácticamente a través del uso de diversos medios como los videos, las cartillas (materiales escritos) y la discusión entre los campesinos y los técnicos, a través de las Unidades Educativas Audiovisuales; el "mapa de actores" tenía su interpretación a través de la Red de Comu-

Trust Funds, lo que significa que cada país financiaba estos proyectos; en el caso de estos tres mencionados fueron hechos a través de préstamos del Banco Mundial a México.

nicación, un intrincado ejercicio, junto con los propios campesinos, para identificar actores, flujos comunicativos, discursos, prácticas, focos de poder, mediaciones y mensajes. Parte de este modelo fue diseñado e impulsado por Manuel Calvelo y fue denominado como "pedagogía masiva multimedial" (Calvelo, 1998: 2013). Anteriormente, Calvelo lo había aplicado –mediante ensayo y error– en Perú, en un proyecto conocido como Centro de Servicios de Pedagogía Audiovisual para la Capacitación (CESPAC).[2]

En realidad, el enfoque de comunicación rural era el de conseguir un diálogo (una mediación) entre los grupos campesinos y las instituciones públicas: se trataba de combinar el saber campesino con la tecnología agropecuaria –lo que ahora se denomina como "recuperación de saberes" en las poblaciones campesinas– y estimular la reflexión de los campesinos para encontrar soluciones a sus problemas a partir de sus propios conocimientos y del aporte externo.

Desmintiendo la observación de Manuela de Almeida Callou (2010: 7), en el sentido de que en el Proderith no "hubo una real preocupación en enseñar a las comunidades campesinas a manejar el video como un medio de comunicación para su propio desarrollo", el SCR buscó crear las condiciones para que los propios campesinos elaboraran sus materiales en video en las unidades regionales de comunicación, con técnicos campesinos formados por el SCR y en donde había capacidad de producción y de posproducción.

Entre los años de 1978 y 1996, el SCR del Proderith apoyó la organización de 49 500 productores del trópico húmedo en 18 asociaciones civiles; produjo 629 programas de video (en 1981 el SCR hizo cien videos; Fraser y Restrepo, 1996); ayudó a elaborar 106 planes locales de desarrollo; capacitó a 76 comités de comunicación con campesinos; instaló y capacitó al personal de 13 unidades locales y cinco unidades regionales de comunicación; diseñó 314 unidades gráficas, con una distribución de 32 650 ejemplares; ayudó a emitir 1 519 emisiones radiofónicas locales y llevó a

[2] Calvelo narra esta experiencia y muchas otras en su presentación en el Seminario de la Red de Investigadores Audio Visuales (RIAV) del CIESAS (2023), que puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=pPCjSMwiw1Q&list=PLpB7rn4NTStqK3dNQA5O42Gxi8GPpq_Q6&index=15.

cabo un total de 16 418 "sesiones de aplicación" con la asistencia de 386 500 campesinos y campesinas (Murillo y Martínez, 2010: 219).[3]

A partir de la década de 1990 en el IMTA comenzaron a realizarse varios proyectos basados en la misma metodología de comunicación para el desarrollo, siempre con el punto nodal de lo que ahora se le llama "incidencia", que en aquella época significaba trabajar junto con los grupos sociales campesinos, sobre todo siguiendo la pauta que ellos daban y haciendo un trabajo arduo de mediación entre las instituciones hidráulicas y ambientales y las poblaciones locales. Se trabajaba en más de nueve estados de la república y se atendía a seis unidades regionales de comunicación: cinco en el trópico: Zanapa-Tonalá, Tabasco; Centro de Veracruz; Tizimín, Yucatán; Costa de Chiapas; Tamuín-Pujal Coy II, San Luis Potosí; y una en el noroeste: Ciudad Obregón, Sonora, así como en varios distritos de riego en particular. "En 1995, había 13 unidades locales de comunicación en operación en las áreas del proyecto de Proderith en todo el país, y había 76 comités de comunicación" (Fraser y Restrepo, 1996: 50).

Varios directores del IMTA (y varios funcionarios de la CNA) entendieron poco para qué servía y cuál era el cometido de esta área de comunicación, ya que, centrados en la fórmula de la comunicación social, tendían a homologarla con una de difusión institucional sin reconocer los enfoques de comunicación para el cambio social, comunicación para el desarrollo o comunicación rural. Una dupla de autores concluye que "La principal debilidad del Sistema de Comunicación radica en los aspectos de gestión y en la imposibilidad para institucionalizarlo como parte de una política nacional de desarrollo rural" (Fraser y Restrepo, 1996: 97).

Retrospección (o a lo que le dicen *flashback*): la misteriosa caja de zapatos que guarda parte de una memoria colectiva

La Subcoordinación de Comunicación del IMTA[4] tenía sus oficinas (llamadas Nivel Central, en el SCR) en Jiutepec, Morelos, en donde se instaló a

[3] Alfonso Gumucio-Dagrón (2001) hace una síntesis del SCR del Proderith (con algunos datos que habría que verificar), pero es recomendable.

[4] Actualmente esta subcoordinación ya no existe; en su lugar hay un área denominada Subcoordinación de Comunicación, Divulgación y Cultura del Agua, con un enfoque comunicativo completamente distinto.

partir de 1990. Ahí ocupaba la planta baja de un edificio: la mitad eran oficinas y la otra mitad el área de producción, posproducción y la bodega con el equipo audiovisual. Ahí se encontraba una caja de zapatos con fotografías, arrumbada primero y rescatada por la técnica que se encargaba del control de la videoteca y del registro de todos los "informes de sesiones de aplicación", Elizabeth Peña Montiel. Ella la había resguardado y me la mostró en 2011, aproximadamente. En la caja había fotografías a color, algunas en blanco y negro y también diapositivas. Tomé casi al azar algunas, las digitalicé y se las regresé. Antes de renunciar al IMTA, en 2012, volví a la bodega para revisar la caja de zapatos memoriosa y pude recuperar más de una docena de fotografías en blanco y negro y tres a color, algunas un tanto maltratadas. Sabía que nadie iba a ocuparse de recuperar la memoria del SCR, debido a claras señales de ceguera institucional: la Subcoordinación de Comunicación fue convertida en un departamento de difusión, antes de volverlo nada…

A mediados de los años noventa, por ejemplo, el personal del SCR a nivel central había sido reducido a la mitad, es decir, a 20 personas (Fraser y Restrepo, 1996); para la década de 2010 había menos de diez personas y alrededor de 2022 solo permanecían tres especialistas a lo sumo. Entre 2012 y 2013, el archivo oral que yo había creado y dirigido en el IMTA, desde 1996 hasta 2005, había sido tirado a la basura, con carpetas de transcripciones, descripción de cada proyecto y las cintas de audio (audiocasetes). La videoteca, con más de 1 200 títulos, está en riesgo de desaparecer, dado el nulo interés de las autoridades del IMTA en el periodo de 2018 a 2024. Es una lástima que la memoria audiovisual del sector hidroagrícola de México desde 1978 se pierda porque en esa videoteca no solo se encuentran programas terminados, sino cientos de horas de registros audiovisuales en varios formatos (Umatic de ¾ de pulgada, video 8, Hi8, etc.) que dan cuenta de la historia del desarrollo hidroagrícola, de testimonios campesinos y de muchos otros temas.

El hecho de encontrar fotografías en una caja de zapatos es parecido al que describe Zeyda Rodríguez (2012), aunque en su caso fueron postales y el proceso de afectividad, según la autora, estaba en los mensajes escritos en el reverso de ellas. En mi caso, la afectividad estaba en mi propio conocimiento del contenido, de los lugares y de algunas personas que ahí aparecían: yo había sido contratado por la FAO para participar en el SCR en

1990 y mi primer trabajo de campo había sido en una población de Las Huastecas: Tamuín.

De las fotos recuperadas pude digitalizar 59 a color; las originales estaban impresas en papel mate y brillante; 19 en blanco y negro, tamaño postal, impresas en papel mate, así como ocho diapositivas. Además, recuperé 15 fotografías de varios tamaños impresas (medidas de 20.2 x 12.2 cm a 34.5 x 26.4 cm), algunas en papel mate y otras en papel brillante y tres a color, tamaño postal; 101 fotografías en varios formatos, digitalizadas. Así pues, resulta un aporte minúsculo a la recuperación de esa memoria gráfica del SCR. Tal vez estas fotografías no resuenen en un ámbito mayor y puede que se trate de una reverberación de la memoria colectiva y de una deuda personal por ser yo el depositario de ese cachito de memoria, pero también es una oportunidad para actualizar el conocimiento y no dejar que esa experiencia de desarrollo rural, de una comunicación alternativa, se pierda totalmente. En todo caso, también es un pretexto para presentar un método que puede ser útil para estudiosos relacionados con la investigación audiovisual.

¿Por qué habían sido abandonadas esas fotografías en una caja? ¿Fueron utilizadas en algún momento? ¿Son las que habían sido desechadas? ¿Eran pruebas de impresión, tal vez, las de blanco y negro? Imposible saberlo. ¿Quién las había tomado? Como menciona Peter Burke (2005: 236), para el caso de algunas fotografías, "Su testimonio resulta especialmente valioso cuando los textos son escasos o frágiles". Por ello podemos pensar en estas fotografías halladas como testimoniales, aunque también, como afirma el mismo autor, quizás estas no hayan sido producidas con esa intención. Podemos imaginar el porqué se hicieron tales fotografías, pero no podemos estar seguros de si se trató de un ejercicio personal o un levantamiento de imagen planeado, definido y encargado explícitamente por una institución. Muchas de las fotografías parecen dar cuenta de la labor que se estaba haciendo en el Proderith, pero tal vez respondieron a un impulso personal de los participantes en cada proyecto de registrar ciertos acontecimientos. Un asunto que me queda claro es que no se trataba de hacer un registro etnofotográfico o desde la práctica de la antropología audiovisual. Se trata de fotografías testimoniales. Desde la posición de espectador de la fotografía, queda la sensación de que se trata de "el testimonio de que lo que veo ha sido" (Barthes, 2022: 95).

Siguiendo con Burke, la producción de una fotografía no tiene que poseer la intencionalidad de ser un testimonio visual, aunque sí pueda interpretarse como tal. Y ahí radica el problema: ¿cómo leerlo? Si bien ha habido una serie de autores que comparten sus técnicas y metodologías de interpretación (muchas con base en la semiótica), en este texto quiero presentar una metodología creada paso a paso.

Algunos autores ponen de relieve la importancia del contexto, pero este puede describirse con ciertas limitaciones: una de ellas, por ejemplo, es "la función que pretendía darse a la imagen" (Burke, 2005: 239), lo que, en mi opinión, es imposible de saber con fiabilidad, para utilizar los mismos términos de ese autor. En términos de "fiabilidad", no me convence el asunto de que "El testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual" (Burke, 2005: 239), porque una sola imagen puede dar un elemento para contrastar un discurso fotográfico que pretende otorgar a las imágenes un solo sentido o una significación inequívoca, o un discurso o narración manejado a través de una serie de fotografías. El problema de la fiabilidad, como el de la veracidad y el de la verosimilitud, simplemente no se abordan en este artículo.

Lo interesante de estas imágenes, tomadas como documento testimonial, es que se componen de diferentes datos (Muñoz, 2021): unos se encuentran dentro de la propia imagen, otros en los metadatos y otros fuera de la imagen. En ese sentido, el dato se crea y es, precisamente, por un acercamiento paulatino que se va construyendo, leyendo e interpretando y que, en este caso, tiene que ver con la secuencia narrativa o "convertir en escena un relato" (Burke, 2005: 191), como aplica en el caso de algunas de las fotografías objeto del análisis que presento.

Casi ninguna fotografía de las halladas en la caja tiene más información que la propia imagen, es decir, no se cuenta con ningún "metadato" que permita reconocer qué lugares son, en qué fechas fueron tomadas o por quién.[5] En este caso las fotos deben contar su historia por sí solas y ser interpretadas y clasificadas de acuerdo con el conocimiento que se tiene del Proderith. Si un investigador externo se enfrentara directamente con ellas sería muy difícil explicarlas más allá de los elementos visuales

[5] Excepto en algunas de las fotografías impresas en blanco y negro, en cuyo reverso aparece escrito con lápiz el nombre de la autora: María Inés Roqué y los lugares en las que fueron tomadas.

que ahí aparecen; por ello, es importante el conocimiento del contexto. Además, pude consultar a algunas personas que habían intervenido en los eventos ahí fotografiados: estas personas fueron comunicólogos o antropólogos que habían participado en el Proderith. Es muy cierto lo que apunta Roland Barthes: "la lectura de la fotografía siempre es histórica; depende del 'saber' del lector, igual que si fuera una verdadera lengua, que solo es inteligible para el que aprende sus signos" (Barthes, 1986: 24). Asimismo, acudí a otras fuentes, como algunos de los videos producidos por el IMTA, por lo que pude cruzar cierta información que me permitió un mayor conocimiento de algunas de las fotografías al reconocer lugares, personas, adquirir nombres y, en algunos casos, fechas. También hice una revisión documental, en la que se mencionan actividades y fechas que fueron importantes para definir los datos que presentaré a continuación.

Sobre el método para interpretar un corpus fotográfico que propongo, puedo coincidir con lo que otros autores sugieren, como la lectura denotativa y la connotativa (Corona, 2012; Del Valle, 1993). En el caso del método que propone Félix del Valle, sugiere seguir el "paradigma de Lasswell" que, a mi juicio, no es adecuado. Harold D. Lasswell se refería a un proceso de comunicación de masas en el que lo importante era contestar la siguiente y larga pregunta compuesta: "¿Quién dice qué a quién, bajo qué circunstancias, a través de qué medio, para qué propósito y con qué efecto?" (Lasswell, 1985). Félix del Valle yerra al tratar de equiparar este esquema de comunicación a cinco preguntas: ¿quién?, ¿qué?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?, que son imprescindibles para elaborar una nota informativa, como se sabe al estudiar periodismo, pero que nada tienen que ver con el proceso comunicativo de Lasswell.

Más interesante es el método seguido por Sarah Corona, quien, además de los niveles connotativo y denotativo, introduce el nivel dialógico, es decir, "en identificar el diálogo con otros discursos icónicos y no icónicos, que hacen inteligible a la fotografía" (Corona, 2012: 54), que es precisamente lo que he hecho al buscar información en documentos, testimonios orales, materiales videográficos y mi propia memoria. Debido al espacio de este artículo, el nivel denotativo es mencionado de forma general y he preferido mostrar cómo fui creando mi propio método, a partir de la experiencia vivida en la sistematización, clasificación e identificación de las fotografías y de series fotográficas: "De esta manera, el trabajo de análisis es una especie de adivinanza que implica descubrir

los discursos presentes en la fotografía y rastrear sus relaciones" (Corona, 2012: 62).

En principio, mi conocimiento y participación en el SCR me dio pistas para clasificar, describir e interpretar el contenido fotográfico. Así que el método con el que comencé a trabajar este corpus fotográfico fue orientado por la abducción. Como desconocía las fechas y los lugares específicos, desistí de clasificarlos de esa forma y comencé un juego de agrupación que privilegió la observación de la modernización tecnológica en los instrumentos comunicativos. Pronto abandoné esa senda porque había fotografías que no contenían ningún dato en ese sentido. Concluí que lo mejor sería hacer una clasificación por actividades genéricas observadas, pero también había algunas otras imágenes que merecían una clasificación de acuerdo con su contexto específico y que identifiqué: por ejemplo, una serie de fotografías que pertenecían al mismo evento. Así que algunas las agrupé de esa forma.

Identifiqué también una serie de fotografías que podrían interpretarse como una secuencia. Al abrir la percepción y dejar de pensar en la foto como dato individual y convertirlo en un "enunciado", es decir, en un conjunto de significación mayor, pude hallar que algunas fotografías pertenecían a una secuencia temporal en lugares ubicados en una misma región. De esta forma, del acervo de 101 imágenes, aquí traeré un corpus de 51 fotografías, más una externa, cuya importancia explicaré más adelante.

Las fotografías clasificadas como "trabajo de campo"

El primer grupo de fotografías las clasifiqué como el trabajo de campo del SCR en el Proderith. Se trata de 22 fotografías digitalizadas a color, cuyos autores se desconocen. Por el contenido de las fotografías y por las personas que ahí aparecen fueron tomadas entre 1980 y 1990. Trece de estas imágenes son fácilmente identificables en cuanto al lugar o el proyecto del Proderith donde fueron tomadas debido a varios elementos que ahí aparecen.

En la imagen 1 se observa a cuatro hombres, sentados. El de la derecha es Dionisio Amado Bobadilla, técnico en comunicación en el proyecto Oriente de Yucatán, quien comenzó a trabajar en el Proderith en 1981. Casi fuera de cuadro, a la extrema derecha, se puede ver parte de un rotafolio, una de las primeras herramientas que se utilizaron en el SCR. Desconozco el año y el lugar exacto en donde se tomó la fotografía, pero tuvo

Imágenes 1 y 2. Oriente de Yucatán

Imágenes 3 y 4. Oriente de Yucatán

que ser entre 1981 y 1989. Uno de los enfoques de la comunicación rural era que no necesariamente la tecnología sustituiría el contacto y el diálogo entre el técnico en comunicación, el técnico agrícola (o ganadero o personal de salud) y los campesinos. A veces las reuniones con los campesinos tenían una baja presencia tecnológica, como vemos en esta primera y en una segunda fotografía. En la imagen 2 también aparece Amado Bobadilla, al centro con camisa verde, hablando con un grupo de campesinos. Tampoco se puede ubicar el lugar exacto o la fecha.

La imagen 3 también fue tomada en el Oriente de Yucatán, lugar identificado por los vestidos tradicionales de algunas de las señoras que en ella salen. Al parecer, se trata de una reunión con un técnico, reconocido por la gorra roja y blanca, el reloj de pulsera y zapatos, en un terreno donde se practica la roza, tumba y quema, el sistema de milpa yucateco. En la imagen 4 se observa una reunión con miembros de la Sociedad Cooperativa U Yich Lakin, por el logotipo que aparece pintado en una pared. El Proderith comenzó a trabajar con esta cooperativa en 1989, así que esa fotografía bien puede ser de ese año.

Las siguientes imágenes las identifico en el proyecto Pujal Coy II, que era atendido por la Unidad Regional de Comunicación Tamuín (UCRT), debido a que yo había trabajado en la región, además de que pude reconocer a algunas de las personas que aparecen en las fotos y, también, pude realizar una comparación con imágenes de algunos videos producidos por el SCR: *El sonido local: una experiencia de comunicación rural*, del año 1992 y consultable aquí: https://www.youtube.com/watch?v=spmTPQM-sGI y *La Unidad de Comunicación Rural Tamuín*, sin fecha, consultable en: https://www.youtube.com/watch?v=po7XrIOpSWw. La UCRT estaba en la localidad y municipio del mismo nombre, Tamuín, en el noroeste de San Luis Potosí; pero había unidades locales y comités de comunicación en varios poblados aledaños, como Santa Marta, Aurelio Manrique o La Ceiba, entre otros.

La imagen 5 muestra la palapa y el sistema de sonido instalado en el poblado de Santa Marta, donde hubo un comité de comunicación. La palapa era el punto de reunión de la localidad y fue construida entre 1989 y 1990; fue la primera Unidad Local de Comunicación instalada en Pujal Coy II: "La comunidad bautizó a esta área cubierta para reuniones como

Imagen 5. Pujal Coy II

la palapa, y se refieren a ella con orgullo como la *Palapa Cultural*. Y así nacieron las Unidades Locales de Comunicación (ULC), que agrupan varios comités de comunicación bajo un mismo techo en la comunidad (Fraser y Restrepo, 1996: 49).

Al consultar a Omar Fonseca, antropólogo del SCR que estuvo a cargo del Proyecto Pujal Coy II, este me informa que ese día hubo una visita de un funcionario de la FAO con motivo de la celebración del trabajo de las señoras de Santa Marta y una exposición de fotos de integrantes del Comité de Comunicación. Él me envió algunas otras fotografías que registró de esa actividad (Fonseca, comunicación personal, 3 de septiembre de 2024).

La imagen 6 muestra a un grupo de campesinos que utilizan un papel de rotafolio, posiblemente preparando una presentación durante uno de los talleres que se llevaron a cabo. El lugar es el interior de la UCRT. Esta fotografía puede ubicarse entre 1988 y 1990, ya que la unidad se terminó de construir el 1 de junio de 1988, en una exestación meteorológica que pertenecía a la SARH (Fraser y Restrepo, 1996). Ahí hubo varios talleres de formación de comités locales de comunicación (el 1 de agosto de 1988, en septiembre-diciembre de 1988, en abril y mayo de 1989) y cursos intensivos de producción audiovisual, como el llevado a cabo en mayo de 1990 (Fraser y Nieves, 1992), entre otros posteriores.

La imagen 7 muestra a un integrante de la UCRT haciendo cámara, mientras se construye un camino. He reconocido al técnico campesino que manejaba la cámara (lamentablemente no recuerdo su nombre) y es por ello que pude ubicarlo en el contexto del proyecto Pujal Coy II; esta imagen fue tomada a principios de la década de 1990, época en la que este técnico laboraba en la UCRT.

Imágenes 6 y 7. Pujal Coy II

Imágenes 8 y 9. Pujal Coy II

Las imágenes 8 y 9 presentan un taller de capacitación acerca de las "sesiones de aplicación", es decir, una reunión en la que participaba un grupo limitado de personas; durante la sesión se les entregaba a los participantes una "cartilla" o cuadernillo de consulta y se pasaba un video, con el fin de comentarlo y llegar a acuerdos colectivos. La palapa abierta estaba junto a la UCRT. Podemos observar que el equipo que se utilizaba era una caja de madera con una televisión, un videorreproductor y ambas cosas se conectaban a una batería de auto a falta de luz. El equipo que ahí aparece fue utilizado hasta antes de 1990 (como veremos en el siguiente grupo de imágenes, en el que se abordará la evolución tecnológica en los equipos de aplicación), por lo que podemos ubicar la fecha de ambas entre 1988 o 1989. En la imagen 8 la mujer que aparece de pie, vestida de color azul, es, precisamente, Elizabeth Peña, quien me mostró la caja de fotografías. La mujer sentada, con un suéter morado, casi en el centro de la foto, era una técnica de la UCRT, Marta Abundis. Sobre los pupitres de los participantes se pueden apreciar las "cartillas", con portadas de color amarillo, que contenían información complementaria a la que aparecía en el video.

Podemos ubicar la imagen 9 en el proyecto Pujal Coy II al comparar varios elementos con la 8: la construcción que ahí aparece, es decir, la palapa abierta de la UCRT; las tres personas que salen en la foto también lo hacen en la imagen 8, sentados en los pupitres. La persona al centro de la foto, con gorra, aparece sin chamarra en la imagen 8. Por el equipo utilizado y, al cruzar la información con algunas fechas de este tipo de talleres realizados, me inclino a pensar que se trata del que se llevó a cabo en abril y mayo de 1989 (Fraser y Nieves, 1992). Lo anterior se corrobora porque en ambas fotografías, pegado a la pared, aparece un mueble de madera

con un filtro de cantera, una tecnología para consumo de agua limpia que fue impulsada en Pujal Coy II a través de materiales en video, el primero de ellos producido en 1989.[6]

Las imágenes 10 y 11 dan cuenta de la instalación de un aparato de sonido en la colonia 18 de Marzo, en el municipio de Rosamorada, Nayarit. El proyecto fue conocido como El Bejuco. Se trata de una minisecuencia, en la que se instala, en el techo de la comisaría ejidal, un poste con un aparato de sonido. En el Proderith los proyectos que más fueron sistematizados y de los que hay más información fueron los de Pujal Coy II y Oriente de Yucatán, de los demás hay muy poca información recuperable. El único dato que tengo para ubicar la temporalidad de estas fotos es el cartel que aparece en una caseta, en la imagen 11, en donde se muestra que Ernesto Zedillo era candidato a la presidencia. Por eso mismo se puede ubicar la secuencia fotográfica en 1994. La camioneta roja con caseta que aparece en la imagen 10 se utilizaba para hacer trabajo de

Imágenes 10 y 11. El Bejuco, Nayarit

[6] Omar Fonseca Moreno (1989). *Filtro de cantera*. México: Unidad de Comunicación Rural Tamuín/IMTA.

campo en los proyectos del Proderith y tiene el primer logotipo del IMTA y de la SARH.[7]

No pude identificar los lugares donde fueron tomadas las siguientes imágenes. En ellas se puede ver la evolución en los equipos utilizados para transmitir videos. En las imágenes 12, 13 y 17, aparecen las cajas que originalmente fueron diseñadas para transportar una televisión, una videocasetera, una planta de luz y los cables necesarios. Estas cajas, que pesaban entre 60 y 70 kilos, eran conocidas como "Módulos beta"; en entrevista con un técnico en comunicación, este se expresaba de ellas de la siguiente manera: "Así tenía que sacar todas sus cajas, una cajota como mago, sacaba su video, su apagador, sus cables, su casete, o hasta baterías, sacaba de sus cajas" (entrevista a Amado Bobadilla, intervención de José Luis Meléndez, técnico en comunicación nivel central, Tizimín, 17 de abril de 1996). A continuación haré algunos comentarios sobresalientes de cada imagen.

La imagen 12 tiene un formato cuadrado, distinto a las demás, que son de tamaño postal. De acuerdo con lo dicho anteriormente, debió haber sido tomada en la década de 1980. Recargado en un poste, casi al frente de la reunión y a la altura de la muchacha que opera el módulo de aplicación, se encuentra un técnico en comunicación del SCR nivel central, Lázaro Cano. Tuve la fortuna de contactarlo, mandarle la fotografía

Imagen 12. Ejido Magdaleno Aguilar, municipio de Bustamante, Tamaulipas

[7] Casi podría asegurar que el autor de esta minisecuencia fue Fernando Leyva, encargado del proyecto El Bejuco.

y pedirle que me dijera qué le evocaba. Además de determinar el lugar exacto y el año, para mi suerte Lázaro resultó muy memorioso, ya que su respuesta fue la siguiente:

> Se trata de una sesión de aplicación en un ejido del área de expansión inmediata del proyecto Tantoán-Santa Clara,[8] en el ejido Magdaleno Aguilar, el año es 1984. La sesión es conducida por una jovencita reclutada por el proyecto FAO y la Unión de Ejidos Camino a la Liberación del Campesino. Espero te sirvan los datos […] Inicios de las actividades de la Unidad Regional de Comunicación, también. La joven formó parte de la Unidad Local de Comunicación del ejido Magdaleno Aguilar. Como el poblado no contaba con energía eléctrica, el módulo funcionaba con una planta de luz, que tenía que estar retirada del lugar (25 a 30 metros) para que [el] ruido no interfiera con el video […] Esta foto marca el cambio del blanco y negro a color en cuanto a las aplicaciones se refiere; otro cambio es en el sentido que se deja de utilizar la planta de luz y el módulo de aplicación se alimenta con una batería de 12 VCD que, mediante un inversor de corriente, se cambia a CA de 110 V; con ello, el peso del módulo se disminuye de 50-60 kilos a 25-30 kilos aproximadamente (Lázaro Cano, comunicación personal, 20 de junio de 2024).

Era muy frecuente, cuando se hacían sesiones de aplicación, que acudieran los niños a ver el "cinito" o la "tele". En varias ocasiones, durante el trabajo de campo, los niños se apostaban en primera fila (véase imagen 13). También aquí vemos el uso de la batería para la energía que alimenta al equipo y el tamaño de la caja.

Imagen 13. Lugar desconocido

[8] El proyecto Tantoán-Santa Clara fue uno de los sitios piloto para el desarrollo del Proderith y luego fue cambiado por el de Pujal Coy II al expandirse el área de influencia.

Imágenes 14 y 15. Lugar desconocido

La imagen 14 fue tomada en el interior de una vivienda o una oficina. No aparecen los módulos de aplicación, sino una videocasetera, un televisor y, debajo, un amplificador de sonido conectado a otro aparato, detrás del sujeto que aparece en esta. Junto a este aparato hay un tocadiscos. Tal vez pueda tratarse de una unidad local de comunicación, pero no hay más información.

En la imagen 15 me inclino a pensar que se trata de un curso de capacitación para comités de comunicación, debido al salón cerrado con varios materiales sobre las mesas. Si continuamos observando las características tecnológicas, encontramos que este módulo de aplicación ha dejado de utilizar la batería y tiene un tomacorriente, además de una videocasetera de video 8. Según un técnico en comunicación, José Luis Meléndez, estos módulos eran llamados "2000" y empezaron a utilizarse desde 1990 (entrevista a Amado Bobadilla, intervención de José Luis Meléndez, técnico en comunicación nivel central, Tizimín, 17 de abril de 1996).

Por el plano cerrado de esta imagen, no aparece mucha información que pueda ubicarnos en tiempos y lugares. Por el fenotipo de los dos personajes principales que aparecen volteando el rostro tres cuartos, un hombre y una mujer, podría pensarse que se trata de mayas, lo que ubicaría la fotografía dentro del grupo de Oriente de Yucatán, aunque también puede ser una especulación.

La imagen 16 se tomó en una sesión de aplicación. Lo más probable es que esta haya sido capturada en la primera mitad de la década de 1980, por el Módulo Beta que aparece, si tomamos en cuenta la información proporcionada por Lázaro Cano acerca del cambio y aligeramiento de los módulos de aplicación.

Imagen 16. Lugar desconocido

Imagen 17. Lugar desconocido, clasificada como "trabajo de campo"

Imagen 18. Lugar desconocido, clasificada como "trabajo de campo"

Podemos deducir que la imagen 17 fue tomada entre 1990 y 1994 por el equipo que ahí aparece y que se trata de una sesión de aplicación. La fecha de 1994 es porque ese año concluyó la segunda etapa del Proderith.

Los llamados Módulos Beta fueron utilizados hasta 1990 (con las modificaciones incorporadas en 1984, como hemos visto), cuando se construyeron los Módulos 2000, que ya eran más livianos y que utilizaban una videocasetera de video 8, haciéndolos más transportables al pesar 30 kilos. Con esta información podemos colegir que las imágenes 12 y 16 corresponden a la década de 1980, mientras que las 13 y 17, a la de 1990.

En cuanto a la imagen 18, aparece una de las herramientas de comunicación que se utilizaban en las reuniones entre los técnicos y los campesinos o en las sesiones de aplicación: el rotafolio. Por el contenido de la página escrita a mano y puesta sobre la base del rotafolio, se trataba de una reunión en la que se estaban revisando los proyectos comunitarios y, por la información que ahí aparece ("Electrificación se realiza en 1992"), se puede saber que la imagen fue tomada entre 1992 y 1994, fecha en que concluyó la segunda etapa del Proderith. En esa foto, debajo de la página escrita a mano que parece estar leyendo un campesino, se ve un mapa. El

contorno que apenas puede apreciarse asemeja la figura del área delimitada como el proyecto Oriente de Yucatán; sin embargo, no hay corroboración de este dato. En la fotografía, de espaldas, aparece una persona calva con camisa azul, que parece ser o un funcionario o un técnico; mera especulación.

Las fotografías clasificadas como "La secuencia Tamuín": una reconstrucción de hechos

Otro grupo de imágenes que pude identificar en cuanto a un lugar en concreto y el año en el que fueron tomadas presenta una característica peculiar: se trata, más que de un conjunto, de una secuencia registrada en el marco de la UCRT en el proyecto Pujal Coy II. Al revisarla más detalladamente, caí en cuenta de que se trataba no de una secuencia, sino de dos. Lo que unió a estas dos secuencias fue, entre otros elementos, una fotografía que encontré en mi propio archivo digital de forma más o menos azarosa.

Una fotografía fuera de las secuencias

Existe una fotografía que no está considerada en el corpus recuperado, ya que no pertenecía al material encontrado en la caja, sino que había llegado a mis manos, ya digitalizada, por otras circunstancias.[9] Es la clásica imagen del grupo capacitador y de los capacitados en un taller en la UCRT con un tema no especificado. No he encontrado referencias sobre este taller en particular en los documentos revisados y cuando contacté y pregunté acerca de esa foto a dos personas que participaron en él y que ahí aparecen, no recordaron el tema ni la fecha exacta,[10] solo el año: 1992. En ella aparecen nueve personas que también lo hacen en una o dos de las se-

[9] Con motivo de los 25 años del IMTA (2011), hice un recuento del personal que había participado en el SCR y solicité que me fueran enviadas fotografías para incluirlas en una presentación musicalizada con "With a Little Help from my Friends", interpretada por Joe Cocker, que fue proyectada en un acto conmemorativo. La imagen de marras me llegó en esa ocasión.

[10] Las personas consultadas fueron dos que aparecen en la imagen 19, Luz Elena Vargas y Omar Fonseca; en ambos casos a través de comunicación personal (20 de junio de 2024). Lamentablemente tampoco Alberto Troilo ni Luis Masías pudieron recordar más nombres, a consulta expresa directa y por una "cadena de correos electrónicos".

Imagen 19. Curso de capacitación en la UCRT (1992)

cuencias fotográficas revisadas más adelante, lo que indica que ocurrieron los tres eventos en un mismo lapso, es decir, en días contiguos, aunque no se puede reconstruir el orden secuencial ni temporal por las fotografías ni por la información obtenida. Un dato, que se ofrece en el conocimiento del contexto, es que algunas personas que aparecen en las imágenes pertenecían al SCR nivel central y algunas de ellas tenían responsabilidades directivas, lo que les impedía permanecer periodos prolongados en campo.

De izquierda a derecha, de pie: Luis Masías (consultor FAO), Alberto Troilo (consultor FAO), dos personas no identificadas, Marieliana Montaner (consultora FAO-IMTA), dos personas no identificadas, Rosy (con un niño en brazos), María de Jesús (detrás), un técnico de comunicación del ejido Venustiano Carranza (véase la imagen 19), Jorge Martínez (coordinador de Comunicación del IMTA, asomando la cabeza al fondo), persona no identificada, Andrés del ejido Nueva Unión, Omar Fonseca (antropólogo del IMTA); abajo: persona no identificada, Aída Albert (experta nacional FAO); detrás de ella, Santiago Funes (coordinador de los proyectos FAO), Luz Elena Vargas (secretaria técnica en el IMTA); detrás de ella, Marta Abundis (técnica de comunicación de la UCRT), Ángeles Navarro (becaria FAO) y don Ricardo (chofer).[11] El gran ausente, pero también presente, el fotógrafo (quien, por cierto, es desconocido).

[11] Un agradecimiento a Omar Fonseca, quien ayudó a identificar a las personas de esta foto (comunicación personal, 20 de junio de 2024). También agradezco a María Inés Roqué, quien me indicó que no era la autora de esta fotografía (comunicación personal, 24 de junio de 2024) y que, por ello, tuve que desechar la hipótesis de que ella era una de las fotógrafas desconocidas de las secuencias que aquí menciono. No obstante, al ver la primera secuencia de la que hablaré, me aparece Manuel Calvelo, ¿es acaso el fotógrafo?

La conformación de dos secuencias

Identifiqué 29 fotografías que tenían afinidad por varios elementos. En primer lugar, por el soporte material; luego, por el contenido: las personas que aparecían en ellas repetidamente; y porque unas fotografías a color también estaban tomadas en los mismos lugares y con las mismas personas que aparecían en las de blanco y negro y, en algunos casos, había tomas a contracampo. Sin embargo, al observar con más acuciosidad, supe que ese grupo de imágenes podía dividirse en dos secuencias: una referida al poblado de Aurelio Manrique (a una hora de distancia en auto desde Tamuín) y otra al de La Ceiba (a 25 minutos en auto también desde Tamuín). Lo que es imposible saber, con la información contenida en ambas secuencias, es cuál ocurrió primero y cuál después: sucedieron en días distintos, por la vestimenta de las mismas personas que aparecen en una o en otra; ambas secuencias son de 1992.

La primera secuencia: Nuevo Centro de Población Ejidal Aurelio Manrique

Esta secuencia tiene 22 imágenes que fueron tomadas por dos fotógrafos distintos. Podemos saber esto por el soporte fotográfico: dos cámaras usadas simultáneamente en el mismo acto, una con rollo en blanco y negro (doce imágenes) y otra con rollo a color (diez imágenes). En las imágenes de esta secuencia aparece solo una persona con una cámara; en la 24, a color, podemos observar a Luis Masías, por lo que es el único autor del que tenemos certeza; él registró las fotografías en blanco y negro y aparece tomando una. Carecemos del conocimiento de la identidad del otro fotógrafo. Una nota rápida al respecto: cuando vi por primera vez las fotografías a color y las mostré, alguien (no recuerdo quién) del SCR me dijo que el fotógrafo había sido Omar Fonseca, lo cual puede justificarse al revisar la imagen 19, fuera de la secuencia, en la que tiene una cámara colgando de su cuello; sin embargo, en la imagen 20 no trae la cámara consigo. Además, el propio Fonseca asegura no haberlas tomado él (comunicación personal, 24 de junio de 2024). Entonces, ¿quién fue el otro fotógrafo en esta secuencia?[12] Las imágenes de la secuencia por sí solas

[12] Estas secuencias fotográficas pueden dar cabida a una novela de suspenso por buscar a los fotógrafos. Rápidamente explico: en la segunda secuencia identifiqué a una persona que no había aparecido en ninguna otra fotografía (como buen fotógrafo): María Inés

no revelan la identidad del segundo fotógrafo. A continuación presentaré dos narraciones de la misma secuencia: la fotográfica y la reconstrucción escrita.

La voz de las imágenes

Con las salvedades mencionadas, presento la secuencia completa, en un orden hipotético, dejando, en primer término, que las imágenes cuenten una historia por sí solas.

Imagen 20. Autor: Luis Masías

Imagen 22. Autor: Luis Masías

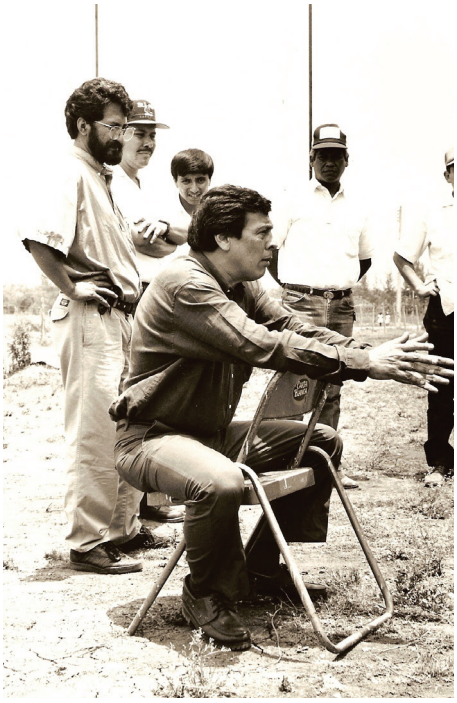


Imagen 21. Autor: Luis Masías

Roqué. Pensé que ella podía ser la autora de la foto fuera de las secuencias y de las fotos en color. Pero, mediante comunicación con ella (comunicación personal, 24 de junio de 2024), afirmó que las fotos de la secuencia Tamuín no las había hecho ella.

Imagen 23. Autor: desconocido

Imagen 24. Autor: desconocido

Imagen 25. Autor: Luis Masías

Imagen 26. Autor: Luis Masías

Imagen 27. Autor: Luis Masías

Imagen 28. Autor: desconocido

Imagen 29. Autor: desconocido

Imagen 30. Autor: Luis Masías

Una reconstrucción imaginada

La historia que cuentan las fotografías es muy sencilla: la llegada al Nuevo Centro de Población Ejidal Aurelio Manrique, en 1992, donde se inauguraría la unidad local, puesta en marcha por la UCRT. La unidad contaba con equipo de aplicación y con un sonido local. En una carreta llegan algunas personas, entre las que están el coordinador de Comunicación del IMTA, Jorge Martínez; el oficial de la FAO, Santiago Funes; un directivo de la Comisión Nacional del Agua (CNA), Fernando Rueda Lujano, con una gorra; detrás de ellos, una persona cuya identidad no se distingue (imagen 20). Hay una plática preliminar (imágenes 21 y 22) del oficial de la FAO con el directivo de la Unión de Ejidos Camino a la Liberación del Campesino, Gabriel Anaya Fernández, con quien se había estado trabajando para impulsar el Proderith en el Proyecto Pujal Coy II y que aparece sentado junto al ingeniero Rueda (imagen 22). En la imagen 23 aparecen Martínez, Manuel Calvelo, Marta Abundis, Funes, Rueda y personas de la localidad. Atrás, en segundo plano y de pie, aparece Luis Masías, con su cámara.

Posteriormente comienza el acto de inauguración, en el que habla José Santiago, de la Unidad Local de Comunicación de Santa Marta (el ejido de *la Palapa Cultural*), y a su lado se encuentra Víctor Olguín, del Comité de Comunicación Aurelio Manrique. Entre los asistentes hay personas del poblado, personal del IMTA y de la FAO, miembros de la UCRT y del comité de la unidad inaugurada, como María del Carmen Fernández, quien al final del evento aparece, con otras jóvenes y con José Santiago, delante de la unidad (imagen 28).

En el discurso de José Santiago se nombran al dirigente de la Unión de Ejidos y al oficial de la FAO, Funes, quienes se levantan y pasan al fren-

te. Este último dirige unas palabras en el interior de la unidad, junto con Marieliana Montaner y con la presencia, sobre todo, de mujeres y niños, que dan la espalda a las ventanas de la unidad (imagen 27). En la imagen 25 hay dos personajes no identificados de la imagen 19, que seguramente pertenecían a la FAO y, cerca de la puerta de la unidad, Luz Elena Vargas. En la 26, junto a Santiago Funes, está Marieliana Montaner. Todos ellos aparecen juntos en la imagen 19 y eso da la pista para colegir que las secuencias de Tamuín y esa pluricitada foto fueron tomadas en el mismo lapso. El acto termina con la concentración de los asistentes en el exterior (imagen 28)[13] y, posteriormente, una comida en una palapa, adonde acude la gente del poblado. Por cierto, en unas fotos aparece el equipo de producción audiovisual: en la 29 hay una persona con un micrófono, en primer plano, y en la 30, en el margen izquierdo y recortado (a sangre), se ven un tripié y una cámara de video.[14] En esa misma foto, en el extremo izquierdo de la mesa, aparece Epitacio Martínez, presidente de la Unidad Local de Comunicación de Santa Marta. ¿Así, esta historia podría ser contada tan simple? ¿Es un acontecimiento intrascendente? En un contexto mayor, en el que las fotografías son testigos con voz propia, actúan en varias dimensiones: impulsan el recuerdo, agitan la memoria, recrean experiencias y, en este caso, también ayudan a identificar piezas de un rompecabezas del que habría mucho más que contar.

Segunda secuencia: Nuevo Centro de Población Ejidal La Ceiba

Esta segunda secuencia se conforma de diez fotografías, ocho de ellas en blanco y negro y dos a color. Por la información que tenemos, sabemos que el autor de las fotografías en blanco y negro es Luis Masías. El lugar es el Nuevo Centro de Población Ejidal La Ceiba, cercano a la UCRT. Desconozco si esta secuencia fue antes o después de la anterior y las imágenes no nos lo comunican, pero nos indican otras cosas.

[13] Varias de las personas de las unidades locales fueron identificadas al confrontar las fuentes, es decir, consultando un video de aquellos años que se encuentra en la videoteca del IMTA y también aquí: https://www.youtube.com/watch?v=spmTPQM-sGI.

[14] Pudo haber sido registrado por la UCRT, lo más probable, pero siempre había copia de los materiales producidos por las unidades regionales en la videoteca del IMTA. ¿Los registros originales se perdieron?

La voz de las imágenes

La secuencia reconstruida se presenta a continuación a través de las imágenes.

Imagen 31. Autor: Luis Masías

Imagen 32. Autor: Luis Masías

Imagen 33. Autor: Luis Masías

Imagen 34. Autor: Luis Masías

Una reconstrucción imaginada

La visita a La Ceiba tal vez fue como parte de un recorrido para mostrar los lugares donde había actividades de comunicación a los funcionarios visitantes. Las fotos muestran cómo se instala un techo junto a una casa, cómo se recibe al representante de la FAO y luego, al interior de la carpa, hay una reunión con la población y una mesa al frente con los funcionarios. En la imagen 34 aparece un personaje con unas tijeras y Funes tomando un listón con una flor; parecería que están cortando un listón inaugural: si tal hipótesis es correcta, se trataría de la inauguración de la Unidad Local de Comunicación o del Comité de Comunicación de La Ceiba. Las unidades locales tenían equipo de reproducción de materiales, no para producción. En la imagen 32, entre la gente, hay una persona que no había aparecido antes (de ahí mi probadamente falsa hipótesis de que era la fotógrafa de la secuencia anterior, en color): me refiero a María Inés Roqué, quien aparece con una falda larga, entre Marta Abundis y Marieliana Montaner, las tres de espaldas a la cámara. Ella sale también al frente de la imagen 31, de espaldas. Como las personas del IMTA y de la FAO aparecen con ropa distinta a la de la secuencia anterior, infiero que esta visita se realizó antes o después de aquella. En la imagen 34 hay un tripié y se alcanza a ver una cámara de video; y en la 33, detrás de Funes, aparece el técnico de la UCRT (véase imagen 7) con la cabeza agachada, tal vez haciendo video y, en el margen derecho, parte del mismo micrófono que aparece en la imagen 29. Es decir, también existe un programa o al menos los registros videográficos de este evento. Lo cierto es que ambas secuencias muestran la visita de funcionarios a poblaciones que pertenecían al proyecto Pujal Coy II y el recibimiento cálido de la gente de ambos poblados. En las historias locales estas fotografías podrían cobrar más sentido: un acontecimiento para la población de Aurelio Manrique y de La Ceiba, la visita de funcionarios y la inauguración de sendas unidades locales de comunicación (si aceptamos la hipótesis que he dado líneas arriba). No obstante, queda la interrogante acerca del autor o autora de las fotografías a color.

El método

Cuando trabajamos con imágenes se abre toda una posibilidad y un abanico de formas de clasificar, analizar e interpretar. Aquí he mostrado un método particular (sin pretensiones teóricas) que puede ayudar en la clasificación e interpretación de imágenes. Un aspecto que debe tomarse en

cuenta cuando tenemos un corpus de imágenes es que no basta con leer cada fotografía aisladamente, sino tratar de encontrar secuencias. Aquí he ensayado algunas: secuencias por lugares, por tipo de tecnología audiovisual, por personajes y acciones. Dos factores facilitaron la identificación de lugares y fechas: la memoria y la experiencia personal al haber participado en el Proderith y haber convivido con muchas personas que aparecen en las fotografías, además de la ventaja de haber podido contactar a algunas de ellas. Hay un factor más, no exclusivo de este caso que presento: la confrontación de fuentes. La consulta a videos y documentos producidos en los lugares y fechas fue sustancial para obtener algunos elementos que agregan a la descripción de estos materiales.

En pocas palabras, ¿cuál fue el método que seguí? Podríamos decir que esta sopa de gazpacho (Raymundo Mier *dixit*) se trató de: a) observación meticulosa de cada fotografía y en su conjunto; b) identificación de personas con sus nombres, utilizando mi experiencia personal y mi memoria, ya que trabajé con varias de ellas y mi primer trabajo de campo, por 1990, fue en la misma zona; c) identificación de lugares, tanto recordando, como por letreros que aparecen en las fotografías; d) comparación de fuentes: revisión de videos producidos en esos mismos años relativos al proyecto Pujal Coy II, que se encuentran en la videoteca del IMTA y que están disponibles a través de la internet;[15] e) ordenación de la secuencia fotográfica y separación de los materiales; f) entrenar la mirada para identificar secuencias (enunciados fotográficos); g) consulta de fuentes secundarias tanto documentales como videográficas; h) consulta directa con algunas personas que participaron en los proyectos de referencia o que aparecían en las imágenes; i) reconstrucción de los hechos plasmados en las secuencias fotográficas, es decir, observar las fotos en tanto que narraciones y buscar, en los datos externos a ellas, coherencia para realizar una posible –o imaginada– secuencia de hechos. Algo que no puedo omitir es el buscar la recuperación de una memoria que se encuentra dispersa, en la que hay lugares, acontecimientos y personas que actúan, de vez en vez, como resortes de recuerdos, como esa bisagra que rechina y que te recuerda que hay que aceitarla.

[15] Se trata de los materiales que mencioné antes en este mismo artículo. Se encuentran alojados en el canal de *YouTube* "Comunicación para el desarrollo en Centroamérica y México", que creé hace varios años.

Colofón

Los nombres que he incluido a lo largo de este artículo tal vez no tengan resonancia para los lectores. Sin embargo, en un proceso de memoria colectiva y de recuperación de acciones en el marco del SCR del Proderith, es importante dar reconocimiento a las personas que aparecen en los grupos de imágenes y darles presencia, como parte de una experiencia colectiva de comunicación rural e integrar un equipo de un esfuerzo continuado por décadas. El ejercicio que propongo en este escrito puede ser un método viable para la interpretación de fotografías de archivos diversos y el objetivo ha sido mostrar cómo pueden reunirse algunas piezas del gran rompecabezas de una memoria colectiva, siempre a través de las imágenes, de las secuencias narrativas y del conocimiento y de la imaginación del propio observador. Y no olvidemos: la nostalgia. Probablemente este artículo no hubiera sido escrito sin ella.

Agradecimientos

Un reconocimiento a todos los colegas que participaron en el SCR desde el nivel central (y que por ignorancia, por ser de distintas épocas y por no llegar a conocer a muchos, seguramente omitiré algunos nombres): Jorge Martínez Ruiz, Santiago Everest Funes (†), Manuel Calvelo, Alejandro Aura (†), Luis Masías, José Luis Martínez Ruiz, Marieliana Montaner, José Luis Meléndez Vega (†), María Inés Roqué, Sergio Sanjinés, Edgar Valenzuela, Rafael Baraona (†), Pablo Ildefonso Chávez Hernández, Humberto Luna, Mercedes Escamilla Alcocer, Lázaro Cano Bravo, Francisco Carrillo Ramírez (†), Omar Fonseca Moreno, Roberto Menéndez Frione, Georgina Avilés, Claudia Espinosa García, Fernando Leyva Calvillo, Alberto Troilo, Arnoldo "el Gaucho" Korenfeld (†), Hermenegildo Alejandro Cisneros (†), Luz Elena Vargas Suárez, Carlos Peña Montiel, Elizabeth Peña Montiel, Arturo Nava Ayala, Arturo Brizuela Mundo, Aída Albert, Esther Padilla Calderón, Bernardo Ávila, Guillermo Hernández, Marco Antonio Sánchez Izquierdo, Emilio Cantón, Marisa López Santibáñez, Ricardo Ávila Ponce, Joel García Olvera, Gemma Cristina Millán Malo, Carmen Salazar, Marcos Estrada, Mónica Gutiérrez Garduño, Jaime Suaste Aguirre. Algunos efímeros: Elías Levin, Juan Gabriel Sanz, Salvador Ávila, Javier Corona, Laura Martínez, Ángeles Navarro, Marcos Miranda, Héctor Sandoval Sabido.

Bibliografía

Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

— (2022). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ciudad de México: Paidós.

Calvelo Ríos, J. Manuel (1998). "La pedagogía masiva multimedial", *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, vol. XXVIII, núm. 4, pp. 197-205.

— (2013). "Comentarios sobre los modelos y la práctica de comunicación para el desarrollo", en Carmen Castillo Rocha, Daniel Murillo Licea y Roxana Quiroz Carranza (eds.). *Comunicación y desarrollo en la agenda latinoamericana del siglo XXI. Fundamentos teórico-filosóficos*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 85-118.

Corona Berkin, Sarah (2012). "Guía para el análisis visual del sujeto político. La fotografía étnica", en Sarah Corona Berkin (coord.). *Pura imagen*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 48-66.

De Almeida Callou, Manuela Rau (2010). "El proyecto Proderith: un caso de comunicación para el desarrollo participativo". *Congreso Euro-Iberoamericano de Alfabetización Mediática y Culturas Digitales*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Del Valle Gastaminza, Félix (1993). "El análisis documental de la fotografía", *Cuadernos de Comunicación Multimedia*, vol. 2, pp. 33-43.

Food and Agricultural Organization (2009). *La FAO en México. Más de 60 años de cooperación. 1945-2009*. México: FAO.

Fraser, Colin y Nieves Martínez (1992). *Transferencia de un sistema de comunicación a las organizaciones campesinas. Segundo estudio de caso del Sistema de Comunicación Rural para el Desarrollo del Trópico Húmedo de México*. Roma: FAO.

— y Sonia Restrepo Estrada (1996). *Comunicación para el desarrollo rural en México en los buenos y en los malos tiempos*. Roma: FAO.

Gumucio-Dagrón, Alfonso (2001). *Haciendo olas. Historias de comunicación participativa para el cambio social*. Nueva York: The Rockefeller Foundation.

Lasswell, Harold D. (1985). "Estructura y función de la comunicación en la sociedad", en Miquel Moragas Spá. *Sociología de la comunicación de masas*, t. II. Barcelona: Gustavo Gili.

Muñoz-Jiménez, José (2021). "Fotografía documental y antropológica en la encrucijada del siglo XXI", *Revista Inclusiones*, vol. 8, núm. especial, pp. 181-201.

Murillo Licea, Daniel y Jorge Martínez Ruiz (2010). "Comunicación para el desarrollo en México: reflexiones sobre una experiencia en el trópico húmedo", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XVI, núm. 31, pp. 201-225.

Rodríguez Morales, Zeyda (2012). "La imagen de las mujeres en postales de la primera mitad del siglo xx en México y su relación con la identidad y la afectividad", en Sarah Corona Berkin (coord.). *Pura imagen*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 225-264.

Filmografía

IMTA (1992). *El sonido local: una experiencia de comunicación rural*. Instituto Mexicano de Tecnología del Agua. https://www.youtube.com/watch?v=spmTPQM-sGI

— (s/f). *La Unidad de Comunicación Rural Tamuín*. Instituto Mexicano de Tecnología del Agua. https://www.youtube.com/watch?-v=po7XrIOpSWw.

Fonseca Moreno, Omar (1989). *Filtro de cantera*. Unidad de Comunicación Rural Tamuín, IMTA (video de archivo).

Navarrete Pellicer, Sergio y Mariano Báez Landa (2023). *Conferencia de Manuel Calvelo Ríos/Comunicación y cambio social*. Seminario RIAV, 23 de febrero de 2023, CIESAS. https://www.youtube.com/watch?v=pP-CjSMwiw1Q&list=PLpB7rn4NTStqK3dNQA5O42Gxi8GPpq_Q6&index=15

Daniel Murillo Licea es doctor en Ciencias Sociales, comunicólogo, editor, escritor y fumador. Desde 1990 ha realizado proyectos relacionados con las ciencias sociales y el agua; apoyó procesos de capacitación a indígenas en el uso del video comunitario, por invitación de la UNICEF Guatemala, en 2015. Es miembro fundador (1996) de la Red de Investigadores Sociales Sobre el Agua (RISSA) y participa en la Red de Investigación Audio Visual del CIESAS (RIAV). Actualmente coordina el Seminario Permanente Agua y Cultura y es responsable de la línea Agua, sociedad, cultura y ambiente del posgrado en Antropología del CIESAS, CDMX. Desarrolla investigaciones sobre agua, política hídrica y pueblos indígenas y, junto con Los Tlacuaches Eléctricos, desarrolla una investigación acerca del *rock* y los movimientos sociales

DOSIER

LO PRIETO: ANTIRRACISMO, DISIDENCIA SEXOGENÉRICA Y AUTORREPRESENTACIÓN EN EL TRABAJO DE DOS ARTISTAS VISUALES MEXICANOS

LO PRIETO: ANTI-RACISM, SEX-GENDER DISSIDENCE, AND SELF-REPRESENTATION IN THE WORK OF TWO MEXICAN VISUAL ARTISTS

Itza Amanda Varela Huerta *

Resumen: Discutiré desde los estudios culturales los conceptos de antirracismo,[1] disidencia sexogenérica y de autorrepresentación de poblaciones racializadas como prietas a partir de la obra/palabra de Mar Coyol (Estado de México, 1994) y Fabián Cháirez (Chiapas, 1987). Sus obras han sido expuestas en diferentes recintos de la alta cultura mexicana y en espacios independientes. Presento la discusión sobre el contexto de producción, un análisis a partir de la palabra de los artistas y una reflexión en torno al racismo, el antirracismo, la autorrepresentación y lo cuir. La metodología se basó en observación etnográfica en exposiciones y muestras de arte de Coyol y Cháirez durante junio de 2024 en la Ciudad de México, entrevistas semiestructuradas con los artistas, revisión bibliohemerográfica y etnografía en redes sociodigitales.

[1] Sugiero revisar dos trabajos sobre visualidades, arte y antirracismo vinculados con perspectivas como CARLA y LAPORA para comprender cómo se trabajó desde esas lecturas el antirracismo. El primero de ellos es Carlos Correa Angulo (2024). "'La enunciación antirracista' en las practicas artísticas en Colombia: diálogos e in-comprensiones en la investigación colaborativa", *Boletín de Antropología*, 39(67), pp. 59-89. https://doi.org/10.17533/udea.boan.v39n67a5; Maria Ortega-Dominguez (2018). "Unveiling the Mestizo Gaze: Visual Citizenship and Mediatised Regimes of Racialised Representation in Contemporary Mexico". Tesis de doctorado. Loughborough: Loughborough University. https://doi.org/10.26174/thesis.lboro.10294940.v1

* Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 183-214
Recepción: 22 de septiembre de 2024 • Aceptación: 02 de mayo de 2025
https://encartes.mx

Palabras claves: antirracismo, disidencia sexogenérica, raza, arte LGBTTIQ+, autorrepresentación.

LO PRIETO: ANTI-RACISM, SEX-GENDER DISSIDENCE, AND SELF-REPRESENTATION IN THE WORK OF TWO MEXICAN VISUAL ARTISTS

Abstract: Drawing on a cultural studies perspective, this article explores anti-racism, sex-gender dissidence, and the self-representation of populations racialized as *prietas* [dark-skinned] in the works and words of Mar Coyol (State of Mexico, 1994) and Fabián Cháirez (Chiapas, 1987). Works by the two artists have been exhibited at major art institutions and independent galleries in Mexico. Besides delving into the context of their production, the analysis uses the artists' own words to reflect on racism, anti-racism, self-representation, and queer theory. It draws on ethnographic observation at Coyol and Cháirez exhibitions and shows in Mexico City in June 2024, semi-structured interviews with the artists, a literature review, and an ethnographic study of social media.

Keywords: anti-racism, sex-gender dissidence, race, LGBTTIQ+ art, self-representation.

> *Jotería*. I.1.f. Mx. Objeto ridículo, cursi. Pop; 2. Mx. Acto propio de un hombre homosexual sumamente amanerado. pop.
>
> *Diccionario de americanismos*
>
> de la Real Academia de la Lengua Española

INTRODUCCIÓN

En este texto haré un análisis desde los estudios culturales con mirada interseccional de la relación entre raza, arte, población LGBTQ y subjetividades políticas. Por eso, parto de la explicitación de mi trabajo situándolo en los debates con bibliografía y trabajos intelectuales, artísticos, políticos y académicos de personas del sur global. Este artículo trabaja la noción de contextualización radical (Grossberg, 2016) para pensar la palabra y la obra de los artistas mencionados; en ese sentido procura un trabajo analítico con información etnográfica y analiza el contexto de producción del discurso sobre lo prieto leyendo como texto las imágenes y las entrevistas a ambos artistas.

La década de los noventa del siglo XX se consolida en los estudios sobre etnicidades como un parteaguas en la relación entre el Estado y los sujetos y pueblos alterizados en América Latina. Si bien el siglo XX en diferentes regiones del continente estuvo marcado por revoluciones,

dictaduras, invasiones y movimientos armados, los Estados latinoamericanos habían puesto en las poblaciones alterizadas diferentes versiones de políticas públicas para constituir las naciones a partir de ideas concretas, especialmente en aquellas que buscaban asimilar a los pueblos indígenas y afrodescendientes a una perspectiva de Estado-nación moderno y mestizo.

Para los años noventa el movimiento autónomo indígena, las políticas de reconocimiento y las nuevas formas de constitución de identidad alterizadas al margen de las políticas estatales marcarían novedosas formas organizativas tanto para los pueblos indígenas como para la emergencia de "nuevas identidades políticas", como es el caso de México, Chile y Bolivia con la *aparición* de la población negra/afrodescendiente.

¿Cuáles son las marcas históricas y la impronta de las movilizaciones antes señaladas en las subjetividades contemporáneas? Tal vez un nuevo marco epistémico desde la segunda década de los 2000 hasta el momento contemporáneo sea el *boom* de los estudios y las políticas del racismo y el antirracismo en América Latina.

Derivado de estas nuevas discusiones políticas sobre qué es el racismo, así como su constitución histórica en diferentes países latinoamericanos, me interesa pensar específicamente en el caso de México a la luz de dos movimientos importantes en torno al racismo: el primero de ellos es la conceptualización del norte global sobre racismo y antirracismo como una fuente de inspiración para el ambiente político e intelectual urbano en México y en otro momento, cómo esa batería de conocimiento contextualizado en Estados Unidos tendrá una recepción, elaboración y puesta en marcha en las generaciones contemporáneas, como es el caso de Mar Coyol y Fabián Cháirez en el ámbito de la creación artística con un marcado acento antirracista en el discurso visual y el discurso político. Solo menciono estos dos espacios para poder enunciarlos, aunque no los veo de una forma separada, lo que me interesa es dar cuenta de estas dos esferas en relación con el contexto político de las obras presentadas.

Me interesa, además, pensar cómo las políticas de la diferencia étnica-racial se encuentran con el reconocimiento y las políticas afirmativas de la comunidad LGBTTIQ+. Es decir, en términos de lo que llamaríamos interseccionalidad; cómo se da un encuentro entre las diferentes formas de diversidad que habitan y movilizan los discursos contemporáneos.

Específicamente en México, el movimiento político del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1994-presente), las luchas guerrilleras de los

años setenta, el movimiento estudiantil del 68 –en el que se incluye el Frente de Liberación Homosexual de México–, así como las movilizaciones contemporáneas como el movimiento negro-afromexicano, las caravanas migrantes, entre otras movilizaciones políticas, son parte de los cimientos que posibilitan la discusión sobre el racismo desde perspectivas de corte más liberal (como la lucha por los derechos de las poblaciones indígenas, negras-afromexicanas y de la comunidad LGBTTIQ+) hasta posturas que cuestionan cómo dichas perspectivas han sido cooptadas por las políticas multiculturales de corte neoliberal:

> La otra denominación para considerar aquí es la de entidades o identidades enlatadas de la globalización. Para Segato (2007), con la globalización se ha producido la circulación cada vez más fuerte de ciertas imágenes identitarias, en los medios, en la literatura, en la academia, en la cooperación técnico internacional, en discursos estatales y supraestatales. De este modo, algunas de estas imágenes comienzan a posicionarse. Esa circulación es con predominancia de algunos lados hacia otros. Entonces se empiezan a pronunciar movimientos y movilizaciones en nombre de estas ideas identitarias, que responden a unas lógicas, experiencias históricas y formaciones nacionales de alteridad muy particulares. Lo que dice Segato es que las identidades históricas –las que hacen sentido y las que son arraigadas en las formaciones nacionales de alteridad– entran en tensión, en traducción o en relación con esas identidades de la globalización, a veces para potenciarlas, a veces para socavarlas (Restrepo, 2015: 86-87).

En esa encrucijada histórica y epistémica es donde coloco esta reflexión sobre la autorrepresentación, el arte LGBTTIQ+ y la construcción de lo prieto en México. La coloco porque así es como podemos ver cuáles son las reapropiaciones de una noción imperial de raza y de una forma *torcida* de las políticas neoliberales tanto de la alteridad como de la disidencia sexogenérica.

A esas formas de enunciar gráfica y verbalmente lo prieto es a las que llamaría ejercicios específicos de contramestizaje:[2] como señala en Argen-

[2] En este artículo conceptualizo el mestizaje como un proyecto racial-nacional mexicano que toma fuerza en el siglo XIX, pero se consolida en el siglo XX como la creación de un sujeto racial, generizado y con marcas de clase específicas que representa lo mexicano. Ese proyecto no es solo una ficción estatal, sino que es una tecnología que genera subjeti-

Imagen 1. *El Estado no somos todxs.*
Créditos: México es racista (2022), Mar Coyol

Audiodescripción de la imagen: En un fondo de cielos azules, con nubes blancas y rosas, con montañas bajas y en medio de una milpa, cuatro personas prietas están de pie, dos más arrodilladas con flores rojas en las manos y taparrabos rosas, sus brazos enteros apuntan hacia los lados externos de la imagen. Las personas de pie están al centro de la imagen junto a una mujer trans ataviada con la ropa típica del Istmo de Tehuantepec: falda larga y con volados, huipil rojo con cadenilla de colores, un collar de flores rojas, un tocado rosa en la cabeza; sostiene un cirio blanco encendido en cada una de sus manos, detrás de ella, en su espalda tiene un halo de alcatraces. Ella tiene en la falda un texto que dice "Prietx sagrada". Dos personas prietas y *femmes* sostienen una manta con dos palos, la leyenda de la manta rosada dice México es racista y cuatro palabras más: colonialista, asesino, clasista y cissexista. Las personas están vestidas con faldas cortas y camisetas sin mangas, la de la derecha de color amarillo, la de la izquierda, color naranja. Las otras dos personas de pie tienen pantalones cortos, de los que usan los boxeadores: en los resortes del *short* dice: "negrx hermosx" y en el de la otra persona "marronx bellx". Hay dos listones rosas con letras en la parte inferior de la pintura y dicen "hasta que las opresiones ya no sean posibles" y la segunda, "El Estado no somos todxs".

tina el colectivo Marrones escriben: "En definitiva ser Marrón es ser una comunidad de personas que se encuentran en los barrios urbanos y rurales y que se reconocen como parte de una historia colonial que continúa" (Identidad Marrón, 2021: 25).

Una noción imperial de raza

En los últimos 15 años –desde 2010– se han discutido ampliamente en América Latina tres conceptos básicos para el desarrollo de este trabajo, estos son raza, racismo y antirracismo. En este apartado me concentraré en exponerlos de forma sucinta para constituir un lenguaje común a lo largo del texto, también para contextualizar a las personas lectoras en dichos debates, tanto académicos como políticos.

Para los estudios culturales y la crítica poscolonial, la noción de raza es útil como concepto analítico. Retomando los estudios de pensadoras y pensadores claves como Aníbal Quijano, Stuart Hall, Rita Laura Segato, María Lugones, Max Hering, entre otros, entendemos la raza como un concepto analítico que nos permite pensar la modernidad, el capitalismo y el patriarcado como constituciones sociohistóricas de clasificación social que tienen efectos concretos sobre la vida de la gente; en ese sentido se retoma la perspectiva de Aníbal Quijano:

> Aníbal Quijano (Yanama, 1930-Lima, 2018) impulsó la discusión sobre la raza en la teoría crítica latinoamericana, ejercicio intelectual que tuvo efectos en el pensamiento poscolonial y decolonial en el continente. A partir de la elaboración de su tesis sobre la colonialidad del poder, Quijano expone que la raza es una forma de dominación que se inauguró con el "descubrimiento" y la posterior conquista de América Latina. La raza, entonces, servirá como un dispositivo de dominación para crear y mantener la colonialidad y el capitalismo. Con esta premisa, Quijano considera el color de piel uno de los diferentes elementos que dan sentido a la diferenciación y la clasificación social, pero es importante que en los debates contemporáneos

vidades, identidades políticas; generó una política social basada en las políticas de racialización biologicista y, después, de corte culturalista, que dividió al país entre indígenas y mestizos. El concepto de mestizaje, además, se constituye a través de la relación con lo indígena, lo europeo y lo negro. Este problema teórico-político ha sido abordado desde diferentes perspectivas en Gleizer y Caballero (2015) y en Navarrete Linares (2022).

> seamos capaces de observar y analizar cuáles son los otros elementos que constituyen a la raza como mecanismo de dominación y a la racialización como su práctica política y no sólo centrar la discusión en la pigmentocracia, sino observar el fenómeno histórico y social que constituye y reactualiza a la raza como noción analítica y ordenadora de la economía, la política y la sociedad (Varela Huerta, 2023: 245-246).

Desde una perspectiva basada en el pensamiento caribeño angloparlante, podemos observar la noción de contrato racial:

> El contrato racial es el conjunto de acuerdos o metaacuerdos, formales o informales […] entre los miembros de un subconjunto de seres humanos, en adelante designados por (cambiantes) criterios "raciales" (fenotípicos/genealógicos/culturales) […] como "blancos" y coextensivos (teniendo debidamente en cuenta la diferenciación de género) con la clase de personas de pleno derecho, para categorizar al subconjunto restante de humanos como "no blancos" y de un estatus moral diferente e inferior, subpersonas, de modo que tengan una posición civil subordinada […] el propósito general del contrato es siempre el privilegio diferencial de las personas blancas como grupo con respecto a las no blancas como grupo, la explotación de sus cuerpos, tierras y recursos, y la negación de la igualdad de oportunidades socioeconómicas para ellas. Todas las personas blancas son beneficiarias del contrato, aunque algunas no sean signatarias del mismo (Mills, 1997: 28).

En otros sentidos, la idea de formación racial (Ommi y Winant, 1994) y capitalismo racial (Cedric Robinson, 2018) son productivas para pensar con dichos autores sobre las diferentes formas en las que la raza, la racialización y el racismo han sido puestos en discusión en las ciencias sociales; sin embargo, la propuesta teórica acompaña a la propuesta política y estética de los productos artísticos aquí expuestos, con una clara posición de discusión con el sur global, con las formas en las cuales queremos discutir desde nuestras realidades específicas qué comprendemos por raza/racialización/racismo y, por supuesto, antirracismo.

En segundo lugar, la noción de racialización está ligada a las prácticas y a los efectos que la noción de raza tiene sobre los sujetos sociales. Como marcadores específicos ligados a la organización social de la vida, de la economía e incluso de los afectos. Los procesos de racialización se

inscriben en temporalidades amplias y diversas, que responden tanto a las formas de alterización estatales, la producción mediática, las discusiones sociales a diversos niveles, así como a la producción simbólica que se encuentra en la esfera pública. En ese sentido, Alejandro Campos argumenta lo siguiente:

> El proceso social mediante el cual los cuerpos, los grupos sociales, las culturas y etnicidades se les produce como si pertenecieran a diferentes categorías fijas de sujetos, cargadas de una naturaleza ontológica que las condiciona y estabiliza (véase Banton, 1996). En palabras más llanas, racialización se define como la producción social de los grupos humanos en términos raciales. En este particular entendimiento, las razas son un constructo social histórico, ontológicamente vacío, resultado de procesos complejos de identificación, distinción y diferenciación de los seres humanos de acuerdo con criterios fenotípicos, culturales, lingüísticos, regionales, ancestrales, etcétera (Campos, 2012: 21).

Imagen 2. Créditos: *BIXA* (2022), Fabián Cháirez
Audiodescripción: Sobre un fondo morado, con pasto verde y la silueta de un jugador de futbol corriendo, está sentado con las piernas abiertas un joven negro-afromexicano, prieto con su cabellera rizada y negra. Tiene los ojos cerrados, como en un sueño, y su rostro se dirige al lado derecho de la imagen. Está vestido con uniforme de futbol: camiseta amarilla con verde, de la selección nacional de Brasil, en el pecho dos colibríes amarillos y blancos le muerden la camiseta a nivel de los pezones; pantalones cortos azul claro, calcetines hasta la rodilla de color blanco, zapatos especiales para jugar futbol color azul. En primer plano está un balón pinchado por una lanza; el balón está desinflado.

A partir de la clasificación social y la dominación vinculada a las formas diversas del racismo, algunos sujetos sociales han realizado actos y ejercicios específicos de antirracismo, tanto en el ámbito político institucional, en el político comunitario y en ámbitos tan diversos como las aulas escolares, en las calles de los pueblos y las ciudades, en las galerías de arte, en las salas de danza y conciertos, en la academia, en los espacios de política estatal nacional y supranacional, así como en las grandes industrias globales de consumo, como empresas privadas.

En América Latina y el Caribe la discusión, los debates y la producción intelectual sobre raza y racismo no es nueva, pero sí parece tener más presencia en las discusiones públicas sobre el tema. A pesar de la importancia que el tema sobre la raza ha tenido en la discusión académica, política e intelectual en la región señalada, no es sino a partir de la década de 2010[3] cuando diversos sectores se han interesado en el tema, tanto sectores de la sociedad civil, como espacios académicos y empresariales han visto en las políticas neoliberales del reconocimiento un nuevo nicho económico.

Pero, en general, ¿cómo entendemos el antirracismo? En el ámbito angloparlante encontramos una primera definición de "gramáticas alternativas del antirracismo",[4] entendido este como un concepto útil para "captar las acciones y los discursos en los que la desigualdad racial y el racismo no eran explícitos o centrales, aunque no estuvieran totalmente ausentes, y que, sin embargo, tenían lo que consideramos efectos antirracistas en cuanto a que desafiaban la distribución racializada del poder y el valor material y simbólico" (Moreno y Wade, 27: 2022).

El antirracismo no siempre ha sido nombrado como tal, en ese sentido es importante mencionar una distinción fundamental del trabajo que se

[3] Me interesa el año 2010 porque es la década en la cual las políticas multiculturales tienen efectos en los discursos públicos sobre la diversidad étnica, racial y sexo-genérica en México. Habían pasado ya las discusiones sobre los acuerdos de San Andrés entre el gobierno federal y el EZLN, recién en 2009 se aprobó en la capital del país el matrimonio igualitario, el movimiento negro-afromexicano estaba aún en el marco de la movilización local en la Costa Chica, pero tomando fuerza en relación con los discursos sobre el racismo imperante en México.

[4] En relación con las formas en que ese grupo de trabajo ha realizado investigación antirracista en América Latina, sugiero revisar también Correa Angulo (2024) y Ortega-Domínguez (2018).

hace en ese ámbito. Primero, para las personas que en los años sesenta del siglo XX lucharon a nivel global contra las estructuras de dominación basadas en una extendida noción biologicista de la raza, pero también en las otras denominaciones: por clase social y por orientación sexual e identidades genéricas. Es importante hacer esta distinción para pensar que cuando hablamos de luchas antirracistas o de antirracismo en general no solo estamos hablando de la lucha de las personas afroamericanas en los Estados Unidos durante el periodo de la organización por los derechos civiles, sino también de otras formas de supremacía, que para los movimientos sociales siempre estuvieron conectadas con la idea de dominación.

En la ola de *políticas antirracistas* de los últimos 20 años observamos que, así como en el ámbito de las luchas por el reconocimiento y ampliación de las nociones estatales de la ciudadanía blanca mestiza por parte de organizaciones negras e indígenas en todo el continente, estas fueron cooptadas por políticas neoliberales, dando por resultado lo que Charles Hale (2005) llama *multiculturalismo neoliberal*. En ese mismo sentido, las organizaciones antirracistas que han proliferado en América Latina, así como las discusiones en relación con este fenómeno social también han tomado un cariz neoliberal.

En 1994, por ejemplificar un poco, en México el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, así como otras organizaciones indígenas autonomistas, como la CRAC-PC[5] en el sur de México, ya tenían una postura que podríamos señalar como antirracista y estratégica, al generar organización comunitaria y autónoma al margen del Estado y una búsqueda de personas y grupos sociales aliados en las luchas por la democratización y acceso de toda la ciudadanía a los derechos básicos como salud, seguridad, vivienda, educación, paz, cultura y territorio, sin que el listado anterior sea exhaustivo.

A partir de las reflexiones anteriores propongo pensar la noción imperial de raza como una forma acrítica y alejada de los movimientos sociales, una perspectiva que mira la constitución de un cuerpo académico norteamericano excluyendo de los análisis políticos, teóricos y académicos, las experiencias históricas y la producción intelectual que el sur global, específicamente en América Latina y el Caribe hispano, se han realizado

[5] La Coordinadora Regional de Autoridades Comunitarias-Policía Comunitaria (CRAC-PC) es un proceso político autonómico de seguridad ciudadana que data de 1995 en las comunidades de la montaña de Guerrero. Para más información se sugiere consultar Giovanna Gasparello (2009).

sobre la amplia noción de raza. Es decir, siguiendo la idea de la posición estadounidense como expansión imperial, podemos ver cómo incluso en los discursos "críticos" se oblitera la experiencia histórica y la producción intelectual de la historia radical en la región latinoamericana y caribeña.

A partir de la movilización por el asesinato de George Floyd en mayo de 2020 en los Estados Unidos, se creó el movimiento *Black Lives Matter* y con este una discusión que rebasó las fronteras mediáticas de ese país. Por lo menos en México este fue el punto de referencia en el discurso mediático para dar cuenta del racismo a la mexicana, puesto que el movimiento negro-afromexicano venía con años de trabajo político para el reconocimiento de dicha población.

Sin embargo, uno de los argumentos centrales en lo que llamaría el antirracismo neoliberal es que tomó como punto de partida las experiencias y contextualizaciones de lo racial en la experiencia histórica de los Estados Unidos, dejando de lado la experiencia histórica de los grupos racializados como no blancos en el territorio nacional. Después del asesinato de Floyd, la historia de la lucha por los derechos civiles en EE. UU. se convirtió en materia de muchas series televisivas, películas, *podcast*, entre otros productos mediáticos.

La experiencia de las personas y poblaciones afroamericanas está marcada por las formas históricas en las cuales fueron incluidos como ciudadanos de segunda en la nación americana. A partir de esos discursos vinculados sobre todo con el color de piel, en la región latinoamericana han proliferado estudios que, basándose en el color de piel,[6] las características corporales, entre otras marcas, han leído una forma de racismo.

Por otro lado están las lecturas vinculadas con las experiencias en el mundo anglosajón,[7] que tienen una matriz de división entre lo indígena y lo negro como marcadores de cultura/raza y, por ende, de lecturas sobre el racismo.

En ese sentido se borra la experiencia diversa de países como México, donde además de lo indígena, lo negro y lo mestizo se encuentra lo prieto, como aquellas poblaciones que, por un lado, hacen ejercicios de contra-

[6] Como CARLA y LAPORA, proyectos de investigación sobre antirracismo en América Latina desde la Universidad de Manchester, la medición de desigualdades a partir de la aplicación de la paleta de color de piel, investigaciones realizadas desde El Colegio de México.

[7] Véase Edward E. Telles (2014).

mestizaje y, por el otro, no son reconocidos dentro de la idealización de lo mestizo.

Llamo idea imperial de raza a esta descontextualización de los procesos históricos específicos de los territorios latinoamericanos y caribeños en relación con los habitantes indígenas, negros, afrodescendientes e indigenodescendientes y sus vínculos con la tecnología estatal de creación de un sujeto mestizo, de un discurso mestizo en los territorios que hoy llamamos América Latina y el Caribe. En esa noción imperial de raza hay una dominación de los discursos públicos de la historia de los Estados Unidos, narración pública en la que lo racial está vinculado al color, al fenotipo, pero también a la obsesión de no contaminar la sangre *blanca* ni con una gota de sangre de otros grupos étnicos o culturales.

De la disidencia sexogenérica, la clase al *rainbow-washing*[8] lgbttiq+: lo prieto como reinvención

En la actualidad observamos que muchas de las luchas antirracistas dejaron de lado una lectura vinculada con la orientación sexogenérica y con la clase social de las personas, es decir, hay una lectura del antirracismo como una lucha por la representación de los sujetos racializados como no blancos en los espacios de poder, de comunicación, mandos medios, entre otras lógicas.

Lo mismo pasó con el movimiento lgbttiq+ en México, dado que las demandas del Frente de Liberación Homosexual de México vinculadas con las discusiones sobre el cambio social revolucionario en el país durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, venían siempre con una lectura *materialista,* en el sentido marxista coloquial.[9] El giro de la movilización lgbttiq+ en las últimas décadas ha sido marcado por las políticas de consumo e hipervisibilización de ciertos grupos homonormativos dentro de la diversidad. La idea de las disidencias sexuales se junta a la

[8] La comunidad lgbtq+ ha denominado a esto *rainbow-washing* (Batey, 2019) para referirse al uso por parte de una marca de símbolos lgbtq que solo señala su apoyo a través de la publicidad, sin comprometerse en un mayor apoyo a esta comunidad o a sus derechos. Este alienamiento performativo es un método de mercantilización de una cuestión social en un esfuerzo por obtener beneficios, en lugar de producir un cambio en la sociedad (Schopper, 2024: 3).

[9] Para más información se sugiere revisar Martín González Romero (2021).

noción de "prietez", para dar esa torcedura a las políticas antirracistas, como señala Jorge Sánchez Cruz:

> Los Estados-nación se construyen por la explotación, el despojo y la negación de personas no-normativas, y Muñoz y Ferguson nos lo hacen saber. Ambos proveen una especie de descolonización del campo de los estudios queer y de la teoría queer, forzándolos a enfatizar la mirada en las sobrevidas de la colonialidad y de la esclavitud, sus técnicas de trabajo forzado, sus excavaciones territoriales, sus agotamientos del cuerpo racializado y la creación de estructuras que generan una muerte lenta (Sánchez Cruz, 2025,257).

Si se piensa en esas torceduras de lo cuir y lo racializado, ¿qué significa lo prieto en nuestros días? Así aparece en la definición del *Diccionario del español de México*:

> **Prieto**
> **1** adj. y s. Que tiene piel oscura, como la de la mayor parte de los mexicanos: "Tener una buena tierra, un marido trabajador y un chilpayate *prieto* y sonriente con ojos abiertos como espantado", "Que ahora sí yo ya me voy/ y me llevo a mi *prietita*".
> **2** adj. Que es de color muy oscuro o negro: *un caballo prieto*, *la gallina prieta*, *frijoles prietos*, *zapote prieto.*

Y en el de la *Real Academia de la Lengua Española*:

> **Prieto, ta**
> De *apretar.*
> **1.** adj. Ajustado o ceñido.
> Sin.: • apretado, ajustado, ceñido, estrecho.
> **2.** adj. Duro o denso.
> Sin.: • duro, comprimido, denso.
> **3.** adj. Mísero, escaso, codicioso.
> **4.** adj. Dicho de un color: Muy oscuro y que casi no se distingue del negro.
> **5.** adj. De color *prieto*.
> **6.** adj. Cuba. Dicho de una persona: De raza negra. U. t. c. s.
> **7.** adj. Méx. Dicho de una persona: De piel morena.
> Sin.: • moreno.

Asimismo, Tito Mitjans señala que fue Sylvia Wynter quien usó el término prieto para pensar América Latina y el Caribe:

> Sylvia Wynter (2003) presenta una genealogía del término prieto que nos brinda un sustento decolonial y antirracista del mismo en estos momentos en que la palabra está cobrando fuerza política en México. La filósofa recuperó este término procedente de un reporte de principios del siglo XVII escrito por el cura capuchino español Antonio de Teruel, en el cual expuso que las personas indígenas del Congo consideraban como una expresión de gran belleza los colores de piel más oscuros. Quienes nacían con tonos más claros se iban oscureciendo a medida que crecían, producto de que sus madres usaban un ungüento o los exponían al sol para lograr dicho efecto. El cura explicó que debido a este valor cromático de la piel, tan importante para los congoleños, los europeos les parecían feos y además les exigían a los españoles que les llamaran prietos, no negros, ya que para ellos sólo los esclavos eran llamados negros y, por lo tanto, negro y esclavo significaban lo mismo (Wynter, 2003: 301-302) (Mitjans, 2023: 188).

Lo prieto tiene diferentes y contextuales lecturas por países, como podemos leer en las palabras de Wynter; traigo a colación a Wynter, leído por Mitjans, como un ejercicio de traducción cultural no solo del inglés al español, sino en términos de circulaciones culturales y lecturas contextualizadas en América Latina y el Caribe de autoras publicadas en el norte global, pero que piensan el sur como episteme. En el Caribe la distinción histórica de lo prieto es diferente a cómo se lee en México. Si bien en países donde estadísticamente la población negra o afrodescendiente es mayor a la población indígena, las nociones de color y, por ende, las formas de nombrar son amplias, en países como México la palabra prieto está asociada a la clase social y también al origen étnico, marcadamente en el color de la piel de la persona de la cual se habla o del grupo poblacional que no es indígena, no es negro y no es blanco; podríamos pensar entonces que en las identificaciones mestizas la clase social siempre va asociada con la posibilidad de "blanquearse", como señala Fabrizio Mejía Madrid:

> El "prieto" es el mestizo a cuya pigmentación se le atribuyen, al mismo tiempo, indolencias, ignorancias, rencores atávicos y sentimentalismos a flor de piel. Es la continuación por otras vías de una guerra contra los pobres: el

> lépero de la Colonia (no de su barrio, sino del periodo virreinal) da paso al "pelado" de la República Independiente (Mejía, 2018: 22).

Lo prieto es, pues, una sincronía entre color de piel, identidades difusas y clase social en un entorno racista que lee la racialización asociada a diferentes usos del lenguaje, el espacio, entre otras formas de reconocimiento y estigmatización del otro, como señala Mar Coyol en entrevista.

De la mirada étnica a la construcción política: ejercicios políticos de autorrepresentación

Mar Coyol (1994) es originario de Teoloyucan en el Estado de México, decidió estudiar arte y señala que "en esos espacios de aprendizaje y docencia del mundo del arte hay mucha violencia, mucho racismo y el clasismo que existe en el mundo de las artes. Mucho de mi trabajo tiene que ver con este cuestionamiento directo hacia las artes y eso cómo se ve reflejado en mi trabajo y en mis proyectos" (Coyol, "Por un futuro antirracista", 2024, 57m11s).[10] Coyol también habló de cómo durante este tiempo una de las cuestiones que ha trabajado es cómo pensar lo prieto, ya que él mismo se identifica como una persona prieta, de la disidencia sexogenérica que busca espacios de creación que tengan elementos políticos. Y también es una manifestación sobre la forma en la cual "se denuncia la exotización de los cuerpos prietos", pero también una forma en la cual su arte dialogue con la calle.

A partir de esas experiencias en las que "entre 2016-2017 realizamos una serie de retratos, muchas de nosotras nos sentíamos solas y al momento de juntarnos se encendía el fuego interno para llevar a cabo proyectos artísticos y culturales y tomar espacios en los museos en el espacio público" (Coyol, "Por un futuro antirracista", 2024, 1h27m28s); el artista también empezó a hacer reflexiones diferentes en el sentido de la importancia de lo común a partir de su nuevo proyecto Moyokani, en el que sugiere:

[10] Tomo como referente para esta parte la conferencia de Mar Coyol, "Por un futuro antirracista, activismos negros, cuirs entre el Caribe hispano y México", organizado por el doctor Tito Mitjans Alayón en la Universidad Veracruzana en 2024. Uso esa información con el consentimiento del doctor Alayón y del artista Mar Coyol. [Por un futuro antirracista] (6 de octubre de 2024). *Cuarta sesión: arte prieto y disidente* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3wdDa7Bkk7g

> …me interesa interconectar los sistemas de opresión de raza, clase, sexo, género, etnia y sexualidad y me importa mucho la enunciación, las consignas, la barrialidad, la ruralidad, la cotidianidad, el paisaje y la conformación de las agencias políticas de los personajes que me imagino. Darles la posibilidad de existencia a estas problemáticas, resistencia y sobrevivencia que siempre han existido en la historia (Coyol, "Por un futuro antirracista", 2024, 1h7m23s) .

Por otro lado, está la obra de Fabián Cháirez (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1987) una persona que se identifica como homosexual, jota e inequívocamente prieta, que se roza con lo cuir.[11] La obra de Cháirez así como su presencia en el mundo público del arte mexicano se dio con fuerza entre 2019 y 2020, después de una serie de discusiones en relación con su obra *La revolución* (2014), en la cual se muestra a un Emiliano Zapata desnudo sobre su caballo, con zapatos de tacón y visiblemente feminizado.

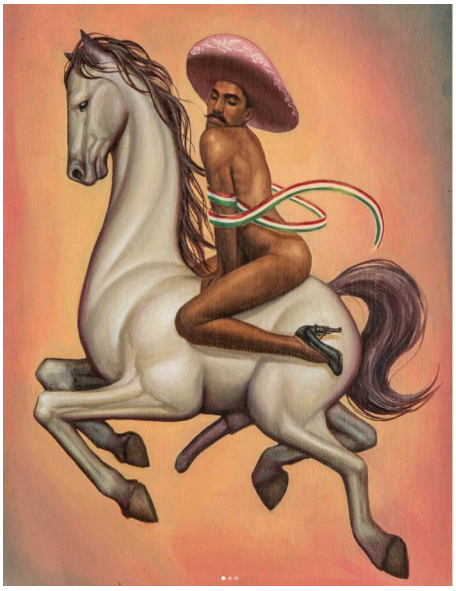


Imagen 3. Créditos: *La revolución* (2019), Fabián Cháirez
Audiodescripción: Sobre un fondo anaranjado claro un caballo blanco con un cuello muy largo se sostiene en el aire. Tiene un pene erecto y parece estar saltando, su cola está hacia abajo y también su cabeza. Sobre él está un hombre desnudo, prieto, con tacones que tienen un arma al final de los zapatos y un sombrero redondo, rosa y grande. Está envuelto en un listón con los colores verde, blanco y rojo. El hombre joven tiene bigote y está en una pose sensual, viendo de frente a la espectadora.

[11] Como señala Héctor Domínguez Ruvalcaba, "el campo de los estudios queer es específico, pues se enfoca en las implicaciones culturales de la sexualidad y el cuerpo, pero a la vez es muy amplio, ya que interviene en y afecta los procesos culturales en general" (Domínguez, 2019: 8)

Ante esta pintura se desataron diversas discusiones alrededor de lo *impropio* de la obra en relación con el personaje histórico, quien siempre ha tenido una presentación masculina hegemónica y, además, está relacionado con la idea de la nación como espacio de creación de héroes y de masculinidad; por tanto, que una persona homosexual representara ese papel fue imperdonable.[12]

En ese sentido podemos ver que hay operaciones raciales y de género en la idea de la construcción de lo prieto, como señalé en párrafos anteriores, lo racial siempre fue una construcción estatal y ahora regresa de la mano de estos artistas que reivindican lo prieto, como señala Fabián Cháirez:

> Asocio lo prieto con lo popular, con lo cercano. Lo visible y común, con la cercanía de ciertas actividades… te voy a hablar con mi obra: jugar el futbol, comer un elote. Aquello que no tiene el privilegio de lo blanco. Todo aquello que algunas personas llaman popular dentro de la mexicanidad, por no solo quedarme en el color de piel, tiene que ver también con cuestiones socioeconómicas y culturales (Cháirez, comunicación personal, 5 de julio de 2024).

Por otro lado, para Mar Coyol lo prieto tiene una historia concreta que no empieza con los activismos de los años sesenta,

> […] sino con la forma en la cual la historia se expande y rompe la linealidad. Me importa mucho decir que las personas prietas cuir tienen agencia, que no estamos solas, estamos haciendo comunidad. Es importante para mí trabajar cómo las personas prietas, negras, indígenas desarticulan el racismo desde la poesía, el arte, la investigación académica (Coyol, "Por un futuro antirracista", 2024, 59m53s).

[12] El revuelo causado en 2019 por la exposición de esta obra en el Palacio de Bellas Artes fue mayor, así lo relató Fabián Cháirez en la entrevista realizada para este artículo. En marzo de 2025, volvió a generar una discusión abierta la exposición *La venida del señor* (Cháirez, 2025), una exposición de arte con personajes religiosos. Fue cancelada por primera vez el 4 de marzo de 2025, después de que un juez notificara a la Academia de San Carlos (UNAM) que la muestra pictórica debía ser cancelada. El Gobierno de la Ciudad de México volvió a mostrar la obra a partir del 2 de abril de ese mismo año pero en el Museo de la Ciudad, como muestra de apertura a todo tipo de expresión; sin embargo, fue cancelada por un juez el 28 de abril.

Aunado a lo anterior, parece importante señalar que en las obras de ambos artistas están representadas personas de la comunidad LGBTIIQ+ que han sido históricamente poco representadas en el arte, el arte callejero y la publicidad y que, como señala Mar Coyol, son personas prietas, indígenas, negras y afromexicanas quienes están siempre en los espacios sociales como el transporte público, las cocinas económicas, los mercados y otros espacios en los cuales se puede ver que la idea de raza, clase e identidad sexogenérica se pone en juego, en lo que el fotógrafo negro-afromexicano Hugo Arellanes ha llamado *una representación digna*[13] (H. Arellanes, comunicación personal, enero de 2025), en relación con la forma en la que muchas personas racializadas como no blancas han sido representadas desde la cosificación. Para seguir esa idea, Coyol asienta, al definir la noción de autorrepresentación: "Nosotras mismas desde las herramientas del arte podemos dar cuenta de nuestras experiencias de vida, ser nuestras propias sujetas de estudio" (Coyol, "Por un futuro antirracista", 2024, 1h7m23s).

Mar Coyol señaló también en la entrevista que "en el ámbito del arte y el activismo antirracista se organizó en Octubre Prieto, 2021, e inició en Argentina. Acá con Prietologías VIH y racialización, como un esfuerzo artístico que ponga en el centro a los cuerpos y a las historias prietas" (Coyol, "Por un futuro antirracista", 2024, 1h35m27s).

Imagen, memoria y cuiridad

La imagen pictórica ha sido el objeto de diversidad de encuadres metodológicos y analíticos. En este documento, me centro en la relación entre materialidad, discurso y autorrepresentación, más que en un análisis de corte técnico. En ese sentido, la idea de experiencia estética amplia[14] es la propuesta analítica que guía este documento, entendiendo por experiencia estética lo que ya se ha trabajado en relación con lo cuir:

[13] Con representación digna, el fotógrafo negro-afromexicano Hugo Arellanes Antonio se refiere a imágenes, discursos no exotizados sobre las personas racializadas en México. Es decir, toma como punto de partida su acción humana, su coproducción de discursos, así como elementos realzados por las personas racializadas.

[14] En el sentido de una experiencia estética que no solo se centra en lo artístico, sino en las relaciones que se establecen con otras experiencias sociales, como la experiencia de la racialización.

> Podemos pensar en la experiencia estética, dada la interacción entre el objeto estético y la percepción estética, como una experiencia no sólo especular, sino también espectacular. Especular en referencia a la relación entre el espectador y la obra, en un proceso de proyección de expectativas que traen consigo y que también son reflejadas y compartidas con sus comunidades de apropiación. Y esta relación especular puede ser espectacular, ya que el reconocimiento puede transformarse en representaciones recreadas por los espectadores. La experiencia estética va así más allá de los significados contenidos en la narración, se percibe sensiblemente y se transforma en manifestación. Las apropiaciones que el yo hace al encontrarse con las narraciones, que generan la producción de significados, no son sólo un ejercicio técnico de traducción de palabras, imágenes y sonidos, sino que son también procesos en los que tiene lugar la experiencia del reconocimiento. La producción de sentido en la obra está presente en la poiesis, en el movimiento enunciado por el autor, pero sólo se completa en la aisthesis, en la experiencia del espectador, que va más allá de la descodificación de lo materializado en el objeto estético y profundiza en la percepción sensible, que implica al espectador en su lugar social. Y esto sucede como una sensibilidad compartida con comunidades de apropiación y reconocimiento. Como nos enseña Eliseo Verón (2004), la elaboración del sentido implica dos gramáticas, la de la producción y la del reconocimiento, que tiene lugar en la confrontación entre lo que se produce y lo que se reconoce (Mendes de Barros y Wlian, 2023: 55).

A partir de la idea anterior sobre la experiencia estética como parte de un proceso de construcción de sentido comunitario, me parece relevante analizar las obras de los dos autores aquí mencionados; me interesa pensar cómo se producen los procesos de autorrepresentación, no solo en términos de cómo se ven las imágenes plasmadas, por ejemplo, en un museo, en donde podemos ver a personas de la disidencia sexogenérica racializadas como no blancas, y si será posible realizar procesos de decodificación en los que la diversidad implique más que la idea de lo étnico racial y cultural.

La idea misma de autorrepresentación[15] me parece importante para pensarla acá, porque puede producir más que imágenes que alimenten

[15] Se sugiere revisar para esta discusión sobre representación y racismo a Itza Varela (2022).

Imagen 4. Créditos: *Invocación* (2015), Fabián Cháirez
Sobre un fondo terracota se despliega un agave de casi dos metros, de doce hojas carnosas, verdes, con filos delimitados en su exterior, con otras hojas naciendo de ellas. En el centro, un hombre desnudo, prieto y joven, nos mira con la barbilla alzada, con un gesto de seducción. En su oreja de lado derecho, tiene una flor roja y grande que adorna su rostro con poco vello, con poca barba. Es un joven de unos 25 años, delgado, oscuro. En el centro de la imagen, vemos su pene y sus rodillas juntas. En la muñeca derecha, tiene una serpiente ocre enredada por todo su brazo; en el músculo deltoides de ese mismo brazo derecho, tiene una sábana blanca enrollada que cae por detrás de él y la vemos enrollada de nuevo en su muñeca izquierda. A la altura de sus piernas, hay un cuervo negro con las alas abiertas a punto de picotear un cráneo humano.

las políticas neoliberales de una mirada que se pretende *descolonizada;* me interesa ver cuáles son los antecedentes o las historias que hacen posible que hoy haya una discusión sobre la autorrepresentación.

En el ámbito de los estudios culturales se ha escrito de forma profusa sobre las formas de representación de la alteridad, de aquellos sujetos que estando al margen han construido los sentidos del centro; como ya señalaron Stuart Hall (2014) y Edward Said (2007), las formas en las cuales Occidente constituyó las fantasías sobre el Oriente dieron lugar al entendimiento sobre dichas regiones, territorios y multiplicidad de culturas. Lo que me interesa es qué pasa cuando hay espacio político, es decir, discursivo, para que las diferentes alteridades irrumpan en los espacios políticos y culturales para decir algo sobre diferentes temas. En ese sentido, me parece importante pensar la autorrepresentación también como circuitos económicos en los que las personas racializadas como prietas, autodefinidas como indígenas, prietas, afromexicanas o negras irrumpen no solo en la potencialidad de lo que se ve, sino en la economía política de los procesos culturales.

Para seguir con esa reflexión, un claro ejemplo de ejercicios específicos de autorrepresentación está vinculado con proyectos políticos, culturales y económicos como el cine comunitario, práctica en la cual mujeres indígenas directoras de cine no solo son las encargadas del guion, la dirección y la gestión del arte cinematográfico, sino que hay una clara intención política; primero, de contar sus historias desde un punto de vista no exotizante; segundo, generar espacios económicos y laborales para personas subrepresentadas en los campos artísticos y culturales, como es el caso de las poblaciones indígenas negras, afromexicanas, migrantes, LGBTTIQ+, negras, entre otros grupos. En tercer lugar, hay una potencia en la generación de nuevas personas que estén capacitadas para llevar a cabo trabajos especializados en los ámbitos del arte y la cultura.[16]

Mar Coyol tiene una visión muy particular sobre esta relación entre racismo, antirracismo y arte:

> Museo de Arte Latinomaricón Antiracista (MALA) surge con la intención de forzar el diálogo sobre racismo, clasismo, el sistema de opresión colonial de sexo y género y los procesos decoloniales en el arte. El Museo es un tonalcatépetl, que es una palabra náhuatl que significa la montaña de los sostenes, donde se cuida y preserva lo más importante que es la vida. Nuestra línea de trabajo, la línea de trabajo que me interesa se apoya principalmente a los proyectos colectivos o con alcance comunitario LGBT y racializados, funciona a través de exposiciones, muestras colectivas, residencias artísticas, laboratorios creativos y acciones y momentos de convivencia; reflexionando, dialogando y complejizando nuestras prácticas creativas y políticas, algunos de nuestros proyectos se enfocan en transfeminismos, cultura cuir, seropositividad y antirracismo ("Por un futuro antirracista", 2024, 1h38m09s).

Lo prieto como desviación, lo prieto como espacio político

El trabajo artístico de las dos personas presentadas en este artículo es eminentemente un trabajo político. Como en infinidad de proyectos artísticos, la relación entre estos dos espacios no es una novedad, lo que sí es una

[16] Sobre este asunto en particular he investigado cómo en los últimos años en México se abrieron espacios para el cine hecho por mujeres indígenas y negras-afromexicanas. Es decir, estas mujeres han logrado que el campo laboral cinematográfico reconozca su labor.

excepción a la norma es que esos espacios estén interconectados discursivamente tanto en la imagen como en la palabra de los creadores.

Parece que estamos ante una producción política que abreva de las anteriores movilizaciones vinculadas a las etnicidades para dar un golpe sobre la mesa, un suave golpe que acompaña la resignificación de la palabra prieto, de la acción de aprietar el feminismo, como habían señalado en Brasil los feminismos negros (Carneiro, 2017). Asimismo, podemos observar que los artistas Mar Coyol y Fabián Cháirez piensan, actúan y producen arte desde una perspectiva muy particular que es la idea de hacer comunidad. Asimismo, ambos tuercen la idea de lo prieto desde una perspectiva cuir:

> Teorizar lo queer/cuir en América Latina también ha sido discutir acerca de formas de vida no heteronormativas, modos de afectividad, politicidad y deseabilidad de cuerpos "otros" y expresiones artísticas no hegemónicas; así como analizar rutas múltiples a partir de las cuales los sujetos no blancos, no heterosexuales, no cisgénero se hacen inteligibles en sus contextos y despliegan toda una serie de agencias singulares, creativas, que ponen en jaque las normatividades sexogenéricas, raciales, corporales y de clase imperantes, bien tensándolas, bien torciéndolas (Parrini, Guerrero, Pons, 2021: 2).

Mar Coyol lo señala claramente cuando describe su proyecto MALA:

> MALA nació de un momento muy especial para retomar la idea de ese cuidado de la vida, el cuidado colectivo que es el tonalcatépetl. Cuando nació MALA, cuando lo creé, dejé de pensar en arte y me importaba más la vida. Nos importaba hablar de nuestras experiencias, construir un lugar, un refugio que albergara nuestras historias y nuestras memorias que han sido negadas por la invisibilización sistemática de las personas prietas (Coyol, "Por un futuro antirracista", 2024, 1h40m39s).

Durante los últimos años, Coyol ha pasado de pensar la representación de lo masculino a una experiencia vinculada con procesos de creación en común, con personas de la disidencia sexogenérica.

Para Fabián Cháirez, la importancia de la autorrepresentación no es hacer emerger a las personas prietas, sino que –como dijo Mar Coyol– obliga a que estas sean vistas de una forma digna, a dar cuenta de un espacio

que ya está ocupado por las personas prietas. Uno de los efectos del racismo es justamente la imposibilidad de leer con dignidad a todos los cuerpos:

> Cuando empiezo a hacer las piezas más contundentes, como *El sueño*, que muestra a una persona acostada con colibríes y el manto de la Virgen […] apenas recordé que es una reinterpretación del manto de la Virgen y Juan Diego. Esta pieza participó en una exhibición colectiva y cuando ya estaban todo montado el dueño de la galería y el curador de la exhibición estaba viendo la obra, cuando el dueño de la galería estaba viendo la obra con otra persona se empezó a burlar de la pintura porque era un maricón prieto y allí me di cuenta: de repente sí me di cuenta del racismo fuertísimo (Cháirez, comunicación personal, 5 de julio de 2024).)

En este documento la intención no es presentar lo prieto como algo acabado y sin problemáticas; al contrario, es pensar los espacios de discusión y acción que se autoidentifican como antirracistas con sus peculiaridades, como dice Cháirez:

> Antes de lo de Bellas Artes yo no tenía una referencia de gente que pintara personas racializadas, disidencias sexogenéricas. A mí me daba vergüenza plantearme desde la prietud, porque siempre se me cuestionaba si era suficientemente prieta (Cháirez, comunicación personal, 5 de julio de 2024).

Aprietar los discursos raciales contemporáneos

He recorrido diversos conceptos que posibilitan acompañar la lectura de algunas de las reflexiones de Fabián Cháirez y Mar Coyol en relación con la idea de raza/racialización, experiencias cuir, experiencia estética y la noción de lo prieto como una subjetivación política que están impulsando en los ámbitos urbanos y cuir para señalar procesos de apropiación de espacios en el mundo del arte, la cultura y la política.

Poner en el centro del debate lo prieto en ciertas comunidades busca no solo encontrar un espacio de enunciación artística, sino nombrar las violencias que vivimos las personas de la comunidad LGBTTIQ+ racializadas como no blancas en diferentes ámbitos; funciona también para mostrar procesos organizativos que responden a la política cuir de *familia elegida* como opción de vida más allá de la idea de familia heteronormada. Generan también, en medio de políticas de identidades enlatadas, un pro-

fundo lazo social entre personas que históricamente fueron representadas sin particularidades y despojadas de agencia aun dentro de los marcos visuales.

En ese orden de ideas, la noción de una representación digna de las personas prietas de la comunidad LGBTTIQ+ va desde una construcción contemporánea de sus corporalidades, la reivindicación de la belleza como una experiencia estética humana y no solo la experiencia excluyente de la blanquitud como bello. También en las diferentes imágenes que vemos en este texto observamos una postura corporal amplia, diversa, completa y compleja sobre lo prieto. Por otro lado, también las posturas feminizadas de algunos de los sujetos pintados por Fabián Cháirez incluyen la posibilidad de que la historia nacional no fue hecha solo por hombres y mujeres heterosexuales, sino que juega con la presencia histórica de la población LGBTTIQ+ en los diferentes momentos y gestas históricas de la nación mexicana.

Asimismo, tanto Coyol como Cháirez exponen a las personas prietas en la vida dignificada de lo cotidiano: realzan su belleza, pero siempre con marcas de clase, de lo popular, al pintar la belleza de las mujeres trans indígenas, negras y prietas en contextos específicos donde transcurre la vida diaria como, por ejemplo, en macetas hechas de cubetas vacías de pintura para la casa o en paisajes de la región mexicana vinculados con el muralismo.

Asimismo, lo erótico aparece ligado a la belleza y no a la exotización, lo que fue el rasgo constitutivo de la forma de representación histórica de las personas racializadas y de la comunidad LGBTTIQ+.

Las imágenes, el cuerpo: la autorrepresentación

En las imágenes que traje a este artículo vemos formas diversas de pensar lo racial, la jotería o lo cuir y lo prieto marcado en el cuerpo. Dicha marcación no solo se da en el sentido del color de piel, sino también en aquello que se deja ver como lo desviado y fuera de la norma de lo "bello". En el caso de Cháirez, tanto en la pintura sobre Zapata y su caballo, así como en *Bixa* y la *Invocación*, vemos a sujetos prietos en la oscuridad de su piel y, sobre todo, vemos formas y expresiones corporales que se desligan de la masculinidad heterosexual y en muchos casos cis.

Como señala Olga Sabido Ramos:

> En términos generales encontramos un interés persistente por dar cuenta de cómo los criterios de pertenencia (cualesquiera de los que se trate) se manifiestan en el cuerpo; por ejemplo, en el color de la tez y rostro; los modales, gestos (v. gr., los saludos); el acento o las formas de comer o vestir; y el estilo de vida en general. Por otro lado, algunas intervenciones establecen cómo en casos extremos emergen identidades despreciadas donde el cuerpo se convierte en el principal blanco de estigmatización, rechazo y repudio (por sus "anormalidades", deformidades, imperfecciones o fealdades), en tanto que no coinciden con los modelos hegemónicos de belleza corporal o con los patrones de "normalidad" corporal establecidos (Kogan, 2007; 2009). Igualmente destacan las presentaciones en las que el cuerpo no sólo es un recurso de estigmatización sino también de constitución y resistencia de la subjetividad (Sabido, 2011: 51).

A partir del marcaje de un cuerpo racializado como no blanco, de un cuerpo masculino sin las cualidades de lo heterosexual, así como la reelaboración de discursos históricos en los cuales se asienta la nación, el trabajo de Cháirez elabora una visión política sobre lo mexicano que fluctúa entre el arte realista y la consigna política.

En el caso de Coyol, la idea de las resistencias cotidianas entrelazadas con la disidencia sexognérica está presente en cada una de sus obras. Así, la conceptualización de la Virgen de Guadalupe es reelaborada con una mujer trans negra que está en el mismo espacio que la deidad católica. En el caso de la pintura *México es racista*, podemos ver cuerpos prietos y disidentes del género y la heterosexualidad dando la idea de multiplicidad en relación con la nación.

El trabajo de los cuadros que vemos en este artículo está marcado por elementos centrales como son pensar lo racial más allá de las ideas de color de piel; la idea de disidencia sexual más allá de lo gay y sobre todo en una relación de contraposición con el Estado mexicano, específicamente en sus vertientes antropológica, histórica y artística, que tuvo como centro de sus producciones y debates la política del mestizaje, basado en la eugenesia.

En las obras que vemos hay, además de una discusión central del color de piel, el cuerpo generizado y también marcado por gestos específicos

Imagen 5. Créditos: *Soy prietx ¿y?* (2022), Mar Coyol
Audiodescripción: en la parte superior de la imagen hay un cielo azul con nubes rosas, debajo de ese cielo aparecen los rayos de la Virgen de color anaranjado afuera y en el centro de color amarillo; alrededor de esos rayos de vigente leemos: "dejaré mi canto en testimonios, y mi corazón renacerá y regresará, se extenderá mi recuerdo y perdurará mi nombre". A los lados de esta primera imagen, hay dos cubetas grandes de pintura, color rosa, que sirven como floreros para dos ramos de astromelias con sus tallos largos y verdes y sus flores rojas. En el centro vemos a una mujer negra trans vestida con una minifalda entallada de color rosa y una ombliguera sin mangas del mismo color; tiene un arete en el ombligo y está parada de lado. Calza unos tacones color naranja metálico. De su hombro izquierdo cae una banda que dice "Soy prieta ¿y?". La mujer tiene su mano derecha recargada en su cintura porque está parada de lado. Su rostro tiene una expresión seria pero no arrogante, tiene aretes en la columela y las alas nasales; tiene trenzas largas, negras y delgadas por todo su cabello que caen hasta la altura de su ombligo. Porta una corona dorada, como de Miss Universo.

de una orientación sexual diferente a la heterosexual; el uso de colores de fondo –en el caso de Mar Coyol el rosa mexicano y en el caso de Cháirez, tonos más oscuros– que nos muestran una elección diferente pero dialógica con los murales monumentales del siglo XX mexicano y que, al mismo tiempo, dialogan con el muralismo chicano[17] y el *street art*.

Asimismo, podemos ver a los personajes de dichas obras en espacios específicos del trabajo y el esparcimiento: la obra de Cháirez usa el futbol

[17] Se sugiere revisar Uriel Vides Bautista (2017).

como un espacio central en su *Bora*; en el caso de Mar Coyol, los espacios y geografías están marcados por la clase social, sus personajes siempre aparecen en espacios rurales o en espacios urbanos como el transporte público y las cocinas económicas, con marcas específicas de lo mexicano.

Con Cháirez hay menos colores vibrantes, aunque encontramos el amarillo brillante que correspondería al rosa de Coyol; en ambos vemos con mensajes escritos o con mensajes como el de Emiliano Zapata, una especial llamada de atención de cómo lo mexicano siempre ha sido pintado y pensado desde la masculinidad heterosexual, dejando de lado a las mujeres, los sujetos feminizados, las personas trans, indígenas, afromexicanas, prietas y de clases sociales desfavorecidas.

En el caso de Cháirez y su polémico cuadro de Zapata, tenemos varios elementos específicos ligados con la discusión sostenida, ya que primero hace una alegoría a Emiliano Zapata, con un hombre joven, prieto, visiblemente homosexual, con tacones y un sombrero rosa; el caballo tiene un falo erecto, que da cuenta de las formas en las cuales se ha mostrado públicamente el arte gay.

En el caso de Coyol, en *México es racista* el texto se complementa con "México es colonialista, asesino, clasista y cisexista", en los cordones rosas inferiores se puede leer: "Hasta que las opresiones ya no sean posibles el Estado no somos todxs". En la enagua de la mujer trans al centro también se lee "Prietx sagradx". Así, los colores de piel, los cuerpos, la vestimenta y los carteles dan cuenta de un México que no ha estado presente en las representaciones históricas sobre qué es la mexicanidad. El fondo de esta pintura nos remite en especial al trabajo del Dr. Atl, quien mostraba paisajes mexicanos sin gente; en este caso Mar Coyol pone en el centro a una persona muxe con hombres, mujeres y otras personas trans con vestimenta asociada al box, a lo indígena y a lo mestizo, siempre mostrando con esos colores la diversidad, otra que nunca está puesta en las marquesinas turísticas del país.

Al mismo tiempo que las personas artistas entrevistadas en este artículo se contraponen con las políticas mestizofílicas, la enunciación discursiva sigue siendo en términos de lo nacional, de la inclusión e incluso de la relectura histórica, antropológica y artística de aquello negado, tachoneado o silenciado por el Estado mexicano posrevolucionario y, sobre todo, por las políticas públicas multiculturales en las cuales lo gay eclipsa a lo marica, si entendemos cómo algunas políticas de reconocimiento también

vuelven invisibles a personas que históricamente han estado enterradas bajo la lógica de lo racial, la clase social, la identidad de género y la orientación sexual.

Por otro lado, la pintura de Cháirez y Coyol muestra cuerpos racializados que ya habían sido mostrados en otras obras gráficas, como el mismo Cháirez señala al dar cuenta del muralismo mexicano en su inspiración. Aparece de alguna manera el arte chicano producido por el movimiento del mismo nombre en las calles de Los Ángeles, California, durante el periodo de las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, un muralismo que servirá para reinterpretar México a la luz de los fenómenos migratorios en el vecino país del norte. En esa producción plástica, desde finales de los años noventa se venía criticando la cuestión racial y generizada, como apuntó Alicia Gaspar: "Is that that continues to be dominated by a patriarchal cultural nationalism that embrace the symbolic idea of indigenismo and restricts its activism to race and class struggles. Gender and sexuality [...] are taboo issues in the Kingdom of Aztlan" (Citado en McCaughan, 2014: 112).

Asimismo, podríamos sugerir con Sueli Carneiro (2017) que el trabajo por ennegrecer el feminismo en Brasil se hace más presente en México como una propuesta por aprietar los feminismos, dado que los procesos políticos negros-afromexicanos están en el camino de hacer de los espacios feministas lugares seguros para las personas negras-afromexicanas feminizadas.

Bibliografía

Campos García, Alejandro (2012). "Racialización, racialismo y racismo: un discernimiento necesario", *Revista de la Universidad de La Habana*, vol. 273.

Carneiro, Sueli, Aníbal Quijano, Rosa Septien, Rita Laura Segato *et al.* (2017). "Ennegrecer el feminismo", en R. C. Septien y K. Bidaseca (eds.). *Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes*. https://doi.org/10.2307/j.ctv253f4nn.10, pp. 109-116. Buenos Aires: CLACSO.

Correa Angulo, Carlos (2024). "'La enunciación antirracista' en las prácticas artísticas en Colombia: diálogos e in-comprensiones en la investigación colaborativa", *Boletín de Antropología*, 39(67), pp. 59-89. https://doi.org/10.17533/udea.boan.v39n67a5

Domínguez Ruvalcaba, Héctor (2019). "Introducción: tribulaciones y travesías de lo queer" y "Capítulo 1. Descolonización queer", en *Latinoamérica queer: cuerpo y política queer en América Latina*. México: Ariel, pp. 20-43.

Gasparello, Giovanna (2009). "Policía Comunitaria de Guerrero, investigación y autonomía", *Política y Cultura*, (32), pp. 61-78. Recuperado en 21 de mayo de 2025, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422009000200004&lng=es&tlng=es

Gleizer, Daniela y Paula Caballero (2015). *Nación y alteridad: mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*. México: UAM, Cuajimalpa, Educación y Cultura.

González Romero, Martín (2021). "Vestidas para marchar. Travestismo, identidad y protesta en los primeros años del Movimiento de Liberación Homosexual en México, 1978-1984", *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, El Colegio de México, 7, e582. Epub 13 de septiembre de 2021. https://doi.org/10.24201/reg.v7i1.582

Grossberg, Lawrence (2016). "Los estudios culturales como contextualismo radical, Intervenciones", *Estudios Culturales*, 3, pp. 33-44, https://intervencioneseecc.files.wordpress.com/2017/01/n3_art02_grossberg.pdf https://doi.org/10.24201/reg.v7i1.582

Hale, Charles (2005). "Neoliberal Multiculturalism", *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 28, pp. 10-19. https://doi.org/10.1525/pol.2005.28.1.10

Hall, Stuart (2014). "El espectáculo del 'otro'", en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (2a ed.). Lima: Universidad del Cauca/Envión.

Lewis, Reina (1996). *Gendering Orientalism. Race, Feminity and Representation*. Londres: Routledge.

McCaughan, Edward (2014). "Queer Subversions in Mexican and Chicana/o Art Activism", *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 28, 4 (102), 1, pp. 08-117. http://www.jstor.org/stable/43825247

Mejía Madrid, Fabrizio (2018). "No digas que es prieto, di que está mal envuelto. Notas sobre el racismo mexicano", *Revista de la UNAM*, pp. 21-26.

Mendes de Barros, Laan y Luiz Fernando Wlian (2023). "Narrativa cuir, experiencia estética y política en la lucha por la paz: apuntes sobre el

cortometraje Negrum3", *Revista de Estudios Sociales*, 1(83), pp. 41-60. https://doi.org/10.7440/res83.2023.03

Mills, Charles (1997). *The Racial Contract*. Ithaca: Cornell University Press. http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt5hh1wj

Mitjans, Tito (2023) "Archivando las memorias prietas disidentes el sur de México", en Melody Fonseca Santos, Georgina Hernández Rivas y Tito Mitjans Alayón (eds.). (2022). *Memoria y feminismos: cuerpos, sentipensares y resistencias*. México: CLACSO/Siglo XXI Editores, pp. 185-216.

Moreno Figueroa, Mónica y Peter Wade (2022). *Against Racism: Organizing for Social Change in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, p. XXVII.

Navarrete Linares, Federico (2022). "Blanquitud vs. blancura, mestizaje y privilegio en México de los siglos XIX a XXI, una propuesta de interpretación", *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, 40, pp. 119-150.

Omi, Michael y Howard Winant (1994). *Racial Formation in the United States. From the 1960s to the 1990s*, Nueva York: Routledge.

Ortega-Domínguez, María (2018). "Unveiling the Mestizo Gaze: Visual Citizenship and Mediatised Regimes of Racialised Representation in Contemporary Mexico". Tesis doctoral. Londres: Loughborough University. https://doi.org/10.26174/thesis.lboro.10294940.v1

Parrini, Rodrigo, Sioban Guerrero Mc Manus y Alba Pons (coords.) (2021). "Introducción", *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, El Colegio de México, 7(1), pp. 1-9. https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/850

Restrepo, Eduardo (2015). "Diversidad, interculturalidad e identidades", en María Elena Troncoso. *Cultura pública y creativa. Ideas y procesos*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.

Robinson, Cedric J. (2018). "Capitalismo racial: el carácter no objetivo del desarrollo capitalista", *Tabula Rasa*, (28), pp. 23-56. Doi: https://doi.org/10.25058/20112742.n28.2

Sabido Ramos, Olga (2011). "El cuerpo y la afectividad como objetos de estudio en América Latina: intereses temáticos y proceso de institucionalización reciente", *Sociológica*, año 26, núm. 74, septiembre-diciembre, 2011, pp. 33-78.

Said, Edward (2007). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.

Sánchez Cruz, Jorge (2025). "Apuntes para un giro queer decolonial: prácticas y movimientos disidentes en el Oaxaca contemporáneo", en Estela Serret, Jorge Sánchez Cruz, Fer Vélez Rivera (eds.) (2025). *Teoría queer/cuir en México: disidencias, diversidades, diferencias*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Schopper, Tiziana, Anna Berbers y Lukas Vogelgsang (2024). "Pride or Rainbow-Washing? Exploring LGBTQ+ Advertising from the Vested Stakeholder Perspective", *Journal of Advertising*, pp. 1-18. https://doi.org/10.1080/00913367.2024.2317147

Telles, Edward E. (2014). *Pigmentocracies. Ethnicity, Race and Color in Latin America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Varela Huerta, Itza Amanda. (2023) "Raza/racismo", en Mario Rufer (ed.) (2022). *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*. México: CLACSO/Siglo XXI Editores.

— (2022). "Género, racialización y representación: apuntes para el análisis de productos audiovisuales en el México contemporáneo", *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, 40, pp. 211-228. https://doi.org/10.24201/es.2022v40.2320

— (2023). "Batallas por la representación: racismos, género y antirracismos en el México mediático contemporáneo", *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, 21 (2). https://liminar.cesmeca.mx/index.php/r1/article/view/1010.

Vides Bautista, Uriel (2017). "Arte queer chicano", *Bitácora Arquitectura*, (34), pp. 126-129. https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2016.34.58102

Vivaldi, Ana y Pablo Cossio (Proyecto CARLA, C. de A. en A. L.) (ed.) (2021). *Marrones escriben perspectivas antirracistas desde el sur global*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín/Universidad de Manchester.

Itza Amanda Varela Huerta es profesora-investigadora en el Departamento de Educación y Comunicación de la UAM-X. Forma parte del SNII-Conacyt, nivel I. Entre 2020 y 2023 fue profesora-investigadora en el ECG de El Colmex. Doctora en Ciencias Sociales por la UAM-X. Realizó una estancia posdoctoral en el CIESAS-Pacífico sur. Impartió clases en la UABJO, el CIESAS, El Colegio de México, la UACM. Colaboró profesionalmente en *La Jornada* y en el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro-Juárez. Sus investigaciones se centran en diversas formas de racismo, procesos políticos negros-afromexicanos, feminismos, estudios culturales y crítica poscolonial. Entre sus publicaciones más recientes se encuentra el libro *Tiempo de Diablos: usos del pasado y de la cultura en el proceso de construcción étnica de los pueblos negros-afromexicanos* (CIESAS, 2023).

REALIDADES SOCIOCULTURALES

PROYECTAR LA PROMESA: CINE Y FERROCARRILES EN EL ISTMO DE TEHUANTEPEC

SCREENING THE PROMISE: CINEMA AND RAILWAYS IN THE ISTHMUS OF TEHUANTEPEC

Gabriela Zamorano Villarreal*

Resumen: Este artículo analiza una selección de registros fílmicos y audiovisuales que documentaron dos diferentes momentos de la historia del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec. Los materiales analizados incluyen una película sobre la inauguración de la ruta por Porfirio Díaz en 1907 y videos oficiales producidos recientemente para promocionar esta obra. Desde perspectivas compartidas en estudios de cine y de las infraestructuras en torno a nociones de exceso, contingencia e incertidumbre, examino cómo en el marco de dos diferentes proyectos políticos que podrían entenderse como antagónicos, este tipo de materiales han constituido artificios que buscan materializar promesas de desarrollo en torno a planes de desarrollo regional y mayor integración nacional e internacional.

Palabras claves: ferrocarril, cine, infraestructura, promesa, Istmo de Tehuantepec.

SCREENING THE PROMISE: CINEMA AND RAILWAYS IN THE ISTHMUS OF TEHUANTEPEC

Abstract: This article analyzes a selection of film and audiovisual records of two moments in the history of the Isthmus of Tehuantepec Railway: a film of Porfirio Díaz cutting the ribbon on the new railway in 1907, and recent government videos on the railway's extension. The article draws on perspectives common in both film studies and infrastructure studies around ideas such as excess,

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 215-244
Recepción: 24 de septiembre de 2024 • Aceptación: 14 de febrero de 2025
https://encartes.mx

risk, and uncertainty. Within the context of two distinct and contrasting political agendas, it shows how film has been employed to materialize promises of regional development and stronger domestic and international connections.
Keywords: railway, cinema, infrastructure, promise, Isthmus of Tehuantepec.

Emulando las asombrosas imágenes filmadas por tan solo un par de aparatosas cámaras de cine en enero de 1907, cuando el presidente Porfirio Díaz inauguró por primera vez el Ferrocarril Interoceánico frente a una multitud expectante en el puerto de Salina Cruz, vemos en los recorridos preliminares del nuevo Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec y en la apertura realizada unas semanas después por el presidente Andrés Manuel López Obrador en diciembre de 2023, cómo cientos de cámaras portátiles contenidas en celulares personales registraban el evento y las reacciones del público para difundirlo apresuradamente en redes sociales.

Imagen 1. Captura de pantalla. "Llegó el Tren Interoceánico a Matías Romero". Video circulado por el usuario de TikTok Carlos Sánchez Llanes #llanes7120 el 29 de agosto de 2023. https://www.tiktok.com/@llanes7120/video/7272557049458789637

Estas imágenes de texturas y calidades variadas competían con los nítidos registros oficiales, muchos de los cuales fueron captados en tomas aéreas con dron, que se centraban en los operadores y en la monumental máquina atravesando paisajes istmeños. Tres años previos a esta reinauguración, medios y redes sociales oficiales circularon periódicamente video-informes de los avances de la obra y sus repercusiones en la región; estos incluían las nuevas estaciones, la anhelada reinstalación del servicio de pasajeros a precios accesibles, la reactivación del servicio de carga o la articulación de la ruta con "Polos de Desarrollo del Bienestar".[1]

La principal pregunta que guía este artículo es de qué maneras los registros fílmicos y audiovisuales oficiales de comienzos del siglo XX y de la segunda década del XXI han contribuido a materializar promesas de desarrollo disímiles que se han generado en torno a esta obra de infraestructura. Esta pregunta involucra examinar la dimensión temporal de las infraestructuras fílmicas y ferroviarias analizadas, así como sus anclajes y resonancias en dos momentos históricos distintos.

Al amplificar y recircular imágenes reales y prospectivas de esta obra de infraestructura, los registros audiovisuales del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec han fungido como "vehículos estéticos" (Larkin, 2013: 329) de promesas de crecimiento económico y de pertenencia nacional y global –ya sea cumplidas, por cumplir o fallidas–, que contribuyen a forjar memorias, subjetividades, anhelos, deseos, rumores y expectativas en torno a esta obra desde diferentes proyectos de Estado.

El análisis se centra en filmaciones sobre el ferrocarril en el Istmo de Tehuantepec que fueron elaboradas con fines promocionales: el documental *Inauguración del tráfico internacional de Tehuantepec* (1907) sobre el recorrido inaugural de la ruta por Porfirio Díaz, y videos promocionales actuales sobre la rehabilitación del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec. A pesar de los diferentes contextos políticos en los que las obras fueron realizadas, al revisar estos materiales en conjunto identifico elementos comunes, resonancias, continuidades y rupturas que orientan narrativas oficiales o institucionales en torno a una misma obra de infraestructura. Asimismo, examino registros de supervisión e inauguración de obras; imágenes de

[1] Aunque en este artículo solo me centro en los medios oficiales, muchos sitios ciudadanos han circulado notas y registros fragmentados que constatan, cuestionan o contradicen los rumores en torno a la rehabilitación del Ferrocarril del Istmo.

personalidades oficiales y de multitudes; elementos formales en términos de perspectiva, registro de movimientos, espacios y efectos de cercanía o distancia; registro material de maquinaria, herramientas y obras; narrativas y metáforas con respecto a nociones de promesa, movilidad, conectividad, modernidad y progreso; así como tensiones en torno a lo tradicional y lo moderno en los espacios documentados. Analizo también las condiciones políticas y las cualidades tecnológicas que hicieron posible el registro y circulación de estos materiales y la dimensión temporal de sus narrativas.

Cine y ferrocarril: vehículos estéticos de la promesa

Varios autores han explorado la relación paralela, o incluso mutuamente constituyente, entre el ferrocarril y el cine como tecnologías de mediados del siglo xix que incidieron de manera drástica en la percepción y subjetividad moderna (p. ej., Kirby, 1997; Krüger, 2011; Roca, 2000; Wood, 2013). Por una parte, la recurrente presencia del ferrocarril en los primeros registros fílmicos contribuyó a mostrarla como una tecnología icónica de la modernidad, debido a su capacidad de movilizar masivamente personas y mercancías y de condensar espacio y tiempo de formas muy distintas a otros medios de transporte que existían en el siglo xix (Krüger, 2011). Por otra parte, el ferrocarril fue un dispositivo clave para experimentar cinematográficamente con la perspectiva y el movimiento, por ejemplo, mediante el famoso "phantom ride", una toma en la que se amarraba la cámara al frente del tren –a veces junto con el fotógrafo– para registrar desde ahí el movimiento, simulando una vista subjetiva a toda velocidad sobre las vías, paisajes y túneles que este recorre (Krüger, 2011: 13).

Tomas de locomotoras y vías fueron recurrentes desde las primeras "vistas" que capturaron los hermanos Auguste y Louis Lumière en las últimas décadas del siglo xix. Con rapidez, los trenes protagonizaron otros géneros cinematográficos, en especial los *travelogues* o "películas de viaje" que registraban paisajes y aspectos pintorescos de lugares exóticos; películas narrativas de romances y acción, así como proyecciones en vagones en movimiento tituladas *Pleasure Railway* (Krüger, 2011: 13-16). Los trenes también fueron centrales en obras de vanguardia como *Cine-ojo* (1924) y *El hombre de la cámara* (1926), en las que Dziga Vertov experimentó con tomas hasta entonces inconcebibles al colocar la cámara, que para la época se mantenía más o menos estática frente a eventos que transcurrían frente a

ella, en una diversidad de planos y ángulos dentro, encima, debajo y alrededor del tren unidas mediante un montaje ágil que acentuaba el efecto de velocidad y monumentalidad del ferrocarril.[2]

Aunque estos primeros desarrollos del cine podrían enmarcarse en el ámbito del entretenimiento, la expansión de esta tecnología resultó tanto de experimentar con sus posibilidades como de complejos procesos económicos, políticos y científicos. El éxito de las "vistas" y *travelogues* producidas por los hermanos Lumière y por los jóvenes cinematógrafos que trabajaron para ellos viajando alrededor del mundo tuvo resonancia con procesos de expansión colonial que aumentaron la fascinación por paisajes y pueblos concebidos desde Europa como exóticos. Al mismo tiempo, la llegada de los cinematógrafos y las posibilidades de filmación en esta diversidad de lugares a menudo servían a los intereses de élites y poderes locales. Un ejemplo es que cuando los colaboradores de los Lumière, Bon Bernard y Gabriel Veyre, llegaron a México en 1896 a promover esta tecnología y a registrar las primeras vistas en América, la primera proyección de sus materiales se realizó en una función privada para el presidente Porfirio Díaz y su familia en el Castillo de Chapultepec. A esta le siguieron proyecciones públicas y la filmación de cerca de 30 tomas en el país, entre las que destacaron actividades oficiales y casuales de Díaz montando a caballo, con funcionarios de su gobierno y en desfiles; algunas se hicieron en colaboración con los primeros cineastas mexicanos como Salvador Toscano y los hermanos Alva (Miquel, 1997).

Así, mientras que las vistas de México se consumían en Europa como aspectos exóticos de este país, en el contexto mexicano el cinematógrafo no solo fue aprobado y acogido por el presidente, sino que también Díaz, como parte de su ímpetu modernizador, vio en esta tecnología una oportunidad para amplificar su imagen y sus obras, tal como lo hizo con la llegada de la fotografía a México al recurrir a los fotógrafos más prestigiosos para retratarse (Aguilar Ochoa, 2021).

Si bien tanto el cine como el ferrocarril fueron infraestructuras emblemáticas de la modernidad hace un siglo, vale preguntarse de qué maneras el cine y sus variantes en formatos audiovisuales se utilizan en la actualidad como herramientas de propaganda para promover la construcción o

[2] Para una extensa revisión de la presencia del ferrocarril en el cine mexicano asociado a narrativas de progreso, véase Lourdes Roca (2000).

rehabilitación de obras estatales como el ferrocarril y cuáles son los sentidos políticos de estas imágenes en la actualidad.

Para examinar cómo los vínculos entre el ferrocarril y el cine han contribuido a expandir promesas de desarrollo en la región del Istmo en dos contextos históricos distintos, retomo la idea de Brian Larkin de que las infraestructuras constituyen "vehículos semióticos y estéticos" (2013: 329). Esto se debe a que tanto el cine como el ferrocarril generan "experiencias encarnadas" y sensoriales, a la vez que –de manera similar a las promesas de desarrollo– "operan en el nivel de la fantasía y el deseo. Éstas codifican los sueños de individuos y sociedades y son los vehículos mediante los cuales esas fantasías se transmiten y se vuelven emocionalmente reales" (Larkin, 2013: 329). Debido a su potencial simbólico y político para incidir en los imaginarios y fantasías colectivas en torno a las infraestructuras, las imágenes promocionales de estas obras pueden considerarse como "módulos o partes de la misma infraestructura", tal como sugieren Júlia Morim y Alex Vailati (2023: 183) en su análisis de un acervo fílmico sobre la construcción del puerto de Suape en Pernambuco, Brasil, durante los años setenta. Al mismo tiempo, retomo la insistencia de autores como Harun Farocki (2013), Jonathan Crary (2008) y Deborah Poole (1997) por indagar los contextos políticos, culturales, institucionales y tecnológicos que hacen posible la producción, circulación y atribución de sentido de las imágenes en momentos históricos específicos.

Elementos como la contingencia, el exceso, la incertidumbre y la temporalidad son en especial relevantes para el análisis de las tecnologías del cine y el ferrocarril. Al respecto, en su análisis sobre la presencia del ferrocarril en el cine producido durante el porfiriato y la Revolución mexicana, David Wood (2013) examina la tensión entre el ímpetu de representar al ferrocarril como un ícono de "racionalidad y eficiencia" y las maneras en que "el caos y la contingencia" se hacen presentes en el registro y montaje de estas imágenes. En el caso *Inauguración del tráfico*, por ejemplo, Wood nota que las numerosas y nítidas tomas del tren en movimiento, incluyendo tomas de *ghost ride*, acentúan la representación de esta tecnología como veloz, dinámica y eficiente; es decir, como una tecnología capaz de cumplir con la promesa de "integración económica internacional" (Wood, 2013: 197). Al mismo tiempo, las tomas del paisaje que recorre el tren registran, casi accidentalmente, escenas un tanto impredecibles de niños bañándose en un río, un momento cotidiano en el mercado local, o una choza en el

paisaje borroso que, de acuerdo con Wood, constituyen un "contrapunto folclórico" o, siguiendo a Doane (2002), "contingencias" temporales y espaciales que interrumpen la representación dinámica del ferrocarril (Doane, 2002: 201). El análisis de la "contingencia" en el registro cinematográfico que hacen Wood, Doane y otros autores, tiene resonancias con la noción de "exceso" o "ruido visual" que identifican algunos estudios en la cualidad indexical de la fotografía que hace visibles detalles materiales que, muchas veces, rebasan las intenciones de los fotógrafos y las temporalidades del momento de registro, contribuyendo así a las cualidades ambiguas y abiertas de estas tecnologías (p.ej., Poole, 2005; Edwards, 2012).

Estudios recientes sobre las infraestructuras también observan cualidades de "contingencia" y "exceso" al identificar que las obras de infraestructura no son meras inserciones tecnológicas con una función determinada, calculada y predecible, sino que "producen nuevos mundos" que conllevan transformaciones "impredecibles", "inciertas", "inesperadas" y "silentes" (Jensen y Morita, 2015; Bonelli y González, 2018). Esto sucede mediante procesos como "crear nuevas formas de socialidad, rehacer paisajes, definir nuevas formas de política, reorientar agencias y reconfigurar sujetos y objetos a la vez" (Jensen y Morita, 2015: 83-85). Estas reflexiones, a su vez, apuntan a dimensiones temporales de las obras de infraestructura y de sus contextos históricos.

Con base en estas reflexiones, pongo especial atención a cómo estos elementos de contingencia, exceso e incertidumbre, que son comunes al cine y a las infraestructuras ferroviarias, permean las maneras de materializar la promesa como evidencia luminosa, nítida y material; o, bien, de evadirla, desbordarla o reapropiarla a partir de elementos y detalles azarosos, borrosos, imprecisos u opacos que se insinúan en estas mismas representaciones y en sus contextos específicos de producción y circulación.

Del Ferrocarril Nacional de Tehuantepec al Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec

El actual proyecto del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec se suma a una larga historia de prospección que inició en 1842, que resultó en la inauguración de la ruta comercial del Ferrocarril Nacional de Tehuantepec en 1907 por el presidente Porfirio Díaz (1877-1880 y 1884-1911) en un tramo de más de 200 kilómetros entre los puertos de Salina Cruz, Oaxaca, y Coatzacoalcos, Veracruz. Junto con otras infraestructuras portuarias, esta

obra buscó interconectar el océano Pacífico con el Atlántico y, por tanto, el tráfico comercial marítimo entre Asia y la costa este de Estados Unidos.

La habilitación de esta ruta comercial fue una de las estrategias de modernización que implementó Díaz entre finales de 1880 y 1910. Durante su mandato, los ferrocarriles fueron claves para ampliar la explotación de los recursos naturales de diferentes regiones del país y para favorecer la inversión extranjera y la integración de México en la economía mundial. En este contexto, la expansión de las infraestructuras ferroviarias contribuyó significativamente a la activación productiva de regiones mineras, agrícolas, petroleras e industriales en diferentes regiones de México entre finales de la década de 1880 y 1910 (Witker, 2015). Si bien el crecimiento se enfocó en fortalecer la construcción del Estado nación mediante el paradigma del progreso, este favoreció a procesos de privatización que acentuaron dinámicas de despojo y explotación hacia sectores campesinos y clases trabajadoras (Witker, 2015).

Tras una década de auge, el Ferrocarril Nacional de Tehuantepec perdió relevancia debido a la apertura del canal de Panamá en 1914. En 1918, al cesar el contrato con la empresa Pearson, pasó a ser parte de la empresa Ferrocarriles Nacionales, que fue nacionalizada durante el gobierno de Lázaro Cárdenas en 1937. Entre repuntes y crisis, el Ferrocarril de Tehuantepec se mantuvo en movimiento a lo largo del siglo XX, sobre todo después de su reactivación en 1948 por el presidente Miguel Alemán Valdés. Al mismo tiempo, esta época inició una política de represión y desmovilización a las luchas sindicales ferrocarrileras y de otros sectores (Ballesteros Rojo, 2005).

Las décadas que siguieron a este impulso modernizador entre 1950 y 1970 y la subsecuente crisis económica nacional de los años ochenta, se desarrollaron a costa de desmovilizar y finalmente abandonar a los trabajadores de las empresas estatales, llevando a la privatización de la mayoría de estas instituciones durante la década de 1990. A pesar de la privatización, la ruta ferroviaria transístmica se mantuvo central para los planes de prospección en torno al controversial Plan Puebla Panamá que se implementó parcialmente entre 1990 y 2000 (p. ej., Béjar, 2001; Boyer, 2019).

En 1999 se consolidó la privatización de Ferrocarriles Nacionales y se creó el Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec como empresa de participación estatal mayoritaria a cargo de tres líneas entre Veracruz, Tabasco y Chiapas. Desde que dejó de funcionar el servicio de pasajeros en el Istmo

Imagen 2. "Tren Interoceánico, Mapa Línea Z". Publicado por sitio Facebook de Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec, 27 de noviembre de 2023. https://www.facebook.com/ferroistmo/posts/descubre-el-mapa-de-la-l%C3%ADnea-z-del-tren-interoce%C3%A1nico-con-las-primeras-10-estaci/755333219954182/

en 1999 y hasta hace unos años, el servicio exclusivo de carga fue utilizado clandestinamente y cada vez con mayores riesgos por un creciente número de migrantes centroamericanos en sus intentos de tránsito hacia los Estados Unidos. En 2019, como parte de sus proyectos prioritarios, el entonces recién electo presidente Andrés Manuel López Obrador decretó la creación del organismo público descentralizado Corredor Interoceánico Istmo de Tehuantepec (CIIT), en el que la reactivación del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec (FIT) fue uno de los proyectos clave.[3]

Además de buscar reactivar una región estratégica para el comercio global, el gobierno de López Obrador tenía como objetivo que la rehabilitación del ferrocarril impactara positivamente en la calidad de vida de las poblaciones de la región. Para ello, este proyecto se concibió como pieza clave del Plan de Desarrollo para el Bienestar que López Obrador inició en su mandato. El modelo de Desarrollo para el Bienestar –que algunos autores enmarcan en el denominado "giro de izquierda" o "post-neoliberal" en Latinoamérica (p. ej., Ackerman, 2021; Cockburn, 2014)– conlleva una serie de políticas que buscan remediar los efectos adversos del periodo neoliberal, entre los que López Obrador subraya la privatización de empresas y recursos nacionales, la sustitución del Estado por

[3] *Diario Oficial de la Federación*. Acuerdo por el que se da a conocer el Programa Institucional 2021-2024 del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec, S.A. de C.V., p. 7. http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5626976&fecha=19/08/2021 (consultado 21/4/25).

el mercado, la desigualdad y la corrupción.[4] Sin embargo, como señala Jenny Cockburn (2014), en la práctica esta retórica de ruptura resulta en una contradictoria coexistencia de políticas progresistas y neoliberales. En este contexto, el proyecto de rehabilitar el Ferrocarril del Istmo movilizó promesas y expectativas de un futuro mejor; de una mayor cercanía de las poblaciones locales con el Estado y, por tanto, con servicios, bienestar y mayor participación ciudadana que, en cierta medida, se han apegado al compromiso del gobierno de la Cuarta Transformación de "diversificar el desarrollo". Sin embargo, como han demostrado estudios antropológicos recientes sobre las infraestructuras en diferentes lugares del mundo, la implementación de este tipo de obras también, inevitablemente, acentúa procesos de violencia, conflicto, incertidumbre y despojo (p. ej., Anand, Gupta y Appel, 2018; Boyer, 2019). Como en otros lugares de Latinoamérica, estas repercusiones negativas de infraestructuras de desarrollo impulsadas por gobiernos de izquierda involucran la paradoja de intentar ser congruentes con los derechos y personalidad jurídica de los pueblos indígenas y con la protección al medio ambiente, al tiempo que participan en lógicas económicas globales neoliberales que reproducen dinámicas de desigualdad y deterioro ambiental.[5]

Así, la reciente proyección del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec sobre una obra de infraestructura que se generó a inicios del siglo XX le da a este proyecto una compleja densidad temporal. Al analizar en las siguientes secciones materiales promocionales de esta ruta en dos momentos históricos, pongo atención a las maneras en que estas representaciones se nutren y retroalimentan procesos de memoria y expectativa de futuro, aludiendo a promesas específicas de desarrollo.

---

[4] https://www.gob.mx/amlo/prensa/presidente-lopez-obrador-declara-formalmente-fin-del-modelo-neoliberal-y-su-politica-economica-lo-que-hagamos-sera-inspiracion-para-otros-pueblos (consultado 21/4/25).

[5] Proyectos similares incluyen el de Integración de la Infraestructura Regional Sudamericana (IIRSA) impulsado a inicios del siglo XXI por Luiz Inácio Lula da Silva en Brasil (Oliveira Ferreira, 2021) y su interconexión con polémicos subproyectos en territorios amazónicos de Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela a partir de 2010 (p. ej., Calla, 2012).

Porfirio Díaz en la inauguración del tráfico internacional de Tehuantepec

En su clásico artículo sobre la inauguración de un puente en Zululandia en 1940, el antropólogo Max Gluckman (1940) propone este evento como un sitio de amplia textura y complejidad etnográfica en el que observa la presencia de múltiples actores y sus interacciones. Además, Gluckman se pregunta qué significa en sí este puente, qué tipos de conexiones establece, cuál es su materialidad. Setenta años después, aportando a un debate más consolidado en torno a las infraestructuras como sitios de análisis antropológico, Penny Harvey analiza la inauguración de una carretera en el sureste del Perú (2005). Al enfocarse en el espacio y la temporalidad de esta obra, revisa la historia de largo aliento que vivieron los pobladores de la región alrededor de la carretera; muchos de ellos participaron físicamente en su construcción y experimentaron las demoras, interrupciones y expectativas. Contrasta esta experiencia de largo plazo con la presencia fugaz del presidente Alberto Fujimori quien, paradójicamente, llegó a inaugurarla en helicóptero. Harvey examina cómo la presencia física de esta autoridad significó para los habitantes locales una forma de hacer tangibles las promesas de desarrollo.

Retomo aquí las reflexiones de estos dos antropólogos en torno a la relevancia política y simbólica de los actos de inauguración de obras de infraestructura en momentos y geografías distintas para indagar sobre cómo se articula la narrativa propagandística en el registro fílmico del acto inaugural de Díaz sobre el Ferrocarril del Istmo. Veinte años después de la primera visita de los cinefotógrafos de los Lumière a México, Salvador Toscano (1907) –el cineasta y exhibidor más importante de la época, quien por cierto también era ingeniero– produjo el filme noticiero *Inauguración del tráfico internacional de Tehuantepec* (1907). Entre 1898 y 1910, Toscano también hizo registros del presidente Díaz en actividades cotidianas y oficiales.

Por cierta cercanía de Toscano con Díaz y las clases gobernantes y también por el interés del presidente por usar las modernas tecnologías fotográficas y del cine para promocionar su imagen, Toscano obtuvo la concesión oficial para documentar esta inauguración junto con los hermanos Alva y un puñado de cinematógrafos y periodistas mexicanos (De la Vega, 2013). El documental es quizás una de las primeras películas editadas sobre la inauguración de una obra de infraestructura, incluso ya usando cierto

lenguaje cinematográfico más allá de vistas, tal como observó Aurelio de los Reyes en su comentario hablado a este filme (Toscano, 1907). Aunque De los Reyes (1986) documentó al menos cuatro películas en torno a esta obra, la única que se ha recuperado es la de Toscano (De la Vega, 2013: 89-90). Se hizo además la exhibición de estas películas entre febrero y abril de 1907 en importantes teatros nacionales en Zacatecas, Guadalajara y la Ciudad de México (De la Vega, 2013: 91-94). Esta breve información sobre aspectos de producción y exhibición de la película permiten ubicar su posicionalidad en el momento histórico en que se realizó, por ejemplo, que fue posible por un acceso privilegiado de Toscano a filmar actos gubernamentales, que tuvo una circulación relativamente amplia –fomentada por el interés de Díaz y de otros políticos y empresarios por esta obra– y que su contenido fue atractivo para los públicos de la época. A la vez, como sugiere De la Vega, la relevancia de esta película en su momento revela la atención de los cineastas de la época en sucesos oficiales y no en los múltiples movimientos sociales, como el magonismo, que se opusieron a los impactos ambientales y políticos de la construcción del ferrocarril; tampoco mostraron las represiones que enfrentaron, aunque poco después Toscano documentó magistralmente la Revolución mexicana (2013: 86-87).

Inauguración del tráfico consta de 13 breves capítulos marcados por intertítulos descriptivos que, en conjunto, narran el viaje inaugural de Porfirio Díaz en esta ruta de ferrocarril, la que por primera vez hizo posible en México el traslado directo de mercancías y pasajeros entre dos grandes océanos, desde el puerto de Salina Cruz hasta Puerto México (hoy Coatzacoalcos). Cada capítulo se compone de una o varias vistas sin cortes que duran entre 30 segundos y un minuto.

Luego de iniciar con la toma de un barco en movimiento en el puerto de Salina Cruz, una secuencia muestra a Díaz abriendo la reja de la estación de ese puerto para permitir la primera salida del tren. En el evento participan funcionarios, autoridades militares, obreros del tren, un amplio grupo de soldados con instrumentos musicales y espectadores locales. La actitud del presidente es distante a pesar de estar rodeado de personas en todo momento, quienes en su mayoría le rinden reverencia quitándose el sombrero. Emulando las constantes vistas de la época de salidas del tren, una nueva toma muestra de frente al ferrocarril en todo su esplendor al salir de la estación, mientras los obreros y el público lo observan asombrados, algunos también volteando con sorpresa a la cámara. Luego la

cámara se detiene en la "comitiva de oaxaqueños y Colegio Militar del Estado", quienes avanzan lentamente en fila junto a la cámara. El tren se dirige entonces al barco de vapor Arizonan desde donde se descargan costales de azúcar con una grúa para depositarlos en un furgón adornado con cintas y banderas tricolores. En la escena se ven a obreros trabajando y posteriormente a la comitiva que acompaña a Díaz, mientras una multitud se esfuerza por observar cómo el presidente sella el furgón para emprender el viaje al otro océano.

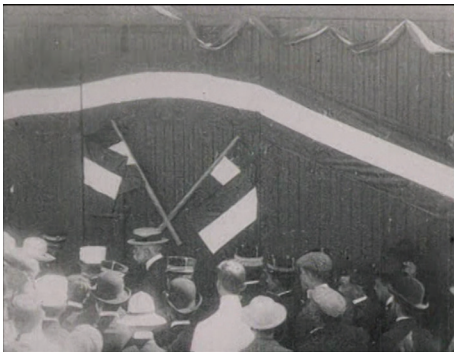


Imagen 3. Fotograma. "Señor Presidente sellando el furgón". Inauguración del Tráfico Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, 1907.
Filmoteca de la UNAM (min. 3.16)

A estas escenas inaugurales siguen otras del recorrido: un registro desde el interior del vagón de una choza junto al río desde la que la gente observa el paso del ferrocarril y el movimiento del tren marcado por las inconfundibles barras de acero que sostienen el puente por donde cruza. Siguen luego tres escenas más bien pintorescas. A tono con las convenciones cinematográficas de la época, una vista registra a un grupo de gente saliendo de misa en Tehuantepec: los hombres con calzón y camisa de manta bajan escalones poniéndose sus sombreros, mientras las mujeres visten el distintivo resplandor tehuano, huipil y enaguas, acompañadas de niñas con rebozo y niños con sombrero. La cámara se posa luego en el mercado para observar a un grupo de mujeres que venden sus productos en canastas, cuentan dinero, algunas observan la cámara con curiosidad y niños asoman sus caras muy cerca del aparato sonriendo y mirando atentos. La última escena de este tipo muestra a una familia bañándose en el río junto a Tehuantepec: una anciana con el torso desnudo se ve de espaldas enjabonándose, otra mujer se baña, mientras los niños juegan en el agua y la playa.

Imagen 4. Fotograma. "Mercado". Inauguración del Tráfico Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, 1907. Filmoteca de la UNAM (min. 5.19)

Imagen 5. Fotograma. "Baños en el río". Inauguración del Tráfico Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, 1907. Filmoteca de la UNAM (min. 5.30)

A esta escena sigue una vista como detrás de cámaras, en la que se ve al tren estacionado en un puente mientras un grupo de periodistas camina a la orilla de la vía para abordarlo. La cámara está muy cerca filmándolos de frente, por lo que interactúan con esta: sonríen, observan, posan juguetones en tanto avanzan en fila. Tres de ellos abrazan aparatosas cámaras fotográficas plegables de gran formato. El penúltimo, con un grueso puro encendido entre los labios, sube con destreza al vagón impulsándose con ambos brazos. Esta escena, que probablemente se filmó después de que el grupo bajó a retratar y observar el río, permite ver a los realizadores de imágenes y noticias, quienes normalmente son invisibles en los registros, añadiendo así otra capa de complejidad al evento inaugural.

Imagen 6. Fotograma. Fotógrafo en un puente del río. Inauguración del Tráfico Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, 1907. Filmoteca de la UNAM (min. 5.41)

Las últimas escenas vuelven a enfocarse en el "Señor Presidente" tras llegar a Puerto México, donde la multitud se junta nuevamente frente al furgón adornado que había salido de Salina Cruz. El presidente y su comitiva suben escaleras hacia la puerta, él quita el sello y se retira. Otra vista muestra una grúa con un dispositivo mecánico para sacar el cargamento del furgón y deslizarlo hacia el portacarga McGabe. Junto a la grúa, un concentrado obrero, vestido con camisa de manta y sombrero, empuja un saco cuidando que no caiga. Para cuando sube el segundo saco, un supervisor con traje negro se acerca, se detiene, sube su pie al borde y mira la acción. Un tercer saco sale propulsado y luego otros 13, con una velocidad seguramente inédita para la época, mientras el obrero los sigue conduciendo al montacarga. Luego aparecen tomas de gente observando atenta la acción desde otros ángulos: militares en una sección; pasajeros del barco observan desde un balcón del costado. Como señala De los Reyes en su comentario hablado a la película, los pasajeros del vapor son de clase alta: los varones ataviados con trajes; mujeres y niñas con vestidos largos y sombreros blancos. Por su parte, los obreros abajo, ya en grupo, continúan direccionando la descarga.

En la secuencia final se muestra una panorámica del puerto desde el vapor que se aleja mientras la multitud le observa. Una bandera de México ondea desde lo alto de un edificio. Finalmente, evocando la toma del inicio, se ve otro vapor pasar con la chimenea humeante y luego el horizonte de mar y cielo dividido por un rompeolas de rocas.

Como observa De los Reyes, en estas vistas es claro que Toscano estaba experimentando con diferentes posibilidades de registro del movimiento. Por un lado, posiciona la cámara frente a situaciones inesperadas

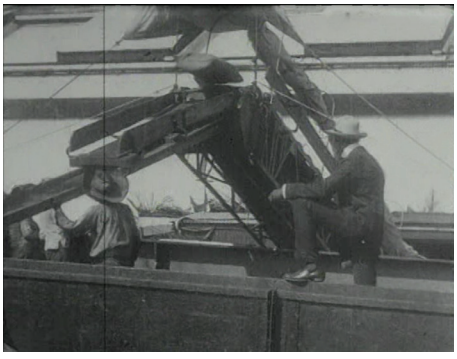


Imagen 7. Fotograma. Obreros descargando costales de azúcar en Puerto México. Inauguración del Tráfico Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, 1907. Filmoteca de la UNAM (min. 6.47)

y momentos cotidianos de los pobladores; registra también el movimiento de grandes objetos modernos como trenes, barcos y grúas. Por otro lado, el movimiento se experimenta al colocar la cámara fija sobre objetos que se mueven, especialmente barcos y trenes. Estas tomas muestran el asombro y la fascinación por lo que sucede y lo que la cámara pueda captar, ya sea cotidiano o extraordinario.

En la siguiente sección, al analizar una serie de videos cortos que documentaron la rehabilitación e inauguración del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec entre 2019 y 2023, me enfoco en la notable continuidad con este asombro y experimentación con el registro del movimiento a más de un siglo de esta primera documentación del ferrocarril en México, a pesar de su realización y circulación en contextos políticos y tecnológicos totalmente distintos. Se mantiene sobre todo una fascinación por hacer visible el movimiento creado por tecnologías que, como el tren, parecen encarnar reiteradamente promesas de futuro, aunque también se mantiene una reiteración por la presencia de la figura presidencial encabezando estas obras.

"Renace el Istmo": documentar la rehabilitación del ferrocarril

A más de un siglo de que la primera inauguración del Ferrocarril de Tehuantepec fue registrada por unas cuantas cámaras como una obra pionera del documental en México y exhibida en las principales salas nacionales de cine, la nueva inauguración de esta misma ruta se transmite masiva e instantáneamente en formatos cortos de video digital que pueden consultarse en dispositivos personales, que ahora fungen como los principales canales de propaganda estatal. A partir de 2020, noticias y videos oficiales en torno a la rehabilitación del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec se empezaron a transmitir mediante dos sitios de internet administrados por el gobierno de México: el del Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec[6] y el del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec (FIT).[7] Mientras

[6] https://www.gob.mx/ciit (consultado 21/4/25). Muchos de estos materiales se produjeron principalmente para presentar avances de esta obra en las conferencias matutinas que emitía el entonces presidente Andrés Manuel López Obrador.

[7] https://www.ferroistmo.com.mx/ (consultado 21/4/25).

estos sitios publican información formal y sintética, el FIT también difunde mediante tres redes sociales: Facebook, Instagram y X.

La reactivación de esta ruta no ha involucrado hasta el momento la producción de un documental oficial,[8] sino breves video-informes que dan cuenta de sus avances e impactos. En esta sección analizo una selección de video-informes del FIT a partir del monitoreo a publicaciones del sitio oficial de Facebook antes, durante y después de la inauguración en diciembre de 2023 de la Línea Z del FIT, la que interconecta los puertos de Salina Cruz y Coatzacoalcos.[9]

El registro formal de los avances de obra –que incluye el uso de drones, las maquetas animadas y la edición de materiales– está a cargo de integrantes de equipos de comunicación del FIT, de la Secretaría de Marina y del equipo de comunicación del presidente. La multiplicidad y versatilidad de estos registros para transmitirse en bruto o para reutilizarse en materiales editados con narrativas estructuradas caracterizan el aspecto fragmentado e inacabado de estas nuevas formas de producir y consumir propaganda sobre esta obra de infraestructura.

Aprovechando el formato y la popularidad de Facebook, la página oficial de FIT ha publicado de manera constante videos con duración de entre 20 segundos y cinco minutos, fotografías e infografías desde que la obra empezó a tomar forma a finales de 2020, logrando así crear evidencia material, siempre mediante fragmentos puntuales y claros, de que la obra avanza. En la mayoría de estos videos persiste una voz narradora femenina o masculina que se combina con música instrumental homogé-

[8] El único documental formal sobre el corredor a la fecha es *México en el centro del mundo. Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec* de la empresa de bienes raíces Real Estate Market (2024). Este combina entrevistas con empresarios, inversionistas y representantes gubernamentales, con imágenes de maquetas con registro de avances de obras de puertos, ferrocarril, carreteras y polos de desarrollo y animaciones para explicar la relevancia económica del Corredor Interoceánico (https://www.youtube.com/watch?v=0Ngcv_C7b9w) (consultado 21/4/25). Por otra parte, es interesante que el gobierno contrató a la empresa Argos Media Group, dirigida por el productor y cineasta Epigmenio Ibarra, para realizar la serie documental titulada *Tren Maya* que, hasta 2025, constaba de tres capítulos de duración de entre 1.30 y 2.20 horas (https://www.youtube.com/watch?-v=ELUc6oCXgNI) (consultado 21/4/25).

[9] https://www.facebook.com/ferroistmo (consultado 21/4/25).

nea y suave. Los videos intercalan tomas de dron que acentúan la majestuosidad de las obras en proceso con tomas de obreros concentrados en su trabajo, operando diestramente la maquinaria que también se despliega con asombro mediante tomas cerradas frontales o en contrapicada. Algunos videos incluyen mapas animados digitalmente que muestran de forma efectiva el despliegue de las obras sobre el territorio. En estas piezas, la promesa se enuncia en la narración desde dos temporalidades: con frases construidas en tiempo futuro, tales como "permitirá el paso", "será una realidad"; pero, también, al narrar los avances concretos de las obras, con oraciones en presente, usando verbos como "continúan", "tiene un avance", "hay obras activas". La temporalidad de la promesa también se identifica en el tipo de imágenes a las que se recurre. Mientras que los primeros videos intercalan, a modo de evidencia en tiempo presente, registro de video de trabajo de construcción y obras en proceso, en 2022 se incorporó cada vez con más frecuencia el uso de maquetas digitales para explicar gráficamente detalles técnicos de la construcción por venir de ciertas obras.

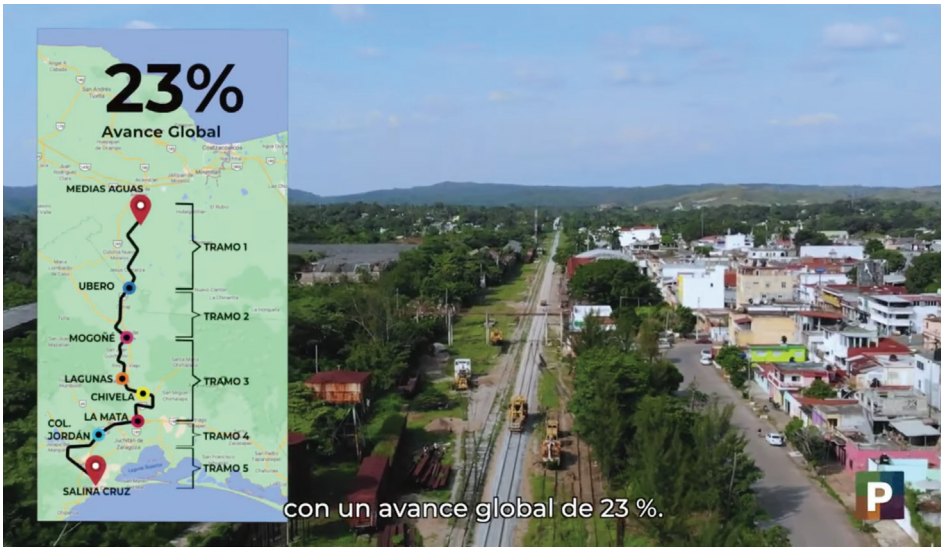


Imagen 8. Captura de pantalla, video de reporte de avances. "El Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec es una realidad". 1 de febrero de 2021. Sitio de Facebook de Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec, S.A. de C.V. Min. 1.32. https://www.facebook.com/ferroistmo/videos/2805348253020655

A tres años de publicaciones periódicas de este tipo de avances, los video-informes comenzaron a anunciar la conclusión de las obras, mediante transmisiones de recorridos de prueba. Además de registros oficiales espontáneos del recorrido de supervisión que llevó a cabo en toda la ruta el presidente Andrés Manuel López Obrador el 17 de septiembre de 2023,[10] se produjo un video-informe de cuatro minutos sobre este suceso.[11] Luego del logo de la Secretaría de Marina, que aparece contundente con un sonido metálico, una voz masculina emite una frase en zapoteco cuyos subtítulos traducen "Bienvenidos al gusano de fierro", mientras se ve desde una toma aérea una locomotora acercarse en medio de un paisaje de cerros.

A esta imagen le sigue una serie de tomas de López Obrador abordando el tren y luego saludando, mandando besos y abrazos desde la

Imagen 9. Captura de pantalla, video promocional. "La Línea Z del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec, S.A. de C.V., que une el océano Pacífico con el Atlántico para promover el comercio regional, ¡pronto reiniciará operaciones!". 20 de septiembre de 2023. Sitio de Facebook del Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec. Min. 0.8 https://www.facebook.com/watch/?v=998109284759947&ref=sharing

[10] https://fb.watch/ubiUwIr-0h/ (consultado 21/4/25).

[11] https://www.facebook.com/watch/?v=998109284759947&ref=sharing (consultado 21/4/25).

puerta del vagón a la multitud que lo observa desde las vías, mientras una voz masculina institucional anuncia que "comienza una nueva etapa en el Istmo de Tehuantepec". Sigue entonces el formato de informe con tomas aéreas generales del tren avanzando en el monte conectando con renovados puertos. También se muestra un mapa animado de la región para indicar las diez sedes en donde se instalarán polos de desarrollo. A este le sigue un mapamundi que indica con líneas rojas las conexiones con el Istmo desde Asia; con líneas verdes las conexiones hacia la costa este de Estados Unidos y con blancas las conexiones marítimas provenientes de Centro y Sudamérica. Un nuevo mapa del sur de México traza las rutas de ferrocarril aún pendientes para interconectar con el sur de Chiapas, Tabasco y tramos del celebrado Tren Maya.

A continuación, se detallan los trabajos que se hicieron para concluir la línea y se especifican los pendientes para las nuevas rutas. El final del informe explica, siempre ilustrando con imágenes de comunidades y pobladores, cómo estas obras se vinculan con obras sociales y económicas en las localidades, con el fin de reafirmar el "desarrollo integral, sostenible e incluyente para todas y todos", constatando que "inicia el renacimiento del Istmo".

Así, mientras lo ya logrado y lo que está en proceso se muestra con registro-evidencia, el futuro se esboza en mapas. A la vez, un componente novedoso son las referencias a los impactos en la población local y que se demuestran con imágenes de obras y servicios en localidades –parques y calles, asambleas y actividades económicas; pero también en las referen-

Imagen 10. Captura de pantalla, video promocional. "La Línea Z del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec, S.A. de C.V., que une el océano Pacífico con el Atlántico para promover el comercio regional, ¡pronto reiniciará operaciones!". 20 de septiembre de 2023. Sitio de Facebook del Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec. Min. 1.18 https://www.facebook.com/watch/?v=998109284759 947&ref=sharing

cias a la lengua y al territorio–. La nueva promesa que se abre en "esta nueva etapa" se enuncia claramente al final del video-informe: "desarrollo integral, sostenible e incluyente". De esta manera, el futuro también se esboza en momentos azarosos o "contingentes" que se capitalizan en la narrativa de la promesa, por ejemplo, al captar a un grupo de niños corriendo detrás del tren o a los espectadores ondeando banderas junto a las vías como forma de saludar y agradecer el paso del tren y la visita del presidente.

Un tipo de registro muy parecido al recién descrito sirvió como base para el video sobre la inauguración de la obra el 23 de diciembre de 2023.[12] Este combina las interacciones casuales del presidente con la gente que producen un intencionado efecto de cercanía con el pueblo, a diferencia, por ejemplo, de la película en la que Porfirio Díaz inaugura la misma ruta y no muestra ningún tipo de interacción con la multitud. Sin embargo, de manera similar al documental de 1907, este se centra en todo momento en

Imagen 11. Captura de pantalla, video promocional. "La Línea Z del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec, S.A. de C.V., que une el océano Pacífico con el Atlántico para promover el comercio regional, ¡pronto reiniciará operaciones!". 20 de septiembre de 2023. Sitio de Facebook del Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec. Min. 0.25 https://www.facebook.com/watch/?v=998109284759947&ref=sharing

Imagen 12. Captura de pantalla, video promocional "Tren Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, legado para las nuevas generaciones". 23 de septiembre de 2023. Portal de YouTube, Andrés Manuel López Obrador, min. 0.42. https://www.youtube.com/watch?v=-_LoSIpvVnc

[12] https://www.youtube.com/watch?v=-_LoSIpvVnc (consultado 21/4/25).

la figura presidencial: se escucha su voz a lo largo de la pieza y se ven sus interacciones con los altos mandos del Ejército, la Marina y demás funcionarios, pero también interactúa con muchos otros sectores como los obreros e ingenieros y, sobre todo, con los pobladores –exferrocarrileros, mujeres, hombres, niños y niñas que lo reciben entusiastas–.

A diferencia del documental sobre Díaz en que el presidente mantiene una actitud seria y solemne, este video, como muchos otros medios oficiales, muestra a un mandatario sonriente, espontáneo, cálido y cercano físicamente con la gente. Algo que resalta en esta pieza es la manera en que el discurso del presidente se sitúa en un presente "histórico" en el que se cristalizan los anhelos de más de cinco siglos de unir los océanos.

A la vez, este presente hace guiños constantes al futuro que se muestra en las imágenes de niños y pobladores, acentuada por la frase final del discurso: "Pensar en los que vienen detrás de nosotros, para ellos es este proyecto". Este énfasis en la población local se refuerza con la inclusión de elementos étnicos o regionales como tomas de mujeres, ancianas y niñas, portando vistosos trajes tradicionales, los que se emulan también en la icónica y gigante imagen de la tehuana junto con una jarocha que adorna el carro delantero de cada tren. El tinte local también se produce al utilizar música tradicional de banda istmeña al inicio y final del clip. Estos guiños

Imagen 13. Captura de pantalla, video promocional "Tren Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, legado para las nuevas generaciones". 23 de septiembre de 2023. Portal de YouTube, Andrés Manuel López Obrador, min. 0.17. https://www.youtube.com/watch?v=-_LoSIpvVnc

Imagen 14. Captura de pantalla, video promocional "Tren Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, legado para las nuevas generaciones". 23 de septiembre de 2023. Portal de YouTube, Andrés Manuel López Obrador, min. 1.53. https://www.youtube.com/watch?v=-_LoSIpvVnc

Imagen 15. Captura de pantalla, video promocional "Tren Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, legado para las nuevas generaciones". 23 de septiembre de 2023. Portal de YouTube, Andrés Manuel López Obrador, min. 0.08. https://www.youtube.com/watch?v=-_LoSIpvVnc

a las identidades locales se diferencian de los video-informes previos referidos en la primera parte de esta sección, enfocados en mostrar avances técnicos y materiales de la obra fuera de todo contexto social o histórico.

Así, la primera fase del Ferrocarril Interoceánico se concentró en hacer visible la centralidad de esta obra, mediante el servicio de pasajeros ya habilitado, que simbólicamente apunta a reparar el despojo neoliberal de la privatización de Ferrocarriles Nacionales a finales de los años noventa, para cumplir la promesa de "desarrollo integral, sostenible e incluyente" en la región. Por otra parte, los materiales que se publicaron en 2024 apuntan a la nueva promesa de conexión de la región con el comercio global en la que el ferrocarril de carga se presenta como la "columna vertebral del Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, mejorando la logística de la cadena de suministros en el sureste del país".[13] Los videos al respecto incluyen registro de trenes con renovados contenedores circulando en el paisaje o descargando en puertos; así como animaciones didácticas que detallan la cantidad de carga o el tipo de productos que transportan los furgones.[14]

Al consultar estas publicaciones en orden cronológico, identifico una narrativa temporal que transcurre entre la enunciación en 2020 de una promesa de interconexión ubicada en el futuro –aún en un nivel abstracto– y la articulación de un presente en 2024 que fomenta el asombro por la materialización de las obras, que se relaciona con eventos históricos significativos a lo largo de más de un siglo de funcionamiento del ferrocarril en la región. La narrativa también parece transitar entre la promesa de

[13] https://fb.watch/ubiH8B8yLl/ (consultado 21/4/25).

[14] Véase, por ejemplo, https://www.facebook.com/watch/?v=470263319033579 (consultado 21/4/25).

Imagen 16. Captura de pantalla, video promocional. "El Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec funciona como la columna vertebral del Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec, mejorando la logística de la cadena de suministros en el sureste del país". 19 de junio de 2024. Sitio de Facebook del Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec. min. 0.10. https://www.facebook.com/watch/?v=478925304815235&ref=sharing

desarrollo regional, en la que el ferrocarril de pasajeros se presenta como pieza clave, a la promesa de interconexión global, para la cual el servicio de carga se propone y se evidencia como "columna vertebral".

En esta narrativa, congruente con un enfoque posneoliberal de diversificar el desarrollo, la "contingencia" de imágenes cotidianas y espontáneas es más bien capitalizada para sazonar el efecto de cercanía del presidente con el pueblo. Por otra parte, si bien los elementos étnicos apuntan a exaltar la riqueza cultural de la región, también sugieren cierta continuidad con el neoliberalismo multicultural, es decir, con estrategias de gobernanza que reconocen los derechos culturales como formas de neutralizar la oposición y los impactos económicos adversos de las políticas de desarrollo (Hale, 2002). A la vez, hay otras contingencias que quedan fuera de cuadro de estas producciones, pero que desbordan esta narrativa coherente y optimista, a menudo también desde el uso de medios audiovisuales y redes sociales no oficiales. Así, estas piezas dejan fuera de cuadro las movilizaciones y bloqueos que varias comunidades realizaron para interrumpir

la construcción de las obras por no estar de acuerdo con los procesos de consulta y acuerdos que se llevaron a cabo en la región, la represión a estas protestas,[15] las decisiones estratégicas para no instalar estaciones en poblados con historias de movilización o las decisiones, aparentemente logísticas, para mantener fuera de las instalaciones del tren al creciente paso de migrantes centroamericanos y a pobladores locales, quienes, en otros tiempos, complementaban sus economías con el traslado y venta de sus productos agrícolas en los antiguos trenes de pasajeros.

Conclusiones

Desde las primeras filmaciones de obras de infraestructura ferroviaria en México es notable que estas combinan la monumentalidad material de estas obras con un enaltecimiento de los presidentes, militares y funcionarios de Estado que las hacen posibles. A la vez, este registro incluye tomas de los obreros que las construyen y de las masas que las acogen, al tiempo que documenta procesos de construcción o rehabilitación para producir evidencia de mejora entre un antes y un después. Desde el ensamblaje de estos eventos, se reiteran las narrativas de que el presidente llega junto al tren y del cumplimiento de promesas de desarrollo, como en el caso documentado por Penny Harvey en el Perú (2005). En este ensayo he indagado sobre las maneras en que el cine y sus variantes contemporáneas del audiovisual amplifican esta promesa, la reiteran y la transportan hacia otros espacios y tiempos.

Los dos casos analizados responden a contextos históricos y a proyectos políticos disímiles. Al conjugar dos de las tecnologías icónicas de la modernidad, el cine y el ferrocarril, *Inauguración del tráfico internacional* fue una de las primeras obras cinematográficas de México que se produjo y fue consumida como evidencia de la integración de la emergente nación

[15] Por ejemplo, el plantón Tierra y Libertad que se llevó a cabo por 40 días en la comunidad de Mogoñé Viejo en abril de 2023 en Unión de Comunidades Indígenas de la Zona Norte del Istmo (2023). "Comunicado urgente. Desalojo del plantón Tierra y Libertad", 28 de abril de 2023. Publicado en: http://www.congresonacionalindigena.org/2023/04/28/comunicado-urgente-desalojo-del-planton-tierra-y-libertad/ (Consultado 21/4/25), así como la interrupción de otro tramo de las ruta por parte de una movilización social a partir de un conflicto de tierras en la comunidad zapoteca de Puente Madera a lo largo de 2023 (Ferri, 2022; Manzo, 2024).

mexicana a la economía global; una integración que, sin embargo, excluyó a la mayor parte de los habitantes de la región y reprimió sus movilizaciones. A más de un siglo de esta producción, los video-informes sobre la rehabilitación e inauguración del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec se enmarcan en un nuevo discurso de desarrollo que, si bien también apela a la modernidad, crecimiento e integración económica global, enfatiza las posibilidades de favorecer a una región que fue despojada por los efectos del neoliberalismo, en especial por la privatización de los ferrocarriles emprendida por el gobierno de Ernesto Zedillo en la década de 1990.

Así, a pesar de las diferencias históricas, tecnológicas y políticas de los materiales analizados, he identificado continuidades que develan resonancias y matices sobre el papel del cine y el audiovisual en la configuración de la promesa de desarrollo al documentar las obras de infraestructura. Los materiales analizados buscan producir odas y metáforas visuales en torno a la infraestructura, a su materialidad y a las tecnologías o maquinaria siempre en acción que permiten su funcionamiento. También continúa una fascinación por aprovechar las posibilidades del tren para registrar el movimiento, ya sea desde su interior o desde fuera. Asimismo, el paisaje sigue representándose como un aspecto central y complementario de las infraestructuras. Por otra parte, hay un juego sugerente con las escenas pintorescas que, por su carácter inesperado y un tanto incontrolable, son las que más condensan la noción de "contingencia". Algunas piezas incluyen tomas de las poblaciones y escenas locales como formas de contrastar el movimiento del progreso –sublimado en el tren en movimiento– con la aparente estática de la vida local, tal como lo observa David Wood en relación con la película de Toscano (2013). Y en las más recientes producidas después de la inauguración de López Obrador, los clips incluyen intencionalmente estas escenas locales, resaltando elementos étnicos como música, vestimenta y lengua, para enfatizar que los pobladores son los principales actores del prometido progreso. A la vez, algunas de estas tomas parecen desbordar la narrativa y fugarse de los bordes del cuadro para delatar las múltiples contingencias que se disputan en torno a estas obras y que, muchas veces intencionalmente, quedan al margen del relato.

Bibliografía

Ackerman, Edwin (2021). "Post-neoliberalismo realmente existente en México", *Política y Gobierno*, vol. 28, núm. 2, pp. 1-8.

Aguilar Ochoa, Arturo (2021). "Mirando más allá al héroe de la república y al fotógrafo del imperio. Porfirio Díaz y la fotografía", *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, núm. 22, pp. 23-48.

Anand, Nikhil, Akhil Gupta y Hanah Appel (eds.) (2018). *The Promise of Infrastructure*. Durham-Londres: Duke University Press.

Ballesteros Rojo, Manuel (2005). "La guerra de Vallejo, o los días que conmovieron a Matías Romero", en Víctor Cérbulo Pérez, Manuel Ballesteros Rojo *et al*. (eds.). *¿No oyes pitar el tren? Un acercamiento a la historia y la cultura de Matías Romero Avendaño, Oaxaca*. Matías Romero: Ayuntamiento Constitucional de Matías Romero/Conaculta/PACMYC/Secretaría de Cultura de Oaxaca, pp. 29-49.

Béjar Álvarez, Alejandro (2001). "El Plan Puebla Panamá: ¿desarrollo regional o enclave transnacional?", *Observatorio Social de América Latina,* núm. 4, pp. 83-105.

Bonelli, Cristóbal y Marcelo González Gálvez (2018). "The Roads of Immanence: Infrastructural Change in Southern Chile", *Mobilities*, vol. 13, núm. 4, pp. 441-454.

Boyer, Dominic (2019). *Energopolitics: Wind and Power in the Anthropocene*. Durham-Londres: Duke University Press.

Calla, Ricardo (2012). "TIPNIS y Amazonia: contradicciones en la agenda ecológica de Bolivia", *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, vol. 92, pp. 77-83.

Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Madrid: CENDEAC.

Cockburn, Jenny (2014). "Neoliberal Governance, Developmental Regimes, and Party Systems in Postneoliberal Latin America: A Review", *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 39, núm. 1, pp. 157-169.

De la Vega Alfaro, Eduardo (2013). "Prensa, cine y poder en la última etapa de la dictadura porfirista: los reportajes de *El Diario* y el caso de inauguración del tráfico internacional en el Istmo de Tehuantepec (1907), de Salvador Toscano Barragán", en Lucila Hinojosa Córdova, Eduardo de la Vega Alfaro y Tania Ruiz Ojeda (eds.). *El cine en*

las regiones de México. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 83-122.

Farocki, Harun (2014). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja.

De los Reyes, Aurelio (1986). *Filmografía del cine mudo mexicano*. Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM.

Doane, Mary Ann (2002). *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge-Londres: Harvard University Press.

Edwards, Elizabeth (2012). "Objects of Affect: Photography beyond the Image", *Annual Review of Anthropology*, vol. 41, núm. 1, pp. 221-234.

Ferri, Pablo (2022). "Un conflicto de tierras en Oaxaca pone en evidencia el tren del Istmo de López Obrador", *El País*, 27 julio. Consultado el 21 de abril de 2025. https://elpais.com/mexico/2022-07-27/un-conflicto-de-tierras-en-oaxaca-pone-en-evidencia-el-tren-del-istmo-de-lopez-obrador.html

Gluckman, Max (1940). "Analysis of a Social Situation in Modern Zululand", *Bantu Studies*, vol. 14, núm. 1, pp. 1-30.

Hale, Charles R. (2002). "Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala", *Journal of Latin American Studies*, vol. 34, núm. 3, pp. 485-524.

Harvey, Penny (2005). "The Materiality of State-Effects: An Ethnography of a Road in the Peruvian Andes", en Christian Krohn-Hansen y Knut G. Nustad (eds.). *State Formation. Anthropological Perspectives*. Londres: Pluto Press, pp. 123-141

Jensen, Casper Bruun y Atsuro Morita (2015). "Infrastructures as Ontological Experiments", *Engaging Science, Technology, and Society*, vol. 1, pp. 81-87.

Kirby, Lynn (1997). *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham-Londres: Duke University Press.

Krüger, Ralph (2011). "La fascinación temprana por la técnica y el espectáculo: el *phantom ride* en los comienzos de cine", *Arkadin,* núm. 3, pp. 12-20.

Larkin, Brian (2013). "The Politics and Poetics of Infrastructure", *Annual Review of Anthropology,* núm. 42, pp. 327-343.

Manzo, Diana (2024). "Declaran culpable a defensor que se opuso a parque industrial del Interoceánico en Oaxaca", *Primera Línea,* 31 de enero. Consultado el 21 de abril de 2025. https://www.primerali-

nea.mx/2024/01/31/declaran-culpable-a-defensor-que-se-opuso-a-parque-industrial-del-interoceanico-en-oaxaca/.

Miquel, Ángel (1997). *Salvador Toscano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Morim, Júlia y Alex Vailati (2023). "O museu SUAPE: reflexões sobre a contramusealização dos acervos visuais", *Iluminuras,* vol. 24, núm. 65, pp. 172-199.

Oliveira Ferreira, Hélio Júnior *et al*. (2021). "El papel de Brasil en la IIRSA: neoestructuralismo y neoextractivismo". Tesis de maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

Poole, Deborah (2005). "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies", *Annual Review of Anthropology,* vol. 34, núm. 1, pp. 159-179.

— (1997). *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.

Roca, Lourdes (2000). "Ferrocarril e imágenes en movimiento: ¿por un México nuevo?", en Victoria Novelo y Sergio López (coords.). *Etnografía de la vida cotidiana.* México: Miguel Ángel Porrúa, pp. 117-148.

Wood, David (2013). "Film, Time, and the Railway in Porfirian and Revolutionary Mexico", en Araceli Tinajero y J. Brian Freeman (eds.). *Technology and Culture in Twentieth-Century Mexico*. Alabama: University of Alabama Press, pp. 197-213.

Witker, Jorge (2015). "Liberalismo e interés nacional en el porfiriato", en Raúl Ávila Ortiz, Eduardo de Jesús Castellanos Hernández y María del Pilar Hernández (coords.). *Porfirio Díaz y el derecho. Balance crítico*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, pp. 173-188.

Filmografía

Ibarra, Epigmenio y Verónica Velasco (2024). *Tren Maya*. Argos Media Group.

Moran, Giselle (2024). "México en el centro del mundo. Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec". Real Estate Market.

Toscano, Salvador (1907). *Inauguración del tráfico internacional de Tehuantepec (1907),* en Filmoteca de la UNAM. *Oaxaca. Recopilación de documentos cinematográficos, existentes en la Filmoteca de la UNAM, sobre la vida política, social, económica y cultural del estado de Oaxaca,* 2005. Colección Imágenes de México. UNAM/DGAC. DVD.

Vertov, Dziga.(1924). *Cine-Ojo.* Mezhrabpomfilm.
— (1926). *El hombre de la cámara*. Dirección de Fotografía y Cine de Ucrania (VUFKU).

Gabriela Zamorano Villarreal es investigadora de CIESAS Ciudad de México y doctora en Antropología Cultural por The City University of New York (2002-2008). Entre sus publicaciones se encuentran los libros: *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia* (University of Nebraska Press, 2017, premio INAH Fray Bernardino de Sahagún) y *Ethnographies of "On Demand" Films: Anthropological Explorations of Commissioned Audiovisual Productions,* coeditado con Alex Vailati (Palgrave-Macmillan, 2021). Dirigió el documental *Archivo Cordero* (México-Bolivia, 2020). En 2023 cocoordinó el proyecto "Restaurar el territorio y la memoria: muestras de archivos visuales en Michoacán", seleccionado como parte de la iniciativa "Reimagining Futures, (un)Archiving the Past". Su actual proyecto se titula "Prospección sobre ruinas: visualidad, infraestructura ferroviaria e indigeneidad en el Istmo de Tehuantepec".

REALIDADES SOCIOCULTURALES

ENTRE LA SINOFOBIA Y LA MITOLOGÍA, UN ENSAYO DE ANTROPOLOGÍA VISUAL Y REDES SOCIALES

AT THE INTERSECTION OF SINOPHOBIA AND MYTHOLOGY: VISUAL ANTHROPOLOGY AND SOCIAL MEDIA

Arturo Humberto Gutiérrez del Ángel*

Resumen: En este ensayo buscamos comprender y analizar cómo las estructuras mitológicas ocupan un lugar central en el pensamiento sinofóbico y cómo las redes sociales operan vehiculizándolo. Utilizamos las herramientas de la antropología visual, que permiten estudiar estos campos: los fundamentos antropológicos de la mitología y su expresión a manera de memes, *smashups*, películas e incluso canciones. Para lograr este fin, la etnografía digital ocupó un lugar preminente. Además, este tipo de pensamiento se dispara según las condiciones sociales. Demostraremos cómo el contenido sinofóbico en los *smashups* se agudiza según las condiciones sociales, como las pandemias, desgracias atribuidas a la presencia de los chinos.

Palabras claves: meme, antropología visual, mitología, sinofobia, *smashups*.

AT THE INTERSECTION OF SINOPHOBIA AND MYTHOLOGY: VISUAL ANTHROPOLOGY AND SOCIAL MEDIA

Abstract: This essay analyzes the mythological structures at the core of Sinophobic beliefs and examines how social media channels this discourse. It employs tools from visual anthropology to analyze the anthropological underpinnings of mythology manifested in Sinophobic expressions such as memes, smashups, films, and even songs. Digital ethnography was critical to the analysis, which also reveals how social upheavals attributed to Chinese communities (pandemics, crises) exacerbate Sinophobic thinking. The investigation explores how the

* El Colegio de San Luis, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 245-271
Recepción: 29 de abril de 2024 • Aceptación: 12 de noviembre de 2024
https://encartes.mx

Sinophobic content in smashups intensifies in response to social circumstances.
Keywords: meme, visual anthropology, mythology, Sinophobia, smashups.

Introducción

La antropología visual es una herramienta metodológica que no ha sido del todo explorada, particularmente en el estudio de las redes sociales de origen digital: ¿a través de esta metodología pueden develarse procesos sociales? Por su capacidad para evidenciar articulaciones semánticas a través de las múltiples formas que adquiere la imagen consideramos que la respuesta es positiva, pues objetiva hechos sociales por medio de criterios emocionales, positivos y negativos, que conllevan criterios valorativos como la rabia, el racismo, la xenofobia, el amor o la compasión. Y en este sentido, ¿es posible, a través de la etnografía digital en redes sociales, estudiar esta serie de valores?[1] La respuesta es nuevamente positiva. Para ello rastrearemos una de las estructuras emocionales, económicas y sociales que mayor trascendencia puede tener en las culturas: la sinofobia. Consideramos que, mediante la metodología señalada, se puede escrutar un conjunto de expresiones visuales, sensoriales y sonoras –principalmente en los *smashups*[2] y *gifs*[3] de diferentes redes sociales–, como son, entre otras, TikTok, Facebook, Instagram o YouTube; estimadas como un nuevo tipo (semántico) de escritura que articula y desborda el mismo hecho de la letra y la palabra. Una novedosa tecnología que utiliza para sus fines los *likes* y los comentarios. Sin duda, estas expresiones encuentran un diálogo diacrónico con imágenes gráficas de la década de los treinta del siglo pasado, pero también con sus primos cercanos, los memes: ¿es posible llevar a cabo trabajo de campo en las redes sociales para descubrir, estudiar y sistematizar actitudes de un grupo humano hacia otro? La respuesta, que hasta hace poco los investigadores más conservadores consideraban que no era posible, cambió después del desarrollo de la Web 2.0, pues se aceptó que las redes sociales son también un conjunto de plexos en los que

[1] La etnografía digital es una metodología que estudia las prácticas sociales en línea, como son las redes sociales. Su base es la etnografía pero en el campo de lo digital.

[2] Es una obra digital creada mediante la combinación de varias imágenes o sonidos formando un *collage* que transmite ideas. Su expresión más acabada son los TikTok.

[3] Formato de Intercambio de Gráficos.

confluyen ideologías, prejuicios, rituales, mitos y patologías; la dificultad ha consistido en sistematizar esta información. Así, la mirada socioantropológica sobre este fenómeno ofrece un campo etnográfico fértil, en donde se pueden ordenar un conjunto de relaciones mediante las que pretendemos construir un modelo etnológico. No obstante, resulta paradójico que la velocidad con que cambian las redes y se vuelven más dinámicas, rápidas, creativas, expresivas y expansivas no necesariamente altera los prejuicios ni los estereotipos raciales. Más bien ofrecen un crisol ideológico sobre ciertos estereotipos culturales e históricos, lo cual han hecho ver investigadores como Miguel Lisbona y Enrique Rodríguez (2018) o Sonia Valle de Frutos (2024). No obstante, un análisis en redes sobre estos procesos nos lleva a considerar que nos encontramos ante una de las expresiones más sofisticadas del pensamiento mitológico que, como veremos, responde también, y puede explicarse, con base en las leyes del mito, articulando una comunidad virtual que tiene resonancia en el mundo empírico.

Mitológico, antropología visual y etnografía digital

Para Claude Levi-Strauss (1995) el mito es lenguaje a un nivel muy profundo, que hunde sus raíces más allá del mundo sensible. Sus estrategias discursivas echan mano, sí del mundo empírico, pero sus reglas combinatorias responden a otra lógica. El mito puede transmitirse mediante el habla, a lo cual Ferdinand de Saussure denomina significante irreversible (1985: 87-106); no obstante, va más allá de este y se vuelve concepto, significado reversible que busca emerger utilizando al significante para tal fin. Veremos que esta mancuerna, ahistórica (significante) e histórico (significado), puede ayudarnos a entender la sinofobia como un concepto que cambia su vehículo de expresión, es decir, su significante, para manifestarse como estructura permanente, en este caso combinado con los mensajes que los *smashups* quieren emitir. Es decir, la polaridad ahistórico-significante/histórico-significado convertidos en lenguaje concentrado en el mito, que distingue, tal como lo anuncia Lévi-Strauss: "la *lengua* y el *habla*", de acuerdo con los sistemas temporales a los cuales una y otro se refieren. Ahora bien, el mito se define también por un sistema temporal que combina las propiedades de los otros dos. "Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: 'antes de la creación del mundo' o 'durante las primeras edades' o en todo caso 'hace mucho tiempo'. Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que

se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro" (Lévi-Strauss, 1987: 231-232). El pensamiento sinofóbico cumple con estos requisitos como para denominarle una forma mítica de pensamiento.

Y aunque los mitos que estudia Lévi-Strauss pertenecen a culturas en su mayoría amerindias, el método mediante el que los abordó puede sin dificultad trasladarse a sociedades contemporáneas, como lo llevó a cabo Umberto Eco (1999 [1968]: 31) o A. J. Greimas (1985 [1982]) para personajes cinematográficos, pues el mito no tiene nacionalidad y mucho menos fronteras; forma parte del mismo hecho social, como los rituales o el mundo onírico: ¿puede este acercamiento teórico aplicarse al mundo digital? La respuesta es afirmativa si convertimos a los personajes de los *smashups* en actantes, asegura Greimas; la diferencia con un actor radica en que los actantes son portadores de un mensaje que depende de una estructura dada que vehiculizan, y puede ser mitológica, cosmogónica, social, económica o un conjunto ecléctico de categorías variopintas. Se vuelven en sí una narración cuyo fin es transmitir un mensaje bajo códigos dados, apriorísticos y que en cada evento se reaniman. El actor necesita un libreto, su actuación es un plan dado y estructurado bajo las leyes del "estilo".

Consideramos que el conjunto de significados de los actantes es la vía expresiva y su formación depende de lo siguiente: a) las relaciones necesarias generadas por unidades (equivalentes a lexemas o predicados de los elementos narrativos mitológicos), que operan en una sucesión de enunciados semánticos cuyas funciones-predicados se comportan como conjuntos que apuntan hacia un fin; b) los enunciados semánticos se constituyen por medio de las propiedades actanciales que afirman una acción, lo que conlleva a que c) los actantes adopten un rol de sujetos-héroes, objetos-valores, fuentes o destinatarios, oponentes o traidores, ayudantes de fuerzas positivas o negativas, que dependen de valores culturales; de tal forma que d) la sociedad dota a los actantes de categorías que simbólicamente absorben para significar el rol que abrevarán de su actuación. Su mensaje depende así de una estructura que a su vez es temporal como atemporal, como el mito (Greimas, [1985] 1982: 40). ¿Podríamos aplicar esta fórmula al caso de los memes y los *smashups*? Claro, y la metodología enunciada nos ampara para ello. Obviamente, si elevamos la fórmula semiológica de lo que Charles Sanders Peirce denominó *indicialidad* (Moore, 1972), es

decir, el análisis concreto de la situación concreta. Es decir, cualquier iconografía (*smashups*) es un objeto de sentido (Moore, 1972). Y este sentido es, precisamente, el que nos permite analizar la antropología visual. Cuando estudiamos las expresiones concretas en este artículo nos referimos al análisis de sus formas visuales como portadoras de una significación. ¿Y qué hace la etnografía? Precisamente, mediante la observación participante, averiguar este sentido semántico velado, inconsciente pero indubitable de los significados culturales de cualquier fenómeno social. Y resulta que unas de estas manifestaciones contemporáneas son las redes sociales. Por ello, metodológicamente la construcción del objeto de significación a estudiar debe comprender este análisis emanado de la interpretación de lo que denominaremos *un mito visual:* el de la sinofobia, elevada, para su estudio, a una iconografía. Como veremos, la etnografía digital en redes sociales permite comprender los significados de los *smashups* en su contexto particular.

La superficie de la sinofobia

Como veremos, a través de una búsqueda en las redes, apenas superficial, descubrimos que ahí se expone una forma ontológica y mítica repetitiva (carácter del mito y rito) de discriminación racial, en este caso sinofóbica, incrementada como crisol del mito a partir de la pandemia de covid-19. Estos criterios se repiten como estereotipos que van constituyendo un discurso con base en las diferencias biológicas y culturales que las redes exponen como prejuicios basados en criterios apriorísticos y categorías valorativas.

Ahora bien, a nuestras reflexiones le anteceden dos trabajos que utilizan el análisis de la imagen como metodología para descubrir un conjunto de relaciones alrededor de los chinos. Uno se detiene en la reflexión de la etnografía digital con los memes: *Estereotipos sobre los chinos en México: de la imagen caricaturesca al meme en internet*, de Miguel Lisbona y Enrique Rodríguez (2018). Los autores quieren demostrar la continuidad de los estereotipos negativos que han rodeado a los chinos en México. Sugieren que la tecnología permite interrogar la persistencia de las transformaciones sobre este grupo, a la vez que muestran los cambios que se incorporan con las herramientas proporcionadas. Por medio de la etnografía virtual analizan varios memes que aluden al carácter racial de los chinos. Para demostrar esto echan mano de la construcción estereotipada sobre este grupo mediante dibujos históricos producidos en la posrevolución, los cuales

comparan con memes actuales. Así, a través de este trabajo comparativo, histórico y etnográfico, muestran cómo se mantienen, o transforman, los estereotipos sinófobos dependiendo también de los medios por los que se difunden. Y si bien los autores no plantean esto como un dispositivo mitológico, sin duda reproduce el mito del chino sucio, peligroso, exógeno, es decir, apuntala al mito fundacional de la raza pura, criollo vs. lo de fuera.

El otro trabajo es *Cuentos chinos en la pantalla: discursos fílmicos de segregación, exclusión, integración e inclusión en torno a las comunidades chinas en México*, de Rocío González de Arce (Gutiérrez y Alvarado, 2025), sobre la imagen de los chinos en el cine mexicano. La autora analiza 63 películas con personajes que representan a chinos, pero con actores mexicanos; o a chinos con actores asiáticos no chinos, y en el menor de los casos, chinos. Encuentra que el lenguaje cinematográfico sobre este grupo depende de la época y las políticas nacionales. Los personajes que los representan, o bien son excluidos por ser diferentes y tener costumbres extrañas, como su alimentación o vestido; o bien son incluidos al mexicanizarse y adoptar simbología nacional, como la Virgen de Guadalupe u otros símbolos; o, en las últimas películas, responden a la inclusión de la diferencia como política de Estado. Los elementos que se despliegan para transmitir sus significados son parecidos a los de la armadura de las narrativas mitológicas: antes era así y ahora ya no, o la oposición buenos-malos, puro-impuro, limpio-sucio, un despliegue de pares binarios que son utilizados igualmente en los nuevos lenguajes de las redes.

Ante el desbordamiento de los márgenes comunicativos, nos encontramos en la emergencia de prejuicios globales con un tipo de lenguaje tecnológico diverso. Si bien los trabajos citados se enfocan en México, las redes sociales pulverizan el significado cultural para alojarlo en una globalidad que no sabe de fronteras, pero alimentados de opiniones y *likes* que robustecen al "yo-actante". Una de sus expresiones se puede encontrar en los *smashups*, una forma de mito que cabalga sobre la percepción del yo-actante que es, de cierta manera, un héroe (protagonista) que villaniza al otro, en este caso a los chinos, como veremos.

Ahora bien, parecido al significado de los gráficos de posguerra que condenaban la presencia china, en las redes sociales, como nuevo lenguaje de transmisión masivo, permanece esta sustancia semántica que, a pesar del tiempo, no cambia su fondo al basar su expresión en prejuicios transmitidos por varias superficies plásticas que van desde lo verbal hasta lo digital.

El fenómeno *smashups*

La palabra *smashups* deriva del término musical *mashup*, creación de una nueva canción a partir de la mezcla de otras composiciones. Es decir, algo nuevo hecho mediante pedacería, un tipo de *bricoleur*. Llegar a este punto fue posible gracias al desarrollo de la Web 2.0 que logró combinar diferentes contenidos sin importar su procedencia, creando resultados con una duración breve. Una de sus características, y lo que vuelve relevante este tipo de expresiones digitales, es la experiencia del usuario como centro de todo, pues tienen la oportunidad de ser músicos, videastas, actores, etcétera: uno se convierte en el autorreferente del todo. Quizá su antecedente inmediato son sus primos cercanos, los *gif* (*Graphics Interchange Format*), serie de fotogramas que se repiten en forma de bucle con no más de 10s de duración y con no más de 256 colores ligeros, para transmitir en la red una idea casi inmediata. De una u otra manera, ellos se convirtieron en lo que popularmente se conocerá a la postre como TikTok, la plataforma digital que lleva estos mensajes a un nivel masivo e inmediato, ofreciendo, como reza uno de sus eslogans, "experiencias absolutas". Así, a diferencia del meme o el chiste, lo que importa en los *smashups* es el contenido móvil nutrido por significados dados a través del conjunto de *likes* y comentarios que se dejan. Pero el meme, a diferencia del *smashup* y el *gif*, es temporal y su impacto es un producto social y colaborativo, constituido desde la inestabilidad de su existencia (se modifica constantemente), o su duración en el tiempo. Un meme puede cobrar fuerza y permanecer un día o años, nadie está en disposición de poder precisar su alcance geográfico y su duración temporal (Lisbona y Rodríguez, 2018: 3).

Ahora bien, como veremos, en términos de esta nueva escritura, el *gif* se ha convertido, de cierta manera, en una forma de responder ciertos *smashups*. Así, al viralizarse un contenido se crea una espiral de respuestas que, sean positivas o negativas, al autor le significa un triunfo que se puede contar en miles o millones de comentarios y *likes*, lo que se traduce en un recurso económico. Cabe preguntar: ¿qué consecuencias tiene que un *smashup* con características raciales se viralice? Mucho. Incluso puede costar vidas, y sobre todo a partir del desarrollo de TikTok, que potencializó el significado de los mensajes que se querían transmitir. La compañía Bytedance, de origen asiático, logró esto al permitir que, de una manera sencilla, los usuarios crearan, editaran y subieran *videoselfies* musicales de no más de un minuto. Igualmente recurrieron a la implementación de

efectos impactantes mediante filtros, fondos, inteligencia artificial, realidad aumentada y sobre todo su capacidad para invadir plataformas ajenas a sus algoritmos, como Instagram, Facebook, Tumber, Twitter, etc. Además, habilitaron la posibilidad de mandar mensajes, votaciones, listas de amigos y un sistema de seguidores y seguidos.

Pongamos un ejemplo contundente para comprobar esto, aunque no sea sobre racismo; es un TikTok que se volvió viral y que les costó mucho a los protagonistas: *el chico del sofá.* https://www.youtube.com/shorts/P9saOjuUwRQ. Aparentemente no sucede mucho en este TikTok, el cual subió la novia del chico que llega a visitarlo. No obstante, las consecuencias para cada uno de los actantes resultaron extremas, pues al principio los comentarios eran de amigos que felicitaban a la pareja por llevar una relación a distancia. La sorpresa que la novia le dio al chico comenzó a motivar reacciones adversas y groseras, acusando al chico de una notable infidelidad. Estás imputaciones hicieron viral el TikTok, y ahí comenzó un *vía crucis* para los accidentados protagonistas. Se comenzaron a hacer memes y parodias. La marca American Eagle anunció un disfraz de Halloween con la imagen del chico del sofá. Varias revistas, periódicos, blogueros, como *Rolling Stone*, *E Online, The Daily Show*, crearon el hashtag #CouchGuy que recibió ¡millones de visitas! Ahí fue cuando se convirtió en una amenaza para los participantes, pues de manera obsesiva internautas los investigaban. Varios usuarios llevaron a cabo un tipo de intensas pesquisas y los novios, sobre todo, aunque también los otros que aparecen en el TikTok, fueron motivo de tareas escolares relacionado con su lenguaje corporal y de diagnósticos psicológicos, incluso se compararon con asesinos convictos y realizaron tesis académicas. Lo más preocupante vino cuando personajes desconocidos les pedían entrevistas. Uno de los vecinos del chico hizo un video en el que aparecía el protagonista cruzando por la ventana de su casa, que acumuló millones de reproducciones. Esto catapultó a los creadores de contenido que comenzaron a relacionar al chico con todo tipo de acciones: se había convertido en un objeto del deseo de los más voraces publicistas y fans trasnochados. Hubo videos y memes hechos por usuarios que prometían que si alcanzaban un millón de reproducciones y *likes* confrontarían al chico; otro más sugería que lo vieran, lo siguieran y lo espiaran para saber quién entraba y salía de su casa. Este comentario recibió alrededor de 17 800 *likes*.

Nos enfrentamos, así, ante lo que el escritor de tecnología Robert McCoy (2021) denomina la última manifestación de una cultura de la

investigación a gran escala. Pero preguntaría… ¿qué se investiga?, ¿qué les interesaba a los miles de seguidores que intervinieron en el acoso de estos chicos? Se busca el espectáculo y se capitalizan las visitas, los comentarios, etcétera. Las redes sociales se han convertido en un mercado que está dispuesto a todo por conseguir seguidores. Se busca llegar a ser un *influencer* y manipular masas para fines económicos, políticos, sociales. Un caso paradigmático de sus alcances es el triunfo del expresidente, y nuevamente presidente, Donald Trump. Se sabe que parte de su éxito se debió a la manipulación ilegal de las carteras informativas de Facebook. Otro caso es el triunfo del gobernador de Nuevo León, México, Samuel García, quien, en parte, logró ganar la gubernatura gracias a su esposa, Mariana Rodríguez, *influencer* que diseñó su campaña en redes. Y llegar a tener la popularidad que tienen estos actantes depende, sin duda, del mito que van reproduciendo también, que por el momento no abordaremos.

¿Cuándo y por qué se vuelve viral un TikTok?

Existen otros *smashups* que causan un efecto contrario a lo que promociona su mensaje primario. Y la superficialidad de su contenido y significado los vuelve peligrosamente virales. El siguiente *smashup* fue pensado y dirigido hacia estudiantes de primaria y secundaria en EE. UU. La idea era transmitir el derecho a la igualdad racial, queriendo recalcar que la inclusión étnica es importante. No obstante, sucedió lo contrario. https://www.tiktok.com/@tretare__/video/7033512276523109638?is_from_webapp=v1&item_id=7033512276523109638

Como vemos, el video muestra a un niño norteamericano rodeado de chinos, africanos y mexicanos. Cada grupo está personificado por el estereotipo con el que han sido clasificados durante años. El video acumuló millones de visitas y varios comentarios cuestionan su contenido, lo que llevó a que otros lo vieran, lo difundieran y así acumulara millones más de vistas y *likes*. No obstante, es de llamar la atención la diferencia en los comentarios que se hacen en español a los que se hacen en inglés, pues muchos de estos últimos consideran que el video no es racista. Más allá del fracaso del *clip* para transmitir una idea antirracial, la fama que adquirieron los creadores de este fue rotunda. Y como buen mito que es, se crearon variantes que lo popularizaron. Lo que nos interesa evidenciar son los comentarios que recibió, en los que algunos muestran su indignación, pero otros desconocen las razones de clasificarlo como racista.

En el siguiente *smashup*, en un perfil distinto al anterior, se muestra que los comentarios varían y que la polémica sobre racismo se aprecia de manera distinta: https://www.tiktok.com/@lecraig/video/693 94839088 53517574?is_from_webapp=v1&item_id=693948390 8853517574)

Ahora bien, veamos estos dos ejemplos de cómo se reproducen los *mensajes*: https://www.tiktok.com/@josemiguelross/video/68335399425939 24357?is_from_webapp=v1&item_id=6833539942593924357, https:// www.tiktok.com/@oscaramau3/video/7193109378197671173?q=nacho%20taco%20chimichanga&t=1705000280670)

Su comportamiento es parecido al de los mitos, el primer impulso creador se va desdoblando en posibilidades temáticas que no deja morir al mensaje producido por el contenido, como en el primer *smashup* y que, como en estos ejemplos últimos, pueden romper con la plástica del primero, pero no con el contenido, oponiéndose mediante un mensaje sarcástico que aspira a demostrar lo contrario, aunque en realidad lo que afirme sea el fondo del mensaje primario, pero transformado; es decir, sucede lo contrario a lo que intentan, pues al reproducirlo sigue dándole vida al impulso creador.

Racismo e imagen. Cambian las plataformas pero no los estereotipos

Parte del contenido de estos *smashups* aluden y se nutren de emociones primarias constituyentes del contenido del mensaje, como la ternura, el amor, el odio, la ira, el asco, el miedo, que instauran y transmiten estereotipos bien definidos que muchas veces son un capital cultural determinado: todos los indios son tontos, todos los chinos son sucios, todos los negros huelen mal. El racismo parte de este principio para mandar un mensaje rápido y contundente sobre el prejuicio establecido y que se hereda muchas veces de generación en generación, para constituirse en una "verdad". Es, sin duda, de aquellas estructuras mitológicas de larga duración (Braudel, 1979) que aluden a valores determinados que forman parte de un tipo de ser colectivo. Los estereotipos responden en ocasiones a construcciones etnocéntricas que, al reducir las cualidades a oposiciones básicas, el mensaje se hace fundamental e inflexible: bueno-malo, bonito-feo, limpio-sucio, negro-blanco, tal como los transmiten también los mitos. Tanto estos *smashups* como la construcción mitológica responden a un tipo de juicio cultural en el que no importa su vehículo sino su mensaje.

Puede ser un petrograbado en una roca o un meme con un mensaje particular que viaja mediante las redes sociales.

Ahora bien, cuando se habla de mensajes xenófobos, se alude a la concepción de prejuicios que tienen que ver con la diferencia racial, cultural, de género o estatus, es decir, categorías particulares transmisibles. Así, las clasificaciones se convierten en un verdadero pensamiento jerárquico entre culturas, en el que unas son mejores que otras y esto "es así porque es natural". En el pensamiento racista no existen matices, son claros y oscuros absolutos sin cabida a que el adjetivo sea relativizado: en virtud de mi verdad te hago a ti el diferente, el sucio, el malo, el peligroso, el mal educado, el violador, etcétera. Son un peligro para las "familias naturales", las que transmiten y conservan una tradición civilizada, civilizatoria y antigua; en comparación con la inferioridad de aquellos que llegan de tierras lejanas. Un simple pensamiento de prejuicios que sostiene la tradición de un juicio: somos la raza elegida y el otro no entra en ella.

Y esto fue constitutivo en muchas de las políticas de la construcción de los Estados nacionales del siglo XIX, a los que les interesaba una conformación social eugenésica de las razas puras, prejuicio que dura hasta nuestros días. Veían en los indígenas americanos, los negros o chinos, una decadencia peligrosa para su proyecto civilizatorio, por la combinación de genes raciales distintos a los caucásicos. En términos políticos, por lo menos en México y sin duda en otros países, se hablaba de "mestizaje constructivo" (Lisbona y Rodríguez, 2018: 3) o mestizaje positivo, política con la que buscaban, mediante el mestizaje, integrar las diferencias étnicas al modelo europeo, al hacer una analogía de los procesos raciales y los económicos. Si México se encontraba hundido económicamente y no sobresalía como los países europeos, era por su lastre histórico racial. El indio tenía que ser integrado a la economía nacional desapareciendo su cultura y una biología defectuosa. Incluso se crearon instituciones con el fin de administrar el paso hacia la buena raza, al buen mestizaje y se comenzaron a introducir proyectos de Estado en grupos indígenas. Hubo airados debates que consideraron que "la raza indígena era así por su precaria dieta": si el indígena era moreno, bajito y poco inteligente, se debía a la alimentación, no solo a la cantidad sino también a la calidad (Lisbona y Rodríguez, 2018). Esta mirada evolucionista intentó sustituir el maíz y la tortilla por el trigo y el pan. Lo que dio como resultado, entre otras delicadezas culinarias, una torta denominada guajolota: pan tipo

baguette relleno de un tamal o chilaquiles, y que se puede sopear con atole.

Estas políticas se volvieron en contra de los migrantes chinos, quienes, a partir de mediados de 1800, comenzaron a llegar a México y en general a América, lo cual, con el paso del tiempo, supuso un conflicto. En México el racismo derivó en un discurso sinófobo instrumentalizado por el Estado. Los chinos representaban todo lo negativo por lo que estaba luchando la nación. Comían mal, racialmente eran inferiores, sus ojos y pelo los asemejaban a indios, sus lenguas eran casi iguales, no se les entendía, su vestido les daba una imagen atrasada. En una palabra, no eran modernos y fueron considerados una raza degenerada y acusados de las peores barbaridades: comer perros, gatos, ratas, bichos, arroz, violar, matar, fumar opio y comercializarlo, aprovecharse de la bondad de la nación explotando a las mujeres (muchos fueron mandados a las Islas Marías). Comenzaron a clasificar sus costumbres como "degeneradas", un peligro para el proyecto de nación e intentaron a toda costa impedir la mezcla étnica. Jorge Gómez Izquierdo (1991: 65) postula tres bases argumentales del Estado contra los chinos: se aprovechaban de las mujeres más pobres para engendrar su raza con limitaciones raciales-genéticas negativas y el devenir del buen mestizaje; un carente sentido de la higiene física y social, y una competencia laboral desleal. Habría entonces que ponerles límites. Lisbona y Rodríguez nos dicen que "el movimiento antichino se entrelaza con las propuestas de regeneración nacional, y por ello, con la construcción del chino como una forma de pánico moral. Así, el antichinismo contribuyó a la creación de un lenguaje de consenso dentro del contencioso y conflictivo proyecto de construcción nacional y formación estatal" (Lisbona y Rodríguez, 2018: 5-6 y Reñique, 2003: 283). Por todos los medios, el Estado intentó que los chinos no tuvieran acceso a las mujeres mexicanas, crearon leyes antichinas y persiguieron a las mexicanas que se casaban con ellos, a las que quitaban, a manera de castigo, sus privilegios de ciudadanas mexicanas. A muchas les retiraron su nacionalidad y patrimonio por considerarlas chinas, para luego denominarlas chineras. Muchas fueron deportadas a China, sin dinero ni familiares, sin hablar el idioma y sin que nadie, más que sus vástagos, las acompañaran. Para entonces surgieron carteles y pósteres en varios medios que mandaban mensajes de alerta antichina.

Además, este tipo de políticas, como lo mencionamos, se extendió en la conciencia nacional y se proyectó tanto en el teatro como en el cine, e

Imagen 1. "¡Ah infeliz!... Creíste disfrutar de una vida barata al entregarte a un chino y eres una esclava y el fruto de tu error es un escupitajo de la naturaleza…". Ilustración. *El ejemplo de Sonora*, José Ángel Espinoza, 1932

incluso hubo canciones que, de manera quizá no consciente, reproducían estos estereotipos, como las dos de Cri Cri: Chong Ku Fu https://www.youtube.com/watch?v=qWffebz-FYc y Chinescas: https://www.youtube.com/watch?v=irZ48HfhxCo

Por el momento no haremos más referencias sobre los estereotipos de los chinos en la música, pues nuestro objetivo no va por ahí. En este momento nos interesa mostrar cómo las políticas eugenésicas del Estado se popularizaron de manera ideológica incorporándose a otras expresiones como el cine, el que ocupó en el imaginario antichino un papel fundamental. Líneas arriba mencionamos cómo Rocío Gonzales de Arce analiza de manera magistral estas expresiones. Por ejemplo, la película *El rosario de Amozoc* (José Bohr, 1938), comedia de enredos producida por Vicente Saisó Piquer, en la que el mexicano Daniel "Chino" Herrera interpreta a un chino que se disputa el amor de la mexicana Chucha con el mexicano Odilón. A lo largo de la película, el chino es insultado con frases como "asiático desgraciado", "hijo del celeste imperio", "chino mentecato", "¿Y a eso le llamas ojos? Si parecen dos agujeros de alcancía". Y cuando al final de la película Odilón cree que Chucha se ha decidido por el chino, le espeta a quien le pregunta por ella: "No me hable de esa vieja alpargata. Prefirió la sangre de azafrán a la sangre roja". La frase, una clara referencia a la "raza amarilla" del personaje chino, expresa, aunque suavizados a través del humor, los prejuicios y las ansiedades sociales de la época en torno a los chinos y a su posible unión matrimonial con mujeres mexicanas.

Otras como *Yo soy charro de levita* (Gilberto Martínez Solares, 1949), Tin Tan y su carnal Marcelo montan un número musical en el que remedan

al chino dueño de un café para evitar pagarle la cuenta; o la película *Café de chinos* (Joselito Rodríguez, 1949), en la que por primera vez actúa un hombre de origen chino. Sin profundizar más, queremos indicar que cada una de ellas utiliza, en grados distintos, ciertos estereotipos por los que se conocen a los chinos. E incluso su imagen opera para censurar ciertas conductas, como la película de *Club de señoritas* (Gilberto Martínez Solares, 1956), abiertamente defensora de "la familia natural" y que rechaza el incipiente feminismo. Arce nos dice que, en una escena, aparece una mujer feminista, casada con un chino. La película concluye cuando las mujeres son sometidas violentamente por sus esposos y la "armonía" regresa a los hogares desintegrados debido a las ideas feministas. Igualmente, esta armonía se proyecta cuando se disuelve el matrimonio entre la mexicana y el chino.

Arce (Gutiérrez y Alvarado, 2025) encuentra que, a través de los prejuicios ya señalados, el epicentro argumental en el cine mexicano es el de excluir al chino; o bien incluirlos, pero bajo la condición de abandonar la chinidad y adoptar la identidad nacional. Quizá la película que más cristaliza esto es la mafia amarilla, en que se intenta volver evidente estas diferencias a través de un grupo de mafiosos vestidos con trajes asiáticos y con actores mexicanos representando chinos, quienes hablan de la manera estereotipada como chinos, y que recuerdan algunos pasajes de las canciones de Cri Cri: comen absorbiendo los alimentos, esclavizan, matan, roban, etcétera. Incluso la autora sugiere que la aparición del actor japonés Noé Murayama, interpretando a un integrante chino de la banda, explica el nulo reconocimiento de las diferencias étnicas y culturales entre distintas comunidades asiáticas. Así, la imagen cinematográfica se vuelve parte de esta gran mitología racial. Ahora bien, por parte del Estado, estos mensajes han operado para reproducir el rechazo de las diferencias raciales, y no solo en el caso de los chinos, sino también de los afrodescendientes e indígenas.

Vemos que el cine, como superficie semántica y expresiva, reproduce el mito xenófobo surtiendo un efecto pedagógico contundente, no porque fuera propositivo sino porque el mensaje ya estaba ahí, lo único que hace es evidenciarlo. Esto puede verse también a través de otras de las expresiones más categóricas, la televisión y toda la ideología que sustenta Televisa como forjadora y reproductora de criterios. Un tema más para explorar.

Estereotipos y memes en tiempos del covid-19

El mito que condena a los chinos con todas aquellas categorías que posibilitaron su exclusión de la nación mexicana, y que sucedió también en países como EE. UU. o regiones de Latinoamérica, con el paso del tiempo o políticas inclusivas y antirracistas, no desapareció, todo lo contrario, se fue incrementando. Y sin duda se agudizó con la pandemia del covid-19. Parte de lo que hizo resurgir esto fueron las declaraciones de uno de los personajes más oscuros de la política norteamericana e internacional, el ultraderechista y presidente actual de Estados Unidos, Donald Trump, al declarar que el covid-19 era la "pandemia china". https://www.youtube.com/watch?v=0lHpXMsV-ic

El video resulta interesante porque, precisamente, observamos a una reportera de origen chino cuestionar el racismo de Trump. Y él, con un dejo de superioridad y nociva autoridad, ignora a la periodista. Y uno se pregunta, ¿lo hace porque ella es de origen chino o porque quiere mandar un mensaje contundente sobre su "verdad"? Como sea, surtió el efecto de culpar a los chinos por la pandemia. Y solo hay que leer los comentarios para darse cuenta de la aprobación que tuvo Trump en el público norteamericano.

Alguna de las consecuencias que nos mostró el covid-19 fue que el mito racial no había desaparecido, sino que se encontraba latente en valores que cobran fuerza ante la incertidumbre de la enfermedad. A nivel mundial, varios países siguieron el ejemplo de Trump. Mientras la culpa recayera sobre los chinos quizás el cuestionamiento sobre sus políticas sanitarias no los alcanzaría. Fue el caso de Reino Unido, Italia, Rusia, Australia e India, donde esta oleada cobró tanta fuerza que, el 8 de mayo de 2020, el secretario general de las Naciones Unidas, Antonio Guterres (2020) , declaró que: "la pandemia sigue desatando un odio y xenofobia, buscando chivos expiatorios y auspiciando el miedo […] insto a los gobiernos ahora a actuar para fortalecer la inmunidad de nuestra sociedad contra el virus del odio". https://www.hrw.org/es/news/2020/05/12/el-covid-19-aumenta-la-xenofobia-y-el-racismo-contra-los-asiaticos-en-todo-el-mundo.

La declaratoria tuvo que ver con el aumento de atentados contra esa comunidad, que nos hace recordar aquellos carteles históricos en otras partes del mundo, como estas de Perú.

Imagen 2. ¡"Una fonda, en la capital, tomada del natural" (1907): los chinos en Perú eran asociados a espacios de insalubridad y de transmisión de enfermedades (dominio público/Rubén Polar).

Imagen 3. Anuncio de una marca de jabón de la década de 1880, con un subtítulo: "los chinos deben irse" (Biblioteca del Congreso de EE. UU.).

Dicho rechazo se agudizó sobre todo a propósito de las políticas en EE. UU. de 1882, cuando el congreso aprobó la ley de exclusión de los chinos y que en 1924 se extendió a todos las personas de origen asiático a los

que llamaban chinos. Los legisladores argumentaban que eran una "raza inferior" que venían a degenerar la "pureza de su raza", como lo dijimos, argumento que fue exportado en 1911 a los maderistas revolucionarios mexicanos, quienes asesinaron a más de 300 chinos acusándolos de todo lo que ya se mencionó, además de saquear sus establecimientos.

En la pandemia, a todos los asiáticos se les comenzó a identificar como chinos, sin importar sus nacionalidades. Sin duda operaron como chivos expiatorios al criminalizarlos del mal que el mundo estaba sufriendo, como elementos de expiación ante lo inevitable, tal como lo dice René Girard (1983): frustración producida por un deseo no realizado y que puede desencadenarse por una crisis comunitaria que tiene que ver con hambrunas, catástrofes naturales o epidemias. En la peste bubónica medieval, la culpa era de los judíos que envenenaban los mantos acuíferos, y por ello fueron perseguidos (René Girard, 1983). Un ejemplo moderno es también la pandemia de 2003, cuando el síndrome respiratorio agudo grave (SARS) hizo surgir una oleada de sinofobia y los asiáticos, bajo la clasificación de chinos, fueron culpabilizados; esta misma población, en 2009 con la pandemia de H1N1, sufrió acoso de diversos tipos. Todo empeoró para ellos con el covid-19, pues a las personas asiáticas que se querían atender en hospitales, muchas veces les fue negada la atención. Incluso en EE. UU. a un enfermo de origen peruano, que consideraban que era chino, se le negó la asistencia médica (Guterres, 2020).

En los *smashups* podemos encontrar este discurso, más allá de su significado, en la cantidad de comentarios que acumulan alusivos a las costumbres chinas y el peligro que significan para la salud. Esto se pudo ver durante la pandemia, tal como lo muestran estos videos de YouTube escogidos al azar, pero que pueden contarse por miles en las redes: https://www.youtube.com/watch?v=ZAr9hcvZQX0. https://www.youtube.com/watch?v=ioFLN8iR4fo

Ahora bien, es interesante analizar algo más en relación con la sinofobia. En su momento, el siguiente Twitter se hizo viral no por lo que muestra, sino por el prejuicio que confirma https://twitter.com/RenaSuspendido/status/1578457883934879745?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1578457883934879745%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=about%3Asrcdoc

Más allá de la intención del actante, este *smashup* recibió una gran cantidad de *likes*. Es sorprendente lo que despertó en los espectadores que,

gracias a una accidentada acción, los comentarios devanan al actante en un conjunto de descalificaciones. "Eso le pasa por comer cosas vivas", "seguro no van a aprender. Si no lo han hecho en toda su historia".

Otro ejemplo es el siguiente: https://www.tiktok.com/@el.antichef/video/6924798530250886406?_r=1&_t=8XRlSuwc4vu&is_from_webapp=v1&item_id=6924798530250886406

Este *smashup* acumula 6 281 *likes* y 238 comentarios, entre ellos vale la pena destacar algunos: "me sorprende que no coman gente también", "no duden que por su culpa se vendrán más pandemias" y, como esos, muchos más. El lenguaje de este video es de llamar la atención, pues juega con valores como el derecho de los animales, el de "pobre tortuga", el asco exagerado de una tradición alimenticia y la denigración de los valores de otros. Los comentarios nos disparan hacia otros más que ponían como respuesta en este TikTok: https://www.tiktok.com/@ceedee69/video/7098817499285720366?q=china%20come%20ratones&t=1709842504774

Y este nos llevó a uno más, de un puertorriqueño que descalifica totalmente las acciones por considerar que comen perros: https://www.tiktok.com/@maikol7_1/video/6936628946247142661?_r=1&_t=8XRmPPPIjLS&is_from_webapp=v1&item_id=6936628946247142661

Si analizamos estos dos *smashups*, percibimos que juegan con dos condiciones básicas del racismo: el asco hacia el otro y el asco hacia la manera en que se alimentan. Su descalificación proviene de visibilizar, incluso de una manera ridícula, cómo comen y qué comen. En el segundo video se nota la indignación del actante, quien protagoniza una serie de adjetivos que llaman la atención. No importa lo que coman, él asegura que es perro. Pero el problema no es que sea un cráneo lo que se está consumiendo, sino que sean asiáticos, que ni sabemos su nacionalidad, clasificados como chinos.

Esto nos lanza hacia una grabación en un Uber que dio origen a este artículo. El chofer comentó que él ya no va a restaurantes chinos porque con la inflación están comiéndose a los perros, que lo había visto en un TikTok, que era verdad, que todos los chinos se comen a los perros. Y que sus locales están sucios y con ratas. La reflexión que hiciera este chofer nos conecta con otro video que nos lleva hacia nuestra argumentación: la reproducción del mito del otro como sucio o peligroso. Lo que el chofer

comentó no es algo novedoso, se escucha una y otra vez a lo largo de nuestra búsqueda sinofóbica.

Este es un ejemplo claro de cómo opera el lenguaje y la escritura de los *smashups* y la sinofobia. Una de las herramientas más populares de TikTok es doblar el cuadro de la pantalla y poner tu rostro u otra escena. Como lo vemos en este siguiente TikTok: https://www.tiktok.com/@vicki11174/video/7067742294354578735?_r=1&_t=8XWl3FHsdmA&is_from_webapp=v1&item_id=7067742294354578735

La mujer, mediante una de las herramientas más contundentes del lenguaje, el gesto, manda un claro mensaje desaprobando lo que mira. Ella es rubia, con un rostro acusador y una expresión indolente, ¿qué no le gusta? La manera en que come y cómo come el actante. ¿Es chino? No se sabe, pues en TikTok puedes doblar voces y sacar de contexto algunos hechos para un fin determinado. En este caso es simplemente la desaprobación de la diferencia, al dejar ver cómo opera la función actancial en el seno de un contexto dado. Ahora bien, como se dijo, el bucle del mensaje va desdoblándose y recibe repuestas, que se dejan ver en el siguiente TikTok: https://www.tiktok.com/@elpanakevs/video/6929278594996866310?_r=1&_t=8XWoS2KwPUj&is_from_webapp=v1&item_id=6929278594996866310

Este puede clasificarse de una mirada racializada, descalificadora y bajo un paradigma apriorístico de lo bueno para comer. De los videos de comida se puede crear toda una clasificación que veremos posteriormente, es posible pasar semanas observando este tipo de *smashups*. De estos primeros, de origen reprobatorio, se desprenden otros que tienen que ver con la imitación del estereotipo, como el siguiente caso: https://www.tiktok.com/@lorenamorbel/video/7113711071726177541?_r=1&_t=8XWpGPd12kI&is_from_webapp=v1&item_id=7113711071726177541

O este otro: https://www.tiktok.com/@farinalamasviral/video/7144394853051288837?_r=1&_t=8XWpLe8kMWU&is_from_webapp=v1&item_id=7144394853051288837

No obstante, la comida es un elemento que se transforma en uno de los contenidos privilegiados de los tiktokeros sinófobos, pues aluden a uno de los sentidos que más impacto cultural tiene y que, sin duda, como los mitos, dialogan entre sí, lo que muchas veces los vuelve virales. Volvemos a entender cómo las redes invaden el campo del mito para alojarse en la clasificación a través de las sensaciones y los valores propios de las culturas.

Entre otras características que vuelven común al mito y a los *smashups* está su capacidad de operar mediante retazos, pedacerías de eventos históricos o recientes. Sirve cualquier elemento que logren sacar de contexto, incluirlo dentro de un valor particular y lanzar un mensaje categórico. Así son los dispositivos mitológicos, implícitos o explícitos, que van transformándose de una comunidad a otra, de una región a otra, o incluso de un continente a otro. El caso de los mitos mesoamericanos es un ejemplo decisivo; si seguimos el rastro, digamos, del mito del nacimiento del Padre Sol, encontramos que trasciende fronteras espaciales y temporales, apareciendo en varios grupos prehispánicos y actuales, no solo de la tradición mesoamericana sino incluso con grupos Pueblo, como hopis o zunis. Si en este caso es el Padre Sol que nace mediante el lanzamiento de un niño tullido al fuego, para demostrar que el valor y la renuncia son ejemplos sustanciales del "buen ser y hacer", en el caso de los *smashups* el mito de la sinofobia va emergiendo con prejuicios históricos, aunque su vía emisora no sea necesariamente, o exclusivamente, la oral. Vemos que se actualiza mediante las redes y que cobra un sentido masivo que responde a las leyes de la transformación.

Así, a este tipo de contenidos podríamos denominarle *instrumentalismo mitológico del asco*, en virtud de que el actante que crea este tipo de contenido reprobatorio apela a los estereotipos primarios, lo bueno y no para comer, para mandar un mensaje absoluto y racializado, en el que su descalificación apela al asco de lo que se come y cómo se come, y que lleva implícita la discriminación física y moral. Y este mítico estereotipo primario puede conducirte a otros, incluso peligrosos: https://www.tiktok.com/@dutchmemes420/video/6977694269012331782?_r=1&_t=8XWxPuUBuK6&is_from_webapp=v1&item_id=6977694269012331782

Nos llama la atención que el anterior *smashup* fue bloqueado del TikTok y no permite acceder ya a él. Se podían escuchar comentarios que apoyan a la persona que hace el video, pero con comentarios racializados: "aunque sea china se le debe respetar" o "por qué la tratan así, si ella también es bonita". Lo que más llama la atención es la cantidad de *likes* que recibió y comentarios, que algunos de ellos destacan por ser francamente amenazantes: "si fuera el que te golpeó te mataría", o "puta china" o "yo sí te la metía, aunque se me pudriera". Y dos respuestas llaman la atención porque nos dirigen a otras páginas de contenido francamente amenazador: https://www.tiktok.com/@chucho236/video/7018711456711478533?_r=1&_t=8XWxvdS9HxV&is_from_webapp=v1&item_id=7018711456711478533

Al observar esa respuesta, da curiosidad la página que publica esto, en la que se encuentra un lenguaje veladamente amenazador, racista e incluso fascista. El *smashup* en sí mismo no resulta superficialmente peligroso, hasta que se contextualiza en el conjunto del contenido de la página, extraña, oscura, con un lenguaje cifrado. Veamos algunos ejemplos: https://www.tiktok.com/@odio_bolivia_666/video/7062437545505869061?_r=1&_t=8XWyK7zZJzR&is_from_webapp=v1&item_id=7062437545505869061

Hasta aquí hemos hecho alusión a pocos ejemplos sobre el mito sinofóbico. Como herramienta metodológica, dibujamos apenas un cruce de disciplinas que nos llevan a un resultado: el desciframiento del mito en las redes.

Conclusión

En el artículo "Discurso de odio y ofensivo en la red social de Twitter hacia el colectivo chino. Análisis de la sinofobia: del rechazo cultural encubierto al explícito" (2024), Valle de Frutos, con una metodología estadística basada en el algoritmo *machine learning* de Twitter, concluye que, a través de esta plataforma, pueden rastrearse en España picos de odio u ofensivos hacia los chinos, dependiendo mucho de varias condiciones. Le interesa distinguir entre odio y ofensa hacia este colectivo. El primero puede verse influido por una agenda mediática o política, y hace referencia a un rechazo encubierto, relacionado con prejuicios hacia esa diferencia. El segundo implica un rechazo explícito que conlleva una hostilidad visible y que se asocia con aspectos negativos culturales. Si bien el trabajo nos parece pionero y relevante, desde nuestro punto de vista la distinción crea una falsa diferencia en algo que puede denominarse sinofobia. Nuestra distancia con este trabajo es que para nosotros prevalece un estado mitológico fundacional, al cual arribas no con base en una metodología estadística sino comparativa e interdisciplinaria, pero que, como basamento, tiene la antropología visual y la etnografía digital. Esto no quiere decir que le restemos importancia a este trabajo, todo lo contrario, nos parece complementario. Lo que quisimos demostrar es que el análisis puede adentrarse hacia bucles mitológicos y descifrar su relación entre significante (atemporal) y significado (temporal). Esto fue así gracias al análisis iconográfico no solo de los *smashups*, sino de su comparación con otras figuras visuales, auditivas y el entendimiento de las funciones actanciales. El mito fundacional

ha operado y opera no solo en políticas nacionales, sino que se desplaza, gracias a las redes sociales, a un escenario global e internacional. Y si no, veamos cómo la ultraderecha de países como EE. UU., Holanda, Argentina, Italia basan su discurso en aquel viejo mito, que acompaña también a la sinofobia, del *destino manifiesto*, es decir, "los países elegidos por Dios" que tienen la tarea de expandir su territorio.

Ahora bien, mientras hacíamos trabajo de campo digital, encontramos diferentes muestras que apuntalaban nuestra hipótesis sobre el prejuicio mitológico. Por ello, hicimos una tabla que deja ver nuestra búsqueda y, si esto es un comienzo, entre los *smashups* y los estereotipos observamos varias continuidades que pueden clasificarse de la siguiente manera:

	Comida	Imitación	Confusión de nacionalidades	Políticos	Amenazantes	Religiosos	Ideológicos
TikTok	150	250	100	50	55	20	
YouTube	80	100	50	20	30	20	
Facebook	8	7	3	0	0	0	
Instagram	9	0	2	0	0	0	
Otro							

Por el momento, y en este espacio, se vuelve imposible analizar cada elemento que encontramos. Pero en el muestreo emerge una conclusión fulminante: la red es un medio libre para manifestar los prejuicios raciales. Y la sinofobia mana en ellas según van surgiendo fenómenos como las pandemias, guerras o campañas políticas. Así, las redes deslizan opiniones sobre un fenómeno determinado, en este caso la sinofobia, que puede abarcar al mundo en su conjunto, utilizando al mito como un dispositivo ético y moral que apunta sus dardos hacia los asiáticos, todos ellos considerados como chinos. Sin duda sufren una persecución en redes que muchas veces se pasa a las calles, como el caso del *chico del sofá,* que puede muy bien superar sus fronteras digitales y volverse un peligro para algunos ciudadanos. Esto se puede notar en videos en los que ciudadanos norteamericanos golpean a un asiático; incluso en Chihuahua, varios mexicanos asesinaron a un chino por temor al contagio (*Periódico Círculo AM*, 2020, ht-

tps://www.am.com.mx/news/2020/4/22/mexicanos-asesinan-un-chino-por-miedo-coronavirus-404492.html).

Una de las dificultades con las que nos topamos es la velocidad con la que se publican los *smashups* y la rapidez con la que desaparecen o, los más exitosos, se transforman en otros y otros más. Por ello, muchas de estas muestras han desaparecido, o los responsables se han desecho del contenido. Desde esta perspectiva nos parece totalmente acertado lo que dice Valle de Frutos (2024: 8), que la sinofobia no es constante, sino que sufre picos dependiendo de las condiciones sociales. En la pandemia muchos publicaban cosas relacionadas con chinos y la incomodidad que les producían. Al pasar esta, bajaron los contenidos.

Queda mucho aún por decir sobre lo analizado en este artículo. A la par, deben compararse los *smashups* con otras expresiones, como el teatro o las telenovelas, una búsqueda que, como lo hace Arce, puede destacar el discurso sinofóbico que ha caracterizado a ciertas naciones, y particularmente a México, con su producción política, artística y musical.

Imagen 4. Un meme que expresa la fuerza de su contenido.

Para concluir, queremos hacer notar cómo opera un meme expresando un contenido contundente, es decir, una imagen vale más que mil palabras, y para muestra la imagen 4 que no necesita mayor explicación, simplemente enuncia una realidad que se centra en la problemática de nuestra argumentación.

Bibliografía

Braudel, Fernand (1979). *La larga duración en la historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza.

Eco, Umberto (1999) [1968]. *La estructura ausente. Introducción a la semántica*. México: Lumen.

Girard, René (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

González de Arce, Rocío (2025). "De *Café de chin*os a *El complot mongol*: discursos cinematográficos de segregación, exclusión, integración e inclusión en torno a las comunidades chinas en Latinoamérica", en Arturo Gutiérrez del Ángel y Greta Alvarado (eds.). *Memoria de las familias chinas en México*. México: Palabra de Clío, pp. 137-163.

Gómez Izquierdo, José J. (1991). *El movimiento antichino en México (1871-1934). Problemas del racismo y del nacionalismo durante la Revolución mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Greimas, Algirdas Julien (1985) [1982]. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en *Análisis estructural del relato*. México: Premiá (La red de Jonás, Estudios).

Gutiérrez del Ángel, Arturo y Greta Alvarado (eds.), (2025). *Memorias de la comunidad china a la luz de la luna: reflejos entre México y Latinoamérica*. México: Palabra de Clío.

Guterrez, Antonio (2020). "El covid-19 aumenta la xenofobia y el racismo contra los asiáticos en todo el mundo", en *Human Rights Watch*, https://www.hrw.org/es/news/2020/05/12/el-covid-19-aumenta-la-xenofobia-y-el-racismo-contra-los-asiaticos-en-todo-el-mundo

Lévi-Strauss, Claude (1995 [1978]). *Mito y significado*. Madrid: Alianza, pp. 27-28.

— (1987 [1974]), "La estructura de los mitos", en *Antropología estructural*. Buenos Aires: Paidós, pp. 153-163.

Lisbona G., Miguel y Enrique Rodríguez Balam (2018). "Estereotipos sobre los chinos en México: de la imagen caricaturesca al meme en internet", *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, vol. 13: pp. 2-30.

McCoy, Robert (2021). "El 'Chico del sofá' de TikTok y las investigaciones masivas en internet", *Letras Libres*. México. Consultado en: https://letraslibres.com/ciencia-y-tecnologia/el-chico-del-sofa-de-tiktok-y-las-investigaciones-masivas-en-internet/

Moore, Edward C. (1972). *Charles S. Peirce: The Essential Writings*. Nueva York: Harper & Row, Reimpresión de Prometheus Books.

Reñique, Gerardo (2003). "Región, raza y nación en el antichinismo sonorense", en Aarón Grageda (coord.). *Seis expulsiones y un adiós. Despojos y expulsiones en Sonora*. México: UNISON/Plaza y Valdés, pp. 231-289.

Saussure, Ferdinand (1985). *Curso de lingüística en general.* Barcelona: Planeta.

Valle de Frutos, Sonia (2024). "Discurso de odio y ofensivo en la red social Twitter hacia el colectivo chino. Análisis de la sinofobia: del rechazo cultural encubierto al explícito", en *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social,* "Disertaciones", 17 (1), pp. 2-19. Disponible en: https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.13347

Bibliografía Smashups

Times, Hard [@hardtimes8] (7 de octubre de 2021). *Couch guy* #tiktok #viral #couchguy [video YouTube, original TikTok] https://www.youtube.com/shorts/P9saOjuUwRQ

Tretare_ [tretare_] (22 de noviembre de 2021). *Video antiracista* #humor [video TikTok], https://www.tiktok.com/@tretare__/video/7033512276523109638?is_from_webapp=v1&item_id=7033512276523109638

Lecraig, [Lecraig] (14 de marzo de 2021). Most racist anti-racist #memes #meme #foryou #fy#fyp #foryoupage #wegottocelebrateour differences #celebrateourdifferences #racist # antiracist, (video TikTok), https://www.tiktok.com/@lecraig/video/6939483908853517574?is_from_webapp=v1&item_id=693948 3908853517574

Ross, José Miguel [@josemiguelross] (1 de junio de 2020). *Nacho, Taco, Chimichanga que hermoso es el español* #fyp#memes #mexico #parati #comedia [video TikTok] https://www.tiktok.com/@josemiguelross/video/6833539942593924357?is_from_webapp=v1&item_id=6833539942593924357

Amaury, Oscar [@oscaramau3] (enero 26 de 2023). *Lo hicimos de joda, pero se mancharon con nosotros los mexicanos que "nacho chimichanga" oh mi taco* #fyp #diferencias #diferenciasentrepaises #diferences. https://www.tiktok.com/@oscaramau3/video/7193109378197671173?-q=nacho%20taco%20chimichanga&t=1705000280670

Cri-Cri, el grillito cantor [@CriCriElGrillitoCantor] (2019). *Chong Ki Fu* [video YouTube, Music by Cri-Cri performing Chong Ki Fu (Cover Audio)] https://www.youtube.com/watch?v=qWffebz-FYc

Cri-Cri, el grillito cantor [@CriCriElGrillitoCantor] (8 de noviembre de 2014). *Chinescas* [video YouTube Chinescas Cri-Cri Por El Mundo] https://www.youtube.com/watch?v=irZ48HfhxCo

El Mundo [@elmundo] (12 de mayo de 2020). *Donald Trump, al ser preguntado por las cifras de muertos: "Preguntad a China"*, #Trump #EEUU #Coronavirus, [video YouTube], https://www.youtube.com/watch?v=0l-HpXMsV-ic

El País [@elpais] (12 de junio de 2017). *Una canadiense a unos trabajadores chinos: "*¡Volved a China!*"* (video YouTube), https://www.youtube.com/watch?v=ZAr9hcvZQX0

El Universal [@eluniversal] (13 de julio de 2023). *Streamer tailandesa denuncia racismo sufrido en Bélgica* (video YouTube, El Universal), https://www.youtube.com/watch?v=ioFLN8iR4fo

El Renacido [@RenaSido] (7 de octubre de 2022). *Final inesperado* (video Twitter), https://twitter.com/RenaSuspendido/status/1578457883934879745?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1578457883934879745%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=about%3Asrcdoc

El.Antichef [@el.antichef] (2 de febrero de 2021). No sé cómo hacen para comer todo lo que se mueve, #comida #tortuga #chnos, (video TikTok), https://www.tiktok.com/@el.antichef/video/6924798530250886406?_r=1&_t=8XRlSuwc4vu&is_from_webapp=v1&item_id=6924798530250886406

Cee, Dee69 [@ceedee69] (17 de mayo de 2017). *whit sauced and tomatoes,* #blackcreator #blackeducator #teacherlife #ceedee, (video TikTok), https://www.tiktok.com/@ceedee69/video/7098817499285720366?q=china%20come%20ratones&t=1709842504774

MePc Office [@maiko17_1] (6 de marzo de 2021). *Los chinos comen perro* (video TikTok, https://www.tiktok.com/@maikol7_1/video/6936628946247142661?_r=1&_t=8XRmPPPIjLS&is_from_webapp=v1&item_id=6936628946247142661

Vicky san [@vicki11174] (2 de febrero de 2022). *Que raro comen los chinos*, #dúo @brenna0900, (video TikTok), https://www.tiktok.com/@vicki11174/video/7067742294354578735?_r=1&_t=8XWl3FHsdmA&is_from_webapp=v1&item_id=7067742294354578735

Ortega, Kevin [@elpanakevs] (14 de febrero de 2022). *El resto del mundo*, #pegar un video de @rich.65 @fyp #parati #food, (video TikTok)

https://www.tiktok.com/@elpanakevs/video/6929278594996866310?_r=1&_t=8XWoS2KwPUj&is_from_webapp=v1&item_id=6929278594996866310

Morebel, Lorena [@loreamorbel] (26 de junio de 2022). *Comiendo como chinos, aún no sé lo que hablo jiji*, #comedia #fip (video TikTok), https://www.tiktok.com/@lorenamorbel/video/7113711071726177541?_r=1&_t=8XWpGPd12kI&is_from_webapp=v1&item_id=7113711071726177541

Farina [@farinalinibeth] (17 de septiembre de 2022). *Yo imitando a los chinos,* (video TikTok). https://www.tiktok.com/@farinalamasviral/video/7144394853051288837?_r=1&_t=8XWpLe8kMWU&is_from_webapp=v1&item_id=7144394853051288837

Garduño, Jesús [@chucho236] (13 de octubre de 2021). Eric y su fobia a los chinos XD, #foryou southpark #fyp #ericcartman, (video TikTok) https://www.tiktok.com/@chucho236/video/7018711456711478533?_r=1&_t=8XWxvdS9HxV&is_from_webapp=v1&item_id=7018711456711478533

Xd, Nose [@odio_bolivia_666] (2 de agosto de 2022). *Taiwan un país libre,* (video TikTok), https://www.tiktok.com/@odio_bolivia_666/video/7062437545505869061?_r=1&_t=8XWyK7zZJzR&is_from_webapp=v1&item_id=7062437545505869061

El doctor *Arturo Gutiérrez del Ángel* es investigador de tiempo completo en el programa de Ciencias Antropológicas de El Colegio de San Luis; interesado en procesos mitológicos, oníricos, rituales, estéticos, al igual que en la migración china y sus repercusiones sociales. Ha trabajado con culturas del occidente de México, como son huicholes y coras, y grupos pueblo del suroeste de Estados Unidos. En la actualidad tiene dos proyectos: uno con relación a la sinofobia y su impacto social; otro sobre el mundo onírico como una forma de conocimiento en diferentes culturas.

ENCARTES

REALIDADES SOCIOCULTURALES

CAPITALISMO FLEXIBLE: DIAGRAMAS BIOGRÁFICOS Y SUICIDIO EN QUINTANA ROO

FLEXIBLE CAPITALISM: LIFE COURSES AND SUICIDE IN QUINTANA ROO

Eliana Cárdenas Méndez*

Resumen: Este trabajo da a conocer el impacto del desarrollo de la industria turística corporativa sobre los diagramas biográficos de los trabajadores y su relación con los altos índices de suicidio en Quintana Roo. Con una metodología cualitativa, presenta el fenómeno del suicidio como una modalidad de violencia social, que parte de una racionalidad política que se expresa en el abandono y desatención de las personas por parte de los Estados nacionales. Las personas, imposibilitadas para solventar problemas estructurales en el ámbito personal, decretan el finiquito de su vida por mano propia; el suicidio alojado en el plano de la vida individual deja encubiertas las dinámicas del poder y la forma de la degradación del sujeto desde la propia intimidad subjetiva.

Palabras claves: suicidio, turismo, diagramas biográficos, violencia social, trayectorias laborales, capital flexible.

FLEXIBLE CAPITALISM: LIFE COURSES AND SUICIDE IN QUINTANA ROO

Abstract: This article examines the impact of the corporate tourism industry on workers' life courses, focusing on how the industry's development relates to the high suicide rates in Quintana Roo. Drawing on a qualitative methodology, it frames suicide as a form of social violence perpetrated by nation-states that abandon and neglect individuals as part of their political rationale. Unable to resolve structural problems in their personal lives, many workers ultimately decide to take their own lives. Within the individual life course, suicide reveals power dynamics and the subjective experience of personal unraveling.

* Universidad de Quintana Roo, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 273-294
Recepción: 31 de julio de 2024 • Aceptación: 17 de febrero de 2025
https://encartes.mx

Keywords: suicide, tourism, life courses, social violence, career trajectories, flexible capitalism.

Introducción

El complejo proceso experimentado por el estado de Quintana Roo desde su fundación en 1974 como una de las últimas entidades de la federación mexicana, hasta convertirse en uno de los polos turísticos más importantes de México, se ve reflejada en múltiples problemas de orden económico, ambientales, violencia social y problemas psicosociales que afectan a la entidad. El suicidio en el estado de Quintana Roo ha sido un tema de preocupación creciente debido a la magnitud y frecuencia con las que se ha manifestado desde finales de los años noventa del siglo pasado, con un aumento notable en el transcurso de la pospandemia de covid-19 (Montañez, 2020; Ramírez, 2022).

De acuerdo con los datos presentados en 1996 sobre la epidemiología del suicidio en México durante el periodo comprendido entre 1970 a 1994 se afirma que

> En 1970 hubo 554 defunciones por suicidio en toda la República mexicana, para ambos sexos, y 2 603 en 1994. Durante este periodo la tasa de suicidios en ambos sexos pasó de 1.13 por 100 000 habitantes en 1970 a 2.89 por 100 000 habitantes en 1994, es decir, hubo un aumento de 156% (Rosovsky, Borges, Gómez C. y Gutiérrez, 2010).

De acuerdo con las tasas de mortalidad por suicidio por entidad federativa en México, Quintana Roo ocupó el noveno lugar en 1990, y ascendió, en el año 2007, al primero a nivel nacional. El problema ha mantenido una intensidad variable, pero siempre dentro de los primeros lugares. Con la pandemia de covid-19 aumentó el número de suicidios a nivel nacional; de acuerdo con cifras del INEGI se observaron 8 447 suicidios consumados, 1 224 más que en 2019 (IMSS, 2022); es decir, una tasa de 6.2 por cada 100 000 habitantes. En el estado, el impacto de la pandemia se reflejó en el aumento de hechos registrados, que pasaron de 135 en 2019 a 209 en 2020 (INEGI, 2020).

El municipio de Benito Juárez, con Cancún al frente, ha sido la entidad con la mayor cantidad de suicidios reportados, a menos de 30 años de que esa ciudad se convirtiera en uno de los destinos turísticos más impor-

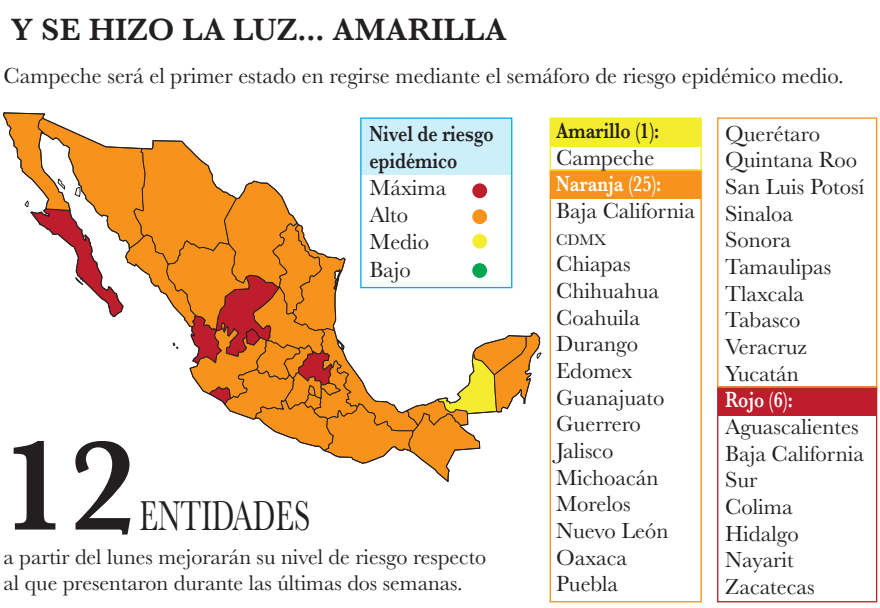


Imagen 1. Aumento de suicidios entre jóvenes durante la pandemia en Quintana Roo. Fuente: https://diariodechiapas.com/ultima-hora/pandemia-aumenta-suicidios-en-jovenes/

tantes del mundo y un polo de gran atracción migratoria, tanto nacional como internacional. Sin embargo, durante la pandemia se registró un alto pico de suicidios en el municipio de Othón P. Blanco, al sur del estado, una región dedicada a actividades económicas primarias y con un desarrollo turístico incipiente. Los decesos ocurrieron específicamente en Chetumal, la capital del estado, que se ha convertido en un destino receptor de migrantes en busca de inserción laboral en el sector turístico, especialmente en el municipio de Bacalar. En suma, la pospandemia ha señalado a los municipios de Benito Juárez, Solidaridad y Othón P. Blanco como las zonas con mayor incidencia de muertes por suicidio.

Las razones detrás de este fenómeno son complejas y multifactoriales. El esfuerzo por explicarlo se sostiene en tres ejes argumentativos, los cuales se expresan en notas periodísticas y disertaciones académicas, y se resumen de la siguiente manera: 1. sociológicas; 2. el modelo médico hegemónico y 3. el enfoque culturalista. La primera explica el suicidio como resultado de estados de anomia social, ausencia de sistemas de control social y exceso de individualismo; desde esta perspectiva el argumento cen-

tral sostiene que la gente se suicida por desigualdades entre la ostentación turística y la pobreza en las regiones. La segunda explicación del fenómeno está referida a causas endógenas, como trastornos de personalidad que se manifiestan en un amplio cuadro sintomatológico: estados depresivos, ansiedad, bipolaridad. Por tanto, el suicidio es considerado un acto cometido por sujetos con personalidades mórbidas. En el tercer razonamiento, el suicidio es consustancial a la cultura; forma parte de la cosmovisión de los pueblos mayas de la península de Yucatán.[1] Las limitaciones de estas líneas explicativas radican en que sitúan el problema en el plano individual y en la pobreza material, además de contribuir a la exotización de la cultura maya, presentándola como ajena a la contemporaneidad. De este modo, no advierten los embates del modelo neoliberal sobre las formas organizativas ancestrales y comunitarias.

Los objetivos de este trabajo son los siguientes: 1. Identificar en las narrativas biográficas las trayectorias de trabajo en diversos campos laborales y 2. Reconocer el impacto del modelo neoliberal en Quintana Roo por medio del concepto de individualización, entendido como el reparto personal de las desigualdades generadas estructuralmente. El proceso de individualización produce diagramas biográficos que permiten analizar tendencias, identificar patrones biográficos y comprender el impacto del neoliberalismo en la configuración de las trayectorias y modelos biográficos caracterizados por la incertidumbre, sentimientos de fracaso y vaciamiento de sentido vital.

Hipótesis

El suicidio es una modalidad de violencia social que parte de una racionalidad política que se expresa en el abandono y desatención de las personas por parte de los Estados nacionales, lo que obliga a las personas a tratar de solventar problemas de orden estructural en el plano de la vida personal; ante el fracaso de este propósito las personas decretan el finiquito de la vida por mano propia. El estudio del suicidio alojado en el plano biográfico, resultado de relaciones malogradas y sistemáticos fracasos personales, deja encubiertas las dinámicas del poder y el impacto sobre pueblos y personas, a la vez que contribuye a la naturalización y normalización del sentido sacrificial del suicidio.

[1] Para una explicación pormenorizada acerca de estas tres líneas argumentativas puede consultarse Cárdenas Méndez (2021).

Ruta crítica

Mediante una investigación cualitativa –centrada en las experiencias y significados subjetivos de las personas– se realizaron entrevistas en profundidad sin distingo social ni de género y se reconstruyeron sus historias de vida. A partir de estas historias se identificaron patrones de comportamiento y sentidos comunes, los cuales se visualizaron a través de diagramas biográficos, es decir, esquemas que muestran los momentos significativos en la vida de una persona, vinculados a sus trayectorias laborales.

El uso de técnicas de análisis como la codificación, organización y clasificación de datos permitió construir dichos diagramas biográficos a partir de las trayectorias laborales. Asimismo, el enfoque hermenéutico facilitó la comprensión del significado de la experiencia del desempleo y la precarización en personas pertenecientes a diversos sectores sociales.

En este sentido, se argumenta que el modelo económico dominante –particularmente en lo que respecta al turismo corporativo, las formas de empleo precarizado y los regímenes de flexibilización laboral– produce condiciones estructurales que generan vivencias persistentes de exclusión, desvalorización y residualidad social. Estas experiencias no solo afectan las dimensiones materiales de la vida, sino que inciden profundamente en la subjetividad, erosionando la autoestima, la estabilidad emocional y el sentido de pertenencia de los individuos. Diversos estudios han señalado que este desgaste íntimo, vinculado a la inestabilidad laboral y a la ausencia de horizontes de futuro, constituye un factor de riesgo significativo en el aumento de los suicidios en regiones marcadas por economías turísticas desiguales (Berardi, 2012; Standing, 2011; Butler, 2004).

I. Quintana Roo, turismo y trabajo flexible

El turismo es considerado uno de los principales motores del desarrollo a nivel global. Se destaca la generación de empleos como su principal atributo; según el *Informe consolidado* del Consejo de Promoción Turística[2] en 2018, 8.6% del empleo total en México lo generó el sector turístico. El turismo representa la tercera fuente de divisas para México, solo por debajo de los ingresos petroleros y de las remesas que envían los migrantes que

[2] Consejo de Promoción Turística de México (2018). *Informe consolidado de actividades 2018*. Gobierno de México. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/415759/Informe_Consolidado_VF.pdf

radican en Estados Unidos. En 2017 el turismo contribuyó con 8.7% al producto interno bruto del país y generó 3.7 millones de empleos directos (Datatur, 2018).

El turismo es el eje articulador de las actividades económicas en Quintana Roo, y progresivamente se ha convertido en uno de los principales destinos turísticos del país y de Latinoamérica. Cifras de la Secretaría Estatal de Turismo (SEDETUR, 2023) indican que un total de 1 877 546 turistas visitaron los diferentes destinos de Quintana Roo , mientras que en el año 2022 se tuvo 1 806 834, lo que significa que en el verano de 2023 se superó la meta, con un incremento de 3.9 % y se generó una derrama económica de más de 19 mil millones de dólares.[3]

No obstante, el auge de esta dinámica económica contrasta con las condiciones laborales de los trabajadores y los altos niveles de suicidio en la entidad. Es preciso advertir que el turismo es quizá una de las dinámicas laborales que revela con mayor vigor el carácter del "capitalismo flexible". Capitalismo flexible, polivalencia y flexibilidad laboral, así como terciarización del empleo, son términos asociados al proceso de modernización centrado en dinamizar la producción y fortalecer la economía. La modernización, sin embargo, tiene como objetivo central la rentabilidad del capital sobre la fuerza de trabajo a través de un uso más flexible mediante la personalización de las relaciones entre las empresas y los trabajadores; estas medidas han abonado al desempleo, el empleo intermitente y la precarización laboral. Por otra parte, el salario en este esquema también es flexible, al ser considerado un costo que afecta la rentabilidad de las empresas, se divide entre retribuciones monetarias básicas o mínimas y pagos en especie, bonos de gasolina, de puntualidad o propinas, afectando drásticamente la economía de los trabajadores.

---

[3] *Registra zona maya de Quintana Roo incremento de visitantes en vacaciones de verano* (2023, 4 de septiembre). Coordinación General de Comunicación. Recuperado 30 de noviembre de 2023, de https://cgc.qroo.gob.mx/registra-zona-maya-de-quintana-roo-incremento-de-visitantes-en-vacaciones-de-verano/#:~:text=De%20acuerdo%20con%20cifras%20de,alcanzado%20un%20incremento%20de%203.9.

Véase, la página del FONATUR en: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.fonatur.gob.mx/gobmx/transparencia/DocumentosNormativos/3%20Programa%20Institucional%202020-2024%20del%20FONATUR.pdf

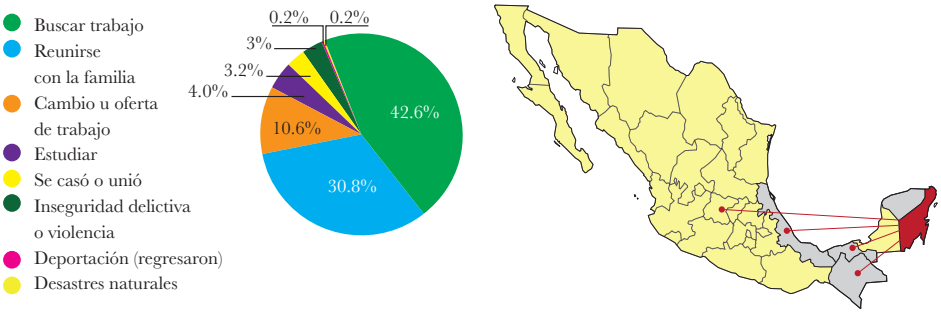
La implementación de este modelo quebrantó las prácticas del trabajo colectivo en Quintana Roo, anteriormente ligado a la agricultura, la pesca y la manufactura, dinámicas económicas ancladas en relaciones sociales comunitarias, y ha generado procesos de individualización en el sentido planteado por Ulrich Beck (1998). La individualización, para este autor, hace referencia al reparto individual de las desigualdades generadas sistémicamente. El debilitamiento del Estado en sus funciones sustantivas para proporcionar a los ciudadanos las condiciones y los mecanismos para garantizar la reproducción y la existencia social ha obligado a las personas a tratar de resolver en el plano biográfico problemas de orden estructural y asumir la responsabilidad de las consecuencias y los riesgos derivados de procesos que escapan al control de las personas (Beck, 1998, 2003).

El impacto de este modelo sobre el empleo o la precarización del empleo se revela con claridad en patrones biográficos marcados por la incertidumbre, el desasosiego y la desesperanza; en otros términos, el capitalismo flexible ha moldeado subjetividades que enfatizan la fuerza de voluntad personal y una actitud positiva como el único recurso con el que se cuenta para paliar las adversidades de la precarización laboral, cuya inestabilidad y retribución no permiten una planificación de vida a largo plazo. El trabajo flexible, como afirma Richard Sennett (2015), impide la construcción de una narrativa biográfica estable y duradera. Por el contrario, las trayectorias biográficas se fragmentan en segmentos de empleo y una heterogeneidad ocupacional que genera subsecuentes cargas psicológicas negativas.

II. Condiciones laborales y salariales

Estas cifras demuestran el continuo crecimiento y fortaleza de Quintana Roo como destino turístico líder a nivel mundial y la razón por la cual está considerado uno de los ejes capitales de la economía nacional. En este contexto es también un polo de atracción migratoria de población expulsada, lo mismo de espacios urbanos como de zonas rurales; se trata de poblaciones que llegan a la entidad en búsqueda de empleo y mejora de las condiciones de vida, especialmente a ciudades como Cancún, Playa del Carmen y Tulum.

Aunque el turismo es actualmente una de las actividades de mayor crecimiento a nivel mundial, su distribución regional no se ha dado de manera homogénea; existe mayor aceleración en economías dependientes, en las



Imágenes 2 y 3. Rutas de procedencia y motivos de migración a Quintana Roo. Fuente: https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/qroo/poblacion/m_migratorios.aspx?tema=me&e=23

que reproduce una condición de subordinación internacional, pues se encuentra en función del mercado exterior. También se debe tener en cuenta que el capital extranjero dirige esta actividad y hace posible un conjunto de labores estacionales, eventuales e intensivas desarrolladas por mano de obra no calificada. Por tanto, el auge económico que revela el turismo no se refleja en el mejoramiento de las condiciones de vida de los habitantes que trabajan en esta industria –hoteles, *tour* operadores, guías de turismo, comercio, restaurantes–, que son contratados en condiciones de precariedad, con contratos desregularizados, sin garantías laborales y con salarios por debajo del salario mínimo, un ingreso que los trabajadores deben completar con propinas o comisiones por jornadas de más de ocho horas.

En este sentido, es posible afirmar que es debido a las condiciones laborales de la población inserta en el sector turístico que esta industria sin chimeneas puede reportar indicadores de crecimiento económico sin parangón.[4] El turismo en su modalidad del capitalismo flexible "describe un sistema en el cual a los trabajadores se les pide un comportamiento ágil; se les pide también que estén abiertos al cambio, que asuman un riesgo tras otro, que dependan cada vez menos de los reglamentos y procedimientos formales" (Sennet, 2015). Al trabajador del capitalismo flexible no se le exige paciencia para escalar en la rígida y jerarquizada industria, sino cambio permanente, transitoriedad, innovación, proyectos a corto plazo y movilidad sin límites, sin garantía ni estabilidad del puesto de trabajo.

[4] Véase el Semáforo de Trabajo Digno nacional, Quintana Roo, 2021, disponible en: https://drive.google.com/file/d/133KcbhaqPFWaUfkj2FuVNMn3rQnuI-I6/view

Si bien se han indicado las condiciones laborales de las personas que trabajan en la industria turística, esta dinámica no es exclusiva de este sector, sino que afecta a todos los trabajadores de ámbitos institucionales y económicos asociados, como la construcción, el transporte terrestre y acuático, los supermercados, el comercio en general y las agencias turísticas. Esta situación se refleja en la inestabilidad laboral y la movilidad entre distintos sectores, de modo que un trabajador, incluso con una alta calificación, en un rango de edad promedio de 18 a 35 años, puede cambiar de empleo hasta once veces en busca de mejores salarios, mayor seguridad laboral y jornadas menos intensas. El salario se distribuye en pagos realizados en efectivo por cuota diaria, gratificaciones, percepciones, alojamiento, primas, comisiones y prestaciones en especie, como bonos u otras compensaciones otorgadas al trabajador por su labor.

Quintana Roo cuenta con 811 000 personas ocupadas, es decir, que tienen un empleo; sin embargo, de acuerdo con el Semáforo de Trabajo Digno de la organización Acción Ciudadana Frente a la Pobreza, los trabajadores se desempeñan en condiciones de precariedad laboral:

> El nuevo estudio, el más reciente elaborado durante este periodo de pandemia, revela que del total de personas que trabajan, únicamente 181 000 lo hacen en condiciones de formalidad y además ganan lo suficiente para cubrir sus gastos. En contraste, unas 607 000 personas trabajan sin ningún tipo de seguridad social, además de que los ingresos que tienen no alcanzan ni para garantizar la alimentación de una familia.[5]

En estas circunstancias existe un alto porcentaje de población que no puede comprar con su salario la canasta básica y labora sin ningún tipo de seguridad social, por lo tanto, con estos indicadores se considera una condición laboral precaria. Para la organización, la situación podría empeorar y alcanzar tasas de desempleo en la entidad de hasta 15.7%, aunado a que actualmente 103 000 están subocupadas. Para efectos prácticos, sin embargo, la adquisición de propinas se convierte en uno de los principales atractivos del turismo, porque permite que quienes trabajan prestando

[5] Dinamismo y Estudio Frente a la Pobreza, A. C. (2021, 7 julio). "Presentación: Semáforo del Trabajo Digno–SUR/SURESTE". *Semáforo del Trabajo Digno estatal, Quintana Roo*. https://frentealapobreza.mx/com-2113/.

servicios a los turistas accedan de forma directa a las divisas en estos destinos de consumo internacional y, con ello, que estas fluyan al interior de las ciudades turísticas.

Estado: Quintana Roo	%	Personas (miles)
Desempleo total	9	85
Personas con trabajo asalariado	70	602
Sin condiciones de trabajo digno	65	378
Ingreso insuficiente	27	153
Sin seguridad social	33	197
Sin contrato estable	49	293
Sin afiliación sindical	82	488

Imagen 4. Indicadores de trabajo digno. Fuente: Acción Ciudadana Frente a la Pobreza en Quintana Roo

Sin embargo, al estar subordinado a la propina, el empleo en este sector depende en gran medida de la productividad del turismo y, por lo tanto, es altamente vulnerable a las crisis. Como resultado, mientras haya una alta afluencia de turistas, los trabajadores de las ciudades turísticas pueden percibir buenos ingresos. No obstante, cuando la demanda turística disminuye, una gran cantidad de trabajadores queda desempleada y enfrenta altos niveles de incertidumbre. Esta situación coloca a la mayoría de los trabajadores en condiciones de marginalidad, no solo debido a sus bajos ingresos, sino también por la exclusión social que conlleva la falta de acceso al consumo y a mejores oportunidades.

Al respecto, es importante destacar que el desempleo, las malas condiciones laborales, junto a pérdidas familiares y jurídicas son, de acuerdo con entrevistas y la consulta de archivos hemerográficos, los móviles principales que impulsan a la gente al suicidio; por tanto, las personas más propensas están en el grupo etario entre los 20 y los 40 años.[6] Entre

[6] Alesandro Ibarra, (s. f.). "Cancún y Chetumal, con más suicidas en Quintana Roo; 70% son hombres". *PorEsto*! https://www.poresto.net/quintana-roo/2023/9/13/cancun-chetumal-con-mas-suicidas-en-quintana-roo-70-son-hombres-399444.html.

el 2019 y el 2023, el aumento de suicidios ocurrió en países con ingresos bajos y medianos; en ese mismo lapso, en Quintana Roo aumentó el suicidio en Cancún y Chetumal, las capitales turística y administrativa de este estado.[7]

III. Capitalismo flexible y diagramas biográficos

Es un lugar común decir que las historias de vida son la versión que un narrador o sujeto interpelado en su propia historia refiere al investigador. Sin embargo, es preciso reafirmar que las historias de vida son una estrategia de investigación cualitativa que persigue no la historia de un sujeto en sí misma, sino que tiene como objetivo mayor identificar en el relato de vida de una persona la forma en la que se encarnan los problemas de orden estructural y, al mismo tiempo, la manera en que determinados problemas sociales moldean las historias de vida. De esta manera, los relatos o los segmentos biográficos elegidos para este trabajo no son experiencias a la deriva o crónicas de acontecimientos, son la secuencia narrativa en la que se inscribe la sociabilidad que constituye un trayecto biográfico; cada una de las historias recabadas en esta investigación refiere el impacto y la conmoción, la opresión que ejerce el capitalismo flexible sobre la experiencia material y psíquica de las personas.

Los contenidos referidos en los distintos segmentos biográficos nos hablan, en su diversidad, de un patrón: una trama de sentido y significaciones comunes, atravesadas por el capitalismo flexible caracterizado por la incertidumbre, el corto plazo, la zozobra constante frente a la crisis y el riesgo permanente de decisiones inexorables. Se trata de relatos que evidencian la imposibilidad, para muchas personas, de construir una trayectoria biográfica estable y secuencial en el tiempo dentro de este modelo económico. Por el contrario, estas historias de vida dan cuenta de fragmentos de experiencias laborales u ocupacionales que se reflejan en

[7] En Cancún, la precariedad laboral es el sello distintivo del empleo en el sector turístico; en Chetumal, una ciudad administrativa, las personas que se insertan laboralmente tienen un nivel educativo medio superior y se incorporan a las dependencias administrativas que contratan a las personas por proyectos temporales; por otro lado, esos empleos están sujetos a los vaivenes y caprichos de la política local. Las personas sin formación académica sufren desempleo y viven del rebusque o emprendimientos diversos que habitualmente terminan en fracasos.

agudos síntomas que comprometen la estabilidad emocional de quienes las viven.

Con estas premisas, entendemos un diagrama biográfico como un mapa construido dramáticamente a partir de trayectorias laborales marcadas por la precariedad. Este ha generado un patrón cuya característica principal es el impacto psicológico y la forma en que compromete el sentido vital de los sujetos, obligados a rehacerse y repararse de manera constante para hacer posible su propia existencia.

Me las arreglo, pero hay días…

Soy de Veracruz, tengo especialidad en administración de empresas; primero trabajé en Cancún en una agencia de viajes y después como operador turístico para la promoción del mundo maya, después me junté con guías de turismo y aprendí un buen, pero es que esos trabajos son estacionales y no hay seguridad, ni contratos estables, luego me fui a Cozumel y vendía en línea promocionales vacaciones de hoteles, ahora también trabajo con una inmobiliaria y vendo casas, terrenos; tengo que hacer muchas cosas para vivir aquí; no sé qué voy a hacer, no tengo trabajo estable, todo es por comisión. Siempre me las arreglo, pero hay días que no sé qué hacer.

Nos vemos los días libres

Somos de Kantunilkín y mi esposa y yo trabajamos en Holbox en diferentes hoteles; somos camareros mayormente, pero si se necesita servicio en el bar, la cocina, jardín, tenemos que estar al tiro; nos dan nuestros alimentos y alojamiento que son cuartos colectivos, compartimos con gente de muchas partes que hacen diferentes oficios en el hotel; las jornadas son largas, y no podemos salir; mi esposa y yo nos vemos en nuestro día libre en Kantunilkín, allá vemos a los niños que se quedan con mi suegra toda la semana; es difícil tener vida de pareja o vida familiar; cuando baja la temporada sí tenemos tiempo, pero no tenemos dinero.

Con esta incertidumbre ni pienso

El 20 de junio del 2023, recibí, vía WhatsApp este mensaje: "Buenos días, Viviana, malas noticias, me informan que hay recorte de dígito (*sic*) 7 y te tocó. Te adelanto que estés pendiente de tu correo, ahí va a llegar la notificación"; firmaba con un sticker muy desagradable: un hombre mayor limpiándose las lágrimas con un pañuelo.

Diez días después, firmado por el gerente de recursos humanos de la CONAFOR, me llegó el oficio; el encabezado decía C. Viviana Salgado, sin distingos curriculares, nada. Allí se me informaba oficialmente el finiquito de mi nombramiento de Enlace de Promotoría Social en la sede de Felipe Carrillo Puerto. La causa del despido era mi nombramiento fijo por tres meses y este había expirado. Me agradecían y comunicaban que estaríamos en contacto para futuros procesos de selección. Me dio mucha rabia porque no me avisaron con tiempo, me sentí lanzada al vacío y colgando de un hilo. Empecé a buscar empleo de inmediato, no me podía quedar sin empleo, tenía que pagar renta, comida, nadie me mantiene y menos mal que no tengo hijos. Fue así como entré a trabajar de cajera en el "super Aki". Allí estuve seis meses hasta que salió otra convocatoria en Cancún, me presenté y me aceptaron. El trabajo que hago es más acorde a mi nivel de estudios y mi experiencia, aunque los contratos son temporales, dependiendo de tu desempeño puedes durar allí hasta tres años, pero con contratos renovables cada tres o seis meses. La mayoría de los empleados, somos once, vienen de otras partes del país, yo soy la única de Quintana Roo. No pienso tener hijos, ya tengo 35 años; con esta incertidumbre ni pienso en eso.

Es sucio, uno se siente denigrado

Soy de Toluca, tengo 26 años, mercadóloga con maestría en medios digitales y me he dedicado al *marketing* digital en estos años; trabajo en una agencia de motos que está en Campeche, Chetumal y Yucatán. La empresa es un concesionario, las motos se producen en la India y la empresa es de un empresario mexicano; el concesionario es independiente, solo está autorizado por la marca fabricante para vender las motos aquí, por medio de un contrato de concesión. Aunque hubo experiencias previas en la Península con esta marca, el éxito actual de esta empresa tiene que ver con la distribución y publicidad en las redes, que es el trabajo que yo realizo. No tengo contrato, ni prestaciones, aunque trabajo con ellos desde hace cuatro años, pero no me abriga ningún régimen, a mí no me pagan por nómina, sino por depósitos en OXXO o transferencias desde diferentes razones sociales, porque mis jefes acuden a esta figura para no generar impuestos, ni tener problemas con el SAT; mi salario es de $ 6 000 pesos mensuales, pero yo llevo otras redes sociales y completo un salario de 9 o 10 000 pesos al mes. Trabajo en mi casa de 9 de la mañana a 5 de la tarde y el sábado de 9 de la mañana a 2 de la tarde. En esas mismas condiciones trabajamos 146 empleados en los tres estados

de la Península; a los vendedores les pagan por comisiones y a los mecánicos es comisión por servicio y venta de productos automotrices. Esta manera de hacer dinero se me hace muy sucia, porque sabemos cómo trabaja la gente en la India y la manera como nos explotan se me hace muy sucia, uno se siente denigrado. De todas maneras, yo no tengo ninguna lealtad con ellos, cuando me vaya de allí, también me llevo toda la información que tengo, a eso se arriesgan, hay páginas que creé yo en FB que no me las pueden quitar porque yo tengo las contraseñas; tengo todo lo digital con lo que hacen clientes; nada más de una sucursal, con el trabajo que yo hago sacan 500 o 600 clientes al mes. Yo he tenido que atender, un lunes, unos 800 clientes de una sola página, ellos también perderían, transitoriamente, pero pierden.

Con el salario que tengo no puedo pagar la renta porque pago $4300 mensuales y solo me quedarían $5 700 para todo lo demás, comida, servicios. Pero yo vivo con mi pareja que es técnico en informática, trabaja en la misma empresa como vendedor y le pagan por comisión. El salario nos alcanza porque vivimos en Chetumal, en la CDMX o en Toluca, de donde soy yo, no podríamos vivir con ese salario. No, no podemos hacer planes, trazar un proyecto biográfico, porque eso significa tiempo duradero; si no fuera porque yo soy muy inquieta y estoy buscando qué otras cosas puedo hacer no podríamos ni vivir un presente y menos planear a largo plazo y menos con calidad de vida. No se trata de cambiar de empleo, porque todas las empresas están pagando lo mismo. Si quiero ganar más, tengo que trabajar más, para eso tengo que trabajar con varias razones sociales, bajo el mismo régimen, sin contratos, pero al mismo tiempo, divido mi tiempo para trabajar con varias empresas. Cuando pido aumento, los jefes de las diferentes empresas se pasan la bolita, pues diles a los otros con los que trabajas que te paguen más, la única salida es conseguirme otros empleadores para poderme juntar un salario sin apuros, pero quedo extenuada […] Sí, claro, esta condición afecta anímicamente, hay mucha incertidumbre, no saber qué va a pasar contigo y eso afecta tu salud mental. He tomado terapia y me ha ayudado muchísimo a contenerme, porque he querido lanzarles el trabajo y decirles hasta aquí, pero la terapia me ha ayudado, y me digo, cálmate, no puedes hacer eso, tú también tienes que comer. Mi esposo está más afectado que yo, él varias veces a la semana muy agüitado me dice: "¿Y ahora qué hago?, ¿y si esto pasa?, ¿y si no nos alcanza?" Y cuando no vende le da depresión, solo se calma anhelando poder recuperarse a la semana siguiente. La incertidumbre y el estado mental que se genera por la precariedad

> laboral sí es complicada, él es más ansioso y la ansiedad sí te puede generar ideas terribles.
>
> He intentado tres emprendimientos con amigas, velas aromáticas, camisetas estampadas, goma de mascar, pero no ha resultado, es muy difícil emprender, se corren muchos riesgos.

El trabajo, más que solo un medio para obtener recursos y ganarse la vida, también representa una garantía de estabilidad y desarrollo para las personas, según Sennett, "los seres humanos logran estar en paz consigo mismos […] el trabajo es la única manera en que la vida se hace soportable; esto es, en la medida en que las personas llegan a dominar la rutina y sus ritmos la gente llega a dominar su trabajo y se tranquiliza a la vez" (Sennett, 2015: 35).

Esta presentación de Sennett alerta sobre la diferencia entre el trabajo y el empleo: el primero como un ejercicio y un grupo de actividades que tienen un resultado, cuyo producto es el dominio del tiempo; es por medio del trabajo que la vida tiene sentido, permite la realización personal y su sentido histórico con otros, ser útil a la sociedad; el empleo, en cambio, refiere a actividades que se ejecutan a cambio de un salario, y no necesariamente las personas se realizan en esas tareas; sin embargo, más allá de la diferenciación entre ambos conceptos, lo cierto es que el capitalismo neoliberal, la polivalencia y flexibilidad laboral sustraen la posibilidad de la realización personal en tanto que obligan a las personas a viajar de empleo en empleo con miras a ganarse un salario para garantizar la sobrevivencia; de esta manera el compromiso social se ve claramente afectado, la sociedad no lo tiene con las personas y las personas no lo tienen con nadie. La situación es mucho más crítica si las personas están desempleadas o sus posibilidades de insertarse laboralmente se alargan en el tiempo. El desempleo, otrora, como indica Zygmunt Bauman (2003), extraía su carga semántica de una sociedad que estaba obligada a garantizarle a las personas los medios y la seguridad de ganarse la vida. Sin embargo, el desempleo se ha convertido en algo permanente, el desempleo atenta, pues, contra el sentido de vivir; para Anthony Giddens, imaginar una vida hecha de impulsos momentáneos, sin hábitos, sin rutinas es una existencia sin sentido.[8] Así es como el capitalismo flexible ha producido nuevas es-

[8] Citado en Sennett (2015: 45).

tructuras de poder que en lugar de crear condiciones para la liberalización de las personas las ha hecho dependientes, siempre al límite de sus propias circunstancias.

En otros términos, las condiciones impuestas por el modelo neoliberal, o capital flexible, entretejen cotidianamente una urdimbre de tramas, múltiples caras de la violencia social que se revela a nivel individual en sentimientos de incertidumbre, humillación, angustia, depresión y afecciones de derrota que trae aparejado un progresivo vaciamiento del sentido vital. Es preciso señalar que los malestares identificables en las historias de vida de la población consultada en Quintana Roo constituyen una manifestación concreta del nuevo orden social, el cual, al incidir de manera directa en las condiciones laborales –derecho fundamental del que dependen otros como la salud, la vivienda, la supervivencia y, en términos más amplios, la existencia social–, ha institucionalizado la incertidumbre y desplazado hacia el ámbito individual la responsabilidad de resolver problemáticas de índole estructural.

La imposibilidad inherente a esta exigencia produce en los sujetos una sensación persistente de fracaso. Incapaces de responder a estas demandas, las personas generan formas renovadas de autoculpabilización. Es en este contexto donde emergen sentimientos de *residualidad*, vaciamiento de sentido, ideaciones suicidas y autolesiones, las cuales se encuentran estrechamente vinculadas al incremento de los suicidios registrados en la entidad (véase tabla 1).

Conclusiones

El suicidio es un fenómeno multifactorial, empero los abordajes para su estudio en el estado de Quintana Roo revelan la supremacía del enfoque médico hegemónico que parte de los síntomas psicosomáticos que aquejan al individuo previa la decisión personal del finiquito de la propia vida por decisión personal.

El resultado de esta investigación procede de manera inversa: aunque el suicidio es un acto individual, constituye una de las formas en que se expresa la violencia social. Se trata, ante todo, del desenlace fatal de un encadenamiento de sucesos estructurales adversos que recaen sobre los individuos. Por ello, la pregunta central se orienta hacia las condiciones sociales y estructurales en las que viven las personas.

2007	2008	2012	2013	2014
Escolaridad: Licenciatura en curso Recepcionista en hotel Duración: 4 meses Salario mínimo Terminación de contrato: despido sin aviso.	Escolaridad: Licenciatura terminada Promoción y publicidad hotelera Duración: 13 meses Salario mínimo sin prestaciones Terminación de contrato: rescisión voluntaria, bajo salario.	Escolaridad: Maestría en curso. Maestra por asignatura en dos escuelas de secundaria. No hubo recontratación.	Escolaridad: Pasante de maestría en curso. Promotora vecinal Atención a programas de INFONAVIT. Terminación de contrato: rescisión voluntaria.	Escolaridad: Maestría en curso Maestra tallerista en PRONAPRED. Promoción de paz en infancia. Terminación de contrato: rescisión voluntaria por exceso de trabajo y bajo salario.
2015	**2017**	**2017**	**2017**	**2017**
Tallerista y promotora vecinal. Fundación civil A.C, Cancún. Terminación de contrato, rescisión voluntaria por exceso de trabajo, y de cambios de domicilio por la república.	Acompañamiento jurídico y psicológico, IQM, Chetumal. Terminación de contrato, rescisión voluntaria por ambiente laboral hostil.	Promotora de estilo de vida comunitaria, Fundación CONVIVENCIA. Playa del Carmen. Terminación de contrato: rescisión voluntaria por estrés, malas condiciones laborales.	Reportera de noticias en un diario de Mérida, Yucatán. Terminación de contrato: rescisión voluntaria por condiciones laborales apremiantes, salario bajo.	Ejecución de programa hipotecario, INFONAVIT. Terminación de contrato: despido sin justificación sin previo aviso.
2021	**2021**	**2022**	**2023**	**2023**
Asistente técnica INAH, Tren Maya en Felipe Carrillo Puerto. Contrato temporal. Contrato terminado sin aviso.	Enlace social y promotora forestal. Duración tres meses. Contrato terminado sin aviso.	Cajera y apoyo general en supermercado en Tulum. Motivo de salida: voluntario.	Responsable de proyectos CONAFOR, TREN MAYA en FCP. Motivo de salida: fin de contrato.	Promotora comunitaria IQM, Tulum. Contrato indefinido. Motivo de salida: no especificado.
2023				
Desarrollo comunitario en Inmobiliaria Ruba, Cancún. Actividades de servicio social comunitario. Contratos temporales renovables cada seis meses.				

Tabla 1. Trayectoria laboral y diagrama biográfico

Fuente: autoría propia

Desde esta perspectiva, los altos índices de suicidio en el estado de Quintana Roo, según se expone en esta investigación, están vinculados al desarrollo de la industria turística corporativa. Este sector, como es sabido, representa una de las ramas más dinámicas de la economía global y, al mismo tiempo, funciona como un instrumento neocolonial que perpetúa las desigualdades y mantiene el estatus de dominación sobre los países en desarrollo.

Los impactos de este modelo no solo se reflejan en las transformaciones del uso del espacio, la modificación de las actividades productivas o el despojo de los acervos culturales, sino también en la precariedad del empleo, caracterizado por su inestabilidad, ajustes imprevisibles y despidos permanentes. De este modo, el desempleo deja de ser una condición transitoria –como sugiere la semántica del término– para convertirse en un fenómeno crónico, generador de *biografías del riesgo*, marcadas por la amenaza constante a futuro y por la probabilidad de pérdidas y daños permanentes, tanto materiales como psicológicos y culturales.

La afectación sobre el empleo en el marco del capitalismo flexible y las nuevas formas de apropiación de la fuerza de trabajo están relacionadas con la generación de nuevos perfiles subjetivos marcados por situaciones de precarización, riesgo e incertidumbre. Desde esta perspectiva se puede comprender que, en la base de los altos índices de suicidio en el estados, se encuentra la interrelación entre transformaciones estructurales y el impacto demoledor sobre las personas, no solo en el plano material que afecta la reproducción biológica, sino que incide en la propia autopercepción individual.

El esfuerzo metodológico de vincular las trayectorias laborales y patrones biográficos revela que el engranaje del trabajo flexible obliga a las personas a transitar por diversos campos en permanente cambio, lo cual es una fuente de ansiedad y riesgo, a la vez que revela el apremio en el que se encuentran las personas para trazar proyectos biográficos duraderos y estables.

Con la implementación del modelo neoliberal y los procesos de privatización en las tres regiones del estado se desarticularon formas de producción colectiva y comunitaria, así como estructuras organizativas gremiales, como las cooperativas de pescadores, las asociaciones madereras o campesinas y los ejidos. También se debilitó la estructura organizativa de las familias extensas, que antes servían de contención ante las

adversidades. De este modo, se dio paso a procesos de individualización en el sentido planteado por Beck (2003), en los que las transformaciones y fallas sistémicas no afectan exclusivamente a un sector social o una clase, sino directamente a los individuos.

La individualización, en otros términos, implica que las personas son arrojadas a la lucha por la supervivencia sin redes de protección, enfrentándolas a la necesidad de autoproducir su vida en un presente continuo. La ansiedad ante el desempleo, como se ha sostenido siguiendo a Sennett (2015), está profundamente entrelazada con las dinámicas del nuevo capitalismo. Esta aprensión frente al trabajo ha erosionado la autopercepción y la autoconciencia de las personas, debilitado la autovaloración de las familias, fragmentado comunidades y alterado la significación del trabajo, que antes solía estar vinculada tanto a la historia personal como al individuo concebido como una pieza fundamental dentro de la historia social.

El traslado de problemas estructurales al plano individual revelados en los diagramas biográficos presentados da inicio con trayectorias laborales a edad temprana con grados de escolaridad universitaria y que, debido al desmantelamiento del derecho a un empleo seguro, los individuos son obligados a la provisionalidad laboral e incertidumbre constantes; estas transformaciones estructurales tienen repercusiones materiales y psicológicas, que traen aparejados sentimientos de fracaso de diversos órdenes en el plano de la vida personal y promueven nuevas formas de autoculpabilización, sentimientos de innecesaridad que erosionan al sujeto desde la propia intimidad y compromete el sentido vital.

En suma, es preciso avanzar en la comprensión de la base social del suicidio en la medida en que es prioritario reconocer, en la masificación del desempleo y la desarticulación del tejido social, las dinámicas de un sistema que ha logrado generar cantidades ingentes de poblaciones innecesarias y prescindibles; en la base del suicidio es preciso reconocer un sistema que ha logrado socavar la dignidad humana desde la propia intimidad subjetiva, mediante el reparto individual de las desigualdades.

Bibliografía

Bauman, Zygmunt (2003). *Vidas desperdiciadas, la modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós.

Berardi, Franco (2012). *La fábrica de la infelicidad: nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Beck, Ulrich (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós. https://www.gub.uy/sistema-nacional-emergencias/sites/sistema-nacional-emergencias/files/documentos/publicaciones/La%2Bsociedad%2Bdel%2Briesgo%2Bhacia%2Buna%2Bnueva%2Bmodernidad%20-BECK.pdf

— (2003). *La individualización: el individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós Ibérica. https://latam.casadellibro.com/libro-la-individualizacion-el-individualismo-institucionalizado-y-sus-consecuencias-sociales-y-politicas/9788449314704/929505

Borges, Guilherme, Ricardo Orozco, Corina Benjet y María Elena Medina-Mora (2010). "Suicidio y conductas suicidas en México: retrospectiva y situación actual", *Salud Pública de México*, 52 (4), pp. 292-304.

Butler, Judith (2004). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires/México: Paidós.

Cárdenas Méndez, Eliana (2021). *La puerta falsa del paraíso. El suicidio en Quintana Roo*. Chetumal: Universidad de Quintana Roo.

Consejo de Promoción Turística de México (2018). *Informe consolidado de actividades 2018*. Ciudad de México: Gobierno de México. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/415759/Informe_Consolidado_VF.pdf

Coordinación General de Comunicación (2023). "Registra zona maya Quintana Roo incremento de visitantes en vacaciones de verano". Recuperado el 30 de noviembre de 2023. https://cgc.qroo.gob.mx/registra-zona-maya-de-quintana-roo-incremento-de-visitantes-en-vacaciones-de-verano/#:~:text=De%20acuerdo%20con%20cifras%20de,alcanzado%20un%20incremento%20de%203.9

DATATUR (2018). *Compendio estadístico del turismo en México 2017*. México: Secretaría de Turismo/Subsecretaría de Planeación y Política Turística. http://www.datatur.sectur.gob.mx/SitePages/CompendioEstadistico.aspx

Dinamismo y Estudio Frente a la Pobreza, A. C. (2021). "Presentación: Semáforo de trabajo digno SUR/SURESTE". *Semáforo del Trabajo Digno estatal, Quintana Roo*. https://frentealapobreza.mx/com-2113/

Ibarra, Alejandro (s. f.). "Cancún y Chetumal, con más suicidas en Quintana Roo; 70%, son hombres", *PorEsto!* https://www.poresto.net/quintana-roo/2023/9/13/cancun-chetumal-con-mas-suicidas-en-quintana-roo-70-son-hombres-399444.html

Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) (2022, 19 de septiembre). *Hablemos de suicidio*. México: Gobierno de México. https://www.gob.mx/imss/articulos/hablemos-de-suicidio

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2021). *Estadísticas de suicidios en México, 2020*. https://www.inegi.org.mx

Montañez, José Luis (2020). "Alarmante incremento de suicidios". *Diario Imagen Quintana Roo On Line*. https://diarioimagenqroo.mx/noticias/?p=178643

Ramírez, Alma (2022). "Pandemia incrementó número de suicidios en QRoo", *La Jornada Maya*, 9 de septiembre. https://www.lajornadamaya.mx/quintanaroo/202774/suicidio-pandemia-incremento-numero-de-suicidios-en-quintana-roo

Diario de Chiapas (2020). "Pandemia aumenta suicidios en jóvenes", 15 de agosto. *El Diario Media Group*. Recuperado de: https://diariodechiapas.com/ultima-hora/pandemia-aumenta-suicidios-en-jovenes/

Sennett, Richard (2015). *La corrosión del carácter: consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama. https://www.anagrama-ed.es/libro/argumentos/la-corrosion-del-caracter/9788433905901/A_239z

Standing, G. (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. Londres: Bloomsbury Academic.

Eliana Cárdenas Méndez es doctora en Antropología social, maestra en Teoría psicoanalítica, licenciada en Etnología. PTC, Profesora-investigadora, titular B, en el Departamento de Humanidades y Lenguas de la Universidad de Quintana Roo. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Líneas de generación y aplicación del conocimiento: antropología de las violencias y antropología de las migraciones internacionales. Profesora invitada en universidades nacionales e internacionales: El Colegio de San Luis, San Luis Potosí; UNACAR, Universidad Autónoma del Carmen, Campeche; CEPHCI Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM. CIESAS México, CIESAS Peninsular, Universidad de La Habana, Cuba, Universidad de Costa Rica, Universidad del Valle, Colombia. Ha realizado estancias de investigación y sabáticas en la Universidad del Valle, Universidad del Norte de Texas, EE. UU. Autora de libros, coordinadora de libros y autora de capítulos de libro y artículos sobre sus líneas de investigación. *La puerta falsa del paraíso. El suicidio en Quintana Roo* (2021) es su último libro sobre violencia autoinfligida.

UNA VISITA AUDIOVISUAL A LA ETNOGRAFÍA DE LAS CULTURAS MUSICALES EN OAXACA (ECMO)

AN AUDIOVISUAL JOURNEY THROUGH THE ETHNOGRAPHY OF MUSICAL CULTURES IN OAXACA (ECMO)

Sergio Navarrete Pellicer*

Resumen: El artículo ofrece una descripción del proyecto ECMO y un viaje audiovisual por su archivo, al poner énfasis en la diversidad musical del estado de Oaxaca, sus géneros, repertorios y dotaciones instrumentales, así como sus usos, contextos, ocasiones musicales, condiciones de la práctica musical y agentes que participan en su producción y consumo. La finalidad de esta muestra es invitar al público a la consulta en línea de este acervo en la mediateca de la fonoteca nacional.

Palabras claves: música, archivos audiovisuales, etnomusicología, Oaxaca.

AN AUDIOVISUAL JOURNEY THROUGH THE ETHNOGRAPHY OF MUSICAL CULTURES IN OAXACA (ECMO)

Abstract: This article provides a description of the ECMO project and an audiovisual journey through its archive. It emphasizes the musical diversity of the state of Oaxaca, including its genres, repertoires, instrumental ensembles, as well as the uses, contexts, occasions for music performance, conditions of musical practice, and the agents involved in the production and consumption of music. The purpose is to encourage the public to access the online media library of Mexico's Fonoteca Nacional (National Sound Archive).

Keywords: music, audiovisual archives, ethnomusicology, Oaxaca.

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 295-318
Recepción: 29 de octubre de 2024 • Aceptación: 1 de mayo de 2025
https://encartes.mx

La Etnografía de las Culturas Musicales en Oaxaca (ECMO)[1] es un proyecto colaborativo de etnografía musical, es decir, una descripción de las músicas y sobre las músicas basada en trabajo de campo en el que se realizaron entrevistas a profundidad con agentes musicales (todo actor involucrado de una u otra forma en la comunicación musical y en su producción y consumo), se registraron productos musicales, entre estos bienes se grabó una gran diversidad de músicas en sus contextos locales y se analizaron procesos por los que atraviesan las músicas que actualmente se escuchan y aquellas que han dejado una huella en el imaginario musical de los pueblos en el estado de Oaxaca. A la vez se trata de un proyecto de antropología aplicada porque este esfuerzo científico tuvo la finalidad de influir sobre los planes del sector cultural de Oaxaca en materia musical. A pesar del reconocimiento popular y en la legislación de la diversidad cultural en el estado,[2] el problema que identificamos fue la ausencia de un corpus de conocimiento sistemático sobre las músicas existentes que orientase las estrategias y acciones de la política pública.

El diálogo entre el texto y el testimonio audiovisual en este artículo tiene el objetivo de reflexionar sobre algunos retos de la investigación musicológica en los que nos enfrascamos 27 investigadores[3] ante la ambiciosa

[1] El proyecto se realizó entre 2011 y 2013 gracias al apoyo de los fondos mixtos del entonces Conacyt y del gobierno del estado de Oaxaca (FOMIX: M0036-C02-2010-148276), así como del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

[2] Ley de desarrollo cultural para el estado de Oaxaca firmada el 12 de agosto de 2010 y publicada en el *Periódico Oficial*, núm. 35 del 28 de agosto de 2010. Véase artículo 20. Esta ley se deriva de la modificación al artículo 12 de la Constitución local y de la Ley reglamentaria de derechos de los pueblos y comunidades indígenas, que es también derivación del artículo 16 de la misma Constitución.

[3] Los integrantes del equipo multidisciplinario de trabajo fueron los siguientes: Sergio Navarrete Pellicer (responsable técnico y coordinador general del proyecto), Rubén Luengas Pérez (coordinador investigación), Israel Rojas Campos (coordinador operativo). Etnógrafos: David Morales, Patricia García López, Pablo Pérez Márquez, Édgar Serralde Mayer, Jazmín Santos Estrada, Daniel Gutiérrez, Camilo Camacho, Carlos Ruiz Rodríguez, Rodrigo de la Mora Pérez Arce, Jessica Gottfried Hesketh, Marina Alonso Bolaños, Blanca Núñez Ramos, Verónica Pacheco, Hermenegildo Rojas Ramírez, Orlando Benítez, Ezequiel Vázquez, José Manuel Hernández, Soledad Hernández, Emi-

dimensión de un proyecto que se propuso retratar en un momento de su historia la diversidad musical en el estado de Oaxaca.

Los talleres iniciales para la creación de una guía temática y metodológica se beneficiaron de la experiencia de campo de los investigadores al permitir profundizar en varios debates teóricos clásicos de la etnomusicología para abordar la influencia de la sociedad en la música y de la música en la sociedad, entender la música como un sistema simbólico de comunicación poderosamente afectivo (Attali, 2011; Bauman, 1992; Blacking, 1974; Feld, 1990; Lutz y Abu-Lughod, 1990; Meyer, 1956; Middleton, 1990; Schafer, 1994), así como diseñar una metodología cualitativa que destacara temáticas y criterios para la posible identificación y descripción de la diversidad musical.

Elaboramos una guía temática para el trabajo de campo que pusiera énfasis en los procesos de producción-consumo musical con atención particular en las ocasiones musicales y dancísticas, la performatividad, sus cualidades comunicativas como sistemas simbólicos, su eficacia emocional y afectiva, en las relaciones de actores e instituciones involucradas en estos procesos y en torno a los recursos, medios y productos musicales. Las temáticas abarcaron un amplio abanico desde repertorios, géneros, estilos, formas musicales, dotaciones instrumentales, conceptos musicales en lenguas originarias hasta las relaciones sociales, políticas, económicas, religiosas, cosmovisiones y conceptos en torno a la música y la danza.

Teoría y método

Metodológicamente decidimos partir de un criterio etnolingüístico (Barabas y Bartolomé, 1999) para determinar las áreas geográficas de trabajo y trascender la idea convencional de las ocho regiones geográfico culturales usadas por los gobiernos del estado para referirse a las diferentes culturas originarias de Oaxaca. De este modo cada investigador cubrió un área correspondiente a los siguientes grupos etnolingüísticos: afromexicanos, amuzgos, chatinos, chinantecos, chontales, cuicatecos, ikoots (huaves), ixcatecos, mazatecos, mixtecos, ayuuk (mixes), nahuas, triquis, tzotziles, zapotecos, zoques e incluimos la ciudad de Oaxaca como ejemplo de la dinámica

liana Cruz, Gibrán Morales, Citlalli Cruz López, Víctor Robles, Cecilia Reynoso Riqué, Antonio Turok, Ricardo Iván García.

urbana y a las comunidades oaxaqueñas en Los Ángeles, Fresno y Madera en California, Estados Unidos, que fueron apareciendo como comunidades migrantes importantes.

Se produjeron 22 informes etnográficos y un diagnóstico general sobre las culturas musicales en Oaxaca (Navarrete, 2013 A) entregado a la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca para atender a las problemáticas de las músicas con base en cinco ejes de salvaguarda del patrimonio cultural material e inmaterial (Ley de desarrollo cultural para el estado de Oaxaca, 2010). Para los fines de este artículo, destaca entre los resultados del proyecto la producción de un acervo de 10 556 fichas técnicas y registros de audio, música, entrevista, paisaje sonoro, fotografía y video,[4] que constituyen una base de datos fundamental para conocer de manera sistemática la diversidad de prácticas sociales en torno a la música y de la cual se ofrecen ejemplos en este artículo en diálogo con las descripciones y reflexiones del texto. La muestra incluye fuentes identificadas de clips de video, de paisaje sonoro y en algunos casos se presenta una edición de fotos con audios de música y secuencias de clips de video.

Si bien el criterio etnolingüístico fue útil de manera operativa en un principio, se evidenciaba en la experiencia de campo que las músicas trascendían ese criterio. Los géneros musicales y sus repertorios cruzaban fronteras étnicas y regiones geográficas y sugerían la existencia de prácticas musicales compartidas en áreas con poblaciones étnicas diferenciadas y con dinámicas interétnicas históricas complejas. Éramos conscientes de que la difusión y transformación de la música obedece a la influencia de diversos factores históricos, económicos, ideológicos y políticos sobre una matriz cultural que tiene una de sus anclas en la lengua, pero no es exclusiva.

En las discusiones de los talleres antes de salir a campo y al compartir las experiencias profesionales de los participantes abrevamos de la teoría etnomusicológica y reflexionamos sobre la música como sonido humanamente organizado (Blacking, 1974); retomamos el modelo de Alan Merriam (1964) sobre tres niveles de análisis de la música, la conceptualización acerca de la música, el comportamiento en relación a la música y el

[4] Una selección significativa de este acervo se ha donado a la Fonoteca Nacional y ha pasado a formar parte de su mediateca.

sonido musical en sí como producto del comportamiento que lo produce. Anthony Seeger se pregunta: ¿qué es música para una determinada cultura?, y afirma

> […] es la habilidad para formular cadenas de sonidos aceptados por los miembros de un grupo dado[…] Música es la construcción y el uso de instrumentos que producen sonidos. Es el uso del cuerpo para producir y acompañar los sonidos […] es la emoción que acompaña la producción, apreciación y participación en la performance. Música es sonido pero es también la intención y la realización; es tanto emoción y valor como estructura y forma. La música es compuesta, estudiada, ejecutada y recibida por los miembros de las sociedades […] Por lo tanto la música es un sistema de comunicación que abarca sonidos estructurados y producidos por miembros de una comunidad cuando se comunican (Reynoso, 2012: 8; Seeger, 1991: 343-6).

El énfasis en la *performance* musical como un evento comunicativo en el que juegan instrumentos, forma y estructura musical, expresión corporal, emociones entre ejecutantes y audiencia, entendido como un "lenguaje afectivo", nos llevó al reto de considerar las formas en que cada cultura se manifiesta musicalmente. Al mismo tiempo nos interesaba registrar recursos, productos, identificar actores y procesos de las músicas y conocer la diversidad musical y las dinámicas de producción y circulación material y simbólica de y acerca de las músicas. Esta dimensión antropológica de las músicas nos llevó a concebir la práctica musical como un "hecho social total" (Mauss, 1971), como una "*performance* cultural" en el que una ocasión musical (Herndon y Mc Leod, 1990) encapsula la totalidad de una cultura en el acto de interpretación y reinterpretación constante (Singer,1958: 347-388; Bauman, 1992: 41-49 ; Basso Ellen, 1981: 271-291). En este sentido, Gonzalo Camacho define una cultura musical como

> […] el conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad. Los hechos musicales son formas simbólicas configuradas en sistemas de relaciones que ayudan a la construcción, resignificación y organización de sentido de una determinada comunidad. Las diferentes culturas musicales son expresiones de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana. En este sentido no hay

> culturas musicales superiores ni inferiores, solo diversas (Gonzalo Camacho, 2009: 26).

La riqueza de nuestras reflexiones nos acercaba de manera sistémica al objeto de estudio, pero a la vez nuestros objetivos y tareas se hacían más complejos e inasibles. La diversidad temática que apareció en las mesas de trabajo durante los talleres resultaba muy amplia y compleja para los fines prácticos de una investigación que sirviera de guía en las políticas públicas para el fomento de las músicas y el reconocimiento sistemático de su diversidad.

Con estas consideraciones y una vez concluida la fase etnográfica de campo nos pusimos el reto de averiguar si las músicas que se registraron en las etnografías de los grupos etnolingüísticos tenían elementos en común que permitieran hacer una reagrupación de estas expresiones en áreas culturales musicalmente identificables. Imaginamos una cartografía de áreas culturales bajo criterios etnomusicales (musicales y extramusicales,) con la finalidad de generar un mapa de culturas musicales.

Al reconocer la naturaleza política de la interacción social pensamos en las dinámicas de poder alrededor de la producción musical; aplicamos la concepción gramsciana de hegemonía y subalternidad (Roux, 2020); así, optamos por emplear como criterio principal de una cultura musical el género o los géneros musicales dominantes en articulación con otros géneros musicales que juegan un papel subordinado, y en cuya dinámica se ejerce la hegemonía de un género sobre otros géneros en los repertorios de los grupos musicales, en las prácticas sociales de la música, en la demanda del público, así como en su valor afectivo e identitario.

En aquellas áreas en las que a partir de nuestras fuentes esta dinámica entre géneros no era evidente se optó por definir la cultura musical por sus dotaciones instrumentales dominantes, dejando abierta la posibilidad de profundizar en estas más adelante.

Definimos la existencia de cinco culturas musicales dentro del estado de Oaxaca y partes de estados vecinos: la cultura musical de la chilena, la cultura musical del son istmeño, la cultura musical de sones y jarabes, la cultura musical de arpa, jarana y marimba, y la cultura musical de orquesta. Esta última tiene más bien un carácter histórico, pues sugiere la presencia importante de la orquesta típica en el norte del estado hasta un periodo reciente.

La cultura musical de la chilena[5] comprende los territorios de la mixteca, alta, baja y costa, los territorios triqui, amuzgo, chatino, zapoteco de la sierra sur, así como la costa afromexicana, que incluye buena parte de la costa guerrerense hasta el territorio chontal al sur, cerca de Salina Cruz (video 1: https://youtu.be/0eje5cNIG-w ; video 2: https://youtu.be/W79_dooSVYU ; video 3: https://youtu.be/MeU0cgT-RRc).

Desde la perspectiva estrictamente musical, el género de la chilena se caracteriza por sus ritmos dáctilos con acento de énfasis dinámico, ejemplificado en términos estrictamente musicales como un compás de 6/8 o de 12/8. Existen también ritmos sesquiálteros que combinan los pies rítmicos en una relación 2:3, esta presencia se acentúa hacia la zona costera. Esta característica rítmica es común en el son mexicano tanto en la melodía como en la armonía. La chilena puede ser o no cantada. En la costa las composiciones se cantan en coplas de cuatro versos octosilábicos consonantes en los versos pares y los temas van dirigidos a la mujer o al paisaje del terruño.

Entre los compositores emblemáticos se puede mencionar a Leonides Rojas (Metlatónoc Guerrero), Mateo Reyes (San Martín Peras), Álvaro Carrillo (Cacahuatepec, Oaxaca), Higinio Peláez Ramos (Cacahuatepec, Oaxaca); sin embargo, el repertorio de la tradición oral es mucho más amplio y presente que el de autores identificados. Las principales agrupaciones y dotaciones son la orquesta concebida como una combinación de familias instrumentales de idiófonos, membranófonos, aerófonos y cordófonos; conjuntos de cuerdas, en los que intervienen violín, jarana mixteca, bajo quinto, banjo, guitarras sextas, requinto, contrabajo, mandolina y salterio, así como bandas de viento de formato pequeño.

En la sierra sur los grupos de cuerda, constituidos por violines, guitarras, cántaro, cajón, son una agrupación que se encuentra presente desde Sola de Vega con grupos como "Alma Solteca", Miahuatlán con el grupo

[5] Todos los clips de los 23 videos en este artículo presentan al inicio una ficha técnica con la información de contenido y características de la grabación. La última liga es una referencia al documental *Haciendo comunidad en California*. Este es un producto también del proyecto ECMO realizado a partir de la necesidad de dar seguimiento al fenómeno de la migración de la población a los Estados Unidos y sus culturas musicales. El documental no forma parte del acervo del archivo audiovisual que fue donado a la Fonoteca Nacional.

de cuerdas "El Maizal" de la familia López Vera, y hasta la zona costera de Juquila con los chatinos en Panixtlahuaca, como el grupo de cuerdas "Serpiente de Siete Cabezas". Muy presentes están los grupos de bandas chileneras con énfasis en la sección de saxofones como es la banda "Villa de Sola".

La cultura musical de la chilena también posee varios pisos históricos, como el del comercio de los instrumentos de Coicoyán de las Flores, Oaxaca. Se trató de un modelo comercial de construcción de instrumentos, distribución y comercialización a través de los circuitos de celebración de Cuaresma entre los distritos mencionados, donde participan los grupos étnicos que conforman esta cultura musical (Stanford,1984: 40). Una dinámica similar existió en Miahuatlán con sus lauderías. Actualmente algunos de estos circuitos de comercio histórico siguen siendo utilizados para la música; hoy en día son los canales de venta de la música grabada por los "tecladistas" mixtecos, triquis, amuzgos, mestizos y afromestizos quienes hacen chilena con teclados electrónicos, además del comercio de la música grabada y con la facilidad de la transportación por nuevas carreteras y servicios de pasajeros. El consumo de la música es un movimiento dinámico en esta zona, y llega a traspasar las zonas naturales, Montaña, Costa y Tierras bajas, esto demuestra la inteligibilidad de la música en diferentes pisos ecológicos y entre distintos grupos étnicos, quienes consumen las músicas de otros pueblos originarios.

En la costa la chilena alterna con el son, se baila en pareja y el hombre zapatea con fuerza. Las peteneras y malagueñas, la cumbia, el merequetengue y el corrido son géneros subalternos presentes y las orquestas o grupos musicales deben incluirlos en sus repertorios.

La cultura musical del son istmeño abarca todo el Istmo de Tehuantepec desde la costa chontal y el puerto de Salina Cruz, el territorio zapoteco, huave, mixe bajo y zoque hasta el puerto de Coatzacoalcos en Veracruz (video 4: https://youtu.be/GSsoSvWoqVw ; video 5: https://youtu.be/6SJIfjO6n28 ; video 6: https://youtu.be/leKjSh9Mk5E).

El género dominante compartido entre las localidades así como entre los grupos étnicos que conforman dicha cultura musical es la categoría nativa musical denominada son istmeño. Este género es ampliamente cultivado por los agentes musicales que cohabitan el Istmo de Tehuantepec; el son istmeño es un rasgo importante de identidad, de procesos de resistencia e incluso de "colonizaciones musicales" que se han detectado entre

las poblaciones mixes de la Baja, en donde se habla de la "zapotequización" de la música. El son istmeño es la música con mayor presencia en la zona, se comparte y es inteligible a través de su consumo, economía y movimiento interno.

Las agrupaciones musicales dominantes que ejecutan el son istmeño son la banda de viento, el *Pitu nisiaaba* (música de flauta, carapacho de tortuga y tambor), la marimba y la marimba orquesta y, en formatos de cuerdas, los tríos y trovadores, quienes reproducen la identidad del son mediante su canto en zapoteco.

Entre las bandas más representativas en la zona se encuentran: "Regional" de Carlos Robles, "Princesa Donaxhii", "Bele Xhiaa", de don Pepe Morales, "Cheguigo" de Vicente Guerra, "Ada". Las marimbas orquestas: "Hermanos Angulo", "Orquesta Lira San Vicente", "El Güero Meño", "Roy Luis", "Perla Istmeña" de Cirilo Martínez en Reforma de Pineda, "Los Hermanos Ríos" en Zanatepec y, entre los trovadores, el trío "Xiavizende" o el mismo trío "Monte Albán", originarios de Ixtaltepec.

El son istmeño se complementa con el baile. Se baila en pareja y se marcan evoluciones de ocho tiempos. Es un baile para "cortejar" en el que la pareja no debe dejar de verse a los ojos y tampoco se debe dar la espalda a la pareja de baile mientras se baila. Cuando una agrupación musical ejecuta el planteamiento de son (A) a manera de vals, la pareja baila solo con una cadencia ligera de desplazamiento y poco movimiento corporal. Al llegar al zapateado (B, C, D), es el varón quien acentúa más, brincando y combinando un cruce de piernas hacia el frente. En el zapateado la mujer no brinca, se desplaza con un movimiento de cadera levantando la enagua con las manos. Es importante señalar que hay por lo menos cinco formas diferentes de zapateado.

La forma musical del son istmeño está constituida por una introducción, el son o estribillo-preparación al zapateado (x3-zapateado x3) y el final del son. La introducción comúnmente la hace una trompeta, la flauta de carrizo –en el caso de la agrupación *Pitu nisiaaba*– e incluso el teclado, cuando se trata de una agrupación con instrumentos eléctricos. En el planteamiento de son entran en *tutti* todos los instrumentos (A), al igual que la preparación al zapateado; en el zapateado (B), el zapateado (C) y el zapateado (D) hay instrumental o una voz que canta la letra. Al final del son algunos músicos tradicionales registran en sus partituras "va mu-

riendo"; (F): Tutti *ad líbitum*, que en el caso de los zapotecos del istmo se denomina *regulidxi*.

El compás es un juego entre 3/4 y 6/8 para separar secciones. En el planteamiento del son (A) se escucha un "acompañamiento" de base rítmica hecha por las percusiones (tarola, bombo y platillos) y una respuesta a las frases del tema mediante una heterofonía de voces hechas por los alientos (trompetas, clarinetes, saxofones barítono, tenor y alto) en una combinación de respuestas a frases de los temas melódicos principales. En los zapateados ya sea B, C o D, la armonía es soportada a contra tiempo por el saxofón barítono, quien hace la función de bajo y complementan al unísono los saxofones tenor y alto haciendo los "pepes", llamados así en alusión onomatopéyica por los músicos. Es importante señalar que las bandas de la cultura musical del son istmeño han utilizado el saxofón barítono como el soporte del bajo.

Entre las variadas ocasiones musicales destacan las bodas, velas, xv años y labradas de cera; hay centros preservadores de las formas tradicionales que vigilan la ejecución y conservación del son de manera ortodoxa, como los llamados *xhuanas* en Tehuantepec.

Otro género dominante que se cultiva es el bolero, pues ha servido, como el son, para la creación poética en lengua zapoteca. Con esta misma función lingüística identitaria aparece el rap con grupos de hip hop como "Juchirap". Las marchas fúnebres siguen teniendo presencia importante para acompañar a los difuntos y en este género recordamos la importante obra del maestro Atilano Morales de San Blas Atempa. En las velas, el repertorio musical se extiende a diversos géneros, particularmente la cumbia que llegó después del chachachá y el mambo a formar parte de la llamada música tropical procedente del Caribe.

La cultura musical de sones y jarabes se extiende por los valles centrales del estado de Oaxaca y la sierra norte, e incluye a comunidades de zapotecos, mixes de las zonas alta, media y baja, así como chinantecos (video 7: https://youtu.be/3bZ25CpA-fg).

El son es una forma musical construida de la siguiente manera: intro-tutti (A), (B solos), (A tutti) (B clarinete), (A), (C trompeta), (A), (D saxofón), (A), (E trombón), (A tutti, final), ritmo: 6/8 y/ o 3/4 hemiola o sesquialtera. Por otra parte, el jarabe contiene componentes musicales específicos. La forma jarabe: intro-tutti (A), (B solos), (A tutti) (B clarinete), (A), (C trompeta), (A), (D saxofón), (A), (E trombón), (A tutti, final) registro,

ritmo: 3/4 . Es fundamental apuntar que los géneros dominantes de la cultura musical de los sones y jarabes son ejecutados principalmente a partir de la práctica de la tradición oral de la música.

Entre los bailes de salón heredados del siglo XIX destaca la polca como un género dominante que se ha vuelto favorito con la influencia sinaloense y el uso de la tuba para adornos melódicos. Otros géneros musicales subalternos que tienen presencia en las ocasiones especiales de esta cultura musical son las marchas, danzas, fandangos, música religiosa y marchas fúnebres entre otras.

Los sones y jarabes son las formas dominantes, omnipresentes en las ocasiones musicales más formales de la fiesta, entre las cuales se pueden mencionar convites, calendas, audición, el jaripeo, baile, la quema de castillos, en los sepelios y otras celebraciones del calendario cívico, así como en encuentros de autoridades políticas y festivales musicales.

La gozona es un modelo de intercambio de música que se da sobre todo entre los pueblos zapoteco, mixe y chinanteco. Se trata de una especie de trueque musical o reciprocidad entre comunidades.

La agrupación musical dominante es, sin duda alguna, la banda de viento. Se trata de una dotación conformada por instrumentos de tres familias: aerófonos, membranófonos e idiófonos. Dentro de esta dotación se encuentran representados los instrumentos de aliento, madera y metales, con un amplia gama de timbres, flautas, clarinetes requinto, clarinetes en sib, saxofones, trompetas, saxhores, trombones, barítonos bombardinos y tuba. En el contexto del estado de Oaxaca, las bandas filarmónicas de la cultura musical de los sones y jarabes son las bandas más completas y solventes musicalmente hablando. La agrupación de chirimía formada por la chirimía (aerófono de doble lengüeta), que alterna con la flauta de carrizo (aerófono de pico), con el clarín (aerófono de boquilla circular) y un tambor (bimembranófono de vaso) es también importante y complementaria en las fiestas principales, pues sirve para marcar los diferentes momentos ceremoniales desde el convite hasta la misa. En los pueblos mixes de la zona alta sobreviven agrupaciones de conjunto típico de cuerdas que aparecen en festejos familiares, como es el conjunto típico de Yacochi. El escenario de los grupos de música electrónica grupera de *rock* y ska entre los jóvenes de Tamazulapam y pueblos de la mixe alta, así como en el área de Ocotlán en valles centrales se ha extendido visiblemente entre los jóvenes que heredan la tradición de las bandas comunitarias.

La cultura musical son y jarabe cuenta con dos de los centros de formación musical más emblemáticos e importantes del estado de Oaxaca, el CECAM en Santa María Tlahuitoltepec y el CIS núm. 8 (Centro de Integración Social), en San Bartolomé Zoogocho. Estos centros de formación musical han basado sus formas de transmisión del conocimiento musical a través de la tradición de la música escrita proveniente de la escuela europea. Tanto el CECAM como el CIS encontraron un terreno fértil en esta zona a partir de estructuras comunitarias antiguas enfocadas a la música, primeramente las capillas de viento y posteriormente las escoletas. Sin embargo, encontramos en esta cultura musical la adhesión también de la transferencia del conocimiento musical a partir de la tradición oral, *la comunidad como escuela*, las ocasiones musicales como el baile, el sepelio, la gozona, la audición, etcétera, son los escenarios donde la práctica musical de los géneros musicales dominantes, el son y el jarabe, se realiza a partir de la práctica musical por tradición oral.

Este es un hecho sin precedentes que ha generado un círculo virtuoso donde la combinación de la práctica musical de la tradición escrita provista por las instituciones comunitarias como las escoletas, el CIS y el CECAM, junto con la práctica musical sustentada en la tradición oral en escenarios como la fiesta, el jaripeo, el baile, etcétera, han conformado músicos solventes y cabales, afamados en el contexto regional, estatal y nacional. Encontramos que la combinación de las formas de transferencia y decodificación de la tradición oral, junto con la tradición escrita, detonan procesos y productos virtuosos. La escolarización de estos proyectos ha fomentado la participación de las mujeres en las bandas misma que se ha hecho eco en las bandas municipales de muchos pueblos.

Lo prolífico de esta cultura musical se refleja también en la gran producción y generación de compositores. A continuación se enlistan algunos de los compositores más reconocidos en esta cultura musical: Rito Marcelino Rovirosa, Otilio Contreras, Antonio Romero Jacob (Zacatepec), Ezequiel Guzmán Alcántara (Totontepec), Joel Wilfrido Flores (Totontepec), José Ventura Gil (Betaza), José Quijano Hernández (Betaza), Alberto Montellano (Yalalag), Atilano Montellano (Yalalag), José Heredia (Taléa de Castro) Narciso Lico Carrillo (Betaza), Gilberto Baltazar Aguilar (Betaza), Honorio Cano Totontepec (Totontepec), Isaías Vargas (Tlahuitoltepec), Florentino Martínez (Macuilxóchitl), Romualdo Blas (Tlaco-

chahuaya), Cripiano Pérez Serna (Zaachila), Amador Pérez Torres Dimas (Zaachila), Jesús Chú Rasgado (Ixtaltepec).

La cultura musical de arpa, jarana y marimba en la vertiente del golfo abarca territorio mazateco alto, bajo, chinanteco mixe bajo y zapotecos del istmo (video 8: https://youtu.be/ZaEl7IyVXEg ;Video 9: https://youtu.be/_7AusTdoogI).

El arpa y la jarana en su conjunto forman parte de una dotación ampliamente popular en el estado de Veracruz, conocida como "jarocha". Se trata de una agrupación genérica variable, en la que intervienen jaranas (guitarrillos de cinco órdenes de cuerdas) y otros instrumentos como el arpa, marimbol, requinto y/o violín.

Los mazatecos de la baja ejecutan géneros como el jarabe, sones jarochos, canciones rancheras y de moda, su dotación base es jarana, violín y arpa.

Por otro lado, el sector mestizo de Tuxtepec también comparte esta dotación instrumental dirigida al "son jarocho" como tal y a la práctica de la décima como versada. Entre chinantecos de la baja, esta dotación es de uso común, así como entre los mixes de la baja en el municipio de San Juan Guichicovi. En todos estos lugares y culturas la jarana es un común denominador y, al menos entre mazatecos, chinantecos, mestizos y afromestizos de Tuxtepec, se comparte el género del "son" (estilo jarocho). Entre los mixes o ayuuk de las tierras bajas de Guichicovi se emplea específicamente para fines rituales, durante la muerte de infantes, conocidos como "angelitos", e incorporan también otros géneros musicales como el son istmeño y las canciones rancheras.

Es posible observar la presencia de estas dotaciones desde la zona del Papaloapan, bajando por la Chinantla y hasta la zona del Istmo con los ayuuk de la baja.

Asimismo, existe la tradición de la marimba en esta misma cultura musical. Las marimbas orquestas o marimbas solas se encuentran diseminadas y comparten el área cultural del son istmeño que se extiende desde Huamelula, pasa por Salina Cruz, Tehuantepec, Juchitán, Matías Romero, Guichicovi, y sube por la Chinantla, hasta llegar a Tuxtepec y la zona de la mazateca baja en San Pedro Ixcatlán y Ojitlán. Algunos pueblos del área cultural de sones y jarabes también han cultivado esta tradición musical. Capulalpam de Méndez es un punto trino que compartió tres

culturas musicales, la cultura de son y jarabe, la de orquesta y la cultura de marimba. Históricamente la cultura musical de orquesta típica hacía su presencia aquí también, como ya hemos mencionado, y se fusionó con la marimba. Un ejemplo ha sido la orquesta "La Esmeralda" que hoy es revitalizada en el proyecto "El rincón de la marimba", bajo el nombre de "La Nueva Esmeralda".

La presencia de la marimba en esta amplia franja responde a los flujos comerciales provocados por las vías de comunicación costera desde Chiapas hacia Tabasco y Veracruz, de sur a norte, y por el Istmo de Tehuantepec a la ciudad de Oaxaca. Existen casos aislados de la marimba orquesta dentro de la cultura musical de la orquesta al norte del estado.

La música tropical y la migración de músicas a través del conjunto de la marimba dio lugar a una agrupación muy solvente constituida por la marimba como instrumento principal, ejecutada por una a tres personas, contrabajo y después bajo eléctrico, percusiones como congas y batería. Los repertorios de las marimbas orquesta son variados y nutridos de música bailable y, depende de la zona en que se encuentre, se tienen ejemplos de las culturas musicales en las que se cruza.

Las fronteras entre culturas musicales se observaron claramente al identificar una sobreposición entre géneros o dotaciones instrumentales dominantes de pueblo a pueblo; por ejemplo, los pueblos chontales de Huamelula y Astata son una zona de frontera cultural entre la chilena costeña y el son istmeño o la de los mixe de la zona baja, en San Juan Guichicovi, que es frontera entre las culturas musicales de arpa, jarana y marimba, de son istmeño, de sones y jarabes, e históricamente de orquesta.

La cultura musical de orquesta y conjunto típico se encuentra ubicada en los distritos de Coixtlahuaca, Teotitlán del Camino, Cuicatlán y porciones de la parte norte de Huajuapan, Teposcolula, Nochixtlán, Etla, Ixtlán y Mixe. Los grupos étnicos que conforman esta cultura musical son nahuas, mixtecos de la Alta y Baja, cuicatecos, chocholtecos, ixcatecos, mazatecos de la Alta y Baja, zapotecos y mixes. La orquesta y el conjunto típico se encuentran en grave riesgo de desaparecer y en algunas localidades ya han desaparecido; no obstante, sobreviven algunas orquestas cada vez más desarticuladas. Al paso del tiempo han permanecido, de alguna manera, instrumentos, repertorios, partituras y, sobre todo, la compartición en la memoria colectiva de un tipo y estilo de música que la gente identifica como suya.

Algunas orquestas sobrevivientes que solo tocan en ocasiones musicales muy especiales son la "Orquesta Santa Cecilia", de San Pedro y San Pablo Tequistepec, la "Orquesta de Suchistepec"; la "Orquesta del Barrio Escopeta", de Antonio Eloxochitlán de Flores Magón, la orquesta de Huautla de Jiménez y la de Chilchotla, entre mazatecos. Entre chocholtecos se han detectado las orquestas: "Capricho", originaria de Coixtlahuaca y la "Orquesta San Cristóbal", de Suchixtlahuaca. Los nahuas cuentan con la "Orquesta Típica de don Efrén Montalvo", en Ignacio Zaragoza, San Martín Toxpalan.

La cultura musical de la orquesta y el conjunto típico encaja con el corredor histórico del ferrocarril, flujo de la modernidad en el estado de Oaxaca. La cultura de la orquesta incluso llegó a los lugares más apartados de esta zona, con influencia en Huajuapam, en la mixteca baja y en valles centrales hasta Ejutla, donde termina la vía del tren.

Los repertorios de estas orquestas son variados y se relacionan con las músicas de salón de origen europeo, tales como pasodoble, mazurka, chotis y polca. Los mazatecos incluyeron la música de los huehuentones (música de Todos Santos), los chocholtecos integran la chilena. Adyacente a las orquestas como remanentes de las "típicas" en esta zona, se encuentran pequeñas agrupaciones de cuerda constituidas por instrumentos emblemáticos de las orquestas típicas: salterio, bajo quinto, violines, guitarras y contrabajos. Entre los cuicatecos existen aún duetos de salterio y guitarra, de igual manera se conoce al último salterista de la Mixteca, justamente en el norte del distrito de Nochixtlán en la población de Santiago Apoala, que se encuentra en la territorialidad de la cultura musical de la orquesta.

La dotación de banda es un modelo dominante muy arraigado en los pueblos oaxaqueños, principalmente por su potencia sonora que le permite incluso competir con la tecnología eléctrica de amplificación de sonido, y que la distingue de otras dotaciones instrumentales que han dejado de usarse por esta razón. Además, las bandas tienen la historia centenaria de haber sido acogidas por los municipios para los servicios del pueblo desde mediados del siglo XIX, dando continuidad al papel que había jugado la Iglesia con sus capillas musicales (Navarrete, 2013 B). Sin embargo, el proyecto ECMO ha revelado la sobrevivencia y presencia significativa de la tradición de cuerdas en diferentes versiones de dotación instrumental

La tradición de las danzas ha permitido la sobrevivencia del conjunto de pito y percusiones (membranófonos e idiófonos) en todo el estado de Oaxaca, aun cuando la banda avanza terreno en el escenario dancístico. El conjunto de chirimía (flauta de carrizo y tambor, chirimía y tambor, trompeta y tambor) se mantiene gracias al papel de encabezar todas las procesiones y de anunciar y marcar momentos de los eventos del pueblo (video 10: https://youtu.be/NAvaU-oDpOE).

A continuación trataré algunos temas comunes a las cinco culturas musicales y que destacan en el panorama general que se obtuvo sobre un momento en la historia de las músicas en Oaxaca.

Danzas y música

En sociedades en las que la transmisión del conocimiento se da por tradición oral, como son los pueblos de Oaxaca, las danzas son el vehículo performativo de la historia. Son ocasiones propiciatorias de la sociabilidad y la participación de los jóvenes en eventos comunitarios, pues representan, a través de la actuación y la coreografía, historias míticas y de la antigüedad, así como noticias políticas y sociales jocosas o trágicas de la vida diaria. Su actuación cumple con alguna promesa o devoción además de incorporarse de manera lúdica al servicio del pueblo en la economía de la fiesta.

La música y la danza son la *performance* de la cultura, encarnan en el sonido, la vestimenta y el movimiento corporal la memoria y la experiencia de la sociedad, y actualizan el sentido de identidad y pertenencia. Son sistemas comunicativos poderosamente afectivos.

La danza de Malinches, que es una variante de las danzas de Conquista, se practica en varias de las culturas musicales del estado acompañadas de violín y percusiones entre los huaves, chatinos y mixes (video 11: https://youtu.be/EEqsUQdZkrw) y con banda como es el caso de la danza de la Pluma entre los zapotecos de los Valles Centrales (video 12: https://youtu.be/Ct03pzK4w1U).

Entre los huaves la danza de los Maliens es parte de un ritual complejo en Corpus Christi que incluye otras músicas tocadas por el grupo de los *montsünd naab* (músicos de percusión), con las que se manifiesta la dualidad de la vida, del tiempo de secas y del tiempo de lluvias, y la lucha entre las fuerzas de la naturaleza convertidas en personajes míticos (Millán y García Sosa, 2002) (video 13: https://youtu.be/rGNOlgwGch0).

Entre los chontales de San Pedro Huamelula también las danzas de conquista se desdoblan en parodias y escenas de conflicto entre los grupos de turcos, cristianos, negritos, mareños y mulatas (video 14: https://youtu.be/B464ajifIB8).

Otras danzas representan la presencia anual de los difuntos en los pueblos, que llegan a visitar y compartir con los vivos, como son la danza de Huehuentones en la Mazateca Alta y Baja o la danza de Diablos en la costa Afromexicana (video 15: https://youtu.be/IdyKoUTWlPQ ; video 16: https://youtu.be/pR8L-gndW64).

Históricamente la música y las danzas han sido parte central de las fiestas del calendario religioso católico en honor a los santos y vírgenes de los pueblos. La musicalización de la liturgia en la misa y el oficio de las horas y de la paraliturgia en procesiones, funerales y cabos de año son parte de los ritos de los ciclos anual y de vida en todos los pueblos, como se puede apreciar al escuchar misas de los maestros locales o los alabados de los grupos de alabanceros de Xoxocotlán en Todos Santos (video 17:https://youtu.be/9HNpe31t0Q8). Algunos géneros como los vinuetes (*sic*), minuetes de angelitos dedicados a los y las niñas difuntas, han perdido importancia al disminuir la mortalidad infantil gracias a los avances de la medicina (video:18 https://youtu.be/asQEgUII5PA).

Archivos musicales en municipios y parroquias (la historia escrita)

El tema de los archivos musicales es muy relevante porque contiene la historia escrita de las influencias musicales en los repertorios que actualmente son de tradición oral. La tradición de la escritura musical en partituras para voces, cuerdas y alientos ha estado presente por siglos, así lo muestran los archivos musicales parroquiales y municipales que tuvimos la oportunidad de identificar en la investigación de campo para su catalogación y preservación futura (video 19: https://youtu.be/AljFHW8wCQw). Primero la Iglesia, desde el siglo XVI, formó músicos y cantores en las capillas de coro de las iglesias y más tarde, a partir del proceso de secularización durante el siglo XIX, los municipios se encargaron de la creación de escoletas y formación de bandas que se mantienen gracias a los principios de comunalidad y sus músicos cumplen con el trabajo equivalente al tequio para encabezar los eventos sociales y políticos del pueblo (video 20: https://youtu.be/J4cf6i1Klo4).

Los archivos musicales revelan la presencia de repertorio sacro y secular, tanto de misas, salmos, vísperas, maitines, himnos y otros géneros sacros, como de géneros seculares entre los que están oberturas operísticas, fantasías y, sobre todo, géneros de baile de salón como vals, mazurca, marcha, contradanza, chotis, polca y otras músicas populares del momento como swing, charleston, foxtrot, blues, pasodoble, jota, fandango, chachachá, mambo, danzón, bolero, jarabe, corrido, ranchera, chilena, son, cumbia, charanga y otros géneros más que han alimentado la creatividad de los músicos en Oaxaca.

En particular nos ha llamado la atención la influencia que tuvo la música americana de la jazz band desde principios del siglo XX, a pesar de su sanción y rechazo por los gobiernos nacionalistas que, si bien aceptaban la modernidad musical en las ciudades, se oponían a la modernidad musical popular en el medio rural, al considerarlo el ámbito de la cultura auténtica de la nación; he aquí un buen ejemplo de un músico de banjo tocando un charlestón y un swing (video 21: https://youtu.be/1IIitDVq8QI).

Oralidad y escritura musical

En torno a la transferencia del conocimiento musical, la oralidad es el medio privilegiado en las culturas musicales de la chilena, del son istmeño y de arpa jarana y marimba; en este sentido, la escuela como institución es inexistente, la forma de transferencia del conocimiento musical es una "escuela" distinta constituida por la comunidad, la danza, las ocasiones musicales, el Todosantos, los fandangos, bailes, mayordomías, etcétera. En la cultura musical de sones y jarabes la relación oralidad-escritura en la música se da, como se ha explicado, de manera complementaria. Las músicas en la radio son también una fuente muy útil para el aprendizaje de "oído" de las músicas populares. Los maestros de bandas comunitarias municipales o privadas dentro de la cultura de sones y jarabes son muy exigentes para que los y las niñas jóvenes aprendan a solfear y leer la música para poder tocar obras de la tradición escrita, y hacen crítica del aprendizaje de la música popular de "oído", aunque reconocen que los sones tradicionales se aprenden de "oído" al asistir a las ocasiones musicales del pueblo desde que son pequeños. La memoria auditiva les permite sacar las piezas una vez que aprenden la digitación de sus instrumentos.

Proyectos institucionales, la influencia de los medios y el mercado

La permanencia de la música ranchera, de la canción, del corrido y más recientemente de la cumbia se debe a la influencia determinante de la radio AM con cobertura en todo el país por más de 50 años y desde donde se impulsó la industria discográfica y, en general, la música como objeto de consumo en todo contexto social. Ejemplos muy influyentes han sido los duetos rancheros de voces femeninas aún muy populares en la actualidad, y los corridos siguen siendo la noticia de la violencia, la tragedia y las hazañas. Las cuatro radios del INPI en Oaxaca y una en Guerrero han logrado preservar y fomentar la producción musical local y tradicional tanto en sus transmisiones como en sus festivales de aniversario y otras celebraciones, así como en el apoyo de iniciativas locales para la grabación de sus músicas. Dentro de la cultura musical de la chilena existen en su amplia área geográfica la XETLA (la voz de la Mixteca, ubicada en Tlaxiaco, Oaxaca), XEJAM (La voz de la Costa Chica, ubicada en Jamiltepec, Oaxaca) y la XEZV (La voz de la Montaña, ubicada en Tlapa de Comonfort, Guerrero), estas tres radiodifusoras tienen alcance y presencia en todos los pueblos de los diferentes grupos étnicos que constituyen esta cultura musical. La XEJAM, la voz de la Costa Chica en Jamiltepec, tiene cobertura en parte del área cultural del son istmeño. En la cultura musical de sones y jarabes la XEGLO (La voz de la Sierra), situada en Guelatao, es un referente para el estreno y difusión de obras nuevas así como de la programación de la música que se genera de cualquier tipo y género. En la cultura musical de arpa jarana y marimba destaca la labor de la voz de la Chinantla XEOJN, en Ojitlán, que, según los testimonios de los músicos de la región, fortaleció la tradición de la marimba, y tiene como una de sus sedes la ciudad de Tuxtepec.

La existencia de fondos, programas, proyectos y festivales de apoyo a las músicas es significativo pero desarticulado entre los tres niveles de gobierno, sin relación entre sí y carentes de una estrategia y política cultural dirigida a las músicas. Las casas de la cultura y casas del pueblo (96) constituyen una red muy valiosa para los programas de extensión educativa y difusión musical, pero están desaprovechadas y frecuentemente los municipios ignoran la existencia de fondos para el fomento de la música.

Observamos que es común que las iniciativas de radios comunitarias que comienzan con agendas muy comprometidas de apoyo a las músicas locales, con el tiempo terminan por transmitir en su programación las

músicas populares de las grandes radiodifusoras del país, debido a la falta de materiales para la transmisión continua y a la escasa preparación de sus equipos de apoyo.

Entre los proyectos estatales más relevantes y exitosos durante el periodo de la investigación se encontró "El rincón de la marimba", dirigido a jóvenes músicos por el maestro de origen tuxtepecano Sotero Ruiz Cid, quien dio impulso a la tradición marimbística de manera ejemplar tanto en pueblos de esta cultura musical como en otros pueblos donde había existido el conjunto de marimba o estaba en proceso de desaparición, como es el caso de la marimba Nueva Esmeralda del pueblo zapoteco serrano de Capulálpam de Méndez, al que tuvimos la oportunidad de grabar para la producción de un disco (video 22: https://youtu.be/8YtaM08Xq7k).

Hasta 2011, se había instruido a 120 niños y formado 12 marimbas tanto en la cultura del son istmeño como en la del arpa, jarana y marimba. Otro acierto ha sido el programa de apoyo a las culturas municipales y comunitarias (PACMyC) que ha impulsado la producción discográfica entre músicos locales.

El avance de las músicas populares o comerciales difundidas por los medios a nivel nacional tiene un efecto directo en la presencia y sustentabilidad de las músicas locales. Los jóvenes músicos se interesan en la producción musical en forma privada como negocio y forma de vida. Desde el punto de vista estrictamente sonoro, los instrumentos electrónicos tienen mayor popularidad y aprovechamiento al reducir el número de miembros en la agrupación y bajar sus costos, los músicos DJ son cada vez más populares y, sobre todo, los lugares y ocasiones donde se escucha la música, ya que esta avanza en las celebraciones y eventos más importantes de los pueblos. Si se pusiera en práctica una política de fomento a las músicas tradicionales dentro de la producción local, la recomendación más efectiva sería el apoyo a eventos de música tradicional dentro de las fiestas más importantes de los pueblos. Asimismo, las diferencias en géneros y repertorios entre las culturas musicales permiten guiar las políticas de apoyo en programas educativos y la dotación de instrumentos acordes a las necesidades de estas.

Migración

La migración de jóvenes oaxaqueños a las ciudades y a los Estados Unidos ha obstaculizado la formación y permanencia de músicos en sus pueblos en las bandas apoyadas por los municipios y ha acelerado procesos de

cambio en los gustos musicales. En la ciudad de Oaxaca encontramos grupos de ska, reggae, rock alternativo y cantantes de rap, frecuentemente con temas políticos y contraculturales (video 23: https://youtu.be/3R-m2DMWA3AQ). Entre la población oaxaqueña migrante que vive en California, Estados Unidos, la formación de bandas, grupos de teclado electrónico y conjuntos de cuerda es también una práctica cultural poderosa para hacer comunidad y ganarse la vida más allá del trabajo en la agricultura y los servicios (véase el documental "Haciendo comunidad en California" https://youtu.be/UtqmpcMmUc8?si=dQMs30TD-NpUG9q2). Encontramos la cultura de la chilena en el valle de San Joaquín, con músicos de cuerdas, principalmente con población mixteca y la cultura del son y el jarabe con numerosas bandas en la zona metropolitana de Los Ángeles, en donde se asienta principalmente la población zapoteca.

Conclusión

El diagnóstico de la Etnografía de las Culturas Musicales en Oaxaca (ECMO), entregado a la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca en 2013, ofrece la identificación de culturas musicales como una propuesta sistemática de reconocimiento y fomento de la diversidad musical en Oaxaca. Hemos tenido el propósito interdisciplinario de documentar tradiciones musicales no solo desde una perspectiva formal sino también de conocer condiciones de su producción y circulación. Este proyecto tuvo la finalidad aplicada de identificar los problemas principales y más urgentes de estas culturas musicales y de hacer recomendaciones y propuestas a corto, mediano y largo plazo. En la presente exposición y muestra audiovisual de la diversidad musical, el interés principal ha sido la caracterización de estas culturas musicales sin entrar en detalle en el conjunto de problemáticas y soluciones que plantea el diagnóstico.

El proyecto nos permitió conocer las formas de transmisión del conocimiento y de las prácticas musicales basadas principalmente en la oralidad y los retos intergeneracionales para dar continuidad a las músicas locales. Sin duda, la queja común entre músicos tradicionales fue no tener quien diera continuidad a su música y entre las recomendaciones que se hicieron en el diagnóstico fue la creación de un sistema educativo integral para las músicas en Oaxaca, que fortalezca la institución de la escoleta, amplíe su acción educativa a la red de casas del pueblo y casas de la cultura; crear una escuela de educación musical media superior y profesional

que ofrezca una perspectiva a los músicos como investigadores de sus propias tradiciones y como agentes promotores de sus músicas. Constatamos que la música es un recurso político para el intercambio y la reciprocidad entre los pueblos a través del servicio mutuo de las bandas para el sostenimiento económico de las fiestas, que el peso de esta reciprocidad recae en los músicos como agentes importantes de la comunalidad en los pueblos y en esa medida es importante fortalecer la formación y profesionalización de los músicos.

El efecto general de la influencia inevitable de la difusión masiva de la música comercial y la falta de directrices generales, de coordinación interinstitucional y entre programas, favorecen la pérdida y transformación de identidades musicales; los procesos de transformación de la música tienden a la desvalorización y desaparición de la gama musical, con la consecuente pérdida de repertorios, la estandarización de estilos y la reducción en la diversidad de tipos de agrupaciones musicales.

El proyecto ECMO inicia una nueva etapa con la donación de su rico acervo audiovisual a la Fonoteca Nacional y la perspectiva de ofrecer al público en general su consulta en línea a través de la mediateca de esta institución. El recorrido audiovisual sugerido en este texto es una muestra sistemática de la diversidad musical y dancística del estado, de las personas involucradas en la *performance* musical y dancística, de sus contextos y ocasiones, así como de las condiciones en las que se practica. Es también una ventana y una invitación para ahondar en su acervo que contiene audios de las entrevistas realizadas a los agentes musicales durante el trabajo de campo, así como fotografías, audios de música y de paisaje sonoro.

Bibliografía

Attali, Jacques (2011). *Ruido. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.

Barabás, Alicia y Miguel Bartolomé (coords.) (1999). *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*. 3 vols. México: INAH/INI.

Basso, Ellen (1981). "A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual as Religious Performance", *Journal of American Folklore Society*, 94, pp. 273-291.

Bauman, Richard (1992). "Performance", en *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainment. A Communications Centered Handbook*. Oxford: Oxford University Press, pp. 41-49.

Blacking, John (1974). *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press.

Camacho, Gonzalo (2009). "Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal", en Fernando Híjar Sánchez (ed.). *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México.* México: CONACULTA, pp.25-38.

Feld, Steven (1990). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 2ª edición. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Herndon, Marcia y Norma Mc Leod (1990). *Music as Culture*. Darby: Norwood Editions.

Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (1996). *Las danzas de Conquista I. México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ley de desarrollo cultural para el estado de Oaxaca (2010). Periódico oficial del estado de Oaxaca, 3 de abril.

Lutz, Catherine A. y Lila Abu-lughod (1990). *Language and the Politics of Emotion. Studies in Emotion and Social Interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mauss, Marcel (1971). "Ensayo sobre los dones, razón y forma del cambio en las sociedades primitivas", en *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, pp. 153-263.

Merriam, Alan (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Meyer B. Leonard (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.

Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Millan, Saúl y Paula García (2002). "Música de los huaves o mareños", en *Testimonio Musical de México 14,* 4ª ed.. México: Fonoteca del INAH.

Navarrete Pellicer, Sergio (responsable técnico) (2013 A). "Etnografía de las culturas musicales en Oaxaca: diversidad y educación musical sustentables". Diagnóstico, Conacyt-Gobierno del Estado de Oaxaca. FOMIX M0036-C02-2010-148276.

— (2013 B). "Comunidad y ciudadanía: la transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca", en Sergio Navarrete Pellicer (coord.). *Ritual sonoro en catedral y parroquias. Colección ritual sonoro catedralicio.* México: CIESAS, pp. 301-333.

Reynoso Riqué, Cecilia (2012). "¿Qué es una cultura musical?", *El Comején*, segunda época, núm. 6 , julio-septiembre, pp. 5-9.

Roux, Rhina (2020). "Subalternidad y hegemonía. Gramsci y el proceso estatal", *Veredas*, 38-39, pp. 147-159. https://veredasojs.xoc.uam.mx/index.php/veredas/article/view/601/564

Schafer, Murray R. (1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Seeger, Anthony (1991). "Styles of Musical Ethnography", en Bruno Nettl y Philip Bohlman (eds.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, pp. 342-355.

Singer, Milton (1958). "The Great Tradition in a Metropolitan Center: Madras", *The Journal of American Folklore,* vol. 71, núm. 281, pp. 347-388.

Sergio Navarrete Pellicer es profesor investigador titular C del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, (CIESAS) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. Tiene un doctorado en Antropología Social de la Universidad de Londres y una maestría en Música con énfasis en etnomusicología de la Universidad de Maryland. Dirigió el proyecto "Etnografía de las culturas musicales en Oaxaca" (ECMO, Conacyt-Fomix M0036-2010-02-148276), y el proyecto "Ritual sonoro catedralicio. Una aproximación multidisciplinaria a la música de las catedrales novohispanas" (Conacyt-CB-2008-01/103377). Fue acreedor a la beca Newton Fund de la Academia Británica para desarrollar el proyecto "Somos negros de la Costa/AfroMexican Musical Youth: Roots, Creativity, Community". En el campo de docencia ha impartido cursos y seminarios en la especialización en Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en su sede de Oaxaca, así como en la licenciatura en Historia del Arte de la UABJO. Ha formado un equipo de músicos historiadores con quienes ha elaborado catálogos de música de los archivos históricos parroquiales y municipales de Oaxaca.

ENCARTES MULTIMEDIA

CURADURÍAS DEL YO. LA AFRODESCENDENCIA EN CUESTIÓN

CURATING THE SELF: REPRESENTING AFRICAN ANCESTRY

Nahayeilli B. Juárez Huet*

Enlace de WordPress: https://encartes.mx/juarez-autorrepresentacion-identidad-afrodescendencia-yucatan

Resumen: A través de fotografías, entrevistas, relatos de vida y una metodología dialógica basada en la horizontalidad, esta etnografía visual reconstruye diversas formas de identificación y autorrepresentación que remiten, de distintos modos, a la afrodescendencia y sus supuestas marcas somáticas. Todo ello se sitúa en un contexto regional, urbano y contemporáneo, históricamente asociado con lo maya como alteridad dominante y como componente fundacional de la identidad local. El objetivo es comprender, a partir de las vivencias y perspectivas de una mujer yucateca, cómo operan las marcas de pertenencia e identidad en relación con las jerarquías sociales y la autorrepresentación, así como los procesos que intervienen en la apropiación o el rechazo de las categorías asociadas a dichas marcas.[1]

Palabras claves: autorrepresentación, identidad, afrodescendencia, Yucatán, foto-elicitación.

[1] Esta etnografía fotográfica forma parte de un proyecto de investigación más amplio y en curso sobre disonancias, identidades y autorrepresentación desde lo "afro-mexicano". A través de relatos de vida e imágenes de la autorrepresentación analizo cómo se construyen las fronteras de la diferencia basadas en marcas somáticas, y cómo estas se articulan con otras lógicas de exclusión e inclusión, así como con las narrativas nacionales que se les superponen.

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Sede Peninsular, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 319-336
Recepción: 16 de octubre de 2024 • Aceptación: 25 de marzo de 2025
https://encartes.mx

CURATING THE SELF: REPRESENTING AFRICAN ANCESTRY

Abstract: This visual ethnography reconstructs various forms of identification and self-representation that evoke African ancestry and its supposed somatic markers in diverse ways through photographs, interviews, life stories, and a dialogical analysis based on horizontal relations. In the regional, urban, and contemporary context of this ethnographic study, the Mayan has historically served as the predominant "other" and a foundational component of local identity. Drawing on the experiences and perspectives of a Yucatecan woman, the article explores how markers of belonging and identity operate within social hierarchies and self-representation, as well as the processes involved in appropriating or rejecting categories associated with those markers.[2]

Keywords: self-representation, identity, African ancestry, Yucatán, photo-elicitation.

Puntos de partida[3]

Rosma Garduza nació hace 46 años en Valladolid, Yucatán, ciudad que hoy el gobierno federal reconoce como pueblo mágico. Desde los nueve años creció en Mérida, la capital del estado, junto a su madre y su hermano menor. Actualmente vive con sus dos hijos y el padre del segundo de ellos, en una casa rentada a una calle del corredor gastronómico de Mérida, parte del proyecto de renovación del centro histórico orientado a fomentar el turismo y la economía local. Esta ubicación resulta estratégica para la exhibición y venta de sus joyas, actividad de la que proviene el principal sustento económico de su familia. Rosma estudió Antropología con especialidad en Literatura y Lingüística en la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY),[4] y ha sido reconocida en el medio del diseño en México por su talento artístico.

[2] This photographic ethnography is part of a broader, ongoing research project on dissonances, identities, and self-representation from the perspective of "Afro-Mexicans." Through life stories and images of self-representation, the research examines how somatic markers construct boundaries of difference and how these markers intersect with other logics of exclusion and inclusion, and with national narratives.

[3] Las entrevistas a Rosma se llevaron a cabo en Mérida, Yucatán, entre 2022 y 2024. De estas derivaron los extractos textuales del presente manuscrito.

[4] La Universidad Autónoma de Yucatán (UADY) ofrece diferentes especialidades dentro de la licenciatura en Antropología, incluyendo la Lingüística y Literatura. https://antropologia.uady.mx/antro-nuestra-facultad/historia

Conocí a Rosma hace 14 años, en Mérida, durante una exhibición de arte. Desde entonces, hemos compartido una relación basada en el diálogo abierto y franco. A lo largo de nuestras conversaciones y reflexiones compartidas, Rosma me ha relatado diversas experiencias en las que su presencia suscita, de manera recurrente, comentarios que la racializan y exotizan, aludiendo a sus marcas somáticas. Dichos comentarios suelen evidenciar una disonancia entre la percepción que los demás tienen de ella y las representaciones sociales de lo mexicano, lo yucateco y la otredad.

Desde su infancia, sus apodos estuvieron marcados por su color de piel: "Negra", "Sorulla",[5] "Memín Pinguín",[6] "Somalí", apelativos que vivió como denigrantes. Más adelante, en su interacción con extranjeros en Mérida, fue objeto de fascinación por su supuesto "perfil maya".[7] En una ocasión, un haitiano la detuvo en la calle intrigado por su apariencia y le dijo "Tú no eres muy mexicana".[8] En una reunión a la que asistió sin conocer a las demás invitadas, una de ellas le pidió que le sirviera un café, asumiendo erróneamente que era empleada doméstica. En otra situación, durante una asesoría con su maestro de la tercera edad, los animadores del restaurante donde comían hicieron comentarios en tono de "broma" insinuando que Rosma era una prostituta cubana "arreglando" su estatus

[5] En México, el término "sorullo/a" se emplea coloquialmente para referirse a personas de tez oscura. Según la *vox populi*, su uso se popularizó a raíz de la canción *Capullo y Sorullo*, interpretada en los años ochenta por el grupo de música tropical famoso llamado La Sonora Dinamita.

[6] Memín Pinguín fue el personaje principal de una popular historieta mexicana homónima creada en los años cuarenta. Este personaje, un niño con facciones caricaturizadas, representaba de manera estereotipada a personas negras y afrodescendientes. En 2005, el Servicio Postal Mexicano emitió una serie de estampillas con su imagen para conmemorar el género de la caricatura en México. Esta acción desató una polémica con Estados Unidos debido a las implicaciones racistas del personaje. Véase: https://pepines.iib.unam.mx/serie/1075

[7] El término "perfil maya" no es una categoría científica dentro de la antropología o la arqueología. Es una expresión de uso popular que describe ciertos rasgos faciales que se asocian con representaciones de personas de origen maya; este "perfil" incluye una nariz aguileña y pómulos prominentes.

[8] Esta alocución, probablemente en este caso, se refiera a una apariencia fenotípica "no típica" desde el imaginario extranjero de lo "mexicano", en que el componente "negro" no es parte del mismo.

migratorio. Hace un par de años, una fotografía de su rostro fue incluida en una exposición sobre afrodescendientes en Yucatán, a pesar de que ella, hasta el momento de la entrevista, no se identificaba como tal (imagen 19).

¿Qué factores entran en juego para que Rosma no sea reconocida –en términos de Caballero (2019: xx)– como un sujeto "regional" típico? Es decir, ¿qué elementos resultan disonantes en su inscripción a una supuesta identidad común: la yucateca? ¿Cómo incide esta percepción en su autorrepresentación e identidad? ¿De qué manera la autorrepresentación de Rosma se presenta como un contrapunto a las narrativas dominantes sobre la identidad local y los ideales de belleza que encierra?

"El qué"

La presente etnografía visual, junto con la curaduría que de ella se desprende (véanse las 21 imágenes que aparecen en el PowerPoint), busca reflexionar –desde la dimensión íntima del sujeto– sobre las formas de identificación y autorrepresentación que remiten, de distintas maneras, a la afrodescendencia[9] y a sus supuestas marcas somáticas. Esta reflexión se sitúa en un contexto regional, urbano y contemporáneo, históricamente asociado con lo maya como alteridad dominante y como componente fundacional de la identidad local en Yucatán.[10]

A partir de las fotografías, así como de las vivencias y reflexiones compartidas con Rosma, el objetivo del presente texto es comprender cómo operan las marcas de pertenencia e identidad en relación con las jerarquías sociales y la autorrepresentación, así como los procesos que intervienen en la apropiación o el rechazo de las categorías asociadas a dichas marcas.

[9] El término "afrodescendiente" ganó legitimidad luego de su adopción en la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, en 2001; y de una "revalorización política y cultural" de la diáspora africana en las Américas (Valero, 2011). Para el presente análisis, utilizo el término "afrodescendencias". Este se refiere a una raíz africana múltiple y diversa, atravesada por localismos que no siempre conllevan una connotación étnica explícita. Es un origen marcado por una diáspora, en el que las denominaciones relacionadas con lo "afro" se anclan en dinámicas políticas, sociales y culturales específicas, tanto regionales como nacionales y en diversos procesos identitarios (véase Hoffman, 2007).

[10] Para una perspectiva crítica sobre la etnicidad maya en Yucatán, véase Llanes Salazar (2018).

"El cómo"

Rosma no nació en una comunidad ni en una familia que se reivindicara como negra o afromexicana. Fue a partir de su adolescencia cuando comenzaron a surgir cuestionamientos sobre su fenotipo y su representación, vinculados a rasgos somáticos comúnmente asociados con poblaciones negras o "afro". Estas inquietudes emergieron a la luz de las miradas externas y de sus propias experiencias, influenciando de manera profunda su autorrepresentación e identidad, entendida esta última en los términos propuestos por Stuart Hall:

> Vale decir que, de manera directamente contraria a lo que parece ser su carrera semántica preestablecida, este concepto de identidad *no señala ese núcleo estable del yo* [énfasis añadido] que, de principio a fin, se desenvuelve sin cambios a través de todas las vicisitudes de la historia; el fragmento del yo que ya es y sigue siendo siempre "el mismo", idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo. Tampoco es –si trasladamos esta concepción esencializadora al escenario de la identidad cultural– ese "yo colectivo o verdadero que se oculta dentro de los muchos otros 'yos', más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tiene en común" [Hall, 1990], y que pueden estabilizar, fijar o garantizar una "unicidad" o pertenencia cultural sin cambios, subyacente a todas las otras diferencias superficiales. El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos (Hall, 2003: 17).

La noción de autorrepresentación que guía este trabajo se aproxima también a la propuesta de José Mela, quien vincula la identidad a una "práctica autorrepresentacional" basada en la capacidad de agencia y en la elaboración de autoimágenes. Estas, sostiene, pueden funcionar como un dispositivo para desplegar otras lecturas de la otredad racializada y subordinada, "más lejanas de la legitimidad de los discursos institucionalizados, y mucho más cercanas al punto de vista de quien vive la experiencia identitaria y se autoobserva" (Mela, 2021: 65).

Para reconstruir la narrativa de las "raíces y rutas" del proceso identitario de Rosma, parto de sus experiencias, su mirada y sus vivencias.

Para ello, he elegido la foto-elicitación como una herramienta metodológica fértil por su capacidad para activar la subjetividad y el diálogo, permitiendo así reconstruir momentos, situaciones y eventos, pero también experiencias íntimas de mi entrevistada. Este enfoque metodológico permite desplegar una dimensión sensorial que enriquece la narrativa y potencia el intercambio reflexivo (Collier y Collier, 1986).[11] Se trata, por tanto, de un ejercicio etnográfico dinámico y, en muchos sentidos, experimental, ya que las fotografías "no tienen una narrativa asignada con anterioridad" (Londoño, 2013: 55). Los recuerdos que evocan son múltiples y nunca definitivos. El tiempo transcurrido entre la toma de una imagen y el momento de su interpretación, atravesado por la perspectiva personal y su temporalidad específica, organiza la vivencia y el recuerdo de forma dinámica y no lineal. Tal como nos lo recuerda Gemma Orobitg, el uso de fotografías como parte de las entrevistas pueden convertirse en "medios de producción de datos a través de la negociación y la reflexividad" (2004: 34).

La fotografía, en este sentido, no solo es una herramienta metodológica, sino también una fuente: un vehículo que permite materializar el tiempo, construir y reconstruir la memoria, la identidad y la representación de la realidad. Así, se convierte en lo que Agustina Triquell (2015: 122) denomina "un punto de partida epistemológico" y una parte consustancial del trabajo etnográfico.

Solicité a Rosma que eligiera algunas fotografías significativas a partir de las que pudiéramos identificar momentos claves de su vida relacionados, de algún modo, con esa "raíz afro": a veces suspendida, a veces diluida, otras encarnada y casi nunca asumida. Algunas de estas imágenes provienen del álbum familiar que su madre conserva y que amablemente accedió a compartir una tarde con nosotras. Otras fueron tomadas por fotógrafas conocidas de Rosma, y el resto corresponden a sus propias selfis. La selfi es entendida aquí, en términos de Gutiérrez Miranda (2023), como un "dispositivo performativo de construcción de identidad":

[11] Véase también Lynn Blinn y Amanda Harrist (1991), quienes exploran el uso combinado de la fotografía instantánea y la foto-elicitación en sus entrevistados como una herramienta metodológica para acceder a significados subjetivos.

> El individuo se "autoconstruye" a través de ella, o bien, puede reflejar una imagen igual o completamente distinta a la que se captura, una imagen pública, o develar un ámbito más personal o privado. Puede, entonces, mostrar –como en origen lo hiciera el autorretrato tradicional– una imagen performática de su "yo" acompañada de elementos o símbolos que permitan develarlo o complementarlo (Guitérrez Miranda, 2023: 120-121).

A medida que avanzábamos en nuestras conversaciones, la selección fotográfica fue transformándose. Comenzamos con cinco imágenes, pero, conforme el diálogo se profundizaba, la selección creció. A las fotos elegidas inicialmente por Rosma, se sumaron algunas sugeridas por mí, en tanto aportaban matices y contextualizaban su relato de vida. En total son 21 imágenes. Se trató así de una curaduría colaborativa que funcionó como una interfase hacia sus múltiples "yos", su persona y la reflexividad de su autorrepresentación.[12]

Cabe preguntarse, tal como lo hace Duván Londoño: "¿Cómo se puede abordar la fotografía superando el contenido más evidente que esta contiene, y que con esto aflore un contenido más etnográfico?" (Londoño, 2013: 55). Mi apuesta metodológica partió del principio de horizontalidad como eje central del proceso investigativo, buscando desplazar la lógica que divide a los sujetos que "saben" de aquellos que "no saben". En su lugar, opté, en términos de Mailsa Pinto y Rita Ribes, por la negociación de saberes y del "enmarañado de ideas y posibilidades" (2012) a través de una dialogicidad con mi entrevistada, la que "no ocurre solo en la relación que se establece en un orden dado de preguntas y respuestas, sino en el momento en que los sujetos se encuentran para narrar sus prácticas e historias […]" (2012: 168-171).

Los encuentros y entrevistas con Rosma se llevaron a cabo en distintos espacios: en la casa de su madre –donde tuve acceso al álbum familiar–, en su taller creativo, en diversas cafeterías y en espacios públicos de recreación. Esta colaboración se vio potenciada por una amistad de más de diez años, tejida desde la confianza y la complicidad, lo cual nutrió de manera significativa el enfoque dialógico de esta etnografía y curaduría visual. Por

[12] La curaduría visual a la que se hace referencia está compuesta por este texto y 21 imágenes acompañadas de sus respectivas narrativas etnográficas, las que pueden visualizarse en la presentación en PowerPoint.

ello, opté por una metodología horizontal que fomentara, en términos de Sarah Corona, "la autonomía de la propia mirada", entendida como "el hecho dialógico que se produce entre el investigador y el investigado, en que el oyente y el hablante toman turnos y traducen lo propio y lo ajeno para construir conocimiento propio y sobre el otro" (2012: 92). En síntesis, se trataba no solo de conocer cómo Rosma se nombra a sí misma, sino también de comprender cómo se autorrepresenta y cómo quiere ser representada.

Herencias, rastros y búsquedas

Es por la línea paterna que Rosma identifica la textura y forma de su cabello, así como el color de su piel. Este rasgo somático ha tenido un peso considerable tanto en la manera en que los demás la nombran como en su propia autorrepresentación (véanse las imágenes 1 a la 11 que aparecen en la curaduría visual). Durante la visita que realizamos a casa de su madre para revisar las fotografías del álbum familiar, Rosma tuvo varias revelaciones. De una imagen en particular –una fotografía grupal tomada en la basílica de la Ciudad de México– hizo una captura con su celular. Le dio *zoom* al rostro de su abuela paterna, una mujer que vivía en Veracruz y con quien tuvo poco contacto, pero cuya figura dejó una fuerte impronta en su memoria y en la construcción de su propia identidad.

> Es la única foto que tengo de mi abuela paterna. De ahí saqué el cabello y lo moreno. Tampoco es que la recuerde mucho... Sí recuerdo cosas… La vi hasta los siete, ocho años. Tengo un par de recuerdos de ella. Mi mamá me ha ayudado a configurar la personalidad de mi abuela, porque era una mujer fuerte, fuerte... Dice mi mamá que yo agarraba sus cigarros y su cerveza, ella siempre tomaba y fumaba, y que decía: "Yo voy a fumar como mi abuela". ¡Y mi mamá lo odiaba! [risas]. Mi mamá nunca ha fumado. Yo la recuerdo, siempre, siempre fumaba. Recuerdo que era una mujer fuerte, una mujer que decidía, una mujer que… pues ya era vieja, aunque nunca fue vieja de pelo canoso, porque mira su cabello ahí… En esa foto yo salgo, pero quise ver su cara […] Es una foto de cuerpo completo, y estamos mi mamá, yo, mi tía y ella. Solo le di *zoom* a la cara porque quería saber cómo era su cara […].

El padre de esta abuela era originario de Loma Bonita, Oaxaca. Su familia migró a Veracruz cuando él era niño. Se dedicó a la pesca y, tras

enviudar, se casó con una mujer juchiteca que crio a su hija. Rosma encuentra en esta herencia una explicación del carácter fuerte y decidido de su abuela, con quien se identifica plenamente y en la que reconoce rasgos esenciales de su personalidad y elementos que han marcado su historia de vida: "Recordando ciertos capítulos o etapas de mi vida, todas esas personas que me impactaron, son mujeres muy fuertes… esas mujeres que hablaban con la voz alta, y firme, y además con groserías, ¡me encantaba! ¿no? [risas]".

Las mujeres juchitecas,[13] nos explica Marinella Miano, son reconocidas en el Istmo de Tehuantepec por su fuerza, presencia y autonomía, y han sido descritas como "mujeres opulentas, de porte orgulloso, la cabeza bien erguida, la mirada altiva […]" (Miano, 1994: 72). Así, el recorte y acercamiento que Rosma hace del rostro de su abuela (véase imagen 1 en la curaduría visual) es parte de un proceso introspectivo de búsqueda, de reconstrucción de la propia persona y de la inscripción simbólica a un origen.

La belleza

El contraste cromático de la fotografía referida en la imagen 12 también representa un contraste de temporalidades. Permite visualizar algunas de las distintas representaciones y autorrepresentaciones que configuran el yo social, cultural e identitario de Rosma. Las fotografías de su infancia contrastan con la silueta de cuerpo entero que aparece en otra imagen correspondiente a su adolescencia. En esta imagen se perfila una estética distinta, una figura que quizá remite, de forma inconsciente, a un "querer ser". Se trata de la fotografía de una modelo famosa, que proyecta belleza, elegancia y un cierto aire de ensueño. Esta imagen no formaba parte del álbum original, sino que estaba pegada en la pared de su recámara, y decidió conservarla por la belleza que, según ella, le evoca dicha modelo. Este prototipo de belleza no dialoga con los estándares dominantes en México, en donde históricamente ha prevalecido una estética basada en el blanqueamiento. En este contexto, lo negro ha quedado fuera tanto del relato

[13] Juchiteca es un gentilicio femenino que se refiere a una mujer originaria de Juchitán de Zaragoza, una ciudad ubicada en el estado de Oaxaca, México, en la región del Istmo de Tehuantepec.

nacional[14] como regional y del ideal de belleza. Para Rosma, el reconocimiento de su belleza –y de una posible raíz antes no imaginada– emergió como parte de un proceso dialógico e interactivo que le permitió apropiarse de parámetros de belleza no convencionales y valorarlos a la luz de su propia identidad y autorrepresentación (véanse imágenes 12 a la 15 y 17).

"Tú di que eres dominicana": memorias, belleza y racialización

> Bueno… estoy tratando de recordar cuándo fue que empecé a observar a las mujeres negras, porque sí me sentía más cercana a ellas. Obviamente, porque soy morena… y porque las veía bellísimas. Tampoco había una representación de mujeres indígenas o mexicanas con esta belleza morena. Recuerdo mucho una modelo que se llamaba Paloma, cuando yo tenía como 16 años… era preciosa, mexicana, no yucateca. En algún momento salió en la televisión. Me fascinaba esa mujer, porque era muy guapa, muy morena, pero con el pelo muy lacio…
>
> Yo conocí a Damián Alcázar… ¡belleza de hombre! Otro que me fascinó desde muy niña fue Roberto Sosa. Entonces, siempre me encantaron los hombres morenos, ¿no? Nunca me llamó la atención "lo otro", eso que te imponen… lo blanco, lo rubio, lo estilizado.

El relato de Rosma pone en evidencia cómo la identificación con ciertos referentes de belleza no normativos se dio en tensión con los modelos hegemónicos que privilegian la blancura y el mestizaje, claro, como ideales estéticos dominantes. La admiración por figuras morenas y negras –tanto femeninas como masculinas– aparece aquí no solo como un gusto personal, sino también como una forma de cuestionar el canon blanqueado que prevalece en el imaginario nacional y regional.

[14] En agosto de 2019, se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* la reforma al artículo 2 de la Constitución mexicana, que reconoce a los pueblos y comunidades afromexicanas –independientemente de su autodenominación– como parte de la composición pluricultural de la nación. No obstante, este reconocimiento legal no ha eliminado la persistente falta de reconocimiento social: las personas afromexicanas siguen siendo percibidas como extranjeras, como ocurre en el estado de Yucatán.

Como a los 14 años tuve una amiga, se llama Lupita… ella me decía: "¡Mira! ¡Tú eres guapa!". Me arreglaba el cabello de una forma que yo no hacía… me lo apretaba con *mousse*, y tengo unas fotos donde se me ve súper rizado porque ella me ponía cosas.

Me decía: "No, no, no… tú di que eres dominicana. No digas que eres yucateca. A todos yo les voy a decir que tú eres dominicana [risas]".

Para ella, era muy *cool* que yo fuera morena. Ella sí veía ese rasgo afrodescendiente en mí que yo no veía en esa época, ¿no? Yo le preguntaba: "¿Por qué dominicana?". Y me decía: "Porque pareces una negra". Y yo, así como con cara de… ¿es bueno o es malo? Me decía: "Pareces una negra, pero mejor de República Dominicana. Belice, no… República Dominicana".

De hecho, hace como dos años alguien me dijo: "¿Que no eras de República Dominicana?". Y yo le respondí: "No, soy yucateca".

Y él: "No sé por qué siempre creí que eras dominicana".
Y yo pensé: "Yo sí sé por qué… seguro fue esta cabrona [carcajadas]".

Identidad, orgullo y visibilidad: el proceso de asumirse

Para Rosma, su historia familiar, el paso por la licenciatura en Antropología y las experiencias derivadas de su interacción con sectores acomodados de Mérida –particularmente a través de su trabajo como diseñadora de joyería– han sido aspectos fundamentales en la construcción de su identidad. Estos elementos la llevaron a asumirse y reconocerse con orgullo como mujer morena, vallisoletana[15] y del ámbito popular:

Reconozco que, cuando tiene que salir a flote mi identidad, con mucho orgullo digo que soy vallisoletana. Mucho tiempo nunca lo dije. No sé por qué. De hecho, siendo estudiante en la Facultad de Antropología cambiaron muchas cosas sobre mí misma, sobre lo que me sentía orgullosa, sobre mi historia […] porque ¡cómo presiona la sociedad para que uno sienta vergüenza!

Otro momento decisivo en su proceso identitario ocurrió en un espacio comercial de alto poder adquisitivo, ubicado en la zona norte de Mérida, donde se vende su joyería. El relato de Rosma revela cómo las

[15] Gentilicio de Valladolid, Yucatán.

relaciones de clase y racialización se entrecruzan en la forma en que es percibida y en cómo responde a esas miradas:

> En esa tienda, la dueña y una empleada me contaban que, cuando preguntaban por mis joyas, ellas decían: "Ah, es que esta diseñadora es yucateca", y enseguida la gente preguntaba: "¿De qué familia es?". Entonces yo sentía una cosa, así como: "Ay, pues no… de ninguna familia!". Seguro pensaban: "Pobre y cafecita", como suele expresarse la "gente fresa".[16] Pero, bueno, creo que he configurado mucho esa identidad resaltando estos rasgos que se notan. Sí, soy morena; sí, soy del ámbito popular; sí, soy de Valladolid. Se ha vuelto un estandarte de fuerza más que de vergüenza. Sin embargo, fue parte de mi historia sentir, primero, la necesidad de ocultar lo inocultable.

Este testimonio pone en evidencia que las identidades son siempre un proceso en marcha, y que "[…] son más un producto de la marcación de la diferencia y exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente construida […]" (Hall, 2003: 18).

¿"Afros"/"negros" en la hermana república?

A diferencia de otros contextos como la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca[17] –probablemente la más investigada en cuanto a poblaciones afrodescendientes en México–, los estudios sobre este tema en Yucatán siguen siendo limitados, sobre todo desde una perspectiva antropológica, que ha sido menos desarrollada en comparación con la historiográfica.

[16] En México, el término "gente fresa" se usa coloquialmente para describir a personas que pertenecen a estratos económicos altos o, bien, simulan serlo. Tienen actitudes frívolas, presuntuosas y gustos aspiracionales. Tienen un acento que se busca diferenciar del acento mexicano y regional en cuestión. En América Latina tiene sus equivalentes: cuica, cheto, pelucón, gomelo, etc. Para un análisis sobre los discursos racistas de las élites de Mérida véase Eugenia Iturriaga (2016).

[17] La Costa Chica es una región ubicada a lo largo de la franja costera del Pacífico sur de México, que abarca parte de los estados de Guerrero y Oaxaca. En dicha región se encuentran algunas de las poblaciones afromexicanas más estudiadas del país. Estas comunidades han sido fundamentales en la movilización para el reconocimiento constitucional del pueblo afromexicano como parte de la composición pluricultural de la nación mexicana. Véanse a este respecto Hoffmann y Velázquez (2007) y Díaz Casas y Velázquez (2017).

Los estudios históricos han documentado la presencia de población negra en la península de Yucatán desde la época colonial y esclavista (Victoria y Canto, 2006; Gutiérrez, 2021). El historiador Matthew Restall, por ejemplo, se refiere a esta presencia como parte constitutiva de la diversidad social de la región, acuñando el término "afroyucatecos" y describiendo la ciudad colonial como "Afro-Mérida" (Restall, 2020). Por su parte, Gonzalo Aguirre Beltrán (1989: 222) señala que, en el siglo XVIII, los "afromestizos" constituían el segundo grupo más importante en términos demográficos dentro de la península.

Con el proceso de independencia y la construcción de una ciudadanía común, las categorías coloniales utilizadas para nombrar a esta población –como negros, pardos y mulatos– fueron oficialmente abolidas. Sin embargo, los prejuicios sociorraciales que sustentaban dichas distinciones persistieron, dando lugar a una ciudadanía política diferenciada y desigual para la población afrodescendiente (Campos, 2005; Can, 2021).

Hacia finales del siglo XIX y en la primera mitad del XX, la presencia cotidiana de personas afrodescendientes contradecía la narrativa dominante sobre el mestizaje y la identidad yucateca, que invisibilizaba o asimilaba esta alteridad, negándole un lugar social relevante (Cunin, 2009; García Yeladaqui, 2019;[18] Campos, 2005; Victoria Ojeda, 2024). Esta narrativa ha enfatizado un mestizaje binario, resultado del encuentro entre mayas y españoles,[19] enmarcado en un fuerte regionalismo que exalta el pasado separatista del estado y su singularidad cultural. En este contexto, lo negro "aparece y desaparece" en investigaciones históricas, fuentes visuales, manifestaciones culturales y artísticas; pero su presencia no se percibe como familiar ni se legitima como parte inherente de la región. A menudo se representa como algo ajeno o foráneo, desplazado del relato identitario regional (Cunin y Juárez-Huet, 2011).

Este escenario explica la sensación de extrañeza con la que personas como Rosma son percibidas: a través de la exotización, la sospecha o la

[18] Véase el artículo de Luisangel García Yeladaqui en este dosier.

[19] O a su "casta beduina". Este término hace referencia a la migración libanesa en Yucatán (y en México), cuya presencia se remonta al siglo XIX. Luis Alfonso Ramírez analiza los procesos mediante los que esta comunidad logró adaptarse e integrarse exitosamente a la sociedad yucateca, alcanzando una destacada movilidad política, económica y social dentro del ámbito local (Ramírez Carrillo, 2012).

negación de pertenencia, pues, en Yucatán, la afrodescendencia continúa siendo una alteridad jerarquizada e históricamente configurada desde una posición subordinada.

Caminos para seguir la discusión

Abordar y reconstruir visualmente un relato de vida que encierra experiencias de racialización, exotización o las heridas familiares que deja la ausencia de un padre, no es tarea sencilla. Este relato, además, está pautado por las marcas somáticas que, en un contexto social más amplio, remiten a estereotipos y representaciones denigrantes, muchas veces expresadas a través de "chistes", dichos e insultos, tal como lo ilustró el testimonio de mi entrevistada al inicio de este texto. El uso de la fotografía, como dispositivo de memoria, se convierte en una herramienta clave para potenciar el relato de vida, permitiendo aprehender sensibilidades y vivencias que se encuentran en él.

La construcción de la curaduría visual de la que el presente texto es parte fue posible gracias a una colaboración estrecha y una metodología horizontal que me permitió adentrarme en el proceso de cómo se encarna o no una identidad, y cómo se intersecta el sujeto con la estructura social (Mallimaci y Giménez, 2006: 190). La sugerencia a Rosma de elegir las fotos que para ella son significativas, con el foco puesto en su raíz afrodescendiente –fluctuante–, buscó partir de su punto de vista y de lo que para ella es relevante en su recorrido vital, así como de cómo es y desea ser representada. Este acercamiento potenció la horizontalidad y la reflexividad de su autorrepresentación.

Los estudios y análisis sobre las afrodescendencias en México no son un asunto menor. Una de las experiencias transversales de estos pueblos ha sido la vivencia cotidiana de discriminaciones, desigualdades, exotizaciones y racismo. Desde la foto-elicitación, la escala íntima del sujeto ofrece matices que enriquecen la interpretación situada de estas experiencias. Es importante señalar que las categorías étnicas y/o identitarias son contextuales, no fijas, y varían regionalmente. Lo afromexicano es, en realidad, una categoría englobante de una diversidad de referencias identitarias ancladas en los contextos locales (Juárez Huet y Rinaudo, 2017). Las personas que son identificadas por sus rasgos somáticos como "negros/negras" o con una "identidad afrodescendiente/afromexicana" no siempre se reconocen como tales, finalmente ¿quién decide qué es uno/una?, ¿quién

es [afro] mexicano/a y quién no?–. Este fenómeno pone de manifiesto los imaginarios sociales en juego, la necesidad de no reducir la identidad a un color de piel y el ejercicio indispensable de conocer la propia lectura de quien vive una determinada experiencia identitaria. Esto debe tener en cuenta su multidimensionalidad y el sentido que los sujetos les asignan, a pesar de las inercias de las racializaciones que están profundamente imbricadas en dinámicas históricas de inclusión/exclusión dentro de las narrativas de identidad nacional/regional en nuestro país. Dichas dinámicas han generado una desigualdad histórica que naturaliza la subordinación de un "otro", en este caso, "negro/afrodescendiente".

Bibliografía

Blinn, Lynn y Amanda W. Harrist (1991). "Combining Native Instant Photography and Photo-elicitation", *Visual Anthropology*, 4(2), pp. 175-192.

Campos García, Melchor José (2005). *Castas, feligresía y ciudadanía en Yucatán: los afromestizos bajo el régimen constitucional español, 1750-1822*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.

Can Caballero, Daniel (2021). "'Lejos de nosotros, el sollozo del esclavo': abolición, nación y ciudadanía, afrodescendientes en Yucatán, 1823-1831". Tesis de maestría en Historia. Mérida: CIESAS.

Collier, John y Malcom Collier (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method.* Albuquerque: University of New Mexico Press.

Corona Berkin, Sara (2012). "Notas para construir metodologías horizontales", en Sara Corona Berkin y Olaf Kaltmeier (coords.). *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales.* Barcelona: Gedisa, pp. 85-110.

Cunin, Elisabeth (2009). "Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo XX: Mestizaje, región, raza", *Península*, 4(2), pp. 33-54.

— y Nahayeilli Juárez Huet (2011). *Afrodesc. Cuaderno de trabajo núm. 12: Antología de textos sobre afrodescendientes en la península de Yucatán*. Recuperado de https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00709136

Díaz Casas, María Camila y María Elisa Velázquez (2017). "Estudios afromexicanos: una revisión historiográfica y antropológica", *Tabula Rasa*, (27), pp. 221-248. https://doi.org/10.25058/20112742.450

Fernández Repetto, Francisco y Alma Teresa Medina-Várguez (2020). "Vistiendo la identidad yucateca. Etnomercancía, tradición y modernidad", *Entrediversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (19), pp. 241-275.

García Yeladaqui, Luisangel (2019). "Representación de lo 'negro' en la escena teatral de Mérida, Yucatán, 1890-1944". Tesis de maestría. Mérida: CIESAS.

Gutiérrez Miranda, M. (2023). "Primeros acercamientos al concepto de imagen *selfie* como signo de autorrepresentación y autoconcepto", en Ángeles Aguilar San Román y Pamela Jiménez Draguicevic (eds.). *Procesos transversales de la expresión, la representación y la significación.* Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, pp. 103-129.

Gutiérrez Peraza, Carlos Roberto (2021). "Hechicería, brujería y supersticiones: presencia e integración de las personas de origen africano en el Yucatán colonial, 1600-1748". Tesis doctoral. Mérida: CIESAS.

Hall, Stuart (2003). "Introducción: ¿Quién necesita 'identidad'?", en Stuart Hall y Paul Du Gay (coords.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 13-39.

Hoffmann, Odile (2007). "Las narrativas de la diferencia étnico-racial en la Costa Chica, México. Una perspectiva geográfica, en Odile Hoffmann y Teresa María Rodríguez (eds.). *Los retos de la diferencia. Los actores de la multiculturalidad entre México y Colombia.* México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/CIESAS//Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Institut de Recherche pour le Développement, pp. 363–397

Iturriaga, Eugenia (2016). *Las élites de la ciudad blanca: discursos racistas sobre la otredad*. México: UNAM.

Juárez Huet, Nahayeilli y Christian Rinaudo (2017). "Expresiones 'afro': circulaciones y relocalizaciones", *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (53), pp. 8-19.

Londoño Villada, D. A. (2013). "Fotografías familiares: reconstrucción de las memorias alrededor de la violencia en el barrio Villa Niza en la ciudad de Medellín-Colombia". Tesis de maestría. Quito: FLACSO.

López Caballero, Paula (2019). "Introducción. Los regímenes nacionales de alteridad: contextos, posicionamientos e interacciones en la constitución de la identificación como 'indígena'", en Paula López Caballero y Christophe Giudicelli (eds.). *Regímenes de alteridad: Esta-*

dos-nación y alteridades indígenas en América Latina, 1810-1950 . México: Universidad de los Andes/Universidad Nacional de Villa María/ UNAM, pp. XVII-XXXVIII.

Llanes Salazar, Rodrigo (2018). "Etnicidad maya en Yucatán: balances y nuevas rutas de investigación", *Estudios de Cultura Maya*, LI, pp. 257-282.

Mallimaci, Fortunato y Verónica Giménez Béliveau (2006). "Historias de vida y método biográfico", en *Estrategias de investigación cualitativa.* Barcelona: Gedisa, pp. 175-212.

Mela Contreras, José Israel (2021). "Autorrepresentación identitaria a través de las artes visuales: la experiencia del Taller de Fotografía Infantil Mapuche", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 60-75.

Miano, Marinella (1994). "Género y etnicidad: mujeres zapotecas, el enigma del matriarcado", *Historia y Fuente Oral*, (11), pp. 67-81.

Orobitg Canal, Gemma (2004). "Photography in the Field: Word and Image in Ethnographic Research", en Ana Isabel Alfonso, Laszlo Kurti y Sarah Pink. *Working Images Visual Research and Representation in Ethnography*. Londres: Routledge, pp. 28-42.

Pinto Passos, Carla Mailsa y Rita Marisa Ribes Pereira (2012). "Sobre encuentros, amistades y caminos en la investigación en ciencias humanas y sociales", en Sara Corona Berkin y Olaf Kaltmeier (coords.). *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*. Barcelona: Gedisa, pp. 168-171.

Ramírez Carrillo, Luis Alfonso (2012). *De cómo los libaneses conquistaron la península de Yucatán: migración, identidad étnica y cultura empresarial*. México: UNAM/Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales.

Restall, Matthew (2020). *Entre mayas y españoles: africanos en el Yucatán colonial*. Ciudad de México: FCE.

Triquell, Agustina (2015). "Hacer (lo) visible: la imagen fotográfica en la investigación social", *Reflexiones*, 94(2), pp. 121-132.

Valero, Silvia (2011). "Figuraciones de 'lo afro' y 'lo negro' en las producciones culturales cubanas contemporáneas", *Orbis Tertius*, 16(17).

Velázquez, María Elisa y Odile Hoffmann (2007). "Investigaciones sobre africanos y afrodescendientes en México: acuerdos y consideraciones desde la historia y la antropología", *Diario de Campo*, (91),

pp. 60-68. Recuperado de https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/7992

Victoria Ojeda, Jorge y Jorge Canto Alcocer (2006). "San Fernando Aké: microhistoria de una comunidad afroamericana en Yucatán", *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Yucatán*, 24. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.

— (2024). "Retratos de afrodescendientes en Mérida en los siglos XIX y XX", *Alquimia*, (77), pp. 38-59.

Nahayeilli B. Juárez Huet es profesora-investigadora del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), sede Peninsular, y miembro del SNII. Sus líneas de investigación se centran en tres ejes principales: la diversidad religiosa en México, las afrodescendencias y las distintas manifestaciones del racismo. Fue corresponsable académica de la Cátedra UNESCO/INAH/CIESAS: "Afrodescendientes en México y Centroamérica: reconocimiento, expresiones y diversidad cultural" (2017-2021); desde 2016 se desempeña como cocoordinadora académica de los talleres sobre el uso de herramientas visuales para la investigación social en CIESAS, Peninsular, desde donde impulsa el trabajo colaborativo y la experimentación metodológica en antropología visual. Es miembro de la Red de Investigadores sobre el Fenómeno Religioso en México (RIFREM) y de la Red de Investigaciones en Antropología Audiovisual, Laboratorio Audiovisual (RIAV) del CIESAS.

ENCARTES

ENCARTES MULTIMEDIA

LA DINÁMICA DE LOS BIENES DE SALVACIÓN EN EL CULTO A JESÚS MALVERDE: UN ENSAYO FOTOGRÁFICO SOBRE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN MÉXICO

SALVATION GOODS AMONG JESÚS MALVERDE WORSHIPPERS: A PHOTOGRAPHIC ESSAY ON POPULAR RELIGIOSITY IN MEXICO

Arturo Fabián Jiménez*

Enlace de WordPress: https://encartes.mx/fabian-libertad-religiosa-religiosidad-popular-bienes-salvacion

Resumen: Este ensayo fotográfico examina la producción y dinámica de los bienes de salvación en el culto a Jesús Malverde, un fenómeno prominente dentro de la religiosidad popular en México. Durante la festividad anual del 3 de mayo en Culiacán, estos bienes son especialmente visibles y se renuevan continuamente. El ensayo documenta cómo la oferta de estos bienes se mantiene dinámica en un ir y venir de tradiciones e innovaciones, adaptándose a las demandas de los devotos y asegurando la vigencia del culto en el mercado religioso mexicano. La observación fotográfica permite capturar la evolución de estas prácticas y la diversificación de los bienes de salvación al mostrar cómo el culto a Jesús Malverde se reinventa, lo que hace que se mantenga relevante en el estudio de la religiosidad popular mexicana.

Palabras claves: libertad religiosa, religiosidad popular, bienes de salvación, culto a Jesús Malverde.

* Universidad de Guadalajara, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 337-371
Recepción: 18 de octubre de 2024 • Aceptación: 12 de abril de 2025
https://encartes.mx

SALVATION GOODS AMONG JESÚS MALVERDE WORSHIPPERS: A PHOTOGRAPHIC ESSAY ON POPULAR RELIGIOSITY IN MEXICO

Abstract: This photographic essay examines the production and dynamics of salvation goods in the cult of Jesús Malverde, a popular religious figure in Mexico. On May 3, during the annual celebration of the "saint," the goods dedicated to Malverde are especially visible and continuously changing. The essay explores how the dynamic offer of goods reflects a constant interplay of traditions and innovations, adapting to the demands of worshipers to sustain the vitality of this cult on the Mexican religious market. Photographs capture how these practices have evolved and how the salvation goods have diversified, pointing to the reinvention of the cult of Jesús Malverde and its continued relevance in the study of religiosity in Mexico.

Keywords: religious freedom, popular religiosity, salvation goods, cult of Jesús Malverde.

SINERGIA

Los santos populares tienen cada vez mayor presencia dentro del espectro religioso mexicano, no únicamente al compartir espacio con los santos de los cultos oficiales, sino a través de acentuar sus propias tradiciones e innovaciones de cara al amplio mercado religioso. Esta presencia se logra al mezclar sistemas de creencias entre los sistemas populares con los sistemas de creencias oficiales y predominantes de la vida religiosa en este país. En suma, las plataformas digitales de comunicación han potenciado la presencia de la vida religiosa en internet, lo que ha facilitado la introducción de este tipo de personajes en el mundo virtual.

En particular, resalta el culto a Jesús Malverde –celebrado tanto por locales como por devotos de otras partes de México e incluso del extranjero– que a lo largo del presente milenio se ha popularizado por sus milagros y por ser el santo del "narcotráfico" en Culiacán, Sinaloa; a Jesús Malverde también se le conoce por su relación con la Santa Muerte, san Judas Tadeo, san Miguel Arcángel (Cortés y Mancillas, 2007) y, más recientemente, con Elegguá, además de que es reconocido como un ícono de la cultura popular mexicana. Sin embargo, es necesario comprender que la figura del santo de los narcotraficantes ha tenido distintas transfiguraciones a lo largo de su historia.

De ánima a santo. La transfiguración de Malverde durante sus primeros cien años en el mercado religioso mexicano

Desde un punto de vista cronológico, Malverde fue un mártir del liberalismo mexicano que vivió entre finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX. Nació en 1870, y se cree que su nombre era "Jesús Mazo" (López-Sánchez, 1996). Al personaje se le describe como un desafortunado huérfano, hijo de la clase trabajadora, quien a muy corta edad comenzó a trabajar en la instalación de la vía ferroviaria que conectó el noroeste mexicano con Estados Unidos. Cansado de las injusticias, tras ver que su familia moría como consecuencia del hambre y la pobreza, decidió combatir a la oligarquía de aquella época compuesta por empresarios locales, extranjeros y la clase política sinaloense.

Malverde fue asesinado el 3 de mayo de 1909 por las fuerzas del orden estatal, quienes le seguían el paso debido a que el entonces "bandido generoso" (López-Sánchez, 1996) había dedicado su vida a robar a la clase burguesa para repartir lo robado entre los pobres. El general Francisco Cañedo, entonces gobernador de Sinaloa, había sido su principal víctima y se presume, en tono de burla, que le robó una espada sustraída de su propia casa. Tras su asesinato fue colgado de un mezquite, ya que, por instrucciones del gobernador, su cuerpo no merecía descansar en paz. Se presume que incluso, antes de ser capturado, envió a un pariente a dar informes sobre su localización, lo que llevó a su captura y así este pudo cobrar la recompensa y robar por última vez a su enemigo.

Al poco tiempo, tras caer sus restos al suelo debajo del mezquite del que fue colgado (como dicen la letanía y el corrido), un granjero local, a quien se le había escapado una vaca, le pidió el favor a Malverde para localizar a su animal a cambio de depositar algunas piedras para cubrir sus restos a manera de tumba. Así, ya no el bandido generoso, sino el ánima del bandido fue la que hizo posible tal reencuentro, motivo por el que se corrió la voz sobre este hecho milagroso. De esta manera es que el ánima del joven mártir, al no poder descansar en paz, vaga cumpliendo milagros entre la clase trabajadora en la periferia de Culiacán a cambio de piedras para completar su tumba (López-Sánchez, 1996; Cortés y Mancillas, 2007; Fabián, 2016).

El mito fundacional señala que Malverde murió el 3 de mayo, día en que los católicos celebran a la Santa Cruz en México; por ello, desde sus inicios el culto a este personaje se le conoce por medio de la santa cruz de

Malverde, la que se describe como una cruz hecha con las vigas de acero que son empleadas en la construcción de las vías ferroviarias. Es necesario recordar que la celebración de la Santa Cruz se relaciona con el "día de los albañiles" en las zonas urbanas; sin embargo, en el campo tiene un significado más cercano con las primeras lluvias del ciclo agrícola, mientras que en distintos grupos indígenas esta celebración se relaciona con eventos cosmogónicos como la alineación de Venus con otros cuerpos celestes y sus sitios ceremoniales. Es de notar que esta fecha no solo es relevante, sino que tiene importantes significados religiosos en los sistemas de creencias mexicanos.

El también llamado "jinete de la Divina Providencia" (Park, 2007; Gómez-Michel, 2009), no solo regresa para atormentar con su recuerdo al general Cañedo: al perder propiedades materiales, pero ganar algunas espirituales, su ánima se introduce al mercado religioso mexicano a partir de este mito fundacional. Con el paso de los años se transmitió –tanto en el valle de Culiacán como en la sierra de Sinaloa, entre otros factores menos estudiados, como las iglesias espiritualistas en algunas regiones del país– la creencia en el ánima de un bandido generoso muy milagroso, idea que hizo sinergia con las leyendas del bandolerismo de aquella época, en particular de bandoleros sociales como Heraclio Bernal (Cázares, 2008), de quien se retoman diversos elementos narrativos para alimentar el sistema de creencias en torno a la vida de Malverde como bandido generoso (Lizárraga, 1998; Cortés y Mancillas, 2007; Fabián, 2016).

De la mano del sistema de creencias se entretejen las prácticas religiosas y las muestras de fe alrededor del ánima. La localización del montículo de piedras que representa la tumba del bandido generoso, junto con una cruz hecha con pedazos de viga de acero que se ubicaban junto a la vieja estación de tren de Culiacán, desde hace más de seis décadas, son figuras que permiten mantener un conjunto de prácticas rituales y festivas que se comenzaron a llevar a cabo en torno a estos dos objetos materiales; testigos de la devoción de un naciente culto malverdista que sigue presente a unos metros de dicho lugar. Con ello, el mito fundacional poco a poco adquirió propiedades materiales relacionadas con el sistema de creencias y las prácticas religiosas y espirituales asociadas al ánima, lo que le dio mayor legitimidad.

Durante mis primeras aproximaciones un informante que creció en la zona recordaba que hace aproximadamente 60 años él asistía a la celebración que se realizaba cada 3 de mayo; solo estaban la cruz de vigas y un

montículo de piedras sacralizadas como representación de la tumba del ánima de Malverde. La cruz la decoraban con banderines y a la festividad asistían taxistas, prostitutas y ladrones, entre otras personas (Lizarraga, 1998). El rostro y su característico bigote y ceja semipoblada, la camisa vaquera y el corbatín estilo big-bang, vinieron después de unos años a conformar la imagen "original" de Jesús Malverde, el mal llamado santo del narcotráfico.

Algunos elementos inmateriales entre corridos y rezos apócrifos comenzaron a ser dedicados y escuchados sobre todo durante el aniversario de su muerte entre los adherentes al culto malverdista, en los que se pueden escuchar referencias a los objetos materiales y su función para brindar protección, para agradecer el cumplimiento de algún milagro, como aliviar malestares de salud, pactos a los que se da cumplimiento visitando la cruz y llevando piedras o algún otro tipo de ofrenda (López-Sánchez, 1996; Cortés y Mancillas, 2007; Fabián, 2016).

A principios de la década de los ochenta, el ánima, tras una decisión administrativa del gobierno estatal, fue despojada de dicho territorio y de sus objetos. Durante la puesta en marcha del reordenamiento de la zona y la creación del Centro Sinaloa, a fin de centralizar distintas dependencias de gobierno en el lugar, el montículo de piedras venerado por la pequeña comunidad malverdista organizada por Roberto González Mata quedó encapsulado dentro de un estacionamiento privado, mientras que la cruz fue reubicada al interior de la nueva capilla, en un terreno que les donaron unos metros más adelante (Lazcano y Córdova, 2002).

Con la construcción de la capilla y con el pase de estafeta de González Mata a don Eligio González, el culto entró en una etapa de consolidación y de institucionalización de su sistema de creencias y de algunas de sus principales prácticas religiosas; se estructuró un cuerpo organizativo responsable de administrar el lugar y cubrir las necesidades burocráticas que requiere un espacio de esa naturaleza (Fabián, 2016; 2019). Asimismo, sus integrantes son responsables de la venta y distribución de objetos sacralizados como exvotos, veladoras, escapularios, rosarios, medallas, prendas y accesorios de vestir, etc. De igual forma administran los servicios que comprenden limpias espirituales, activación de amuletos, bendición de objetos sacralizados, entre otros (López-Sánchez, 1996; Cortés y Mancillas, 2007; Fabián, 2016).

Tras las limitantes impuestas por la reestructuración del territorio, vieron la necesidad de producir nuevos soportes materiales para su culto;

fue entonces cuando la transfiguración del bandido generoso recuperó sus rasgos físicos. La producción y constante reproducción de la imagen de Jesús Malverde son atribuidas al primer capellán del lugar, quien buscó que el artista Sergio Flores hiciera una representación de la imagen del bandido generoso con rasgos similares, supuestamente, a los del rostro de personajes cinematográficos que habrían representado al mexicano de aquella región durante la época del Cine de Oro (Lizárraga, 1998; Lazcano y Córdova, 2002; Fabián, 2016).

La producción inició con el busto de Malverde, pero con el tiempo se han ido comercializando figuras de su cuerpo completo, de él sentado en un trono rodeado de dólares y hojas de marihuana. A pesar de que algunas figuras tienen ciertas alteraciones que las distinguen de la original, todas son similares a la que se encuentra en la parte central de la capilla en Culiacán. La introducción de una representación material del santo que permitiera conocer los rasgos y las características físicas del personaje, así como los objetos que lo rodean, nuevamente logra transfigurar la hasta entonces ánima errante del bandido generoso a un personaje "de carne y hueso". Con ello se introduce la noción del santo del narcotráfico, aunque ya lo venía siendo, solo que de forma más discreta; pero esta vez no únicamente sus actos como bandido, sino su imagen y sus acciones como ánima hacen sinergia con la figura de los capos mexicanos. Los narcocorridos jugarían un papel importante en la propagación de la representación cultural en torno al santo protector de aquellos que tenían que burlar a la autoridad durante el tráfico de drogas a Estados Unidos (Gudrún-Jónsdóttir, 2006; Flores y González, 2011).

Esta pequeña organización religiosa (Fabián, 2016; 2019), desde los inicios de la capilla, se ha encargado del acomodo de los exvotos y las veladoras que depositan los fieles al interior del lugar, ya sea como ofrenda, como agradecimiento o como una petición para interceder por ellos. En el lugar se pueden encontrar trenzas de pelo, prendas de vestir de algún infante, fotografías, imágenes religiosas tanto de la fe católica como de otros santos populares (Cortés y Mancillas, 2007). Algunas paredes están tapizadas de exvotos y billetes de diferentes denominaciones de dólar con peticiones o agradecimientos anotados. La organización se encarga de encontrar un lugar dentro de la capilla y de acomodar y retirar los objetos que cumplieron con su propósito.

Las ganancias y las limosnas han servido para pagar las comisiones de cada miembro de la organización o para comprar artículos como sillas de ruedas, muletas, cajas de muerto que suelen solicitar, no tanto los devotos, sino los vecinos de la zona y personas migrantes. Más recientemente, a principios del milenio, tanto en la celebración del aniversario luctuoso de Malverde el 3 de mayo, como en la "posada" que se celebra días antes de Navidad, se llevan a cabo rifas de regalos para las familias y para los niños que acuden a estos eventos; en la capilla se entregan electrodomésticos, materiales para la construcción y juguetes.

Durante las primeras décadas del siglo XXI, ha sido notable la presencia de Jesús Malverde en la cultura pop mexicana y en distintas manifestaciones culturales y artísticas a nivel global, principalmente integrado al arte kitsch. El ícono, que representa el busto del bandido generoso o el santo del narcotráfico, trascendió distintas formas sacralizadas y profanas hasta convertirse en un producto o la imagen de productos como botellas de cerveza (Cortés y Mancillas, 2007). Con ello su rostro se desacraliza como benefactor de determinados sectores de la sociedad sinaloense para reformarse como producto cultural global.

Si bien es cierto que durante el siglo XX tanto la representación teatral de *El jinete de la Divina Providencia*, como su versión cinematográfica fueron de utilidad para reforzar la idea sobre la naturaleza bondadosa del bandido generoso (Park, 2007; Gómez-Michel, 2009), también las narcoseries y documentales sobre la vida de narcotraficantes, incluso sobre la del propio Malverde, son elementos que se integran en años más recientes a las formas en que el personaje ha sido representado en las artes y en los medios audiovisuales.

Finalmente, aunque Jesús Malverde nunca pudo contar con la legitimidad de los santos de la Iglesia católica, sí tiene el reconocimiento social y la legitimidad legal (Fabián, 2019) como santo de un culto popular y benefactor de distintos sectores de la sociedad mexicana. En estos últimos años, su legitimidad y reconocimiento oficial ya no es preocupación de la organización malverdista como tampoco lo es de sus devotos. Hacia finales de la pandemia provocada por el covid-19, comenzó a ser visible la sinergia entre el culto malverdista con la religión yoruba y con la santería, asentando su legitimidad de la mano de esos otros santos.

A la luz de los avances digitales, podemos señalar que a partir de los años veinte del presente siglo ha comenzado a ser cada vez más notable la

presencia de la religión yoruba y la santería dentro de los grupos criminales que se dedican al narcotráfico; en un primero momento, en la Ciudad de México y, poco tiempo después, en otras localidades fue notoria la presencia de collares dedicados a Elegguá en las redes sociales de "narcoinfluencers" del noroeste del país. Los cantantes de narcocorridos también han comenzado a hacer notable la presencia del culto en sus versos.

De esta forma se reafirma la relación entre Malverde con personajes como la Santa Muerte de las siete potencias y otros elementos más discretos de dichos sistemas de creencias afrocaribeños, aunque es importante aclarar que estos elementos son tomados en préstamo, como lo han sido otras enseñanzas nucleares de la tradición católica. Así como vemos resignificada a Yemaya como la Santa Muerte, es Malverde quien se alimenta de propiedades de Elegguá y es resignificado dentro del panteón yoruba como una representación del abridor de caminos en un entrecruce de sistemas de creencias (De la Torre, 2001; 2013).

Cómo se ha estudiado el fenómeno

Jesús Malverde como fenómeno social ha sido estudiado desde distintos puntos de vista que van de lo simbólico, lo histórico, lo organizacional, lo literario, así como aspectos socioeconómicos relacionados con sus adherentes. También hay interés en su relación con otros santos y otros sistemas de creencias ajenos a los oficiales. En especial, los estudios vinculados a Malverde tienen que ver con la dicotomía entre el bien, representado por el bandido generoso, y el mal, por el santo del narcotráfico. Lo cierto es que este personaje no podría ser tan emblemático de no ser por la identidad y la historia misma del lugar que lo vio nacer: Culiacán

Culiacán ha sido descrita como una ciudad narcotizada (Oliver, 2012), en la que convergen distintas fuerzas que la gobiernan, entre ellas, el crimen organizado resultado del narcotráfico. La capilla en honor a Malverde es uno de sus principales soportes. Desde cierto enfoque, su historia va de la mano de la historia del contrabando de drogas en Sinaloa y de su ciudad capital.

La "leyenda negra" en Sinaloa (Córdova, 2011), como se le suele llamar a ese episodio histórico que inicia en la sierra durante los años treinta del siglo pasado y "concluye" con la implementación de la Operación Condor, casi 50 años después, es el periodo en que emerge la producción, el tráfico y la venta de goma de opio hasta consolidarse como uno de los

negocios más lucrativos en el campo de la entidad (Lazcano y Córdova, 2002). Un negocio que inició como algo local entre campesinos y empresarios que cultivaban "goma negra" que exportaban fuera del estado, en una supuesta complicidad con el gobierno, principalmente para atender las necesidades de la población consumidora en Estados Unidos. Todo ello tenía la finalidad de contrarrestar la crisis y la pobreza en el campo sinaloense (Lazcano y Córdova, 2002; Cortés y Mancillas, 2007).

La década de 1940 fue crítica, ya que Sinaloa experimentó contrastes económicos que resultaron en un aumento de la migración y del narcotráfico. Este nuevo contexto social ayudó a conectar esa parte de la vida de Malverde abordada en su mito con las vidas difíciles de quienes migraron o quienes se involucraron en el tráfico de drogas (Perea, 2020). El negocio del tráfico de drogas en Sinaloa hace de Culiacán no solo la capital del estado, sino la capital del narcotráfico en México, precisamente porque este es uno de los negocios más redituables en el mundo de la delincuencia. Su consolidación se evidencia por el surgimiento de la narcoliteratura, narcocultura (Córdova, 2011) y la proliferación de espacios de culto como la capilla dedicada a Malverde, es decir, una ciudad narcotizada (Oliver, 2012).

A la par de la capilla, existen otros espacios sacralizados donde se exaltan valores como la riqueza económica y lujosa como sinónimo de éxito. De ello se da cuenta en uno de sus principales cementerios, Jardines del Humaya, cuya exclusividad reside en los lujosos mausoleos y en la importancia de los personajes que se encuentran enterrados ahí. La valentía y el heroísmo se adhieren a las historias y leyendas sobre las hazañas de estos personajes y, al mismo tiempo, a la identidad local.

Algunas de estas representaciones, más que caracterizaciones de la crueldad de la delincuencia en contextos de narcotráfico, pueden llegar a ser estandartes moralizantes en las batallas criminales como la que actualmente se vive en dicha ciudad (Oliver, 2012: 96). Con los hechos violentos que iniciaron en septiembre de 2024, se han destruido tumbas y otros sitios sacralizados por narcotraficantes involucrados en la guerra entre ambas facciones del Cártel de Sinaloa, dejando claro que la moralización o desmoralización de los bandos que se enfrentan en una ciudad narcotizada es posible a partir de la destrucción de sus símbolos sagrados más representativos.

Culiacán también suele ser un lugar de modas. Por un lado, las contribuciones del valle de Culiacán al mundo de la moda han venido de la

mano en un primer momento del estilo ranchero característico de músicos y cantantes como Chalino Sánchez o Los Tigres del Norte, estilo del que se ha dicho (en voz de Los Tucanes de Tijuana) que vino a sustituir la moda de los pachucos en la región y se encuentra presente en la imagen de Malverde creada a principios de los años ochenta del siglo pasado. Sin embargo, el tránsito de la sociedad mexicana del campo a la ciudad, que caracterizó la segunda mitad del siglo xx, ha dado un cambio radical en el presente siglo, ya que aunque el estilo ranchero o vaquero aún está presente son las marcas italianas y la ropa de diseñador las que se encuentran entre los intereses, no únicamente de los grandes capos, sino de todo aquel que forma parte de la narcocultura (Córdova, 2011; Oliver, 2012).

Respecto a la literatura y demás manifestaciones artísticas, la presencia de la narcocultura es casi un sello de distinción de lo hecho en Culiacán. El sinfín de narcocorridos escritos por un ejército de compositores no solo ofrece cantidades impresionantes de material para su análisis y discusión sobre la música en sí, sino sobre las hazañas, enfrentamientos y pérdida de la vida de algunos criminales oriundos de la región (Ramírez-Pimienta, 2020). En años más recientes el arte contemporáneo también ha impreso piezas con el mismo sello, como exposiciones realizadas con las propias cobijas de las personas asesinadas y encontradas encobijadas en terrenos baldíos.

Dramaturgos y novelistas también se han inspirado en la figura de Malverde. La obra de Óscar Liera, *El jinete de la Divina Providencia* –estrenada en 1984–, explora el conflicto entre la Iglesia católica y los seguidores de Malverde en Culiacán. La novela de Leónides Alfaro, *La maldición de Malverde*, cuenta dos historias vinculadas por el contexto geográfico y cultural de Sinaloa, entrelazando la leyenda de Malverde con narraciones más contemporáneas. También se habla de Eduardo Galeano, el escritor uruguayo, quien escribió sobre Malverde representado como una figura de Robin Hood. La novela de Arturo Pérez-Reverte, *La reina del sur*, incluye una descripción de la capilla de Malverde. Élmer Mendoza ha hecho descripciones muy puntuales sobre el entorno del que está rodeado el santo en sus escritos (Cortés y Mancillas, 2007).

Bandido social

Desde el punto de vista académico, uno de los primeros trabajos que resulta ilustrativo sobre todo lo que rodea a Jesús Malverde y que aún se puede encontrar en algunas bibliotecas es el ensayo titulado *Malverde, un*

bandido generoso (López-Sánchez, 1996), que contiene información relevante y menos difusa que otros dichos más actuales sobre el mito fundacional. De igual forma, en ese texto se elabora una descripción de la que el autor echa mano para referirse a la capilla, a la que llama ermita.

En su descripción, Sergio López-Sánchez explora un lugar todavía en condiciones "humildes", de arquitectura muy rudimentaria tanto por dentro como por fuera. Sin embargo, menciona que ya se encuentran presentes otros santos del panteón católico, entre ellos, imágenes de la Virgen de Guadalupe y de Jesucristo. De igual forma relata que la venta de productos y servicios espirituales se localiza en la parte exterior del local. López-Sánchez (1996) también narra los hechos más recientes, relacionados con la remoción de la cruz de Malverde de su lugar original y la permanencia de la tumba por un tiempo hasta desaparecer finalmente del espacio público.

Las observaciones etnográficas de Arturo Lizárraga (1998), por otro lado, le ayudan a comprender cómo el culto a Jesús Malverde es producto de una "tradición selectiva". Es decir, en él se han depositado tradiciones y símbolos tanto del pasado como del presente, conjuntándose santos oficiales y héroes locales que dan sentido a la realidad en que viven las personas. De esta forma, el investigador explora en las experiencias de las personas entrevistadas qué saben sobre Jesús Malverde. Así, el "ángel de los pobres" (Lizárraga, 1998) se vuelve una categoría necesaria para comprender que Jesús Malverde es considerado hasta esa época como un héroe que buscó entre sus causas garantizar el bienestar de la gente pobre.

Lizárraga no solo explica el mito fundacional, sino que lo cuestiona oponiendo la historia de Jesús Malverde con la de Heraclio Bernal. Asimismo, el investigador afirma que, efectivamente, Jesús Juárez Mazo nació en Las Juntas, Mocorito, el 24 de diciembre de 1870; la narrativa en torno a Malverde se construye de manera selectiva con el paso del tiempo en que la constante, en voz de sus entrevistados, es que "siempre ayudó a los pobres".

Arturo Fabián (2016) estudia el contexto histórico y las condiciones sociales que permitieron la aparición del mito e identidad religiosa de Jesús Malverde. Resalta las políticas económicas desiguales, las injusticias sociales y el sistema político corrupto del porfiriato en Sinaloa, que ayudaron a construir a Malverde como un "bandido social" (Cázares, 2008) y que después se convirtió en una figura importante de la narcocultura.

El autor enfatiza que entender este contexto histórico es esencial para comprender la importancia de Malverde y su veneración contemporánea, además de la constante reinterpretación de su significado que permite su persistencia (Fabián, 2016).

Por otro lado, hay investigadores que sugieren que la presencia de figuras como la de Malverde o la Santa Muerte son indicadores de realidades socioeconómicas estresantes en determinadas regiones del país, así como el intento humano por controlar estas situaciones de incertidumbre (Dahlin, 2011). Es decir, estas devociones son una manifestación de la angustia mucho más presente en los sectores menos privilegiados y desprotegidos. En particular, los corridos dedicados a Malverde, hasta hace unos años, destacaban por ser analogías de leyendas del bandolerismo y de la Revolución mexicana reelaboradas por narcotraficantes (Gudrún-Jónsdóttir, 2006; Flores y González, 2011). Estas analogías –acompañadas de música norteña o banda– se han introducido no únicamente en el gusto del público al que le interesa dicho género musical, sino que también han contribuido a la continuidad de la dicotomía entre lo sacro y lo profano en la que se sostienen estas dos ideas de un bandido generoso y un santo del narcotráfico en un mismo personaje (Gudrún-Jónsdóttir, 2006).

Malverde desde la posmodernidad

Distintos investigadores han observado el fenómeno desde un punto de vista posmoderno en que se localiza a Malverde entre adivinos y lectores de tarot mediatizados, astrólogos y practicantes de medicina alternativa (Hidalgo-Solís, 2007); los medios de comunicación y las nacientes redes sociales, antes que las iglesias o templos, han operado como aparadores que exhiben a estos personajes como soluciones alternativas mágico-religiosas a los problemas de la vida diaria. Cualidades como ser un Robin Hood norteño, combinadas con las del bandolero social, apuntan a reducir los problemas de un público cansado de las injusticias y la desigualdad, lo que hasta cierto punto permite articular una fenomenología de Malverde alimentada por determinada necesidad de creer en un futuro mejor de cara a la abrumadora modernidad (Hidalgo-Solís, 2007).

Son sistemas de creencias y prácticas religiosas y espirituales que operan como soporte ante la realidad, lo que debe ser entendido como la manifestación de un malestar provocado por la modernidad (Hidalgo-Solís, 2007; Oliver, 2012), más que un indicador de pobreza y marginación

entre los adherentes de este y otros cultos. Estos síntomas de malestares sociales –atendidos de forma mágico-religiosa por santos como Malverde o la Santa Muerte–, para la postura posmoderna son una posible explicación del cada vez más prolongado abandono de fieles a la doctrina católica (Degetau, 2009) ante nuevas ofertas en el mercado religioso mexicano.

Dentro de este marco se desarrolla la visión de abordar a Malverde como un "sujeto popular" (Park, 2007; Gómez-Michel, 2009); se parte del estudio de las formas discursivas inscritas en el trabajo de Óscar Liera, *El jinete de la Divina Providencia*, que concentra los discursos encontrados durante dos épocas distintas en la vida del bandido generoso: una que tiene que ver con su obra en vida como bandolero y, la otra, despues de muerto, como un imaginario corporizado que provoca miedo acompañado del terror y la violencia en el metabolismo del poder representado por el narcotráfico, una especie de antihéroe sacralizado popularmente (Park, 2007; Gómez-Michel, 2009).

Iconografía malverdista

Algunos trabajos sobre la iconografía malverdista se han generado a partir de la producción de artículos religiosos y de fotografías, como el estudio dedicado al suplemento fotográfico del libro *Malverde. Exvotos y corridos* de Enrique Flores y Raúl Eduardo González, para analizar las imágenes del culto a Malverde como una forma de testimonio visual (Riobó, 2022). Aquí se utiliza un enfoque semiótico-hermenéutico para estudiar estas fotografías, argumentando que proporcionan información sobre los ciclos históricos del culto, la identidad de sus creyentes y su asociación con actividades criminales.

El análisis revela que las fotografías no solo documentan la diversidad del culto, sino que también cuestionan el papel del investigador como observador pasivo, enfatizando que las imágenes capturan la fluidez y la diversificación del culto, así como las hibridaciones culturales que lo conforman. En última instancia, el artículo subraya el valor de la fotografía documental para captar la complejidad y la evolución de las expresiones religiosas populares, así como la importancia de analizarlas desde una perspectiva no colonialista.

A propósito de los exvotos dedicados a Malverde, se sabe que los localizados en la capilla sirven como testimonio de la fe y gratitud de los devotos por los milagros (Perea, 2020). Estas ofrendas representan un pacto

moral entre el creyente y el santo. Son clave para entender este fenómeno, ya que son representaciones visuales de los milagros concedidos por Malverde. Su estudio revela diferentes representaciones de Malverde, pues a menudo incorporan imágenes de hojas de marihuana, dólares y armas y otros símbolos que reflejan las vidas y preocupaciones de los devotos. Los temas más frecuentes en los exvotos están relacionados con la familia, la salud y el trabajo. La diversidad de tipos de exvoto: pinturas de gran formato, mensajes escritos, fotografías y placas de metal, entre otros, dan fe de los diferentes orígenes socioeconómicos de quienes veneran a Malverde. Además, demuestran la persistencia del imaginario del bandido social, que proporciona un sentido de esperanza y refugio para aquellos que experimentan injusticia e incertidumbre (Perea, 2020).

Conflicto con las autoridades

Algunos estudiosos ven el culto como resultado del sincretismo religioso, especialmente entre grupos marginados, destacando las tensiones entre la Iglesia establecida y las necesidades de las poblaciones subalternas. Por ejemplo, Ida Rodríguez (2003) considera el culto como una ruptura entre la institución eclesiástica y las necesidades de los subalternos, mientras que Jorge Degetau (2009), desde una perspectiva antropológica, interpreta la santificación como un producto sincrético sostenido por grupos marginalizados.

Malverde representa una figura importante en la lucha por tomar un lugar en el espacio sagrado de Culiacán (Price, 2005). Una lucha que refleja conflictos que van más allá de un simple paisaje y se manifiesta como tensión entre los paisajes oficiales y los vernáculos, entendidos los segundos como los marginales que no forman parte de los primeros pero buscan un lugar propio. En ese sentido, dentro de la capilla, Malverde constituye un significante vacío, que produce una infinidad de significados alimentados por distintas narrativas en torno al personaje (2005).

Una parte significativa de la literatura asocia el culto con la expansión del narcotráfico en el norte de México, considerándolo un producto simbólico de la narcocultura relacionado con la expansión del poder entre los narcotraficantes (Sánchez, 2009); también se argumenta que el culto es inseparable del narcotráfico, que ha moldeado sus símbolos y rituales (Cantarell, 2002). Anajilda Mondaca (2014) ve a Malverde como un símbolo de poder más que de religiosidad popular, ligado a la estética del narco y utilizado por grupos armados ilegales. Asimismo, aunque se reconoce el

papel del narcotráfico, también destaca la presencia de otros creyentes de grupos subalternos (Fernández-Velásquez, 2010).

Por otro lado, algunos estudios vinculan a Malverde con la migración indocumentada y los símbolos de identidad entre los mexicanos que viven fuera del país. Su figura es representada como un símbolo nacional para los inmigrantes, que proporciona protección y un sentido de identidad regional (Arias y Durand, 2009). Sin embargo, la asociación de Malverde con la delincuencia, al referirse a un narcoculto perteneciente a la narcocultura mexicana, no ha sido del todo bien recibida en Estados Unidos (Zebert, 2016), ya que las autoridades migratorias lo encuentran como un elemento de prueba para asegurar que el dueño de los objetos de culto es alguien relacionado al narcotráfico, para así ser detenido, enjuiciado y, en algunos casos, hasta deportado.

Kristín Gudrún-Jónsdóttir (2006; 2014) utiliza el concepto de subalternidad para analizar el culto como un sistema de creencias fuera de la Iglesia oficial, destacando la importancia de la música, la mezcla de lo sagrado y lo profano, así como el papel de los rituales. Para ello profundiza en obras literarias que han tomado la figura de Malverde como tema de ficción, tales como la mencionada obra de teatro *El jinete de la Divina Providencia* y la novela *Jesús Malverde. El santo popular de Sinaloa* de Manuel Esquivel (2015).

Respecto a los devotos y el turismo religioso que circulan durante su aniversario luctuoso, se ha encontrado que el fenómeno está motivado principalmente por razones religiosas que atraen a visitantes locales, nacionales e internacionales que conviven entre símbolos de la narcocultura, lo que también vincula al sitio con el turismo oscuro (Guzmán y Flores, 2023). Los eventos observados por Sandra Guzmán y Silvestre Flores (2023) incluyeron presentaciones musicales, consumo de alcohol y venta de suvenires con imágenes de Malverde. Mencionan también que los visitantes provenían de diversos lugares, incluyendo otros estados de México y Estados Unidos. El ritual incluyó bañar la estatua de Malverde en alcohol. La peregrinación para honrar al santo es un elemento significativo de la visita, mientras que la conexión con la narcocultura representa el lado más oscuro del sitio. El sitio sirve como un espacio para la devoción personal y tiene vínculos con el mundo del crimen (Guzmán y Flores, 2023).

Los cultos dedicados a la Santa Muerte, Jesús Malverde y el Angelito Negro ofrecen a sus seguidores formas de identidad, protección y supervi-

vencia en contextos marcados por la violencia y la marginación (Gaytán y Valtierra, 2023). Aquí los tatuajes son un elemento crucial en la identidad y compromiso de los devotos de la Santa Muerte. Estas marcas visibles sellan el pacto con la deidad y refuerzan la pertenencia a la comunidad. Aunque percibidos como un estigma por los ajenos al culto, los tatuajes son símbolos de protección y fidelidad. En contraste, Felipe Gaytán y Jorge Valtierra (2023) afirman que los seguidores de Jesús Malverde no recurren a los tatuajes, sino que utilizan objetos como medallas o collares. Los devotos del Angelito Negro practican la autolaceración como sacrificio y conexión con lo sobrenatural. Estas prácticas divergentes muestran la variedad de maneras en que los cultos manejan simbólicamente el miedo y la incertidumbre generados por la violencia.

Como se muestra en este apartado, el fenómeno religioso de Malverde se ha abordado desde distintos enfoques, poniendo énfasis en la diversidad de elementos que lo enmarcan y lo contextualizan como el ánima de un bandido generoso y como el santo del narcotráfico. Ha sido ampliamente discutido el mito fundacional que se origina con la trágica muerte de Jesús Malverde. De igual forma, es evidente el interés por caracterizar a sus devotos, los sistemas de creencias y prácticas religiosas que han derivado del culto al ánima. El estudio de la música y la literatura no solo se ha sostenido, sino que se alimenta continuamente de nuevos productos culturales como narcoseries y evocaciones "tumbadas".

En particular, el estudio de lo material y lo simbólico enmarcado en exvotos, tatuajes, prendas y accesorios de vestir, objetos rituales, etc., es materia de este ensayo fotográfico, pues se pretende contribuir al desarrollo del inventario de estos bienes de salvación que son producidos tanto por la familia malverdista como por los propios devotos. En este sentido, se ofrece una actualización tanto de la literatura generada durante los últimos cinco años, así como una actualización de "bienes de salvación" observados durante la visita a la capilla en 2024.

Metodología

Producción y consumo de bienes de salvación populares

Como se mencionó, la materia prima de este ensayo son los bienes de salvación que se generan en torno al culto a Jesús Malverde. Es por ello que hablar del mercado religioso mexicano implica reconocer la gran di-

versidad de denominaciones que día a día generan estrategias de mercadotecnia para atraer a los creyentes mexicanos a sus iglesias. No está de más recordar que con la reforma realizada a la Constitución mexicana y sus respectivas leyes, a principios de la década de los noventa del siglo pasado, México se volvió un país liberal, incluso en términos de reconocer la libertad de culto y no ser más un país monopólicamente católico y guadalupano. Con ello se reconocen legalmente y se regulan distintas iglesias desde el Estado, garantizando la libertad de los mexicanos de escoger entre diferentes denominaciones la más adecuada a sus necesidades espirituales y a su fe.

La teoría sociológica de la religión sobre las economías religiosas (Finke, 1988; Frigerio, 1995) señala que en una sociedad moderna, en la que la libertad religiosa está garantizada por ley y legitimada por el Estado, es que se puede desarrollar una relación económica de oferta-demanda entre las distintas iglesias y la sociedad. Este enfoque se limita a ver, desde lo económico, a las iglesias como productoras de bienes de salvación, acordes a las necesidades de los grupos sociales que conforman el mercado religioso (Stark y Finke, 2003; Finke, 2004). De esta manera, se entiende que históricamente han venido compitiendo algunas iglesias norteamericanas con otras por establecer una relación productor-consumidor con la sociedad, por medio del mercado de bienes de salvación en Estados Unidos (Finke, 1992).

Respecto a la religiosidad popular (De la Torre, 2016), es necesario señalar que, gran parte de las veces, no se sostiene de una institución eclesial o iglesia alguna, sino de formas de organización social y comunitaria dentro de la que suele hallarse, subordinada, la estructura de determinada iglesia. Esta situación vuelve complejo el enfoque económico, ya que los consumidores en la religiosidad popular también suelen contribuir en la producción de bienes de salvación; las formas de organización suelen ser de tipo más emergente (Fabián, 2019); y la legitimidad suele ser otorgada por la sociedad en lugar de instituciones como el Estado. Sin embargo, estos sistemas de creencias van a estar alimentados por determinadas "enseñanzas nucleares" (Finke, 2004), en especial las católicas.

Tanto las tradiciones heredadas, principalmente del catolicismo guadalupano, como las innovaciones producidas dentro de los marcos socioculturales propios del noroeste mexicano, conforman este tipo de enseñanzas nucleares religiosas y morales en torno a Jesús Malverde y su

culto (Fabián, 2016; 2019). De esta forma no es difícil comprender que en una celebración religiosa, como una fiesta patronal, lo social y lo religioso converjan dentro de los marcos de lo sagrado y lo profano.

Como se señaló, en su etapa de consolidación, en el culto a Malverde se fue conformando una pequeña forma de organización que hasta el día de hoy permanece administrando tanto la capilla como los bienes de salvación. La "familia malverdista", como suelen autodenominarse, es la "institución" que produce y oferta (y al mismo tiempo consume) los bienes de salvación malverdistas (*supply-side*) que en su mayoría pueden ser observados durante la celebración religiosa o fiesta patronal que se lleva a cabo cada 3 de mayo en la capilla de Culiacán (Fabián, 2019).

Observación participante y herramientas cognitivas

Con el basamento teórico-conceptual presentado se buscó profundizar en la circulación de bienes de salvación relacionados con el culto a Malverde. Ahora bien, la presencia o ausencia de estos bienes, así como el aumento o disminución en la producción de los mismos define el estado actual del culto; por este motivo, es necesario elaborar registros de estos a fin de conocer sus procesos de transformación, cambio, etc. La "mirada antropológica", propia de la antropología mexicana, contiene un abanico impresionante de métodos, herramientas y técnicas de recolección y análisis de la información obtenida en festividades religiosas, carnavales, fiestas patronales, rituales funerarios, etc., y es un pilar de este ensayo.

El trabajo etnográfico de observación participante permite incorporar herramientas audiovisuales para auxiliar los registros de lo observado en campo. De tal forma que el uso de la fotografía resulta de gran utilidad al momento de recolectar información para ser analizada posteriormente. Sin embargo, es necesario comprender que la mirada antropológica en general y la observación participante en particular no se refieren solo al uso de un conjunto de métodos etnográficos de recolección de información en campo, sino a la utilización de uno mismo como herramienta "primaria" para comprender las realidades sociales, los comportamientos y los significados dentro de sus propios contextos.

Se parte de la etnografía visual como método, ya que implica el uso de la fotografía para estudiar las configuraciones sociales y obtener una distancia crítica de la actividad etnográfica en el campo religioso, debido a que permite materializar las formas visibles del culto en un determina-

do contexto espacio-temporal (Chatagny, 2021). Tanto la recolección y el procesamiento de los datos visuales debe considerar las razones detrás de la posición y el punto de vista del investigador cuando se tomó la fotografía. Por ello, los datos fotográficos son un constructo del investigador y deben ser parte de un marco analítico; el conocimiento almacenado en la fotografía es específico y vuelve visibles aquellos elementos de una situación que ya estaban allí, pero que no se advirtieron durante la visita en campo (2021). Así pues, observar no únicamente implica mirar a través del lente fotográfico: es preciso comprender que la observación se encuentra desde el orden natural como una habilidad humana inherente para percibir el mundo usando los sentidos desde que nacemos. En este orden, observar implica experimentar y descubrir el entorno impulsado por la curiosidad, sin necesidad de herramientas o capacitación específicas (Quintana, 2021).

Por el contrario, la observación científica es un proceso sistemático, intencional y planificado que se utiliza para comprender los fenómenos, entre los que se ubican los fenómenos sociales. Es un componente clave del método científico, que requiere un objetivo claro, una planificación cuidadosa y una recopilación de datos estructurada (Quintana, 2021). Las herramientas e instrumentos apoyan y registran las observaciones, mientras que los datos se analizan e interpretan para sacar conclusiones. La observación participante es una técnica fundamental en la investigación cualitativa, sobre todo en la etnografía, en la que el investigador se integra en el grupo estudiado para comprender sus dinámicas de forma holística. Para facilitar este proceso, los investigadores desarrollan y emplean diversas herramientas que les permiten recopilar y analizar la información recolectada en el campo de manera más efectiva.

La observación participante –como toda observación científica– debe tener claro el propósito de la intervención del investigador, por lo que se requiere que se apoye en los objetivos de la misma. Este proceso facilitará la identificación y selección de comportamientos específicos durante la estancia en campo. El diseño de herramientas propias de los estudios cualitativos, tales como listas de verificación o escalas de calificación, es fundamental para ayudar en la recopilación de datos (Quintana, 2021). Sin embargo, al hacer observación participante fotográfica, un investigador debe considerar varias herramientas y habilidades cognitivas (Andrango *et al.*, 2020) porque mejoran la capacidad para recopilar datos significativos e interpretar los fenómenos sociales con precisión, además de que tienen

el potencial de mejorar las habilidades de observación visual necesarias para la observación participante.

1) Herramientas cognitivas visuales: durante la observación participante fotográfica, las herramientas visuales como los mapas mentales y los mapas conceptuales pueden ayudar a los investigadores a organizar los pensamientos iniciales y la comprensión del entorno que se está fotografiando. Estas herramientas pueden evolucionar a medida que avanza la observación al representar visualmente las conexiones entre diferentes aspectos del estudio, tales como relaciones entre individuos, temas recurrentes, configuraciones espaciales o eventos claves, facilitando así la selección de sujetos, la composición de tomas y la identificación de elementos visuales significativos dentro del encuadre. La creación de bocetos y diagramas del entorno puede mejorar la comprensión de las relaciones espaciales e informar las elecciones fotográficas.

En este sentido, en el caso del fenómeno observado en este trabajo, las visitas previas a la capilla y el regreso constante a ediciones anteriores del aniversario y la posada permiten una previsualización del desarrollo de rutas, movimientos y descansos que se llevan a cabo durante la celebración de la fiesta. Esto facilita la capacidad de estructurar y ordenar los espacios que ocupan tanto los adherentes como las imágenes religiosas a lo largo de la festividad.

2) Herramientas cognitivas de organización (organizadores gráficos): se pueden utilizar organizadores gráficos o técnicas de estudio de la gramática visual de la imagen para establecer relaciones visuales, a fin de estructurar con mayor facilidad las notas de campo, vinculándolas a fotografías específicas e identificando conceptos claves, relaciones y secuencias de eventos capturados en las imágenes. De igual forma, las líneas de tiempo ayudan a trazar la cronología de los eventos fotografiados, mientras que los diagramas de causa y efecto sirven para analizar los factores que contribuyen al fenómeno religioso documentado en las imágenes. Los sistemas de categorización son útiles para clasificar las fotos según temas, sujetos o técnicas de composición. Estos sistemas se pueden crear prestando atención a las interacciones entre las personas, el proceder de sus acciones y creencias, así como sus propias interrogantes y normativas.

3) Herramientas cognitivas de inferencia: se pueden utilizar situaciones de resolución de problemas (SRP) para analizar interacciones complejas o eventos inesperados encontrados al tomar fotografías. Son herramientas

que activan y focalizan el pensamiento para la expansión y contracción de las ideas, su organización, la toma de decisiones, la clarificación de argumentos y el desarrollo de la creatividad (Andrango *et al.*, 2020). De esta forma, los investigadores pueden explorar diferentes interpretaciones de las fotografías, considerar puntos de vista alternativos y tomar decisiones informadas sobre qué imágenes capturar y cómo enmarcarlas.

Para el presente trabajo, el desarrollo de dichas herramientas cognitivas ha permitido la elaboración propia del apartado fotográfico de este ensayo. El proceso de producción fotográfica dependió de ellas, lo que contribuyó a mejorar la composición de las fotografías, a definir las series de fotografías por medio de los sistemas de categorización y a resolver problemas a partir de la creatividad. Es importante recalcar que no solo es la acción de documentar lo observado, sino la acción de registrar y comunicar lo observado al mismo tiempo.

Emplear la mirada o el ojo fotográfico, como se dice coloquialmente, para usar la cámara fotográfica y generar registros de tipo comunicativo es utilizar estas herramientas a lo largo de un proceso de producción visual, que va desde la preparación de los ajustes de la cámara y el tipo de lente que se usará, hasta las condiciones de luz al momento de tomar una fotografía. En este sentido, el desarrollo del ojo fotográfico corresponde al desarrollo de habilidades de la cognición relacionadas con el propio ojo humano y con los respectivos procesos cognitivos y mentales que nos permiten presionar el disparador.

Desde esta perspectiva se reconoce que las observaciones del investigador se filtran a través de experiencias, creencias y conocimientos individuales. Este tipo de observación cognitiva también reconoce que la historia personal, las emociones y los sesgos influyen en lo que se observa y cómo se interpreta. Los individuos solo pueden ver y observar lo que han construido "dentro" de sí mismos (Andrango *et al.*, 2020); por lo tanto, los observadores deben ser conscientes de sus prejuicios y de cómo podrían afectar sus percepciones.

Con lo anterior se quiere recalcar que la observación participante no es únicamente una herramienta auxiliar de la investigación cualitativa, en la que se depositan los residuos de las entrevistas y lo observado a simple vista. Por el contrario, por medio de esta técnica respaldada por herramientas y técnicas de la fotografía y herramientas cognitivas propias del ser humano es que se fundamentan las observaciones realizadas en cam-

po, en lo que se refiere a este ensayo fotográfico, a fin de contribuir al estudio e inventario de bienes de salvación malverdistas.

Dicho lo anterior, la siguiente sección se alimenta de los resultados obtenidos durante el trabajo de campo, principalmente en los aniversarios de la muerte de Jesús Malverde. Aquí se presenta una parte sustancial de su análisis, mientras que la otra se encuentra en el ensayo fotográfico del que se desprende este documento. En ese sentido, las referencias a las fotografías encontradas en este apartado corresponden al estudio de las imágenes dentro del apartado fotográfico de este trabajo.

Los bienes de salvación malverdista

La fiesta patronal de Jesús Malverde es el escenario ideal para llevar a cabo una constante revisión de los bienes de salvación presentes en las creencias y prácticas malverdistas. Las tradiciones e innovaciones contenidas en las enseñanzas nucleares malverdistas son expuestas y puestas en práctica durante la celebración del 3 de mayo de cada año. Este ensayo destaca lo observado durante la celebración de 2024.

Cabe señalar que he visitado constantemente la capilla desde el año 2015, a excepción de los años que duró el confinamiento provocado por la pandemia de covid-19. Para este ensayo se dio seguimiento a diversas categorías o tipos de bienes como las réplicas de la imagen, en especial el busto de Malverde. También se observó a los cargueros de dichas imágenes que acompañan a Malverde durante su recorrido en procesión. Los tatuajes son un elemento que comienza a perfilarse como tradición, ya que es normal ver en la festividad, sobre todo durante la procesión, que las personas se quitan la camiseta para mostrar su tatuaje de Malverde.

Tradiciones de la fe malverdista

Algunas de las tradiciones asociadas al culto a Malverde, como la fiesta misma que es un bien que ya ha sido descrito en diferentes ocasiones, son costumbres católicas o enseñanzas nucleares que provienen de la fe católica y se reproducen y resignifican dentro del culto a Malverde. Al día de hoy este hecho sigue siendo representado como una manifestación de la cultura malverdista. Durante la celebración se continúan llevando piedras al altar principal de la capilla, en algunas se puede leer la petición y la manda a la que se comprometen. Sin embargo, esta práctica está cada vez más en desuso, y ahora son las veladoras y los exvotos los que llegan

en grandes cantidades, para cumplir con el mismo propósito, aunque de forma un poco más rentablemente cristiana.

A lo largo del tiempo el rostro de Malverde ha tenido diversos cambios como objeto de adoración. Recordemos que en los primeros años el ánima, fantasma o espíritu, es decir, una figura inanimada, era Malverde y lo material era su tumba de piedras y su cruz de vigas del ferrocarril, los que sí eran objetos animados, palpables y observables. Como es sabido, el busto de este santo es la representación actual; desde hace cerca de cuatro décadas fue caracterizado por un artista y es la que se considera la imagen original de Malverde.

La cruz de Malverde (véase imagen 1) que se escucha mencionar en alabanzas y corridos se mantiene presente a la entrada del nicho donde descansa el busto original del bandido generoso. Tanto en ese nicho como en los que se encuentran en los laterales de la capilla se aprecian distintas réplicas artesanales del personaje, algunas rodeadas de figuras de la Virgen de Guadalupe, Jesucristo, san Judas Tadeo y la Santa Muerte, principalmente (véase imagen 3). La asociación de este con los demás santos católicos encargados de cuidar y proteger a sus devotos es una tradición legitimadora de la espiritualidad católica, ya que se observa que es un miembro del panteón de la devoción de personas que buscan depositar una veladora en el nicho.

Consagrar las imágenes de Malverde derramando licor sobre sus cabezas (véanse imágenes 11 a 14) es una práctica que ha permanecido como tradición durante la procesión, en un primer momento exclusiva de los miembros de la capilla, pero que hoy se lleva a cabo colectivamente. Esta acción y otras que involucran bebidas embriagantes o psicoactivos se generan a partir de representaciones sincréticas llevadas de otras tradiciones al catolicismo. En la fiesta de Malverde, además de derramar bebidas sobre el santo, las botellas de licor se comparten entre devotos a fin de embriagarse y, en menor medida, hay quienes consumen cannabis cerca de la imagen principal durante la procesión.

En relación con los cargueros, se pudo observar una representación de aproximadamente un metro de tamaño de la figura del bandido generoso montando su caballo (véase imagen 4), la que a su vez se encuentra sobre una estructura metálica que permite que sea cargada sobre los hombros. Otros cargueros, durante esta fecha, sacan de sus capillas personales o familiares sus propias imágenes de Malverde y las llevan para acompañar

a la imagen del nicho principal durante la procesión, ya sea montando su imagen sobre la misma camioneta o caminando en procesión al lado de ella (véase imagen 10).

Una tradición que se observa desde la visita realizada en 2015 y se mantiene constante durante la procesión está relacionada con la exposición de los tatuajes del rostro de Malverde. Es natural ver a devotos que durante la procesión exponen los tatuajes en sus espaldas, pecho, hombros, entre otras partes del cuerpo (véanse imágenes 6 al 10). En 2024 fue notable y novedosa la presencia del bandido generoso en antebrazos, manos o piernas, además de estar cada vez más estilizados y acompañados de otros santos católicos (véase imagen 6).

El estilo de vestir "buchón" es parte de la caracterización de algunos adherentes. Tanto los encargados de la capilla como otros devotos y comerciantes han tratado de mantener la imagen de Malverde presente, tanto en prendas como accesorios de vestir (véase imagen 5). La música de banda es otro elemento que se manifiesta durante la procesión. Es sabido que a Malverde le gustan los corridos, por lo que suelen interpretarse algunos en los que se glorifican a personajes señalados como el "patrón", cuyas acciones de bandolerismo han sido similares a las de su santo. Otros géneros musicales han transitado en años anteriores; sin embargo, tras la pandemia y los hechos violentos que han ocurrido durante los últimos años en la ciudad, es notoria la ausencia de distintos actores.

Imagen 1. La Santa Cruz de Malverde

Imagen 2. Las imágenes de Malverde

Imagen 3. Las imágenes de Malverde II

Imagen 4. El carguero del jinete de la Divina Providencia

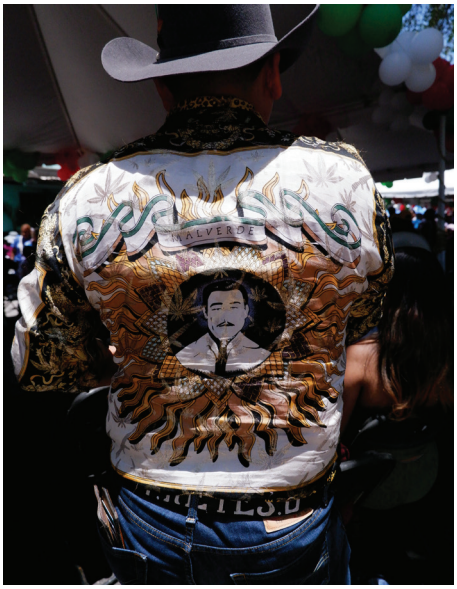
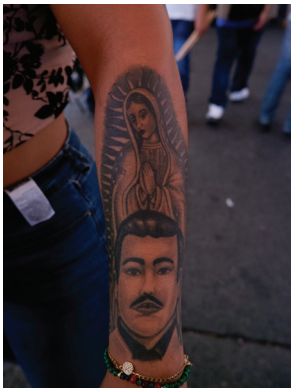
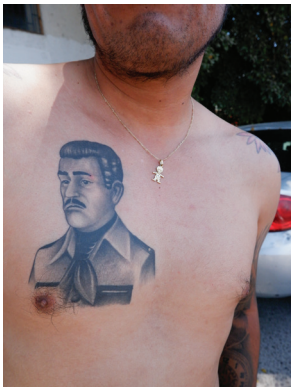
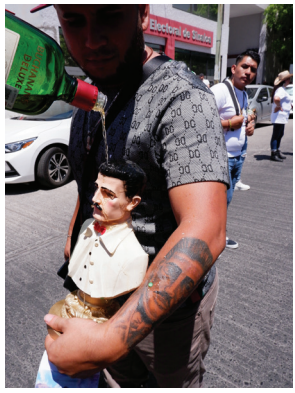


Imagen 5. Moda malverdista



Imágenes 6, 7, 8. Tatuajes





Imágenes 9 y 10. Tatuajes

Imágenes 11, 12, 13 y 14. Consagraciones

Innovaciones

En la visita de 2024, pude documentar a dos personas que decidieron hacer penitencia andando de rodillas detrás de la imagen principal durante el recorrido (véanse imágenes 15 a 17). Este fue un hecho inusual, ya que requiere de cuidados especiales debido al intenso calor de Culiacán. No obstante, esta tradición que se puede observar con mayor frecuencia en el guadalupanismo que en el malverdismo tiene resonancia similar a partir

Imágenes 15, 16 y 17. La penitencia

de una base común que es el catolicismo popular. "Caminar" de rodillas es considerado un acto de fe popular que involucra la genuflexión y la penitencia, dos prácticas espirituales católicas, llevadas al extremo.

El nivel de complejidad de realizar dicha penitencia se incrementa cuando al hecho de caminar de rodillas se le agregan factores como el calor extremo del trópico, el concreto ardiente a medio día y la falta de experiencia por parte de los penitentes para llevar a cabo prácticas espirituales de este tipo; sin embargo, es una práctica innovadora dentro del malverdismo, ya que anteriormente los penitentes eran quienes tenían que cumplir la manda de llevar de forma visible un tatuaje corporal del santo.

Desde hace varios años, la joyería, los escapularios y demás parafernalia religiosa han sido los elementos que decoran la parte delantera de la camioneta que conduce la procesión, la que es sacralizada al bañarla con whisky o tequila; sin embargo, una innovación reciente tiene que ver con la cada vez mayor presencia de la religión yoruba dentro de los marcos de la "narcocultura". Malverde no ha sido la excepción y en la fiesta es evidente la presencia material de elementos como collares o representaciones e intervenciones sobre la imagen del santo como pintar su ropa de siete colores/potencias (véanse imágenes 18 a 21).

Finalmente, deseo destacar dos elementos que considero relevantes. El primero tiene que ver con la tolerancia y el respeto hacia este tipo de cultos populares por parte de la sociedad. A diferencia de hace algunos años en que ser malverdista estaba penado por las leyes norteamericanas (Zebert, 2016) y criminalizada tanto por autoridades como por la sociedad mexicana, este cambio queda reflejado en distintas representaciones culturales dentro de la fiesta, pero destaca en particular la práctica de hacerse tatuajes como manda o penitencia. En observaciones recientes, pude notar que los devotos ya no realizan sus tatuajes en partes ocultas de sus cuerpos, pues muchos de ellos se tatúan la imagen en el brazo o en el antebrazo, y llevan diseños mejor elaborados y más decorados (véanse imágenes 6 a 8).

El otro aspecto que destaca se desprende de la categoría de género. Es notable la presencia de devotas así como la producción de bienes de salvación destinados a este sector. Si bien es cierto que la figura de Malverde se ha descrito como masculina, emulando la imagen de personajes que destacaron por su apariencia de "macho mexicano", también es cierto que a lo largo de estos años ha pasado por distintas intervenciones realizadas tanto por devotos como por comerciantes. En recientes observaciones, noté que comienza a destacar la imagen con pestañas postizas, también le han puesto ojos azules y rubor en los pómulos y le han pintado los labios (véase imagen 21).

Igualmente se pudo observar a una carguera con su versión *amigurumi* de Malverde (véase imagen 22), lo cual entrecruza modas y tendencias de distintas culturas populares globales con la religiosidad popular mexicana. Lo mismo va en el sentido de la tradición de hacerse tatuajes para pagar mandas. En estas últimas observaciones no solo son cada vez más mujeres (véanse imágenes 6, 7, 14 y 17) quienes llevan tatuajes del rostro del santo, sino que los tienen en partes visibles de su cuerpo. Es importante hacer

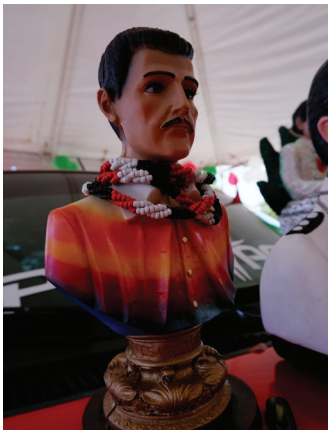
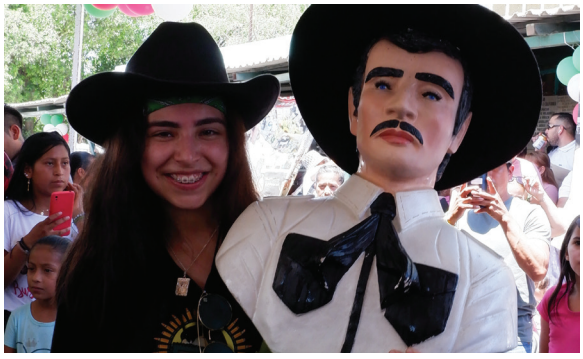


Imagen 18. Malverde de las siete potencias

Imagen 19. Malverde Yoruba



Imágenes 20 y 21. El busto y los cargueros de Malverde

Imagen 22. *Amigurumi* malverdista

Imagen 23. Objetos de fiesta y carnaval malverdista

este señalamiento sobre la categoría femenina no por su mayor o menor participación en la fiesta en comparación con un antes y un después o con la cantidad de hombres que asisten, sino debido a los bienes de salvación que son introducidos por ellas y para ellas en relación con la fe malverdista, por lo que considero relevante darle seguimiento a esta cuestión.

Reflexiones finales

Conocer cómo se mantienen vigentes los cultos populares, así como las prácticas y creencias que se generan en su interior es una tarea necesaria para comprender al campo o mercado religioso mexicano. En este ensayo fotográfico se buscó conocer cómo es la dinámica de los bienes de salvación populares, tanto en términos de tradiciones como de innovaciones, que se encuentran presentes durante la celebración de la festividad a Jesús Malverde en Culiacán, a fin de comprender cómo la oferta de bienes de salvación populares se mantiene dinámica entre lo tradicional y lo innovador, y de esta forma su culto se mantiene vigente.

En dicha búsqueda se pudieron documentar distintos bienes de salvación, determinadas prácticas innovadoras y algunas otras provenientes tanto de la tradición católica como de otros sistemas de creencias. Con respecto a las segundas, las tradiciones, al menos las presentes durante la festividad, están cada vez más enmarcadas dentro de un ámbito de tolerancia y respeto con el entorno. En este sentido, mantenerse dentro del orden y la norma establecidos por el catolicismo popular es un factor preponderante respecto al desarrollo de prácticas que se han mantenido constantes durante los últimos años, como realizarse tatuajes como mandamiento. Es decir, el catolicismo como base popular contribuye a la legitimidad social y regulador de determinados bienes de salvación.

La procesión, durante la celebración del 3 de mayo, se mantiene como la principal práctica religiosa generadora de bienes de salvación populares; ahí se da la concentración de imágenes de altares personales y familiares, así como de sus cargueros que se unen al recorrido. Dentro de dicha tradición se encontraron innovaciones en distintas figuras que llevaban los cargueros. En particular destacan las innovaciones relacionadas con la religión yoruba como colgar collares de Elegguá al santo o pintar su indumentaria de los colores de las siete potencias o deidades del panteón yoruba. En ese sentido, también destaca el cada vez más constante uso de pestañas postizas en los ojos de algunas figuras del santo o rubor en sus mejillas.

Tradiciones como la práctica espiritual de hacerse tatuajes como manda no solo se han mantenido vigentes, sino que se han desarrollado como una práctica aceptable socialmente entre hombres y mujeres devotos a Malverde. Dentro de esta tradición también se encuentran elementos innovadores tanto en cuestiones de diseños como en las partes del cuerpo donde se realizan, principalmente en lugares cada vez más visibles y tolerables a la vista de las demás personas, incluso ya sin el temor de ser detenidos por las autoridades por el simple hecho de tener tatuado a Malverde.

Es necesario recordar que en la religiosidad popular la producción de bienes de salvación y su consumo no dependen solo de las instituciones religiosas, sino de los propios participantes, lo que incluye a las mujeres dentro del malverdismo. Esto ocurre no a partir de sus atributos dentro de la narcocultura, sino por medio de la producción-consumo de bienes de salvación populares manifiestos en algunas de las fotografías de este ensayo. Hoy en día es claro que su papel se encuentra en un nivel superficial como para ser observado como categoría de análisis, por lo que habrá que profundizar en las necesidades espirituales de las personas que incentiven la creación de este tipo de bienes, entre otras fuentes de información, por medio de futuros análisis del sistema malverdista de producción de bienes de salvación.

Bibliografía

Andrango-Toaquiza, María Fernanda; Lourdes Carmen Guanoluisa-Toapanta, Aída Marina Cañar-Chasi y Edwin Orlando Muso Lema (2020). "La implementación de herramientas cognitivas en la educación general básica y educación básica superior", *Ciencias de la Educación*, vol. 6, núm. 4, pp. 1267-1278. http://dx.doi.org/10.23857/dc.v6i4.1535

Arias, Patricia y Jorge Durand (2009). "Migraciones y devociones transfronterizas", *Revista Migración y Desarrollo*, núm. 12, pp. 5-26. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-75992009000100001&script=sci_abstract

Cantarell, Melvin (2002). *Malverde y Bernal, el santo y el héroe en la historia de la violencia, criminalidad y narcotráfico en el noroeste de México*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Chatagny, Guillaume (2021). Experiencing a Mosque through Photography: Islam as an Ordinary Religion, *Visual Ethnography*, vol. 10, núm. 2, pp. 31-48. http://dx.doi.org/10.12835/ve2019.1-0161

Cortés Aguilar, Stephanie y Yollolxochitl Mancillas López (2007). "Religiosidad popular. Canonización popular y culto a Jesús Malverde en Culiacán, Sinaloa". Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Cázares, Pedro (2008). "Bandolerismo y politización en la serranía de Sinaloa y Durango, 1879-1888". Tesis de maestría. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Córdova, Nery. (2011). *La narcocultura: simbología de la transgresión, el poder y la muerte; Sinaloa y la "leyenda negra"*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Dahlin-Morfoot, Miranda (2011). "Socio-Economic Indicators and Patron Saints of the Underrepresented: An Analysis of Santa Muerte and Jesus Malverde in Mexico", *Journal of the Manitoba Anthropology Students' Association*, núm. 29, pp. 1-7.

Degetau, Jorge (2009). "Malverde y la Santísima: cultos y credos en el México posmoderno", *Metapolítica*, núm. 67, pp. 20-24.

De la Torre, Renée (2001). "Religiosidades populares como anclajes locales de los imaginarios globales", *Metapolítica*, núm. 5, pp. 98-117. https://www.academia.edu/57209765/Religiosidad_popular_Anclajes_locales_de_los_imaginarios_globales

— (2013). "La religiosidad popular", *Punto Urbe*, núm. 12, pp. 2-20. https://doi.org/10.4000/pontourbe.581

— (2016). "Ultra-baroque Catholicism: Multiplied Images and Decentered Religious Symbols", *Social Compass*, vol. 63, núm. 2, pp. 1-16. https://doi.org/10.1177/0037768616629299

Fabián, J. Arturo (2016). "Preservación y renovación de festividades en la religiosidad popular: La familia malverdista". Tesis de maestría. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

— (2019). "Organizaciones religiosas emergentes: la familia malverdista", *Ra Ximhai*. Sinaloa: Universidad Autónoma Indígena de México, vol. 14, núm. 1, pp. 41-61. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6906390

Fernández-Velásquez, Juan Antonio (2010). "Breve historia social del narcotráfico en Sinaloa", *Revista Digital Universitaria*, vol. 11, núm 8,

pp. 1-13. https://www.revista.unam.mx/vol.11/num8/art82/art82.pdf

Finke, Roger (1988). "Religious Economies and Sacred Canopies: Religious Mobilization in American Cities", *American Sociological Review*, vol. 5, núm. 2, pp. 41-49. https://doi.org/10.2307/2095731

— (1992). *The Churching of America, 1776–1990: Winners and Losers in our Religious Economy*. Londres: Rutgers University Press.

— (2004). "Innovative Returns to Tradition: Using Core Teachings as the Foundation for Innovative Accommodation", *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 43, núm. 1, pp. 19-34. https://doi.org/10.1111/j.1468-5906.2004.00215.x

Flores, Enrique y Raúl González (2011). *Malverde. Exvotos y corridos*. México: UNAM.

Frigerio, Alejandro (1995). "'Secularización' y nuevos movimientos religiosos", *Lecturas Sociales y Económicas*, vol. 2, núm. 7, pp. 43-48.

Gaytán Alcalá, Felipe y Jorge Valtierra Zamudio (2023). "Acto icónico de los ángeles marginales. Cultos religiosos y violencia en México en perspectiva comparada: Santa Muerte, Angelito Negro y Jesús Malverde", en Ángel A. Gutiérrez Portillo (ed.). *Pesquisas sobre religión: Pensamientos, reflexiones y conceptos*. Villahermosa: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

Gómez-Michel, Gerardo (2009). "Jesús Malverde: un santo maldito en los límites de la modernidad", *Webzine Translatina*, núm. 8, pp. 133-139. https://www.academia.edu/898949/Jes%C3%BAs_Malverde_un_santo_maldito_en_los_l%C3%ADmites_de_la_modernidad

Gudrún-Jónsdóttir, Kristín (2006). "De bandolero a ejemplo moral: los corridos sobre Jesús Malverde, el santo amante de la música", *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 25, núm. 25, pp. 25-48.

— (2014). *Bandoleros santificados: las devociones a Jesús Malverde y Pancho Villa*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

Guzmán, Sandra Zulema y Silvestre Flores (2023). "Visita a la capilla de Jesús Malverde: entre lo oscuro, lo religioso y lo turístico", *Dimensiones Turísticas*, núm. 7. https://doi.org/10.47557/PZOH1175

Hidalgo-Solís, Marcela (2007). "Aproximaciones desde la (post)modernidad a la fenomenología de Malverde, el santo de los traficantes", *Humanitas*, vol. 4, núm. 4, pp. 19-37. https://biblat.unam.mx/hevila/HumanitasRevistadeinvestigacion/2007/vol4/no4/2.pdf

Lazcano Ochoa, Manuel y Nery Córdova (2002). *Una vida en la vida sinaloense*. Los Mochis: Universidad Autónoma de Occidente.

Lizárraga, Arturo (1998). "Jesús Malverde: el ángel de los pobres", *Arenas*, núm. 1. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

López Sánchez, Sergio (1996). "Malverde, un bandido generoso", *Fronteras*, vol. 1, núm. 2, pp. 32-40.

Mondaca, Anajilda (2014). "Narrativa de la narcocultura: estética y consumo", *Revista Ciencia desde Occidente*, vol. 1, núm. 2, pp. 29-38. https://biblat.unam.mx/hevila/CienciadesdeelOccidente/2014/vol1/no2/4.pdf

Óliver, Felipe (2012). "Sobre Malverde, el narcocorrido y la 'ciudad narcotizada'", *Isla Flotante*, vol. IV, núm. 4, pp. 89-97. https://bibliotecadigital.academia.cl/server/api/core/bitstreams/c2e5b6d7-58c9-48cb-979c-a4b29ed93a5a/content

Park, Jungwon (2007). "Sujeto popular entre el bien y el mal: imágenes dialécticas de Jesús Malverde", *Revista de Crítica Literaria y de Cultura*. Pittsburg: Universidad de Pittsburg, núm. 17. https://www.lehman.edu/media/Ciberletras/documents/ISSUE-17.pdf

Perea, Diana (2020). "Jesús Malverde: el imaginario colectivo del bandido social y los exvotos en su capilla, 1909-2019", *Revista Escripta*, vol. 2, núm. 4, pp. 42-68. https://revistas.uas.edu.mx/index.php/Escripta/article/view/197

Price, Patricia (2005). "Of Bandits and Saints: Jesus Malverde and the Struggle for Place in Sinaloa, Mexico", *Cultural Geographies*, vol. 12, núm. 2, pp. 175-197. https://hal.archives- ouvertes.fr/hal-00572149/document

Quintana Yañez, Katherine (2021). *La observación, una herramienta clave en la práctica de psicomotricidad educativa* (Cuaderno de Psicomotricidad Educativa, núm. 2). Santiago: Ministerio de Educación de Chile.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos (2020). "'El bazucazo': un antecedente histórico de la guerra contra el narco en la corridística mexicana", *Cultura y Droga*, vol. 25, núm. 29, pp. 163-181. https://doi.org/10.17151/culdr.2020.25.29.8

Riobó Rodríguez, Juan Camilo (2022). "Apuntes para el estudio de la santificación popular desde la fotografía documental: el culto a Jesús Malverde en México", *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Me-*

mória & Cultura, vol. 16, núm. 31, pp. 75-97. https://ufs.emnuvens.com.br/pontadelanca/article/view/18655

Rodríguez, Ida (2003*). El culto a Jesús Malverde. Todo tiene su tiempo para ser creído incluso las mayores falacias*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 1-28. https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bahia/complets/RodriguezMalverde.pdf

Sánchez, Jorge (2009). "Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa", *Frontera Norte*, vol. 21, núm. 41, pp. 77-103. https://doi.org/10.17428/rfn.v21i41.977

Stark, Rodney y Roger Finke (2003). "The Dynamics of Religious Economies", en Michele Dillon (ed.). *Handbook of the Sociology of Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 96-109. https://www.cambridge.org/core/books/abs/handbook-of-the-sociology-of-religion/dynamics-of-religious-economies/B154F640CFF7DEA94CED3DE108A85C11

Zebert-Judd, Megan A. (2016). "Material Representation: Narco Religiosity in New American Conception". Tesis de maestría. San Diego: San Diego State University. https://digitalcollections.sdsu.edu/do/2ae01080-edc2-425b-9fe5-35a5f73c0778

Arturo Fabián Jiménez es investigador y documentalista con amplia experiencia en el estudio del fenómeno religioso y la religiosidad popular en México, así como en el análisis de la migración y la violencia contra los migrantes en regiones como el Darién. Especialista en el análisis de cultos no oficiales y la producción de bienes de salvación, con un enfoque particular en la figura de Jesús Malverde. Su trabajo combina métodos etnográficos y fotográficos para documentar y analizar las prácticas y creencias de diversas comunidades religiosas. Además, ha investigado y documentado la difícil situación de los migrantes por medio de la producción documental videográfica para capturar sus experiencias y visibilizar las violaciones a sus derechos humanos. Ha presentado sus investigaciones en conferencias nacionales e internacionales y ha publicado varios artículos en revistas especializadas, proporcionando una visión más completa y accesible de las dinámicas religiosas y migratorias en contextos contemporáneos.

ENTREVISTAS

YASUAKI YAMASHITA Y LA BÚSQUEDA DE UNA CULTURA DE PAZ: LECCIONES DESDE NAGASAKI

YASUAKI YAMASHITA AND THE SEARCH FOR A CULTURE OF PEACE: LESSONS FROM NAGASAKI

Por Greta Alvarado Lugo*
José Luis Pérez Flores**

Enlace de WordPress: https://encartes.mx/alvarado-perez-yasuaki-yamashita-cultura-paz

Yasuaki Yamashita nació en Nagasaki en 1939, seis años antes del lanzamiento de las dos bombas nucleares en Japón. Yamashita se ha dedicado a compartir su testimonio, contribuyendo a la preservación de la memoria histórica sobre el bombardeo y abogando por la paz y la abolición de las armas nucleares. Sus esfuerzos han sido clave para educar a las nuevas generaciones sobre las consecuencias devastadoras de la guerra nuclear y para hacer conciencia sobre la necesidad de un mundo sin armas nucleares.

* El Colegio de San Luis, México.
** Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 373-381
Recepción: 28 de abril de 2025 • Aceptación: 6 de mayo de 2025
https://encartes.mx

"En la ciudad en ruinas,
una flor de loto
florece en silencio."
Haiku, anónimo

El 26 de octubre de 2024 Yasuaki Yamashita brindó su testimonio como sobreviviente de la bomba atómica de Nagasaki en el Centro Cultural Universitario Caja Real de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, en el corazón histórico de la capital potosina. Acudieron alrededor de 200 personas con un rango de edades de los tres a los 92 años a escuchar con curiosidad, pero también para aprender de una de las pocas personas que han sobrevivido a un bombardeo nuclear; sus enseñanzas nos ayudaron a comprender el dramático significado de la palabra *hibakusha*, el que explicaremos más adelante. Tenemos nociones sobre el ataque nuclear que los Estados Unidos lanzaron contra Japón durante la Segunda Guerra Mundial, pero poco conocemos sobre las personas que sobrevivieron a este suceso: ¿qué enfermedades manifestaron con la radiación?, ¿qué comían?, ¿cómo se organizaron para reconstruir áreas que estaban en cenizas?, ¿en qué se enfocaron para sobrellevar la adversidad y la tragedia? Teníamos muchas dudas y esta breve entrevista es el resultado de lo que Yamashita nos compartió.

Tanto la charla al público, como esta entrevista, tienen como objetivo que los lectores posean de primera mano un ejemplo de vida del porqué es importante una cultura de paz; buscamos resaltar las vivencias de un sobreviviente del ataque nuclear norteamericano, que su experiencia forme parte de la memoria social y que sus palabras trasciendan las nociones teóricas propias de los saberes académicos de la antropología y la historia, que son importantes para la comunidad académica. Sin duda, el saber testimonial tiene más impacto en la memoria colectiva.

En cuanto a los referentes teóricos, existen clásicos como el pensamiento de Mahatma Gandhi, quien ocupa un lugar fundamental al proponer la no violencia (*ahimsa*) y la búsqueda activa de la verdad (*satyagraha*) como pilares para resolver conflictos y construir sociedades justas. Gandhi afirmaba que la paz no solo es la ausencia de guerra, sino la presencia de justicia social, armonía y empatía, elementos que deben cultivarse a través de la educación y el ejemplo personal (Bose, 1981: 159-161). Consideramos que esta entrevista muestra el ejemplo de un sobreviviente que lleva

años difundiendo sus vivencias de resiliencia. He aquí la importancia y el privilegio de poder dialogar con Yasuaki Yamashita.

Por ello, daremos a conocer algunos aspectos de la cultura de paz, cómo Yamashita se ha convertido en uno de los promotores de este movimiento, conoceremos su historia, la que abordaremos en analogía con el anime *El niño y la garza* (2023) de Hayao Miyazaki.

La cultura de paz desde la antropología, la memoria histórica y el arte

La cultura de paz representa un paradigma esencial para la convivencia global, especialmente en un mundo marcado por conflictos armados y desigualdades. Autores como Elise Boulding (2000) y Johan Galtung (1996) han explorado este concepto desde perspectivas antropológicas y sociológicas, destacando la necesidad de abordar la paz no solo como ausencia de guerra, sino como una estructura activa de justicia y respeto mutuo.

La cultura de paz, según Galtung (1996: 11-13), se construye mediante la eliminación de la violencia estructural, entendida como las desigualdades sociales, económicas y culturales que perpetúan el conflicto. En este sentido, la antropología aporta un marco para comprender las prácticas y narrativas comunitarias que promueven la reconciliación. Por su parte, Boulding (2000: 1-7) sugiere que la paz debe ser cultivada desde las bases culturales mediante la educación, el arte y las tradiciones, fortaleciendo valores de cooperación y empoderamiento.

La labor de Yasuaki Yamashita es un ejemplo concreto de estas prácticas dentro de la cultura de paz: se centra no solo en visibilizar los horrores de las bombas atómicas, sino que ha construido un discurso para trascender el dolor y fomentar un mundo sin armas nucleares. ¿Cómo pudo un niño de seis años sobrevivir a un ataque nuclear? Su narración la podemos comparar con al anime *El niño y la garza* (2023),[1] basada en la novela de 1937 escrita por Genzaburō Yoshino. En el anime, Miyazaki teje una historia que, aunque se encuentra situada en la Segunda Guerra Mundial, aborda temas universales como el duelo, la adaptación y la resistencia.

[1] En japonés el anime se titula *Kimitachi wa Dō Ikiru ka*, traducido al español: "¿Qué tipo de persona quieres ser?" o "¿Cómo elegirías vivir tu vida?".

La historia presenta las vivencias de Mahito, el joven protagonista, quien enfrenta una pérdida devastadora en un entorno cargado de tensión. El anime de Miyazaki también actúa como un vehículo de memoria, abordando cómo las cicatrices de la guerra se transmiten a través de generaciones. Mahito lucha no solo con la pérdida de su madre durante la guerra, sino también con las expectativas de un mundo en reconstrucción. Esta experiencia resuena con las palabras de Yamashita: "Sobre los huesos se reconstruyó la ciudad". Ambas narrativas subrayan la importancia de enfrentar el pasado para avanzar hacia un futuro más justo. En el audiovisual nipón aparece la figura de la garza real, que desafía y acompaña a Mahito, la que puede interpretarse como una representación simbólica del trauma y la esperanza. Este relato, en su complejidad, refleja cómo las historias individuales de sufrimiento pueden ser un punto de partida para la transformación personal y colectiva.

Por ende, el testimonio de Yasuaki Yamashita encuentra un eco en la narrativa de *El niño y la garza* al recordar el bombardeo atómico de Nagasaki, pues, al igual que Mahito, Yamashita enfrentó una realidad desgarradora, pero logró transformar su experiencia en un llamado a la acción para construir un futuro sin violencia. Así, la cultura de paz requiere una comprensión integral que incluya el arte, la memoria y la acción colectiva. *El niño y la garza* y el testimonio de Yamashita ilustran cómo las experiencias personales de pérdida y resiliencia pueden contribuir a un discurso global de reconciliación.

Por ello es importante la memoria social, un componente esencial de la cultura de paz, ya que permite reflexionar sobre los errores del pasado para una mejor comprensión del presente, pues indudablemente el olvido y la ignorancia favorecen los errores y la perpetuación de la violencia. Según Maurice Halbwachs (1992), la memoria colectiva se construye a partir de las interacciones sociales y resulta fundamental para la identidad y la acción colectiva. De esta manera, Yasuaki nos relató lo siguiente:

> El 9 de agosto, una segunda bomba atómica, conocida como *Fat Man* fue arrojada sobre la ciudad nipona de Nagasaki, matando a unas 40 000 personas y dejando un saldo de más de 60 000 heridos. Yo tenía seis años en ese momento y jugaba en la montaña. Vivía con mis tres hermanas y mi mamá, pues mis otros tres hermanos y mi papá estaban luchando en la gue-

rra. Recuerdo que mi madre nos llevó a un refugio, pero antes de entrar se sobrevino una luz terrible de casi mil relámpagos al mismo tiempo. Posterior a la explosión, fragmentos de ventanas y techos volaron sobre ellos, mientras Nagasaki ardía a lo lejos. La devastación incluyó no solo una destrucción material, sino también el sufrimiento humano. Yamashita recuerda a un niño con la espalda destrozada que falleció sin acceso a médicos, ni medicinas. A pesar de vivir a 2.5 kilómetros del epicentro de la explosión, la lluvia negra contaminada por la radiación cobró la vida de muchos más en los días posteriores.

Yasuaki y su madre abordaron un tren para ir a varios poblados y conseguir algunos camotes que intercambiaban por las pocas pertenencias que aún tenían, como kimonos o joyas. Su padre estaba trabajando en el astillero de Nagasaki, sobrevivió, pero lo reclutaron para que recogiera cadáveres y sucumbió a los efectos de la radiación. Con el paso del tiempo, Yamashita presenció las secuelas de las bombas en las generaciones siguientes, observando casos de cáncer, leucemia y malformaciones en infantes. Cuando trabajó en el hospital de Nagasaki, comprendió el impacto duradero de la bomba atómica. Nos comentó a manera de denuncia que nunca se brindó información a la población acerca de las consecuencias de haber estado expuestos al ataque nuclear, hasta que enfermaron.

Yasuaki pudo continuar sus estudios y se interesó especialmente en las clases de español con los jesuitas. Él ha tenido que atenderse de una anemia aguda, también causada por la radiación. Aun así, trabajó en el hospital de la bomba atómica en Nagasaki, donde recibían a sobrevivientes de los bombardeos. En este sitio conoció y luego experimentó la discriminación por ser un *hibakusha* (persona bombardeada), término japonés utilizado para referirse a las personas que sobrevivieron a los ataques atómicos de Hiroshima y Nagasaki en 1945.

Debido a que se ignoraban las secuelas de la radiación, hubo casos en que las personas excluían a los sobrevivientes por temor y desconocimiento a que "les contagiaran" las enfermedades generadas por la radiactividad. A tal grado que si se tenía la sospecha de que algunas mujeres hubieran estado en las zonas bombardeadas, eran vistas como inadecuadas para el matrimonio por temor de que pudieran transmitir problemas genéticos a sus descendientes y, en algunos casos, la familia del novio contrató de-

tectives privados para investigar si habían estado en contacto o cerca de los ataques nucleares con la finalidad de cancelar la ceremonia nupcial (Serrano, 2020).[2]

Años después, le ofrecieron a Yasuaki trabajar como traductor en las Olimpiadas de 1968 celebradas en México. Llegó al Distrito Federal, hoy Ciudad de México, con la idea de permanecer dos meses y decidió que se quedaría a perfeccionar su español. Ahora (2025) radica en San Miguel de Allende. Fue a partir de 1995 cuando decidió compartir su historia públicamente para sensibilizar al mundo sobre la devastación causada por las armas nucleares. Su testimonio forma parte de los esfuerzos de la Confederación Japonesa de Supervivientes de las Bombas Atómicas de Hiroshima y Nagasaki, mejor conocida como Nihon Hidankyo, fundada en 1956. Esta organización se dedica a promover el desarme nuclear y a defender los derechos de los *hibakusha* que, ya mencionamos, es como se les denomina a las víctimas de los bombardeos atómicos. Sus actividades incluyen la difusión de testimonios sobre las devastadoras consecuencias de las bombas nucleares y la participación en movimientos internacionales en favor de la paz (Greenpeace España, 2024).

En 2024, Nihon Hidankyo recibió el Premio Nobel de la Paz, un reconocimiento que destaca su incansable labor por un mundo libre de armas nucleares. Este galardón enfatiza la relevancia de los testimonios de los sobrevivientes como herramientas para generar conciencia global sobre los peligros del armamento nuclear y promover su abolición (Nobel Prize, 2024). Según datos de 2024, en Japón sobreviven aproximadamente 107 000 personas afectadas por los bombardeos, con una edad promedio de 85.6 años (AsiaNews, 2024). Precisamente, Yasuaki Yamashita representa un puente entre las experiencias de los *hibakusha* y la promoción de una cultura de paz a nivel global. Ha dedicado su vida a educar sobre los riesgos de las armas nucleares, contribuyendo de manera activa al legado de Nihon Hidankyo. Sus esfuerzos son muestra de la importancia de los testimonios personales como catalizadores para la paz y la reconciliación mundial (González, 25 de octubre de 2024).

[2] Podemos considerar que estas personas fueron revictimizadas en tanto que no solo sobrevivieron un ataque nuclear, sino que sufrieron el estigma social provocado por el prejuicio, así que fueron doblemente víctimas de la violencia y la ignorancia.

Reflexiones finales

El testimonio de Yasuaki Yamashita, sobreviviente de la bomba atómica en Nagasaki, proporciona una narrativa sobre las consecuencias de la violencia extrema. Su labor educativa y su compromiso con la abolición de las armas nucleares se alinean con los ideales de paz positiva planteados por Johan Galtung, que promueven la reconciliación y la memoria como instrumentos para evitar futuros conflictos (González Morales, 2024). Testimonios como el suyo también han sido abordados desde un tratamiento artístico, es el caso de la película *El niño y la garza* (2023), un anime que explora las cicatrices de la guerra y la importancia de la paz mediante una narrativa emocional y simbólica que conecta a las nuevas generaciones con la memoria histórica.

Como subrayamos al inicio, la cultura de paz –entendida como un conjunto de valores, actitudes y comportamientos que rechazan la violencia y promueven la resolución pacífica de los conflictos– tiene fundamentos teóricos y prácticos en las contribuciones de figuras como Mahatma Gandhi, Elise Boulding y Johan Galtung. Gandhi propuso la no violencia (*ahimsa*) como un principio esencial para transformar conflictos, demostrando que el cambio social puede lograrse mediante acciones pacíficas y resistencia moral (Gandhi, 1983). Por su parte, Elise Boulding (2000: 56-59) enfatizó el papel de la imaginación social y de las comunidades como agentes activos para construir una paz sostenible, destacando la importancia de las narrativas colectivas y la educación para la paz. Johan Galtung (1996: 9-24), conocido como el padre de los estudios de paz, desarrolló el concepto de paz positiva, que va más allá de la ausencia de violencia y se enfoca en la justicia social, la equidad y el bienestar estructural.

Sin duda, el Premio Nobel de la Paz otorgado a Nihon Hidankyo en 2024 representa un reconocimiento global a las víctimas de las bombas atómicas y a su incansable lucha por el desarme nuclear. Este galardón refuerza la relevancia de los testimonios de los *hibakusha* como herramientas pedagógicas y políticas para sensibilizar a la comunidad internacional sobre los riesgos del armamento nuclear y fomentar una cultura de paz mundial (Nobel Prize, 2024).

En conjunto, estas perspectivas muestran que la construcción de una cultura de paz requiere de un enfoque multidimensional que combine teorías académicas, narrativas personales y expresiones artísticas. La paz no solo implica la ausencia de conflicto, sino también la presencia activa de

justicia y memoria. Este enfoque integral permite abordar las complejidades de los conflictos modernos y abre caminos hacia una convivencia más equitativa y solidaria.

Bibliografía

AsiaNews (2024). *Nobel Peace Prize to the Hibakusha: 'Message for Today's Wars.* Recuperado de https://www.asianews.it/news-en/Nobel-Peace-Prize-to-the-hibakusha:-'Message-for-today's-wars'-61688.html

Bose, Anima (1981). "A Gandhian Perspective on Peace", *Journal of Peace Research*, 18 (2), pp. 159-164. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/424207

Boulding, Elise (2000). *Cultures of Peace: The Hidden Side of History*. Nueva York: Syracuse University Press.

Galtung, Johan (1996). *Peace by Peaceful Means: Peace and Conflict, Development and Civilization*. Londres: Sage.

Gandhi, Mahatma (1983). *An Autobiography: The Story of my Experiments with Truth*. Boston: Beacon Press.

González Morales, Omar (2024). "Yasuaki Yamashita relatará heridas de explosiones nucleares en San Luis", *La Jornada*, 25 de octubre. Recuperado de https://www.jornada.com.mx/noticia/2024/10/25/cultura/yasuaki-yamshita-relatara-heridas-de-explosiones-nucleares-en-san-luis-7097

Greenpeace España (2024). *Comunicado sobre la concesión del Premio Nobel de la Paz a Nihon Hidankyo*. Recuperado de: https://es.greenpeace.org/es/sala-de-prensa/comunicados/comunicado-de-greenpeace-sobre-la-concesion-del-premio-nobel-de-la-paz-a-nihon-hidankyo/

Halbwachs, Maurice (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.

Serrano, C. (2020). "Hiroshima y Nagasaki. La dramática vida de los *hibakusha*, los sobrevivientes de las bombas atómicas que luego sufrieron miedo, culpa y discriminación". *BBC Mundo,* 9 de agosto. Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/noticias-53675074

Nobel Prize (2024). *Nobel Peace Prize 2024 Announcement*. Recuperado de https://www.nobelprize.org/prizes/peace/2024/press-release/

Greta Alvarado Lugo es doctora en Estudios Antropológicos en El Colegio de San Luis, México. Posee un máster y un título de Especialista en Arte de India de la Universidad Complutense de Madrid, España, y también cuenta con una diplomatura en Asia de la Universidad del Chaco Austral, Argentina. Miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África (ALADAA), la Red América Latina y el Caribe sobre China UNAM-CECHIMEX, de la Red Académica Latino (e Hispano) Americanista sobre Estudios Sinológicos de la Universidad de Costa Rica y de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África. Desde 2019 es catedrática en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP), México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII), nivel candidato.

José Luis Pérez Flores es doctor en Historia del Arte por la UNAM. Desde 2010 y hasta la fecha se desempeña como profesor investigador de tiempo completo de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. Cuenta con Perfil Deseable PRODEP. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, nivel I. Imparte clases a nivel licenciatura, maestría y doctorado; ha dirigido tesis de grado y posgrado. Ha publicado un libro de autor, coordinado varios libros colectivos; también ha escrito artículos científicos en revistas indexadas y arbitradas nacionales e internacionales. Participante en eventos académicos en México, España, Estados Unidos, Perú, Ecuador, Colombia e Italia.

ENTREVISTAS

UNA NUEVA RAZA ABIERTA AL PORVENIR: EL MURAL DE MELCHOR PEREDO EN LA ANTIGUA

A NEW RACE OPEN TO THE FUTURE: THE MURAL BY MELCHOR PEREDO IN LA ANTIGUA

Por Charles Da Silva Rodrigues*
Paula Alexandra Carvalho De Figueiredo*

Enlace de WordPress: https://encartes.mx/silva-carvalho-melchor-peredo

A partir de los trabajos de investigación que hemos realizado desde 2021 con la Universidade Aberta en Lisboa (UAb), relacionados con la adaptabilidad de los inmigrantes portugueses en México, hemos constatado que un creciente número de mexicanos se unen a la comunidad portuguesa por naturalización debido a sus orígenes como judíos sefarditas de la época colonial. Tal como menciona Miguel León-Portilla, este fenómeno es el resultado de la relación entre Portugal y México desde el siglo XVI; aunque poco conocida, su presencia ha perdurado de diversas formas a lo largo del tiempo. Este hecho despertó nuestro interés por profundizar en el tema y, con el objetivo de crear nuevas líneas de investigación, emprendimos un proyecto en colaboración con el Departamento de Historia para estudiar la presencia e influencia de los judíos conversos portugueses en la conformación de la Nueva España. En uno de nuestros viajes de trabajo de campo a La Antigua, Veracruz, nos encontramos con el mural titulado *Una nueva raza abierta al porvenir*, lo que nos llevó a plantear la hipótesis de si su autor, Melchor Peredo y García –reconocido

* Universidad de Guanajuato, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 383-395
Recepción: 10 de marzo de 2025 • Aceptación: 07 de abril de 2025
https://encartes.mx

muralista mexicano–, había considerado en este la llegada de los portugueses que arribaron con Cortés.

El maestro Melchor Peredo nació en la Ciudad de México en 1927; desde temprana edad decidió convertirse en artista, influenciado por el muralismo mexicano, que se refleja claramente en toda su obra. Este movimiento surgió tras la Revolución de 1910, con fundamentos en ideales socialistas y nacionalistas, y se caracteriza por su protesta contra la intolerancia social hacia las minorías –el indígena, el campesino o el proletariado–, por lo que busca rescatar la dignidad de la clase trabajadora, poner de relieve las condiciones de explotación en las que vivían y exponer las complejas relaciones de poder dentro de la sociedad.

Al abogar por la causa de los oprimidos frente al opresor, el muralismo se define como un proyecto político, social y cultural, representando los principios del socialismo; la apología del progreso de la ciencia y del conocimiento; y, posteriormente, con el uso de su potente iconografía indígena recupera las raíces identitarias del pueblo mexicano, actuando simultáneamente como vehículo de reivindicación del pasado y como forma de resistencia en el presente. De igual modo, el movimiento reflejaba la crítica a las guerras y, sobre todo, a la narrativa eurocéntrica que había prevalecido en la historia de México; asimismo, buscaba incidir en reponer la verdad histórica en relación con la conquista y colonización y, principalmente, sobre la guerra de Independencia y la Revolución mexicana.

El arte del muralismo no solo hizo visibles temas distintos a los entonces instituidos, sino que también creó un repertorio estético y técnico innovador. Además, asumió una función pedagógica, que se distingue por comunicar desde el espacio público –edificios gubernamentales, escuelas y universidades–, aprovechando la monumentalidad de sus obras. Sin duda, el movimiento muralista posicionó a México en la vanguardia cultural internacional al otorgarle el prestigio de un "Renacimiento mexicano", como afirma el maestro Melchor Peredo en esta entrevista.

Entre los nombres más sonados del siglo XX, se encuentran artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, pilares fundamentales de este movimiento, un legado que Melchor Peredo abrazó plenamente, lo que lo ha llevado a ser reconocido como el último representante del muralismo mexicano entre los eruditos. Su vasta obra, a la que se dedica desde hace más de siete décadas, está expuesta en diversos edificios emblemáticos en México y en otros países, como Francia y Esta-

dos Unidos. Sin embargo, Xalapa fue la ciudad que eligió como su hogar hace décadas, y es ahí donde se puede encontrar la mayor concentración de sus trabajos en distintas edificaciones, como el palacio municipal de Xalapa, el Tribunal Superior de Justicia de Xalapa, espacios de la Universidad Veracruzana y en muchos otros edificios del estado de Veracruz.

El maestro utiliza el fresco como principal técnica, pero su creatividad lo llevó a desarrollar un nuevo método que permite la aplicación de murales en láminas o plafones de cemento, lo que facilita la movilización de las obras para que sean exhibidas en diversos lugares. Además de su labor como artista, ha conciliado la docencia como catedrático en varias universidades, con un firme compromiso con la educación artística de las nuevas generaciones, dedicándose a transmitir sus conocimientos, especialmente a través de los talleres que ha impartido en la Universidad Veracruzana en las últimas décadas.

Es autor de varios libros, entre ellos *Xalapa, reducto de la revolución muralista mexicana*, en el que realizó una recopilación destinada a visibilizar los murales sobre la Revolución mexicana con mayor impacto. También se puede encontrar su obra en *Los muros tienen la palabra*, que reúne algunas de las crónicas que escribió a lo largo de cinco años para el periódico *Diario de Xalapa*; como señala Lourdes Hernández Quiñones en la presentación del libro, sus artículos versan sobre el arte, relatos históricos y el compromiso social y político del artista.

En este sentido, hicimos una entrevista al maestro Melchor el día 26 de julio de 2024 por videoconferencia, a través de Microsoft Teams, la que duró poco más de una hora; estuvo acompañado por su esposa, Lourdes Hernández Quiñones. En la charla compartió con nosotros el significado histórico y cultural detrás del mural *Una nueva raza abierta al porvenir*. Asimismo, abordó la importancia de representar la identidad mexicana a través del muralismo, explorando la influencia del movimiento en su arte, y confesó que su propósito final en el arte es desafiar las mentiras históricas y fomentar una comprensión más profunda de la historia; nos ofreció una reflexión sobre la relevancia del arte mural en la educación y la identidad cultural de México, además de aconsejar a los jóvenes muralistas que se mantengan fieles a sus raíces culturales y de destacar el papel del arte como un medio de resistencia cultural y búsqueda de la verdad.

Imágenes del Mural

Imagen 1. Mural *Una nueva raza abierta al porvenir* del maestro Melchor Peredo junto a la casa de Hernán Cortés en La Antigua, Veracruz, México, parte frontal. Fuente: Charles Da Silva Rodrigues y Paula Alexandra Carvalho De Figueiredo

Imagen 2. Mural *Una nueva raza abierta al porvenir* del maestro Melchor Peredo junto a la casa de Hernán Cortés en La Antigua, Veracruz, México, parte posterior. Fuente: Charles Da Silva Rodrigues y Paula Alexandra Carvalho De Figueiredo

Maestro Melchor, durante nuestra visita a La Antigua, tuvimos el privilegio de observar su mural de doble cara titulado *Una nueva raza abierta al porvenir*. ¿Podría compartir con nosotros cuál fue el propósito detrás de esta obra y qué inspiró su creación?

Es una historia un poquito especial, dígase un poquito pintoresca, porque estaba el gobernador de entonces que era Miguel Alemán, joven, y alguien le recomendó que hiciera yo un mural pintando los dieciséis caballos que habían venido con Hernán Cortés. Curiosamente, todos los nombres de esos caballos están descritos en las crónicas. Entonces, yo soy muy aficionado, y más que eso, me involucro mucho en la historia de los temas que tengo para pintar. Porque tengo la conciencia de que hay muchas mentiras, y que aquellas cosas que se enseñan y las que no se enseñan, tienen falsedades y carencias, los libros de textos, etcétera. Incluso gente universitaria tiene mucha mala información. Yo no pretendo saber más que los demás, pero yo tengo aquí muy buena amistad con varios historiadores, eminencias como Carmen Blázquez y otros. También, lo que yo pude ver en las crónicas, resulta que era posible hacer una serie de caballos. Pero a mí me gusta decir, me parece ridículo [se ríe], ¿qué tienen que ver esos caballos? Además, no dice nada, ¿un caballo, una caballería, si fuera un establo, no? Bueno, más un sitio como La Antigua, el tercer lugar en donde se asienta.

El primer pueblo, la ciudad de Vera Cruz de la Veracruz, no les gusta porque hay muchas enfermedades, y se van a lo que se llama ahora Villa Rica, que es un pueblo pequeño. Ahí ellos fundan ciudades a su estilo; lo primero que hacen es poner una picota [se ríe]. Inclusive, a un soldado le cortan los pies porque dijo que se quería regresar a su tierra: "Y aquí no se me va nadie, les voy a hundir los barcos a todos, para que nadie se pueda regresar". Inteligente el hombre, estoy hablando de Hernán Cortés, porque deja un barquito, ¿no? [se ríe], pues tiene que irse él.

Después, ya finalmente van a México, hacen la barbarie de la destrucción de Tenochtitlan en la ciudad maravillosa. Y de regreso se establecen por varios años en este sitio que se llama La Antigua, donde desemboca un río que se llama de los Pescados. Ahí, ya empiezan a llegar barcos de diferentes partes, de Centroamérica, España y Portugal y esclavos; desembarcan personas de muchos orígenes. En mis últimos murales represento, precisamente, la escena en la que están descargando

la materia prima para construir una ciudad, que es la carne humana, que son los esclavos.

Entonces, yo me dije: "Bueno, pues vamos a hacer una lista de estos caballos con nombres, que están registrados", y por ahí, del otro lado, estaba la lista de los nombres. Pero yo me dije: "Cómo me gusta cuando me dan temas que me parecen cuestionables"; me gusta, perdón que yo lo diga, pero me gusta burlarme de la gente [se ríe]. Entonces, dije: "Bueno, pues los caballos, pero sí con sus jinetes", y esos jinetes se te hacen muy feos, muy agresivos, ¿no? [se ríe]. Terrible, ¿no? (véase imagen 1). Como se sabe, la historia lo dice, que los indígenas pensaban que hombre y animal eran un solo animal; eran centauros, eran bastante terribles para los indígenas. Por eso, pues están ahí esos caballitos, así medio diabólicos; yo me divertí mucho haciendo eso.

Entonces, el propósito de su obra era conmemorar las relaciones históricas entre México y España. Sí, notamos que la imagen de los caballos resulta impactante, mientras que la parte posterior ofrece un cierto enigma. ¿Podría profundizar en cómo estos dos murales reflejan simbolismos tan distintos?
Este mural lo había encargado el gobernador de Veracruz. ¡Qué amable este don Miguel Alemán que me encargó este trabajo! [se ríe]. Ya hice la lista de los caballitos, pero ahora, por esto, yo le voy a regalar un mural, y en la parte posterior, que es la parte de atrás de este, hay otro mural del mismo tamaño también hecho con mosaico tipo talavera.

Como se trataba de recibir a un grupo de españoles que iban a estar ahí, el gobernador quería recibirlos bien e invitó a historiadores como [Miguel] León-Portilla. Estábamos ahí, gente interesada en la historia. Yo me dije: "Bueno, voy a pintar algo positivo, algo en lo que yo siento, que creo en ello"; y es esa disputa tan dramática, tan profunda que sobrevive todavía: que si somos españoles, o si son mexicanos indios, o que quiénes fueron los malos o quiénes fueron los buenos [se ríe]. Por ello pongo el título, somos una raza nueva, una raza combinada, una raza rica en elementos de arte y de cultura, y está abierta al porvenir, es decir, todavía está por darse, por verse, y por eso se llama así.

Gráficamente, yo quise representar dos elementos: uno es la dama de Elche de la arqueología española, que es tan importante y bella; y en la otra mitad de esa misma figura está constituida por un indígena visto

de perfil. Es decir, es una combinación de dos figuras que hacen una sola (véase imagen 2). Y perdón, pero yo, por más que haga, no puedo dejar de ser bromista [se ríe]. El hombre está haciendo parte de la mujer, pero le tiene la mano en la cadera [se ríe]. Cuando llegó el gobernador, vio a aquel hombre tomando la cadera de la dama de Elche, pues sí, estaban haciendo raza, ¿verdad? [se ríe]. El gobernador nomás se quedó viendo, sonrió, y se lo tomó bien; son cosas muy mexicanas, ponemos para un lado la picardía. Ahora yo veo que tiene un marco de color tierra, color café, no lo tenía; lo lamento. Y así es que resulta ese nombre, y fue con todo mi corazón. Insisto en esta tesis porque sí, no podemos seguirnos peleando los morenos con blancos, ni los verdes [se ríe].

ESTE MURAL, COMO MENCIONÓ, SE DESTACA POR SU TÉCNICA EN MOSAICO DE TALAVERA, LO QUE ES UN ENFOQUE DIFERENTE Y DISTINTIVO DE SU TRABAJO HABITUAL. ¿QUÉ LO LLEVÓ A ELEGIR ESTA TÉCNICA, ESPECIALMENTE CONSIDERANDO LAS DIFICULTADES QUE PUEDE CONLLEVAR TRABAJAR CON PIGMENTOS? ¿CÓMO FUE SU EXPERIENCIA EN LA CREACIÓN DE ESTA OBRA?

Sí, es de talavera. Ocurre que, en diferentes ciudades y pueblos de México, por razones históricas a veces difíciles de discernir, se crea una industria, una artesanía propia de ese lugar. No sé por qué fue Puebla el sitio donde creció este gusto por los mosaicos; probablemente se deba al tipo de materiales muy resistentes que se utilizan. Quizá como en Puebla se construyeron muchas iglesias, este material tiene sentido en las iglesias, por lo resistente; y en otros pueblos de México no hubo tanta fuerza de la religión cristiana, por lo que ellos ganaron esa costumbre.

Estos barros especiales se meten en un tanque y con los pies los amasan hasta que quedan perfectamente limpios; ya después ese valor se convierte en este tipo, como porcelana. El trabajo fue hecho en Puebla, digo, fue realizado por mí, fue pintado por mí, pero lo cocieron, metieron al horno cada mosaico unos artesanos muy connotados de Puebla. Realmente, para mí fue una aventura, porque no sé si ustedes han trabajado o conocen cómo se hace el mosaico; que son unos colores, que todos son del mismo color, son como polvitos grises y solo al cocerse adquieren su color. Entonces, estábamos calculando, que si esto es verde, que si esto azul, que si esto es rojo, ¿no? Y es una aventura, ahora sí, no es muy, muy fácil. Hicieron estos trabajadores su cocido, por cierto, que ya como ahora son las

cosas, luego, cuando ellos vinieron a participar en la inauguración, no los dejaron entrar [se ríe]. Cada participante tenía pintado en el suelo donde se iba a parar, ¿no?, que por cuestiones de seguridad [se ríe].

Como mencionamos, nuestra visita a La Antigua se centró en el interés de conocer más sobre la presencia de los portugueses que llegaron con Cortés. A lo largo de sus investigaciones, ¿ha encontrado información o relatos sobre la influencia de estos portugueses en la conformación de la identidad cultural de México?

La lista la puedes ver aquí, lo que digo yo aquí esta "nueva raza". ¿Qué dice aquí? "Estrechamos la mano a los hermanos españoles, porque somos una nueva raza heredera de la sabiduría indígena y de la gallardía de Iberia 1519-2004". Y tú me preguntarás: "Bueno, ¿y este *dónde sacó ese texto?*". La verdad es que le preguntaron al gobernador: "Oiga, ¿qué va a escribir por allí? Diga usted, gobernador, ¿qué quiere que diga el pintor?". [El gobernador respondió] "Que escriba lo que le dé la gana, que escriba lo que quiera" [se ríe]. Se agradece la confianza y esta es la historia de este sitio.

Creo que tú debes conocer un libro sensacional de Úrsula Camba Ludlow, que se llama *Ecos de Nueva España: los siglos perdidos en la historia de México*; ahí viene la biografía de todos y cada uno de ellos y, además de sus nombres completos, curiosamente, también aparecen sus firmas. Esto quiere decir que no eran tan ignorantes como mucha gente piensa que eran unos barbajanes, ¿no? Todos sabían firmar [se ríe]. Ese libro es fabuloso; la autora vino aquí a Xalapa a presentarlo. Y ahí, pues podemos ver, lo que tú dices, quiénes eran de orígenes portugués, etcétera. Por lo demás, a La Antigua llegaron, además de los barcos españoles, muchos de Portugal, porque era un sitio en las afueras en donde podían anclar los barcos a la salida del río.

No sé si ustedes estuvieron en contacto con Bernardo García Díaz que ha investigado mucho este tema; con otro investigador, creo que están estudiando precisamente sobre los portugueses, porque me pidió ese libro que yo lo tenía; pero yo se lo obsequié a una gran investigadora, a Carmen Blázquez.

Así que llegaron con Hernán Cortés, quienes primero llegaron a Villa Rica, y él les dijo: "No se me regresan; aquí llegaron y aquí se quedan"; y por eso hundió los barcos, no los quemó, como mucha gente piensa; man-

dó a los capitanes en la noche a hundirlos. Nosotros tenemos una pequeña cabaña, precisamente en Villa Rica, justamente enfrente de donde están los franceses, buzos, están encontrando anclas y parte de sus barcos.

USTED ES UNA FIGURA EMBLEMÁTICA DEL MURALISMO EN MÉXICO. ¿CUÁLES SON SUS PRINCIPALES FUENTES DE INSPIRACIÓN Y DE QUÉ MANERA HAN INFLUIDO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD MEXICANA EN SUS OBRAS?

Los pintores aquí en México tienen una raíz muy centrada en el pasado prehispánico; el arte maravilloso de los olmecas, sobre todo; y de ahí la pintura mexicana ha crecido con el nombre de Muralismo Mexicano, con mayúscula. Inclusive, en el mundo hizo mucho ruido, tuvo mucha importancia. Ahora sí, hubo mucha gente de raza indígena pura, pero fuera no hubo muchos pintores, fueron pocos los que hicieron ese Muralismo Mexicano y diríamos que son contados.

Mira, nosotros tuvimos una Revolución en 1910 porque los gobernantes, Porfirio Díaz, era un hombre muy *chic*, chapado a la francesa. Claro con razones, Francia era una cosa maravillosa; pero había muchos españoles, también dueños de las haciendas, que eran herederos de los conquistadores. Los conquistadores habían llegado y esclavizado a los indígenas; después, cuando se formaron las haciendas, los convirtieron en trabajadores, a veces sin paga, casi como esclavos. Toda esta situación de desprecio al indígena fue muy hispana, al estilo español, que era el estilo europeizante de Porfirio Díaz.

Llega un momento en que se levanta [Emiliano] Zapata, agarra su rifle y dice: "Somos nosotros mexicanos" [se ríe]; y viene Pancho Villa: "Somos mexicanos", y vienen los pintores y dicen: "Ah, bien, pues vamos a hacer un arte basado en el arte prehispánico también". Entonces, surge un hombre, Diego Rivera, que toda su vida estuvo trabajando para rescatar los valores artísticos culturales de la época prehispánica. Al grado de que, antes de morir, construyó un enorme edificio que es el Anahuacalli o la casa del templo de América, con los materiales y el tipo de cultura que se usaban para las pirámides, una cosa maravillosa. Lo construyó enorme, lo hizo para guardar cerca de dos mil piezas arqueológicas que había juntado con todo el cariño para montar a su museo.

Ellos, sobre todo él, fue quien buscó más este rescate, y todo esto fue el movimiento nacionalista, que se llamó, y el renacimiento mexicano. De

ahí salieron artistas, como [Silvestre] Revueltas; el músico con música con tonos muy similares ligados también al drama sonoro, al espíritu de México. Surge un cine muy mexicano, basado en la mexicanidad, una mexicanidad que ya en momentos es un poquito curiosa porque empodera la figura del charro, pero el charro es de origen español [se ríe].

Había un crítico muy, muy antipático que decía: "En México no hay más que los murales de Diego Rivera"; que aquí en México no existe más que los murales. Y, ciertamente, fue el momento de la cultura que fue creciendo, lo que se llamó la época de oro, en cine, música, literatura y pintura, todo con respeto en la fuerza y profundidad de las épocas prehispánicas.

Después viene un momento en que, hay que decirlo, hay una intromisión de la Agencia Central de Inteligencia americana (CIA), cuando es la Guerra Fría, ¿sí? Y el arte mexicano tuvo que sufrir agresiones muy bien planeadas de desprestigio; y llega el momento en que ya es pecado pintar cosas mexicanas, es pecado hacer música mexicana [se ríe]. Todo esto es una larga historia, que habría que decir de ella, pues no una justificación, pero sí una explicación; es que había bombas atómicas de un lado y de otro, y tampoco querían que en México alguien pensara en el nacionalismo.

ENTONCES, FRENTE A ESTAS PRESIONES EXTERNAS Y EXPECTATIVAS, ¿DE QUÉ MANERA LOGRÓ RESISTIR Y MANTENERSE FIEL A SU VISIÓN ARTÍSTICA?

Quiero dar una respuesta tangible, una respuesta en papel. Ese momento en que nuestra cultura es atacada, es desvirtuada por estas razones sucias, políticas. Y, ¿tú me preguntas qué hacer o si alguien hizo algo? No quiero ser pretencioso, pero nací en la Ciudad de México y me negué a ceder ante aquella invasión de arte purista, etcétera, que venía de los Estados Unidos. Me puse a trabajar en la misma línea de nacionalismo, pero un nacionalismo que te critica y escribí un libro: *Xalapa, reducto de la revolución muralista mexicana* de 2015.

Desde que llegué aquí [hace] cerca de 40 años (Xalapa), hemos logrado continuar una línea de crítica y de alguna manera revolucionaria porque no aceptamos las mentiras. También, hay que decirlo, en un momento dado nuestro gran maestro Diego Rivera nos dijo: "Muchachos, ya no pinten la Revolución" [se ríe]. Entonces, la revolución que nosotros hacemos es contra la mentira, es por la verdad.

México, como te decía al principio, está lleno de mentiras que dicen en las escuelas, como esa de que Antonio López de Santa Anna, que nació en Xalapa, vendió México a los Estados Unidos. Eso es mentira [se ríe]. Eso es mentira; él, inclusive, fue el creador de la República mexicana. Pero enfrentamos todas estas mentiras y otras muchas a través de investigaciones que llevan mucho tiempo. Vamos combatiendo la mentira y haciendo una glosa de los valores, por ejemplo: hay una mujer que se llamó María Teresa de la Sota Riba, quien luchó por la independencia de México y fue condenada a estar encerrada en un convento. Nosotros la hemos pintado, como una forma de dar a conocer una heroína que casi nadie conocía, no la encontrábamos en investigaciones de libros, raro ¿no? [se ríe]. Tengo la pretensión de haberla lanzado [se ríe] al estrellato histórico; yo y otro escritor, que curiosamente se apellida como yo, Peredo, los dos trabajamos para darla a conocer. Así estamos haciendo nuestra revolución, sin armas y por México, por la verdad.

De esta manera, no estamos haciendo arte abstracto, ni pintura conceptual, ni seguimos la ridícula posición de aquel gran artista [se ríe] que mandó un urinario, ¿conocen la historia?, para burlarse de los gringos, como aquí les decimos [se ríe], para burlarse de ellos. A partir de eso, los gringos dicen: "Ah, bueno, es una obra de arte". Y perdón cuando digo gringos, es que no lo digo despectivamente, sino críticamente, porque *green coat* es la chaqueta verde de los invasores que vinieron aquí a México en la época de cuando nos quitaron la mitad del territorio, ¿sí? Eran los gringos, *green coat* [se ríe]. Así, se divierte uno [se ríe].

UNA VEZ QUE SU ARMA DE RESISTENCIA ES LA VERDAD,
¿QUÉ CAMBIA CADA VEZ QUE TERMINA UNA OBRA?

¿Qué cambia? Bueno, la gente empieza, mucha gente empezó a dudar, por ejemplo, de que fuera cierto que Antonio López de Santa Anna hubiera vendido México a los Estados Unidos. Porque ya en conferencias, que incluso he dado en centros históricos de la universidad, haciendo esa figura como realmente es; porque él no firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo, él no lo firmó, fue otro hombre. También proclamó la República mexicana, nada más que eso. Y la gente, cuando yo les pregunto en las conferencias: "¿Y ustedes saben que viven en la república? ¿Saben quién la refundó?". Se hace silencio, ¡no! [se ríe]. "Pues fue Santa Anna" [les comento]. Creo que está cambiando un poquito porque no solo esta-

mos pintando, sino que estamos realizando muchas conferencias y hablo mucho.

Y luego la gente no sabía quién era María Teresa de la Sota Riba, y sobre todo ahora las feministas están muy contentas porque ya tienen a su heroína, que no tenían antes, y hasta la andan pintando por ahí en las paredes.

Esas cosas son las que están cambiando y, sobre todo, creo que los nuevos pintores también. Hace poco, uno de ellos, que fue mi ayudante, me dice: "Maestro, que nos dé usted el pincel para que nosotros sigamos su camino". Pues sí, estamos aquí dándole bofetadas a la idiotez de considerar unos zapatos tenis colgados de un tendedero como una obra de arte y cosas de esa naturaleza, que es la desviación. Nosotros estamos logrando atraer un poco, creo que bastante, hacia la cultura de nuestro origen, no solo indígena, sino también de los revolucionarios, pues algunos socialistas que, de alguna manera, nosotros estamos rescatando, ¿no?

¿Cree que el surgimiento de esta nueva raza ha representado un valor positivo en la construcción de la identidad mexicana?

Es una buena pregunta la que me haces, ¿no? Es como si me preguntaras si vale la pena la existencia de Dios o la no existencia de Dios. Son cosas que se dan en la historia, son inevitables, un pueblo siempre llega y se mezcla con otro. Y así, afortunadamente, ya no nos mezclamos con los dinosaurios, ¿no? Ahora somos otros bichos [se ríe]. Pues sí, vale la pena en cuanto hagamos de las mezclas algo positivo. Entonces, sí, vale la pena entender que somos una gran comunidad universal. No vale la pena cuando negamos, cuando decimos que somos una porquería porque somos un revoltijo: los negros, los blancos, los verdes [se ríe]. Entonces, ya no vale la pena nada más. ¡Genial!, puesto que este tipo de debate ahora es casi político, y no más filosófico.

Bibliografía

León-Portilla, Miguel (2005). "Presencia portuguesa en México colonial", *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 32, 2005, pp. 13-27.

Peredo, Melchor (2019). *Los muros tienen la palabra*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2019.

Charles Da Silva Rodrigues tiene posdoctorado en Filosofía Antropológica, Universidade de Lisboa; doctor en Psicología por la Universidad de Extremadura con sobresaliente *cum laude;* doctor en Relaciones Interculturales por la Universidade Aberta, con mención sobresaliente *cum laude*. Es miembro del SNII, nivel I. Especialización en Neuropsicología por el Instituto CRIAP, Lisboa. Maestría en Psicología del Lenguaje y Logopedia por la Universidade Autónoma de Lisboa (UAL); licenciatura en Psicología Clínica, UAL. Licenciatura en Filosofía, Universidade de Lisboa. Maestro en la Universidad Guanajuato. Perfil PRODEP. Investigador colaborador del CEMRI-UAb, Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais, Saúde, Cultura e Desenvolvimento, Universidade Aberta, Portugal. Miembro del claustro de doctores de la Universidad de Extremadura, España. Doctorando de Historia en la Universidade Aberta, Portugal.

Paula Alexandra Carvalho De Figueiredo es doctora de Relaciones Interculturales de la Universidade Aberta de Lisboa, Portugal; maestría de Estudios Europeos, Universidade Aberta, Portugal; licenciatura en Filosofía, Universidade de Lisboa, Facultad de Letras, Portugal. Investigadora colaboradora del CEMRI-UAb de la Universidade Aberta, Portugal. Miembro candidato SNII.

DISCREPANCIAS

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

HOLISTIC WELL-BEING OR CULTURAL EXTRACTIVISM? WHO DECIDES? QUESTIONS ON PSYCHEDELIC SUBSTANCES AND THEIR TERRITORIAL IMPACTS IN LATIN AMERICA

Debaten: Sarai Piña Alcántara, Juan Scuro, Ezequiel Alí Cortina Bello
Modera: Paola Garnica*

Introducción

El consumo de psicodélicos ha emergido como una práctica que involucra la búsqueda de experiencias místicas y de ampliación de conciencia relacionadas con la ingesta de sustancias psicodélicas, particularmente aquellas originarias de entornos naturales. Este fenómeno ha ganado relevancia en lugares como México, Colombia, Brasil y Perú, donde se encuentran diversas plantas y animales psicodélicos que resultan ser centrales en la valoración patrimonial de algunas culturas indígenas. De la mano de la globalización, se ha intensificado la circulación de agentes que procuran consumir o que emprenden extractivismos mercantiles de estas sustancias –turistas, buscadores espirituales, neochamanes, empresas farmacéuticas–. Esto también implica la circulación internacional de plantas y animales psicodélicos, lo cual desterritorializa y desarraiga a estas especies de sus contextos ecológicos y culturales. Estos consumos masivos inscritos en circuitos glo generando distintos usos y atributos de estas especies y sus nuevas apropiaciones tienen implicaciones y efectos en los contextos culturales, en las formas de organización social de los

* El Colegio de San Luis, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 397-410
Recepción: 16 de junio de 2025 • Aceptación: 23 de junio de 2025
https://encartes.mx

grupos étnicos y en la preservación ecológica ambiental de los territorios donde se encuentran.

La intensificación de estos consumos de plantas de poder y animales que contienen sustancias psicoactivas ha generado una serie de debates y cuestionamientos sobre su impacto. Mientras algunos lo consideran una oportunidad para el desarrollo económico y la difusión de saberes ancestrales, otros lo perciben como una forma de explotación y apropiación cultural y, por tanto, como una nueva forma de colonización. Sumando a estas posturas, está la de los efectos gentrificadores que el turismo psicodélico o el espiritual está teniendo en algunos poblados considerados como santuarios de consumo que antes se regían por los usos y costumbres indígenas. Además, la creciente demanda por el acceso a experiencias psicodélicas genera dilemas éticos sobre el bienestar, la regulación y el respeto hacia los pueblos originarios, que han mantenido estos saberes vivos durante generaciones, y que han cuidado el equilibrio ambiental de sus territorios naturales.

Desde este contexto, se busca abrir un debate en torno a las implicaciones del consumo psicodélico, considerando tanto su potencial como una actividad económica, cultural y de bienestar medicinal, como los riesgos que podría conllevar para las comunidades locales y la preservación de su patrimonio cultural y natural.

¿Qué es y para quién es el consumo psicodélico? ¿Es el consumo psicodélico una práctica recreativa de bienestar, de salud, económica, intercultural, extractivista?

Sarai Piña Alcántara

Sitúo el consumo de psicodélicos naturales y sintéticos en el contexto occidental como la ingesta de sustancias que modifican el sistema nervioso central y, por ende, la percepción, el pensamiento y la conciencia. Aunque los fines pueden ser diversos –lúdicos, espirituales o religiosos–, este consumo está atravesado por condiciones de clase y raza. No todas las personas acceden a un consumo seguro, ya sea por la criminalización impuesta desde Occidente, que ha generado un sesgo educativo, o porque quienes suelen acceder a estos compuestos pertenecen, en su mayoría, a sectores económicos medios y altos, que les facilita el acceso a información sobre estas sustancias.

Las motivaciones también responden a lógicas sociales específicas. Algunos se acercan desde una búsqueda de introspección y reflexión del yo (Giddens, 1991), moldeada por una espiritualidad individualista y egocéntrica que, paradójicamente, intenta trascender los propios límites del pensamiento occidental. Otros los consumen de forma recreativa, en una lógica de experiencia intensiva, acumulable y compartible, en la que el viaje psicodélico es una forma más de autodescubrimiento o experimentación personal. El consumo dependerá de cómo se construye a estas sustancias y el acceso a información de las mismas.

El consumo psicodélico hoy se mueve entre lo recreativo, terapéutico, espiritual, económico e intercultural, pero está atravesado por lógicas profundamente extractivistas. En las sociedades occidentales, estas sustancias –reducidas, muchas de las veces, a sustancias que alteran el sistema nervioso– se insertan en mercados de bienestar dirigidos a clases medias blancas, en busca de sanación, autoconocimiento o experiencias intensas.

Sin embargo, muchas de estas plantas, hongos, cactáceas o seres, provienen de contextos indígenas donde no son "sustancias", sino seres con agencia, personalidad, intención y emociones, insertos en sistemas de interdependencia, relacionales y político-espirituales (Piña, 2025). Al medicalizarlas y/o espiritualizarlas desde el consumo urbano, se dota a estos seres de otros estatus ontológicos y epistémicos, invisibilizando otros más (Piña, 2021). Este proceso es extractivista porque traduce lo indígena al lenguaje del mercado, exotiza sus prácticas y reproduce desigualdades. No se trata de negar el comercio local, sino de señalar que el mercado psicodélico (farmacéuticas, universidades y organizaciones filantrópicas) impone otras escalas, sentidos y valores, violentando así otras relaciones y formas de vida.

Juan Scuro

Es todo eso al mismo tiempo. Y ahí radica una de las características de la complejidad del tema. Es difícil pensar en *un* consumo psicodélico. En vez de esto, lo que hay es una multiplicidad de prácticas, agendas e intereses. Los psicodélicos son entes relacionales. Esto evita reducirlos a sustancia, planta/hongo, ser, mercancía. En vez de ello, se presentan como entes capaces de articulaciones y efectos múltiples que son resultados específicos de los contextos en los que circulan y entran en conexión.

Los usos más contextualizados en sus marcos culturales de origen son una parte. A su vez, estos contextos son móviles y están en permanente

transformación a través de las diferentes vías de circulación de estéticas, saberes, personas y dinero. Los ámbitos locales de origen son transformados. Al mismo tiempo, en las configuraciones culturales en las que se inscriben como novedad, los psicodélicos producen diferentes trillos. La "ciencia psicodélica" (si es que algo así existe) avanza en la obtención de resultados favorables con relación al uso de algunos psicodélicos en el tratamiento de padecimientos específicos. En esta área, hechos como la negativa de la Food and Drug Administration (FDA) a habilitar el uso médico del MDMA (*3,4-metilendioximetanfetamina*) en 2024 contribuyen a "pinchar" un poco el *hype* producido en torno a los psicodélicos, alertando sobre la necesidad de revisar los protocolos de investigación, subrayar los aspectos éticos y recalcular esfuerzos y estrategias. Mientras las investigaciones avanzan, también lo hacen las tentativas regulatorias para el acceso a usos recreativos, religiosos y terapéuticos de psicodélicos. La ayahuasca fue pionera en problematizar y obligar a revisar los marcos legales de algunos países en clave de derechos y libertades religiosas. Actualmente, la psilocibina lleva la delantera respecto a desarrollar marcos regulatorios que habiliten su uso terapéutico.

Es evidente el encanto que producen los psicodélicos en los espacios sociales más privilegiados. En estos espacios sociales, además de buscadores espirituales, psiconautas y curiosos se encuentran también quienes ven con ojos comerciales las promesas de los psicodélicos. Aunque todo este proceso de fuertes apuestas económicas y profundas expectativas culturales sea un hecho notorio que construye agendas en torno a los psicodélicos, sería un error reducir el complejo y heterogéneo escenario global de uso de psicodélicos a las prácticas e intereses de una parte de quienes se vinculan de algún modo con estos entes relacionales; al hacerlo, corremos el riesgo de privarle (no solo) a otros anclajes, en los que los psicodélicos también tienen protagonismo, su potencial dialógico en términos onto-epistémicos y políticos.

Ezequiel Alí Cortina Bello

Son todas ellas, dependiendo de la situación y el contexto. La polivalente naturaleza de las plantas, animales, hongos y moléculas con cualidades psicodélicas en el ser humano se refleja en el heterogéneo campo sociocultural de consumo, que se sostiene y legitima en un entramado de usos, discursos, narrativas y cosmologías. Así, podemos observar desde la et-

nografía profunda, que los circuitos de consumo globalizado no pueden catalogarse de manera rígida, ya que la transversalidad de la experiencia subjetiva directa con las plantas y moléculas psicodélicas cuestiona y resignifica en sentido amplio las estructuras, categorías, conceptos, así como las formas de relacionarse los unos a los otros, consigo mismo y con la naturaleza, que han sido impuestos por los paradigmas coloniales: religiosos, morales, políticos, científicos y capitalistas. Por ello, en muchos casos, la recreación y los rituales son vistos como una curación, en términos de salud social, emocional, mental, espiritual e, incluso, física. Ámbitos que son suprimidos del contexto histórico actual de productividad. No obstante, el establecimiento de las redes de intercambio mercantil que hace que plantas como el peyote o la ayahuasca lleguen a las ciudades y a otros países del mundo para ser utilizados en nuevas formas de terapias y prácticas psicodélicas holísticas, no están exentas de las lógicas capitalistas extractivistas en diversos niveles culturales y materiales. A pesar de que es claro el desequilibrio económico para las culturas indígenas involucradas en contraposición al negocio multimillonario de la agenda psicodélica (conferencias, asociaciones, retiros), en muchos casos son los mismos indígenas quienes colaboran para legitimar esas redes globales neochamánicas y psicodélicas. Esta nueva agenda psicodélica está haciendo posible que el consumo psicodélico se expanda no solamente entre psiconautas y buscadores espirituales, sino a todas las esferas sociales.

¿Cómo impacta el consumo masivo de psicodélicos a las comunidades indígenas, sus patrimonios culturales y sus entornos ecológicos? ¿Cuáles son los cuestionamientos que se necesitan hacer al consumo psicodélico desde la investigación social?

Sarai Piña Alcántara

El consumo masivo de psicodélicos en contextos occidentales –impulsado por su medicalización y creciente presencia en mercados espirituales y terapéuticos– ha generado impactos profundos sobre las comunidades indígenas, sus patrimonios culturales y los ecosistemas donde habitan. Muchas de estas plantas –cactáceas y hongos– son consideradas por los pueblos originarios como seres con agencia, con los que se mantienen relaciones político-espirituales enraizadas en el territorio.

El auge global de los psicodélicos ha provocado un extractivismo múltiple: material, al presionar los entornos ecológicos que sostienen su existencia; epistémico, al apropiarse de saberes sin reconocimiento ni retribución (más allá del aspecto económico); y ontológico, al reducir estos seres a compuestos activos administrables en cápsulas o sesiones guiadas. Las prácticas rituales indígenas son reformuladas desde lógicas del mercado espiritual y terapéutico, invisibilizando otras realidades de los pueblos y reforzando nuevas formas de colonialismo.

Desde la investigación social es urgente interrogar estas dinámicas: ¿qué regímenes de verdad legitiman estos consumos?, ¿quiénes se benefician?, ¿y a costa de qué y de quiénes? Hay que cuestionar la lógica neoliberal que instrumentaliza estas plantas sin transformar las estructuras de violencia –como el racismo, el patriarcado o el despojo territorial– que afectan a los pueblos que las han cuidado por generaciones. Analizar el consumo psicodélico sin estos marcos críticos equivale a reproducir, una vez más, formas de colonialismo.

Juan Scuro

Impacta de forma heterogénea en los diferentes contextos regionales y nacionales. El ejemplo clásico de los efectos que produce la fascinación mundial por los psicodélicos está dado por lo que siguió al encuentro de Gordon Wasson con María Sabina, en Huautla de Jiménez, México, en la década de 1950. Ese encuentro con los "hongos mágicos" tuvo consecuencias muy difíciles para toda la comunidad local, comenzando por la propia María Sabina. En el caso del peyote, también en México, las cosas son algo diferentes. El impacto ecológico que produce la extracción del cactus atenta contra su propia supervivencia, pero los conflictos socioambientales allí no se limitan a esta situación, sino que adquieren otra magnitud y complejidad dado el avance de otros intereses extractivistas mucho más allá del cactus. Con la ayahuasca, las cosas son probablemente más complejas aún, ya que su distribución territorial es muy amplia, involucrando gran cantidad de pueblos indígenas y diferentes contextos Estado-naciones.

La teoría social y etnográfica, la investigación social, es clave. Es a partir de la investigación social y el pensamiento crítico que podemos advertir las implicaciones profundas en términos sociales, ambientales, políticos y económicos que se producen con la circulación global de los psicodéli-

cos. Pensarlos en términos de entes relacionales (de la mano de Marilyn Strathern) ayuda a ir un poco más allá de dicotomías (usos tradicionales-extractivismo) y permite observar la multidireccionalidad de efectos y capacidades de negociación de los impactos. A su vez, es importante destacar los procesos de organización comunitaria en clave de resistencias y defensas de territorios y saberes. La defensa de Wirikuta por parte del Consejo Regional Wixárika o la Conferencia Indígena de la Ayahuasca son algunos ejemplos, pero también hay otros procesos a través de los que las comunidades se organizan para custodiar y difundir sus saberes y sus artes, como el Movimiento de Artistas Huni Kuin.

Ezequiel Alí Cortina Bello

Sus impactos son múltiples, y es necesario tener una perspectiva bidireccional. Por un lado, encontramos impactos ecológicos y culturales, en la medida en que se masifica la demanda de tales recursos psicodélicos y todos sus elementos culturalmente relacionados, lo que genera desequilibrios naturales y sociales. Por otro lado, esas mismas posibilidades de intercambio económico e intercultural también han ayudado a fortalecer la identidad y subsistencia de culturas indígenas subordinadas al sistema colonial dominante, y que les obliga cada vez más, de manera irreversible, a relacionarse y a necesitar de las herramientas otorgadas por la modernidad (medios de comunicación, transportes, herramientas de trabajo). No obstante, es menester resaltar el hecho de que el consumo psicodélico es mucho menor a los impactos ambientales de la minería y el desmonte para cultivos agrícolas, como es el caso del peyote en Wirikuta, cuyas empresas jitomateras y mineras han afectado de manera casi irreversible el hábitat de este cactus. El control territorial por las redes del crimen organizado es otro elemento que ha afectado gravemente el ecocidio de especies, como el sapo *Bufo alvarius*, cuyo hábitat en el desierto de Sonora coincide con el territorio controlado por los carteles, por lo que provoca que su secreción también haya entrado en los circuitos de tráfico, principalmente hacia Estados Unidos.

Considero que es deber de las ciencias sociales aportar perspectivas críticas de reciprocidad económica y epistemológica para poder generar un equilibrio entre el consumo ya existente –que no va a desaparecer–, los derechos humanos y de los pueblos originarios, así como la ecología de las plantas y animales psicodélicos.

¿Cuál es tu posicionamiento ético frente a la disputa entre el patrimonio universal de las sustancias psicodélicas y la defensa de patrimonios de las comunidades indígenas y sus territorios originales? ¿Cómo te sitúas en este debate?

Sarai Piña Alcántara

Mi posicionamiento ético y político parte del reconocimiento de que estos seres, lejos de ser únicamente sustancias psicoactivas, son agentes político-espirituales con múltiples estatus ontológicos. Su reducción a enfoques biomédicos o espiritualidades individualistas constituye una forma de colonización ontológica y epistémica que borra los vínculos territoriales y cosmológicos que los sustentan.

En el contexto actual de expansión de la arena psicodélica, resulta urgente –como plantea Marisol de la Cadena (2020)– desacelerar el pensamiento moderno y reconocer la politicidad de los seres no humanos. Esta urgencia se vuelve aún más evidente cuando la ciencia les despoja de su carácter político para neutralizarlos, sometiéndolos a procesos de purificación y traducción que permiten su incorporación como objetos dentro de un régimen de verdad científica (Latour, 2001), facilitando así su desplazamiento hacia la medicalización.

Si bien algunos activistas psicodélicos se manifiestan en contra de la medicalización, y lo hacen desde discursos que se autodenominan descolonizadores, se vuelve imprescindible ejercer una vigilancia epistémica constante. En la práctica, muchas veces terminan reproduciendo lógicas extractivistas encubiertas bajo formas culturales y filantrópicas de intervención, que se presentan como "ayuda", "honra" o "colaboración con los pueblos". Esta contradicción la he constatado directamente en la región mazateca de Oaxaca, donde conceptos como *reciprocidad*, *mano de vuelta* y *xa bazen* (trabajo de en medio) son apropiados e instrumentalizados por algunos activistas psicodélicos. Aunque estos critican abiertamente el paradigma biomédico, sus organizaciones –muchas de ellas extranjeras– operan desde marcos financiados por centros de saber-poder o entidades vinculadas a la mercantilización global de estas plantas.

Si realmente se quiere hablar de cuidado, el compromiso ético y político debe situarse en la defensa de los territorios donde estos seres habitan y de las comunidades que los sostienen. Acompañar las luchas de los

pueblos no implica mediar. Mediar es traducir, representar o encauzar desde marcos externos, lo que muchas veces refuerza relaciones coloniales de poder. Acompañar, en cambio, es una práctica ética que exige estar sin dirigir, escuchar sin apropiarse y sostener sin intervenir. Implica, en términos concretos, el descentramiento del sujeto investigador o activista, no su protagonismo.

Como antropólogos y antropólogas, nuestra tarea no es gestionar ni validar estas luchas, sino asumir una ética de la escucha activa y del respeto radical por la autodeterminación. Como lo han dicho los pueblos zapatistas, se trata de caminar al tiempo de los pueblos, respetar sus formas de vida y su derecho a existir con dignidad, sin que ello implique convertir su conocimiento ni su espiritualidad en mercancía para el consumo global.

Juan Scuro

La defensa del territorio es la defensa de la vida. El territorio es la condición de posibilidad para que la vida sea posible. Pero esa vida en singular resulta un tanto abstracta. Lo que realmente existe son formas singulares de vida, situadas, haciendo sus propias trayectorias, justamente, territorializadas. Entonces, la defensa no es de la vida en abstracto, sino de las vidas situadas, por lo tanto, de los territorios geográficos y existenciales. Y lo que defiende esos territorios es el resultado de relaciones multiespecie particulares, como las que se generan en torno a los hongos, el peyote o a la ayahuasca; pero también en torno a la coca o el tabaco. No quisiera que la forma en la que se mundializó una relación específica con la coca o el tabaco sea el camino de única dirección para el peyote o la ayahuasca. Los territorios se vuelven interlocutores de una gran conversación en la que, ojalá, se pueda "tomar en serio a los demás", al decir de Tim Ingold. Pero ese tomar en serio a los demás implica, creo yo en este caso, no solo correrse del lugar antropo-capitalocéntrico, sino también no caer en esencialismos que reducen las alteridades a meras proyecciones románticas y neocoloniales. En este sentido, el diálogo no debe dirigirse únicamente a la búsqueda de justicia epistémica (condición *sine qua non*), sino también de acceso y distribución de los recursos que se producen a partir del interés mundial por los saberes que emergen de estos territorios en disputa.

Así, el único patrimonio universal posible que veo aquí es el de la defensa de los territorios, es decir, de la multiplicidad de formas de vida situadas, para tomarlas en serio en estas dos dimensiones: el reconocimiento

de la diferencia y su integración a la distribución de los recursos que son producidos a partir de la existencia misma de esa diferencia.

Ezequiel Alí Cortina Bello

Las raíces de esta paradoja yacen en el paradigma de prohibición. Considero que es urgente para México, por ser uno de los países con mayor biodiversidad cultural psicodélica, comenzar a generar conocimiento propio desde la etnografía profunda que lleve a decolonizar la manera en que se dicotomiza (con cierta aura de moralidad) y plantean las problemáticas del consumo psicodélico. Salir de los conceptos genéricos como "droga" o "psicodélicos" para estudiar a cada recurso en su propio contexto y posibilidades, así como analizar su entramado cultural, que no puede ser purificado; podrán ser puntos analíticos para vislumbrar qué nuevos marcos de preservación y regulación legal multicultural pueden ser posibles, en los que se respeten los derechos ancestrales de la tierra y las culturas. No obstante, también existen posibilidades para aquellos interesados en su consumo como una forma de libertad cognitiva y del desarrollo libre de la personalidad, que no tenga que ser criminalizado y desinformado. Entender su naturaleza como un campo de conocimiento y ámbito inmanente a la vida humana es vital para comenzar a pensar en modelos éticos integrativos.

Bibliografía

Sarai Piña Alcántara

De la Cadena, Marisol (2020). "Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la 'política'", *Tabula Rasa,* (33), pp. 273-311. https://doi.org/https://doi.org/10.25058/20112742.n3 3.10

Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península, 1991, 304 pp.

Latour, Bruno (2001). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa, 383 pp.

Piña Alcántara, Sarai (2021). "Siguiendo al hongo mágico y la utopía psicodélica. Entre la mercantilización y medicalización de los hongos psilocibes". Tesis de maestría. Ciudad de México.

— (2025). "Las *jkoabénda*: espacios políticos espirituales para relacionarse con el territorio en la Sierra Mazateca, Oaxaca", *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, 5(1), pp. 1-32. https://doi.org/10.48102/if.2025.v5.n1.396

"Zócalo, Subcomandante Marcos: es la hora de los pueblos indios". Disponible en: https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2001/03/11/zocalo-subcomandante-marcos-es-la-hora-de-los-pueblos-indios/

Ezequiel Alí Cortina Bello

Cortina, Ali (2023). "'Medicinas ancestrales' en la Ciudad de México. Resemantización de su 'uso tradicional' en el siglo XXI", en Beatriz Caiuby Labate y Nidia Olvera (eds.). *Plantas sagradas en México: tradición, religión y ritualidad*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

— (2022). "*Salvia divinorum*: entre la prohibición y la construcción de su conocimiento", *Dossier ¿Cómo se prohíbe una planta?, Cuadernos de Campo*, vol. 31, núm. 1. São Paulo: Universidade de São Paulo.

— (2021). "'Medicinas ancestrales' en la Ciudad de México. Resemantización de sus usos en el siglo XXI". Tesis de maestría en Ciencias Sociales y Humanidades. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa.

De la Peña, Francisco (2018). "Nueva era, neochamanismo y utopía psicodélica", en Carlos Alberto Steil, Renée de la Torre y Rodrigo Toniol (coords.). *Entre trópicos. Diálogos de estudio nueva era entre México y Brasil*. Ciudad de México: CIESAS, pp. 61-83.

Feeney, Kevin y Beatriz Caiuby Labate (2016). "Paradoxes of Peyote Regulation in Mexico: Drug Conventions and Environmental Laws", en Beatriz Caiuby Labate y Clancy Cavnar (eds.). *Peyote: History, Tradition, Politics, and Conservation*. Santa Bárbara: Praeger, pp. 211-238.

Han, Byung-Chul. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.

Horák, Miroslav, Elizabeth Mateos y Alí Cortina (2019). "*Bufo alvarius*: evidencias literarias y controversias en torno a su uso tradicional", *Medicina Naturista*, 13 (1), pp. 43-49.

Marras, Stelio (2013). "Impactos antropológicos de los invisibles modernos", en Beatriz Caiuby Labate y José Carlos Bouso (eds.). *Ayahuasca y salud*. Barcelona: La Liebre de Marzo, pp. 458-471.

— (2008). "Do natural ao social: as substâncias em meio estável", en Beatriz Caiuby Labate *et al*. *Drogas e cultura: novas perspectivas*. Salvador de Bahía: Universidade Federal da Bahia, pp. 155-186.

Labate, Beatriz, Clancy Cavnar y Alex Gearin (2017). "The Shifting Journey of Ayahuasca in Diaspora", en Beatriz Labate, Clancy Cavnar y Alex Gearin (eds.). *The World Ayahuasca Diaspora. Reinventions and Controversies*. Nueva York: Routledge, pp. 1-18.

Stokkink, Pieter (2015). "Psychedelics as a Practice of Truth: A Foucauldian Argument", en Harold Ellens y Thomas Roberts (eds.). *The Psychedelic Policy Quagmire. Health, Law, Freedom, and Society*. Santa Barbara: Praeger, pp. 117-202.

Walsh, Charlotte (2016). "Psychedelics and Cognitive Liberty: Reimagining Drug Policy through the Prism of Human rights", *International Journal of Drug Policy*, (29), pp. 80-87.

Sarai Piña Alcántara es maestra en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) de la Ciudad de México, donde actualmente cursa el doctorado. Es licenciada en Etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Sus principales líneas de investigación incluyen la antropología del turismo, los consumos culturales, la transnacionalización, la globalización y la ontología política. Durante más de veinte años ha trabajado en la región mazateca, donde ha investigado fenómenos relacionados con el turismo, el neochamanismo y la transnacionalización de los *ndi xij'to* (los "pequeños que brotan"), conocidos en Occidente como hongos psilocibes. Sus investigaciones han sido presentadas en coloquios y congresos tanto en México como en el extranjero. Actualmente, centra su trabajo en temas relacionados con el territorio y la ontología política mazateca, desde una perspectiva de antropología activista y comprometida. Sus publicaciones abordan temas como lo sagrado y lo político, el neochamanismo, el turismo psicodélico, la arena psicodélica y los procesos de defensa territorial. Ha colaborado en publicaciones colectivas junto con colegas y colectivos autónomos y autogestivos ma-

zatecos, con el objetivo de fortalecer la defensa del territorio frente a proyectos extractivistas. Asimismo, se ha desempeñado como dictaminadora de artículos académicos sobre chamanismo y plantas sagradas, tanto para universidades nacionales como internacionales.

Juan Scuro es profesor del Departamento de Antropología Social, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad de la República, Uruguay. Es investigador del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). Es cocoordinador de Arché, Núcleo Interdisciplinario de Estudios sobre Psicodélicos e integra el equipo editor de la *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* (RUAE) de la FHCE. Su doctorado y maestría en Antropología Social los realizó en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. En ese marco, llevó adelante trabajo de campo en Uruguay, Brasil, Perú y México, del que resultó la tesis "Neochamanismo en América Latina. Una cartografía desde el Uruguay" (2012). Su proyecto de investigación dirigido más recientemente es un estudio comparativo del modelo neopentecostal y el modelo neochamánico de abordaje de las adicciones a través de las trayectorias de vida de sus usuarios.

Ezequiel Alí Cortina Bello es investigador mexicano especializado en la línea de la "dimensión social del conocimiento", con énfasis en plantas maestras y psicodélicos. Estudió Historia y Antropología en la Universidad Veracruzana y es maestro en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa. Es autor de variados artículos y capítulos de libros en diversos países; ha participado en foros y conferencias a nivel nacional e internacional.

Frances Paola Garnica Quiñones es investigadora posdoctoral de incidencia de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SEHCITI) en El Colegio de San Luis (COLSAN), vinculada al proyecto Ciencia de Frontera 2019- 87169. Su proyecto actual se enfoca en las implicaciones de la exploración del potencial terapéutico del peyote desde un enfoque de defensa del territorio biocultu-

ral. Sus líneas de investigación son la percepción e imaginario social de espacios y las metodologías y aplicaciones de la antropología visual en la investigación social. Es codirectora del documental *¡…Y del barrio no me voy!* (2019), autora de artículos de investigación en Antropología Visual y Urbana, y ha realizado exposiciones fotográficas en México y Reino Unido. Es doctora en Antropología Social con Medios Visuales por la Universidad de Manchester, Reino Unido. Ha sido locutora del programa de divulgación científica *Coincidencias y divergencias* en radio Magnética 107.1 FM. Es miembro de la Red de Investigación en Antropología Audiovisual y de la Red Mexicana de Antropología Visual y co-fundadora del Laboratorio de Antropología Visual (LAVSAN) de El COLSAN.

ENCARTES

RESEÑAS CRÍTICAS

AMARE: UNA MIRADA A LA MIGRACIÓN EN LA COSTA CHICA DE OAXACA DESDE UNA ETNOFICCIÓN

AMARE: A LOOK AT MIGRATION IN THE COSTA CHICA

Ana Isabel León Fernández*

Reseña de cortometraje:
Amare de Balam Toscano.

Amare (2024) es un cortometraje de ficción realizado por el cineasta afromexicano, oriundo de la costa oaxaqueña, Balam Benjamín Nieto Toscano, conocido por trabajos como *Romina e Iván* (2021) y *Mutsk Wuäjxtë'* (*Pequeños zorros*) (2024). Recientemente, *Amare* ha sido seleccionada en la edición 28 del Guanajuato International Film Festival.

Su ópera prima *Soy Yuyé* recién terminó la etapa de posproducción por lo que pronto podremos disfrutarla en pantallas. Por el momento, el cineasta trabaja en una nueva película de ficción que versará sobre la vida de siete mujeres afrocosteñas adolescentes que mostrarán sus anhelos y retos en un territorio marcado por el machismo y el carnaval.[1] Toscano es egresado de la Licenciatura en Cinematografía del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y ha sido beneficiario de diversos reconocimientos y apoyos.[2]

[1] En palabras del cineasta.

[2] Balam Toscano formó parte de la cuarta generación del programa "Ambulante más allá"; beneficiario del Programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 411-423
Recepción: 17 de octubre de 2024 • Aceptación: 29 de marzo de 2025
https://encartes.mx

La presente reseña está enfocada en reflexionar sobre la importancia del cine de etnoficción, realizado desde adentro de las comunidades[3] para visibilizar los temas y problemáticas que les atañen como, en este caso, la migración hacia Estados Unidos. Mi intención al reconocer a *Amare* (2024) como una obra de etnoficción es invitar al público a ver la película desde diversas sensibilidades que nos ofrece esta obra que navega entre las delgadas líneas del documental y la ficción, acercándonos a una de las realidades de las comunidades afrodescendientes de la costa oaxaqueña.

Sin revelar la trama en demasía, pues la película apenas inicia su ruta de exhibición, el filme nos cuenta una historia sobre mujeres, arte, migración y sentires narrados desde la comunidad de El Tamal, Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca. Se nos muestra como personaje principal a Amare, una mujer originaria de una comunidad costeña de Oaxaca; los personajes son principalmente mujeres, pues la coprotagonista es su hermana Cielo; seguidas de su madre y su padre, quien es la figura sobre la que se apoya la historia, pero no como personaje principal. También las infancias tienen presencia en el filme.

El director abre y cierra de manera redonda la película, recuperando testimonios reales, primero desde el punto de vista de una madre y, al

y las Artes (FONCA); del proyecto de desarrollo de narrativas audiovisuales organizado por Netflix y Fondo Miradas, Ambulante; asimismo, del II Laboratorio de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos para Cineastas Indígenas y Afrodescendientes de América Latina, Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM). Fue ganador en el Festival Docs Oaxaca, sección Fragmentos Oaxaqueños (2024) por *Mutsk Wuäjxtë'* (*Pequeños zorros*) (2024) y acreedor del premio Venado de Plata en el Festival de Cine Antropológico del Instituto Nacional de Antropología e Historia por la misma película.

[3] Con la expresión cine "desde adentro", hago referencia a las producciones audiovisuales realizadas sobre y por personas pertenecientes a una comunidad afromestiza, afromexicana o afroindígena. Hemos acogido este término como parte del trabajo que realizamos en el equipo de programación del Festival Artístico Audiovisual Afrodescendencias, dirigido por la antropóloga Claudia Lora, del que soy parte desde 2023. El término fue acuñado por los investigadores afrodescendientes Sheila S. Walker y Jesús García en un trabajo colectivo en Venezuela, en el que "asumieron la responsabilidad de contar su propia historia, desde su propia perspectiva, para servir a los intereses de su propia comunidad y también a los de otras personas, que quieren tener una visión más compleja, completa y correcta de lo que son las Américas" (Walker, 2013: 14).

cierre, desde la óptica de una mujer migrante. En la historia, veremos a Cielo, una maestra de dibujo, que trabaja entusiastamente con sus alumnas y alumnos. Posteriormente, se nos presenta el conflicto en la historia: el padre de Cielo se encuentra muy enfermo y pregunta por una persona a la que quiere ver; Cielo le responde que aún no llega, debido a que se encuentra muy lejos. Tras la abrupta muerte del padre, llega a la comunidad la protagonista de la historia: Amare. Su llegada causa notable sorpresa, emoción y movimiento entre los habitantes del pueblo.

Es después de la llegada de Amare cuando los temas que atañen a los personajes se van desarrollando a través de las pláticas entre las hermanas. El punto neurálgico que Toscano nos presenta es el de la migración constante de habitantes de los pueblos de la Costa Chica hacia los Estados Unidos, mayoritariamente. Aunque en el filme los motivos son, en apariencia, económicos, en la realidad los desplazamientos pueden tener otro tipo de atenuantes: persecución por violencia, estigmas sociales o étnicos.

La película *Amare* tiene varias virtudes que se encuentran en distintos niveles que me permito mencionar para proponer algunos ejes de reflexión a los espectadores, con la finalidad de colaborar en las discusiones y exploraciones posteriores al visionado. En un primer momento, es destacable la pertenencia cultural del cineasta Balam Toscano, quien logra reflejar, con una mirada desde adentro, no solo las características paisajísticas de estos pueblos con los grandes planos generales que nos ofrece, sino también el argot, las costumbres cotidianas, los ritos y una suerte de vivencia estética de la vida costachiquense.

El filme fue rodado en la comunidad de El Tamal, Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca; una comunidad afromexicana con 233 habitantes, aproximadamente. El elenco de la película no son actores y actrices profesionales, sino personas de la misma comunidad que, en palabras del cineasta, se interpretaron a sí mismos. Así, la narrativa de *Amare* goza de una autenticidad que le da un toque antropológico que puede colocarla dentro del género de la etnoficción.

Amare, desde el primer fotograma, sorprende a aquellos ojos acostumbrados a las películas filmadas por equipo digital. Al estar grabada con una cámara de 35 mm, ofrece otro aspecto en la pantalla, dotado de una belleza propia del formato análogo. La decisión del director de grabar en 35 mm puede leerse también como una especie de resistencia ante las exigencias tecnológicas que demanda la producción cinematográfica

contemporánea. Basta con imaginar la labor que conlleva el traslado y cuidado de los rollos cinematográficos hasta las locaciones en la Costa Chica, pues las condiciones climatológicas son calurosas y las distancias muy largas.

Me parece pertinente tener en cuenta, de igual manera, el poco acceso a este tipo de equipo cinematográfico que han tenido los pueblos afromexicanos. En un presente más optimista, parece que cada vez más jóvenes que se asumen como afrodescendientes se animan a tomar una cámara y contar sus propias historias, aunque el formato digital es el que impera en los trabajos audiovisuales. Por ello, grabar actualmente una película en 35 mm puede pensarse como una reparación simbólica a esas historias dignas y bien narradas que nunca se grabaron durante décadas, debido a las desigualdades estructurales que viven los pueblos afromexicanos.

Balam Benjamín Toscano es uno de los pocos jóvenes de su comunidad que lograron emigrar a la Ciudad de México para cursar estudios superiores. Pudiera parecer un dato irrelevante, pero para el cine afromexicano no lo es, pues no muchas personas originarias de pueblos afrodescendientes en México consiguen involucrarse y desenvolverse en algún ámbito del circuito cinematográfico. La poca presencia de personas provenientes de estos territorios se debe, en su mayoría, a factores estructurales: principalmente el rezago económico que ha dificultado que las personas concluyan su educación media superior y que se enrolen en el aprendizaje del cine.

Si bien Toscano siempre tuvo cierta sensibilidad para la fotografía, él considera que el momento clave en su trayectoria como realizador audiovisual sucedió en 2016, cuando fue parte de "Ambulante más allá".[4] En entrevista personal, menciona cómo en dicha experiencia aprendió, de manera incipiente, a dirigir y a fotografiar, pero, sobre todo, a "mirar" con mayor sensibilidad aquello que quería contar. El cineasta costachiquense también subraya que la mayoría de sus historias tienen como punto de partida la afrodescendencia y que esta se percibe en las películas en

[4] "Ambulante más allá" es una iniciativa que forma parte de Ambulante, A. C. Funciona como una escuela itinerante de enseñanza de cine, dedicada a llevar herramientas para aprender a hacer audiovisual a personas de territorios sin acceso a escuelas formales de cine, principalmente en comunidades indígenas y afrodescendientes.

diferentes "capas", que van desde las más evidentes, como el fenotipo de las personas, hasta otras capas más profundas como las cuestiones socioculturales o políticas.[5]

Desde mi perspectiva, considero a *Amare* una obra de etnoficción, pues recordemos que, por un lado, la etnografía se encarga de examinar y registrar cuestiones socioculturales específicas y/o concretas de los pueblos. Ya en el terreno del audiovisual, Paul Henley (2001) señala que el cine etnográfico ha sido una herramienta para la antropología, que, si bien nació de la mano de la misma disciplina, retoma fuerzas a partir de la década de los ochenta cuando los giros interpretativos entran en auge. Es decir, que se refuerza el vínculo entre el paradigma interpretativo y la capacidad del cine etnográfico para mostrar "lo particular" en las culturas (Henley, 2001: 25). Si bien el cine etnográfico está muy vinculado al quehacer antropológico, y en este caso no hablamos de una obra meramente etnográfica, sino cinematográfica, realzo las capacidades de la película de mostrar una realidad con sus particularidades sociales, culturales y territoriales, así como la figura del director Balam Toscano quien, al ser nativo del lugar, "reemplaza" la figura del antropólogo, que necesitaría hacer trabajo de campo para realizar cine etnográfico.

El componente imaginativo de la obra que lo vuelve una etnoficción puede rastrearse desde el cine inaugurado por Jean Rouch y la corriente del *cinema-verité*. El cine de Rouch logró desafiar los límites del lugar de la cámara entre las comunidades, así como las líneas entre la realidad y la ficción al presentar historias ficticias, pero con personas nativas de los pueblos que reflejaban sus anhelos, deseos y subjetividades en los filmes (Salvetti, 2012).

Amare también dialoga con otras películas cuyos directores se han atrevido a desafiar la simbólica frontera entre el documental (como paradigma de lo "real" en el cine) y la ficción. Aunque me parece que el debate en torno a la inexistente división entre ambos géneros es una discusión ya superada y considero que *Amare* entra más en la categoría de etnoficción, me gustaría recuperar uno de los casos más sobresalientes en la genealogía del género docuficción[6] con la finalidad de ampliar el panorama.

[5] Entrevista personal a Balam Benjamín Toscano el 15 de junio de 2023.

[6] Antonio Zirión (2015) nos recuerda que intentar definir nociones como "cine etnográfico", además de ser difícil, puede resultar infructuoso. En este sentido, tampoco pretendo

Fue desde el videoarte en que aparecen los primeros intentos por filmar películas que amalgamen la ficción con la realidad cotidiana de las personas. Tal fue el caso de Sarah Minter, pionera del videoarte en México en la década de 1980. En el decenio ochentero se hizo tangible el crecimiento del entonces Distrito Federal y de la pobreza en sus barrios marginales. En este lapso nacieron bandas juveniles en las periferias, muchas de ellas integradas por jóvenes de pueblos originarios y de familias de campesinos empobrecidos. El grupo más estereotipado, por su desfachatez, fueron los punks. En ese contexto, Minter incursionó en la experimentación que amalgama el documental y la ficción, en sus obras *Nadie es inocente* (1985) y *Alma punk* (1991). Su intentona fue una narrativa personal enmarcada en el lenguaje audiovisual; esperaba complicidad lúdica con los actores y dar un carácter independiente a su producción (Minter, 2008: 5).

Tal parece que para algunos grupos sociales que han sido más afectados por los estereotipos creados desde el cine hegemónico, resulta más importante la ruptura de la dicotomía realidad-ficción: quebrantar dicho binomio es una estrategia para profundizar en sus propias representaciones de manera más respetuosa y menos cargada de prejuicios. Como un grupo estereotipado de manera negativa, sirvan de ejemplo las juventudes punks de la década de los ochenta.

Maite Garbayo señala que en *Nadie es inocente* se retrata a la banda los Mierdas Punks de Ciudad Nezahualcóyotl. Allí, Minter conoció a un integrante de la banda y se interesó en la vida de los grupos marginales de la ciudad, lejos de los jóvenes privilegiados y de clase alta. Los jóvenes barriales tenían una estética subalterna. Su mirada refleja lo que significa ser chavo-banda. Minter, a diferencia de la creencia de los medios, patenta una imagen de chavo-banda alejada del consumo de drogas y de cuestiones delictivas. Minter humaniza a los punks, muestra sus vínculos y su porvenir. Los incrusta en el marco de sus condiciones de marginación, aunque no los hace parte de ella, sino una consecuencia. Garbayo sugiere que Minter "pacifica" a los chavos-banda, puesto que eran objeto de repudio y significaban una amenaza para el gobierno y la prensa (Garbayo, 2016: 83-84).

---

dar una definición de "docuficción". Hago uso de la palabra para referirme en específico a la obra de Sarah Minter, que, por su carácter urbano, ha sido más difícil de asociar con lo etnográfico. Sin embargo, con el auge de la antropología urbana, puede ser más comprensible que el videoarte de Minter sea visto también como cine con tintes etnográficos.

Si bien el caso de Sarah Minter y *Nadie es inocente* parece muy alejado de *Amare,* desde el hecho de que la cineasta Minter tenía una mirada externa a la comunidad que representó en pantalla, la intención de evocarla en esta reseña es situar también una genealogía del género docuficción en el cine y su impacto en la búsqueda de abatir estereotipos y representaciones negativas de ciertos grupos poblacionales.

Situándonos de nuevo en las películas realizadas desde adentro de las comunidades de la Costa Chica, la narrativa de *Amare* recuerda también al caso del largometraje *Nos hicieron noche* (2021)[7] de Antonio Hernández. Este filme, catalogado oficialmente dentro del género documental, muestra parte de la cotidianidad de la familia afromestiza Salinas Tello. En su narrativa vemos parte de sus costumbres y tradiciones en el pueblo costeño de San Marquitos, fundado en 1974, cuando el ciclón Dolores inundó el pueblo de Charco Redondo y, desplazados por el desastre natural, algunos de sus habitantes fundaron la comunidad de San Marquitos. El género "documental" de *Nos hicieron noche* parece más un formalismo que algo que defina el estilo de la película. Si bien es cierto que vemos reflejada la vida cotidiana de la familia Salinas Tello, dentro del guion hay escenas de ficción que aportan otros toques: ya sea de frescura o de "realismo mágico"; no por ello se demerita la veracidad de su estilo documental.

Nos hicieron noche nos muestra parte de la cosmovisión de los pueblos afrocosteños, como la creencia en el "tona", las curaciones de "empacho" y la danza de los Diablos, que conecta esta existencia con otros planos en los días de muertos. Se aleja de estereotipos provenientes del racismo, recurrentes en el cine, para contar, desde su propia mirada, quiénes son los Salinas Tello y, por ende, quiénes son los pueblos afromexicanos de la Costa Chica.

En línea con lo anterior, me parece que *Amare* se inserta no solo en la creciente producción de cine afromexicano, sino en una narrativa de la etnoficción que encuentra su funcionalidad al representar a los pueblos costachiquenses desde sus realidades, como sus costumbres y tradiciones, así como sus problemáticas, tal es el caso de la constante migración hacia los Estados Unidos de América. Pareciera que la resistencia y el "cima-

[7] *Nos hicieron noche* es una película financiada con apoyo de "Ambulante más allá" y la W. K. Kellogg Foundation.

rronaje"[8] en el cine se practican también desafiando los formalismos de los géneros cinematográficos impuestos por la industria. En este sentido, *Amare* posee un doble valor antropológico: por un lado, el mérito etnográfico de la película que nos remite de alguna manera "a un encuentro con la otredad que nos provoque, directa o indirectamente, la inquietud fundamental que da origen a la experiencia etnográfica" (Zirión, 2015: 13); y por otro lado, la curiosidad genuina que despierta en los especialistas en el tema por seguir los pasos de estos jóvenes cineastas afromexicanos, como Balam Toscano, y los recursos expresivos de los que echan mano.

Como antropóloga que trabaja el tema del audiovisual en Costa Chica, considero que la pertinencia de *Amare* es, cuando menos, sobresaliente. Más allá de la trama y los nudos que sostienen la narrativa, hay varias cuestiones dignas de mención que, a mi entender, dan valor antropológico a la ficción que el director ha mostrado. Dentro de mis trabajos de campo, he atestiguado que los problemas abordados por Balam Toscano son de carácter cotidiano en las comunidades afromexicanas.

El primero de ellos es el concerniente a la educación. En las poblaciones periféricas a Pinotepa Nacional (en lo específico, pero también en toda la Costa Chica, en general) es palpable un abandono gubernamental a la educación. Las infancias suelen estar abandonadas por la Secretaría de Educación Pública. Tal como se muestra en *Amare*, son personas de las propias comunidades las que se encargan de enseñar a los niños. Tal es el caso de Corralero, lugar en el que se filmó *La negrada*[9] (2018) de Jorge

[8] Hago una analogía con el término de "cimarronaje", comprendido como el proceso de rebelión y escape que realizaron las personas esclavizadas de origen africano durante el periodo de la conquista de América. Estas personas que escapaban de la esclavitud han sido nombradas como cimarronas. Sus resistencias desembocaron en agrupamientos como palenques, quilombos y comunidades que aseguraron la supervivencia física, social y cultural de los afrodescendientes (Miranda, 2011: 42). Actualmente el término "cimarrón" se resignifica al interior de movimientos activistas con adecuaciones como "cimarronear", haciendo referencia principalmente a actos de resistencia en la vida cotidiana. Aquí hago una posible analogía de lo que podríamos imaginar como el acto del cimarronaje en la cinematografía; es decir, una resistencia a los cánones hegemónicos desde perspectivas y estéticas afromexicanas.

[9] Menciono la película *La negrada* a propósito de películas de ficción rodadas en poblaciones afromexicanas de la Costa Chica de Oaxaca. Sin embargo, no busco hacer ningún

Pérez Solano. En Corralero pude presenciar la iniciativa de una tallerista por apoyar en la educación de los infantes, quienes se encontraban desatendidos por los maestros asignados. Y, en un caso muy similar al presentado en *Amare*, la tallerista, experta en grabado, incentivaba la creatividad e imaginación de sus alumnos adoptivos a través de las artes (en este caso, la pintura). Balam Toscano nos aproxima a una realidad que suele ser minimizada: los estudiantes no tienen las herramientas adecuadas para desarrollar sus talentos individuales; es la intervención de terceros la que logra paliar el rezago educativo.

La cuestión de las infancias abandonadas por los progenitores (como hacen mención Cielo y Amare en su conversación final) también es uno de los contratiempos sociales vividos en Costa Chica. En múltiples entrevistas realizadas para mis investigaciones, mis interlocutores se preocupaban por el fenómeno del desamparo juvenil. Por temas migratorios se suele dar la desatención infantil: los padres que viajan, muchas veces ilegalmente, a Estados Unidos, dejan atrás a sus hijos, quienes, en el mejor de los casos, quedan al cuidado de sus abuelos. No obstante, muchos crecen desprotegidos y en ocasiones caen en una espiral que Balam Toscano menciona, someramente, en su filme: el narcotráfico y sus derivados.

La inseguridad en Costa Chica no es algo que se pueda obviar. Independientemente de las situaciones que son comunes a todas las regiones del país (conflictos vecinales, accidentes, violencia doméstica, etc.), en las comunidades afrodescendientes se sufre la incidencia del narcotráfico. El crimen organizado se abastece de los infantes abandonados para sus fines lucrativos: ya sea como clientela o como miembros de su organización, reclutados a la fuerza o por necesidad, los cárteles pervierten a los jóvenes de la zona. En entrevista con una activista de José María Morelos, me señalaba el creciente número de adolescentes integrados en las espirales delictivas: desde temprana edad se les induce al consumo de estupefacien-

tipo de relación entre la obra del cineasta Jorge Pérez Solano y el trabajo de Balam Toscano y de Antonio Hernández. El filme *La negrada* causó un gran debate al momento de su estreno en 2018. Para quien desee profundizar en el impacto de dicha película puede remitirse a mi tesina de maestría "El cine mexicano como espacio de configuración para la afrodescendencia: el caso de la película *La negrada* y sus públicos". Disponible en: https://bindani.izt.uam.mx/concern/tesiuams/zc77sq39x?locale=es Consultado el 24 de febrero de 2025.

tes; posteriormente se les obliga a ser parte del narcotráfico, con trabajos peligrosos y mal remunerados.

El problema central, abordado por Balam Toscano, es, sin lugar a duda, la migración. Amare no es solo una viajera en busca de mejores oportunidades que vuelve y rompe con la economía familiar (al ya no poder proveer dinero), sino que se convierte en un agente fundamental del diálogo sobre lo que significa ser una mujer, negra e inmigrante. Esta triada de condiciones tienden a vulnerar a las personas en Costa Chica: las mujeres, en un país socialmente machista, son menospreciadas y delegadas a labores domésticas; los afrodescendientes han sufrido, históricamente, de un racismo que los invisibiliza y desprecia del proyecto nación del Estado mexicano; los migrantes y la población en tránsito también son menospreciados y sus derechos puestos en tela de juicio. Una combinación de estos factores se da en casos en los que afromexicanos son confundidos con migrantes sudamericanos y se les extranjeriza mediante la premisa racista de que en México no existen afrodescendientes.

Menesteres menores, pero que son igualmente importantes, son los concernientes a la cosmovisión de los pueblos de matriz africana. El hablar con el árbol de Ceiba es una tradición ancestral, incluso entre los mayas, que permite conectar a los vivos con sus familiares fenecidos. Los ritos funerarios del padre de Cielo y Amare están bien representados. Esta valoración la hago debido a que una de mis incursiones de campo se efectuó el Día de Muertos. Apoyada en la etnografía participativa, encuentro que la producción de Balam Toscano contiene vastos elementos reales de la cotidianidad de las comunidades afromexicanas. Este es el punto más fuerte de *Amare*: pese a ser una ficción, su exposición fílmica está bien documentada y da cuenta de realidades concretas en la Costa Chica, como lo son todos los problemas hasta ahora enunciados.

Finalmente, no quisiera dejar de lado los aspectos técnicos de *Amare*. Visualmente, la fotografía es hermosa y bien lograda. La cúspide de la misma es el plano final, cuando las hermanas Cielo y Amare platican a orillas de un pequeño lago. Lo verde de la naturaleza que las rodea contrasta con lo árido que son los paisajes en la Costa Chica en cierta época del año. Quizá Balam Toscano nos regaló este plano con la intención de demostrar que la interlocución de las hermanas fue sumamente natural: ambas dieron opiniones y se hablaron con la verdad que cada una poseía. La recriminación de Cielo a Amare por su distanciamiento, por un lado;

y el deseo de Amare de convencer a Cielo de migrar con ella, por el otro. La narrativa, aunque corta, es concisa y permite que los espectadores podamos reflexionar sobre lo que nos es expuesto en pantalla.

En suma, *Amare* es un producto importante para la cinematografía mexicana por dos cuestiones cruciales: da cuenta de una realidad concreta en pueblos olvidados por la mayoría de los habitantes (en este caso, las comunidades afromexicanas de la Costa Chica); y es una continuación del trabajo de etnoficción, con tintes antropológicos, por lo que sugiero categorizar la realización de Balam Toscano como una etnoficción. Esta propuesta obedece a que toma en cuenta la cotidianidad de las comunidades que es relatada por uno de sus miembros. Sin duda, el género de etnoficción es capaz de acercar a los espectadores a realidades ajenas a ellos, con una potente sensibilidad y profundidad que valdría la pena repensar si es equiparable a otros géneros cinematográficos, así como sus alcances y limitaciones.

Bibliografía

Garbayo Maeztu, Maite (2016). "Intersubjetividad y transferencia: apuntes para la construcción de un caso de estudio", *Nierika. Revista de Estudios de Arte,* año 5, núm. 9.

Henley, Paul (2001). "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica", *Desacatos. Revista de Antropología Social*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, núm. 8, invierno, pp. 17-36.

Minter, Sarah (2008). "A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto", en Laura Baigorri (ed.). *Video en Latinoamérica. Una historia crítica.* Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Miranda Robles, Franklin (2011). "Cimarronaje cultural e identidad afrolatinoamericana. Reflexiones acerca de un proceso de autoidentificación heterogéneo", *Revista de la Casa de las Américas,* núm. 264, pp. 39-56.

Salvetti, Vivina Perla (2017). "Identidad nativa en los filmes de Jean Rouch: ¿etno-ficción o etnon fiction?". Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: https://www.academia.edu/32888324/

Identidad_Nativa_en_los_filmes_de_Jean_Rouch_Etno_Ficci%-C3%B3n_o_Etnon_fiction

Walker, Sheila S. (comp.) (2013). *Conocimiento desde adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias.* Fundación Pedro Andavérez Peralta/Afrodiáspora/Fundación Interamericana/Organización Católica Canadiense para el Desarrollo y la Paz.

Zirión, Antonio (2015). "Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada", *Revista Iztapalapa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, vol. 36, núm. 78, pp. 45-56.

Filmografía

Guzmán, Ximena y Balam Toscano (2024). *Mutsk Wuäjxtë'* (*Pequeños zorros*). Cimarrón Audiovisual.

Hernández, Antonio (2021). *Nos hicieron noche.* Tangram Films, Ambulante, Detona.

Minter, Sarah (1985). *Nadie es inocente.* Independiente.

— (1991). *Alma punk.* Independiente.

Pérez Solano, Jorge (2018) *La negrada.* Tirisia Cine.

Toscano, Balam (2021). *Romina e Iván.* Cimarrón Audiovisual.

— (actualmente en etapa de posproducción). *Soy Yuyé*. Cimarrón Audiovisual.

Ficha técnica de *Amare*

Título: *Amare*
Año: 2024
País: México
Género: ficción; drama
Duración: 23 minutos
Formato: DCP, Color
Dirección: Balam Toscano
Dirección de Producción: Magnolia Orozco Osegueda, Carla Ascencio Barahona
Fotografía: Constanza Moctezuma
Guion: Balam Toscano
Edición: Balam Toscano
Sonido: Emanuel Gerardo Guerrero, Francisco Gómez Guevara

Diseño Sonoro: Francisco Gómez Guevara
Música original: Francisco Gómez Guevara, Constanza Moctezuma, Balam N. Toscano
Dirección de Arte: Ariana Pérez Martínez
Compañía productora: Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.
Reparto: Nancy Bailón, Patricia Loranca, Nidia Ramos Hernandez, Heriberto Ángel Hernández, Isabel Dominga Hernández Ramos
Formato de Captura: 35 mm
Colorista: Constanza Moctezuma
Fecha de rodaje: febrero de 2023
Velocidad de proyección: 24 fps
Tema: Migración, identidad
Locaciones: El Tamal, Oaxaca

Ana Isabel León Fernández es antropóloga histórica por la Universidad Veracruzana; maestra en Ciencias Antropológicas por la UAM-Iztapalapa. Entre sus temas de investigación se encuentran los públicos de cine; las representaciones cinematográficas e identidades en México y los pueblos afromexicanos. También es gestora cultural en el área de exhibición de cine con el Colectivo Cinema Colecta (Veracruz) desde 2014; colabora en el área de programación del Festival Artístico Audiovisual Afrodescendencias. Actualmente realiza sus estudios de doctorado en el Posgrado en Ciencias Antropológicas de la UAM-Iztapalapa.

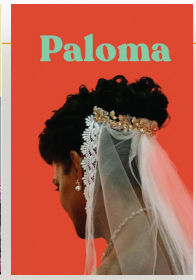
ENCARTES

RESEÑAS CRÍTICAS

SUBJETIVIDADES FEMENINAS TRANSGÉNERAS CONTRASTADAS (URBANA Y RURAL) EN DOS RELATOS CINEMATOGRÁFICOS BRASILEÑOS: *LAERTE-SE* Y *PALOMA*

CONTRASTING TRANSGENDER FEMALE SUBJECTIVITIES (URBAN AND RURAL) IN TWO BRAZILIAN FILMS: *LAERTE-SE* AND *PALOMA* (2017)

Mauricio Sánchez Álvarez*



Reseña de:
Laerte-se de Lygia Barbosa da Silva y Eliane Brum (documental)
Paloma de Marcelo Gomes (largometraje)

INTRODUCCIÓN

¿Qué reflexiones antropológicas se pueden derivar del modo en que dos relatos cinematográficos representan a mujeres transgénero, en particular con respecto a cómo consiguen sobrevivir en un contexto social en que predomina el patrón heterosexual y que les suele ser adverso? Este texto reseña críticamente dos películas brasileñas, el documental *Laerte-se* (Barbosa da Silva y Brum, 2017) y el largometraje de ficción *Paloma* (Gomes, 2022). Ambas cintas tratan acerca de mujeres transgénero adultas, es decir, de seres humanos que nacieron como hombres y que han asumido una identidad femenina. Aunque las dos son brasileñas, cada una retrata un contexto y situaciones que son prácticamente antípodas del otro.

* Red de Investigaciones Audiovisuales del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 425-435
Recepción: 17 de octubre de 2024 • Aceptación: 16 de diciembre de 2024
https://encartes.mx

Laerte Coutinho, protagonista de *Laerte-se*, es una artista y caricaturista que vive en Sao Paulo, un claro ámbito urbanita; mientras que Paloma es una trabajadora agrícola que vive en una aldea rural del Sertao, una región al noreste de Brasil. Sin embargo, tanto Laerte como Paloma, aunque de personalidades diferentes –como veremos–, no solo viven su transgeneridad con claridad, sino que gozan de plena aceptación entre quienes las rodean en su trabajo, su hogar y su vecindario. En otras palabras: son simplemente alguien para estos otros cercanos, sin más. En cierto modo, han construido órdenes interpersonales e intersociales específicos que a cada una le permite ser ella misma, sin mayores cuestionamientos y –lo que es muy importante en el caso de la transgeneridad– sin violencias, como críticas, rechazos o agresiones físicas. Este texto examina algunos de los factores socioculturales que contribuyen a ello, así como también las maneras en que tanto Laerte como Paloma interactúan con ámbitos más amplios, en donde no necesariamente gozan de la misma aceptación.

En las sociedades contemporáneas, el reconocimiento de la diversidad de identidades sexuales viene a ser un tema de frontera que está irrumpiendo más claramente en el escenario público y colectivo, pese a ser, en tanto asunto colectivo en disputa, seguramente muy antiguo. El patrón hegemónico, que Judith Butler (2020) denomina apropiadamente el imperativo heterosexual, tiende a sentirse interpelado por esa diversidad de identidades sexogenéricas agrupadas en la sigla LGBTTIQ+. Así, el patrón hegemónico suele responder con todo tipo de actitudes discriminatorias: desde prejuicios y burlas hasta violencia, pasando por difamaciones. De ahí que la construcción de ámbitos de interacción interpersonal por parte de personas LGBTTIQ+, como los descritos arriba, resulte clave no solo para su supervivencia y tranquilidad, sino como expresión de modos de vida tolerantes y pacíficos, que fehacientemente permiten disipar de manera proactiva el clima negativo que podrían enfrentar. Aquí entonces se discute el modo en que estas dos mujeres transgénero, una urbanita y otra rural, construyen dichos ámbitos y cómo cada una se enfrenta al imperativo heterosexual dominante. A su manera, cada película plantea una visión de esa frontera y, por lo mismo, permite reflexionar acerca de los desafíos que enfrenta el tema del eventual reconocimiento de la relación de identidades sexogenéricas alternas en la sociedad mayor.

Ahora bien, si el término cine trans agrupa a obras en que un personaje de cierto género asume de manera permanente o temporal la identi-

dad de otro género, entonces dicha vertiente fílmica es relativamente antigua[1] e incluiría situaciones tales como un hombre haciéndose pasar por una mujer (o al revés). De hecho, el modo como se presenta lo trans en el cine ha evolucionado. En un principio, se trataba como una caricatura y el actor o actriz no era trans (Borrull, 2023). Ya hacia fines del siglo XX, actores o actrices hetero representaban a personas trans[2] y, en décadas recientes, más bien son actores o actrices trans que representan a personajes trans, a menudo en relatos que buscan que el público pueda empatizar con la historia del o la personaje en cuestión (que es el caso tanto de *Laerte-se* como de *Paloma*).

En América Latina el cine trans tiene un antecedente en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein (1978) (*Cinema 23*, s.f.), pero quizás el *tour de force* en la materia lo provoca *Una mujer fantástica* del chileno Sebastián Lelio (2017) con la actriz trans Daniela Vega, cinta que se llevó el Óscar a Mejor Película Extranjera. En la actualidad se realizan filmes trans en los distintos países de la región[3] y hay series y películas con temas trans presentes en los distintos canales de distribución y exhibición comerciales[4] e independientes; entre estos últimos hay nichos específicos dedicados a temas de género, como el Festival Internacional de Cine Queer de Playa del Carmen.

Vale la pena ahora plantear las ideas que guían la presente discusión. De entrada, cada película se entiende como un tipo de relato que narra una historia (Bruner, 2003) mediante un argumento o trama y una puesta en escena. En tanto relato, una película es un producto histórico-cultural que, si bien se inspira en realidades, también incide en lo real, contribuyendo a reflexionar en torno a valores y conductas (Bruner, 2003). Es decir, puede cumplir, en un sentido amplio y problematizador, un papel pedagógico (Sánchez Álvarez, 2023). Como las tramas de *Laertes-se* y *Paloma* están marcadas por la tensión entre dos paradigmas (término que explicaré en un momento): el imperativo heterosexual y la diversidad de identidades sexogenéricas, entonces se puede decir que se está ante un drama social, de acuerdo con la teoría de la acción simbólica de Victor

[1] Por ejemplo: *No quiero ser hombre* de Ernst Lubitsch (1918) (Borrull, 2023).

[2] Por ejemplo: *Los muchachos no lloran* de Kimberly Peirce (1999) (Borrull, 2023).

[3] Véase Radiónica (2023)

[4] Por ejemplo: Netflix ha exhibido las series *Historias de San Francisco* y *Pose,* así como el documental *Laerte-se*.

Turner (1974). De acuerdo con Turner, un actor social guía sus acciones por una metáfora acerca de lo que considera que es vivir bien, estableciéndola en una serie de normas y conductas (que constituyen un paradigma), que busca plasmar construyendo e interactuando en distintos ámbitos o campos –hogar, trabajo, vecindad, festejo–. En este caso, dichos campos de interacción personal se ubican en un nivel microsocial (Bronfenbrenner, 1987); mientras que, en razón de su hegemonía, el imperativo heterosexual se sitúa en un nivel macrosocial (Bronfenbrenner, 1987). Los campos se pueden entender, entonces, como órdenes socioculturales relacionales y simbólicos mediante los que organizamos el mundo y por los que nos incorporamos e interactuamos en él, como parte de lo que podría denominarse una estrategia homeostática (Douglas 1970, 1992).[5] Pasemos ahora a lo medular.

Laerte-se: el encuentro consigo misma, a pesar de las dudas

Según narra el documental, Laerte Coutinho era un hombre casado, con hijos, así como un artista y caricaturista muy conocido, cuyos padres aún vivían cuando decidió optar por una identidad femenina. Fue una transición nada fácil, con muchas dudas, y que en el presente aún muestra huellas de su identidad masculina previa. Sus padres, ambos profesionistas, no aceptaron fácilmente el cambio. La madre, que es bióloga, esgrimió un argumento bastante conocido en temas de estudios de género: su hijo había nacido hombre y simplemente es hombre. Sin que se nos diga cómo o por qué, algo la ha hecho cambiar. El hecho es que, por ejemplo, en la

[5] "Todo universo debe entenderse como un todo, engendrado con un tipo especial de experiencia social. Se puede hacer la objeción de que se puede imaginar tal cantidad infinita de posibles calificaciones de la naturaleza que funcionen dentro de tal variedad de relaciones sociales, que carece de sentido hablar de universos entendidos como todos. Pero el tipo de totalidad que nos interesa reside en la serie finita de pautas utilizadas para conceptualizar la realidad […]" (Douglas, 1975: 45).

"Estamos, como al principio, con nuestro mundo familiar dividido por sus categorías establecidas y activado por los principios que conocemos. Dicho mundo sigue siendo nuestro punto de referencia estable para considerar a todos los demás mundos como peculiares y a los otros tipos de conocimientos como deficientes. La traducción prospera en los casos en que la experiencia coincide" (Douglas, 1975: 37).

boda de la hija de Laerte, en que ella la entrega junto con la madre de la chica (esto es: dos mujeres entregan a la novia), los padres de Laerte se ven felices y cariñosos con ella. Volviendo a la transición de masculino a femenina de Laerte, sucede que su hijo Rafael le sigue diciendo papá, y el hijo de Rafael trata a Laerte de abuelo, no de abuela, porque el niño tiene varias abuelas, pero ningún otro abuelo. Y nada de esto es problemático o conflictivo.

Para Laerte lo ambiguo de su identidad también se revela en el modo en que ella misma confronta lo que parece ser un continuo proceso de transformación personal (particularmente en lo físico), y también en su práctica como artista y caricaturista. En una de las varias entrevistas que le hace la periodista y codirectora del documental, Eliane Brum, Laerte relata el dilema que le produce el deseo de implantarse mamas. Aunque no está del todo segura de querer emprender el procedimiento, la vemos acudir al consultorio de un médico especialista, no para consultarle sus dudas, sino casi para programar la intervención. Esta visita nos revela un aspecto de cómo Laerte asume su proceso transformativo sexogenérico: con dudas respecto al siguiente paso, como si el estado de liminalidad turneriana fuese algo persistente. Y es en el plano artístico profesional en el que ella plasma, a manera de un desdoblamiento, tanto certezas como incertidumbres.

En un pasaje del relato vemos a Laerte delinear, primero con lápiz y luego con pintura negra, una mujer transgénero, muy parecida a ella, y que puede entenderse como un acto de reafirmación. En otros momentos, el documental nos presenta una caricatura realizada por Laerte referida precisamente a una mujer transgénero que sueña con implantarse mamas y procede en consecuencia; pero ocurre que, al descuidar las indicaciones médicas, las mamas repentina y cómicamente estallan como un par de bombas. La ambivalencia parece acompañar el sentipensar y obrar de Laerte, solo que ella la asume sin culpas ni remordimientos, como algo inherente a ella misma y por lo mismo como parte del proceso que es la construcción de su identidad personal y sexogenérica.

Sin embargo, cuando Laerte se asoma al escenario público, sus dudas identitarias quedan entre paréntesis, como si fuesen solo de ella. La vemos en un desfile del orgullo LGBTTIQ+ pavonearse con el resto de los participantes, ataviada con una blusa dorada brillante y una minifalda; o presentar, con mucha honra y alegría, una exposición de dibujos y pinturas muy

concurrida en que firma autógrafos y se deja retratar en *selfies* con propios y extraños. Además, participa en un programa de televisión en que expresa que una de sus preocupaciones es cómo la gente trans se trata entre sí. Como si operarse –o sea, transitar de transgénero a transexual– fuese, perdón la redundancia, la única transición legítima.

Cabe decir que el tono ambiguo se desvanece por entero cuando se ve a Laerte en su vida cotidiana, interactuando con su hijo y/o su nieto, así como con vecinos y trabajadores que están reparando su casa, además del matrimonio de su hija. En todos estos ámbitos microsociales se le ve relajada, tranquila y cómoda. Queda claro que goza de plena aceptación, aunque, por otra parte, varias de las relaciones que estructuran estos campos –como la que guarda con su hijo, hija y nieto, y posiblemente con colegas– datan de tiempos antes de la transición y, por lo mismo, han perdurado y se han fortalecido con el tiempo. En otras palabras: para Laerte no todo está definido por su identidad sexogenérica, por más importante que esta sea.

Paloma: la certeza de la burbuja

Pasamos al caso de Paloma, empezando por una suerte de autorretrato:

> Mi nombre es Paloma. Vivo y trabajo aquí en Saloá como agricultora y a veces como peluquera. Vivo […] con mi esposo Zé. Con él crío a mi hija Jennifer, el regalo más grande que Dios me ha dado. Nací hombre, pero soy mujer.
>
> He cometido muchos errores, pero después de conocer a Zé vivo una vida digna y decente como cualquier mujer. Me considero un fallo de Dios, como cualquier otra persona.
>
> Ahora lo que tengo que hacer es hacer realidad mi mayor sueño […] que es casarme por la Iglesia.

Esta autodescripción, que nos permite acercarnos tanto al personaje como a la iniciativa que ella emprende y que gobierna la trama de la película, proviene de una carta que Paloma le dicta a una amiga, dirigida al papa, en la que ella le pide que autorice su matrimonio con Zé, su compañero. Evidentemente, esta petición, de realizarse, constituiría una transgresión tanto religiosa como ética. El catolicismo –en materia de identidad sexogenérica– solo reconoce la distinción hombre/mujer, que considera el

orden natural de las cosas y, por ende, en materia de alianza matrimonial solo promueve y consagra el patrón heterosexual, pero además como un vínculo indisoluble. Una postura que, a pesar de la separación entre lo religioso y lo estatal en sociedades laicas como Brasil, ha incidido en que civilmente se haya reconocido y establecido por tanto tiempo el patrón heterosexual. Dicha postura, a su vez, ha incidido en que sea habitual que la ciudadanía vea a este patrón no solo como lo normal, sino también como el único posible.

No obstante, como reza la carta al papa, Paloma convive con su pareja masculina, quienes, como madre y padre, respectivamente, crían una hija, Jennifer; es decir, vive en familia. Esta situación ocurre a la vista de la gente en Saloá, sin que nadie diga nada, como tampoco dicen nada en la empresa agrícola donde trabaja Paloma como jornalera, cosechando fruta, formando parte de un grupo de mujeres jornaleras. Paloma ha construido un orden diferente y alterno al patrón imperante en lo relativo a identidad sexogenérica, relación de pareja, organización familiar, convivencia vecinal y laboral. Un orden que, al parecer, ha sido aceptado y normalizado por las distintas personas con las que interactúa en estos distintos ámbitos, solo que ella, como ferviente creyente, quiere dar un paso más en materia de reconocimiento y de derechos: que este orden, construido a partir de su identidad transgénero, sea reconocida por la mayor autoridad de todas: Dios por medio de su Iglesia. De lograrlo, ella alcanzaría la plenitud existencial y social.

Muy pronto, la película nos advierte que este orden de Paloma tiene asomos de burbuja. Es Zé, su compañero, quien, al enterarse de este anhelo, le comenta que se trata de algo insensato, aunque nunca se opone abiertamente a la idea de casarse. Luego, en unas breves vacaciones que se toman en un balneario, Paloma y su familia son objeto de discriminación por parte de una madre de familia, quien parece considerarlos gentuza (esto es, ejerciendo una exclusión clasista) y le prohíbe a su hija jugar con Jennifer en la alberca.

Pero Paloma, quizá convencida de la bondad de sus intenciones (y del mundo), sigue adelante con su emprendimiento. A medida que prosigue, la burbuja va mostrando otros puntos débiles. Uno es, en cierto modo, la misma Paloma, quien en una visita a un santuario adonde va a cumplir una promesa, cede ante las atenciones del chofer que la ha llevado a ella y a un grupo de amigas. En otras palabras: su actitud sacralizante hacia

el vínculo con Zé (que profesa en la carta) se puede decir que tiene sus asegunes. Otro punto débil es Zé, quien simplemente le sigue la corriente a Paloma aunque está en desacuerdo con la idea de casarse.

Llega la respuesta oficial del Vaticano y, por supuesto, que es un no. El sacerdote local le transmite la decisión argumentando que existe un orden natural a partir de la biología. Pero, paradójicamente, también le deja saber que hay un exsacerdote católico que ha fundado una nueva iglesia, y que él sí podría casarla. Ni tonta ni perezosa, llevada por un renuente Zé, Paloma acude con este cura, quien accede sin problema y la ceremonia se efectúa en Saloá, ambos novios engalanados, pero solo con presencia de amigas de Paloma. El suceso, sin embargo, se amplifica cuando un videasta graba la celebración y el video aparece en las noticias de la televisión regional. La burbuja se ha reventado: lo que antes era una situación, a ojos de otros, aceptable, ya no lo es. Después de haber sufrido el oprobio de su madre por teléfono, Zé abandona la relación en plena luna de miel. Paloma, al regresar a Saloá, deja su trabajo y su casa, encarga temporalmente a Jennifer con la mujer con quien ella procreó a la niña y busca una nueva vida fuera de la localidad.

Cierre

¿Qué inquietudes nos dejan *Laerte-se* y *Paloma*? La más evidente, que es un buen punto de discusión, es que la construcción de una vida digna por parte de una mujer transgénero aún se encuentra en un nivel microsocial, es decir, en los ámbitos e interacciones personales; mientras que en el nivel macrosocial esta posibilidad, en el mejor de los casos, es ambigua, como ocurre con Laerte. Como muestra claramente *Paloma*, la dignificación de las personas transgénero a nivel macrosocial implica mucho más que procesos y acciones de aceptación (aunque estas son indispensables). El imperativo heterosexual está muy empotrado en la cultura de sociedades como Brasil y América Latina, en general, desde la religión –para muchos se yergue en la gran jueza del mundo– hasta la nomenclatura de los baños, siguiendo por el universo de representaciones de género que se encaran a diario: en la publicidad omnipresente y en los planes de estudio del sistema educativo, por ejemplo. Es importante señalar que en las sociedades contemporáneas todavía se ejerce una violencia ostensible, física y simbólica contra personas trans, situación particularmente grave en el caso de Brasil (que sirve de escenario a ambas películas), el país en donde

se mata a más personas trans en el mundo (Ribeiro, Neves Riani y Antunes-Rocha, 2019).[6] Este panorama indica que al tema de la aceptación de la diversidad de identidades sexogenéricas le espera un largo camino, nada fácil, de mucha interpelación, discusión, reflexión y resiliencia. Es decir: una senda incierta.

Es a este gran foro que películas como *Laerte-se* y *Paloma* abonan su granito de arena. Al situarse en las fronteras para abordar un asunto humano aparentemente peculiar, subrayan la cotidianidad y la normalidad de sus personajes y su mundo inmediato. Con esta propuesta buscan ganar nuestra empatía. Resulta, sí, muy sugerente que Laerte se muestre de carne y hueso, llena de dudas y ambigüedades (y por ende de flexibilidades y negociaciones tanto personales como interpersonales y sociales); mientras Paloma se retrata con mucho orgullo y tozudez, llena de confianza, que parece derivar en un exceso de confianza. Cuando, por otra parte, como bien muestran ambas proyecciones, la sociedad en que se mueven, por el contrario, tiende a ver con cierta desconfianza –y también violencia– la emergencia de estas nuevas identidades.

Bibliografía

Barbosa da Silva, Lygia y Eliane Brum (2017). *Laerte-se*. Singapur, Netflix.

Borrull, Mariona (2023). "Las 30 mejores películas sobre personas trans de la historia del cine", *Fotogramas*. (https://www.fotogramas.es/famosos-celebrities/g8053979/la-transexualidad-en-10-peliculas/ Consultado el 25 y 29 de noviembre de 2024.

Bronfenbrenner, Urie (1987). *La ecología del desarrollo humano*. Buenos Aires: Paidós.

Bruner, Jerome (2003). *La fábrica de sueños*. *Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: FCE.

Butler, Judith (2020). *Sin miedo*. México: Random House.

[6] La investigación de Ribeiro, Neves Riani y Antunes-Rocha (2019) entre la población transgénero de Belo Horizonte indica que se ejerce violencia contra estas personas en los diferentes niveles institucionales de la sociedad: desde el rechazo familiar hasta la desatención en instituciones de salud y el *bullying* en las escuelas, generando un clima en verdad tóxico.

Cinema 23 (s.f.) "La diversidad sexual en el cine iberoamericano", *Cinema 23*. https://cinema23.com/en/blog/foco/la-diversidad-sexual-en-el-cine-iberoamericano/ Consultado el 29 de noviembre de 2024.

Douglas, Mary (1975). *La naturaleza de las cosas*. Barcelona: Anagrama.

— (1992). *Risk and Blame*. Londres: Routledge.

Gomes, Marcelo (2022). *Paloma*. Brasil-Portugal, Carnaval Filmes, Misti Filmes, Ukbar Filmes.

Radiónica (2023). "Más allá de las etiquetas: explorando la vida trans en América Latina". https://www.radionica.rocks/cine/mas-alla-de-las-etiquetas-explorando-la-vida-trans-en-america-latina Consultado el 29 de noviembre de 2024.

Ribeiro, Luiz Paulo, Sergio Rosa Neves Riani y María Isabel Antunes Rocha (2019). "Representaciones sociales de personas transgénero (transexuales y travestis) de la violencia", *Revista de Psicología*. Lima, vol. 37, núm. 2 http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S0254-92472019000200007&script=sci_arttext&tlng=en

Sánchez Álvarez, Mauricio (2023) "Producción audiovisual y pedagogía social intercultural: el caso de la serie *Historias de San Francisco*", en Irving Samadhi Aguilar Rocha y María Guadalupe Huerta Rocha (coords.). *Interculturalidad: diversidad de diversidades*. México: Universidad Autónoma de Morelos, pp. 105-124.

Turner, Victor (1974). *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.

Mauricio Sánchez Álvarez es antropólogo, fotógrafo y traductor colombo-mexicano. Doctor en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde hace más de 40 años ha investigado en los campos de estudios humanoambientales, educación intercultural y antropología audiovisual, de los que tiene tanto publicaciones como proyecciones didácticas y estéticas. Ha sido docente en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, la Escuela Nacional de Antropología e Historia, la Univer-

sidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y la Universidad Nacional Autónoma de México. Se ha desempeñado como consultor de la Secretaría de Educación Pública, coordinador del Laboratorio Audiovisual del CIESAS y traductor de textos del politólogo estadounidense Jonathan Fox (UCSC y American University) y del Violence Policy Center. Actualmente desarrolla proyectos relativos a la enseñanza de la producción audiovisual en antropología. Es miembro de la Academia de Ciencias Sociales y Humanidades del Estado de Morelos, Red de Estudios Sociales sobre el Medio Ambiente (RESMA) y la Red de Investigación en Audiovisual del CIESAS (RIAV).

RESEÑAS CRÍTICAS

LO BISAGRA EN EL FENÓMENO RELIGIOSO: LA DIVERSIDAD DE LO SAGRADO EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO

RELIGIOSIDAD BISAGRA: THE BROAD SPECTRUM OF THE SACRED IN CONTEMPORARY MEXICO

María Fernanda Apipilhuasco Miranda*

Reseña de:
De la religiosidad vivida a la religiosidad bisagra. Experiencias de lo sagrado en el México contemporáneo. Nahayeilli Juárez Huet, Renée de la Torre, Cristina Gutiérrez Zúñiga (coordinadoras). Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2023, 809 pp.
ISBN: 978-607-486-677-3

En el libro *De la religiosidad vivida a la religiosidad bisagra*, las doctoras y coordinadoras Nahayeilli Juárez, Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez nos comparten una investigación de largo aliento –de alcance nacional y dimensión plural– sobre la subjetividad de la vida religiosa y su diversidad en el México contemporáneo, en la que se emplean elementos cuantitativos y métodos cualitativos que brindan un potente análisis para comprender la pluralidad religiosa a través de dos conceptos y metodologías claves: la religiosidad vivida y la religiosidad bisagra. Estos son aplicados y analizados también por 21 investigadoras e investigadores –con

* Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Agradezco al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, y a mi asesor el doctor David de Ángel García por el apoyo recibido.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 437-445
Recepción: 27 de agosto de 2024 • Aceptación: 30 de octubre de 2024
https://encartes.mx

experticia en diversas religiones–, cuyos trabajos en conjunto con el de las coordinadoras conforman el cuerpo de la obra.

La totalidad del libro interpela al lector de múltiples maneras, desde el ámbito de lo existencial (que considera al *homo religiosus* como una dimensión humana –Mircea Eliade–), hasta el académico, primero como investigadoras o investigadores con respecto a sus propias metodologías, las maneras como se relacionan con sus interlocutores y su voz en trabajos etnográficos; y como una propuesta relevante en los estudios del campo religioso –principalmente sociológico y antropológico–, que pone sobre la mesa la discusión en las ciencias sociales sobre estructura y agencia.

Dada la complejidad y extensión del texto, la presente reseña se divide en tres apartados: en el primero se expone la propuesta general de las coordinadoras; en el segundo se presenta cómo está articulado el libro a partir de sus 27 capítulos; y, finalmente, en el tercer apartado se enuncian algunas resonancias de la propuesta teórica de lo bisagra con respecto a conceptos de inspiración latouriana como nodo e incertidumbre ontológica.

Una investigación extra-ordinaria

En términos generales, este libro es el resultado de trabajos de investigación previos de las coordinadoras.[1] Desde el 2017 se encargaron de estudiar la diversidad religiosa en México a partir de fuentes cuantitativas como los censos del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), y la Encuesta Nacional de Creencias y Prácticas Religiosas (Encreer, 2016), en función de los cuales exponen la reconfiguración del campo religioso en México como un proceso lento pero sostenido (p. 21). Su interés es dar cuenta de las "diferentes maneras de vivir la religiosidad en México, en el cual la religiosidad es diversa y representa marcos de diferenciación cultural" (p. 21). Uno de sus fines es contribuir a la cultura de aceptación, valoración y respeto por las otredades religiosas (p. 21).

A las coordinadoras les interesa saber cómo las personas viven su religiosidad y lo sagrado, desde la cotidianidad y la materialidad, cómo la construyen desde diversas lógicas culturales y religiosas, y las decisiones que toman desde su historia biográfica y como sujetos situados con res-

[1] Proyecto "Religión y sociedad en México: recomposiciones de las religiosidades en México", auspiciada por el CIESAS, cuya primera fase comenzó en 2017; la segunda fase corresponde a los resultados del presente libro.

pecto a la clase social, el género y el grupo etario, entre otros. Por ello, enfatizan la experiencia del sujeto que se encuentra en el marco o al margen de la religión en términos de institución, pero que no lo determina. Aquí, la estructura o el sistema religioso no funge como marco interpretativo para la acción de los actores religiosos, sino que se permite que los actores guíen y muestren las múltiples maneras de construir lo religioso desde su experiencia de vida (encrucijadas, crisis, adversidades, posiciones políticas, disidencias, críticas, entre otras) y cómo esta no se vive en lo abstracto sino desde la materialidad (objetos, lugares, espacios, el cuerpo, las oraciones, los rezos, entre otros). Esta propuesta no implica individualizar el análisis y dejarlo como casos aislados, sino situar los relatos de los sujetos en su contexto social más amplio (p. 719).

Las coordinadoras discuten sobre la forma en que se suele estudiar el fenómeno religioso, prioritariamente desde lo institucional y censal, y proponen una metodología fenomenológica basada en el concepto de religión cotidiana o religión vivida, que da cuenta de cómo los sujetos construyen sus marcos interpretativos para ser y estar en el mundo desde su religiosidad. Dichos marcos no surgen de la nada, sino de un contexto social que implica la posición del individuo en términos familiares, vecinales, locales y nacionales.

Así, se pone en evidencia la reflexividad de los sujetos, sus condiciones, posibilidades y dinamismo en el campo religioso (movilidades religiosas) que generan pertenencias e identidades dinámicas, posicionamientos políticos (feminismos o prácticas ambientales) y modos de subsistencia económica a lo largo de la vida.

El engranaje

Juárez, De la Torre y Gutiérrez reunieron a un grupo de investigadoras e investigadores expertos en diversas religiones y religiosidades en México para emplear explícitamente la metodología de la religiosidad vivida. Dicho grupo tuvo como eje la implementación de una guía de entrevista y de registro de materialidades (incluidas en los anexos del libro), que cada uno complementó con otras herramientas etnográficas. Si bien tuvieron una directriz muy marcada: la entrevista y el análisis, así como las discusiones colectivas, cada autora y autor impregnó su propio sello; algunos tenían un vínculo previo de varios años con los entrevistados, lo cual se nota en la profundidad de su análisis, como el trabajo de David de Ángel, Gabriela

Gil, Antonio Higuera y Cristina Mazariegos. Así, hay descripciones muy ricas que colocan al lector en el espacio de la entrevista, y descripciones de las y los entrevistados que erizan la piel con respecto a sus vivencias y sentires. También hay voces que no están tan convencidas de la metodología, pero que exponen sus posibilidades y limitaciones, y aquellas que hasta se cuestionan a sí mismas con respecto a las preguntas y observaciones que elaboran desde un logocentrismo, epistemocentrismo u ontología occidental, como es el caso de Cristina Gutiérrez y Gabriela Gil. En los capítulos podemos encontrar la experticia de los autores y autoras con respecto al sistema religioso en el que se dibujan o desdibujan los actores. Es muy importante destacar que cada investigador e investigadora expone lo que entiende como materialidad, en algunos casos la tematizan desde latitudes como las ontologías, las diversas formas de ser de los objetos y sus relaciones con los humanos (véase Renée de la Torre, Gabriela Gil, Olga Lidia Olivas, Cristina Gutiérrez, Arely Medina y Adrián Yllescas).

La estructura del libro toma en consideración dos elementos claves: las tendencias estadísticas sobre la recomposición del campo religioso en México, y cómo esto se vive en la vida cotidiana de las personas (p. 22). Por ello, los casos que se presentan se eligieron con la finalidad de representar la diversidad religiosa actual y ejemplificar las diferentes regiones y variables sociodemográficas –edad, etnicidad, sexo, nivel socioeconómico y nivel de estudios– (p. 22). De esta manera, la obra se compone de una introducción general, 27 capítulos y conclusiones generales. Desde la primera página es notorio el cuidado por parte de las coordinadoras en términos de rigurosidad, diálogo con las y los autores de los capítulos y, sobre todo, la voz de los interlocutores.

El libro se divide en tres secciones cuyos objetivos son dar cuenta de la diversidad religiosa, aun dentro de religiones aparentemente bien delineadas y estructuradas como el catolicismo y los evangélicos o cristianos. La primera sección, "Católicos" –con siete capítulos–, fue coordinada e introducida por Cristina Gutiérrez, en la que se da cuenta de la diversidad regional y étnica del catolicismo mexicano, religión que actualmente profesa el 77% de la población según el censo del 2020 (p. 64). El énfasis está puesto en mostrar la diferenciación interna del catolicismo, que implica un modelo de regionalización a partir de su configuración histórica y su diversidad étnica desde los grupos indígenas en términos de sincretismo (p. 64 y 65). Por ello, se pueden leer testimonios

de una católica crítica y liberacionista de Cuernavaca, Morelos (Cecilia Delgado-Molina), una "chica Ibero" del Opus Dei de Ciudad de México (Gabriela García), un joven católico de Guadalajara, Jalisco (Anel Victoria Salas), una católica no practicante de Guadalajara, Jalisco (Renée de la Torre), un católico maya de Nunkiní, Campeche (David de Ángel García), un rarámuri católico con sus costumbres tradicionales de la alta Tarahumara en Chihuahua (Gabriela Gil), y la experiencia carismática de una mujer migrante tseltal en San Cristóbal de las Casas, Chiapas (Gabriela Robledo).

La segunda sección corresponde a los "Cristianos" –con nueve capítulos–, coordinada e introducida por Renée de la Torre, en la cual se da cuenta de la pluralidad de cristianos o evangélicos que hoy en día conforman el 11.2% de la población mexicana (INEGI 2020). Aquí se muestra cómo las particularidades de los casos generan culturas que exigen adaptaciones religiosas, cuyas trayectorias de movilidad religiosa múltiple implican constantes negociaciones, articulaciones e integración (p. 248). También es destacable el abordaje de la materialidad en la vida diaria de los interlocutores, pues esta se desplaza de objetos sagrados convencionales al cuerpo, espacios domésticos o íntimos y la oración, entre otros. Las experiencias son de una mujer metodista-feminista de Guanajuato (Hilda María Cristina Mazariegos), una presbiteriana de Xalapa, Veracruz que vive su religión con libertad (Felipe R. Vázquez), un pentecostal de Ciudad Juárez (Patricio Vázquez), un pentecostal tojolabal en Chiapas (Enriqueta Lerma), un joven evangélico-pentecostal de Tijuana, Baja California (Carlos S. Ibarra), un homosexual de identidad evangélica disidente de Ciudad de México (Karina Bárcenas), una mujer adventista en San Cristóbal de las Casas, Chiapas (Minerva Yoimy Castañeda), un testigo de Jehová inmigrante en Chetumal, Quintana Roo (Antonio Higuera), y una mujer mormona de Aguascalientes (Genaro Zalpa).

La última sección se titula "Sin religión y religiones minoritarias" –con once capítulos–, coordinada e introducida por Nahayeilli Juárez, la cual engloba las experiencias de personas desafiliadas y de no-afiliación que explícitamente no pertenecen a una institución religiosa o eclesial (p. 453); en un solo apartado agrupa a personas con un camino espiritual propio (p. 454), y a personas dentro de religiones minoritarias en el país. Así, en esa sección se puede encontrar a una sacerdotisa tántrica de Ciudad de México (María del Rosario Ramírez), un doctor en litera-

tura autodenominado espiritual adentrado en cosmovisión wixárika de Guadalajara, Jalisco (Renée de la Torre), una seguidora de Krishnamurti en Guadalajara, Jalisco (Cristina Gutiérrez), un zen laico en Mérida, Yucatán (Nahayeilli Juárez), un practicante del camino mexica-lakota en Tijuana, Baja California (Olga Lidia Olivas), un masón homosexual en Aguascalientes (María Eugenia Patiño), una musulmana en Guadalajara, Jalisco (Arely Medina), una judía en Guadalajara, Jalisco (Cristina Gutiérrez), una espiritista trinitaria mariana en Veracruz (Gabriela Castillo), un santero y *coach* espiritual en Mérida, Yucatán (Nahayeilli Juárez), y un devoto de la Santa Muerte en Ciudad de México (Adrián Yllescas).

Es importante recalcar que el conjunto del libro y la metodología empleada toma en serio la palabra, el sentir y la materialidad del otro (a propósito, con unas fotografías cuidadas y bellas), en un término: su experiencia en el mundo, sin acotarlo, clasificarlo o simplificarlo, sino dando cuenta de sus alcances, limitaciones, complejidades y, sobre todo, de la reflexividad de los sujetos con agencia, capaces de poder decidir e interpretar –dentro de marcos determinados– su ser y actuar.

De esta manera nos encontramos con agentes que comunican su necesidad de creer en algo, o alguien, de manera reflexiva y crítica, así como la materialización de sus creencias, sus transiciones entre diferentes religiones, sus construcciones sobre lo sagrado, sobre el cuerpo, sobre la familia, sobre la persona, sobre el género, sobre la muerte y el sentido de su existencia mediante la sacralización o contemplación de su cotidianeidad y de su vínculo con los otros y con el entorno. Esto se vislumbra de forma diversa y heterogénea, pero como una constante en todos los capítulos.

En las conclusiones de la obra, las coordinadoras comparan y analizan el conjunto de los capítulos, y comparten su aportación teórica-metodológica: la religiosidad bisagra, desde un enfoque fenomenológico y materialista, que implica comprender el fenómeno religioso desde la experiencia concreta situada como un proceso y no como clasificaciones preconcebidas (p. 723), lo cual no obedece únicamente a una lógica religiosa institucionalizada, sino al ensamblaje que cada sujeto realiza desde su experiencia de vida. La religiosidad bisagra es entonces, una perspectiva relacional, una articulación de anclaje y dinamismo, que son

> puntos de articulación donde se negocian las expectativas individuales con el sistema de normas y valores institucionales, la adecuación de los cambios a las tradiciones y la validez de la fe en los ámbitos seculares [...] brinda la posibilidad de imaginar conceptos no basados en oposiciones sino en intersecciones y complementos puestos en marcha desde la religiosidad cotidiana (p. 726).

Así, desde este enfoque, el fenómeno religioso puede comprenderse como un concepto polifónico compuesto de distintas melodías, que van desde la experiencia reflexiva de los individuos, hasta las normas institucionales.

Resonancias

Para finalizar, el aporte teórico –fenomenológico– de las coordinadoras al campo religioso hace eco con algunos elementos de perspectivas pragmáticas como la *Actor-Network Theory* (TAR). Las coordinadoras se deslizan de la religiosidad vivida hacia lo bisagra desdibujando clasificaciones y nociones aparentemente dicotómicas o binarias, y poniendo a la materialidad como un elemento central para su análisis. La utilidad de lo bisagra radica en "nombrar procesos intersticiales que articulan distintas tradiciones religiosas y que ocurren de forma simultánea en un mismo acontecimiento" (p. 728); es, entonces, un punto de contacto "donde se articulan distintas corrientes, escalas o contenidos y las bisagras operan como anclajes, donde interactúan las religiosidades emergentes con las tradicionales" (p. 728). Dicha movilidad de las clasificaciones y articulación resuena con dos nociones latourianas que apuntan hacia la aportación de las autoras.

El primero es el principio de incertidumbre ontológica que, en el estudio de las prácticas, implica no establecer la agencia *a priori*, sino dejarse llevar por el principio de incertidumbre; es decir, tener una falta de certeza de las metas en las interacciones sociales con la finalidad de rastrear la acción de todos los actores implicados. Por consiguiente, no hay que establecer esencias de los sujetos y objetos, ni crear fijezas o metas alrededor de ellos (Latour, 1994). Lo que coincide con las coordinadoras al considerar que la religiosidad bisagra supone adaptaciones de los sujetos –mediante sus vivencias– a la diversidad religiosa, por lo que el énfasis está en las dinámicas de identificación y no en identidades puras o clausuradas que brindan la fijeza de la religión en términos institucionales (p. 732). El se-

gundo es una noción de nodo inspirada en Bruno Latour, entendido como una articulación donde convergen muchos conjuntos de agencias actuando simultáneamente (Apipilhuasco, 2021: 5). Si bien el nodo para Latour se deslinda de la informática que planea al nodo como una articulación (cfr. Latour, 2008), es factible repensarlo como tal, en términos metodológicos, conectando con lo que sí considera: "la acción debe entenderse como un nodo, un nudo y un conglomerado de muchos conjuntos sorprendentes de agencias y que tienen que ser desenmarañados lentamente" (Latour, 2008: 70), no tiene una estructura definida, no tiene un carácter estratégico, no es fijo y tiene tantas dimensiones como conexiones (Latour, 1996: 369 y 370). Caracterizar a la acción, los acontecimientos e incluso la materialidad como nodo consiste en pensarla metafóricamente como un lugar donde las conexiones se realizan y transitan diversos conjuntos de acciones que no son fijas ni establecidas, están en constante dinamismo, dependiendo de todos los actores humanos y no humanos involucrados en ellas (Apipilhuasco, 2021). Esto remite a lo bisagra como ese espacio de articulación donde interactúan diversas religiosidades, del que "resultan productos sincréticos e híbridos derivados entre bienes y significados religiosos" (p. 728).

De esta manera lo bisagra, cotejado con la incertidumbre ontológica y el nodo, pueden ser nociones que ayuden en la investigación del campo religioso, en tanto elementos que permitan generar metodologías que partan de una perspectiva *emic* –enmarcadas en un contexto social amplio– para la comprensión de la movilidad, diversidad y dinamismo de las identidades religiosas.

Bibliografía

Apipilhuasco, María Fernanda (2021). "Ñatitas. Producción, agencia y ritualidad de los cráneos en La Paz, Bolivia". Tesis de doctorado. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Latour, Bruno (1994). "On Technical Mediation: Philosophy, Sociology, Genealogy", *Common Knowledge*, vol. 3, núm. 2, pp. 29–64. Recuperado de https://philpapers.org/rec/LATOTM

— (1996). "On Actor-Network Theory: A Few Clarifications", *Soziale Welt*, vol. 47, núm. 4, pp. 369-381. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/40878163

— (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la Teoría del Actor-Red*. Buenos Aires: Manantial.

María Fernanda Apipilhuasco Miranda es maestra y doctora en Antropología Social por parte de El Colegio de Michoacán y licenciada en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha realizado proyectos de investigación en Janitzio, Michoacán, La Paz, Bolivia y Pomuch, Campeche. Sus temas de investigación son sociología y antropología de la religión, mito, antropología de la muerte, indigeneidad, patrimonialización y ontologías de los Andes centrales. Actualmente realiza su segundo año de Estancia Posdoctoral en el Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.